

# Cineasta espectador, espectador cineasta. Reflexions de José Luis Guerin sobre la seva experiència com a professor

Filmmaker-spectator, Spectator-filmmaker: José Luis Guerin's Thoughts on his Experience as a Teacher

---

Carolina Sourdis

(amb la col·laboració de Núria Aidelman i Gonzalo de Lucas)

## RESUM

José Luis Guerin reflexiona sobre la seva experiència docent en relació al seu treball com a cineasta. Parteix de l'elecció de fragments de pel·lícules per mostrar les formes d'un film, transmetre el desig, l'emoció del cinema i la implicació en els seus processos, fomentant així una experiència d'espectadors a l'aula. Als tallers pràctics de cinema documental, i en particular a partir dels que realitza a l'Escuela de Cine de San Antonio de los Baños (EICTV), assenyala la conveniència d'establir restriccions per estimular i acompanyar els processos creatius. Finalment, a partir del seu taller entorn la pintura reflexiona sobre les mirades reversibles a la pintura i el cinema.

## PARAULES CLAU

Fragments de pel·lícules, transmissió del desig, experiència de l'espectador, procés de creació, taller de cinema, documental, mirada, la pintura des del cinema.

## ABSTRACT

José Luis Guerin reflects on his teaching experience in relation to his filmmaker work. Firstly, in order to show the forms of a film, to transmit the desire, the emotion related to cinema and its processes of implication, he contextualizes the choice of the film fragments thus encouraging his students to the experience as spectators within the classroom. Furthermore, regarding the documentary workshops he imparts, and particularly based on the one held in The Escuela de Cine de San Antonio de los Baños (EICTV), he points out the benefits of establishing restrictions to stimulate and accompany the creative processes. Lastly, through his painting workshop, he reflects on the reversible look of painting and cinema.

## KEYWORDS

Film excerpts, transmission of desire, spectator experience, creative processes, film workshop, documentary, look, painting through cinema.

## L'elecció dels fragments

La classe ideal per a mi consistiria en reemplaçar la meua funció d'orador per ser una espècie de discjòquei que posa en relació una sèrie de fragments. De fet, sempre que preparo una classe, el primer que faig és pensar davant dels DVD: quins poso a la cartera? És igual que fer un equipatge i triar quines lectures emportar-te: saps que determinaran i modificaran el viatge. La classe per a mi és així. El guió vindria donat per la selecció de materials. Un petit itinerari a través dels extractes. I crec que allò fonamental està aquí, en crear un itinerari a partir dels fragments. Si no ho faig és per falta de gosadia, doncs podria semblar llavors que no em guanyo honestament els meus honoraris si no parlo. Però preferiria simplement ser un guia, un inductor d'aquests fragments. Això seria l'ideal.

Al cinema s'hi accedeix confrontant-te directament amb les pel·lícules. A més, tenim aquesta eina increïble que és el DVD, i que possibilita tenir una imatge, alentar-la, relacionar un enquadrament amb un altre, poder veure com està il·luminat un pla, descobrir les entranyes de la pel·lícula, la seva intimitat. Quan era jove i volia fer cinema, no podia imaginar una cosa així. Quin llibre pot reemplaçar aquesta experiència, que et permet veure amb aquesta intimitat una pel·lícula? I no obstant això, sento que no s'aprofita prou, que les lliçons de cinema poden ser terriblement especulatives d'una manera aliena al pensament del cineasta. La confrontació directa amb la pel·lícula és per a mi el millor text. Com els primers protestants: per a què necessitem l'església, tenim la Bíblia directament, no necessitem als capellans.

I la veritat és que quan poso els fragments, els torno a descobrir. Per exemple, fa un temps vaig decidir no portar més pel·lícules de Flaherty ni Vertov perquè pensava que tothom les coneixia. Però no és així. I em fa ràbia parlar d'ells donant-los per descomptat. Els torno a mostrar i em resulta apassionant seguir parlant sobre ells. El mèrit està en les imatges i en la implicació en veure-les.

Per això no sé començar sense veure les imatges. Són elles les que et retornen l'emoció primera, les que t'omplen d'admiració i et desperten una altra vegada el desig de parlar de Flaherty; per aquesta raó no podria fer-ho a l'inrevés. Sempre em sento atordit si hi ha una avaria en el projector i haig de començar a parlar sense projectar abans. A més, són sempre les imatges les que em porten a la idea, i mai al revés. I després aquesta idea serà el nexa cap a altres imatges. Sovint em passa el mateix que fent una pel·lícula: descobreixo a la pròpia classe de què va la classe.

