

Lo singular colectivo: el autor entre sus redes¹

Olivier Alexandre

Universidad de Avignon – Centro Norbert Elias²

Adeline Lamberbourg

EHESS –CESPRA

Resumen

En este artículo cruzamos las aportaciones de la sociología del arte y del análisis de redes sociales a partir del caso del cine francés. Presentamos principalmente el resultado de dos encuestas llevadas a cabo entre 2004, 2006, 2008 y 2012 acerca de una población de « talentos » (directores, actores, jefes de proyectos y técnicos) e intermediarios (productores, distribuidores, críticos, explotadores). Más allá de un discurso fuertemente individualizador (la « política de los autores »), el cine francés permite dar cuenta de cadenas de redes incorporadas, yendo de más estrechas (díadas) a las más extendidas (« familias »). Esta trama de relaciones constituye una estructura de trabajo creador y de una economía por proyectos, indeterminada, precaria e incierta.

Palabras clave: Redes – Cine francés – Familias – Carreras.

Abstract

In this article, we cross the inputs of the sociology of art and networks based on French cinema. This study is mainly the result of two surveys conducted between 2004 and 2006 for the first one, 2008 and 2012 for the second one concerning a population of "talents" (directors, actors, technicians and heads of post) and intermediates (producers, distributors, critics, operators). Beyond an individualizing speech (the "politique des auteurs" of the French "new wave"), French cinema can account chains of embeddedness, from tighter (dyads) to larger ones ("family"). This relational frame represents the structure of creative work and project economy, which are indeterminate, precarious and uncertain.

Key words: Networks – French cinema – Families – Careers.

El enfoque en términos de red se opone por principio a la ideología dominante del cine francés³. La imagen de « autor »⁴ remite a la figura del cineasta-artista, aislado por un trabajo poco socializado. Esta representación inspirada del

¹Traducción realizada por Karine Gatoy revisada por Ainhona de Federico

²Contacto: olivier.alexandre@ehess.fr

³Freidson 1986.

⁴Véase Durkheim y Mauss 1901-1902; Truffaut 1955; Foucault 1969; Sapiro 2011; Becker 1999.

imaginario romántico y literario del siglo XIX encuentra ahí su origen de manera local en la estrategia de la llegada de los principales representantes de la « Nouvelle Vague » y el sistema de regulación instituido en esta base⁵. Respecto a eso, el « individualismo » del cineasta (egocentrismo, orgullo, sacrificio de la vida privada para el trabajo, etc.) se explica no tanto por disposiciones psicológicas específicas sino por la centralidad de su papel en la configuración del trabajo. En efecto, el peso de la representación del director como solista no es el índice de su aislamiento creador, sino al contrario el de su centralidad en el seno de un colectivo de trabajo, como empresario de proyectos⁶. Allí donde el actor o el productor desempeñan un papel esencial en cine hollywoodense y bollywoodense⁷, el director es el principal portador y animador de proyecto en el cine francés⁸. Por su presencia física y su implicación en las diferentes etapas del proceso cinematográfico, garantiza la continuidad física y empresarial de la película de largometraje.

Apoyándose en dos encuestas dedicadas a talentos (« directores », « actores » « jefes de puestos », etc.) e intermediarios (productores, distribuidores, etc.) la primera, realizada entre 2004 y 2006 y la segunda entre 2008 y 2012, este artículo tiende a identificar las formas propias de sociabilidad en curso dentro del cine francés. El proceso escogido mediante entrevistas detalladas (más de 200) y series de análisis longitudinales permiten la reconstitución de los resortes sociales de las carreras y de las colaboraciones, ha permitido observar diferentes grados de asociación duradera, partiendo desde la escala más reducida (« díadas ») hasta círculos de colaboración extendidos (familias). En efecto, la lógica de continuidad que necesita la realización de una película, y al final, una carrera, implica la consolidación de relaciones binarias, vinculando al cineasta con sus colaboradores más o menos formales. Este círculo creador se basa en relaciones de fidelidad y compromisos recíprocos, donde se confunden frecuentemente los espacios de lo íntimo y de lo profesional.

⁵ Mary 2006; Depéris 2008.

⁶ Schumpeter 1990; Zilio 2010.

⁷ Biskind 2010; Grimaud 2007.

⁸ Darré 1986 y 2003; Bonnell 1989; Becker 1999; Depéris 2008.

Los juegos de alianzas en la frontera del profesionalismo y de lo íntimo

En efecto la lógica de la red cinematográfica trasciende frecuentemente las fronteras de lo profesional y de lo íntimo, integrando uno o más colaboradores asiduos a la esfera privada y de manera recíproca (un miembro de la esfera privada se convierte en un colaborador de trabajo). Un cierto número de directores están así rodeados por individuos que tienen múltiples papeles⁹. A partir de este punto de vista, se pueden identificar varios tipos de lazos. Los más ostensibles conciernen la relación de trabajo desarrollada dentro de una hermandad, como es el caso de los hermanos Dardenne, Podalydès o Larrieu. Sin embargo este modelo está poco difundido con respecto a otros, como la unión conyugal, mucho más frecuente. Dentro de un mundo en el que el reconocimiento del talento individual prevalece y donde las sospechas de connivencia y de parcialidad (en las comisiones del CNC, jurados de festivales, etc.) enturbian frecuentemente la reputación de un « talento », la identidad (« hacerse un nombre » y conservarlo) y el deseo de conservar las relaciones privadas, conducen a la invisibilidad de las alianzas matrimoniales (los dos cónyuges conservan frecuentemente patronímicos distintos). Sin embargo, cada miembro de la pareja constituye una fuente de información y recursos, paralelamente a su cargo como colaborador (informal o contractual). La estabilidad y la fuerza de este tipo de vínculo representan una ventaja comparativa en una actividad discontinua y sumamente competitiva.

