

## Jørgen Leth, cineasta

“Una película es una serie de imágenes unidas entre sí. No una secuencia, ni una historia, sino una serie de imágenes, nada más. El orden de las imágenes es menos importante que la imagen concreta. La consecuencia final de tal afirmación es que las imágenes pueden juntarse a ciegas. Que su orden puede determinarse por medio de reglas que tienen en cuenta un fuerte elemento de azar. Como William Burroughs, considero que el azar es fuente de gran inspiración. En mis películas, dejo cierto espacio al azar: durante el rodaje, pero, a menudo, también durante la edición. De diversas maneras, invito al azar a que entre en juego”.

—Jørgen Leth

*This is my Working-Credo, which still holds*

Jørgen Leth fue uno de los invitados de *Periferiak\**. Primero llegaron dos de sus películas más dispares, *66 scenes from America* y *Haiti. Untitled*. Y luego llegó él para mostrar su primer corto de éxito *The Perfect Human* y su última película *The Five Obstructions*, un quintuple remake de aquél, en el que Lars Von Trier intenta resquebrajar la imagen resplandeciente, casi fáustica, de Leth. Pero Jørgen Leth es difícil de descomponer. Ha pensado demasiado sobre los exiguos aunque significantes trazos del hábito, de la naturaleza humana, y lo ha hecho sobre todo en películas como *The Perfect Human*, *Life in Denmark* o *Good and Evil*, título que recuerda precisamente la dicotomía sobre la que descansa el ser humano: el agrietamiento de la naturaleza, la pérdida del instinto, el castigo divino que da paso a la cultura.

Formado en la antropología, Leth disecciona en ellas todo aquello que compone el sutil aparataje cultural que nos da forma, y lo hace dentro de su propia sociedad, la danesa, colocándose él mismo en el papel del Adán moderno que recibe la fruta pelada de manos de su mujer, muestra la compra diaria, se asea y monta de copiloto en el mítico dos caballos de la época.

Con una economía en la composición de las imágenes que el cineasta reconoce prestada de Malinowski, sobre todo de las fotos de campo del antropólogo polaco, Jørgen Leth se empeña en exhibir la envoltura danesa de la desnudez humana y lo hace a través de la observación de los objetos que les rodean, de sus pequeños rituales cotidianos, de los gestos encarnados, sentimientos, palabras y acciones que los concretan.

La fotografía, en la que Malinowski advierte cierta limitación descriptiva, deviene en Leth el material básico para la composición de estas películas. Imágenes frontales, directas que, inarticuladas, se instalan en la memoria del espectador con toda su fuerza comprensiva, estética. Una mujer bellísima se retira el pelo de la cara y se lo coloca detrás de la oreja. Un hombre llora desconsoladamente. El cuerpo desnudo de una embarazada es cuidadosamente aseado por cinco doncellas vestidas de blanco. Hombres y mujeres desnudándose y vistiéndose frente a la cámara y nombrando cada prenda utilizada. Una taza se hace añicos contra una mesa. Una recriminación. Más recriminaciones. Una vaca. Un cerdo. Un hombre come una manzana. Y un plátano. Hay una nevera. Una casa. Un policía nos muestra su moto. La arranca. Testimonios de vida. Un niño canta. Y entre todo ello, el recuerdo móvil de la naturaleza perdida —la disolución emotiva a través de las copas de los árboles y la voz de Sanne Salomonsen, la Shandie Shaw danesa—.

\*La tercera edición de *Periferiak* se celebró en Bilbao y San Sebastián, del 22 de abril al 2 de junio de 2005, y contó con la presencia, entre otros de Joaquim Jordà, Belén Gopegui, Jørgen Leth, Philippe Bourgois, Teresa del Valle, Giovanni Arrighi, Antonio Méndez, Dora Salazar y Santiago López Petit. La primera edición de estos encuentros tuvo lugar en Livorno, en 2003 y la segunda se celebró en febrero de 2004, en Bilbao.



