

Master class: el cine contra el cineasta

Fabiola Aguilar

RESUMEN

El presente artículo pertenece a una investigación más amplia que consta de cinco *dossiers*, acerca de diversas formas experimentales de producir teoría de cine y crítica de cine. Con base en *Las Cinco obstrucciones* (2003) de Lars von Trier y Jørgen Leth, este texto está producido de forma igualmente experimental en un formato de fragmentación *metacinematográfica*, dividido en cinco piezas. El ensayo que presento aquí pretende tomar los estudios de cine de Deleuze contenidos en *La imagen-movimiento* (1994) y *La imagen-tiempo* (1996). A través de estas obras, propongo transitar las propuestas experimentales de la pieza cinematográfica mediante una aproximación fragmentaria y filosófica, como una metodología que evoca las estrategias mismas del filme. Constituye una invitación al descubrimiento de nuevos recovecos estéticos posibles a partir de esta articulación fenomenológica de crítica cinematográfica.

Palabras clave: Lars von Trier, teoría de cine, crítica de cine, metacinematografía, aproximación experimental, fenomenología, Jørgen Leth, *Cinco Obstrucciones*.

ABSTRACT

The following article belongs to a larger investigation consisting of five *dossiers*, about different experimental forms of producing film theory and film criticism. Based on 'The Five Obstructions' (2003) by Lars von Trier and Jørgen Leth this text, is produced also in an experimental way in a metacinematographic fragmented format, divided in five pieces. In the essay I present here, I intend to use Deleuze's film studies contained in *The Movement Image* (1994) and *The Time Image* (1996). Through the reflections of these works,

41

I plan to transit the experimental proposals of the cinematic piece in a fragmented and philosophical approach as a methodology which evokes the strategies of the film itself. It is an invitation to the discovery of new aesthetic turns made possible through this phenomenological articulation of film critique.

Keywords: Lars von Trier, film theory, film criticism, metacinematography, experimental approach, phenomenology, Jørgen Leth, 'The Five Obstructions'.

42

A veces, el arte no es más que un juego en donde se crea un mundo propio para acotar la realidad que nos sobrepasa. De otra forma, ¿por qué desarrollar un artificio tal, si no fuera para delimitar un trozo de nuestro entorno que podamos asir? La selección de un marco de acción no es necesariamente un capricho formalista; por el contrario, es un acto entintado de cierto matiz ideológico. En esta actitud subyace un sentido cínico: en los modos de habitar el mundo se asume un sentido nietzscheano de subsistir al caos vital a través de establecer un orden para hacerlo más aprehensible. Frente a la realidad que nos sobrepasa preferimos contraponer la ficción que nos ayude a delimitarla para no abismarnos en su infinitud ilógica y errática. Y ¿qué es la ficción, en última instancia, sino un medio para acotar el abismo de la existencia? En este sentido se desenvuelve el cine de Jørgen Leth, según la declaración de su credo personal, y su filmografía lo certifican. Películas como *66 Scenes of America* (1981) y *New Scenes from America* (2002): lugares emblemáticos de la iconografía americana, instituidos como clichés por el cine mismo. Cámara fija, encuadre esteticista de paisajes desolados en el desierto, un motel a pie de camino y un *bar tender* preparando el “tradicional” Martini neoyorkino y la cámara siempre fija dejando transcurrir el tiempo para la construcción de una suerte de postales en movimiento.

Así como Jørgen Leth, Lars von Trier, como creador-investigador, ha utilizado artificios lúdicos para desafiar los límites de la producción artística. *Las Cinco Obstrucciones* (2003) son un notable ejemplo cinematográfico de ello. Este filme media entre el instinto y la experiencia,



FIGURA 1. *New Scenes from America*, Asger Leth. Dinamarca. 2002.

en el intersticio entre la persistencia y la necesidad, y apuesta por el resquebrajamiento de los propios paradigmas, para vislumbrar la fisura que les permita re-ordenar los esquemas fílmicos. La película propone, en principio, la utilización de obstrucciones como plataforma creativa, indagando y reflexionando sobre el proceso artístico desde la creación misma. Y nos conceden el privilegio de atestiguarlo. En un espacio ambiguo, entre documental y ficción, se exhibe una versión de los hechos: esta pieza construida por imágenes que registran el proceso fílmico se encuentra atravesada por la re-lectura que implica la edición, ubicándola en el ámbito de la representación. Aprovechando la puesta en circulación que el arte contemporáneo ha hecho de las preguntas por el arte mismo, en un ejercicio de metalenguaje, nos enfrentamos a una pieza que podría clasificarse de metaficción (Zavala 2003) en dónde el ojo cinematográfico gira sobre sí mismo para cuestionarse por las posibilidades de significado, construcción y producción del medio.

