

Efrén CUEVAS

Notas sobre la "teoría del autor" en ficciones audiovisuales

La cuestión de la autoría en las ficciones audiovisuales [1] ha venido ocupando el discurso teórico y crítico acerca del medio cinematográfico desde los años cincuenta, cuando se empezaban a dar los primeros pasos para su introducción en los ámbitos académicos europeos y norteamericanos. Desde que los críticos franceses de *Cahiers du Cinema* lanzaron su "política de autores" hasta nuestros días, se han venido ofreciendo diversas articulaciones acerca de lo que más tarde se vino a llamar "teoría del autor", casi siempre en torno a la figura del director. En la actualidad, la práctica habitual de la crítica, heredera en buena medida de aquella política de autores propiciada por *Cahiers*, sigue dotando de plena actualidad a un asunto que desde la perspectiva teórica podría parecer más bien agotada tras los embates *de-construccionistas* de los últimos años.

El presente estudio pretende realizar un repaso panorámico de esta discusión acerca de la cuestión del autor en el cine, desde sus inicios en los años cincuenta hasta nuestros días, poniendo especial énfasis en la figura del director de cine en cuanto que protagonista principal de la mayoría de estos debates. La panorámica histórica es completada al final con unos breves apuntes de trabajo que intentan aportar alguna luz sobre esta cuestión, sin tampoco caer en el cripticismo de los intentos post-estructuralistas.

Antes de comenzar el repaso histórico de esta cuestión es necesario precisar, sin embargo, que no nos vamos a centrar aquí en filmes calificables como cine-arte o cine experimental; ni tampoco de modo principal en esas situaciones en las que el director ha asumido también otras posiciones claves en la producción cinematográfica, como las de guionista y/o productor. El foco de este estudio se centrará sobre todo en la industria cinematográfica norteamericana – conceptualizada habitualmente con el nombre de Hollywood –, donde el director desempeña una función clave, pero siempre dentro de un sistema. Este sistema industrial podrá haber sido más o menos rígido dependiendo de los distintos periodos históricos, pero ha constituido una constante en la producción cinematográfica de carácter comercial desde casi sus comienzos. De este modo, se pretende situar el debate sobre la cuestión del autor en su terreno más problemático – el cine de Hollywood –, dejando a un lado otro tipo de modos cinematográficos en los cuales dicho debate nunca ha despertado polémicas relevantes, al menos en un primer nivel de análisis.

2. Evolución histórica del debate: una visión panorámica

El enfoque de autor adquirió por primera vez relevancia como método crítico mediados los años cincuenta, de la mano de *Cahiers du Cinéma*, donde se empezó a promover una *politique des auteurs*, con la que los críticos de *Cahiers* pretendían otorgar a diversos directores de Hollywood la categoría de "autores", distinguiéndoles del resto de sus colegas, que eran calificados por contraposición como simples "artesanos". Tras este intento lo que se estaba librando era una batalla por conseguir para el cine la estima que se otorgaba a cualquiera de las artes clásicas, más allá de su consideración como puro entretenimiento popular. Si se quería presentar a las películas como obras de arte, se necesitaba a un artista – a un *auteur* – que hubiera creado esas obras, independientemente de las condiciones de producción de Hollywood, que, en principio, no parecían adecuarse demasiado a los objetivos de este empeño. Se recuperaba así para el cine el

modo de entender la creación artística que había introducido el romanticismo en el siglo pasado, atribuyendo de este modo la principal carga creativa de la obra de arte a la persona del director y dejando abierta por tanto la polémica en torno al carácter más o menos colectivo del trabajo cinematográfico.

