

Jean-Pierre Gorin: El amigo de Glauber (y de Godard)

autor Jane de Almeida

Jean-Pierre Gorin es conocido sobre todo por su vínculo con Jean-Luc Godard en los años 60 y 70. Dirigieron juntos seis filmes, cuatro de ellos de fuerte vocación izquierdista y portadores de una propuesta de trabajo colectivo, pues los filmes eran firmados por el Grupo Dziga Vertov, en una suerte de homenaje al cineasta ruso, y en clara oposición al lenguaje de Hollywood, pero también a la tradición asentada por Eisenstein.

Jean-Pierre Gorin es conocido sobre todo por su vínculo con Jean-Luc Godard en los años 60 y 70. Dirigieron juntos seis filmes, cuatro de ellos de fuerte vocación izquierdista y portadores de una propuesta de trabajo colectivo, pues los filmes eran firmados por el Grupo Dziga Vertov, en una suerte de homenaje al cineasta ruso, y en clara oposición al lenguaje de Hollywood, pero también a la tradición asentada por Eisenstein.

Jean-Pierre Gorin

El primer filme de este tandem fue *Viento del este* (1969), una especie de oeste realizado en Italia y con la participación de Gian Maria Volonté, como actor, y de Daniel Cohn-Bendit, como guionista, además de una participación de Glauber Rocha. En un momento del filme se muestra a un grupo de personas reunidas en un local vacío, reflexionando sobre lo que significa hacer cine y sobre el significado de hacer un cine político. Es Glauber quien se sitúa en una encrucijada y muestra los varios caminos a recorrer por el cine, incluido el realizado en el Tercer Mundo, aquel cine que puede ser “peligroso, divino y maravilloso”.

Los otros tres filmes realizados por el grupo son *Lotte in Italia* (1969), *Vladimir et Rosa* (1971) y *Jusqu'à la Victoire* (1970), que no se concluyó. Bajo el nombre de Dziga Vertov, Godard y Gorin dirigirán, en 1972, *Tout Va Bien*, con Yves Montand y Jane Fonda, y *Letter to Jane*, una cáustica propuesta elaborada a partir de las fotos de Jane Fonda en Vietnam. El filme mereció la atención de Susan Sontag en su famoso ensayo *Sobre la fotografía*, presentado como una lección en la interpretación de un encuadre aparentemente inocuo.

Gorin conoció a Godard alrededor de 1965 cuando era editor de literatura en *Le Monde* y uno de los creadores del suplemento *Le Monde des Livres*. Había estudiado filosofía y participado en los seminarios de Louis Althusser, Jacques Lacan y Michel Foucault. Era un activo participante en la generación de la izquierda francesa, cuyos ideales condujeron a la revolución de mayo de 1968, y representaba una fuerza innovadora para el pensamiento de Godard en aquella época, tanto que Gorin fue uno de sus confidentes y consejeros en *La china* (1967) y *Le Gai Savoir* (1968), filmes anteriores a los realizados en el grupo Dziga Vertov.

Desde 1975, Jean-Pierre Gorin es profesor del departamento de artes visuales de la Universidad de California, en San Diego, sin dejar de dirigir, escribir y producir filmes. Gorin se dispuso a contestar estas preguntas y varias veces afirmó que le trajeron muy buenos recuerdos. No dejó de decir que, si pudiera, tomaría un avión y asistiría a la presentación en Brasil de *Viento del este*.

J. de A.: El papel de Glauber Rocha en *Viento del este* es pequeño pero crucial en tanto es él quien apunta las encrucijadas del cine de aquella época. ¿Cómo se encontraron usted y Godard con Glauber y qué estaba en su mente cuando lo invitó a participar en la película?