Leth será desafiado a re-hacer su filme *El humano perfecto* (*Det perfekte menneske*, 1967), en cinco ocasiones. Este ejercicio dista de ser inocente, pues von Trier arremete agudamente con su característica insolencia y pone en entredicho el prestigio del cineasta desafiado. Sin embargo, a

la luz de los resultados cinemáticos, la ‘estrategia von Trier’ prueba ser reveladora. Von Trier se avoca a deconstruir al veterano cineasta; Jørgen Leth se avoca a deconstruir su proceso creativo, y así cada uno reconfigura los límites de sus cinematografías en una batalla ante el ojo de la cámara.

CORTOMETRAJE I: EL HUMANO PERFECTO, HABANA

44

“HABANA” ES SOBRE MOVIMIENTO Y RITMO. El parámetro técnico de los 24 cuadros por segundo que se trastoca en esta “obstrucción”, corrompe la esencia temporal del cine. Doce cuadros por segundo evidencian la ilusión de movimiento, la imagen se vuelve espástica. Cada vez que disminuye este índice, el cine se acerca a sus orígenes materiales, el fotograma. En principio, incluso el cineasta es presa de la desesperación al vislumbrar este obstáculo. Interrumpir el paso del tiempo puede traducirse en un atropello visual y por ende, poner en crisis la acción y el movimiento en la película. Si como apunta Deleuze (1994), el cine se constituye ontológicamente como fluir del tiempo, entonces ¿qué tanto se trastoca



FIGURA 2. Cortometraje “Habana” en *Las Cinco Obstrucciones*, Lars von Trier y Asger Leth. Dinamarca. 2003.

su esencia con este cine del *coitus interruptus*? ¿El principal desafío de Leth constituirá la restitución de la fenomenología –acaso también la ontología– del cine en su pieza?

Si el desafío se plantea en términos de fragmentación temporal, la descomposición del mismo se resuelve magistralmente en términos de ritmo visual y auditivo. El sonido no se subsume a la representación visual y se capitaliza como un elemento de cohesión y funciona como hilo conductor en esta pieza. La integración de las pequeñas entidades de movimiento, entre cada corte, se desarrolla a través de elementos auditivos: música (“hay música en el cuarto, no hay música en el cuarto”), efectos de sonido que aportan elementos adicionales al registro musical (golpeteo rítmico de una cuchara de café sobre una taza) y la presencia de la voz narrativa (“Aquí está el humano perfecto”) enlazan las imágenes encadenadas y entrecortadas. A su vez, el ritmo visual de la pieza se sostiene en la reiteración de las imágenes, a través de la repetición de una misma imagen o del intercalado, en un juego que emula al plano-contraplano y la disposición reiterativa de una edición de la imagen en tiempo real y en reversa, como en un juego especular ininterrumpido que permite al espectador transitar entre la duración de la acción del sujeto y su reflejo duplicado.

45

La propuesta del *Humano perfecto*, *Habana* se solventa como una danza sonoro-visual de tiempos discontinuos, eco de la peculiar escena de baile del cortometraje original, recreado en esta ocasión por el “hombre cubano”. La lógica de la danza resuelve la ilógica restricción de esta pieza de cine.

Von Trier busca sacar a Leth de su zona de confort, para lo cual se elige un lugar donde no haya estado nunca: Cuba. Al principio y al final de esta pieza, nos encontramos con una secuencia en donde el protagonista aparece fumando un habano. En un gesto que contribuye a constituir la unidad fílmica, se despliega un paréntesis visual y narrativo que contiene a este “humano perfecto cubano”. En una suerte de burla a la restricción de la locación, se articula una elegante y cínica dedicatoria hacia su oponente. El acercamiento del veterano cineasta ante el estímulo que resulta

Cuba, sigue la aproximación con la que aborda otras de sus películas, en especial *66 Scenes from America*. Cuba es un retrato construido a partir de símbolos, íconos y clichés que perviven en el imaginario occidental contemporáneo: un periódico con una imagen de Fidel Castro joven —en un gesto triunfante, con el puño en alto—, una toma del paisaje urbano que muestra edificios envejecidos, café, ron, y la Habana vieja.

