

Compartir los gestos de creación

Sharing the Gestures of the Creative Process

Alain Bergala

Reflexiones recogidas por Núria Aidelman

RESUMEN

El texto plantea cuestiones clave para desarrollar un análisis de la creación en diferentes ámbitos formativos. Fundamenta esta aproximación en la empatía con el proceso de creación del cineasta, el visionado comparativo de fragmentos, y rehuyendo la descomposición académica o escolar de la película. Desde la experiencia, el autor expone algunos de los elementos metodológicos que ha desarrollado para la formación de docentes y como profesor de La Fémis. Para que los primeros puedan transmitir el cine desde el corazón de la creación cinematográfica considera fundamental el pasaje por la práctica. En el caso de las escuelas de cine y sus estudiantes, es imprescindible que éstos puedan plantearse cuestiones cinematográficas a través del visionado comparativo de películas diversas, el relato directo y profundizado de los cineastas, y el análisis de sus propias prácticas. Finaliza exponiendo el riesgo academicista de las escuelas de cine frente a la experiencia de la creación.

PALABRAS CLAVE

Pedagogía, transmisión, creación, fragmentos de películas, escuela de cine, método comparativo, análisis cinematográfico, formación profesorado.

ABSTRACT

The article considers key issues in order to develop an analysis of creation in different formative fields. It bases the approach on empathy with the creative process of the filmmaker, the comparative viewing of excerpts, and rejection of the scholarly and academic deconstruction of films for analysis. Based on experience, the author presents some of the methodologies that he has developed for the training of teachers and as professor at La Fémis. For those teachers to transmit cinema from the heart of the cinematographic creative process, he considers it fundamental that they experience practice. In the case of the cinema school and its students, it is essential that they are able to consider cinematographic issues through the comparative viewing of a range of films, the first-hand and in-depth accounts of filmmakers and the analysis of their own practices. The author ends by outlining the risks posed by academicism in cinema schools as opposed to the experience of artistic creation.

KEYWORDS

Pedagogy, transmission, creative process, film excerpts, cinema school, comparative method, cinematographic analysis, teacher training.

La transmisión de la creación

Para transmitir cuestiones de cine hay que estar en el corazón de esas cuestiones; si no nos planteamos las preguntas desde la perspectiva de la creación, hacemos un trabajo meramente formal, parcial y sin consecuencias. Hablar de cómo se utiliza la escala de planos no vale la pena ni sirve de nada, pero es cómodo. En cambio, aproximarse al cine situándose en el corazón de la creación requiere pedagogos osados, que estén dispuestos a hacerlo, que no tengan miedo. Hay que darles confianza y posibilitarles que comprendan determinadas cuestiones por ellos mismos, desde la experiencia. Nos puede parecer evidente, pero hay muy pocos referentes en la transmisión de la creación, incluso en el ámbito de las Bellas Artes.

Cuando en la época de Jack Lang¹ impartía formaciones para profesores, el primer día les daba una cámara y una regla del juego. Se quedaban completamente desconcertados. Por ejemplo, les proponía un ejercicio de rodar-montar en dos horas, y después veíamos Mekas u otros filmes rodados de este modo. Se producía un verdadero encuentro. No sirve de nada que les explique la teoría de la pedagogía; en cambio, hacer una práctica, por pequeña que sea, lo cambia todo. Si se les encarga que durante una tarde salgan y rueden tres planos, entienden mil cosas sobre el cine. En pedagogía siempre se tendría que empezar por ahí: proponiendo a los maestros y profesores que hagan experiencia de la creación.

1. Entre 2000 y 2003 Alain Bergala fue consejero sobre cine para el “Plan de cinco años para el desarrollo de las artes y de la cultura en la escuela”, impulsado por Jack Lang, por entonces Ministro de Cultura, junto con Catherine Tasca, Ministra de Educación.

2. «Pour aimer un tableau, il faut être un peintre en puissance, sinon on ne peut pas l'aimer; et en réalité, pour aimer un film, il faut être un cinéaste en puissance; il faut se dire: mais moi, j'aurais fait comme ci, j'aurais fait comme ça; il faut soi-même faire des films, peut-être seulement dans son imagination, mais il faut les faire, sinon, on n'est pas digne d'aller au cinéma» (RENOIR, 1979: 27).

Compartir los gestos de creación

La película no es puramente enunciación; es fundamental la relación del cineasta con sus personajes, con su historia. Para mostrarlo, es suficiente con elegir muy buenos ejemplos. Si tomamos *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, Ingmar Bergman, 1953), por ejemplo, no es muy difícil ver que hay escenas en las que lo que está en juego no es la relación entre los personajes, sino el modo en que Bergman se relaciona con ellos. La elección de fragmentos es decisiva.

