

LA SOCIOCRÍTICA Y LA PROBLEMÁTICA DEL SUJETO CULTURAL

SOCIOCRITICISM AND THE PROBLEMATIC OF THE CULTURAL SUBJECT

Pascal Kadio KOUA
*Universidad Félix Houphouët-Boigny de
Abidjan–Cocody, Costa de Marfil*
attoumanikadio@yahoo.fr

Palabras clave: sociocrítica, sujeto cultural, contribución, coautor, copropiedad

Resumen: Muchos sociocríticos conciben la obra cultural no como un objeto aislado sino como un producto social. Compartimos esta concepción y deducimos de ella que la obra tiene varios autores/as. Este trabajo nos ha permitido aclarar un poco más la noción de autor y atribuir al sujeto cultural papeles, derechos y deberes complementarios. En sociocrítica, debería ser cuestión más bien de coautor y copropiedad que de autor y propiedad. Al ser numerosos los coautores culturales, se complementan, se refuerzan mutuamente y refuerzan al sujeto creador. La participación del sujeto individual no se pierde por lo tanto porque éste actúe a la vez como productor único y activo y como miembro pasivo de la sociedad generadora de la obra. Además, a cada actor de la producción corresponde un derecho, el derecho de coautor que podrá repartirse entre los sujetos individuales y colectivos comunes.

Key words: sociocriticism, cultural subject, contribution, co-author, co-property

Abstract: Many sociocritics consider cultural work not as an isolated object but as social product. Sharing this viewpoint, we came to the conclusion that any work of art has many authors. The present work has permitted us to shed a little more light on the notion of author and to attribute to the cultural subject some complementary roles, rights and duties. In sociocriticism, it should rather be a matter of co-author and co-property than author and property. Cultural co-authors, for being numerous, are complementary, enforce mutually and enforce the cultural subject. Individual subject's participation is not lost because this one acts simultaneously as an active and sole product and as passive member of the society that generates the work of art. Besides, to each actor of the production corresponds one right, the co-authors' right that could be shared among individual and collective common subjects.

Mots clés : sociocritique, sujet culturel, contribution, coauteur, copropriété

Résumé : Nombre de sociocritiques conçoivent l'œuvre culturelle non pas comme un objet isolé mais comme un produit social. Partageant cette conception, nous en avons déduit que l'œuvre a plusieurs auteurs/es. Ce travail nous a permis d'éclairer un peu plus la notion d'auteur et d'attribuer au sujet culturel des rôles, des droits et des devoirs complémentaires. En sociocritique, il devrait être question plutôt de coauteur et de copropriété que d'auteur et de propriété. Les coauteurs culturels étant nombreux, ils se complètent, se renforcent mutuellement et renforcent le sujet culturel. La participation du sujet individuel ne se perd pas car celui-ci agit à la fois en tant que producteur seul et actif et en tant que membre passif de la société génératrice de l'œuvre. En outre, à chaque acteur de la production correspond un droit, le droit de coauteur qui pourra se répartir entre les sujets individuels et collectifs conjoints.

INTRODUCCIÓN

La lingüística, los estudios culturales y la sociocrítica tienen casi los mismos objetivos: mostrar las especificidades de las sociedades y resolver las dificultades relacionadas con la evolución y las mutaciones sociales. Pero los especialistas del lenguaje y de la cultura y

los sociocríticos tienen de la cultura y del sujeto cultural concepciones, saberes y métodos de acercamiento distintos. Según Emile Benveniste, en el lenguaje y por el lenguaje es como el ser humano se constituye como sujeto porque sólo el lenguaje fundamenta en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto del “ego”. Al afirmar esto, el lingüista piensa que el fundamento de la subjetividad se encuentra en el ejercicio de la lengua: “No hay más testimonio objetivo de la identidad del sujeto que el que éste da sobre sí mismo al hablar” (Benveniste, 1958: 38). Aunque se adhiere a esta tesis de Benveniste relacionada con la existencia de una estructuración lingüística construida por las relaciones que se establecen entre las personas en el discurso y la función morfogenética básica de esta estructuración, Edmond Cros concibe el sujeto cultural del modo siguiente:

El sujeto cultural es una instancia que integra a todos los individuos de la misma colectividad: su función objetiva es integrar a todos los individuos en un mismo conjunto al tiempo que los remite a sus respectivas posiciones de clase, en la medida en que cada una de esas clases sociales se apropia ese bien colectivo de diversas maneras (Cros, 2002: 12).