En realitat, abans pensava que la meua experiència com a docent no tenia res a veure amb la de cineasta, perquè quan faig classes i tallers en general em prohibeixo utilitzar-me com a exemple. Però encara que estigui utilitzant fragments d'un altre, veig que és indissociable del meu pensament com a cineasta, és a dir que les classes es van modificant segons les coses que vaig descobrint o que em van preocupant quan estic preparant o pensant una pel·lícula. Als tallers que feia quan estava filmant *En construcción* (2001), Flaherty era el pilar central; en canvi, quan estava fent *Guest* (2008) utilitzava més exemples de cinema directe. He descobert aquesta relació, que abans pensava que no existia; creia que deixava el cineasta a casa quan anava a impartir una classe.

## La transmissió del desig

L'ensenyament, com gairebé tot, és una qüestió d'implicació. L'escola acostumava a ser avorrida perquè els professors no estaven implicats. Consistia, ja se sap, en aprendre un llistat dels reis gots i visigots, i les classes de literatura requerien memoritzar autors i obres, fins i tot amb els adjectius qualificatius: «Moratín és naturalista i colorista». Una vegada vaig preguntar què devia ser això de colorista, i el mestre no em va voler respondre. Però enfront d'això recordo un professor que ens va fer una anàlisi de *A un olmo seco* de Machado, amb una bellesa i una implicació que em va portar extraordinàriament cap a una

lectura d'Edgar Allan Poe. Crec que això es nota molt, i me n'he adonat que en l'ensenyament no val la impostura. Que el desig es transfereix. Això és el més important. Als primers tallers que vaig fer a Llatinoamèrica pensava que havia d'adaptar una mica les classes a la realitat d'allà, que potser era millor evitar pel·lícules de cinema experimental europeu perquè les sentirien més llunyanes. És un error, cal mostrar el mateix. Tot és una qüestió d'implicació. El desig es transfereix, i de manera més fàcil i millor del que jo pensava.

Per contra, és molt fàcil sorprendre els alumnes i guanyar-te'ls posant algunes escenes exclamatives. Hi ha professors que ho fan de maneres innobles, utilitzant malament fragments, xocs, revelacions fàcils, tècniques vistoses, coses sorprenents. L'anàlisi de l'escalinata d'Odessa, per exemple, que era la seqüència que sempre s'utilitzava per ensenyar el muntatge cinematogràfic: es va convertir en un estereotip absolut. No només tots els alumnes l'havien vista, sinó que l'havien estudiat sense haver vist, de fet, *El cuirassat Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, Sergei M. Eisenstein, 1925). I el que és pitjor, sense haver experimentat el que se sent a veure la seqüència... És el mateix que succeeix amb la seqüència de la dutxa de *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960): a molta gent no li fa por perquè el que han fet ha estat estudiar-la, dissecar-la, fixar-se en les línies horitzontals i verticals, en els volums. Tenen un saber completament estèril perquè no saben què produeix aquesta sèrie de procediments que utilitzen Eisenstein o Hitchcock. No ho han viscut. I si no ho han viscut desconeixen el motiu del seu estudi.

Una pel·lícula et produeix diferents sentiments, reflexions i després t'interessa d'una manera natural en com s'ha aconseguit generar això, en com s'han treballat les formes cinematogràfiques per suscitar aquestes reaccions. Però en l'anàlisi acadèmica es momifica qualsevol possibilitat d'emoció: s'estudien les formes sense contraposar-les o sense saber què és el que produeixen. Per això, en fer l'elogi del fragment, correm també el risc de caure en aquestes

patologies del fragment, i convertir-ho en font de desconeixement, o d'una manipulació efectuada per la figura del professor-xapero.

Per això també és molt important crear l'entorn del fragment, quina perspectiva tries, com ho situes. De vegades intentes crear el context de la pel·lícula, altres vegades d'una dècada, o del cinema soviètic dels 20, i crees una sinècdoque d'aquesta dècada i d'aquest esperit revolucionari, que implica d'aquesta manera la forma cinematogràfica, triant un moment emblemàtic que transcendeix fins i tot la pròpia pel·lícula. Crear aquest entorn és la nostra tasca.

### L'experiència de l'espectador

Hi ha una paradoxa que trobo a tot arreu: la gent no va al cinema, però l'estudia. És un objecte d'estudi pràcticament desconegut. Fins i tot, de vegades em plantejo que la gent que ve als meus tallers potser no ha vist les meves pel·lícules. I això és exactament el procés invers del que jo vaig viure de jove. Llavors no hi havia gairebé cap escola de cinema, amb prou feines hi havia a Espanya llibres de cinema, però sí moltíssimes sales de cinema i cineclubs en tots els barris. Tothom anava al cinema i ningú l'estudiava, ara tothom l'estudia i ningú va al cinema. És curiós.