Lars von Trier & Jørgen Leth *The Five Obstructions* 2004

“Solamente Dios, querida mía, podría amarte por ti misma y no por tus dorados cabellos.”

—William Butler Yeats

Hace tiempo ya (aunque, a pesar de Benjamin, no con anterioridad a estas películas), la antropología reconoció en el fragmento mayor legitimidad y poder evocador que en cualquier síntesis totalizadora. No ha podido trascender, sin embargo, la mirada distante que todo acercamiento transcultural soporta irremediabilmente. *66 Scenes from America* y *New Scenes from America*, otras dos de las películas en las que Leth sigue el procedimiento arriba expuesto, pierden por ello la movilidad, los pequeños tránsitos de emoción estética. El objeto de estudio ya no es uno mismo, sino otro. Ahora se trata de descubrir y representar otra cultura, otra respuesta, y no ya de fisgonear en las derivas de esa completa desnudez que sintieron ante el mundo nuestros progenitores (los de Leth en este caso). En *America*, la cámara se queda completamente quieta. Las imágenes pasan del mismo modo que en un panorama, sorprendiéndonos con su exotismo, pero sin conseguir socavar nuestro inconsciente. Y no porque no seamos americanos. Tampoco somos daneses. Sin duda Leth tiene algo que ver en todo esto.

*Haiti. Untitled* trata sobre un país que todavía ahora se encuentra sumido en un estado de caos total. Antes de ver el filme, los tópicos nos informan que allí se habla francés como residuo de un pasado colonial, son muy pobres y practican el vudú. Sabemos también que actualmente, Estados Unidos y Francia intervienen en cuestiones políticas, económicas y militares. Se trata por tanto de una realidad propicia a ser filmada según ciertos cánones occidentales respecto al compromiso sociopolítico. Aunque la fascinación erótica que ejerce sobre nosotros la idiosincrasia caribeña también sea parte del bagaje imaginario previo al visionado, podríamos decir que esto pertenece más al dominio de lo reprimido.

La película consiste en una ordenación de imágenes en vídeo, en 16 mm y en 35 mm, tomadas directamente de la calle, de entrevistas, de actuaciones frente a la cámara, etc. Todo ello en un montaje que no podríamos clasificar exclusivamente como documental-denuncia, ni tampoco exacta-

mente como antropológico o de intenciones únicamente estéticas. Por lo que parece, tiene algo molesto, una cierta *incorrección* que algunos percibimos en *deslices pedagógicos* que pueden llegar a lo panfletario (por un ritmo que enfatiza excesivamente ciertos aspectos de la narración, por algunos efectos sonoros y visuales, etc.), y otros, en cambio, aprecian en un sesgo demasiado *esteticista* e *irrespetuoso* en la representación de la mujer. Lo que para unos es síntoma de compromiso, es para otros todo lo contrario, signo de *aburguesamiento* y falta de conciencia social. Y viceversa. Resultaría sin embargo, exagerado, considerar unas y otras apreciaciones producto de una percepción generalizada de su trabajo. En un momento dado y bajo unas condiciones determinadas, la cuestión ha cobrado relevancia, más quizá, de la que tiene en el contexto general de su producción cinematográfica. De todas formas, es aquello en lo que ahora nosotros, exagerando los extremos, centramos nuestra atención.

Dada nuestra especial inclinación hacia lo estético, entendemos que, de todas formas y en ambos casos, nuestro relativo escándalo moral, es probablemente una torpe manera de expresar el escándalo estético que, por unas u otras razones, la película nos provoca. En este sentido, la comparación entre dos series de secuencias puede resultar esclarecedora. Hablamos de las sesiones de vudú frente a las escenas en que se muestran actuando directamente para la cámara mujeres negras, y en concreto, el plano final de la mujer tumbada sobre la cama de sábanas blancas. Sucede así que junto a imágenes de carácter etnográfico, aparecen algunas otras de mujeres haitianas en las cuales lo etnográfico se diluye en una mirada de carácter aparentemente más libidinal. Pero ¿por qué distinguimos unas imágenes y otras? ¿Cómo es la técnica que nos empuja a extraer tales conclusiones?

En 1863, la *Olimpia* de Manet fue escandalosa. Las razones para aquel escándalo y el que nos ocupa, son obviamente diferentes, pero algo tienen en común. En ambos casos nos incomoda el tema, aunque éste no sería visible si no fuese por la renovación técnica que lo supone. *Olimpia* resultaba provocadora porque era blanco sobre negro (incluso sobre otra mujer negra), por la ausencia de modelado, por la planitud general del cuadro, y sobre todo, porque la escena, tal y como Foucault analiza en su conferencia de Túnez, se ilumina desde fuera, como si la luz que hace visible la figura proviniese de rayos emitidos desde los ojos del espectador (de tal modo que no se trataría de una escena propiamente dicha, sino de la iluminación desde el exterior de una superficie plana).

En las sesiones de vudú de *Haiti. Untitled*, se produce un desarrollo en profundidad, los personajes entran y salen de cuadro, *hacen algo*, sus acciones tienen un fin, una existencia independiente de la cámara. La luz, pertenece al suceso capturado; de hecho, se trata de una luz inapropiada para filmar. En cierto momento en que el fuego de una hoguera es la única fuente luminosa, los destellos de los vestidos blancos de las mujeres vienen de algún modo a nuestro encuentro, el acontecimiento se nos ofrece, pero no por ello nos consideramos responsables del tumulto, que, sucede a nuestro pesar. En cambio, la escena final de la película, igual que *Olimpia*, es fundamentalmente plana, esencialmente vertical y horizontal. La imagen aparece como *cosa* frente a nuestros ojos, como *cuadro* más que como espacio virtual para la narración, lo cual dificulta su percepción como realidad autónoma. El punto de vista ligeramente elevado, de pie frente a la cama, contribuye en esta *autoconciencia* del espectador como generador mismo de la imagen. La negra (muy joven, una niña) se presenta como bulto casi informe, como masa que se proyecta hacia delante, directa a nuestros ojos. El encuadre, la planitud, la falta de movimiento, el alto contraste, la sábana blanca, no hacen sino acentuar la sensación de implicación. El problema, si es que lo hay, no es la desnudez, sino la conciencia de *sabernos cámara*.

*Haiti. Untitled* es por tanto una obra heterogénea, en la que se yuxtaponen un tipo de cine que podríamos denominar *clásico*, de la profundidad, frente a un cine *moderno*, de la superficie, plano. Es la pantalla como ventana, en la que lo representado, a pesar de la verosimilitud, se convierte en ficción al aparecer separado de nuestra conciencia. Pero también es la escena como cuadro que enfatiza nuestra mirada, nuestra presencia. No hay un punto de vista único, y eso exige una toma de posición. Si lo que vemos nos llega a incomodar, puede ser porque, aunque en ocasiones las imágenes nos arrastren a su interior con todo su poder de fascinación, en otros instantes estamos ineludiblemente ahí fuera, dándonos cuenta de que la desnudez de esa mujer es responsabilidad *también* nuestra, y por extensión, acaso todo lo demás también. Podríamos decir que Jørgen Leth construye su mirada a través de esa dialéctica dentro/fuera, aunando la conciencia occidental con su reverso deseante, aquello que como hijos e hijas de la Ilustración debemos saber, con algo de lo que preferiríamos no saber de nosotros mismos.

Al fin y al cabo, se trata de exponer todo a la vista, de un elogio de la superficie, consecuencia de una opción técnica y estética. Por supuesto, esto es ideología en acción, o lo que es lo mismo, política.



Edouard Manet *Olympia* 1863

Leth se refiere siempre a su voluntad de desdibujar el límite entre documental y ficción.

