

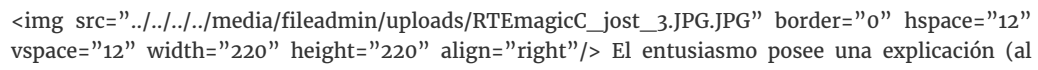
laFuga

Just Jost

Por Iván Pinto Y Sebastián Lorenzo

Tags | Cine de ficción | Estética del cine | Teatralidad | Lenguaje cinematográfico | Estados Unidos

Esta entrevista con Jon Jost tuvo lugar durante el BAFICI del año 2006. Es difícil recordar que estábamos buscando qué nos dijera el director norteamericano. En estricto rigor, más que una entrevista, esto parecía un arrinconamiento en búsqueda de alguna frase definitiva y absoluta sobre el cine. Cosa a la que Jost, sabiamente, se negó.

 El entusiasmo posee una explicación (al menos eso pienso yo, no sé si compartirá mi compañero Sebastián Lorenzo): el día anterior acabábamos de ver dos de sus mejores filmes *Last Chants for a Slow Dance* (1977) y *Rembrandt Laughing* (1988). Este último había dejado eufórico a un servidor (no recuerdo un film más físico, inmanentista y a su vez, en ese nivel, reflexivo, paradójal). Los días posteriores pude ver *The Bed You Sleep In* (1993) y *La Lunga Ombra* (2005) que me mostraron a un Jost unidireccional y digitalizado, y aún no sé si confuso o confundido en sus propuestas (¿era *The Bed You Sleep In* un filme ecologista?, ¿marxista?, ¿psicoanalítico?, ¿y que se pretendía con el final de *La Lunga Ombra*). Sin embargo, y hoy revisando la entrevista, Jost vuelve a encantar en muchas de sus reflexiones sobre el cine. A ratos con opiniones de corte antropológicas, otras defendiendo un intuicionismo esencial, pero siempre, siempre, en un lugar que podría estar entre el cine y la realidad (sea esta una realidad física como la de *Rembrandt Laughing*, o política como la de *The Bed You Sleep In*). Bueno, acá la palabra transcrita que esperemos refleje una amena charla que tuvo lugar en esos días de cine.

Posturas

Iván Pinto: Ayer dijo que no pensaba mucho en sus filmes y además, que no poseía métodos para abordar el cine.

Jon Jost: Yo creo que ya pasé por ese momento de “pensar” teóricamente el cine. Pensé mucho en los primeros años que hice filmes. Y hoy pienso que es como aprender a tocar un instrumento: Una vez que aprendes a tocarlo ya no piensas más sobre eso. Generalmente tengo una idea: quiero hacer un film sobre “algo”. Pero no sobre como voy a hacerlo. En el filme *The Bed You Sleep In* tenía una idea muy clara sobre su estructura. No tenía que pensar sobre lo que estaba filmando. Era como tocar un instrumento.

I.P.: Eso es algo importante; no ve el cine como una estructura sistemática de producción industrial. Para usted es muy importante la improvisación.

J.J.: Eso es lo que el cine es. El cine normal es una fábrica que, con pocos recursos, quiere hacer el mayor dinero posible. Calcula lo que interesa a un espectador. Y todo lo que tiene que ver con arte es dado casi por accidente, con guiones donde todo es literal y dicho. Eso no es cine, es teatro. Y eso no es interesante para mí. Hay un cine que no me interesa: aquel cuya única función es hacer dinero. Y yo no estoy interesado en hacer dinero.

I.P.: Entonces, ¿el cine sería esa improvisación?

J.J.: Te lo explico de esta forma: en la industria del cine hay preproducción, producción y post producción. Uno tiene guiones, otro capta el dinero, otro filma, otro trata de editar. Y para mí eso no existe. Para mí la preproducción es la producción. ¡Y la postproducción también! Ahora con los

computadores se vienen muchas ideas en este proceso.

I.P.: En las opciones que tomas en tu cine hay un punto de vista específico sobre algo. Por ejemplo en *Rembrandt Laughing* hay una problematización del tiempo, el espacio y la materia. Eres muy enfático en esto último. A veces intervienes la imagen con figuras abstractas azules. Las arenas (que colecciona uno de los personajes) y los primeros planos que se vuelven abstractos. Las preocupaciones de los personajes, preocupados de teorías del caos. No es sólo una presentación de los vínculos sociales mediante el argumento, sino que estos parecieran estar al servicio de otra cosa. Me decías “yo improviso con mis personajes”. Eso es una posición vital, finalmente.

