

laFuga

Alain Bergala

El acto creativo

Por Catalina Donoso Pinto y Antonia Girardi

Tags | Cine de ficción | Cine documental | Crítica cinematográfica | Cultura visual- visualidad | Espectador - Recepción | Estética del cine | Comunicación- Semiótica | Estética - Filosofía | Estudios de cine (formales) | Lenguaje cinematográfico | Francia

Alain Bergala, exdirector de *Cahiers du cinéma* y autor de *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine y fuera de ella*¹ (2003. Barcelona: Laertes) y *Nadie como Godard* (2003. Barcelona: Paidós), además de diversos libros sobre teoría y crítica de cine, estuvo de paso en Santiago como el invitado principal al Primer Seminario Internacional “[El Cine es Escuela](#)”, organizado por el Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI) y el Departamento de Estudios Pedagógicos de la Facultad de Filosofía y Humanidades, ambos de la Universidad de Chile y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Su libro propone una aproximación innovadora a la enseñanza del arte en general y el cine en particular en el contexto escolar. Nos reunimos con él en un café de Ñuñoa para conversar sobre esta propuesta, su relación con Godard y su propio trabajo como realizador. En el mismo tono sencillo pero profundo que caracteriza su libro, compartió con nosotras algunas de sus ideas.

Catalina Donoso: Lo primero que nos interesa abordar es que después leer su libro, *La hipótesis del cine*, aparece el vínculo con los textos de Rancière *El espectador emancipado* (2010. Buenos Aires: Manantial) y *El maestro ignorante* (2006. Barcelona: Laertes). Yo supongo que le han dicho antes que hay una relación con Rancière, pero me gustaría saber, en relación a la educación y la mirada ¿cómo lo ve usted? ¿En qué cree que se encuentran y en qué no?

Alain Bergala: Para mí fue el azar. Cuando yo escribí mi libro, los libros de Rancière no existían. Cuando vi el libro de Rancière, lo leí de un golpe y me di cuenta que había muchas cosas en común entre él y yo. Fue causa del azar, pero no sólo eso, sino que hay veces en que dos personas distintas están pensando lo mismo, al mismo tiempo. Eso siempre pasa. A mí me gustó mucho saber eso, porque en ese tiempo yo trabajaba en el ministerio, y en ese entonces, decir que alguien que no sabe igual puede enseñar, era imposible. Fue reconfortante leer a Rancière decir las mismas cosas que yo pensaba. A mí me gusta Rancière, nos conocemos, pero nunca hablamos de este tema.

C.D.: A mí personalmente me gusta mucho la analogía que se puede hacer entre los dos textos, al pensar que el espectador es también un alumno y en donde la película, como maestro ignorante, permite a ese alumno-espectador ver algo más que la película no sabía

A.B.: Primero, esta cosa de que el alumno esté confrontando al film, no es algo muy francés: en la pedagogía francesa, esto es más lógico, creen en la transmisión del saber... Lo que cambió este escenario y que me llevó a trabajar en cine, fue la iniciación en el arte mismo, no tanto en la comunicación.

C.D.: Eso está en su libro: la obra no necesariamente comunica en un sentido tradicional, ni comparte un sentido que está predeterminado, sino que crea múltiples sentidos...

A.B.: Cuando el alumno aprende más, es cuando su propia experiencia logra atravesar el film. Mientras menos preparado esté ese *atravesamiento*, más vale, porque es una experiencia directa, de golpe. El alumno no sabe nada y se ve enfrentado a este filme, tratando de vivirlo sin antecedentes.

C.D.: Eso es muy revolucionario, pensando que en la educación “formar” se piensa desde un currículum, desde contenidos que están establecidos y que tienen que pasarse y aprenderse. La idea de la educación que propones rompe con esa lógica.

A.B.: Después, es necesario que haya un adulto o un profesor, alguien que enseñe. Pero primero tiene que estar la comunicación directa y la comunicación entre los alumnos. Ahí viene el profesor, que aporta otras cosas, pero lo primero que cuenta, es la experiencia directa de los alumnos.

C.D.: En el libro también hay un énfasis en el área de la creación, como un eje fundamental para la instalación del cine dentro del ámbito escolar. Usted propone un “análisis de creación”, que pone el foco en la aproximación de los estudiantes a las obras como potenciales creadores, es decir, ellos analizan también pensando en la posibilidad de crear. ¿Qué piensa usted del lugar único del espectador, antes de ser creador?

A.B.: Cuando pienso en “análisis de creación”, no estoy pensando en que ellos vayan a ser futuros creadores. Todos los estudiantes, toda la gente, expresa ese placer al ver los filmes. Y Jean Renoir decía que para ser buen espectador, hay que hacer la película y hay que estar, finalmente, como en la cabeza del realizador que hace la película. Esto es así para todos los espectadores.