Jørgen Leth vive en Haití, por lo que no es extraño que su documental *Haiti. Untitled* sea un trabajo complejizado por una ansiedad en la mirada, que se aparece siempre como extremadamente personal, y que por ello problematiza constantemente los recursos de narratividad que un documental parece exigir. Sin embargo, Leth, que vive en Haití desde 1991, ya había realizado allí dos películas antes de este documental. Lo intrigante para nuestro caso, es que las dos, *Haiti Express* y *Traberg*, pasan por ser sus dos únicos largometrajes de ficción. Leth se refiere siempre a su voluntad de desdibujar el límite entre documental y ficción, y lo dice como con pereza, como si siguiera hablando de estas dos categorías en tanto géneros filmicos. Sin embargo, en su forma de hacer cine, estas dos categorías se confrontan no como dos convenciones del medio, sino como dos polos dialécticos que generan todo lo que más nos interesa de su cine, y que están presentes, sobre todo, y de una forma desconcertante en *Haiti. Untitled*.

Cuando de estos tres filmes decide categorizar los dos primeros como ficcionales, suponemos que tiene en cuenta el hecho de que en los dos la historia se narra a través de la mirada de un personaje principal, que asume la mirada del autor. En ambos casos el personaje principal investiga sobre la inaprensible realidad política del país, en *Haiti Express* un actor interpreta a un periodista que va entrevistando entre El Salvador y Haití a algunos agentes clave en la convulsión política del momento. Pero las entrevistas son reales, y los entrevistados responden a lo que ellos creen es un equipo de televisión. Este método, en el caso concreto de Roberto D'Abouisson, cabecilla de los escuadrones de la muerte, crea una tensión aterradora (que el actor confiesa haber afrontado a base de valium). En el caso de *Traberg*, el personaje que detenta la mirada investigadora podría ser una copia invertida del anterior. Ebbe Traberg, que da nombre a la película, es un periodista en la vida real, buen amigo de Leth, pero en la película su condición de periodista es elidida, como por cierto se elide toda la trama detectivesca que en principio debía organizar la narración, porque los hechos que se van sucediendo durante el rodaje (sucesivos intentos de golpe de estado, etc.) acaban desbordando el filme. En estas dos películas parece citar la trama de suspense del cine de conspiraciones, que es un ejemplo especialmente sólido de narración ficcional, en la que los hechos son sólo elementos que propician el desarrollo de la estructura de ocultamientos y desvelamientos. Sin embargo, y como hemos visto, la narrativa se desmorona para dejar aparecer la verdad por medio de la ficción. "La verdad tiene,

por así decirlo, estructura de ficción”, decía Lacan, palabras que, explica Jameson, subrayan la función psíquica del relato y la fantasía en el intento del sujeto de integrar su imagen alienada.

En *Haití. Untitled*, Leth prescinde de estrategia narrativa, por eso la define como documental. Y poco nos importa que así sea, porque también aquí va a recurrir a una especie de alter ego, a una intermediación de su mirada. Muchas de las imágenes del filme documentan el trabajo de Chantal Regnault, una fotógrafa de prensa (¡otra vez!) que trabaja en Haití. Pero esta vez el personaje no sirve de vehículo de la trama, sino para resolver un problema más de orden ético que metodológico. Leth confiesa que la inclusión de las escenas en las que la fotógrafa retrata cadáveres de personas asesinadas y abandonadas en plena calle, le permite filmar de forma indirecta lo que sin mediación le sería inasumible.

Esta instancia mediadora hace que la mirada encarnada en la cámara, y por ello aquella con la que nos identificamos, sea neutra: un círculo de curiosos rodea un cadáver, dentro de ese círculo, una fotógrafa trabaja ante la impotencia de los que miran. Pero de pronto, en un corte de edición, el punto de vista de la cámara se desplaza levemente detrás de la primera fila de curiosos; vemos el mismo cuadro de antes, pero ahora, el primer plano corresponde a las cabezas y espaldas de quienes antes cerraban el círculo detrás de nosotros. Este aparentemente involuntario movimiento hace que nuestra mirada busque la identificación subjetiva con la de los serenos espectadores haitianos de la brutal escena. Y por tramposo que este recurso sea, nunca va a ser lo que vemos más documento, y nunca va a estar más construido en esa *línea de ficción*.