`` J.J.: Mucho de lo que quiero decir está en ese filme. Por ejemplo, lo que dicen acerca de las drogas, o el momento en que escuchan a Beethoven, “esto no ocurre en ninguna parte”, pero sucede. Y pensé, si yo fuera músico me encantaría que dijeran eso de mi música. O lo otro que dice uno de los personajes “tu sangre está compuesta en alguna parte de una explosión de una estrella”. Eso me interesa. Es una perspectiva distinta de quiénes somos, qué somos.

Métodos

I.P.: Te gustan las tomas largas. ¿Tienes alguna inspiración?

J.J.: Más que una inspiración, las tomas largas tienen relación con un tema de costos. Si haces una toma larga de diez minutos ya tienes 1/8 del filme hecho. Y después partí trabajando con actores. Y resultaba mejor trabajar sin cortes. La actuación implica un proceso.

I.P.: En ese contexto, ¿por qué improvisar se vuelve importante?

J.J.: Mh... Puedes decir que en primera instancia por que soy flojo y no quiero ensayar. O puedes decir que quiero que la gente improvise lo que yo quiero decir. Pero no se cómo lo hago. Hablo con los actores de forma bastante relajada, en contextos como bares o museos. Y cuando los filmo, sucede. Yo mismo me sorprendo cuando uno de los personajes dice exactamente lo que yo quería decir. De alguna forma los introduzco a mi mundo y sin estar yo metido, ellos dicen lo que yo digo. Me gusta ser sorprendido, es más interesante. Y sin embargo puedes ver en todos mis filmes diferentes estéticas, actores, ideas y puedes ver una unidad en todos ellos. Y no sé lo que es. No es por los ensayos (los odio). No se qué es lo que hago, pero lo que sea, tengo la certeza de que mejora las actuaciones. En *Last Chants for a Slow Dance* no se ensayó, por ejemplo, se filmó directo.

I.P.: Entonces, hay un método...

J.J.: Seguro, pero no sé que método es. Parte de él es ser una especie de apostador/jugador de casino. Y mucho de eso es como decir “se filma ahora; no tengo opción”. Muchas de mis mejores tomas han salido de cuando estoy frente a esa situación.

I.P.: Volviendo al tema del espacio, ayer dijiste después de la película que partías un poco desde ahí.

J.J.: ¿Espacio o lugar?

I.P.: Lugar, en ese caso (risas)...

J.J.: Digo, el espacio es importante también (risas). Vivimos en él. Como la broma de *Rembrandt Laughing* donde uno de los personajes dice de una flores “son como de otro espacio” y el otro le responde “estamos en otro espacio” (risas). Tengo algunas reglas. Una de ellas es llegar al lugar antes y pensar qué pertenece a este lugar. Lo que en otros filmes es “ok, tenemos la historia, busquemos una locación”. Aquí es al revés. Parto del lugar y pienso ¿qué historia pertenece a este lugar? No partí a San Francisco a hacer *Rembrandt Laughing* sino que vivía ahí y sabía qué debía filmar ahí. Cuando vivía en París filmé *Oui/non* (2002) y quería que todo mundo reconociese el lugar en el filme. Que dijera “es un film de París”. Y yo no hablo francés.

I.P.: Y aquí hay otro elemento. Dijiste “para mí es una cosa moral filmar desde el lugar”. ¿Por qué es una cosa moral? Deja ponerlo así: hay una cuota importante de documental en tus filmes.

J.J.: Bueno, porque creo que la verdad es mejor que la no verdad. En términos de comunicación. Cuando nos mentimos a nosotros mismos, nos matamos y de algún modo matamos algo del cuerpo social. Así que si tomo una foto, quiero hacer una foto honesta de aquello que retrato. Con *Bell Diamond* (1986) vino un lugareño y me dijo “tu muestras como es realmente ese lugar”. Y eso es mejor a que me digan “que linda actuación”. Eso quiere decir que todo el resto está bien. *Rembrandt Laughing* es una película puramente de San Francisco. No es de los Angeles o Seattle, es San Francisco.

I.P.: De algún modo partes de algo concreto. Un lugar, por ejemplo. Pero en esto concreto tú propones algo abstracto. Haces abstracto algo que era concreto, material.

J.J.: Voy de lo específico a lo general, es algo lógico. San Francisco es un lugar específico que produce una mentalidad específica. Cada ciudad tiene una forma específica de vivir. Y su manera no es la misma. Sin embargo hay cosas que son universales, que también están ahí.

I.P.: Lo que quiero decir es que hay una preocupación específica...

J.J.: Es una preocupación acerca del cine y acerca de la realidad. Aunque no son documentales, creo tener una sensibilidad documental. Profesionalmente me defino como un observador profesional. Mi trabajo es mirar.

Como citar: Pinto, I. (2005). Just Jost , *laFuga*, 1. [Fecha de consulta: 2019-11-15] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/just-jost/52>