Director	Cónyuge
Isabelle Adjani (actriz-directora)	Bruno Nuytten (jefe-operador)
Olivier Assayas	Mia Hansen-Love (directora)
Bertrand Bonello	Josée Deshaies (jefe-operadora)
Roselyne Bosch	Alain Goldman (productor)
François Bozon (director-crítico)	Axelle Ropert (directora-crítico)
Guillaume Canet (actor-director)	Marion Cotillard (actriz)
Kim Chapiron	Ludivine Sagnier (actriz)
Valérie Donzelli (actriz-directora)	Jérémy Elkaim (actor-guionista)
Léa Fehner	Julien Chigot (montador)

⁹ Ver Fischer 1982.

AnneFontaine	Alain Carcassonne (productor)
Roger Hanin (actor-director)	Christine Gouze-Réнал (productora)

Tabla 1. Casos de alianzas conyugales en el cine francés

Ocasionalmente, las uniones « libres » forman el punto de partida de las estructuras complejas de parentesco (familias, linajes, et.), a semejanza de los sistemas « Bonitzer » - el guionista-director Pascal Bonitzer, cónyuge de la directora SophieFillières, padres de la actriz AgatheBonitzer, sobrina de la actriz HélèneFillières - « Garrel » - actor Maurice Garrel, padre del director PhilippeGarrel, pareja de la directora BrigitteSy, padres de la actriz Esther Garrel y Louis Garrel, pareja de ValérieBruni-Teseschi, hermana de Carla Bruni-Sarkozy, etc. - « Doillon » - Jacques Doillons, ex pareja de la actriz y cantante Jane Birkin, padres de la actriz Lou Doillon, ex-marido de la montadora NoëlleBoisson, padres de la actriz-directora Lola Doillon - « Bonnell » - padre economista del cine y ejecutivo de Canal +, madre responsable de la ayuda selectiva para el CNC, hijo director producido por su padre - o también « Besson » - el director, guionista y productor LucBesson, ex marido de la actriz-directora Maïwenn Le Besco, hija de la actriz Catherine Belkhodja, hermana de la actriz directora Isild y del jefe operador Jowan Le Besco, LucBesson es el actual marido de la actriz Virginie Silla, hermana de la actriz directora Karine Silla, ex pareja de Gérard Depardieu y esposa del actor-director Vincent Pérez, etc.)¹⁰.

« El hecho que hagamos el mismo trabajo ayuda mucho... Cada uno entiende mejor las frustraciones y lo deseos del otro. »

Entrevista con un director, 38 años

De este modo, tratándose de alianzas matrimoniales, red filial o relación de amistad, la díada es la forma de alianza dominante en el cine francés.

El acceso a la actividad o dirigir la propia red

La actividad de realización está estructurada por relaciones binarias de colaboraciones duraderas, situadas en el cruce de los grupos a los que pertenece

¹⁰Desrosières 1978.

cada miembro¹¹. La forma del dúo se encuentra en diferentes niveles y secuencias del proceso cinematográfico. Sirve como unidad de base a la constitución de los equipos.

Esta organización tiene varios determinantes. En el momento de entrar en la actividad, los interesados tienen un conocimiento limitado de los técnicos de cine y poca credibilidad frente a los profesionales confirmados. En esta etapa de la trayectoria, las uniones se realizan principalmente mediante oportunidades, encuentros y relaciones gracias a conocidos mutuos, a través de escuelas, lugares de sociabilidad y colaboraciones anteriores (cortometrajes). Los conocidos de segundo grado (« ha trabajado con un amigo... ») constituyen después un apoyo de confianza¹² (« lo conozco y se lo que ha pasado... »). Mediante una serie de círculos concéntricos, los nuevos entrantes se rodean con «las personas de confianza, de sus personas de confianza », los intermediarios desempeñan un papel de controladores, mediante sus propias redes.

Estas colaboraciones duales se diversifican y expanden en los diferentes estratos de la actividad. Cada colaborador acarrea relaciones de trabajo privilegiadas con otro colaborador estable. Sedimentadas a lo largo del tiempo por el juego de los proyectos y de los encuentros, estas redes de colaboración se disgregan frecuentemente después de tres o cuatro largometrajes. Los encuentros y las recomendaciones interpersonales permiten entonces paliar las rupturas debidas a los fallecimientos así como incompatibilidades de calendarios, riñas interindividuales, cambios en la escala económica de proyectos o también reajustar la diferencia de notoriedad entre colaboradores.

« Generalmente, el director emplea un director artístico que compone su propio equipo. Se rodea de gente que conoce según afinidades y competencias. Puede ser que escoja a gente que no conoce, de la que ha oído hablar, cuando algunos miembros del equipo no están disponibles... Pero muchas veces la fidelidad es lo primero. Es un mundillo, todo el mundo se conoce... Cuando un director escoge un director artístico, muchas veces este último no puede pasar sin su brazo derecho, tiene a su decorador, su jefe de construcción... Y los equipos funcionan así durante algunos años.

Entrevista con A., Director artístico

¹¹Guimera,Uzzi,Spiro, Amaral 2005.

¹²Karpik 2002.

La lógica de las colaboraciones describe un esquema incremental, sobre la base de las relaciones interpersonales experimentadas recíprocamente dentro y fuera del trabajo. La comprensión de este fenómeno debe incorporar la alta tasa de fallos de las alianzas, como se ilustra en la carrera de Dominique Cabrera (ver tabla 2)¹³.

Colaborador	Periodo	Círculo de pertenencia o tertium gaudens*	Continuación de la colaboración	Presencia en el mercado de trabajo
Jean-Pol Lefevre	1981-1988	IDHEC/Louis Lumière	No	Estreno
Jean Umanski	1981-1988	IDHEC/Louis Lumière	No	Documental
Anne-Cécile Thévenin	1981-1988	IDHEC/Louis Lumière	Renuncia	Estreno
Jean Casanova	1981-1988	IDHEC/Louis Lumière	No	Televisión
André Rigaut	1981-1988	IDHEC/Louis Lumière	No	Televisión; documental
Déborah Peretz	1981-1988	Ariel Scrick	No	Televisión (americana)
Jean-Bernard Bonis	1981-1988	Jean-Pierre Thorn	No	Televisión
Robert Millié	1981-1988	J.-P. Thorn/Les Films de la Lanterne	Sí	Cine porno (años 70-80) y cine tradicional
Céline Migean	1990-1995	Iskra	No	Estreno
Philippe Lubliner	1990-1995	Iskra	No	Cortometraje y documental (actividad esporádica)
Pierre Camus	1990-1995	Iskra	No	Documental
David Sionnière	1990-1995	Iskra	No	Estreno
Cathy Chamorey	1990-1995	Iskra	No	Televisión
Anne Richet	1990-1995	Jean Rouch	No	Estreno
Manuela Frésil	1990-1995	Jean Rouch	No	Realiza un documental producido por D. Cabrera en 2011
Jacques Pamart	1990-1995	Jean-Louis Comolli/INA	Sí	Permanente INA

¹³Lamberbourg 2010.

Dominique Greussay	1990-1995	J.-L. Comolli/Christophe Otzenberger	Sí	Estreno
Jacques Bouquin	1990-1995	INA	No	Permanente INA
FranckMercier	1990-1995	INA	No	Permanente INA
RaymondeFourcade	1990-1995	INA	No	Perm. INA (jubilada hacia 1996)
ChristianeLack	1990-1995	IDHEC/Addoc	No	Documental ; corto y largo metraje

Cuadro 2 : Colaboraciones experimentadas y dejadas (una a tres películas)

Fuente: entrevista a D. Cabrera yImdb para las filmografías individuales.

*Ejemplo de lectura: Jean-Louis Comolli presenta al cineasta Jacques Pamart a Dominique Cabrera o un miembro del círculo de Jean Rouch (,) le habla de la montadora AnneRichet. El « *tertiumgaudens* » es la tercera persona de la tríada que forma la conexión entre los dos primeros. Su posición es estructuralmente ventajosa debido a que representa un "puente" en el lenguaje de análisis de redes, entre los componentes conectados, es decir, subgrupos cohesivos dentro de una red más grande. De este modo, Becker incita a no considerar el compromiso como una relación estrictamente diádica entre dos personas, porque esta relación implica a menudola intervención, en un momento u otro, a una tercera persona de la red. Ver Becker, Howard (1960). "Notas sobre el concepto de compromiso", *The American Journal of Sociology*, nº66 (1), pp.32-40.

En cada etapa de la carrerases pueden activar nuevos vínculos. Sin embargo, los primeros contactos establecidos al principio de la trayectoria tienen un impacto decisivo sobre el proceso de la carrera¹⁴, en el sentido en que presentan la probabilidad más fuerte de ser reactivados a lo largo del tiempo. Influyen positivamente el volumen de actividad, la seguridad de la carrera y el contenido del trabajo (desarrollo de convenios compartidos). Según las fases temporales, los vínculos duraderos contribuyen a la estructuración del trayecto de los directores, incluyéndolos en segmentos de actividad. La naturaleza de estos vínculos remite frecuentemente a la fase de formación. Es lo que podemos observar en la carrera de Dominique Cabrera:

- Algunas conexiones tienen como origen la escuela, con una base de amistad y la apuesta de formación mútua (ej. Xavier Griette, Ariel Scrick) y se desarrollan a partir de la fase de cortometrajes;
- Hay vínculosque vienen del círculo familiar y/o de amistad (fuera del sector cinematográfico): por ejemplo Raymond Sarti (jefe decorador) amigo del hermano de la directora, SophieWahnich y PhilippeCorcuff (universitarios y

¹⁴Rannou,Roharik 2006.

coautores), encuentros procedentes de las actividades políticas de D. Cabrera. Estas conexiones se crearon cuando Dominique Cabrera empezó a realizar documentales;

- Hay relaciones que proceden de las primeras fases de introducción de la directora en las redes profesionales: Marianne Fricheau, Hélène Louvart, Sophie Brunet (colaboradores técnicos), Olivier Gorce et Olivier Loustau (guionistas). Se constituyen con la continuación de los proyectos documentales de la directora y su introducción en los largometrajes. Estos profesionales intervienen ellos mismos en el mercado del trabajo del largometraje y en mercados conexos (telefilm y documentales principalmente).

Algunos se mantienen a largo plazo, es decir van de formatos cortos a formatos largos (cine y televisión): es el caso del núcleo duro de los colaboradores de Dominique Cabrera, compuesto por la directora de fotografía, la montadora, el ingeniero del sonido, el director artístico, la asistente de la directora, la script). Corresponden con relaciones de intensidad constante. Otros desaparecen: las numerosas colaboraciones experimentales de la primera parte de la carrera (cortometrajes y documentales) y las que se revelan poco fructuosas incluso para el periodo reciente. Otras también existen desde hace mucho tiempo, como estancadas y se activan de vez en cuando. Estos vínculos y las redes a las que remiten permiten una diversificación de actividades, bienvenida cuando los esfuerzos cuestan para llegar a la meta.