Pero habitualmente nadie les descubre esto a los docentes, ni a los alumnos... En Francia especialmente, debido a nuestra tradición, se analizan las películas como un objeto cerrado, nos tranquilizamos diciendo que hacemos análisis objetivos. A muchos les incomoda que yo diga que es posible hacer un análisis de la creación. Siempre les cito la frase genial de Renoir afirmando que para amar el cine hay que hacerlo, incluso si es mentalmente, imaginando la película². También a Nabokov cuando dice a sus estudiantes que no les ha enseñado literatura durante un año para que hablen de los personajes ni para que se identifiquen con ellos; les he enseñado literatura para que participen de la emoción de aquel que ha escrito el libro³.

En lo que se refiere a este planteamiento, no tengo muchos discípulos... A los universitarios

3. «He tratado de hacer de vosotros buenos lectores, capaces de leer libros, no con el objeto infantil de identificarse con los personajes, no con el objeto adolescente de aprender a vivir, ni con el objeto académico de dedicarse a las generalizaciones. He tratado de enseñaros a leer libros por amor a su forma, a sus visiones, su arte. He tratado de enseñaros a sentir un estremecimiento de satisfacción artística, a compartir no las emociones de los personajes del libro, sino las emociones del autor: las alegrías y dificultades de la creación. No hemos hablado sobre libros; hemos ido al centro de esta o aquella obra maestra, al corazón vivo de la materia» (NABOKOV, 1997: 542).

les irrita porque pone en duda todas sus certezas, que son certezas de saber académico. Pero existen otros tipos de saber a los que se accede por otros caminos. Hay muchos elementos objetivos en el pensamiento y en el modo de creación de un cineasta: en ciertos planos y secuencias podemos analizar elecciones y decisiones que dan testimonio del proceso, de cómo se ha llegado a filmar o montar de ese modo. Es lo que hace Godard en la secuencia de los cuadros de *Pasión* (*Passion*, 1982), que evoco a menudo: parte de los cuadros y muestra cómo los encara, uno tras otro. En el filme tenemos las huellas del proceso de Godard, lo vemos.

El mejor método para aproximarse a la creación es a través de fragmentos muy buenos y bien seleccionados. Detenerse en ellos, profundizar y compararlos. Pero la academia siente horror ante este tipo de especulación que, bien planteada, es una prueba de inteligencia, de empatía.

En lugar de decir “la secuencia es esto, vamos a mostrar la estructura”, podemos intentar comprender cómo se ha llegado a esta secuencia; será un proceso fascinante, una experiencia constructiva y a la vez, una fuente de placer. La especulación fundada en el análisis de los elementos de la secuencia vivifica la relación con la película. El placer del espectador o del analista no sólo consiste en recibir la obra, sino también en empatizar con los procesos y elecciones por los que se ha llegado a la película que vemos, en percibir las emociones del cineasta. Ciertos filmes, muy bien hechos y que puedo considerar genialmente filmados, no dejan lugar ni generan ninguna empatía hacia el gesto que los ha creado. Para mí, una parte muy importante del placer de espectador proviene de la posibilidad de empatizar con aquél que ha hecho la película, con sus dudas, sus temores, con su proceso de trabajo. Esta aproximación multiplica. Y no tiene nada que ver con el delirio interpretativo, al contrario, se trata de partir de la película tal y como es.

Una forma de desarrollar este tipo de análisis consiste en poner en relación fragmentos de filmes en los que se da una situación común y observar que las elecciones y los procesos de creación no son iguales. Por ejemplo, si tomamos la secuencia del billar de *Tiempos de amor, juventud y libertad* (*Three times*, Hou Hsiao-hsien, 2005) y la de la mesa de ping-pong en *Match Point* (Woody Allen, 2005) vemos que el gesto es completamente diferente, hay otro pensamiento del cine. Comprendemos por comparación. Si vemos una única forma, nos parece que sólo se puede hacer así; difícilmente podemos situarnos en el lugar del creador que ha tenido que encontrar cómo filmarlo, que ha recorrido el camino hasta hacer que el filme sea como es. Si comparamos, vemos cómo cada cineasta ha encontrado su *cómo* filmar.

