

# Cineasta espectador, espectador cineasta. Reflexiones de José Luis Guerin acerca de su experiencia como profesor.

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

---

Carolina Sourdis

(con la colaboración de Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas)

## RESUMEN

José Luis Guerin reflexiona sobre su experiencia docente en relación a su trabajo como cineasta. En primer lugar, sitúa la elección de fragmentos de películas para mostrar las formas de un film, transmitir el deseo, la emoción del cine y la implicación en sus procesos, fomentando así una experiencia de espectadores en el aula. En los talleres más prácticos de cine documental, y en particular a partir del que realiza en la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños (EICTV), señala la conveniencia de establecer restricciones para estimular y acompañar los procesos creativos. Finalmente, a partir de su taller en torno a la pintura, reflexiona sobre las miradas reversibles a la pintura y al cine.

## PALABRAS CLAVE

Fragmentos de películas, transmisión del deseo, experiencia del espectador, proceso de creación, taller de cine, documental, mirada, la pintura desde el cine.

## 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.

## La elección de los fragmentos

La clase ideal para mí consistiría en reemplazar mi función como orador por ser una especie de *diskjockey* que simplemente pone en relación una serie de fragmentos. De hecho, siempre que preparo una clase, lo primero que hago es pensar frente a los DVD: ¿Cuáles pongo en la cartera? Es igual que hacer un equipaje y elegir qué lecturas llevarte: sabes que van a determinar y modificar el viaje. La clase para mí es así. El guión vendría dado por la selección de materiales. Un pequeño itinerario a través de los extractos. Y creo que lo fundamental está ahí, en crear un itinerario a partir de los fragmentos. Si no lo hago es por falta de osadía, pues parecería entonces que no me gano honestamente mis honorarios si no hablo. Pero preferiría simplemente ser un guía, un inductor de esos fragmentos. Eso sería lo ideal.

Al cine se accede confrontándose directamente con las películas. Además, tenemos esta herramienta increíble que es el DVD, y que posibilita tener una imagen, ralentizarla, relacionar un encuadre con otro, poder ver cómo está iluminado un plano, descubrir las entrañas de la película, su intimidad. Cuando quería hacer cine de muchacho, no podía imaginar algo así. ¿Qué libro puede reemplazar esta experiencia, que te permite ver con esta intimidad una película? Y sin embargo, siento que no se aprovecha lo suficiente, que las lecciones de cine pueden ser terriblemente especulativas en un modo ajeno al pensamiento del cineasta. La confrontación directa con la película es para mí el mejor texto. Como los primeros protestantes: para qué necesitamos la iglesia, tenemos la Biblia directamente, no necesitamos a los curas.

Y lo cierto es cuando pongo los fragmentos, los vuelvo a descubrir. Por ejemplo, hace un tiempo decidí no llevar más películas de Flaherty ni Vertov porque pensé que todo el mundo las conocía. Pero no es así. Y me da rabia hablar de ellos dándolos por sentado. Los vuelvo a mostrar y me resulta apasionante seguir hablando sobre ellos. El mérito está en las imágenes y en la implicación al verlas.

Por eso no sé empezar sin ver las imágenes. Son ellas las que te devuelven la emoción primera, las que te llenan de admiración y te despiertan otra vez el deseo de hablar de Flaherty; por esa razón no podría hacerlo al revés. Siempre me siento aturdido si hay una avería en el proyector y tengo que empezar a hablar sin proyectar antes. Además, son las imágenes siempre las que me llevan a la idea, y jamás a la inversa. Y luego esa idea será el nexo hacia otras imágenes. A menudo me pasa igual que haciendo una película: descubro en la propia clase de qué va la clase.

En realidad, antes pensaba que mi experiencia como docente no tenía nada que ver con la de cineasta, porque cuando doy clases y talleres por lo general me prohíbo utilizarme como ejemplo. Pero aunque esté utilizando extractos de otro, veo que es indisociable de mi pensamiento como cineasta, es decir que las clases se van modificando según las cosas que voy descubriendo o que me van preocupando cuando estoy preparando o pensando una película. En los talleres que hacía cuando estaba filmando *En construcción* (2001), Flaherty era el pilar central; en cambio, cuando estaba haciendo *Guest* (2008) utilizaba más ejemplos de cine directo. He descubierto esa relación, que antes pensaba que no existía; creía que dejaba al cineasta en casa cuando iba a impartir una clase.