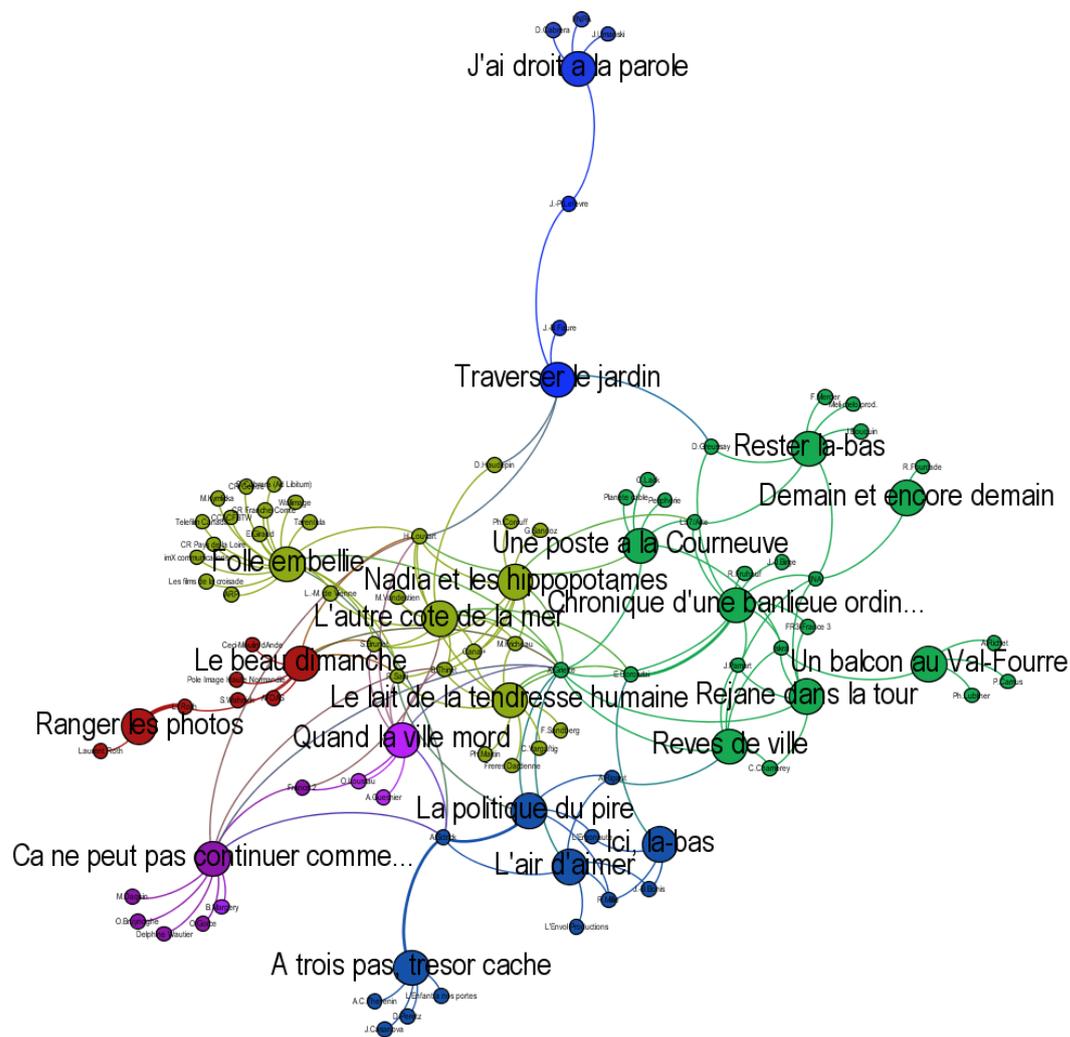


Gráfico 1. La filmografía de Dominique Cabrera vista a través de la red de sus colaboradores principales.

Nota¹⁵: Si bien la temporalidad está aplastada aquí, el algoritmo de detección de las comunidades revela grupos de individuos asociados con las diferentes épocas de la carrera de la directora: en azul los

¹⁵ Los grafos están realizados con el programa Gephi. Véase Bastian, Mathieu y Heymann, Sebastien y Jacomy, Mathieu, *Gephi: an open source software for exploring and manipulating networks*. International AAAI Conference on Weblogs and Social Media, 2009. Dada la escasez de muestras (la red personal egocéntrica de la directora), las medidas especialmente de centralidad de grado y de intermediación aplicadas a los grafos producidos aquí no son significativas. El uso hecho aquí de las herramientas para el análisis de red es por lo tanto descriptivo, ilustrativo y no tiene como objetivo la demostración. Esta elección tiene que ver con unas de las obligaciones técnicas del ejercicio: la página web principal de datos sobre el cine, IMDB, no permite exportarlos directamente hacia un programa de análisis de redes. O bien hay que reconstituir a mano las redes personales, lo que hemos hecho aquí, o bien escribir un guión, como lo hizo Sylvain Defresne para Antoine Vernet (op. cit.), permitiendo el análisis de una red completa. Acerca de los límites del enfoque egocéntrico, ver Lazega, Emmanuel, « Capital social,

primeros cortometrajes; en verde oscuro los documentales; en verde claro los largometrajes; en violeta los telefilms y en rojo los proyectos híbridos desarrollados durante el periodo reciente entre dos proyectos de ficción.

La inversión económica, afectiva y temporal realizada por los diferentes agentes de un proyecto implicamoralmente al director para repetir la colaboración, particularmente en caso de éxito crítico y/o público. La renovación de esta colaboración constituye un medio para distribuir de nuevo las gratificaciones conseguidas y concentradas por el cineasta en el momento del estreno. El director será tanto más propenso a fidelizar los miembros de « su equipo » cuanto que las repetidas colaboraciones generen economías de tiempo, vía la formación de un repertorio común (vocabulario, acciones, comunicación, etc.)¹⁶.