J. P. G.: Glauber, Glauber, Glauber. Siempre en la encrucijada. Él apareció en mi vida en París, unos pocos meses después de haber visto *Terra em Trance* unas treinta veces seguidas en un período de unos diez días. Nos presentó Raphael Sorin, el editor de *Houelbeck*, quien estaría vinculado a *Vent d'Est*. Hubo una inmediata conexión, traducida en infinitos paseos por París y en un desaliñado curso de quince días sobre el Tropicalismo. Un año después de este encuentro, Glauber llegó una noche, se sentó a nuestra mesa y comenzó de pronto a recoger los cabos sueltos de nuestra última conversación como si acabáramos de despedirnos la noche anterior. Recuerdo que le presenté a Godard, aunque puedo equivocarme, porque tal vez se habían encontrado antes en algún festival. Me percaté de la idea de ofrecerle a Glauber una participación cuando comenzamos a hablar sobre la idea de ofrecer señales sobre las encrucijadas del cine. La atmósfera se caracterizaba por el aflojamiento de las costuras de cada concepto. Era como si todo pudiera ser lanzado sobre una mesa para que fuera reexaminado otra vez. Todos los estilos visuales y sonoros

estaban siendo cuestionados en el mundo entero. En cierto sentido, todos estábamos en la encrucijada; me refiero a aquellos de nosotros para los cuales un filme estaba en estrecha relación con las convulsiones del mundo en el cual vivíamos. La cuestión no era si el camino era verdadero o no, la cuestión era el tipo de diálogo que intentábamos establecer con la realidad a partir de todos estos cuestionamientos que se estaban suscitando. Nadie podía simplemente soñar con adoptar algún método específico de experimentación, puesto que tales experimentaciones refractaban la especificidad de la experiencia. Por eso la obra de los cineastas del Cinema Novo fue tan importante, en tanto estaban determinados a que sus filmes fueran absolutamente brasileños, y se dedicaban a mostrar lo específico, y nos forzaban a interrogarnos sobre nosotros mismos y nos lanzaban como espectadores en dimensiones que aún no habían sido predeterminadas. La aparición de Glauber en *Vent d'Est* es tanto un homenaje al Cinema Novo como un fragmento afectuoso de teatro naïve que indica el modo en que los filmes realizados en Brasil nos forzaban a recolocar nuestras ideas en nuestro espacio y nuestra época, bien lejos de los caminos ya trazados por Hollywood, por la nueva ola o por la etapa de congelamiento de la Guerra Fría.

J. de A.: Después de cuarenta años, ¿cómo ve las proposiciones y la producción del Grupo Dziga Vertov?

J. P. G.: En 1989, en el momento del bicentenario de la Revolución Francesa, un periódico pidió a varios líderes mundiales decir en una sola línea el principal aporte y legado de ese acontecimiento. Deng Tsiao Ping, entonces líder de China, dudó por un momento y luego afirmó: "Es muy pronto para contestar". Aparte de la broma, yo usaría la misma respuesta. (¶) Estoy seguro que en diez años yo veré *Vent d'Est* a través de muy distintos prismas. El afecto, la ironía, la furia que generó ese trabajo en aquel momento de seguro permanecerán, pero estoy seguro de que se incorporarían otro grupo de preocupaciones. Hay obras así, que permanecen misteriosamente vivas y capaces de atrapar el tiempo más allá de la época en que fueron realizadas. Son obras a las que yo llamo "decentes", porque muestran el combate del director con la tarea que tenía entre manos, y lo muestran sudando cada detalle, haciendo malabarismos con muchas pelotas al mismo tiempo sin miedo de que alguna se caiga en el piso. Todas las películas que he hecho las considero obras decentes.

J. de A.: ¿Cree usted que la metáfora de la encrucijada es todavía válida, habida cuenta de que los "vientos del este" ya no soplan con tanta fuerza y que el cine del presente muy raramente se cuestiona a sí mismo, como ocurría en aquellos tiempos?

J. P. G.: Los cuestionamientos sí están. Los puedo escuchar en las películas de Lars von Trier como también los oigo en los filmes de Apichatpong Weerasethakul. Puedo ver esos cuestionamientos cómo serpentean y toman forma en los filmes de Abbas Kiarostami y de Hou Hsiao Hsien o Tsai Ming Liang. El hecho de que me gusten o no estos filmes está fuera del tema. Puedo añadir otros nombres a esta lista, nombres conocidos y desconocidos. Pienso que todos los cineastas se clasifican en dos grupos: los del idioma y los de la gramática. Los del idioma tienden a funcionar mejor en la estabilidad de las convenciones; y los de la gramática se inclinan a interrogar estas convenciones. Una vez cada tanto, los miembros de una tribu deambulan por los territorios de la otra tribu. Y la marea y el flujo de la historia suele favorecer alternativamente a una tribu o la otra. Aparte de la antropología de sillón, el hecho es que se están verificando ahora mismo una serie de cuestionamientos y siempre se estarán poniendo sobre la mesa. Porque tales cuestionamientos son inherentes a la práctica del filme, de la escritura, de la música, de la pintura.