Esta "política de autores" francesa fue pronto exportada al mundo anglosajón, tanto a Gran Bretaña – donde se convirtió en la marca distintiva de la revista británica *Movie* – como a los Estados Unidos, donde tuvo como principal defensor al crítico neoyorquino Andrew Sarris. Será Sarris, ya en los años sesenta, quien transformó la *politique des auteurs* en la más conocida *teoría del autor*, con la sencilla intención de "evitar confusiones" a la hora de traducir el término francés [2]. La confusión que se creó de hecho con esa "traducción" fue tal que la polémica resultante iba a durar bastantes años. No obstante, Sarris terminaría suavizando su idea acerca del carácter de *teoría* de su intento, ya fuese por las duras críticas que recibió [3] o por convicción propia, llegando a afirmar en 1968 que "en realidad, la teoría del autor no es tanto una teoría como una actitud, un cuadro de valores que convierte la historia del cine en autobiografía de directores" [4]. El caso es todavía más singular si tenemos en cuenta que muchos de los argumentos de Sarris tenían un carácter bastante personal, sin una base teórica sólida que los fundamentase. Además, en numerosas ocasiones, para ejemplificar sus puntos de vista, tanto él como otros críticos de autor (Robin Wood, V. F. Perkins, la revista *Movie*, etc.) recurrían a comparaciones entre distintos directores que, cuando menos, eran bastante discutibles.

El enfoque de estos críticos, con todo, contenía elementos valiosos. Por un lado, su empeño marcó el comienzo claro de una discusión académica acerca del fenómeno cinematográfico. Además, como Sarris señala en la cita antes mencionada, constituyó un intento, perfectamente legítimo, de organizar la historia del cine siguiendo las carreras de los distintos directores.

No obstante, los problemas que presentaba su intento parecen hacer sombra a sus virtudes. Nadie cuestionó en su momento la posibilidad mencionada de organizar la historia del cine según sus directores, pero sí el intento de evaluar los filmes de acuerdo con la mayor o menor huella que el director hubiese dejado en el producto final. André Bazin hace referencia a este problema en un temprano artículo referido a la *politique des auteurs*:

La *politique des auteurs* consiste, abreviando, en elegir el elemento personal en la creación artística como estándar de referencia, y luego asumir que continúa y progresa de un filme al siguiente. Es sabido que existen importantes películas de calidad que escapan a este criterio, pero que serán consideradas inferiores, de un modo sistemático, respecto a aquéllas en las que se pueda percibir con detalle el sello personal del autor, aunque el guión sea de lo más ordinario [5].

La cita de Bazin apunta, además, otros problemas que sufría la crítica de autor realizada por *Cahiers*. El primero puede que sea el más evidente: de seguir esta *política*, si un filme destaca por la marcada huella que su director ha dejado, necesariamente tiene que ser un buen filme, independientemente de los demás elementos que constituyen la película. Pero no sólo basta con esto para los críticos de autor. Ese director tiene que haber mostrado además una persistencia de características a lo largo de toda su producción, porque, de otra manera, no sería *auteur*. Esto llevaba, por lo general, a que se sobrevalorara esa recurrencia de elementos directoriales en detrimento del valor que la película tuviera en sí, lo cual dejaba la puerta abierta a un culto a la personalidad referido en este caso al director. Así, si una película era de tal autor, inmediatamente

adquiriría una alta valoración, aunque de hecho fuese mala o, cuando más, convencional; y, al contrario, si el director de otra película no era considerado autor, sus películas difícilmente adquirirían demasiado renombre pues no habían sido hechas por un *auteur*. Otro asunto problemático, más característico de esta primera etapa de la crítica de autor, residía en la sobrevaloración de los rasgos formales o estilísticos sobre los temáticos o de contenido. Esto se debía, en gran medida, al empeño de estos críticos por demostrar la validez de su enfoque aplicado precisamente a las producciones de los estudios de Hollywood. Como con frecuencia los directores que trabajaban en la industria norteamericana no tenían gran poder decisorio sobre los contenidos, los críticos de autor acudían a los rasgos formales de sus películas en busca de esas características comunes que pusieran en evidencia la *autoría* del filme.