## La transmisión del deseo

La enseñanza, como casi todo, es una cuestión de implicación. En la escuela solía ser muy aburrida porque los profesores no estaban implicados. Consistía, ya se sabe, en aprenderse un listado de los reyes godos y visigodos, y las clases de literatura pasaban por memorizar autores y obras, incluso con los adjetivos calificativos: «Moratín es naturalista y colorista». Una vez pregunté qué debía ser eso de colorista, y el maestro no me quiso responder. Pero frente a eso recuerdo a un profesor que nos hizo un análisis de *A un olmo seco* de Machado, con una belleza y una implicación que me llevó extraordinariamente

hacia una lectura de Edgar Allan Poe. Creo que eso se nota mucho, y me he dado cuenta de que en la enseñanza no vale la impostura. Que el deseo se transfiere. Eso es lo más importante. En los primeros talleres que hacía en Latinoamérica pensaba que debía adaptar las clases un poco a la realidad de allí, que quizás era mejor evitar películas de cine experimental europeo porque las iban a sentir más lejanas. Es un error, hay que mostrar lo mismo. Todo es una cuestión de implicación. El deseo se transfiere, y más fácil y mejor de lo que yo pensaba.

Por el contrario, es muy fácil sorprender a los alumnos y ganártelos poniendo algunas escenas exclamativas. Hay profesores que lo hacen de maneras innobles, mal utilizando fragmentos, choques, revelaciones fáciles, técnicas vistosas, cosas sorprendentes. El análisis de las escalinatas de Odessa, por ejemplo, que era la secuencia que siempre se utilizaba para enseñar el montaje cinematográfico, se convirtió en un absoluto estereotipo. No sólo todos los alumnos la habían visto, sino que la habían estudiado sin haber visto, de hecho, *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, Sergei M. Eisenstein, 1925). Y lo que es peor, sin haber experimentado lo que se siente al ver la secuencia... Es lo mismo que sucede con la secuencia de la ducha en *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960): a mucha gente no le da miedo porque lo que han hecho ha sido estudiarla, diseccionarla, fijarse en las líneas horizontales y verticales, en los volúmenes. Tienen un saber completamente estéril porque no saben lo que produce esa serie de procedimientos que utilizan Eisenstein o Hitchcock. No lo han vivido. Y si no lo han vivido desconocen el motivo de su estudio.

Una película te produce distintos sentimientos, reflexiones y luego te interesas de una manera natural en cómo se ha conseguido generar eso, en cómo se han trabajado las formas cinematográficas para suscitar esas reacciones. Pero en el análisis académico se momifica cualquier posibilidad de emoción: se estudian las formas sin contraponerlas o sin saber qué es lo que producen. Por eso, al hacer el elogio del fragmento,

corremos también el riesgo de caer en estas patologías del fragmento, y convertirlo en fuente de desconocimiento, o de una manipulación efectuada por la figura del profesor-chapero.

Por ello también es muy importante crear el entorno del fragmento, qué perspectiva eliges, cómo lo sitúas. A veces intentas crear el contexto de la película, otras veces de una década, o del cine soviético de los 20, y vas a crear una sinécdoque de esa década y de ese espíritu revolucionario, que implica de esa manera la forma cinematográfica, eligiendo un momento emblemático que trasciende incluso la propia película. Crear ese entorno es nuestra tarea.

### La experiencia del espectador

Hay una paradoja que encuentro en todas partes: la gente no va al cine, pero lo estudia. Es un objeto de estudio desconocido prácticamente. Incluso, a veces me planteo que la gente que viene a mis talleres a lo mejor no ve mis películas. Y eso es exactamente el proceso inverso al que yo viví de chaval. Entonces no había casi ninguna escuela de cine, ni apenas había en España libros de cine, pero sí muchísimos cines, y cineclubs en todos los barrios. Todo el mundo iba al cine y nadie lo estudiaba, ahora todo el mundo lo estudia y nadie va al cine. Es curioso.

Muchas veces cuando imparto talleres me plantean la posibilidad de hacer prácticas. Por un lado, es muy justo de tiempo, ya que normalmente un taller dura una semana o dos, y creo que las prácticas van a resultar muy banales en tan poco tiempo. Pero, sobre todo, siento una carencia flagrante que es la del estudiante como espectador, y eso también lo veo en las películas. Cuando veo una película o una práctica, la primera impresión muy a menudo es la misma: este no ha sido un buen espectador. La carencia más flagrante, por tanto, es la ausencia de espectadores. En todos los órdenes, porque ahora todos hacemos películas de un modo u otro. Diría que lo que no hay son espectadores.