CORTOMETRAJE 2: EL HUMANO PERFECTO, BOMBAY

46

“BOMBAY” ES SOBRE EL FUERA DE FOCO/FUERA DE CAMPO. La profundidad de campo (Aumont y Neupert 1992) es un concepto adscrito a las particularidades constitutivas de la cámara fotográfica y por ende, de la cinematográfica. La resolución de la representación de profundidad, vía la perspectiva, que utilizan dichas maquinarias, han instaurado una dialéctica particular: la imagen en foco / la imagen fuera de foco. Leth aprovecha este elemento cinematográfico para salvar la restricción de



FIGURA 3. Cortometraje “Bombay” en *Las Cinco Obstrucciones*, Lars von Trier y Asger Leth. Dinamarca. 2003.

mantener la realidad fuera del encuadre, según versaba la “obstrucción” de esta pieza. Situar la locación en Bombay, donde ocurre una crisis social y humana que deviene en la prostitución y miseria prevaleciente en esa zona, aporta la tensión de la antítesis de *El humano perfecto* y, así, Leth establece una dialéctica entre el [drama social - fuera de foco] versus la [ilustración del capitalismo y sus símbolos - en foco].

Alrededor de 1970, la corriente prevaleciente de lo que se denominaba ‘documental’, se desarrollaba a través de historias de corte social (Leth, 2002). Leth se pronunciaba a favor de un planteamiento paralelo con una obra documental. Su aproximación radicaba en desplegar cuestionamientos a partir de un distanciamiento reflexivo, mediante una aproximación esteticista.

47

En esta versión de *El Humano perfecto, Bombay (2003)*, el director de fotografía Dan Holmberg sugiere interpretar las obstrucciones de von Trier en un sentido más amplio. Sugiere permitir que las abrumadoras condiciones sociales que los rodean permeen y propone la inclusión de una pantalla translúcida. La transparencia ambigua, difusa y blanquecina de la pantalla constituye una emulación del fuera de foco: en términos de representación espacial, la imagen se trastoca en un escalonamiento y la inclusión del recurso de la pantalla-veladura, aporta una nomenclatura de planos. En términos de codificación visual, aún cuando los niños y mujeres indios estén a solo un paso de la escena de la comida, la imagen desdibujada de sus retratos establece un doble distanciamiento del espectador: distanciamiento por la pantalla cinematográfica y por la pantalla-veladura. Sin embargo, como propone Sontag (2004), hay algo todavía en esa imagen que nos evita permanecer impasibles: muestra una violencia silenciosa.

En primer plano encontramos al humano perfecto prototipo —en esta ocasión, simbolizado por el propio director—, vestido con smoking. Un segundo plano se establece a través de la transparencia, que en términos formales hace las veces de un filtro que muestra en fuera de foco a mujeres y niños de esta comunidad. Pero solo en términos formales: la sobreposición de ambos extremos potencia la crudeza del retrato y

centra la discusión humana y ética de la situación. Este velo, que a la vez ilustra la marginalidad de este grupo humano, contribuye a generar el *punctum* en la imagen, lo que punza en una fotografía según Barthes (1989; p. 65). El humano perfecto sitiado entre la pantalla diáfana, que abarca por completo el campo de visión, y la pantalla iluminada de la sala de proyección, nos ofrece un espectáculo de contrastes sutilmente apocalípticos filtrados por la belleza de la imagen que puede fabricar una cámara de cine.

48

A lo largo de toda la pieza, un espectro auditivo indica el fuera de campo, donde el registro de la cotidianidad del Barrio Rojo de Bombay se cuela a través de sus sonidos. El exterior defiende y conserva su espacio sonoro, conviviendo con elementos como música clásica o la voz del narrador, para mantener vivo y presente lo que nos es negado a la visión. Su presencia insta una forma de violencia en voz baja.

Este cortometraje pone en escena la discusión sobre la ética de la imagen derivado de su aproximación estética: ¿es que acaso el tono de una imagen puede “aplanar” las implicaciones ideológicas de lo representado? En esta pieza, la intención artística se mantiene deliberadamente “estética” y superficial para realizar una revisión antropológica. Leth establece en su credo de trabajo que elige mantenerse a distancia de lo retratado, estética e ideológicamente, en un marco manejable: “Enmarcando y llenando. El escenario estaba listo. La vida podía apenas dar un paso dentro y desplegarse con todas sus peculiaridades ahí mismo. En fragmentos manejables” (Leth, 2012). Al evadir el establecimiento de una postura personal en la pieza, frente a este drama social y político al que alude, adolece, en el mejor de los casos, de un exceso de diplomacia. Esta decisión lo separa de otros medios de difusión de la imagen, con los que, desde mi punto de vista, se aproximaría en términos de influencias estéticas. La representación se acerca a la fisonomía de la fotografía periodística actual, puesta en circulación por *World Press Photo* o revistas especializadas como *National Geographic*, quienes aportan fotografías en este mismo tono estético de dramas humanos, inscrito en un contexto de denuncia que colabora a generar presión pública.

En cuanto a referentes cinematográficos, el tema ético de la representación del dolor a través de la estética tampoco es nuevo. Por contraste, quisiera evocar el filme *Lightning Over Water* (Drs. Wenders y Ray, 1980). Las decisiones que hace Wim Wenders ante la representación del sufrimiento humano frente a la cámara constituye el más trascendente desafío personal, que se vuelve crítico para la versión final de la película. Wenders libra una batalla ante la ineludible estilización que la cámara de cine le proporcionaba, pues consideraba que no alcanzaba a mostrar la magnitud de la crudeza de los eventos que estaba representando sobre los últimos días de Nicholas Ray.

49

La cuestión de si la cámara se podía poner en marcha o no se planteaba cada vez durante el rodaje de *Lightning Over Water*. La cámara no funcionaba si la pregunta no estaba en el aire, si no se discutía, si Nick no estaba de acuerdo. Toda la película es una respuesta constante a esta cuestión (Wenders, 1992).

Wenders se rebelaba ante el “embellecimiento” de la temática abordada —el proceso de la muerte por cáncer— y se preocupa por establecer una coherencia en sus elecciones técnicas —varias secuencias se dejaron en formato de video, para evitar el embellecimiento del aparato cinematográfico. El director está consciente del impacto fenomenológico sobre el espectador de cine, pero ante todo, se rebela constantemente contra el distanciamiento que la cámara le impone para mantener cierta congruencia con la dimensión ética e ideológica que la transición hacia la muerte de Ray le impone. *El Humano Perfecto, Bombay* (2003), por contraste, apuesta por la imagen embelesada que puede posarse sobre cualquier superficie, aún sobre las situaciones más ásperas.

A pesar de esto, el resultado de *Bombay* constituye un espléndido retrato humano, que si bien no ahonda en este tema, lo pone en evidencia y en circulación a través del sistema mediático. Von Trier lo sabe, y coloca deliberadamente a Leth en esta posición, pues como señala, existe cierta perversidad en la decisión del distanciamiento estético, que el veterano cineasta ha elegido como su método de (des)aproximación.

CORTOMETRAJE 3: EL HUMANO PERFECTO, BRUSELAS



FIGURA 4. Cortometraje “Bruselas/Perfect Man” en *Las Cinco Obstrucciones*, Lars von Trier y Asger Leth. Dinamarca.2003.

50

BRUSELAS ES SOBRE EL ENCUADRE Y LA SIMULTANEIDAD. La pieza presenta una fisura que atañe a la materialidad primera con la que la imagen de cine debe lidiar: la superficie rectangular que define el formato físico de la imagen. Este cortometraje divide la pantalla en dos rectángulos que funcionan con secuencias siempre distintas, estableciendo una nueva variable cinematográfica con la que se deberá lidiar. La condición de simultaneidad pone en juego la construcción de dos espacios interconectados que conforman un sistema de relaciones internas, para luego, jugar con la intertextualidad de su significación.

En la narrativa clásica, que “consta de confrontación, revelación y catarsis (una verdad resuelve todos los enigmas)” según Zavala (2003; p.37), las imágenes ordenadas en secuencia proveen una experiencia fenomenológica y hermenéutica de causa-efecto, mientras que el montaje de las imágenes-simultáneas de la pantalla dividida detonan una simbiosis de las imágenes; se establece una convivencia donde, cual organismos vitales, generan una relación de interdependencia en donde ambos sacan provecho de la correlación. Esto se suma a las posibilidades interpretativas de una secuencia tras otra, la transformación del todo *deleuziano*: “... el montaje es la determinación del Todo (el tercer nivel *bergsoniano*). Eisenstein no se cansa de recordar que el montaje es el todo del film, la Idea. (...) El montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-

movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen del tiempo” (Deleuze, 1984, p.53).