Hemos tenido siempre presente al pensar a Leth que, como decían Godard y Gorin de Vertov, “hacia películas de ficción con elementos de la realidad, *como todo el mundo*”, y él parece devolvernos la frase en su última película, un retrato del poeta Søren Ulrik Thomsen, donde éste recita un poema del que aún nos resuena un verso: “si todo fuera, como cuando tenía diecisiete años, ficción, todo tendría significado”. ❧

OLATZ GONZÁLEZ ABRISKETA es antropóloga. Vive en Bilbao.

IÑAKI IMAZ es pintor y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao.

ASIER MENDIZABAL es artista. Vive en Bilbao.

JØRGEN LETH nació en 1937 en Aarhus, Dinamarca. Es director y productor de cine, poeta y comentarista de televisión. Fue miembro fundador en los años sesenta del grupo de cineastas de vanguardia Abcinéma. Ha publicado diez colecciones de poemas y cuatro ensayos. Fue profesor en la Escuela Nacional de Cine de Copenhague y del Centro de Estudios de Oslo. También impartió clases en las universidades de Berkeley, UCLA (Los Ángeles) y Harvard. Vive en Haití desde 1991.

#### FILMOGRAFÍA

- 2004 *The Erotic Human Being*, difusión de Jørgen Leth  
*The Five Obstructions* (Cinco Condiciones) de Lars von Trier y Jørgen Leth
- 2003 *New Scenes from America* con John Ashbery y John Cale
- 2001 *Dreamers* (The Naivist Painters of Haiti)
- 1999 *Jeg er levende. Søren Ulrik Thomsen, digter.* (I'm Alive. Søren Ulrik Thomsen: A Danish Poet)
- 1996 *Haití. Uden titel* (Haití. Untitled) con Jean-Bertrand Aristide
- 1993 *Michael Laudrup - en fodboldspiller* (Michael Laudrup: A Football Player)
- 1992 *Traberg*, con Ebbe Traberg, Ambroise Thompson y Jean-Claude Diquemare
- 1989 *Dansk litteratur* (Danish Literature) con Birgitte Bruun, Inger Christensen  
*Notater om kærligheden* (Notes on Love), con Claus Nissen, Stina Ekblad
- 1987 *Notater fra Kina* (Note Book from China)  
*Composer Meets Quartet*
- 1986 *Det Legende menneske* (Moments of Play)  
*The Yellow Jersey*
- 1983 *Pelota*  
*Udenrigskorrespondenten* (Haiti Express)
- 1982 *66 scener fra Amerika* (66 Scenes from America)
- 1981 *Step on Silence*
- 1979 *At danse Bournonville* (Dancing Bournonville)  
*Kalule*,
- 1979 *Peter Martins, en danser* (Peter Martins: A Dancer)
- 1977 *En forårsdag i Helvede* (A Sunday in Hell)
- 1975 *Det Gode og det onde* (Good and Evil)  
*Klaus Riffbjerg*
- 1974 *Stjernerne og vandbaererne* (Stars and Watercarries)
- 1972 *Kinesisk bordtennis* (Chinese Ping Pong)  
*Livet i Danmark* (Life in Denmark)
- 1971 *Eftersøgningen* (The Search)
- 1970 *Motion Picture*  
*Teatret i de grønne bjerge*  
*Frændeløs* (Without Kin)
- 1969 *Dyrehavefilmen* (The Deer Garden Film)  
*Jens Otto Krag*
- 1968 *Nær himlen, nær jorden* (Near Heaven, Near Earth)  
*Ofelias blomster* (Ophelia's Flowers)  
*Det perfekte menneske* (The Perfect Human)
- 1965 *Se frem til en tryk tid* (Look Forward to a Time of Security)
- 1963 *Stopforbud* (Stop for Bud)