Por lo demás, mi experiencia del cine es indisoluble de mi experiencia como espectador, no conozco otra. No fui a la escuela de cine, así que las salas han sido mi única escuela y es lo único que sé. Estimular a los alumnos como espectadores es lo que me importa. De hecho, ver y filmar son dos tareas perfectamente reversibles, como leer y escribir. Es inconcebible imaginarte un escritor que no ha leído. Sin embargo, las facilidades tecnológicas han incitado a que surja una generación de gente que graba sin haber visto o leído. Por esa razón casi nunca contemplo las prácticas, porque siempre veo la carencia previa. Quisiera pensar la práctica, pero ejerciendo primero de espectador.

Una experiencia clave en el aprendizaje es ver más de una vez una película, pues normalmente viéndola solo una sola vez te quedas con intuiciones. Pero eso, de algún modo, es espontáneo: hemos visto muchas veces una película, pero no para aprender nada, sino por puro deseo, por la necesidad de volver a ella porque te gusta mucho. De una manera bastante natural, vas descubriendo su estructura, sus formas... Esa frase se dice aquí para que luego se relacione con esto; este espacio es el que no nos han enseñado desde otro ángulo aquí... No se ha de estudiar, lo vas deduciendo de una manera más natural, orgánica.

### **Acompañar la creación**

La experiencia de mis talleres en Cuba es muy bonita, porque ahí no debo dar clases, sino que hago tutorías para las películas de fin de estudios en cine documental. Y eso además me permite conocer Cuba de otra manera, porque son siete proyectos cada año y, si es posible, me gusta ir a ver las localizaciones donde van a rodar y que de otro modo no conocería. Te permite también soñar las películas, apropiártelas manteniendo el margen de respeto para que la obra sea autónoma. Te permite situarte en problemáticas muy distintas, ejercitarte como cineasta, pensar cómo se podría resolver esto o

aquello que no te concierne directamente en una película tuya. Y eso es muy interesante.

Para estas sesiones de asesoramiento primero les pido que me envíen una pequeña sinopsis. Y entonces he establecido una pedagogía: somos ocho, y cada día de la semana vamos a abordar un proyecto a fondo. A veces solo tienen una hoja o media cuartilla escrita, pero de igual modo vamos a intentar abordarlo a fondo. Lo que hago al principio de la sesión es pedirle al responsable del proyecto que se vaya a una mesa aparte. No puede hablar, sólo puede escucharnos a todos los demás durante hora y media o dos horas. Pienso que soy Samuel Bronston, el productor de cine con su equipo, hablando, especulando, sacando cosas sobre esa película. Después, el que ha estado sufriendo tanto tiene derecho a integrarse en la mesa. Eso salió de una manera azarosa una vez y me dio muy buen resultado, y lo he ido sistematizando.

En los talleres empezamos por el papel, pues. Y solo introduzco las imágenes a veces, si siento mucha necesidad o si en un monitor puedo evocar un momento para visibilizar una idea que me sería más difícil concretar oralmente. Lo que intentamos es mantener una conversación sobre el proyecto. Y al entrar en profundidad en un proyecto se acaba revirtiendo en los otros y después de cada jornada acaban modificando sus propios proyectos.

El modelo de San Antonio de los Baños me gusta mucho. Por ejemplo, en el primer año de documental tienen una experiencia que se llama *One to One*, que consiste en aislar al grupo de ocho documentalistas en el lugar más perdido en la montaña, un sitio al que se va con asnos. Hay un pequeño campamento de una televisión regional donde tienen unos equipos básicos. En ese entorno tienen que elegir un personaje y hacer un retrato —llamado *One to One*—. Lo hacen individualmente, pero se ayudan entre ellos: uno hace su propia pieza, colabora en el sonido, en la imagen del otro.

Van con un profesor, y casi todos vuelven cambiados de esa experiencia. Prima la vivencia sobre el saber tecnológico, que es lo que tantas escuelas de cine suelen poner en primera instancia. Ni siquiera técnico, sino una cuestión tecnológica: una óptica se pone así o de este modo, el eje, el salto del eje... Como si el cine fuera algo que se puede leer en un prospecto.