Moltes vegades quan imparteixo tallers em plantegen la possibilitat de fer pràctiques. D'una banda, ho trobo molt just de temps, ja que normalment un taller dura una setmana o dues, i crec que les pràctiques resultaran molt banals en tan poc temps. Però, sobretot, sento una manca flagrant que és la de l'estudiant com a espectador, i això també ho veig a les pel·lícules. Quan miro una pel·lícula o una pràctica, la primera impressió molt sovint és la mateixa: aquest no ha estat un bon espectador. La manca més flagrant, per tant, és l'absència d'espectadors. En tots els àmbits, perquè ara tots fem pel·lícules d'una manera o un'altra. Diria que el que no hi ha són espectadors.

D'altra banda, la meua experiència del cinema és indissociable de la meua experiència com a espectador, no en conec una altra. No vaig anar a una escola de cinema, així que les sales han estat la meua única escola i és l'única cosa que sé. Estimular els alumnes com a espectadors és el que m'importa. De fet, veure i filmar són dues tasques perfectament reversibles, com llegir i escriure. És inconcebible imaginar-te un escriptor que no ha llegit. No obstant això, les facilitats tecnològiques han incitat al fet que sorgeixi una generació de gent que grava sense haver vist o llegit. Per aquesta raó gairebé mai no contemplo les pràctiques, perquè sempre veig la manca prèvia. Voldria pensar la pràctica, però exercint primer d'espectador.

Una experiència clau en l'aprenentatge és veure més d'una vegada una pel·lícula, ja que normalment veient-la només una sola vegada et quedes amb intuïcions. Però això, d'alguna manera, és espontani: hem vist moltes vegades una pel·lícula, però no per aprendre res en particular, sinó per pur desig, per la necessitat de tornar a ella perquè t'agrada molt. D'una manera bastant natural, vas descobrint la seva estructura, les seves formes... Aquesta frase es diu aquí i després es relaciona amb això; aquest espai és el que no ens han ensenyant des d'un altre angle... No s'ha d'estudiar, ho vas deduint d'una manera més natural, orgànica.

### Acompanyar la creació

L'experiència dels meus tallers a Cuba és molt bonica, perquè allà no haig de fer classes, sinó que faig tutories per a les pel·lícules de fi d'estudis en cinema documental. I això a més em permet conèixer Cuba d'una altra manera, perquè són set projectes cada any i si és possible m'agrada anar a veure les localitzacions on rodaran i que d'una altra manera no coneixeria. Et permet també somiar les pel·lícules, apropiant-te-les mantenint el marge de respecte per tal que l'obra sigui autònoma. Et permet situar-te en problemàtiques molt diferents, exercir-te com a cineasta, pensar

com es podria resoldre això o allò que no et concerneix directament en una pel·lícula teua. I això és molt interessant.

Per a aquestes sessions d'assessorament primer els demano que m'enviïn una petita sinopsi. I llavors he establert una pedagogia: som vuit, i cada dia de la setmana abordem un projecte a fons. De vegades solament tenen un full o mitja quartilla escrita, però igualment intentar abordar-los a fons. El que faig al principi de la sessió és demanar-li al responsable del projecte que se'n vagi a una taula apart. No pot parlar, només pot escoltar-nos a tots els altres durant hora i mitja o dues hores. Penso que sóc Samuel Bronston, el productor de cinema amb el seu equip, parlant, especulant, traient coses sobre aquesta pel·lícula. Després, aquell que ha estat patint tant, té dret a integrar-se en la taula. Això va sorgir d'una manera atzarosa una vegada i em va donar molt bon resultat, i ho he anat sistematitzant.

Als tallers comencem pel paper. I només introdueixo les imatges de vegades, si sento molta necessitat o si en un monitor puc evocar un moment per visibilitzar una idea que em seria més difícil concretar oralment. El que intentem és mantenir una conversa sobre el projecte. I a l'entrar en profunditat en un projecte s'acaba revertint en els altres i després de cada jornada acaben modificant els seus propis projectes.

El model de San Antonio de los Baños m'agrada molt. Per exemple, el primer any de documental tenen una experiència que es diu *One to One* i que consisteix en aïllar el grup de vuit documentalistes al lloc més perdut de la muntanya, on s'hi va amb ases. Hi ha un petit campament d'una televisió regional on tenen uns equips bàsics. En aquest entorn han de triar un personatge i fer un retrat —anomenat *One to One*. Ho fan individualment, però s'ajuden entre ells: un fa la seva pròpia peça i col·labora en el so o en la imatge de l'altre.

Van amb un professor i gairebé tots tornen canviats d'aquesta experiència. Preval la vivència

sobre el saber tecnològic, que és el que tantes escoles de cinema solen posar en primera instància. Ni tan sols tècnic, sinó una qüestió tecnològica: una òptica es posa així o d'aquesta manera, l'eix, el salt de l'eix... Com si el cinema fos alguna cosa que es pot llegir en un prospecte.