C.D.: Entonces, ¿se podría decir que interpretar una obra es crearla también?

A.B.: No necesariamente es interpretar, pero sí entender y comprender cómo el realizador llegó hasta ahí, cómo tomó las decisiones que tomó, etc. El filme no es un objeto exterior, hecho, sino que en la medida en que uno entiende cómo está hecho, la aproximación a él es mucho más rica.

C.D.: Una cosa que me gustó mucho del libro es justo eso, que subraya la importancia de que los estudiantes entiendan la complejidad de la toma de decisiones en la realización cinematográfica. ¿A usted le parece que eso ayuda a que se desmitifique una obra de arte como algo que está separado del mundo, separado de su contexto? Asimismo, ¿esto ayuda a entender que el proceso de creación es tan importante como la obra misma?

A.B.: No es propiamente tal desmitificarlo, sino poner el acento en cómo el realizador hizo eso, en cómo lo pensó y eso confrontarlo a lo que ellos, los espectadores, sintieron y pensaron. Eso no quiere decir que estemos fuera del filme, estamos dentro de él. Estamos dos veces en la película: estamos *en* la película y también *dentro* de la cabeza del realizador...

C.D.: Pero también me parece que esto permite abrir la película a todas las posibilidades que no fueron. Es como decir: “la película es lo que fue, pero también todo aquello que pudo ser...”

A.B.: Esto permite ver que la película es una decisión humana. Eso permite comprender que el realizador es humano y que toma decisiones por muchos factores: porque el día está feo, porque el actor está resfriado, etc. Si a uno le dicen “voy a ver la película de un genio, todo es genial”, uno no sabe qué es lo que hace a esta persona un genio. Si uno se lo muestra así a un alumno, él va a pensar que el realizador nunca dudó, que tenía todo en su cabeza... una visión muy paranoica del realizador. Y así el alumno pensaría que no es una persona común, y que es un genio que solo toma decisiones geniales.

Todos los genios dudan, toman decisiones de las que no están seguros, cambian de opinión.... Si dijeran “Orson Welles hizo este plano así, porque es un genio”, los estudiantes pensarían que es la *única* y *mejor* manera de hacerlo, porque es un genio. Y eso no es verdad: quizás iba a hacer dos planos, quizás cambió de opinión, dijo que no... Hay muchos factores. Cuando uno conversa sobre el proceso, uno hace entender a los alumnos que las películas no están hechas por genios, sino por personas como ellos. En el cine, un realizador nunca va a tener todo en su cabeza, nunca va a ser infalible. Ni siquiera los más grandes cineastas lo tienen todo en su cabeza... bueno, quizás Hitchcock (risas).

C.D.: Usted propone que uno de los elementos centrales de la creación artística es la “fuerza de negatividad”. Propone un ejemplo como algo que puede llevar a cambiar una decisión que estaba pensada para que se entendiera un plano, pero al momento de hacerlo, hay una luz ahí... y el realizador cambia de idea, quizás arriesgando este elemento *comunicable* por esta “fuerza de

negatividad”, y es eso lo que lo hace arte. En otro lugar dice que la escuela, que tiene como objetivo ayudar a construir conocimiento, huye de esa negatividad. Huye del vacío, del desorden, de la pulsión. La pregunta es, ¿de qué manera, al incluir esta negatividad del arte en el contexto de la enseñanza, puede ser también provechoso para que la escuela replantee sus maneras de construir conocimiento?

A.B.: Es muy difícil, porque a los niños pequeños no se les puede decir ni enseñar desde el principio a construir cosas para destruirlas inmediatamente: no les puedo decir “aquí está la pulsión de vida” y a continuación, “aquí está la pulsión de muerte”. A los chicos no se les puede hablar de *negatividad*, pero sí de *relatividad*. Eso igual está bien. Si un niño dice: “yo quiero filmar un plano de la manera A” y llega otro niño diciendo: “yo no quiero hacerlo así, quiero hacerlo de la manera B”, permite mostrar esta relatividad.

La pulsión negativa es una cosa mucho más adulta, un asunto del *verdadero* creador. Godard dice y hace esto todo el tiempo: crea una cosa e inmediatamente quiere romperla. O estropea lo que ya hace. O elige la toma donde hubo un accidente. Y eso es una parte muy intensa de la creación. En todos los grandes creadores, está esa negatividad. Pero no en los niños chicos... ahí hay que reemplazarlo con la toma de conciencia de la relatividad: que no hay *una* sola manera de hacerlo, sino que hay *muchas* maneras de hacerlo, que se puede hacer por aquí, por allá, así o asá...

Godard y el 3D

C.D.: A propósito de Godard, él ha tenido muy de cerca su rol como crítico y documentalista. Su libro *Nadie como Godard*, reflexiona sobre el Godard más tardío y lo vincula a la lectura de “El ángel de la historia” benjaminiana. ¿Usted cree que él/su cine se ha convertido en un objeto cultural anacrónico? ¿Qué rol cumple Godard en eso?

A.B.: El cine de Godard no es anacrónico: en los años sesenta hizo el cine de su generación, un cine cercano, muy de la vida. Y luego, de a poco, se fue poniendo más filósofo, más historiador. Y ahí trató de entender no sólo el presente, sino cómo habíamos llegado a ese presente. Eso también corresponde, en su caso, a un autoanálisis. Antes, Godard no hablaba de él ni de su vida. Pero luego, él empezó a hablar de esto.

Godard, a partir de los años ochenta, empezó a hacer tres reflexiones: la vuelta sobre la historia, la guerra, el fascismo; la historia sobre el cine; y su historia personal: cómo él llegó a ser Godard. Es ahí donde Benjamin es muy importante, porque ahí él dice que está en el lugar de “El ángel de la historia” de Benjamin. Y en las historias del cine, puso a este ángel, lo puso en cuadro. En ese momento, para Godard fue muy claro que estaba haciendo una triple operación de memoria, como de anamnénesis triple: la historia de su historia. Y también en ese momento, tomó distancia: su pensamiento se volvió más filosófico, retrocediendo con respecto al presente, dando un paso atrás con respecto a las películas de los otros cineastas. Él insinuaba que mientras los otros se contentaban con hacer películas, él hacía más que eso. Él dice que es como la conciencia del cine. Y no es grave si los espectadores no ven sus películas: “lo que hago, lo hago para la humanidad, porque es importante que alguien haga ese trabajo”, con ese lado más melancólico.

C.D.: ¿Vio *Adiós al lenguaje* (2014)? ¿Qué le pareció?

A.B.: Siempre que veo una película de Godard, al principio, nunca sé bien qué pensar, siempre estoy confundido. Me hace falta mucho tiempo para entenderla. La he visto tres veces, incluso hice un debate sobre la película... pero sin estar seguro de nada. Después las cosas se van tomando su lugar en la cabeza, y ahí uno se pregunta: “¿cómo no vi eso antes? ¿Cómo no lo entendí inmediatamente?”. Pero eso es normal. La única vez que no me pasó eso, fue con *Yo te saludo, María* (1984). Godard me llamó y me invitó a ver la película a una sala privada, con tres personas más. Ahí la vi y tuve una comprensión directa de la película, atrapé todo de una vez, no tuve que volver a verla, no necesité de otro tiempo... Y al mismo tiempo, estaba lleno de excitación.

C.D.: ¿Y por qué cree que le pasó esto?

A.B.: Esa película me pareció inmediatamente muy transparente. El filme era mío, no tuve ninguna dificultad para atravesarlo. Al salir de la sala, Godard estaba por ahí dando vueltas y no tenía ganas de

hablar. Y ahí, cuando me fui y llegué a mi casa, recibí una llamada de teléfono. Era Godard, que me preguntaba por qué me había ido, si es que acaso no me había gustado la película... (risas). Pero sí, ahí estuve muy adentro de la película. *Adiós al lenguaje*, por otro lado, es una película muy difícil porque, entre otras cosas, es muy reciente.

Cuando uno piensa en el cine 3D, lo que viene a la cabeza es en el cine norteamericano, el espacio... Godard, por otra parte, hace una especie de *collage*, de juntar cosas, una artesanía. Para hacer un *travelling* usó un trencito eléctrico, de niños. Godard reinventa las cosas. No es que haya comprado una cámara complicada. Las imágenes en 3D que él filma, son cosas que uno no ha visto, él las reinventa. En el cine 3D tradicional, las imágenes son cosas que se nos vienen encima, mientras que aquí son florecitas, unas sillas... Lo único que viene a vernos es un perro. Esa reinvención es muy emocionante. Lo más complicado es entender los personajes y el guión. Como siempre lo hace, acá construyó un guión para luego destruirlo.

C.D.: ¡La fuerza de la negatividad!

Antonia Girardi: Le pregunto por el 3D, por lo que dijo que *Adiós al lenguaje* es una película difícil de entrar, mientras que el 3D te mete dentro de la película.

A.B.: Más bien, es la historia la que es difícil de entender. Hay dos mujeres y dos hombres. De hecho, son dos hombres y una mujer, y al principio es la historia de una mujer con uno de esos hombres, y luego, es la historia de esa misma mujer con el otro de esos hombres. Y en el rodaje, hizo hacer las mismas escenas con ambos actores. No hay lógica narrativa: a veces usa a un actor y a veces, al otro. Pero cuando pase el tiempo, este problema dejará de importarnos, no vamos a pensar en ello. Lo que es terrible, es lo que pasó en Francia con la crítica con esta película. Todo el mundo dijo "Godard es un genio, es una película genial" y nadie se atrevió a criticar la película. Nadie tuvo una *idea* sobre la película. Era un homenaje, un San Godard.