La cuestión no se presenta de la misma manera en el campo de la crítica. ¿Por qué disponen de tan poca voluntad para elegir, trazar y amplificar estos cuestionamientos que plantean las películas? ¿Qué es lo que los mantiene tan determinados a reforzar la estabilidad del status quo? Creo que nos ayudaría un poco menos de "thumbs up/thumbs down" y algo más de reflexión. En todo caso, creo que los cineastas debieran hacer un esfuerzo y escribir sobre los trabajos de los otros, o los momentos o los gestos de un filme que conmueven en términos estéticos o emocionales. Un poco menos de insularidad y más de generosidad podría ayudar para reclamar el territorio perdido por el colapso de la crítica.

J. de A.: ¿Cree usted que sea posible experimentar con el lenguaje del cine como se hacía antes? ¿Es posible para el cine continuar autocuestionándose? Si no fuera posible, ¿por qué será que ya no es factible?

J. P. G.: Un sí enfático. Primero, desearía mencionar una serie de tópicos desconectados en apariencia. Lo primero, el digital. ¿Qué cosa nos traerá? ¿Cuándo se levantará sobre sí mismo y sus propiedades serán exploradas y dejará de ser considerado una forma de filmar? ¿Qué estética portará? ¿Y cómo esa estética afectará y transformará el sentido narrativo? El segundo tópico que quiero mencionar es el sonido. ¿Cuándo reconocerán los cineastas la sofisticación de su audiencia en tanto esté implicado el diseño de sonido? ¿Cuándo los cineastas comprenderán que el espectador promedio posee ya una familiaridad con las complejidades del sonido en sus diferentes pistas, muestras y mezclas que deriva de la familiaridad con la música popular? ¿Y cuándo esta comprensión se traducirá en nuevas y diferentes estrategias narrativas? Los años sesenta estuvieron marcados por una transformación en la cual los cineastas abandonaron los modelos literarios (los altos y los bajos) y comenzaron a encontrar nuevos puntos de referencia en la pintura. El primer Godard es un buen ejemplo de lo que esto significa: ¿Cuántas veces su cine nos fuerza a leer el encuadre como si viéramos un cuadro de Matisse, con sus grandes masas de colores primarios? ¿Y cómo esta

estrategia plástica genera una nueva manera de narrar?

Parece inevitable que la música (o más propiamente hablando, el sonido) ofrecerá las próximas referencias. La era del filme sonoro está ante nosotros. Los cambios en los vientos políticos también debieran ser un móvil para la creación de un cine alternativo, pero este tema nos puede mantener discutiendo durante muchas noches.

J. de A.: Usted realizó seis filmes con Godard. ¿Cómo es él en tanto compañero de trabajo? ¿Qué características de Godard puede usted apreciar en su obra después de haber producido tantos filmes juntos?

J. P. G.: He contestado una lluvia de preguntas de este tipo. Uno de los caminos que me han impuesto en la vida es el de sentirme atrapado en el tiempo, como si la gente creyera que este no avanza. Sospecho que si yo hubiera sido un poco menos ingenuo y torpe hubiera unido mis fuerzas con alguien que no tuvieran tan concentrada en su cabeza la idea del Autor con A mayúscula. Pero como yo era ingenuo y torpe, sentía que era él quien se acomodaba a mis preguntas y preocupaciones. A veces resulta halagador y a veces aburrido que lo quieran regresar a uno constantemente a los tiempos de su inconsistencia juvenil, y además, siempre me ha parecido totalmente improcedente el método de la entrevista para definir la esencia de nuestra colaboración. Tal vez un filme, un ensayo crítico, un comic , o una novela de acción y suspenso pueda definir mejor las características de nuestra relación. He respondido tantas veces a preguntas sobre aquella etapa y sobre el trabajo con Godard, que solo basta echarle un vistazo a mis filmes anglosajones (Poto and Cabengo ; Routine Pleasures), porque siempre he pensado, en pocas palabras, que al hablar de aquellos tiempos debiera evitar la nostalgia y las frases sumarias. Aquellos años fueron de trabajo, de mucho trabajo, y el único modo de conjurar los sabores y la resonancia de aquellos tiempos es con más trabajo.