De allí que Cros –hasta una fecha muy reciente– ha ignorado al individuo al afirmar que la obra cultural sólo tiene un autor plural, social. Por lo demás, para él, “la cultura es el espacio ideológico cuya función objetiva consiste en enraizar una colectividad en la conciencia de su propia identidad: es específica y ésta es su característica fundamental” (Cros, 2002:11). En cambio, para Ximena Triquell, la obra de cultura es el producto común del constructor textual y de sujetos extratextuales (Triquell, 2002: 148). Esta

concepción triquellana de la cultura y de la autoría cultural, así como las citadas anteriormente con relación a las relaciones entre el sujeto y el objeto, las compartimos en muchos aspectos suyos, cierto es pero en este trabajo, queremos ayudar a desarrollarlas y a darlas a conocer al presentarlas bajo otros aspectos y al añadirles nuevas dimensiones. Al explicitar nuestra concepción del sujeto y del objeto de la cultura, elaboramos en nuestros trabajos anteriores las teorías de la “coautoría” y de la copropiedad. Mostramos que en materia de creación artística y cultural, el acto creador y el fruto de la creación son el hecho y el producto conjuntos de una sociedad y un individuo (Koua, 2005: 320). De esta concepción pluralista del sujeto de la cultura surgen las preguntas siguientes: ¿cuántos autores no matan al autor? ¿No se pierde la contribución de cada uno en este complejo conjunto de propietarios? ¿Pueden coexistir y colaborar los sujetos individuales y colectivos? ¿A quién pertenecen el fruto de la creación y el derecho de autor entre tantos autores? En este trabajo, vamos a profundizar más en el estudio del sujeto y del objeto culturales y a determinar los derechos de la instancia creadora. Para conseguir estas metas, proponemos respuestas a las preguntas a partir de análisis detallados. Articulamos nuestros análisis en torno a tres ejes principales. Primero, recordamos las grandes etapas de la evolución de la sociocrítica apoyándonos en los trabajos de las figuras magnas de la misma. Luego, tratamos de mostrar si es posible conciliar los sujetos individuales y colectivos de la cultura. Por último, proponemos una llave de reparto del derecho de coautor en función del grado de contribución de cada actor en la creación de la obra.

I. LA SOCIOCRÍTICA: DESDE LA LITERATURA HASTA LA CULTURA

I.1 De la literatura a la sociocrítica

I.1.1 *La crítica literaria como punto de partida*

Estudio de lo social en lo literario al principio, la sociocrítica sacó sus orígenes de la literatura, muy precisamente de la crítica literaria. Luego, ésta prestó a los estudios culturales sus herramientas y métodos para permitirles resolver las dificultades relacionadas con las nuevas mutaciones nacidas de la evolución de la sociedad (Koua, 2016: 9). Pero después, bajo el impulso de Edmond Cros, la sociocrítica ensanchó su campo de estudio y se instaló primero en la encrucijada de las ciencias humanas. Luego, se interesó de modo institucional por el dominio específico de la cultura con la creación reciente del Instituto de Investigación Intersite y Estudios Culturales (*Institut de Recherches Intersite et Études Culturelles*). Pero cabe decir que los estudios culturales se encuentran en una tradición procedente de los *Cultural Studies* institucionalizados por la creación en 1964 del Centro de Investigación de Birmingham.

Este centro tuvo como objeto de análisis las formas, las prácticas y las instituciones culturales en su relación con la sociedad y el cambio social. Al principio, los estudios culturales utilizaron las técnicas de acercamiento de la crítica literaria para analizar, entender y dar a conocer las innovaciones culturales de los años 1960. Por ejemplo, opusieron las culturas populares con las letradas, las difundidas por los medios masivos y con las subculturas procedentes de la fragmentación de los nuevos estilos de vida. Pusieron de relieve los desafíos sociales de la cultura a través de un acercamiento crítico que se refirió a la interpretación marxista pero que se preocupó

por traspasar los funcionamientos mecanicistas y economicistas. Además, dichos estudios se dedicaron a localizar la inscripción de lo social en el texto con instrumentos que tomaron prestados, en mayor parte, del estructuralismo. En el mismo período nació en Montpellier una reflexión en torno al relato picaresco que echó las bases de una sociocrítica específica, la de Edmond Cros.

I.1.2 Edmond Cros y las nuevas orientaciones sociocríticas

La sociocrítica de Edmond Cros, según su propia definición, se refiere tanto a la antropología como a la historia, a la lingüística o a la semiótica. Su originalidad estriba en el hecho de que plantea la problemática de la creación artística y de la representación de la historia desde el punto de vista de su incorporación en el espacio imaginario multidimensional del sujeto cultural. En el marco de la herencia estructuralista, se interesa por las formas porque para él, a este nivel es donde se opera la inscripción de lo social. Afirma que para entender y analizar las formas artísticas y culturales, cabe relacionarlas con sus orígenes sociales e ideológicos. Al compartir el postulado de los *Cultural Studies*, Cros parte del principio de que “toda colectividad considerada como sujeto transindividual inscribe en su discurso los indicios de su inserción espacial, social e histórica y genera por consiguiente microsemióticas específicas” (Cros, 2002:27). Así pues, surgen de las obras indicios objetivos no conscientes que estructuran lo vivido individual y colectivo. De hecho, el escritor siempre dice más de lo que quiere y entiende.