C.D.: Solo bastó la firma de Godard para hablar de ella...

A.B.: Sí, exactamente. Ni siquiera los buenos críticos se atrevieron a decir algo, quizás, que no habían entendido la película. Entonces, Godard no sabe realmente qué piensa la gente de su película. A propósito, tengo una historia con *Film socialisme* (2010). Esa película me tocó mucho. Yo no estaba escribiendo en *Cahiers*... así que no pude escribir sobre ella. Y a fin de año, cuando salió el DVD de la película, los de *Cahiers*... me pidieron escribir sobre ella. Este texto era para el DVD. Y me hizo muy feliz escribirlo, ¡ya que pude decir sobre ella todo lo que nadie dijo! Luego, los de *Cahiers*... sacaron ese texto de las notas del DVD y lo pusieron en la primera página de la revista. En ese tiempo, yo estaba peleado con Godard, fueron tres años en que no nos hablamos. Bueno, cuando el artículo salió publicado en la revista, me llamaron para decirme que había llegado una carta a la redacción para mí y que creían que era de Godard, porque le reconocieron la letra. Y cuando abrí la carta, Godard me estaba agradeciendo por el texto. Ahí me dijo: "tú sí viste la película". Le gustó mucho el texto.

Películas sobre otros

C.D.: Otra de sus actividades es la realización de documentales sobre cine y otros realizadores, el último que hizo abordó la obra de Pasolini ¿Qué lo motiva a hacer un documental?

A.B.: Yo hice antes películas de ficción, pero es muy difícil juntar la plata, muy complicado. Si uno quiere hacer eso, tiene que dedicar toda la vida solo a hacer eso. Y yo quería hacer otras cosas. El documental es mucho más fácil de producir. Tengo el mismo productor hace 25 años. Yo le digo "quiero hacer una película sobre esto" y ahí me despreocupo, él busca la plata. A veces logra conseguirla y otras no. Yo solo hago películas de gente que realmente amo. Hice una de Victor Erice, otra de Pavese, dos sobre Pasolini: una sobre el Pasolini escritor y otra sobre el Pasolini cineasta... Son personas que para mí son esenciales. No voy a hacer películas sobre un cineasta mediano. Siempre es una pulsión personal lo que me motiva. Ahora estoy trabajando en un documental sobre Kiyoshi Kurosawa. Me encantan sus películas y conozco al personaje... Yo no estoy obligado a hacer películas. Me gano la vida de otra manera. Cuando hago películas, es porque realmente quiero hacerlo. Y eso es muy agradable.

C.D.: No es trabajo, es puro gusto...

A.B.: Sí. Ahora estoy soñando con hacer una película sobre Balthus , pero me está costando conseguir el dinero. La televisión dice “¿por qué hacer una película sobre él, si no hay exposiciones ni nada?”. Así que le dije a mi productor que consiguiera el mínimo posible, que yo no me iba a pagar un sueldo, pero tengo muchas ganas de hacerlo. Tengo mucha libertad. Y la libertad es la condición del placer.

C.D.: **A propósito de *Cahiers du cinéma*, ¿cuál cree que es la herencia fundamental de la revista para la cultura contemporánea?**

A.B.: Históricamente, el pensamiento de los *Cahiers...* estaba en los Cahiers. Y solo estaba ahí. Los otros críticos, tenían otros sistemas para criticar y otros valores. Después de 20 años, el pensamiento de *Cahiers...* se ha ido dispersando: ahora está en *Les Inrockuptibles* y en *Liberation*. Lo único que cuenta hoy en día para la crítica en Francia son estas dos revistas, un poco *Le Monde* y *Telérama*. Pero *Telérama* es la única que no ha sido contaminada por el pensamiento de *Cahiers...*: tienen una tradición católica, vieja, les gusta todo, lo bueno y lo malo. Son muy condescendientes con el público. Aunque una película quizás no les guste, si saben que le va a gustar al público, dicen que está bueno. En cambio, *Cahiers...* hace lo contrario. Es más desafiante. Aparentemente, pareciera que *Cahiers...* no fuera tan importante, pero no es verdad: lo que pasó es que este tipo de crítica se multiplicó y diseminó. Y los valores de *Cahiers...* siguen existiendo.

Notas

1

(2002). *L'hypothèse cinéma. (Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs)*. Paris: Cahiers du cinéma.

Como citar: Donoso, C. (2015). Alain Bergala, *laFuga*, 17. [Fecha de consulta: 2020-04-09] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/alain-bergala/732>