Podemos trabajar la comparación entre escenas con motivos comunes en películas y cineastas diferentes, o comparar secuencias del mismo cineasta. En este caso a veces podemos descubrir que hay una pulsión que mueve a ese cineasta independientemente de los motivos o temas que filma. Por ejemplo, en sus primeros filmes, Hou Hsiao-hsien siempre está lejos, desplazado, en el mal lugar, con un punto de vista raro. Después de que él mismo explicara a Olivier Assayas que de pequeño miraba el mundo desde un árbol, que estaba muy lejos, lo entendemos, comprendemos por qué filma así. Una frase nos permite descubrir orígenes, ver cuáles son las matrices de creación que se desarrollan a lo largo de varias películas.

El sentido y lo sensible

Creo que no hay que separar el sentido y lo sensible. Hacerlo implica traicionar y violentar la película, reducirla. Para hablar del sentido siempre tenemos que partir de lo sensible. Si establecemos dicotomías, matamos el objeto. Se trata de poder describir algo que pertenece al mismo tiempo al ámbito del sentido y a lo sensible. No hay que partir jamás del sentido, pero tampoco establecer niveles diferentes. Cuanto más mezclados están

todos los niveles en el análisis, más rico es: el sentido, lo sensible, el gesto de creación. No es fácil y los profesores temen no estar capacitados.

El arte no se puede encontrar descomponiéndolo

La única manera de aproximarse al arte es tomar una obra o un fragmento en el que esté todo, con todas las contradicciones. Continúo pensando que el acercamiento al arte tiene que ser un encuentro. Y que el arte no se puede encontrar descomponiendo. Como si visitáramos el Louvre y dijéramos: hoy veremos sólo el azul, o sólo los marcos. Estamos delante de un cuadro con todo lo que eso moviliza. Hay que dejar el discurso para después.

Nunca he creído ni creeré nunca en el aprendizaje a través de la descomposición analítica. Pero es una práctica muy generalizada. El profesor llega a clase y explica la escala de planos, pero la escala de planos no es un pensamiento del plano: es lo contrario de un pensamiento del plano.

La idea de que el cine se descompone es falsa, hija del miedo. Se ha impuesto porque tranquiliza a todo el mundo, incluidas las instituciones. Descomponer para comprender parece razonable, es cómodo. Pero es simplemente falso. En la vida no aprendemos nada de esta manera. Todo lo aprendemos al mismo tiempo, mezclado, confundido, en bloque. Es mucho más complejo, pero también fascinante.

Ver cine en una escuela de cine

Existe la idea perezosa y anticuada de creer que en una escuela de cine “hacer” es suficiente. Y precisamente una cuestión fundamental en todas las escuelas es que demasiado a menudo los estudiantes sólo tienen en cuenta sus ideas, su propio genio, piensan que se bastan a sí mismos y que no necesitan ver películas de otros cineastas. Ese es mi combate en La Fémis: decirles que si

sólo cuentan con sus ideas y con lo que ya saben, se asfixiarán y los suyos serán filmes menores. Si sólo cuentan con sus propias fuerzas, no serán buenos cineastas. Poco a poco, esta idea –casi diría este combate– acaba arraigando, y los alumnos acaban descubriendo que el cine de antes y el cine diferente de hoy pueden ayudarles a pensar su cine.

El programa de La Fémis es tan apretado, la formación es tan intensa, que no tienen tiempo: van menos al cine que los estudiantes “normales”... Por eso hay que llevarles el cine a la escuela. Además de los fragmentos y filmes convocados por los cineastas-profesores, el visionado se desarrolla de otras maneras.

En primer lugar, invitando a cineastas. Hace poco vinieron los hermanos Dardenne y en su reflexión se mostraron como los grandes cineastas que son. Durante dos días vimos fragmentos de sus películas, hablamos de cómo trabajan; entonces los alumnos comprenden. El contacto directo con un cineasta que explica verdaderamente su trabajo es algo precioso. Intentamos organizar jornadas de dos días y, cuando no es posible por los calendarios de los cineastas, encuentros breves de dos o tres horas; siempre es revelador.

Por otro lado, doy un curso para los estudiantes de primer y segundo año. Elijo un tema y a partir de ahí trabajo con muchos fragmentos y algunos filmes en integralidad. Los análisis se articulan en torno a la relación entre fragmentos. El método comparativo sigue siendo el mejor para pensar, para darles ideas y deseos.

Este año trabajamos “el plano”. Todos harán planos, pero es necesario ver cine para llegar a tener un pensamiento del plano. Empecé por algo muy sencillo, tomando el episodio 4A de las *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1998) sobre el que tengo una teoría: en los primeros diez minutos hay una tipología de todos los planos posibles. Les permite ver y pensar.