De modo que para la sociocrítica crosiana, la cuestión se traslada de la producción a la recepción, es decir de la elaboración de la obra al análisis de la naturaleza del material lingüístico de dicha obra. El signo y el sentido ya no son nociones absolutas ni estables y tampoco son definidas una vez y para siempre. Son más bien

espacios fluctuantes que sólo se establecen de manera fugaz y en función de las redes múltiples en las que entran. Y esto es el objeto nuevo del estudio sociocrítico (Cros, 2002: 27). Así pues, se plantea de nuevo el problema de las formaciones discursivas. En efecto, la sociocrítica de Cros postula que bajo el efecto de la escritura, la realidad referencial sufre un proceso de transformación semiótica que codifica este referente bajo forma de elementos estructurales y formales. Este proceso se asigna como tarea la reconstrucción del conjunto de mediaciones que deconstruyen, desplazan, reorganizan y resemantizan las diferentes representaciones de lo vivido individual y colectivo. De acuerdo con los *cultural studies*, muestra que estas mediaciones provienen del discurso social y de lo transhistórico mas también del acto de palabra del campo literario y artístico. Ahora bien, este campo proviene a su vez de las mediaciones lingüísticas e institucionales. Lo que significa que todo el sistema es un espacio de contradicción sometido a tensiones permanentes. De allí que la morfogénesis de los objetos culturales se constituye a partir de trazados ideológicos dispersos a lo largo del texto y, por lo visto, funciona de modo autónomo. No obstante, el proceso dialéctico de producción de sentido deja aparecer estas contradicciones como reunidas alrededor de un dominante esencial y dinámico aunque cambiante. El sujeto y la naturaleza compleja de su constitución, los desafíos que lo fundan y que transcribe son una problemática central para la sociocrítica. En este sentido, profundiza la mirada renovada que los *Cultural Studies* echan sobre las cuestiones identitarias, en particular la noción de sujeto cultural tal como la define Cros: “un espacio complejo, heterogéneo, conflictual, un todo con dominante dinámico donde se encuentran redistribuidos los trazados semiótico-ideológicos de cierto número de sujetos transindividuales” (Cros, 1997: 18). De hecho, el sujeto cultural no deja de definirse a lo largo de su existencia.

Así pues, para Cros, los textos culturales, al dejar aparecer los trazados discursivos ocultos bajo la memoria colectiva, permiten un análisis que comprueba la presencia de sedimentos profundos.

Al situarse también en la óptica nueva del interés de los *Cultural Studies* por los fenómenos de recepción, la sociocrítica en el sentido como la entiende Cros afirma que si todo acto de palabra es un acto eminentemente social, implica un receptor que siempre participa en la producción de sentido. Entonces, según Cros, la cultura así definida se presenta como el espacio ideológico cuya función objetiva consiste en afianzar una colectividad en la conciencia que tiene de su identidad. Sólo existe en la medida en que se diferencia de los demás. Funciona en tanto que memoria colectiva que la historia hace aparecer como el producto de desafíos políticos y contradicciones ideológicas. Se ve la proximidad de esta concepción con la nueva mirada que han elaborado los *Cultural Studies* y su interés por lo social. A esto se propone un añadido capital, el de la dimensión histórica ignorada por el análisis estructural. Es decir que la cultura no es una idea abstracta. No existe sino por sus manifestaciones concretas. Son estas manifestaciones concretas que analizan los estudios culturales de Montpellier fijándose como objetos:

- el lenguaje y las diferentes prácticas discursivas;
- las formas de representación ligadas a los lenguajes artísticos y el advenimiento de los signos;
- el conjunto de las instituciones y de las prácticas sociales inscritas en estas diferentes prácticas;
- la cultura como bien simbólico heredado de la historia;
- la morfogénesis de los objetos culturales y sociales.

Para consolidar y profundizar estos estudios, se ha creado en la Universidad Paul Valéry de Montpellier el Instituto de Investigación Intersitio y Estudios Culturales.

I.2. Sociocrítica y cultura: el Instituto de Investigación Intersitio y Estudios Culturales

El campo de este Instituto pasa por tres problemáticas: la problemática general de la representación, la de las formaciones discursivas y del sujeto cultural y la de las imbricaciones de lo oral y lo escrito.

I.2.1 La problemática general de la representación

Esta problemática se interesa por nuevos tipos de texto. Pero en la óptica sociocrítica, estos textos siempre se enfocan como traducción compleja de un encuentro entre lo real y lo imaginario imbricados en desafíos sociales y políticos. Esta imbricación deja aparecer las diferencias entre las representaciones dominantes y la realidad sociológica. De allí la importancia de la cultura de masa fundada hoy en el sonido, la imagen y lo virtual para analizar la manera como los discursos sociales construyen figuras (el delincuente, la prostituta...). Se puede encontrar de nuevo detrás de los estereotipos representados en lo *mass media* los grupos sociales que han incitado su producción por los aparatos de Estado y la ideología dominante y descifrar los dispositivos destinados a nutrir las formas culturales.