J. de A.: Unos pocos años después de su colaboración con Godard, usted permutó a Estados Unidos y comenzó a enseñar en una universidad. Además, usted dirigió otras cuatro películas y también escribió guiones. ¿Cómo hace para conciliar su vida académica con la producción cinematográfica?

J. P. G.: Tan bien y tan mal como puedo. Enseñar es muy fácil para mí. Consiste en persuadir a tus alumnos de que no te necesitan. Y como todas las cosas, lograrlo requiere tiempo y esfuerzo. También veo el asunto como una especie de deber político en tanto siento la necesidad de al mismo tiempo sobreponerme a ciertas cosas y también de mostrarle a los jóvenes que nunca debe subestimarse el poder revolucionario del pasado, como dijo Pasolini alguna vez. Aparte de que enseñar me mantiene en activo y muy consciente del sitio que ocupo en el mundo; si se hace con pasión, me permite mantener el cerebro conectado finamente a las circunstancias que nos rodean. En cuanto a mi producción fílmica, ha disminuido considerablemente debido a la incapacidad de los productores para arriesgarse, por mi casi patológico desdén a verme implicado en cualquier juego de convenciones y, seamos honestos, también por mis tendencias autocastrantes.

J. de A.: Imagino que probablemente su filmografía habrá seguido la huella de Godard. ¿Cuál es su opinión?

J. P. G.: Contestaría esa pregunta si me dieran el espacio suficiente para escribir un ensayo al respecto. Y mejor si algún productor me diera la posibilidad, y los fondos, para filmar A Letter to Jean-Luc . No costaría mucho y sé que estoy perfectamente calificado para hacer un trabajo decente con este asunto.

J. de A.: ¿Cuáles son sus últimos trabajos (o proyectos)?

J. P. G.: He terminado un guión, The Devil's Dicks. Es un filme de género, que escribí con mi amigo Patrick Amos, y no tengo intención de dirigirlo. Es como si Ghostbusters se mezclara con Saló , con algo de comic . La idea surgió con este formato que tan bien se aviene con nuestro tiempo. Estoy en el proceso de finalizar un ensayo filmado que se rueda en Japón. Estoy produciendo el filme debut de la joven cineasta coreana Judy Jy Ah Min. Muchos otros proyectos tengo que no quiero malograr dándolas a conocer tan pronto.

J. de A.: Algunos autores lo consideran a usted una especie de resistente tanto a la grandilocuencia de Hollywood como al cinismo del cine independiente. ¿Cuál es su opinión?

J. P. G.: He hecho un tipo de cine condicionado por mis necesidades esenciales. Ahí está la paleta de la que extraigo los colores y también mi voz, mi musiquita. No puedo hacer más, y esa es mi gloria y mi maldición. Es mi forma limitada y ambiciosa de adaptarme al mundo.

Mientras voy contestando sus preguntas, me viene a la mente un recordatorio de agradecimiento a Caetano Veloso, Tom Ze, Gilberto Gil, Jorge Ben. Sin ellos me hubiera sido difícil pensar. Y tengo que visitar la tumba de Glauber. La última vez que hablamos, por teléfono, me pidió que recoleccionara en dos horas el modo de decir que “nosotros teníamos razón”. No tuve tiempo ni espacio para contestarle.

Filmografía de Jean Pierre Gorin:

Vent d'est (1969) (co-dirigida con Jean-Luc Godard)

Lotte in Italia (1969) (co-dirigida con Jean-Luc Godard)

Vladimir et Rosa (1971) (co-dirigida con Jean-Luc Godard)

Tout va bien (1972) (co-dirigida con Jean-Luc Godard)

Letter to Jane (1972) (co-dirigida con Jean-Luc Godard)

Ici et ailleurs (1975) (co-dirigida con Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville)

Poto and Cabengo (1978)

Routine Pleasures (1986)

My Crazy Life (1991)

Letter to Peter (1992) video

St. François d'Assise (1992) (video del montaje escénico de Peter Sellars a partir de la ópera de Messiaen)

Traducción del inglés: Joel del Río Fuentes

Jane de Almeida es profesora de posgrado en arte y cultura en la Universidad Mackenzie y del curso de medios digitales de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo.