



Elkarrizketa
Entrevista
Entretien



JØRGEN LETH (Aarhus, Dinamarca, 1937) es principalmente cineasta y poeta, aunque se ha dedicado también a actividades tan dispares como la retransmisión durante 30 años del Tour de Francia o a ejercer como corresponsal y más tarde cónsul honorario de Dinamarca en Haití, país donde reside desde 1991.

Ha realizado más de 40 películas y publicado 14 libros, el último de ellos la primera parte de sus memorias, tituladas *The Imperfect Human*, Premio Nacional 2006. En la actualidad se dedica a la realización de la película *The Erotic Human* y a la escritura del que será el segundo volumen de sus memorias.

Su cine destaca por la simplicidad formal y la ausencia de narratividad. Prescindiendo del guión tradicional, Jørgen Leth aplica una estricta metodología en la que el cuaderno de notas deviene soporte central. Para Leth cada película no es sino un grupo de imágenes colocadas juntas. Esta idea conduce a la radicalidad, un proceso que se inicia por medio de notas, recogidas en los ya clásicos Moleskine y recuperadas en lo que él denomina una lista de la compra, y que se materializa gracias a la total confianza que el realizador deposita primero en su equipo de trabajo, con Dan Holmberg (cámara) y Camilla Skousen (editora) como ejes principales, y luego en el azar, un elemento central y muy fructífero en su cinematografía.

Recientemente ha estado en Donostia, donde ha impartido un taller de realización en Arteleku y ha sido objeto de una retrospectiva en el Teatro Principal con algunos de los títulos más representativos de su filmografía. Aprovechamos su estancia para realizarle esta entrevista.

ENTREVISTA A JØRGEN LETH

Olatz GONZÁLEZ ABRISKETA

Repetidas veces has dicho que no te consideras antropólogo. Sin embargo, es evidente que compartes con nosotros el elemento básico de trabajo: el cuaderno de notas o cuaderno de campo; y eso está presente de algún modo en tus películas. De hecho, al ver *Pelota yo creí encontrar en ella el único acercamiento antropológico al fenómeno que se había realizado hasta el momento. Tengo entendido además que tienes alguna formación en antropología. Cuéntanos un poco tu relación con esta disciplina.*

■ Sí. Empecé a estudiar antropología en Copenhague, con el profesor Nicolaisen,¹ quien era un famoso especialista en los tuareg. Me gustaba todo lo que oía. Me lo tomaba enormemente en serio. No en serio en el sentido de que tenía que acabar antropología y dedicarme a ello. Solo quería obtener un conocimiento global de lo que era, porque como cineasta quería obtener herramientas y métodos que me ayudaran a comprender mejor lo que veía. Desde muy pronto yo estaba obsesionado con crear orden, con tener buenas herramientas para observar y no solo ser un observador político o romántico de las cosas. Estudié y seguí las clases de un gran profesor, especialista en cultura india, y también las de Nicolaisen sobre los tuareg. Seguí con entusiasmo estas clases, pero descubrí a Malinowski y pensé, bueno, esto es exactamente lo que necesito.

Sí, en *Notes on Love* (1989), una película que se desarrolla en parte en las islas Trobiand afirmas: "Malinowski es mi héroe", ¿en qué sentido utilizas a Malinowski? ¿Qué te gusta de él?

■ Me gusta la familiaridad de su método, la simplicidad, si lo prefieres, de su aproximación a la realidad. No sé si era realmente simple para el momento en que él desarrolló su trabajo, ya que fue pionero del trabajo de campo, así que no sé si se puede considerar sencillo desde la perspectiva de su tiempo, pero para nuestro tiempo su lenguaje, que es lo que me fascina de él, su lenguaje y sus fotografías, sus imágenes, son muy sugerentes.

¹ Johannes Nicolaisen, autor junto a su esposa Ida Nicolaisen de entre otros *The Pastoral Tuareg: Ecology, Culture and Society*. Thames & Hudson, 1997.

Me fascina también su actitud como antropólogo, viviendo en una tienda, observando a la gente, considerándolos informantes... además de lo caliente del tema elegido, la vida sexual, tabú para muchas culturas, incluso en la nuestra. Pero él era libre para observar lo que llamaba salvajes, porque en aquel momento, no lo sé, pero probablemente era posible observar la vida sexual de los salvajes, pero no la de nuestra propia cultura. Creo que todo eso es lo que le hace tan interesante, lo que hace que su lenguaje sea tan interesante para mí. Me gusta el modo de tratar un tema tan caliente como la vida sexual de un modo tan tibio, por medio de una descripción tan templada. Hablando con los informantes, ordenando la información, refiriéndose a todo sobre el amor y la vida sexual, incluso invitándote a distinguir entre el amor y la vida sexual. Y todo eso es fantástico, ya que tiene un enorme sentido para mí, y para una mente actual, creo.

Respecto a lo que utilizo de él, lo que me inspiró fue la óptica, la perspectiva que me dio para observar la realidad con esa distancia, con la distancia antropológica que se puede observar en sus fotografías, cuando él está hablando con los nativos vestido como un antropólogo. Y creo que toda la idea de mantener esta distancia y colocar toda la información obtenida de manera conjunta es lo que me fascina. Es un tipo diferente de antropólogo de aquel que vive quizás de un modo más discreto. No sé realmente cómo trabajan los antropólogos de campo de hoy en día, pero yo creo que su acercamiento era realmente honesto. Un acercamiento muy honesto. Él necesitaba información. Como sabes, fue forzado a estar allí por problemas políticos. No fue allí por propia voluntad. Estaba allí exiliado. E hizo su trabajo. Escribió varios libros importantes, observaciones sobre la vida, el intercambio, la religión, la sexualidad en esas islas. Y yo creo que fue definitivamente un regalo para entender a otras gentes. Desde dónde se le mira hoy en día, no lo sé, pero creo que la mayor parte de acercamientos a su trabajo en la actualidad son injustos, ya que hizo un trabajo pionero. Su método ha dado enormes resultados, creo, en términos de lo que entiendes sobre la gente. Esa es una cosa. Pero, como sabes, yo me intereso por la antropología como artista, mirando su método como algo que yo puedo utilizar, y en el caso de Malinowski encaja perfectamente. Empecé a utilizar su método para aproximarme a mi propia cultura. Quería aplicar la curiosidad de Malinowski por las otras culturas y dirigirla hacia la vida occidental, hacia la gente de Occidente. Esa era mi ambición.

¿Y es por eso que, a pesar de tener películas como *Notebook from China*, *Moments of Play* o *Pelota* que pueden ser fácilmente clasificadas como antropológicas, ahora que tu filmografía va a ser editada en DVD has titulado como "películas antropológicas" el DVD que incluye las películas que retratan tu sociedad de origen: *Life in Denmark*, *Good and Evil* o *The Perfect Human*?

■ La antropología para mí es un modo de crear una distancia, artificialmente, entre mí, un *voyeur*, y la gente que observo. Es simplemente una estrategia estética. Yo no soy parte de la discusión seria, de la discusión científica acerca de lo que es la antropología. Yo no soy parte de eso. Mi método es algo así como pseudo-antropológico. Me gusta mirar la vida corriente como si fuera propia de otro planeta, de otra cultura. Me gusta mirar mi cul-

tura con la misma curiosidad con la que observo el resto, me gusta la idea de ser antropólogo en la propia cultura, usar la óptica que me dio Malinowski también para observar Dinamarca y para maravillarme ante lo propio de Dinamarca. ¿Por qué ese hace eso? ¿Por qué se mueve aquel de ese modo? ¿Qué está pensando? Etcétera. Creo que eso es un truco, una importante estrategia que yo uso. La mayoría de la gente no puede crear una distancia y cuenta historias. A mí me gusta estar fuera y mirar hacia dentro, y estudiar detrás de lo que yo llamo unas gafas de aumento. Quiero estudiar las acciones, los sentimientos, los pensamientos, las caras, los cuerpos, eso es lo que hago en *Good and Evil*, utilizar ese método, esa película es puro ejemplo. Es como un informe antropológico de la vida en Dinamarca.

¿Por qué el título de *Good and Evil*?

■ Me gustan los temas básicos, la simplicidad. Y yo pensé: ¿qué es la vida? En ella hay cosas buenas y cosas malignas... En esa película hay diez capítulos y yo intenté dividir, diseccionar la vida y dividirla entre sentimientos agradables, sentimientos desagradables... es un modo de crear orden. Es absurdo, es surrealista, y no es objetivamente verdad, para nada, pero es un modo de crear orden. "Acciones necesarias", es un capítulo. También hay "acciones innecesarias". Puedes incluir todo lo que quieras en ellos. Yo hice estas subdivisiones después de ver el material. Cuando grababa pensé que quería incluir de todo, bueno y malo, cosas desagradables y agradables, amor y odio, sentirse mal, bien... era como un poema, podía ver todo dentro. Podía ir a través de las cosas... hay un capítulo denominado "Cosas"... y puedes ver una tortuga incluida... no sé si una tortuga es una cosa, pero yo la veía como una cosa.

Ya. Pero yo me refería... no sé si fuiste realmente consciente, pero cuando yo vi esa película por primera vez pensé que había algo más, digamos profundo, en el título y que se refería al hecho cultural en sí. Si nos remitimos a la Biblia, al Génesis concretamente, cuando Adán y Eva comen del fruto prohibido, inmediatamente toman conciencia de sí mismos, de su desnudez, de lo desnudos que están ante el mundo, algo que es quizás el ejemplo más revelador de lo que Levi-Strauss llama el "paso de la naturaleza a la cultura". Y cuando Dios les descubre tapándose dice: "He aquí el humano, que ha pasado a ser como uno de nosotros, a conocer el Bien y el Mal". Y ahí es precisamente donde se concentra el hecho cultural, el hecho moral, el valor. Cada cultura define lo que es bueno y lo que es malo. Todos nacemos desnudos, es la cultura la que nos da el ropaje con el que enfrentarnos al mundo.

■ Desde luego fue algo inconsciente, pero está ahí. De qué manera decides lo que está bien y lo que está mal. Dónde lo ubicas. Ese es el límite de la inocencia. Debes decidir. Y si lo haces de modo *naif*, como yo lo hago, puede ser iluminador, te arrastra a plantearte un montón de cuestiones como ¿es eso esencialmente malo? ¿Qué significa? Etcétera. Todos tenemos la habilidad de diferenciar lo que está bien de lo que está mal y yo sólo pretendo hacerlo simple en esta película y desde luego me gusta que evoque referencias como las que tú planteas, es gratificante.

Además es que una de las escenas es un hombre comiendo una manzana. Y en otra una mujer juega con una serpiente.

■ Sí, sí, es divertido pero desde luego no había pensado en ello. Sí, un montón de referencias inconscientes.

Vayamos ahora a esas películas que tú excluyes de la denominación de antropológicas y que sin embargo serían las que en tu filmografía más se acercan a la clasificación de cine etnográfico. Empecemos por *Moments of Play*. En los títulos de crédito de esta película muestras escenas de la grabación de la misma, y vemos cómo en la claqueta el título original era *Homo Ludens*, como el clásico libro de Huizinga. ¿Tomaste ideas de este libro, lo utilizaste como una especie de guión?

■ No, ni mucho menos. Sabía que había un montón de literatura sobre juego, que había sido un tema trabajado por la antropología y otros estudios, y desde luego conocía el libro de Huizinga, pero decidí que no debía apoyarme en esa literatura porque si la leía demasiado me iba a sentir dependiente. No sé si dependiente, pero desde luego iba a sentir claustrofobia de todo lo que la gente había pensado ya sobre el tema y no quería ser representativo de ninguna corriente o perspectiva acerca del juego, así que intenté reflejar mi propia interpretación de la importancia del juego para los seres humanos. Así que, junto a Dan, cuando escribimos el primer guión, en Hong Kong, hablamos acerca de cosas simples: un hombre viejo lanzando una piedra al agua, etcétera. Hablamos de dónde estaban los límites del juego. ¡Hay un montón de juego en la vida de todos los días, incluso cuando tú no lo piensas como juego! Así que es un modo inspirador de pensar... Y luego cuando grabé el material, después de hacer esta lista de la compra, todavía no tenía los capítulos. Simplemente nos limitamos a grabar los planos que teníamos en mente. Simplemente grabamos y no pensamos a qué categoría correspondía. Eso vino después, en el proceso de edición. Fue entonces cuando era necesario clasificar, realizar algún tipo de interpretación de las escenas, como en *Good and evil*, quería tener algo de orden, quería organizar el caos, tal y como digo al principio de la propia película: organizar el caos. Y fue entonces cuando realicé esas categorías. No era algo que había pensado antes. De hecho, casi cualquier juego podía haber sido colocado en cualquier categoría. Fue un modo de comprensión para mí. Un modo de comprender la variedad que hay dentro de lo que se puede denominar juego. La categoría más estrecha fue "Pasando el tiempo", pero funcionó. La escenas en ella son en su mayoría casi indefinibles: la mujer tumbada en la playa... ¿Cómo puede ser eso juego? Pero yo quería definirlo como juego.

Desde luego, el deseo personal atraviesa todas tus películas. En *Notebook from China* (1987) quizás una de las cosas que mejor funcionan en la película es el seguimiento del equipo femenino de ciclismo. Algo que también se puede incluir en esa tendencia tuya a encontrar lo exótico en aquellos lugares que ya son exóticos para nosotros. Me explico: en esa película no grabas lo propiamente exótico de China según nuestra mirada, sino lo que sería exótico para un chino dentro de su propio país. ¿Qué crees que da eso a tu película?

■ Sí, me gusta encontrar cosas que son un poco locas en su contexto, sin embargo, la mayor parte de las imágenes ofrece una idea de lo que era China en aquel momento. La familia de campesinos es algo representativo de China. Y el artista también. Es algo que nosotros queríamos reflejar, aunque tuvimos la suerte de encontrar uno realmente bueno. Mucha suerte. Después, el resto es más loco. Quería tener un atleta, porque es importante para mí tener un atleta, pero yo no sabía que podía conseguir ese equipo femenino de ciclismo. Y eso fue precioso para mí, y dio a la película mucho más de lo que yo esperaba. ¡Es muy dulce el modo en que ellas hablan!, yo estaba enormemente sorprendido. Bueno, no debería sorprenderme, pero lo que ves en la película es una fantástica disciplina. Puede incluso dar miedo, pero todos parecen orgullosos, todos hablan de lo mucho que pueden hacer por el país, excepto el artista, aunque él también es dulce. No hay disidencia, absolutamente ninguna disidencia. Parecen todos agradecidos por sus vidas, incluso la gente que trabaja en el ferrocarril. Son todos educados y agradables y su manera de actuar es bella. El Tai Chi es inmensamente poético, pienso. Es inmensamente conmovedor el ver a esa gente mayor preocupada por su propia salud. Creo que es increíble, es algo cultural totalmente diferente a mi propia cultura. Así que yo estaba hipnotizado por todas estas cosas. Respecto a lo de elegir cosas exóticas para la propia cultura china, no estoy seguro. El asunto del ciclismo es desde luego algo que quería hacer, por el simple hecho de que soy un apasionado del ciclismo. Así que me alegró encontrarlo. Pensé, yo quiero grabar eso también. Pero el resto del material creo que son temas propios y característicos de China. Lo que lo hace diferente de otros documentales es la sensualidad con la que está grabado. Se lo comenté a Dan ayer después de verlo, esa película me conmueve por lo extremadamente sensual que es. Es probablemente uno de los trabajos de cámara más exhaustivos que yo haya visto. Es muy dulce. También el sonido es muy dulce. Creo que la película es ejemplar en el sentido de que es sensitiva. Es respetuosa, es incluso fascinante. No... cuál es la palabra para decir...oesía... crea poesía por medio de las cosas más simples y banales y esa creo que es su gran virtud. Cada escena, el material más trivial de la película deviene poesía por alguna razón. Creo que estuvimos muy inspirados... La única cosa que es exótica de verdad, en mi opinión, es algo que nosotros no planeamos: la historia de la ópera de Fígaro. Eso es un regalo cómico a la película. Yo pensé, esto es una locura, ¿podemos hacerlo? Y resulta mejor que haber grabado ópera China.

Sí, estoy de acuerdo. Además, mostráis ópera China de un modo quizás mucho más encarnado a través de las representaciones espontáneas en el parque, con la niña y el hombre.

■ Sí, eso es un milagro puramente etnográfico, esa pequeña escena con la niña y también la del anciano y la anciana.² Eso es pureza. Esas son algunas de las escenas que no estaba

² Jørgen Leth se refiere a una escena en un parque donde un grupo de gente observa una disputa cantada entre una mujer y un hombre en un parque de Kunning. Una especie de "bertsolarismo" espontáneo.

previsto grabar. Se suponía que no íbamos a grabar minorías. China es un país muy disciplinado y el gobierno tiene una opinión muy clara de lo que es bueno para el país y de lo que no lo es, y ellos nos permitieron grabar una gran variedad de cosas, pero esto estaba fuera del permiso obtenido. Eso seguro. Nos disuadieron de filmar minorías en Kunning. No les gusta la palabra minorías, no forma parte del vocabulario aceptado en China. "Minoría", no. Del mismo modo que "Tibet", no. Así que nosotros estábamos tranquilamente en el hotel, habíamos acabado nuestro trabajo en esa zona tan bella, con montañas extraordinarias, Yunnan, cuando el sonidista salió y regresó para avisarnos: "Tendríaís que bajar, creo que está sucediendo algo en el parque". Entonces salimos con las cámaras. El guía no estaba con nosotros, y simplemente nos pusimos a grabar. A la gente no le importó en absoluto. Al contrario, como puedes ver, a ellos les gusta. La actuación de la niña es inmensa, es un regalo, es una escena puramente etnográfica. Definitivamente es algo que está desapareciendo. El Estado pretende extinguir estas culturas minoritarias. Tienen en mente homogeneizarlo todo, es lo que está ocurriendo.

Siguiendo con lo que está desapareciendo, vayamos con *Pelota*. En ella muestras un periodo quizás determinante en la historia de la pelota a mano, a principios de los 80, la desaparición de la mano tradicional, con Atano III como máximo representante, y la irrupción de los nuevos tiempos con Retegi II. Ya habías visto el juego una década antes, en una visita a tu amigo Ebbe Traberg y desde entonces estabas obsesionado con hacer una película sobre ello. ¿Qué es lo que pretendías mostrar con esta película?

■ Lo primero de todo, yo había visto pelota mucho antes, en los 60. Concretamente vi a Barbarito en un frontón al aire libre. Yo era un joven escritor, un poeta, que había venido a visitar a un amigo, Ebbe Traberg, y la belleza del juego me sedujo inmediatamente. Me gustó lo que vi, me gustó mucho, pensé que era extraordinariamente bello. Me gustó la agilidad, la improvisación, y me gustó Barbarito, el modo en que se comportaba en el frontón, etcétera. Me introduje inmediatamente. Así que al año siguiente Ebbe me llevó a Logroño, a un gran frontón cerrado, y a Pamplona, más y más. Vi a grandes jugadores.

Más tarde, ya en los 70, veía a Berasaluze a menudo como joven jugador y pensé que esa era una historia fantástica. Cuando ves pelota, no es solo ver el juego, es también estar ahí, es ser parte de lo que lo rodea, del ambiente, y sentir que esa es una historia sobre gente. Y deviene claramente también una historia sobre la cultura, una cultura específica, una forma concreta de estar juntos. Todo era parte de ello. Me gustó lo que vi y lo que oí. Y me gustó el ambiente, me gustó beber con la gente, me gustó todo. Así que, habiéndome vuelto en esos años un cineasta consciente, creí que esa era una película cuya extrañeza me cautivaba. Siempre me gusta hacer cosas que otra gente no hace. Primeramente a nivel formal. Me gusta hacer películas de otra manera. Rechazo toda forma ya existente. Y eso no tiene que ver solo con el lenguaje cinematográfico, sino también con los temas. Yo estaba en esos años ocupando mi tiempo en hacer poesía sobre deporte, lo que fue mi primer esfuerzo literario serio por entenderlo. Fui el primero en Escandinavia en intentar entender el deporte como algo más que un resultado o la simple lectura de un partido. Esto tuvo mucho que ver con el

entendimiento de la pelota. Desde el principio pensé que era algo más. Esto se produjo ya desde muy pronto, con Barbarito, la comprensión de la mitología. Y eso es lo que me interesa también en ciclismo. Hay que entender la mitología, al menos ese es el modo que yo tengo de entender el deporte. Ahí está toda la historia, toda la tradición, toda la percepción del tiempo, etcétera. Me gustaba la idea de hacer una película sobre un deporte desconocido en un extraño y exótico rincón del mundo. Quería transmitir mi fascinación, transmitir la belleza del juego a otros públicos. Y también provocar el entendimiento de una cultura por medio del análisis de su deporte máspreciado. Estaba seguro de que podía ser una buena película. La gran suerte que tuve es que alrededor de Traberg y de mí había un gran grupo de amigos que habían sido ya introducidos en la pelota. El gran poeta danés Klaus Rifbjerg, mis propios colegas del cine, todos habían visitado a Traberg. Era un hombre popular. Todos ellos estaban de acuerdo con que la pelota era un deporte fantástico, con imágenes espectaculares e historias increíbles. Nosotros sabíamos eso y estábamos totalmente convencidos de que podía ser una gran película. Por tanto, comenzamos a buscar el dinero, lo que nos llevó muchos años, ya que no fue fácil convencer a la gente en Dinamarca de que aquello era importante: “Hay otros juegos, ¿qué es lo que lo hace tan importante para vosotros?”. Justamente eso, que no era importante para el resto. Era precisamente la extrañeza que provocaba lo que lo hacía interesante para nosotros. Y eso es con lo que teníamos que luchar, con que era irrelevante para Dinamarca, con que era irrelevante en términos de lo social. Era algo absolutamente innecesario hacer esa película, se podía prescindir de ella. Contra esa idea es contra la que luchábamos, contra lo que he estado luchando toda mi vida. Y este caso era un claro ejemplo de algo demasiado extraño en lo que tienes que demostrar toda tu capacidad para persuadir a la gente. Finalmente encontramos a alguien que nos conocía y conocía a Traberg y que ocupaba una buena posición de control dentro del Instituto del Cine Danés. Él entendió inmediatamente que era un buen proyecto y nos dio lo necesario para hacerlo.

*Para más información sobre Jørgen Leth, el Instituto del Cine Danés (Danish Film Institute, DFI) editó un número especial en inglés que se puede conseguir en línea (<<http://www.dfi.dk/tidsskriftetfilm/leth/frontpage.htm>>).

También existe un artículo dedicado al cineasta en la revista *Zehar* 58

(<http://arteleku.net/4.1/zehar/58/Gonzalez_es.pdf>),

o <http://arteleku.net/4.1/zehar/58/Gonzalez_eusk.pdf>),

de Arteleku, en cuya biblioteca se puede encontrar

además la mayor parte de su filmografía.