También vimos el primer episodio de *Tiempos de amor, juventud y libertad* y *La señorita*

Oyu (*Oyú-sama*, Kenji Mizoguchi, 1951) en integralidad. Después del visionado del filme hago un trabajo muy preciso sobre fragmentos y planos concretos. Este año he descubierto algo que funciona y de lo que tendría que haberme dado cuenta hace mucho. Una vez acaba el visionado, dejo quince minutos para que cada uno piense; después tienen cosas que decir.

Finalmente, cada mes invitamos a un cineasta a elegir una película entre una lista que propongo a los alumnos; viene a presentarla y a dialogar en torno a ella.

Acompañar el proceso de creación

En La Fémis, trabajamos a partir del análisis comparativo también con sus ejercicios. Señalo las cuestiones claves para un cineasta, las verdaderas cuestiones de cine y vemos cómo las han resuelto ellos. Es una forma indirecta de análisis de filmes. En la última ocasión se trataba de cómo filmar un cuerpo que se pone a bailar, o que se desnuda. Era un ejercicio de puesta en escena que partía del guión de una secuencia de *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966). Extrayendo las cuestiones de cine aplicamos el método comparativo. Funciona porque ven quién está pensando el cine y con el cine.

En el proceso de creación propiamente los alumnos de La Fémis están muy acompañados por los cineastas-profesores de cada especialidad. En los rodajes de primer y segundo año siempre están allí los profesores de todos los cursos. Hay un doble equipo, el de los alumnos y el de los cineastas-profesores. Que estén ahí no necesariamente significa que intervengan, pero los estudiantes tienen la posibilidad de recurrir a ellos, con el peligro que eso comporta. Un guionista profesional puede correr el riesgo de conducir al conformismo, de hacerlos caer en las normas del guión; y lo mismo ocurre en todos los ámbitos. En una escuela de cine, las “normas” y lo “profesional” son una amenaza. A menudo pregunto a los alumnos por qué su filme es tan plano, o por qué las mezclas son de una determinada manera; casi siempre responden “porque lo queremos hacer bien”. Ahí está el peligro: todo el mundo quiere “hacerlo bien”, todos quieren “ser buenos”. El cineasta puede pedir una imagen pobre, pero el director de fotografía se resiste. El peligro permanente es el academicismo. La creación es otra cosa. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

RENOIR, Jean (1979). *Jean Renoir. Entretiens et propos.* NARBONI, Jean (ed.). París. Cahiers du Cinéma.

NABOKOV, Vladimir (1997). *Curso de literatura europea.* Barcelona. Ediciones B.

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA DE ALAIN BERGALA

BERGALA, Alain (ed.) (1985a). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (Tome 1). París. Cahiers du cinéma.

BERGALA, Alain (1985b). *Roberto Rossellini. Le cinéma révélé.* París. Cahiers du cinéma.

BERGALA, Alain (1990). *Voyage en Italie de Roberto*

Rossellini. Crisnée. Yellow Now.

BERGALA, Alain (1992). *Le cinéma en jeu.* Aix-en-Provence. Institut de l'Image.

BERGALA, Alain (ed.) (1998). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (Tome 2). París. Cahiers du cinéma.

BERGALA, Alain (1999). *Nul mieux que Godard*.

París. Cahiers du cinéma. Traducción al castellano en: BERGALA, Alain (2003). *Nadie como Godard*. Barcelona. Paidós.

BERGALA, Alain (2002). *L'hypothèse cinéma (Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs)*. París.

Cahiers du cinéma. Traducción al castellano en:

BERGALA, Alain (2007). *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera*

de ella. Barcelona. Laertes.

BERGALA, Alain (2004). *Abbas Kiarostami*. París. Cahiers du cinéma.

BERGALA, Alain (2005). *Monika de Ingmar Bergman (du rapport créateur créature au cinéma)*. Crisnée. Yellow Now.

BERGALA, Alain (2006). *Godard au travail, les années 1960*. París. Cahiers du cinéma.

ALAIN BERGALA

Director del Departamento de Análisis y cultura cinematográfica en La Fémis y profesor emérito en París III. Fue redactor jefe de *Cahiers du cinéma* y ha dirigido varias películas de cine y televisión. Autor de numerosos artículos y libros, entre los cuales destacan *Roberto Rossellini. Le cinéma révèle* (1984), *Voyage en Italie* (1990), *L'hypothèse cinéma* (2002), y los dedicados a Jean-Luc

Godard: *Godard par Godard* (1985-1988), *Nul mieux que Godard* (1999) y *Godard au travail* (2006). Entre 2000 y 2003 fue consejero sobre cine en el "Plan de las artes y de la cultura en la escuela" de los ministerios de Educación y Cultura. También ha comisariado diversas exposiciones, entre las cuales *Ericel/Kiarostami: Correspondencias* y *Pasolini Roma*.