« Trabajar con las mismas personas, más allá del aspecto cuadrilla que me gusta, permite ahorrar mucho tiempo. Llega un momento en el que no necesitas hablar siquiera. Nos comprendemos. A medias palabras... »

Entrevista con un director, diez largometrajes

Se constituye un fuerte vínculo en virtud de una lógica circular de dones/contradones, revelación de uno/fidelidad, típicas de las relaciones de amistad¹⁷:

« Podría pegarles un tiro a todos los directores con quienes trabajo. Bastaría con que me hiciesen una entrevista en Cahiers [du cinéma] para quitármelos a todos de en medio. Tengo suficiente información sobre ellos como para destruirlos. Pero saben muy bien que esto queda entre nosotros. Yo, de los asuntos privados no hablo. Las mezquindades, sus tics, etc. soy la única que los conoce y nadie más. Lo saben. Pero nunca lo utilicé y nunca lo haré. Hay una forma de respeto.... »

Entrevista con C. montadora

Este valor del vínculo fuerte lleva paradójicamente a exacerbar las relaciones. La formación de una alianza acarrea la elevación del nivel de expectativas recíprocas. La relación de exclusividad naciente presenta entonces fuertes analogías con las

processus sociaux et capacité d'action collective », en Bevert, Antoine y Lallement, Michel (2005). *Capital social : échanges, réciprocité, équité*. Paris: La Découverte.

¹⁶ Becker 2009.

¹⁷ Bidart 1997.

relaciones de pareja bajo diferentes modalidades: afección/complicidad, enfados/enojos, rupturas/reconciliaciones, etc¹⁸.

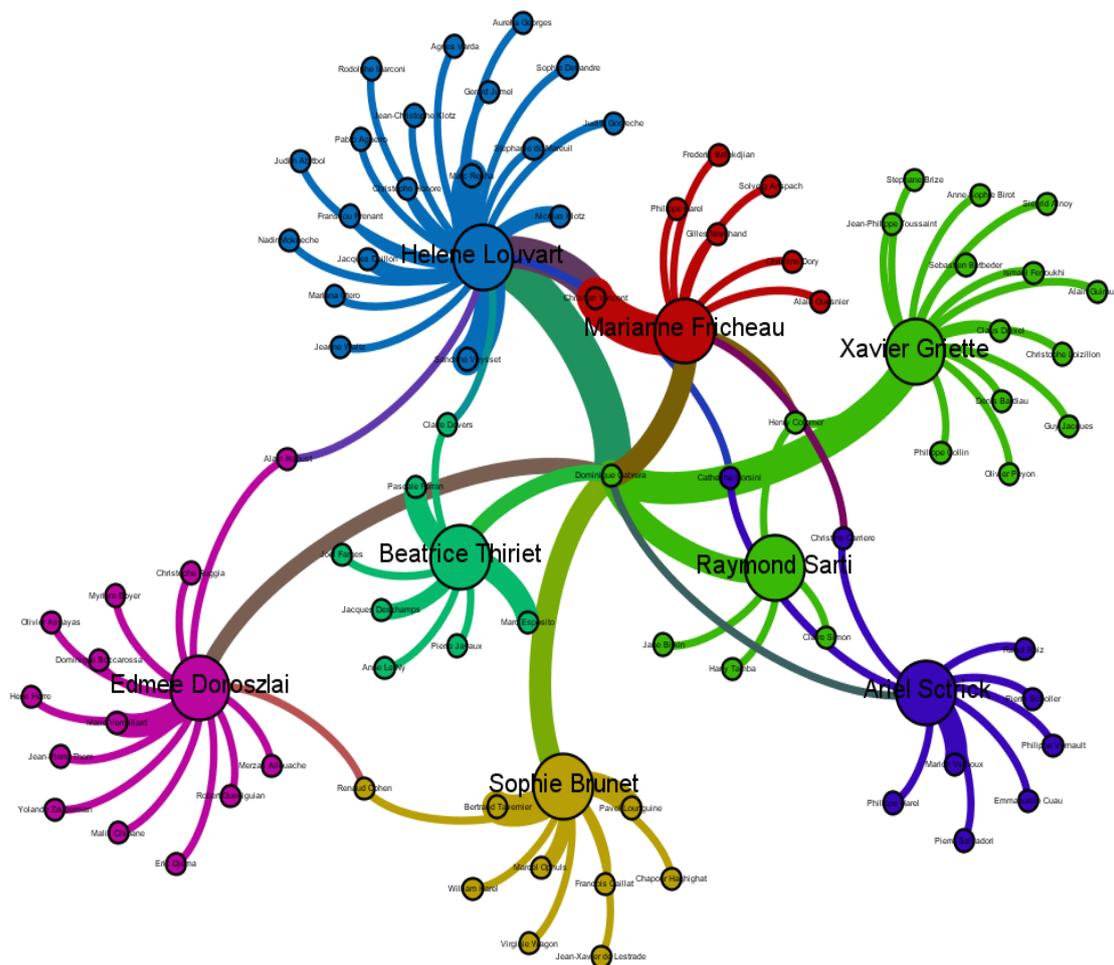


Gráfico 2. Redes de Colaboración de Dominique Cabrera.

Nota: Aquí vemos la situación de Dominique Cabrera en la red de directores para los que trabajan también sus colaboradores. El grosor de los lazos representa la intensidad de las relaciones a través del número de películas en común y el tamaño de los nodos, la importancia de cada uno de los colaboradores en la filmografía de la directora. Es uno de los efectos límite de los enlaces en las colaboraciones recurrentes entre un director y sus colaboradores: el primero se vuelve dependiente de los otros cada vez que estos últimos diversifican sus relaciones de colaboración por su parte.

La fuerza del vínculo depende de la confianza intercambiada entre el director y su colaborador, así como la intensidad del compromiso recíproco. La transitividad de las relaciones de trabajo de una película a otra nunca está garantizada, no sólo por

¹⁸ Kaufmann 1993.

las restricciones que pesan sobre la puesta en producción de los proyectos de películas¹⁹, sino también por las fuerzas de « desacoplamiento »²⁰ que llevan a las personas a alejarse unas de otras. Así, numerosos son los técnicos que no siguen con « su » director cuando realiza su primer largometraje o cuando accede a un éxito crítico y/o comercial. El cambio de sector de actividad se materializa entonces por la asociación del director con un nuevo productor, privilegiando los recursos de su propia red. En paralelo, los profesionales situados en lo alto de la distribución de Pareto se ven obligados a decidirse entre directores también unidos (amistad, afinidades estéticas, deuda moral, etc.).