I.2.2 La problemática de las formaciones discursivas y del sujeto cultural

Hoy, esta problemática lleva a preguntarse sobre la importancia de los modelos y transferencias culturales. Los estudios postcoloniales mostraron el carácter central de la noción de recepción según se esté en posición de dominado o dominante. Hay una diferencia más o menos importante entre las generaciones según se esté cerca o lejos de las independencias. La prueba: los artistas coloniales y postcoloniales imitaron poco y transformaron mucho. El interés del análisis

cultural es seguir las etapas de esta trayectoria específica y enfocar el sujeto cultural como lugar de tensión entre los mecanismos de dominación y resistencia.

Hoy, la globalización y la fuerza de las migraciones llevan a interrogarse acerca de los procesos de homogeneización y de la diferenciación que afectan la fuerza estructurante de las culturas nacionales. De este modo es como aparecen las “subculturas” (hip-hop, videojuegos...) que sacan su dinamismo de la dialéctica global/local en las que arraigan.

I.2.3. La problemática de las imbricaciones entre lo oral y lo escrito

La morfogénesis de los objetos culturales y sociales pone de relieve la manera como las prácticas culturales construyen y reflejan las diferencias sociales y los discursos que las arraigan. Se trata de analizar las representaciones como los elementos de un imaginario social más global del que no sólo son el producto sino también la materia estructurante.

Por otra parte, muchas técnicas mandan a metafísicas. Entonces, cabe integrar a los estudios culturales elementos de los medios de comunicación puesto que las formaciones culturales traban una estrecha relación de dependencia con su medio técnico. Así pues, conviene asociar cambio tecnológico y producciones simbólicas. Se sabe, por ejemplo, que la larga noción de cultura proviene de la observación de los pueblos sin escritura. Y esta observación se profundizó después de los años 50 del siglo XX y de la era de los magnetófonos que permitieron el análisis de la oralidad. Es caso también de la francofonía subsahariana que se nutre de este análisis de las imbricaciones entre lo oral y lo escrito. Esta problemática se presenta bajo un aspecto tanto más urgente en nuestra época cuanto que lo imaginario es dominado por las nuevas potencias de

lo virtual: videojuegos, internet y otras nuevas modelizaciones de lo imaginario.

La necesaria interdisciplinariedad de los acercamientos, al diferenciarse, se completan. Esto permite enfocar la totalidad del fenómeno cultural en sus interferencias con las creaciones culturales. Desde el punto de vista metodológico, los estudios culturales son un lugar de encuentro con especialistas que trabajan en los mismos objetos pero con otra mirada, otros métodos y otro saber. De la unión de estas alteridades podría nacer una mirada nueva y exhaustiva en el fenómeno cultural. En el marco de esta innovación es donde hemos creado la “sociobiótica”.

I.3. La “sociobiótica” como complemento de estudio sociocrítico y cultural

Con la sociobiótica, partimos del postulado siguiente: toda obra cultural es el producto conjunto del individuo que la inicia y de la sociedad concreta en la que nace. Definimos entonces la sociobiótica como un sistema conceptual organizado en el que se estudian el sujeto y el objeto culturales enfocados en una triple relación: relación del sujeto con el objeto, del sujeto y del objeto con la sociedad, del sujeto y del objeto con la sociocultura universal (Koua, 2005:321). Aquí, se tratará para nosotros de salir del pensamiento único que ha encerrado el análisis de la obra en su relación con su autor y que, al ignorar todo el contexto de esta obra, ha querido encerrarla en el análisis de sus únicas estructuras. A continuación, será cuestión de restablecerla en la tríada que constituyen la obra, el autor en su inscripción social y la recepción de dicha obra con todos los fenómenos de mediación que supone. Asimismo, será cuestión de reintroducir la dimensión histórica que ignoraron los *Cultural Studies* americanos y que profundizó ampliamente la sociocrítica de

Montpellier y de pensar el cambio de las formas literarias, artísticas o culturales ya no como efectos de estructura (como lo hacía Pierre Bourdieu) sino en estrecha imbricación con los factores históricos y sociales inscritos en los textos de cualquier naturaleza. Por último, queremos mostrar que el individuo por quien toman forma las obras literarias, artísticas o culturales no es neutro ni desdeñable sino que tiene una gran importancia porque desempeña un papel considerable en el análisis y la comprensión de dichas obras. Hasta ahora, hemos analizado con una mirada sociobiótica factores individuales y sociales en el marco restringido de la literatura. En este estudio, ensanchamos el campo de nuestro análisis para examinar, siempre desde el punto de vista sociobiótico, lo cultural en general. Aunque se deben reintroducir las dimensiones sociohistóricas de la obra cultural y de su productor (dimensiones ignoradas por los *Cultural Studies* como lo hemos subrayado), no pasamos por alto sus aspectos individuales. En efecto, postulamos que en cultura y en literatura, lo individual y lo colectivo, el individuo y la sociedad no sólo son diferentes y opuestos. Son también y sobre todo complementarios. Esta complementariedad y esta oposición acaban por reconciliarlos. Dicha reconciliación es la que queremos desvelar a través de la aproximación sociobiótica. En el marco de dicha reconciliación es donde intentaremos encontrar la respuesta a la cuestión de saber si la multiplicidad de autores mata o no al autor.