### El espacio documental

Encuentro más gente interesante, más promesas, en el terreno del documental que en el de la ficción. Rellené estas encuestas que hace *Sight and Sound*, de ficción y de documental, y caí en la cuenta –aunque son listas completamente aleatorias, y cada semana podría hacer una distinta y sentirme igualmente representado en ellas–, de que en la ficción mi título más moderno era de 1973, *La mamá y la puta* (*La maman et la putain*, Jean Eustache). Y de haber escogido veinte creo que tampoco habría incluido ninguna ficción posterior. En cambio, en la de documental sí había títulos recientes. Lo siento como un espacio de exploración más fértil, con cineastas como Wang Bing o Dvortsevov.

Creo que el documental genera una sensibilidad previa al estudio, y el alumno siente que ese espacio –pues siempre digo que el documental es un espacio y no un género– le acoge con una libertad y una flexibilidad nueva que la ficción no le da, puede especular con el tiempo, con los puntos de vista...

### Las restricciones en los procesos creativos

Ahora bien: creo que nos equivocamos cuando pensamos que el alumno debe tener toda la libertad. Son muy buenas las acotaciones, has de aprender a ser libre dentro de estos límites. La cometa vuela porque está atada, si no está atada no vuela. Es a partir de las restricciones donde surge el pensamiento creativo.

Una idea perniciosa de los alumnos es, muchas veces, la elección del tema. Se lo juegan todo a la elección del tema, y yo intento desmontar esa idea. Según mi teoría, lo importante es la perspectiva de la mirada y las elecciones frente a ese tema, pues, de hecho, el tema es algo que han de encontrar a través de su mirada. Por eso me parecería más pedagógico delimitarles el concepto, incluso intercambiar los proyectos de los alumnos: tú vas a hacer este, tú vas a hacer el del otro... porque ahí surge entonces un pensamiento cinematográfico más limpio, sobre cuáles van a ser las elecciones sobre ese material que me den para apropiármelo. Eso es también uno de los legados más buenos del documental, a menudo encargos terriblemente perezosos como podría ser el que le dieron a Alain Resnais sobre la Biblioteca Nacional de Francia, y que se apropió de una manera tan personal que en *Toda la memoria del mundo* (*Toute la mémoire du monde*, 1956) acabó creando un espacio tan propio como el del Hotel de Marienbad.

Por eso, precisamente donde se libra y se puede visibilizar mejor una autoría es ante los condicionantes. Los pintores nos enseñan mucho sobre esto. Hace tiempo que investigo sobre las cláusulas de los contratos que especificaban lo que el pintor tenía que hacer. El primero que me lo descubrió fue André Delvaux con su mediometraje *Met Dieric Bouts* (1975). Luego, en libros de arte pude localizar contratos de arte concretos. Sería una lección maravillosa ante cualquier cuadro poder confrontarlo con el contrato que lo ha generado. Desgraciadamente se han conservado muy pocos, pero saber sus condicionantes te ayuda muchísimo a descubrir la pericia del pintor.

### La pintura desde el cine o el cine desde la pintura

Hago un taller de una semana sólo de pintura. Se habla de cine pero sin ver imágenes de cine, sino sólo a través de la pintura. Para mí es maravilloso porque a veces para pensar el cine se necesita encontrar otra distancia. Hay ideas que

están demasiado contaminadas, imágenes que están demasiado corrompidas por esa endogamia, por lo que eufemísticamente llamamos el mundo del cine, que se repliega sobre sí mismo. La pintura te da precisamente la limpieza de otra distancia desde la que descubres con más emoción tu propio medio: el cine. Esto es precioso para mí,

lo he constatado desde siempre. Cuando voy a los museos, los criterios que tengo de análisis y de disfrute de relación con los cuadros son los mismos que me ha dado el cine, que es la experiencia que ha vertebrado mi relación con todo lo demás, con la literatura y con la pintura. •

---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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 Européene 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 del Departamento de Comunicación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, donde también obtuvo el Máster en Estudios de cine y audiovisual contemporáneo. Es miembro del Observatorio Latinoamericano de Teoría e Historia del

Cine. Ha realizado investigaciones sobre el ensayo en el cine europeo y sobre los archivos audiovisuales en el documental colombiano con la Beca Nacional de Investigación en cine del Ministerio de Cultura de Colombia.