



ALAIN BERGALA

### La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine dentro y fuera de las aulas

Traducción de Núria Aidelman y Laia Colell, Laertes, Barcelona, 2007, 206 pp. (*L'hypothèse cinéma : Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs, Cahiers du cinéma, 2006*)

**T**ambién el amor es cosa que hay que aprender  
NIETZSCHE, *La gaya ciencia*

En el año 2000, el ministro de Cultura francés Jack Lang puso en marcha un programa educativo para introducir al alumnado en el mundo del arte: cine, danza, teatro, fotografía, pintura, música... El objetivo de las “Clases de Proyecto Artístico y Cultural” —*classes à PAC*— no es aprender la historia de estas disciplinas artísticas —obras, escuelas, etc.—, sino hacerles “descubrir su propio potencial creativo y utilizarlo para dar sentido a otros saberes culturales”. Uno de sus principales asesores fue el cineasta y crítico Alain Bergala.

Aunque Bergala reconoce que pertenecer a *Cahiers du cinéma* puede ser sospechoso de “intelectualismo y dogmatismo sectario”, lo cierto es que este libro es una confesión de amor al cine que huye del academicismo para buscar contagiar, con sencillez, sus pasiones a sus lectores y a aquellos que un día se planteen educar en la experiencia cinematográfica.

La posición de autoridad del docente tradicional, acostumbrado a elaborar un discurso de saber superior respecto a sus alumnos, debe ser superada. Bergala se posiciona en contra de una “didáctica vertical —del que sabe a los que apren-

den— y lineal (el discurso se desarrolla como en una clase o conferencia). Hace falta ser un “pasador”, es decir, un educador de la mirada antes que un transmisor de valores culturales: “El pasador es alguien que da algo de sí mismo, que acompaña en la barca o por la montaña a aquel a quien debe hacer pasar, que corre los mismos riesgos que aquellos de quienes está provisionalmente al cargo”.

Si la cultura es la regla y el arte la excepción, según Godard, entonces el cine debe apostar por el camino del arte y la libertad. El arte, si pretende serlo, ha de sembrar desconcierto en las instituciones culturales: *no se enseña, se encuentra, se experimenta*. Esa es la hipótesis del cine. El docente es únicamente el testigo de ese encuentro de sus alumnos con la radical alteridad del mundo —el mundo visto desde puntos de vista inéditos— y la experiencia: *yo soy otro* en el cine, descubrir de un modo intuitivo aspectos hasta entonces desconocidos para la sensibilidad del espectador. Una película, antes de ser un objeto cultural, de lectura para descodificar, es la “traza final de un proceso creativo” en el que cada plano es como la pincelada del pintor que busca e interroga sin saber todavía el resultado final. Del cine como “vector de ideología y de sentido” —repetir machaconamente lo ya dicho y conocido— al “cine como arte”: creación de algo nuevo.

Sin embargo, la escuela es percibida como lugar de obligaciones que reprime el instinto de libertad. Aún así merece la pena intentar introducir el cine en la escuela porque, según Bergala, supone para el niño una oportunidad para descubrir este arte, cada vez más oculto en el laberinto audiovisual actual; y, además, nunca se menciona la obligación de ver aquellas películas que las poderosas distribuidoras y la propaganda mediática nos introducen entre ceja y ceja. Dice el autor de este libro que fue salvado en dos ocasiones: por la escuela y por el cine. La primera le formó y le “salvo de un destino de aldeano” en el que no habría tenido acceso a la cultura. Y el cine “entró en mi vida, en el corazón de una vida triste y angustiada, como algo que muy pronto supe que sería mi tabla de salvación”.

En su *Curso de literatura europea*, Nabokov escribió: “He tratado de enseñaros a leer libros por amor a su forma, a sus visiones, a 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”. Y un arte tan materialista como el cine es justamente lo que se propone: captar, sentir el corazón vivo de la materia. Experimentar la emoción de la creación. “En el arte, la prioridad es aprender a amar”. Esa es la diferencia entre la enseñanza artística y la educación artística, lo que separa la instrucción y la iniciación.