Las tensiones y significados imbricados que derivan de poner dos imágenes juntas establecen un sistema relacional a partir de su contigüidad, que recuerda a su vez el rizoma (Deleuze y Guattari, 2010). En la imagen en pantalla, los elementos presentados no están organizados jerárquicamente, sino que funcionan como nodos que se enlazan de forma plural y múltiple. Aunado a esta condición, la forma en que se despliega esta relación simbiótica se encuentra en transformación permanente y en manos del espectador: Bruselas potencia las posibilidades de interpretación al promover un malabareo perceptual entre las secuencias sincrónicas que presenta ¿Atender a una secuencia o a otra? ¿Durante cuánto tiempo? ¿O, tal vez, generar una lectura integrada de ambas?

51

La estrategia formal nos coloca en una experiencia de sutil esquizofrenia mediante la fragmentación de la visión contrapuesta potenciada con la concatenación posible y múltiple de las secuencias que presenta. En cierto sentido, nos otorga la posibilidad de un montaje empírico recreado a partir de la dirección de nuestra atención visual para construir secuencias filmicas personales, a través de la experiencia de una lectura alterna. Como de una subjetividad potenciada por la mirada y el capricho, en una suerte de materialización del cine como el ojo interminable de Aumont (1997).

Un cortometraje, mil cortometrajes:

Estoy fascinado con esta idea de realizar una acción al mismo tiempo que me observo hacerla. Hay un tipo de “esquizofrenia” la cual es tal vez parte de la vida también –en mi poesía y mis filmes por igual. (Leth en Hort, 2002; p. 11)¹

Esta vez, el humano perfecto se representa a través de un hombre específicamente maduro. Una suerte de autorretrato sugerido por este personaje que se toma una *Polaroid* en la soledad de su habitación para contemplar su propia imagen. En este juego de visión duplicada, a su vez,

¹ Traducción de la autora. En adelante, todas las traducciones del texto son de la autora.

el director confronta esta representación con la presentación de sí mismo ante el escrutinio de otro lente, pues se sabe observado por la “cámara documental” que lo acompaña en el proceso de creación de los filmes nuevos. En una suerte de voyeurismo circular obsesivo, Leth contacta con la afección del cine en el doble sentido del afecto y de la enfermedad.

En esta tesitura, *El Humano Perfecto, Bruselas (2003)* se vuelve cada vez más una antología de su propio trabajo, en un sentido revisionista. La película reconstruye un trazado de su propia mirada cinematográfica, enunciada desde otro momento de vida, intercalada con la narrativa de este otro humano perfecto. Recurre a su arsenal fílmico, para incluir desde imágenes “enlatadas” del Río Orinoco hasta recreaciones de escenas de su anterior filmografía. En “Bruselas” resalta la construcción de una emble-

mática secuencia, proveniente de la articulación de dos secuencias previas. En términos plásticos, recurre a *66 Scenes from America* (1982): la imagen de una sofisticada mujer que observamos a través de la ventana entreabierta de su automóvil negro, frente al río Brooklyn, que constituía una postal del *skyline* neoyorkino con la sofisticación y elegancia de las heroínas del cine clásico americano.

En términos teóricos, se transforma en una declaración de afirmación del ser, en la voz femenina. En el nuevo cortometraje,



FIGURA 5. *66 Scenes from America*. Asger Leth. Dinamarca. 1981.



FIGURA 6. Cortometraje “Bruselas/Perfect Woman” en *Las Cinco Obstrucciones*, Lars von Trier y Asger Leth. Dinamarca. 2003.

aparece una mujer sentada en un automóvil a la orilla de un río que, en esta ocasión, nos recita un texto, autoría de la poetisa haitiana Sophie Destin, que aparece en *Haiti. Untitled* (1996) del mismo director.

| | |
|---|--|
| Une Femme. | Una Mujer. |
| Moi, je suis une femme | Yo, soy una mujer |
| une de meilleur | de lo mejor |
| Une de plus riche en amour | Una de lo más rica en amor |
| Une de plus expérimentée | Una de lo más experimentada |
| Moi, que suis toujours loyale | Yo, que soy siempre leal |
| Moi, que suis toujours amable | Yo, que soy siempre amable |
| Moi, que suis toujours sensible, | Yo, que soy siempre sensible, |
| Moi, que suis très amoureuse | Yo que soy muy amorosa |
| Moi que suis très élégante | Yo que soy muy elegante |
| Je suis une de plus belle femme | Yo soy una mujer de lo más bella |
| J'ai beaucoup d'affection pour les autres | Yo tengo mucha afectividad por los otros |
| J'ai beaucoup de sensation | Yo tengo mucha sensación |
| Je suis une femme très forte d'esprit. | Soy una mujer muy fuerte de espíritu. |

