

La pintura al óleo y la pintura al agua, por Claire Simon

No me gusta la palabra “DOCUMENTAL”. “Aire” está bien porque se imagina lo que se quiere, pero “DOCUMENTO” nos lleva a los papeles, a los papeles de identidad. ¡Incluso en francés, se tiene la impresión que la gran nobleza es llegar a la altura del papel, del “documento”, cuando se escucha, por ejemplo, “Este documental es extraordinario! Es un verdadero DOCUMENTO”. Pero a mí, justamente, lo que me gusta en el cine “documental” es la ausencia de papeles. No estar obligada a escribir la película antes del hacerla -o muy poco, tres o cuatro páginas como máximo. Y lo ideal, para mí, es escribirlas mientras el rodaje todavía está en curso y no ha terminado. Me gusta filmar directamente sin más encargos que los míos: así, tengo la impresión de poder ver lo que querría mostrar, sin demasiados “sistemas”, sin demasiadas ideas brillantes a las que acogerme cuándo no oso dejarme invadir por lo que filmo.

Las ideas, la puesta en escena, nacen del gesto de filmar y no al contrario. De hecho, básicamente lo que me gusta en el documental es la improvisación. Cuánto más absoluta es, más extraordinaria me parece. Hay que practicar mucho, como los acróbatas. Hay que recomenzar cada día los gestos, trabajarlos para encontrar el equilibrio y el desequilibrio, hace falta sentir el hilo sobre el cual se camina sin interrumpirse, poder contemplar y describir el vacío que hay debajo. Este hilo es una idea (una suela), es decir, un lugar, un sentimiento, alguna cosa abstracta y permanente.

Entonces, queda la segunda elección, la pintura al agua. ... EL VÍDEO. Es menos caro y muy despreciado, pero para la acrobacia, no hay nada mejor. [...] Hay una ventaja en utilizar una herramienta despreciada: te dejan tranquilo. Puedes rodar más tiempo, más días y minutos. Nadie viene al rodaje, nadie mira los rushes, todo es inmediato y, por lo tanto, ya no se presta atención. Se puede borrar, recomenzar. Se es más pequeño que aquel que se filma, lo que es muy importante:

no te impones con el rango social del cine. ASÍ PUES, es perfecto y no hay más que... Pero aquí muchos se detienen, asustados. ¿Con el pretexto de que uno no se impone (en los otros) no habría que imponerse a sí mismo? ¿Y por qué? Al contrario. Filmar a solas requiere una gran obstinación, lenta e implacable, una obstinación en transformar el tiempo.

“La peinture à l’huile et la peinture à l’eau”, Claire Simon, 5 de mayo de 1993

Entrevista con Jean-Pierre Gorin, por Lynne Tillman

JPG: *Poto and Cabengo* es una película independiente de bajo presupuesto, rodada en San Diego en 1979, en negativo 16 mm en color. Es una investigación, un film “alrededor” de un acontecimiento -el caso de las gemelas Kennedy. Estaban en la primera página de los diarios en aquel momento, ya que se creía que habían inventado un “lenguaje privado”, una forma de comunicación privada, con su sintaxis y un vocabulario propio.

Me enteré del acontecimiento a través de la prensa. Estaba lleno verano y las noticias eran escasas. Nadie había visto el monstro del Lago Ness aquel año, y sospecho que los periodistas pensaron que las gemelas serían un buen sustituto. Crearon un caso que hacía pudor de mística del Niño Salvaje. El mismo día que leía por primera vez el artículo sobre las gemelas, Eckardt Stein de la ZDF estaba en la ciudad y le vendí la idea para la película. Mentí mucho, y le dije que había visto a las gemelas y a los terapeutas que las habían tratado en el Hospital Infantil, que me había asegurado los derechos de la historia. Le aseguré que hablaban un “lenguaje privado”. Aceptó hacer la película. Pero cuando vi a las niñas por primera vez, me di cuenta inmediatamente de que la historia que la prensa -y hasta entonces, yo mismo- había pintado no existía. No había ningún lenguaje privado y nunca hubo ninguno. Durante todo aquel tiempo, las gemelas habían

hablado una lengua creolizada, un inglés americano densamente ininteligible, un lenguaje hecho de remiendos del argot del sur que hablaba su padre y las deformaciones que el origen germánico de la madre imponía sobre el inglés.