Bergala estaría de acuerdo con la *pedagogía de la utopía* defendida por George Steiner en unas conversaciones con una joven profesora de un liceo francés: “Uno no transige con sus pasiones. Las cosas que voy a tratar de presentarles son las que más me gustan... Si un estudiante percibe que uno está ... poseído de alguna manera por aquello que enseña, es un primer paso. Quizá no esté de acuerdo... pero escuchará: se trata del milagroso instante en que comienza a establecerse el diálogo con una pasión”. Al maestro y al profesor se le censura muchas veces que debe ser exclusivamente un transmisor de conocimientos, un instructor y no un educador. Se olvida que la enseñanza no es nunca neutral y que, además, tiene algo que ver con ese arte de la seducción del que habla Steiner: no sólo educa en valores, también educa desde sus pasiones, como “pasador”.

## LIBROS



**ALAIN BERGALA**  
La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine dentro y fuera de las aulas

Se podrá objetar a esta hipótesis del cine la dificultad que tiene un niño de 12 años para entender una película de Rossellini o un adolescente de 17 años para asimilar un largometraje de Buñuel. La respuesta de Bergala es que no aspira a que los alumnos expliquen analíticamente lo que han visto: “en el momento del encuentro, uno se contenta con recoger el enigma con asombro y acusar su golpe, su poder de conmoción. El tiempo de la elucidación vendrá después y podrá durar veinte años, treinta, o toda una vida”. El error tal vez sea tratar de comprenderlo todo antes de tiempo, lo cual puede provocar saturación, colapso o rechazo. La lectura de la imagen ha de ser creativa antes que analítica o crítica. Por ello el docente, en tanto que *pasador* de una experiencia o pasión, es más humilde en su tarea: aspira a cultivar un germen de inquietud en el alumno aunque sea de una manera inconsciente o confusa. Arrancar la indiferencia de la mirada, suscitar en ella perplejidad e interrogantes. Después, las visiones futuras se encargarán de disipar esa niebla inicial.

La verdadera obra de arte se resiste a ser entendida por el lector o espectador, sea éste niño o adulto. Hay, según Nietzsche, una “extrañeza” irreductible en ella, que se no identifica de un modo inmediato y que, por tanto, nos sobrepasa en nuestro primer encuentro. Hay que “soportar no obstante lo extraño de ella, ser paciente con su aire y expresión e indulgente hacia lo que tiene de raro”, escribe Nietzsche en *La gaya ciencia*. Porque cuando asistimos al encuentro con una obra de arte “sabemos que eso nos concierne sin comprender por qué”.

Para Bergala resulta fundamental respetar en la aproximación al arte el silencio inicial del niño, porque en lo “no-dicho” late la perplejidad y la conmoción experimentada. El tiempo se encargará de que esas vivencias desplieguen futuras resonancias que tal vez den lugar a estímulos de creatividad. El afán pedagógico de querer desvelar y clarificar toda la experiencia confusa del joven espectador, “una exhortación demasiado fuerte a decirlo todo puede arruinar” la vivencia. Así Bergala llega a formular lo que entiende que ha de ser una *pedagogía de la mirada*: “aceptar ver la cosas, con su parte de enigma, antes de tapparlas con las palabras y los sentidos”.

De ahí que sea tan importante el primer encuentro cinematográfico en la vida de un niño. Al igual que en el amor, Gracq escribió: “pienso que ... la primera mirada que intercambian dos seres, cierta inflexión de voz que se impone, tan insidiosa, tan fatal, como la inspiración de poeta, los une para siempre, para lo bueno y para lo malo, o para la más com-

pleta indiferencia”. Así, por ejemplo, las miradas de los niños en *Los Cuatrocientos golpes* (F. Truffaut, 1959) o *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (A. Kiarostami, 1987) dejan una huella indeleble en el espectador porque muestran la vida con absoluta transparencia e inmediatez.

El auténtico cineasta filma para buscar respuestas que no tiene antes de iniciar el proyecto: “Es alguien para quien filmar no es buscar la traducción en imágenes de las ideas de las que ya está seguro, sino alguien que busca y piensa en el acto mismo de hacer la película. Los cineastas que ya tienen la respuesta... instrumentalizan el cine”. No es que sólo importe la dimensión estética de su creación frente al contenido ideológico —temas o ideas— de la película, sino que la idea que exprese el cineasta debe nacer de la misma forma estilística, un plano, un *travelling*, etc.: debe existir una armonía entre forma y fondo para evitar que la imagen sea un mero ornamento que ilustre visualmente la idea previa del director. *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) es, según Bergala, una gran película. Pero no sólo por el tema que aborda, el holocausto. Lo es por la representación cinematográfica de dicho tema. No creo que para Bergala existan películas “necesarias” desde un punto de vista ideológico, sino películas simplemente bellas o inquietantes.

Cada generación se construye un universo cultural propio para afirmar su propia identidad y separarse, bajo signos reconocibles, de la generación anterior. También en el cine. Creo que el educador no debería interferir en la búsqueda del camino propio de los adolescentes a la hora de establecer sus propias películas de culto. Un cine-club paralelo pero al mismo independiente de la educación cinematográfica recibida en el instituto podría ser la plataforma desde la que los adolescentes puedan construir, con sus criterios de elección, su propia travesía fílmica.

Pero también hay que evitar caer en la tentación del “pedagogismo paternalista” en el que educador piensa: “es bueno para ellos aunque no lo sea para mí”. Bergala critica la hipótesis pedagógica que sostiene que partiendo de los intereses del alumnado es posible elevarse posteriormente a otros horizontes culturales: “Nunca he creído, por mi parte, en la teoría de *Pokemon-a-Dreyer*”.

El profesor tendrá que mostrar paciencia y serenidad para aceptar “las primeras reacciones, quizás incluso desagradables, que les provoque el choque de verse confrontados a un cine que tal vez ni siquiera sospechaban que existía. La única posible experiencia real del encuentro con la obra de arte pasa por el sentimiento de ser expulsado del confort, de las propias costumbres y de las propias ideas recibidas”.

El libro de Bergala no es sólo una bella reflexión sobre el cine y sus dificultades de transmisión en la escuela, es también una profunda meditación sobre la creación artística y la recepción estética. Pero creo que, además de todo lo anterior, *La hipótesis del cine* es un lúcido tratado de pedagogía indicado para quienes todavía piensan que educar puede ser el camino para propiciar un verdadero encuentro con la vida, irreductible al concepto y a la cultura: “¿Cómo introducir en pedagogía que lo importante es que haya vida en un plano, y que la vida no se deja captar tan fácilmente como se produce el sentido?”

### DIEZ TESIS SOBRE EL CINE Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA

1. Cada espectador es un cineasta: “Para amar un cuadro, hay que ser un pintor en potencia, si no, no se puede amar, y en realidad, para amar una película hay que ser un cineasta en potencia; hay que decirse: pero yo, yo habría hecho esto o lo otro; hay que hacer uno mismo las películas, quizás sólo en la imaginación, pero hay que hacerlas, si no, no se es digno de ir al cine” (JEAN RENOIR).



## LIBROS



**ALAIN BERGALA**  
**La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine dentro y fuera de las aulas**

2. Constructor de posibilidades: “Quien no haya contemplado en la blancura de su papel una imagen enturbiada por lo posible y por la tristeza de todos los signos que no serán escogidos —ni visto en el aire limpio un edificio que no está allí... —, no conocerá, sea cual fuere su saber, el recurso y el ámbito espiritual que ilumina el hecho consciente de construir” (PAUL VALÉRY, *Introducción al método de Leonardo da Vinci*).

3. ¿Por que hay imagen y no nada?: “Uno se maravilla de que llegue a haber una imagen; podría no haber nada” (J.-L. GODARD, *Yo te saludo, María*).

4. “Uno se maravilla de que una imagen sea como es; podría ser completamente diferente” (A. BERGALA).

5. Filmar el tiempo: “Hacer un largo primer plano sobre un rostro es *ver cómo trabaja la muerte*” (JEAN COCTEAU).

6. Mostrar sin decir: “En el cine hay que ver la historia, no contarla” (J.-L. GODARD).

7. “El arte es decir de otra manera, no siempre con palabras y no necesariamente según la lógica racional” (A. BERGALA).

8. Educar la mirada: “Un museo realmente *educativo* tiene como primer objetivo afinar nuestras percepciones” (WALTER BENJAMIN).

9. Transmisión: “Una obra no resuelve nada, así como el trabajo de una generación no resuelve nada. Los hijos —el mañana— vuelven a empezar siempre e ignoran alegremente a los padres, a lo ya hecho” (CESARE PAVESE, *El oficio de vivir*, 18 de agosto de 1947).

10. La infancia recuperada. “El cine es el mejor tren eléctrico que un niño puede recibir” (ORSON WELLES).

*Juan Navarro*