A pesar de aquellos casos límites, los vínculos fuertes constituyen factores de estabilización en el empleo (bajo la condición de mantener al director en su actividad), de inclusión en los círculos de pertenencia e identificación estilística y estética. Al mismo tiempo, los vínculos débiles favorecen la diversificación de las fuentes de empleo y las experiencias de trabajo, contribuyendo así a asegurar los trayectos de los colaboradores frente a la actividad incierta de los directores.

Las « familias » del cine

Si nos alejamos de la figura del director, las formas de disposiciones colectivas, nombradas con la expresión de los propios cineastas « familias de cine », resultan también predominantes dentro del cine francés. Estas agrupaciones de individuos unidos por relaciones de trabajo y amistad presentan un grado de formalización variable, entre colectivos informales cuya estructura sobrepasa los tres miembros (o sea, hablando con el lenguaje del análisis de redes, « sub-grafo máximo completo de tres nodos mínimos »²¹ o « cliques »), y asociación formada sobre la base de afinidades electivas cuyos miembros desarrollan una actividad artística y cultural común (« círculos de colaboración »²²).

Su constitución muchas veces tiene como origen la frecuentación de un mismo lugar de enseñanza (escuela de cine, clases de teatro, etc.), la integración en círculos de sociabilidad comunes (amigos, barrios, acontecimientos) o prácticas culturales localizadas (mismas salas de cine, videoclubs, fiestas, conciertos, etc.).

¹⁹ Creton, Dehée, Layerle y Moine 2011.

²⁰ White 201; Bidart, Degenne y Grosetti 2011.

²¹ Carrington, Scott, Wassermann 2005.

²² Farrell 2003.

Las características socioculturales (sociabilidad de fuerte intensidad, cultura de la salida, integración en una « cuadrilla », compromisos profesionales y familiares flojos²³) relativas a las épocas de vida (entre 20 y 30 años, con una media de paso a la realización a los 28 años²⁴) y entrada en el cine, estructuran su formación. De manera frecuente, el mismo año de presentación (mediante cortometrajes y encuentros durante festivales, ceremonias, cenas, fiestas, y otros acontecimientos que marcan un año cinematográfico) representa el origen de amistades y enemistades duraderas.

«Como nuestras películas salieron al mismo tiempo, somos un grupo que nos encontramos siempre en Cannes, en los Césars, etc. Muchas veces nos juntamos durante aquellas noches, tomamos copas, etc. »

Entrevista con un director

En el caso de relaciones de colaboración más frecuentes y una fuerte densidad del vínculo social, la organización de un círculo se apoya en la prevalencia de un « líder » o de un dúo, carismático y emprendedor de proyectos²⁵. Unidos por una identidad de valores, de referencias, edad y sexo (más frecuentemente masculino), los diferentes miembros desarrollan su trabajo sobre esta base de colaboraciones formales (cortometrajes, revistas, etc.) e informales (relecturas, prácticas culturales colectivas, « echar una mano », consejos, etc.). Entonces los proyectos se funcionan en virtud de una intercambiabilidad de papeles: de esta manera un mismo individuo podrá llegar a ser tanto productor en un cortometraje de otro miembro del grupo, agente auxiliar (lector, casting, figurante, etc.) en otro proyecto y productor para su propio metraje.

²³Galland 1998.

²⁴ Marie 1998.

²⁵Farrell 1982.

Miembros	Colectivos-organizaciones	Origen
Thomas Bardinet, Laurent Cantet, Vincent Dietschy, Gilles Marchand, Robin Campillo	Sérénade productions (productora de cine)	IDHEC (principios de los años 1980)
Arnaud Desplechin, Marianne Denicourt, Emmanuel Salinger, Pascale Ferran, Noémie Lvovsky	Why Not Production (productora de cine)	IDHEC (mediados de los años 1980)
Emmanuel Bourdieu, Bruno y Denis Podalydès, Jeanne Balibar, Mathieu Amalric, Emmanuelle Devos	« Rivegauche » (grupo informal)	Lycée Henri IV (mediados de los años 1980), ENS
Robert Guediguian, Franck Le Wita, René Féret, Ariane Ascaride, Jean-Pierre Darroussin, Gérard Meylan	Agat Films (productora de cine)	Teatro y Conservatorio (finales de los años 1970 y principio de 1980)
Catherine Corsini, Laurence Ferrera-Barbosa, Ismael Ferroukhi, Cédric Kahn, Nathalie Richard	Rezo Films (producción, distribución)	IDHEC-FEMIS, cortometrajes (finales de los años 1980)
Nicolas Boukrief, Christophe Gans, Albert Dupontel, Jan Kounen, Gaspard Noé, Marc Caro	Starfix (revista de cine)	Starfix (años 1980)
Emmanuel Giraud, Judith Cahen, Christine Martin, Axelle Ropert, Serge Bozon, Vincent Dieutre, Hélène Frappat	La Lettre du Cinéma (revista) Les films de la Croisade (productora)	La Sorbona (años 1990)
Cédric Anger, Emmanuel Burdeau, Thierry Lounas, François Bégaudeau	Capricci (producción, distribución, edición)	<i>Cahiers du cinéma</i> finales de los años 1990
Xavier Gens, Louis Leterrier, Olivier Megaton, Pierre Morel	EuropaCorp	Luc Besson (años 1990 y 2000)
Kim Chapiron, Romain Gavras, Vincent Cassel, Nguyen Lê, Mathieu Kassovitz	Kourtrajmé (producción de cine, clips, publicidades)	Hijos de directores y artistas encontrados en París (principios de los años 1990 y años 2000)