Con el paso de los años era cada vez más evidente que la crítica de autor, aunque aportase elementos de discusión interesantes, nunca podría aspirar a la categoría de teoría, al menos con los elementos que se barajaban como fundacionales de su esfuerzo. Esto fue lo que llevó a algunos estudiosos, hacia finales de los sesenta, a intentar construir una base teórica más sólida basada en el estructuralismo. Este enfoque no sólo se encontraba muy de moda por entonces en otros campos académicos, sino que además parecía adecuarse perfectamente al intento autorista de estos académicos. Se pretendía así reforzar la validez del enfoque autorista, dándole una fundamentación más objetiva, más *científica*, que lograra erradicar los subjetivismos que muchas veces lastraban los intentos de los anteriores críticos de autor. A pesar de que este nuevo estructuralismo de autor logró hacerse un hueco en la discusión académica sobre cine, sorprende la escasez de bibliografía publicada sobre el tema, si se compara además con la frecuencia con que se encuentra citada. La mayoría de los autores que trabajaron este enfoque fueron británicos – Peter Wollen, Geoffrey Nowell-Smith, Jim Kitses, Alan Lovell, Ben Brewster –, aunque gran parte de la discusión académica suele tener como punto de referencia lo escrito por Wollen en el capítulo "The *Auteur* Theory" de su libro *Signs and Meaning in the Cinema* [6] .

Como elemento de partida, se encuentra en estos autores un claro intento de distanciarse de posturas estéticas o formalistas. Su pretensión no era encontrar artistas que hubieran creado obras de arte. Buscaban autores, por supuesto, pero no a través de características formales recurrentes, sino a través de la persistencia de estructuras comunes. El criterio, por tanto, para bautizar a un director como autor se basaba en la aparición o no de estructuras comunes en su producción. De este modo, los estructuralistas esperaban evitar el caer en ese culto a la personalidad del que habían sido acusados los críticos de autor. Así lo manifiesta Alan Lovell en 1969: "Por el principio de autor, yo entiendo un método descriptivo que busca establecer, no si un director es un gran director, sino cuál es la estructura básica de la obra de ese director" [7] .

No obstante, una vez que se consagraba a un director como autor, era difícil evitar los problemas antes señalados, sobre todo el de sobrevalorar sus películas mediocres, por el mero hecho de que reflejaban unas estructuras propias de un autor. Eso llevó a que se les interpelara con cuestiones similares a las que se les realizaron a los primeros críticos de autor: ¿por qué la presencia de unas estructuras comunes se constituía en un criterio de valoración de películas y no en una muestra de su pobreza artística? Además, ¿era posible que se diera en los filmes realizados por un mismo director tal persistencia de estructuras dentro del sistema de producción de los estudios de Hollywood? ¿De qué modo?

Los problemas no sólo venían de las críticas externas. Incluso entre los autores antes citados, no estaba tan claro qué se entendía por estructuralismo de autor. Algunos, como por ejemplo en el

caso de Wollen [8] , afirmaban que lo peculiar de un autor no era la repetición de una misma estructura común, sino las variaciones que se producían sobre un esquema original. Además, la cuestión de cómo engarzar esas estructuras con el director al que se le atribuían planteaba un nuevo problema de solución aún más compleja. Aunque su postura no es del todo clara, la mayoría de estos autores tendían a afirmar que las estructuras podían ser encontradas en las películas con independencia de que el director fuera o no consciente de su presencia, hubiese o no intentado realizar sus filmes de acuerdo con esos esquemas. De este modo, resolvían el problema de la autoría de películas realizadas dentro del sistema de estudios: a pesar de todas las constricciones de ese sistema, las películas hechas por un director-autor presentaban unas estructuras comunes impuestas consciente o inconscientemente por ese autor.

Sin entrar a discutir la coherencia argumentativa de estos autores fuertemente cuestionada por Eckert [9] y Henderson [10] , parece, no obstante que tampoco se avanzaba mucho trecho con su esfuerzo de fundamentación. Es verdad que se había cambiado el criterio para definir a un director como autor: ya no se hacía depender de elementos formales, sino estructurales. Sin embargo, ahora se presentaba aún como más difícil la articulación de ese criterio estructural con la figura del director, a menos que estuviésemos dispuestos a *crear* en estructuras que, de un modo inconsciente, conseguían sortear condiciones de producción y esfuerzos del director, hasta hacerse omnipresentes en todas sus películas.