### L'espai documental

Trobo gent més interessant, més promeses, en el terreny del documental que en el de la ficció. Vaig omplir aquestes enquestes que fa *Sight and Sound*, de ficció i de documental, i vaig adonar-me –encara que són llistes completament aleatòries, i cada setmana podria ser una diferent i sentir-me igualment representat en elles–, que a la ficció el meu títol més modern era de 1973, *La Mamá y la Puta* (*La maman et la putain*, Jean Eustache). I que d'haver-ne escollit vint, crec que tampoc no hauria inclòs cap ficció posterior. En canvi, a la de documental sí hi havia títols recents. Ho sento com un espai d'exploració més fèrtil, amb cineastes com Wang Bing o Dvortsevov.

Crec que el documental genera una sensibilitat prèvia a l'estudi, i l'alumne sent que aquest espai –doncs sempre dic que el documental és un espai i no un gènere– l'acull amb una llibertat i una flexibilitat nova que la ficció no li dóna, pot especular amb el temps, amb els punts de vista...

### Les restriccions als processos creatius

Ara bé: crec que ens equivoquem quan pensem que l'alumne ha de tenir tota la llibertat. Són molt bones les restriccions, has d'aprendre a ser lliure dins d'aquests límits. L'estel vola perquè està lligat, si no està lligat no vola. És a partir de les restriccions des d'on sorgeix el pensament creatiu.

Una idea perniciosa dels alumnes és moltes vegades l'elecció del tema. S'ho juguen tot

en l'elecció del tema, i jo intento desmuntar aquesta idea. Segons la meua teoria, l'important és la perspectiva de la mirada i les eleccions enfront d'aquest tema, doncs, de fet, el tema és alguna cosa que han de trobar a través de la seva mirada. Per això em semblaria més pedagògic delimitar-los el concepte, fins i tot intercanviar els projectes dels alumnes: tu faràs aquest, tu faràs el de l'altre... perquè sorgeix llavors un pensament cinematogràfic més net sobre quines seran les eleccions sobre aquest material que em donin per apropiarme'l. Això també és un dels llegats més bons del documental, sovint encàrrecs terriblement mandrosos com podria ser el que li van fer a Alain Resnais sobre la Biblioteca Nacional de França, i que es va apropiat d'una manera tan personal que va acabar creant un espai tan propi com el de l'hotel de Marienbad.

Per això, precisament on es mostra i es pot visibilitzar millor una autoria és davant els condicionants. Els pintors ens ensenyen molt sobre això. Fa temps que investigo sobre les clàusules dels contractes que especificaven allò que el pintor havia de fer. El primer que m'ho va descobrir va ser André Delvaux amb el seu migmetratge *Met Dieric Bouts* (1975). Després, en llibres d'art vaig poder localitzar contractes d'art concrets. Seria una lliçó meravellosa davant qualsevol quadre poder confrontar-lo amb el contracte que l'ha generat. Dissortadament se n'han conservat molt pocs, però saber els seus condicionants t'ajuda moltíssim a descobrir la perícia del pintor.

### La pintura des del cinema o el cinema des de la pintura

Faig un taller d'una setmana només de pintura. Es parla de cinema però sense veure imatges de cinema, només a través de la pintura. Per mi és meravellós perquè de vegades per pensar el cinema es necessita trobar una altra distància. Hi ha idees que estan massa contaminades, imatges que estan massa corrompudes per aquesta endogàmia, pel que

eufemísticament anomenem el món del cinema, que es replega sobre ell mateix. La pintura et dóna precisament el filtre d'una altra distància des de la que descobreixes amb més emoció el teu propi mitjà: el cinema. Això és preciós per a mi, ho he constatat des de sempre. Quan vaig als museus, els criteris que tinc d'anàlisi i de

gaudi en relació als quadres són els mateixos que m'ha donat el cinema, que és l'experiència que ha vertebrat la meva relació amb tota la resta, amb la literatura i amb la pintura. •

---

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

GODARD, Jean-Luc (1980). *Introducción a una verdadera historia del cine. Tomo 1*. Madrid. Alphaville.

LANGLOIS, Henri (1986). *Trois cent ans de cinéma*. París. Cahiers du cinéma/ Cinémathèque Française/ Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du son.

MEKAS, Jonas (1972). *Diario de cine*. Madrid. Fundamentos.

VVAA. *José Luis Guerin, Images documentaires*, n°73/74, junio de 2012, París.

## CAROLINA SOURDIS

Investigadora Doctoral al Departament de Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra a Barcelona, on també va obtenir el Màster en Estudis de cinema i audiovisual contemporani. És membre de l'Observatori Llatinoamericà de Teoria i Història

del Cinema. Ha realitzat investigacions sobre l'assaig en el cinema europeu i sobre els arxius audiovisuals al documental colombià amb la Beca Nacional d'Investigació en cinema del Ministeri de Cultura de Colòmbia.