Tabla 3. Círculos colaborativos del cine francés

El « círculo de colaboración » determina frecuentemente un debut exitoso. En efecto, ofrece un aprendizaje de sustitución para los directores que no hayan podido seguir una formación cinematográfica. Los proyectos colectivos son una oportunidad para compartir conocimientos, adquirir nuevas competencias y poner en común recursos relacionales. De ello se derivan un conjunto de « pequeñas ventajas » y oportunidades (compartir una casa, préstamos de dinero, pequeñas funciones, apoyo moral, etc.) Mediante un efecto de capilaridad, los productores e intermediarios de mercado invierten en aquellas agrupaciones, explotándolas como si fuesen « yacimientos » de talentos:

« Catherine Corsini había hecho una primera película, que se llama *Poker*, y un telefilm que había tenido éxito. Entonces decidí producir *Les amoureux*. La encontré, y resulta que era la mejor amiga de Kahn. Cédric, el mejor amigo de Ferroukhi, de quien produce un cortometraje... Entonces es una especie de familia así, con la que me casé entonces y que acompañé durante un tiempo... Y después encontré otra: la de Albert Dupontel...»

Entrevista con Jean-Michel Rey, Rezo Films

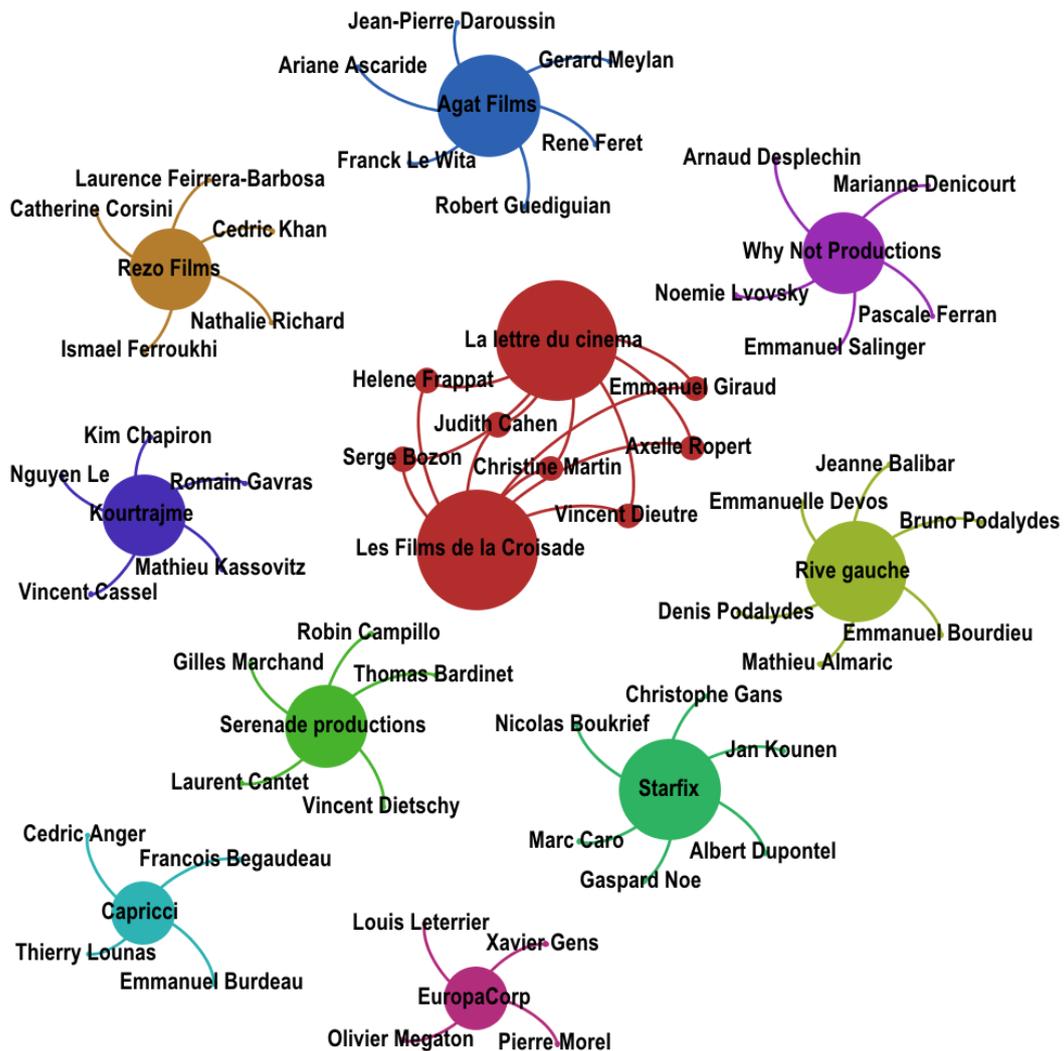


Gráfico 3. Las « familias » del cine francés.

Después de varios años, los círculos de colaboración tienden a descomponerse a causa del desarrollo de las actividades respectivas de cada miembro, de las tensiones producidas por las diferencias de éxito y la reducción del presupuesto-

tiempo (aumento de las obligaciones familiares y profesionales que van traduciéndose en el paso de una vida bohemia a una vida en familia). La propensión para desarrollar una forma de especialización y división del trabajo, o también las relaciones de cooperación de menor intensidad, les aseguran sin embargo una mayor longevidad.

Este desplazamiento desde la idea del artista individual hasta la concepción de los artistas colectivos da lugar al desdoblamiento del concepto de "talento": a la dimensión estrictamente artística (la *maestría* cinematográfica del director) se le añade otra empresarial y humana (la *intuición* social del cineasta-empresario y jefe de equipo). Desde esta perspectiva, la capacidad de crear y dirigir equipos técnicos durante el rodaje es un elemento clave del éxito de los proyectos.

Conclusión

La identificación de las díadas, de los círculos de colaboración y de las « familias » (« cliques ») de cine como formas reticulares regulares invita en definitiva a relativizar el estereotipo del cineasta-artista. La mónada creadora se disipa aquí en beneficio de una representación colectiva del « autor ». Desde entonces, la noción de « talento » se desdobra, cubriendo una dimensión propiamente artística (la *maestría* del cineasta-artista) y una dimensión empresarial y humana (la *intuición* social del cineasta-empresario y su jefe de equipo). La condición de este cambio de perspectiva, de artista individual a los colectivos artísticos, no sólo consiste en tener en cuenta la dimensión colectiva de la actividad artística dentro de la tradición de la sociología del arte (Raymond de Moulin, Howard Becker, Pierre Bourdieu, etc.), sino también temporalizar el análisis, mediante un desplazamiento de la perspectiva desde un plano del estudio espacial hacia un enfoque histórico, en condiciones de articular los dos ejes exclusivos de las ciencias sociales que son el tiempo y la estructura.

Bibliografía

- Amaral, Luis A. Nunes y Guimera, Roger y Uzzi, Brian y Spiro, Jarrett (2005). "Team Assembly Mechanisms Determine Collaboration Network Structure and Team Performance". *Science*, nº5722, pp. 697-702.
- Becker, Howard (1999). *Propos sur l'art*. Paris : L'Harmattan.
- Becker, Howard y Faulkner, Robert (2009). *Do You Know . . . ? The Jazz Repertoire in Action*. Chicago: University of Chicago Press.

- Bidart, Claire (1997). *L'amitié, Un lien social*. Paris: La Découverte.
- Bidart, Claire; Degenne, Alain; y Grossetti, Michel (2011). *La vie en réseau : dynamique des relations sociales*. Paris: PUF.
- Biskind, Peter (2010). *Star: How Warren Beatty Seduced America*. New York: Simon & Schuster.
- Bonnell, René (1989). *La 25e image*. Paris: Gallimard.
- Carrington, Peter J.; Scott, John; y Wassermann, Stanley (2005). *Models and Methods in Social Network Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Creton, Laurent; Dehée, Yannick; Layerle, Sébastien; y Moine, Caroline (2011). *Les producteurs. Enjeux créatifs, enjeux financiers*. Paris: Nouveau monde éditions.
- Darré, Yann (1986). "Les créateurs dans la division du travail: le cas du cinéma d'auteur". En Moulin, Raymonde, (ed.), *Sociologie de l'art*. Paris: La Documentation française.
- Darré, Yann (2003). "Le cinéma, l'art contre le travail". *Mouvements*, n° 27-28, pp. 120-125.
- Depétris, Frédéric (2008). *L'état et le cinéma en France. Le moment de l'exception culturelle*. Paris: L'Harmattan.
- Desrosières, Alain (1978). "Marché matrimonial et structure des classes sociales". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°20-21, pp. 97-107.
- Durkheim, Emile y Mauss, Marcel (1901-1902). "De quelques formes de classification - contribution à l'étude des représentations collectives". *Année sociologique*, n°6, pp. 1-72.
- Farrell, Michael (1982). "Collective Projection and Group Structure: The Relationship Between Deviance and Projection in Groups". *Journal of Small Group Behavior*, vol. 10, 1, pp. 81-100.
- Farrell, Michael (2003). *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fischer, Claude S. (1982). *To Dwell Among Friends: Personal Networks in Town and City*. Chicago: University of Chicago Press.
- Foucault, Michel (1969). "Qu'est-ce qu'un auteur ?". *Bulletin de la Société française de philosophie*, n°3, pp. 104.

- Freidson, Eliot (1986). *Professional Powers*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Galland, Olivier (1990). "Un nouvel âge de la vie". *Revue française de Sociologie*, vol. 31, n° 4, pp. 529-550.
- Grimaud, Emmanuel (2007). *Bollywood Film Studio ou comment les films se font à Bombay*. Paris: CNRS Editions.
- Karpik, Lucien(2002). "L'économie de la qualité". *Revue Française de sociologie*, vol. 30, n° 2, pp.187-210.
- Kaufmann J.-C. (1993). *Sociologie du couple*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Lamberbourg, Adeline(2010). "Parcours croisés de Dominique Cabrera, cinéaste, et de ses proches collaborateurs". *Temporalités*, n° 11. URL : <http://temporalites.revues.org/1218>.
- Michel, Marie (1998). *Le Jeune cinéma français*. Paris: Nathan.
- Mary, Philippe (2006). *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*. Paris : Seuil.
- Rannou, Janine y Roharik, Ionela (2006). "La récurrence de la relation d'emploi comme optimisation de la gestion du réseau d'employeurs et son incidence sur les carrières des artistes en France". En Beret, Pierre. *Transitions professionnelles et risques*. 13^e journées d'étude sur les données longitudinales dans l'analyse du marché du travail, Marseille CEREQ.
- Sapiro, Gisèle (2011). *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France, XIXe-XXIe siècles*. Paris : Seuil.
- Schumpeter J. Alois (1990). *Capitalisme, socialisme et démocratie*. Paris: Payot.
- Truffaut, François (1955). "Ali Baba et la Politique des auteurs". *Cahiers du cinéma*, n° 44, pp. 45-47.
- Zalio, Pierre-Paul (2010). "Le travail entrepreneurial". En Bevort, Antoine; Jobert Annette; Lallement, Michel; y Mias, Arnaud (eds.) *Dictionnaire du travail*. Paris: PUF.
- White, Harrison C. (2011). *Identité et contrôle : une théorie de l'émergence des formations sociales*. Paris: Editions de l'EHESS.