No obstante, Peter Wollen, en 1972, en la conclusión que añadió a la nueva edición de *Signs and Meaning in the Cinema*, presentó una nueva formulación del estructuralismo de autor, que intentaba aportar nuevas luces a estos problemas planteados:

el análisis de autor no consiste en rastrear un filme hasta sus orígenes, hasta su fuente creativa. Se trata, en cambio, de rastrear una estructura (no un mensaje) dentro de la obra, que luego puede *post factum* ser asignado a un individuo, el director, siguiendo criterios empíricos. (...) Pero Fuller o Hawks o Hitchcock, los directores, son algo bastante diferente de "Fuller" o "Hitchcock", las estructuras denominadas con su nombre, y no deben ser confundidos metodológicamente [11] .

Replanteado así el problema, no parece haber ningún problema en aceptar ese rastrear las estructuras comunes a un grupo de filmes y luego llamarlas con un nombre colocado entre comillas. Pero una vez que nos hemos desentendido del director para quedarnos con una estructura, seleccionamos como campo de estudio las películas *dirigidas por*, si luego vamos a prescindir de la persona que las dirigió? En verdad, lejos quedan aquellos intentos de los críticos de autor, cuando buscaban afanosamente a *auteurs* creadores de relatos cinematográficos [12] .

Además, la terminología usada por Wollen, e incluso por críticos suyos como Henderson, puede dar lugar a confusiones. Wollen insiste en que él sólo pretende encontrar estructuras, no mensajes, siguiendo una lógica estructuralista conocida. Pero justo antes, en ese mismo texto, afirma que "la estructura se asocia con un sólo director (...) porque es a través de la fuerza de sus preocupaciones como un significado (*meaning*) inintencionado, inconsciente, puede ser descodificado en la película" [13] . Surgen entonces los problemas de interpretación: ¿está Wollen buscando el significado o la estructura del filme? Porque si lo que él busca es el significado o el sentido, para luego llamarlo con un nombre entre comillas, eso se acerca más a otro concepto distinto, el de *autor implícito* [14] : una figura que recoja el sentido de una obra narrativa sin caer en la idea romántica de autor, que busca siempre al autor *empírico* como fuente creativa de la obra de arte.

No obstante, incluso aunque el concepto de estructura en Wollen tuviera algún parecido con el de autor implícito, todavía quedaría otro problema por resolver en el caso cinematográfico: el de referir o no ese concepto de autor, como harían los críticos de autor, a la persona del director.

Dejando a un margen este problema, que aquí queda simplemente apuntado, estas últimas formulaciones de Wollen pueden ser tomadas en cierta medida como predecesoras de las *teorías del sujeto* que surgieron posteriormente reivindicando entre sus postulados la *muerte* del autor [15]. Nombres como el de Roland Barthes, Jacques Derrida o Michael Foucault han dejado una influencia clara en este contexto, dentro de ámbitos más amplios como el de la filosofía o el de la teoría literaria, que luego serían aplicados al cine con más o menos éxito [16]. Aunque estos autores presentan diferencias muy marcadas en algunos puntos, todos coinciden al menos en rechazar el concepto de autor y el de texto como unidades cerradas, como algo ya dado al lector/espectador. Ellos proponen, en cambio, una noción del texto como construcción (*performance*), donde no hay autores y espectadores, sino sujetos enunciadorees y sujetos receptores. Como Caughie señala,

El foco de una teoría del autor (casi de una teoría de la narración) en este contexto se centra en rastrear las señales del sujeto enunciadoree, las marcas que constituyen al filme como discurso, un discurso ideológico más que "simplemente una historia" y que determinan las cambiantes posiciones y relaciones del sujeto espectador dentro y con el texto [17].

Ahora, por tanto, cuando se encuentren recurrencias en un grupo de filmes, no se intentará referirlas a un autor-directoree, sino a un sujeto (*performer*) que es construido en el acto de comunicar / elaborar el texto, en este caso, una película.

Ya se ve que este nuevo enfoque no ha dejado muchos restos de entre aquellos primeros intentos de explicar los filmes como creaciones de autores-directores: a primera vista, la petición de Barthes sobre la muerte del autor habría quedado más que satisfecha. Esa satisfacción, sin embargo, sitúa ese último intento post-estructuralista bastante lejos de nuestra empresa inicial, esto es, la del intento de dar razón del papel del director en las ficciones audiovisuales y en concreto de su posible autoría sobre dichos relatos.

