



Entrevista a Claire Denis

Por Fernando Luis Pujato

Esta entrevista se realizó en el marco del 29° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata -donde se proyectaron algunos films de Claire Denis, entre ellos su último trabajo Voilá l'enchaînement- tras una divertida e interesante masterclass, donde ella misma se encargó de aclarar que sólo era una charla sin intenciones pedagógicas de ningún tipo.



Tanto en *Bella Tarea* como en *Material Blanco*, hay un final y una despedida: en un caso de un organismo del Estado francés como la Legión Extranjera, en el otro de la sociedad civil, de una familia, y ambas parecen ser instituciones anacrónicas y obsoletas. ¿Cree que hay algo más para decir sobre la sociedad francesa en las colonias tras haber hecho estas películas?

Sobre *White Material* le diría que es lo que resta de la Francia en las colonias, es el final, el final de una familia que vivió durante la colonia pero que no percibió que África había cambiado y en el fondo no supo readaptarse en absoluto. La Legión Extranjera es una invención obsoleta pero ha tenido mucho éxito desde el final de la segunda guerra mundial, durante el siglo XX, en primer lugar porque se transformó en un entorno donde muchos soldados alemanes podían

ir a terminar sus vidas. La Legión Extranjera siempre fue una especie de sueño para los hombres que necesitan borrar su pasado y por lo tanto después de la guerra en la ex Yugoslavia, por ejemplo, cuando filmé *Bella Tarea* había muchos serbios. Yo sé que hacia el final de la Segunda Guerra Mundial la gente pensó que La Legión Extranjera ya no iba a servir para nada, pero cada año tienen que rechazar gente, no tienen vacantes. Para mí esto es terrible porque la gente que integra la Legión Extranjera es gente que ha tenido un pasado extremadamente pesado y que busca una nueva familia en ella.

No podría decir que *Bella Tarea* es su película que más me gusta, pero sí me parece su mejor película. ¿Le costó mucho trabajar coreográficamente en ese espacio abierto?



No, para nada, es un entorno que yo conozco, en esa época no había caminos, no había rutas entonces salíamos de la ciudad de *Djibouti*, con mi hermana, y el auto tenía que parar en un puesto de control, uno tenía que decir el nombre y decir a qué hora iba a volver porque si había un auto que no volvía podía ser porque la gente había muerto de sed y entonces se debía enviar al ejército para rescatarlos, o mejor dicho porque muchas veces ya habían muerto de sed antes de que llegara alguien a rescatarlos. No había helicópteros para hacer búsquedas por aire. Cuando yo era chica, salíamos a pasear los domingos con mi papá, mi padre era un poquito loco y no le tenía miedo a nada pero nosotros sí, sabíamos que había botellas de agua adentro del auto porque nos cocinábamos a causa del terrible calor, igual teníamos un poco de miedo. En el fondo creo que es el paisaje que más me impresionó, como si fuera el fin o el inicio del mundo, con todos esos volcanes... y justamente en esa misma región fue que se originó la especie humana, y también está Rimbaud vendiéndole armas al rey de Etiopía a finales del 1800... en fin, es un lugar extraordinario, y tener eso alrededor mío para protegerme era verdaderamente tranquilizador, porque no teníamos mucho dinero, porque la Legión hacía esfuerzos todo el tiempo para ponerle frenos a la película, decían que era una película pornográfica. Tenemos muchas anécdotas del rodaje: el ejército de *Djibouti* nos prestó un camión, por ejemplo. Es un paisaje que se transformó en un amigo, que me protegía de la verdadera Legión Extranjera, que nos vigilaban todo el tiempo con los prismáticos, que nos trataban de pervertidos, de putos.

¿Fue difícil trabajar en la jungla de *Material Blanco*? Incluso usted mata a Subor, el pater familias en esa película. ¿El padre, en algún sentido, representa a Francia?

Yo quería hacer una película sin final, me decía a mí misma: podría ser que cuando ella vuelve a la finca ya murieron tanto su papá como el hijo... algo así. Ese film fue muy difícil de hacer porque era necesario hacer fuego, hacía mucho calor, no había bomberos, yo estaba en estado de pánico total, creo que fue ese mismo estado de pánico que me dio ganas de matar

al padre, como un acto simbólico. Yo estaba contenta de haber hecho esto.

Con respecto a *35 rhums* que es una película tan amable y *Les salauds* que es un film tan duro. En *35 rhums* hay una comunidad de “compadres” como usted mencionaba ayer y en *Les Salauds* no se ve para nada esto.