II LA RECONCILIACIÓN DE LO INDIVIDUAL Y LO COLECTIVO CULTURALES Y LA CUESTIÓN DE AUTOR

II.1 La reconciliación

Reconciliar es conciliar de nuevo, es decir, unir personas, seres o fenómenos en contradicción para hacer coincidir sus intereses y

volverlos compatibles. La reconciliación supone entonces una ruptura previa, una oposición; oposición, aquí, entre lo individual y lo colectivo, es decir, entre lo singular y lo universal.

II.1.1 *Los fundamentos de la oposición individuo/colectividad*

Según la lógica clásica, lo singular (lo único) y lo universal (lo todo, la totalidad) se oponen de modo natural. La palabra *Homo* es un concepto universal; lleva a todos los seres humanos. “Unamuno”, por ejemplo, es el nombre de un individuo y sólo tiene como referente a un solo ser. Los términos “singular” y “universal” que conllevan lo individual y lo colectivo comportan cada uno un peligro. Y estos dos peligros son opuestos.

El peligro de lo universal estriba en su potencia de dilución: nadie quiere ser incluido en una categoría general: los hombres son como esto, las mujeres como aquello; los comerciantes son ladrones; los funcionarios, perezosos... Por lo demás, para insultar a alguien, se le dice “pedazo de...” o “banda de”. Asimismo, la palabra “tipo” tampoco revaloriza. En todas estas expresiones, hay el olvido del *yo* propio, del sujeto único o individual a favor de una clase, de una etiqueta.

Al contrario, el peligro de lo singular reside en su encierro. Ser uno mismo, está bien e incluso muy bien. Pero ¿qué hace el sujeto cuando está solo? La enajenación no sólo es el hecho de estar fuera de uno mismo como extranjero (es lo que dice la etimología de la palabra) sino que estriba también en la imposibilidad o la incapacidad de salir de sí.

Entonces, ¿cómo se presenta la oposición de lo individual y lo colectivo en el dominio cultural?

II.1.2 *La oposición cultural*

Ante todo, cabe definir los contornos y las características de lo cultural, por lo menos los que consideramos como más significativos con el fin de tomarlos en cuenta en la continuación del análisis. Primero, lo cultural es lo preconstruido, es decir, un conjunto de imágenes, discursos y saberes que siempre están “ya aquí” sin que se tenga conciencia de ellos.

Luego, cuando el sujeto cultural escribe o crea, siempre es hablado en su obra. Lo cual significa que en cultura como en literatura, un objeto creado siempre dice más de lo que quiere hacerle decir su supuesto autor. Es decir, que toda forma cultural o artística escribe otra vez el sujeto en sociedad. En cambio, el acto de escritura (de una película o un texto dramático, por ejemplo), el acto del sujeto “creador” produce formas y sentidos múltiples: cuando se escribe, se escribe a la vez el mundo y acerca del mundo. Esto significa que el sujeto cultural también vuelve a crear y a escribir “su” obra.

Por último, en la obra cultural, las palabras, colocadas unas al lado de otras, desarrollan nuevos sentidos. Estos sentidos se interpenetran, interactúan y desarrollan otros sentidos que pueden contradecir al productor de la obra y sus supuestas intenciones.

Esta realidad “dinamicocultural” permite afirmar que el objeto cultural:

- conlleva una memoria, un conjunto de imágenes ya semiotizadas;
- ya está relacionado con un contexto y luego con una circunstancia discursiva, con un saber supuesto del mundo;
- corresponde a una situación de enunciación en la que hay un locutor y un receptor;
- no vehicula un solo sentido sino varios que coinciden o no.

Al contrario de la sociocrítica de Cros, la sociobiótica postula que el sujeto cultural no es sólo el espacio de lo transindividual. Es también y ante todo el lugar de una instancia opuesta, en otras palabras, el del individuo de quien proviene la obra cultural en primera instancia. Y es de la acción combinada de estas dos instancias opuestas de la que nace dicha obra. Para comprobar esto, basta con referirse a un ser de cultura como Pablo Picasso.

Para producir su obra, el pintor, grabador y escultor español se apoyó en los hechos sociohistóricos y expresó las alegrías, las penas, así como las aspiraciones profundas de la gente. Al expresarse así en lugar de los demás, se hizo sujeto colectivo. En efecto, a través de un cuadro como el *Guernica*, el artista se hizo eco de los gritos de socorro de sus compatriotas de la ciudad del mismo nombre, destruida durante la guerra civil de España (1937). Pero tanto por el *Guernica*, como por *Les demoiselles d'Avignon* y las demás obras suyas, Picasso hizo prueba también y sobre todo de ricas dotes que le permitieron revolucionar el arte moderno a través de asombrosas metamorfosis gráficas y plásticas: época azul y rosa, cubismo, neoclasicismo, tentación surrealista y abstracta, expresionismo. Ahora bien, la dote aquí no es sino inspiración, talento, genio y otros términos que se relacionan con el individuo en tanto que instancia de la creación artística y cultural. Por lo demás, los adeptos de la teoría crítica individualista afirman que el individuo es la instancia principal de esta creación.

En efecto, con la inspiración, entre otras, de las teorías de la conciencia individual de Descartes¹ y de la creación artística de Sigmund

¹ Según Descartes, el pensamiento es la referencia y la instancia de legitimación del carácter lógico del saber y la conciencia, que sitúa al individuo biológico en el centro de su preocupación, les da a la eficacia y a la racionalidad individual su

Freud,² la teoría individualista pone en el centro de la producción artística y cultural el individuo y hace necesarias la biografía y/o su opinión en el estudio, la explicación y la comprensión de su obra.

En efecto, tomar en cuenta los problemas y deseos de la sociedad por una parte y la explotación de sus talentos y genio personales por otra, hacen del artista un sujeto a la vez colectivo e individual. Así pues, por el artista y en él coexisten y cooperan dos sujetos para crear la obra. La “coexistencia pacífica”, la cooperación de estos dos creadores opuestos conlleva una reconciliación, la de lo individual y lo colectivo.

El análisis del proceso de elaboración de las obras culturales nos ha llevado a comprobar que éstas son por lo general el fruto del trabajo de muchos sujetos diferentes e incluso opuestos. Hemos mostrado también que los sujetos opuestos que contribuyen a la producción de la obra provienen de orígenes diferentes (social e individual entre otros), cierto es pero que se encuentran y residen en una única y misma instancia, la cual genera el producto cultural a través de sus talentos y cultura.

Desde luego, en estas condiciones, se plantean problemas de autoría de la obra que vamos a desvelar e intentar solucionar.

plena confianza. Por eso confiere un poder absoluto al autor o creador artístico y cultural que encarna esta conciencia individual (Descartes, 1965: 84-85).

² Para Freud, hay un conflicto entre el sujeto biológico y la sociedad ya que las exigencias de éste constituyen una limitación para ésta... Esta limitación social crea en el individuo frustraciones que caen en su inconsciente. Más tarde estos deseos reaparecen y se realizan bajo una forma nueva, la forma artística que, a su vez, es compatible con los mandamientos de la sociedad. Esta teoría da al origen del acto creador un carácter personal y hace absolutamente necesario a quien concibe o el autor y su biografía (Freud, 1975: 73).

II.2 Autoría cultural: problemas y soluciones

II.2.1 *Problemas*

Hay problemas a varios niveles de la producción de la obra cultural. En el proceso de creación de la película por ejemplo participan, entre otros, el productor y el director que reivindican cada uno la paternidad del producto acabado; de modo que no se sabe a quién atribuir la “función-autor”.³ A esta dificultad se añade la que plantea la existencia de las diferentes instancias que intervienen en el plano del texto fílmico, entre ellas el enunciador (figura textual que proviene del mundo ficticio que organiza ella misma), el narrador y el focalizador. Esta complejidad del autor cinematográfico parecía solucionada con el análisis del “cine de autor” ya que a este nivel, el director aparece como el único propietario de los textos. Después, con la evolución de las técnicas de acercamiento, se nota que en algunas películas el realizador tiene un gran poder de decisión y actúa a veces de modo simultáneo pues desempeña a la vez funciones diferentes (precisamente las de productor y director). Ahora bien, detrás de esta realidad se esconde una serie de nuevos problemas.

Según Triquell, en cuanto apareció a mediados de los años 1950 en *Cuaderno del cine* la noción “cine de autor” que designó la expresión “política de autor”, fue traducida e incorporada por otras cinematografías (Triquell, 2002: 147-148). Al principio, esta fórmula traducía por una parte la independencia del director en relación con las decisiones del productor y, por otra parte, la acción de un grupo de agentes sociales bajo la figura del director. Pero en la traducción

³ Michel Foucault, 1973, habla de *función-autor* para evitar que se confunda tal construcción con el autor como sujeto empírico.

de la fórmula e incluso en su uso general, se opera un movimiento semántico que no es gratuito.

En efecto, en su formulación general, el término “política de autor” permite percibir la tensión entre las fuerzas y las posiciones de los sujetos que intervienen en la producción de una película mientras que el “cine de autor” considera la película como la propiedad del director. Cierto es que la “función-autor” podría ser atribuida al director en la medida en que escribe el texto de la película, asegura la dirección, busca las fuentes de financiación y elige el enunciado (dirige a los actores o designa a un director de actores, selecciona el fotógrafo y supervisa sus acciones) no obstante tal descripción parece ignorar el sistema de restricción en el que queda hundida dicha función.

Además, añade Triquell, la generalización rápida del cine de autor ha llevado a los especialistas a diferenciar este término del cine comercial al usar el primer término para designar las películas en las que la voluntad estética del director dominaría sus intereses económicos. Desde luego, esto constituye un punto débil. Así, a pesar de su voluntad estética, el director no escapa a las condiciones del sistema encerrado desde las instancias de negociación dentro del equipo creador de la película (productores, directores, actores, técnicos) hasta la determinación del campo cinematográfico. Y esto está en relación con otros dominios como la política y la economía. Pero la función-autor no es atribuida siempre al director. Tampoco es la única función que regula la difusión y el consumo de los productos fílmicos. En el caso de que la película sea el fruto de una compañía productora, la figura principal es dicha compañía, la cual trabaja con un equipo de profesionales contratado para realizar varios proyectos fílmicos. En esta condición, el producto acabado no es la obra de una figura determinada sino de toda la compañía.

Además, entre las diferentes figuras que intervienen en el plano textual, se tiene tendencia a atribuir la propiedad del texto fílmico a una figura única que suplantaría a las demás y en la que se reconocería una intencionalidad.⁴ Se trata del enunciador. El enunciador cinematográfico, según Triquell, es el producto de la acumulación de las características de los demás sujetos susceptibles de ser descritos y tomados en cuenta en la determinación de la propiedad de la obra (Triquell, 2002: 148). Pero esta figura textual que es el enunciador, como lo hemos subrayado más arriba, proviene y participa de un mundo ficticio. Y al hacer todo esto, este título se hace «garante de coherencia» de una película particular. No se le puede confundir entonces con el sujeto productor múltiple que es el equipo de productores, a saber directores, actores y técnicos. Así pues, siempre se plantea la cuestión de saber a qué instancia atribuir la función-autor de la obra.

II.2.2 *Soluciones propuestas*

Entre el enunciador (principal organizador textual y figura construida por cada texto de modo diferente) y el sujeto productor múltiple o equipo de producción, la figura que desempeña la función-autor es una construcción social que aparece garantizada por la firma del director. Esta firma, que tiene como base u objeto las películas, se construye también a partir de otros textos como las entrevistas, las biografías, los reportajes. Por un lado, hay un actor social (el realizador) a quien se atribuye la función-autor. Este actor se inscribe en un sistema de

⁴ Aquí, el término “intencionalidad” es diferente de la intensidad. Designa, según Triquell, una “concepción del mundo”, una relación orientada, transitiva, por la que el sujeto construye el mundo como objeto y se construye a sí mismo.

producción “material” que viene de un dominio específico (el cine) en el que se produce el objeto material (la película) con todas las restricciones que conlleva. Por otra parte, este objeto, aunque no es lo mismo en su producción (la película como artificio), construye un enunciador, es decir una figura que garantiza el sentido de esta película particular a través de la atribución de una “intensionalidad”. Según Triquell, el lazo que permite pasar del texto a lo social es tejido por la instancia de la enunciación entendida en dos sentidos a la vez: como un simulacro de interacción entre sujetos textuales (enunciador y receptor) y como práctica significativa que convoca a actores sociales (Triquell, 2002:151). Esta ambigüedad inherente a la definición de la instancia de enunciación (desde su aparición en el campo de los estudios lingüísticos) constituye en realidad el problema. Al conservarla en vez de limitarla por la exclusión de uno de los dos sentidos implicados, es posible construir un objeto que permita observar en los textos tanto la construcción específica de la relación entre los sujetos textuales como la lectura “política”, la de las opciones estratégicas de un agente social que procede del marco de la lucha por la imposición de sentido.

El agente social realiza consciente o inconscientemente una serie de opciones estratégicas en función de su posición en el campo cinematográfico entre otros y de su trayectoria; posición y trayectoria que son grabadas en los textos (precisamente bajo forma de contrato de lectura entre enunciador y enunciatario) y que da como resultado una película determinada y no otra. En el cine de autor, estas opciones son sistematizadas para dar lo que se llama *estilo* del realizador. Se habla así del uso del primer plano en tal director, del gran primer plano secuencial en tal otro o del manejo del suspense en un tercero.

En este contexto, el traslado de la construcción textual (enunciador) a los sujetos extratextuales (agentes sociales) se produce de modo

tan directo que se olvida o se puede olvidar que se trata de sujetos de órdenes diferentes, el orden textual y el orden social. Aunque, y por fortuna, es cuestión de un simple olvido puesto que la realidad es que en el proceso de producción cinematográfica, el sujeto simple que constituye el enunciador y el sujeto múltiple que representan los agentes sociales son diferentes e incluso opuestos. Sin embargo, están implicados en juegos opuestos con los mismos objetivos que acaban por acercarlos unos a otros. Una vez acercados, estos sujetos se unen y “colaboran” para constituir una película. Ahora bien, es cuestión aquí de un acercamiento mutuo de lo sencillo a lo complejo, es decir, de lo individual a lo colectivo. Este acercamiento consagra la unión entre ambos sujetos productores que reconcilia *ipso facto*. Es decir, que cada uno de estos sujetos, a escala más o menos grande, es autor del producto cultural. Así pues, al compartir la propiedad, ambos sujetos se hacen coautores. Por lo tanto, el producto que generan es una copropiedad.

III. EL AUTOR Y SU DERECHO

III.1 ¿Vida o muerte del autor?

Como ya lo hemos comprobado, en materia cultural, la función autor no es de un solo actor sino de muchos situados a varios niveles de la elaboración del producto. Cada actor del producto fílmico desempeña un papel particular sea éste plural o singular. En uno u otro caso, el sujeto y su contribución al trabajo son más o menos importantes, cierto es pero no desaparecen ni se confunden. De allí que la multiplicidad de autores no mata al autor entendido aquí como entidad, función o instancia global; muy al contrario, lo consolida y lo refuerza en su función. Así pues, cuanto más fuerte es el sujeto creador, mejor resulta el producto elaborado. Asimismo,

la contribución de cada autor, ya que es determinada, localizada, y sabida no puede perderse, ni mucho menos. Muy al contrario, puede evaluarse y pagarse según el grado o la postura que ocupa el sujeto considerado en la escala de producción. Como hay muchos autores o propietarios, no hay aquí un derecho sino muchos. Se trata de derechos de coautores teniendo cada coautor su(s) derecho(s).

III.2. El sujeto individual como protagonista

Entre todos estos coautores o sujetos creadores conjuntos revisados, el sujeto individual, que es el enunciador para el cine y el escritor si se trata de la literatura, desempeña un papel más importante. Su función se encuentra en los niveles individual y social. Como individuo, el sujeto iniciador y quien concibe la obra utiliza, para llevarla a cabo, todo su *yo* o casi: inteligencia, arte, saber, competencia lingüística, carácter, emoción y razón, historia... Así pues, bien considerado, la persona del sujeto trasluce y a veces aparece tal cual en la obra, en su obra. Como ser social, el mismo sujeto interviene en la elaboración del producto cultural bajo dos formas: activa y pasiva. Bajo la forma activa, este sujeto es efectiva y plenamente social, total en la medida en que al producir la obra, toma en cuenta los deseos y las aspiraciones profundas de la sociedad. Bajo la forma pasiva, dicho sujeto social no desempeña ninguna función precisa ni en la producción ni en la recepción (como crítico) del producto cultural: sólo es coautor porque forma parte o es miembro de la sociedad que constituye a su vez el autor “global” de dicha obra. Total, al contribuir al doble nivel individual y colectivo, al revestir la doble forma activa y pasiva en la confección de la obra, el iniciador que es el sujeto individual se vuelve muy importante en su cadena de producción. Por consiguiente, su cuota en el reparto del derecho de coautor debe ser y es considerable.

CONCLUSIÓN

Al término de este análisis sociocrítico, se nota que el sujeto cultural es multidimensional y multiforme: es a la vez individual y colectivo. Bajo la forma individual, inicia y elabora la obra que lleva a cabo mediante sus competencias, talentos y otras dotes personales. Como entidad colectiva, el sujeto puede ser una sola persona que encarna muchas aspiraciones profundas o ser una serie de personas y equipos cuyos distintos actos creadores permiten elaborar la obra. Pero esta multiplicidad del sujeto de la cultura no mata a la autoría; muy al contrario, la consolida y la hace más fuerte. Además, la contribución de cada participante, lejos de perderse en el conjunto de coautores, se trasluce de forma clara y distinta. Luego, a cada actor o grupo de actores de la producción de la obra corresponde un derecho, el derecho de coautor que se puede repartir entre los sujetos individuales y/o colectivos propietarios conjuntos de la misma. De allí que en sociocrítica en general y más en materia cultural, no se trate de autor sino de coautores. En esta serie de coautores, el sujeto individual, al intervenir a la vez como persona activa e iniciadora de la obra y como miembro pasivo de la sociedad que la genera, desempeña un papel clave. Al fin y al cabo, los resultados de este trabajo contribuyen a solucionar el problema de autoría y a dar al sujeto cultural la importancia, el lugar y el derecho que le corresponden en la sociocultura universal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENVENISTE Emile (1958), "De la subjectivité dans le langage",
Journal de psychologie, juillet-septembre, PUF, pp. 259-260
- CROS Edmond (1997), *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*,
Buenos Aires: Ediciones del Corregidor

- (2002), *El sujeto cultural, Sociocrítica y psicoanálisis*, Montpellier: Ediciones del Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques.
- DESCARTES René (2014), *Le discours de la méthode*, Paris : Editions du Seuil.
- FOUCAULT Michel [1970] (1973), *El orden del discurso* (lección inaugural del Collège de France), Barcelona: Tusquets.
- FREUD Sigmund (2015), *Introduction à la psychanalyse*, Paris : Flammarion.
- KOUA Kadio Pascal (2005), *Estudio sociocrítico de Cien años de soledad de Gabriel García Márquez*, tesis doctoral, Abidjan: Université de Cocody.
- (2016), “La literatura hispanoamericano como institución social: el caso de la peruana”, *Revue scientifique de littératures, Langues et Sciences Humaines*, 24, pp. 75-84, Bouaké : Université Alasane Ouattara.
- TRIQUELL Ximena, 2002, “Sujetos textuales/autoría cinematográfica en *cine de autor*”, *XIIIº Congreso Internacional de Sociocrítica “Sobre la noción de sujeto cultural”* (Universidades de Salta y Jujury, Argentina, octubre de 2001), *Sociocriticism*, Vol. XVII, 1 & 2, pp. 147-153.