3. Algunas propuestas de trabajo

A pesar de las mencionadas andanadas teóricas post-estructuralistas, la práctica profesional cotidiana y el hacer crítico de nuestros días refuerzan cada vez más la posición del director de cine como personaje clave en la producción de una película. El problema, como ya se ha mencionado, reside en si se otorga a esa función el mismo rango de autor que el escritor, el pintoree, el arquitectoree o el compositor musical poseen en sus respectivas artes. En un primer acercamiento, que cae dentro del terreno del sentido común, no parece que se pueda realizar tal equiparación, a menos que se tome el concepto de autor en un sentido mucho más amplio del habitual, dado el marcado carácter colectivo e industrial del cine, que lo distancia claramente de la relación mucho más personal que existe, por ejemplo, en el caso del escritor, del pintoree o del compositor musical.

Este razonamiento, sin embargo, conserva su validez siempre que no nos salgamos de ese campo del sentido común. Una reflexión más elaborada plantea ciertos interrogantes a ese discurso del sentido común, pues no parece que las demás artes estén completamente libres de los problemas

que se dan en el caso cinematográfico. El hecho universal es que cualquier producto cultural – ya sea una novela, un cuadro o una catedral – no es nunca obra exclusiva de un solo hombre aislado. Todo artista, además de las naturales influencias de su entorno personal y social, trabaja dentro de una obra de arte algo más complejo que lo que el concepto romántico de autor sugiere. Estas condiciones de producción están más presentes en unos campos artísticos que en otros, pero ninguna actividad artística es ajena a ellas. El problema se convertiría entonces, si seguimos esta línea de argumentación, en una cuestión de gradación, donde todo criterio tiene, por naturaleza, un claro componente convencional: se trataría de determinar en qué grado un artista debe dejar su impronta en una obra de arte para ser considerado su autor; o dicho de otra manera, qué grado de control debe ejercitar sobre la obra para adquirir esa categoría de autor. Una vez que el problema queda planteado en términos de control, la cuestión se difumina bastante, no sólo por la convencionalidad de dicho criterio, sino porque podríamos terminar estancados en un intento de encontrar en los estudios del Hollywood clásico *quién hizo qué*, empresa más que compleja, cuyos resultados presentan un carácter limitado, aunque no desechable, en el análisis de las películas.

No parece fácil, por tanto, dar respuestas definitivas al problema del autor en el cine, tampoco en relación con la figura del director. Sí que parece que en un discurso no académico, el recurso a ese concepto romántico del autor, en este caso referido habitualmente al director de cine, puede resultar válido, siempre que nadie se obstine en absolutizarlo.

En un discurso más académico, sin embargo, dicha solución no resulta muy sólida. El cine se sigue presentando como un fenómeno demasiado complejo como para quedarse tranquilos con una receta tan fácil. Si nuestro empeño continúa siendo el de buscar un autor en el cine, puede que la única salida rigurosa sea el recurso ya mencionado al concepto de autor implícito, con todo lo que eso supone de prescindir de autores *empíricos*. Si lo que se busca es descubrir la huella de un director, de un guionista o de un productor en el conjunto de sus filmografías, empresa muy legítima por otra parte, lo mejor será entonces no colocarles demasiadas etiquetas de autor, sino ceñirse a eso, a definir los rasgos de cada película que se presentan como más característicos de cada persona implicada en su producción. Y si lo que se quiere es intentar elevar el cine a la categoría de arte, no se ve la necesidad de tanta discusión sobre autorías, pues pocos dudan hoy en día de que el cine sea un arte, entiéndase bien, un arte compartido [18].

[1] La intención de este artículo es estudiar un fenómeno que no es exclusivo de las producciones destinadas a las salas de cine, sino que hace referencia a todo tipo de ficción audiovisual, que, en muchos casos, tendrá como destino la televisión. No obstante, el debate sobre la "teoría del autor" – en relación sobre todo con la figura del director – se ha desarrollado habitualmente dentro del ámbito cinematográfico, por lo que todas las referencias se situarán en ese contexto.