Sí, dura pero al mismo tiempo se ve la hipocresía, porque el secreto de la familia es sobre todo que el padre y la hija mantienen relaciones tabú. No pensé después de *35 rhums* (una película que adoré filmar) hacer una película tan dura como *Les salauds* contra *35 rhums*. Pienso que me vino de los viejos films de Akira Kurosawa, del film *noir*, y de ver que aquellos que tienen dinero pueden hacer ciertas cosas mientras que quienes no lo tienen sólo poseen como única arma la venganza.

¿Le sigue interesando filmar la asimetría entre la colonia y la metrópoli?

Esta asimetría, más que interesarme particularmente, es algo que siempre existió y algo que veo, que sigue presente hoy en día. Hay gente que piensa que la guerra de Argelia, o la descolonización pertenecen al pasado, que el racismo: “*por favor, eso ya no ocurre en Francia*”, que el desprecio hacia los ex colonizados es algo que no existe. Es eso lo que me da cólera a veces.

Eso es lo acabo de ver en *Voila l'enchainement*, cuando Descas está encarcelado dice lo que usted acaba de decir.

Sí, negros árabes, algo así como “¿qué veo yo? veo prostitutas, cafishos”... pero en realidad son negros árabes.

Claire, usted hablaba mucho ayer de Serge Daney -y me imagino que lo extraña. ¿Hay algún crítico en este momento con quien usted tenga esa relación que tenía con Daney?

No creo, porque hay un juego como un poquito histórico con la crítica. Con Serge yo tenía tal confianza que aunque yo no estuviera de acuerdo con él lo podía



decir, él también podía decirme de todo. Conozco algunos críticos de *Libération*, de *Cahiers du Cinéma*, pero cuando me han propuesto participar dije que no, porque es como si los críticos en Francia fueran parte de un club privado, y lo que a mí me gustaba de Serge es que él era capaz, como un hombre que viajaba mucho, de ver más allá de los muros de este círculo exclusivo al que pertenecen los críticos. Serge había trabajado en *Cahiers du Cinéma* antes de *Libération* y el lugar de la crítica era entonces una cultura muy viva, un diálogo y un debate sobre el cine. Incluso conozco bien a muchos críticos, y son casi amigos míos, pero aun así no puedo entablar ninguna comunicación importante con ellos si yo les hablo de cine. Quizá prefiero hablar con mis actores, o con *Tindersticks*, que hacen la música de mis películas o mi fotógrafa Agnès Godard, esas son las personas con las que puedo hablar de cine. Por ejemplo, Toubiana, actual director de la cinemateca francesa y antes crítico de *Cahiers* -Serge Daney fue antiguamente como su “patrón”-, ahora ejerce una especie de rol político en la cinemateca, con una postura de cierta elegancia hacia el cine, hacia un cine elegante. Y yo me digo a mi misma que si Serge estuviera presente viendo todo eso, se estaría muriendo de la risa.

Usted se quejaba ayer de Wikipedia y he leído precisamente ahí que usted impartía cursos de antropología. Además está toda esa secuencia en 35 rhums de las protestas contra el cierre de una escuela de antropología...

No, para nada, no enseño antropología pero es cierto que quería filmar esa protesta, uno ve a los alumnos que hacen una protesta, una manifestación, en una

universidad que está ubicada al norte de París donde los estudiantes son en su mayoría jóvenes pobres, más que nada negros árabes, entonces uno piensa que vale la pena que esta gente tenga un oficio útil. ¡Inmediatamente después de estrenar *35 rhums*, los periódicos me transformaron en profesora de antropología! Trabajé con Jean Luc-Nancy, usted sabe, el mismo que escribió *El Intruso*, me invitaron a congresos de filosofía para hablar de cine, para pasar una serie de films, me interesa esta cuestión de la filosofía, pero no doy cursos en ninguna parte.

¿Cómo se lleva con la nueva tecnología digital?

Está bien, hay que hacerlo, hay que adentrarse en esa tecnología. Ahora Kodak hace muy pocas ediciones de películas, así que uno está obligado, no queda otra, pero, no sé cómo decirle esto... hace falta instrumentar otra manera, inventar otro vínculo con la cámara digital, no es una cuestión de filmar mucho, todo el tiempo, se debería entablar otro tipo de relación con la materia de la imagen; esto es muy difícil de lograr pero es un desafío al mismo tiempo.

¿Le interesa trabajar con el 3D?

Cuando estuve en la escuela Le Fresnoy, donde filmé *Voilà l'enchainement*, había una estudiante que trabajaba mucho el 3D y eso me interesó mucho, pero me parece que como a mí me gusta trabajar con el espacio me pregunto si en el fondo es necesario para este film elegir el 3D. Yo creo que el formato 3D es más interesante para utilizarlo en un vínculo más íntimo. Pienso, por ejemplo, que para *Bella Tarea*, el 3D hubiera sido completamente ridículo.