LT: *Entonces, ¿de alguna manera era esta ausencia del tema evidente lo que te interesaba?*

JPG Sí. Me excitó la idea de investigar sobre aquello que nunca había existido en cualquier caso, o que se había malentendido completamente. Parecía una premisa eminentemente dramática: dos chicas que se movían y sonaban como colibríes, que habían estado descifrando el mundo juntas, que no entendían porqué se habían convertido en el centro de tanta atención, y que, a aquellas alturas, para los terapeutas y lingüistas no eran más que dos chicas más bien “ordinarias” con problemas banales de procesamiento de la información auditiva, mientras la prensa todavía repetía el caso hasta la saciedad. Al mismo tiempo, sus padres todavía esperaban convertir sus 15 minutos de celebridad Warholiana en dinero en metálico. Me parecía interesante intentar desplegar todos estos intereses contradictorios que se escondían bajo la superficie del acontecimiento. Y no nos olvidemos de añadirme a mí, el cineasta, en la mezcla: yo, con mis propios intereses, intentando sacar una película de todo aquello.

LT: *Y tú estás muy presente a la historia, bien como imagen, o presencia física, bien como narrador, otra voz...*

JPG: Una voz con un considerable acento francés. El primer título en que pensé era “Dos hablan juntos”, como homenaje indirecto a la película de John Ford, *Dos cabalgan juntos*, porque la atracción del Oeste había jugado un papel muy importante en la historia de las gemelas cuando los padres huían de acreedores del Este hasta California, pero también porque -en un sentido más metafórico- las chicas habían “cabalgado” su lenguaje hasta el mundo adulto. Pero me di cuenta de que aquel título dejaba fuera de la película todas aquellas otras voces, todos los otros discursos que habían rodeado a las gemelas, y durante un tiempo decidí titularlo “Todo el mundo habla extraño”. Tenía la ventaja de centrar la atención en la dimensión de Torre de Babel de la historia y en la manera como las gemelas desestabilizaban, de alguna forma, las lenguas que había a su alrededor. Finalmente lo descarté por su sentido banal, ya que temía que los espectadores vieran una falta de respeto por las personas y las situaciones que la película describía. Me decidí por *Poto and Cabengo*, los nombres con que las gemelas se llamaban la una en la otra. Me pareció el más poético y la manera más adecuada de indicar la dimensión de fábula de su historia.

LT: *Me sorprendió una cosa cuando vi Letter to Jane, hace poco. Oía tu voz y la de Godard resonante con las de Poto and Cabengo en mi cabeza. Hacía que tu película sonara como el comentario o la crítica de Letter to Jane. Como si en los viejos tiempos tú y Godard también hubieseis tenido un lenguaje privado, vuestra lengua “sonora” que utilizabais para abordar la imagen de Jane Fonda. Tuve la sensación de que parte de tu fascinación con las gemelas respondía a la posibilidad que viste de deshacerte de tu relación de gemelos con Godard.*

JPG: ¡Es una manera curiosa de verlo! Sospecho que podría ser verdad. Y es cierto que el lenguaje de *Letter to Jane* suena como un galimatías marxista, como Gertrude Stein y Alice B. Toklas delirantes en una dieta dura de Leninismo! Es verdad que yo siempre he trabajado o que me ha gustado trabajar dentro de la estructura de un diálogo privilegiado, en el dinamismo que un diálogo así intenta o tiende a construir. El caso de las gemelas ciertamente me dio la oportunidad de reflexionar al respecto y sobre la relación de estas formas de comunicación privadas con el mundo.

Bomb 23, Primavera de 1988.

Programadors: Gonzalo de Lucas i Núria Esquerra