[2] La cita (p. 503) está tomada de una frase de "Notes on the *Auteur* Theory in 1962" (*Film Culture*, n 27, invierno 1962-63), donde Sarris señala, entre paréntesis, que "de aquí en adelante, abreviaré *la politique des auteurs* como teoría del autor, para evitar confusiones". El artículo está reproducido en G. Mast y M. Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (Oxford University Press, Nueva York, 1975, 1ª edición, 1974). La traducción de esta cita, y de todas las demás que aparezcan a continuación, si no se señala lo contrario, ha sido realizada por

mi.

[3] Entre estas críticas, es muy conocido el artículo de Pauline Kael, "Circles and Squares" (*Film Quarterly*, vol. 16, n 3, primavera 1963, pp. 12-26), en respuesta directa al artículo de Sarris de 1962.

[4] Sarris, Andrew, "Hacia una teoría de la historia del cine", prólogo de *El cine norteamericano. Directores y direcciones, 1929-1968* (Diana, México, 1970), p. 30. La traducción es mía, del original en inglés *The American Cinema: Directors and directions, 1929-1968* (E. P. Dutton, Nueva York, 1968).

[5] *Cahiers du Cinéma*, n° 70, abril 1957. El artículo está recogido en inglés en Peter Graham, *The New Wave* (Doubleday, Garden City, NY, 1968), páginas 137-155. La traducción al castellano de la cita (p. 151) está hecha a partir de esta versión inglesa.

[6] Publicado en Londres por Secker & Warburg en 1969, pp. 74-115.

[7] Lovell, Alan, "Robin Wood-A Dissenting View", *Screen*, vol. 10, n 2, 1969, pp. 47-48.

[8] Cfr. Peter Wollen, "The Auteur Theory", *Signs and Meaning in the Cinema*, op. cit.

[9] Cfr. Charles Eckert, "The English cine-structuralists", *Film Comment*, vol. 9, n° 3, mayo-junio 1973.

[10] Cfr. Brian Henderson, "Critique of cine-structuralism (part I)", *Film Quarterly*, vol. 27, n° 1, otoño 1973.

[11] Wollen, Peter, op. cit., 2ª ed. 1972. La cita está recogida de *Theories of Authorship: A Reader*, (Routledge, Londres, 1990; 1ª edición: 1981), pp. 146-147.

[12] En este contexto, los argumentos que Henderson expone en el artículo ya citado cobran especial relevancia. Henderson afirma que, a pesar de todos los intentos realizados, el estructuralismo y la teoría del autor no parecen casar muy bien. La solución para que el estructuralismo aborde adecuadamente el estudio del cine puede venir, sigue Henderson, de un estructuralismo desligado de preocupaciones sobre autorías, que reinstaure un "estudio semiológico de los códigos cinematográficos de expresión".

[13] P. Wollen, op. cit., 2ª ed. 1972. La cita está recogida de *Theories of Authorship: A Reader*, op. cit., p. 146.

[14] Cfr., entre otros, Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 2ª ed. (University of Chicago Press, Chicago, 1983); y Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Cornell University Press, Ithaca, 1978; publicado en español como *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, Madrid, 1990), y *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Cornell University Press, Ithaca, 1990).

[15] Así lo afirma explícitamente Roland Barthes –trabajando en el ámbito literario, pero con una fuerte influencia en la teoría cinematográfica contemporánea – en su libro *Image-Music-Text* (Londres, 1977; 1ª edición, París, 1968), del que *Theories of Authorship: A Reader* recoge un

fragmento titulado "The Death of the Author" (pp. 208-213).

[16] Una buena introducción sobre este enfoque se puede encontrar en John Caughie, *Theories of Authorship: A Reader*, op. cit., pp. 199-207. El autor recoge a continuación una antología de textos calificables en términos generales como post-estructuralistas, de autores como Stephen Heath, Geoffrey Nowell-Smith, Sandy Filtterman, Nick Browne y Jean-Pierre Oudart.

[17] Caughie, J., *op. cit.*, p. 202.

[18] Así aparece titulada – *El cine, un arte compartido* – la traducción española de Elica B. Leahy (EUNSA, Pamplona 1979) del libro de James F. Scott, *Film: The Medium and the Maker* (Holt Rinehar Winston, Saint Louis, 1975). La idea, implícita en todo el desarrollo del libro, se encuentra expuesta de un modo más explícito en el prólogo a esta traducción española, escrito por Juan José García-Noblejas.