53

Si la representación del humano estaba centrada en la imagen del hombre, en este cortometraje se integra la visión femenina en tono de autoafirmación, vía la poesía. La poesía es una de las actividades que el director desarrolla y con la que se relaciona. En su labor de escritor, ha publicado compilaciones de poesías y como cineasta, ha explorado nociones de imagen-texto en películas como *I'm Alive - Soren Ulrik Thomsen, Danish Poet* (1999), *Klaus Rifbjerg*, (1974) —poeta danés— y *Danish Literature* (1989). Sus hallazgos, provenientes de uno y otro ámbito, son transformados en una metodología a partir de la cual se aproxima a sus objetos de estudio, en una suerte de hibridación entre las sustancias poéticas y visuales para construir el sentido de su mundo.

De cualquier forma, he aprendido todo de escribir poesía. Me gusta decir que mis filmes aprenden de mis poemas.

La cuestión mágica con la escritura de la poesía es que uno simplemente comienza desde la esquina superior izquierda con alguna palabra, y luego continúa página abajo. Nunca sé a dónde me llevará. Si hay un sentido oculto.

Es todo sorpresa y exploración. Cuando un poema está terminado no lo toco más. Una vez más no es esto no es una noción religiosa. Es simplemente que el poema parece terminado de inmediato.

Me gustaría transferir esta forma de trabajo a los filmes. Por eso es que insisto en reducir las complejidades técnicas al mínimo. Quiero ser capaz de crear a partir del espacio en blanco sin trabas. Quiero que sea tan simple como escribir. No hay nada ahí, y entonces de pronto hay algo. (...) (Jørgen Leth en FILM Archives, 2010)

54

La intensa observación sobre poetas, más que categorizar a la literatura como un tema fílmico que lo seduce, se extiende hacia un interés que puede rastrearse en su anterior filmografía. Películas como la de 1993 sobre un futbolista, de 1978 sobre un bailarín, de 1979 sobre un boxeador y numerosas películas sobre ciclistas son un común denominador en una búsqueda que aparece recurrentemente en su trabajo: la obsesiva interrogante por la perfección.²

El punto de partida es el mismo: una fascinación con la excelencia, con lo verdaderamente excepcional. No utilizo las mismas técnicas en todos los filmes en cuestión, pero la perspectiva básica es ciertamente la misma. Es una cuestión de atestiguar el logro último, algo sublime, mientras se explora el trabajo disciplinado que lo respalda; es una cuestión de penetrar en cierto ámbito. (Hjort, 2002; p. 17).

Aunado a esta sintomatología, aparece en 2005 la publicación de su controversial autobiografía *The Imperfect Human, Scenes from my Life*. El deseo por desentrañar la perfección ha constituido su fantasma y dicho espectro es quien nos alecciona y configura el desear, según Žižek (1999). La cinematografía de Leth se ha preguntado sobre el objeto de su deseo en repetidas ocasiones y su imagería devela una carga erótica que imprime en su cinematografía y su poesía. A lo largo de su trayectoria, ha insistido en su aproximación antropológica, y constantemente se refiere a

² Para una filmografía completa de este cineasta ver FILM. Special Issue. Leth, Copenhagen: Danish Film Institute, 22 pp.

la obra *La Vida Sexual de los Salvajes del Noroeste de Melanesia* (1929) de Bronislaw Malinowsky como referencia epistemológica y metodológica:

Pero Malinowski es un material más rico para mi (...) Él es un antropólogo pasado de moda, era un puritano, él fue el primero en ser llamado antropólogo de campo (...) Escribió esos maravillosos libros: “El sexo entre los salvajes” y otros dos libros. (...) Él estaba estudiando la vida y lo que me intrigó a leerlo, en cierta forma, fue la ingenuidad de esta aproximación... la forma... la idea total de su presencia ahí, él quiere describir la vida sexual de las personas, como si fuera algo de otro planeta o algo así. Y él está escribiendo acerca de ello en una forma maravillosa, fría y desapegada, amo eso, está llena de detalles, es hermoso. (Aguilar, 2005)

Si Žižek (1999) diagnostica las coordenadas del deseo a través del cine, tal vez no debe extrañarnos que el siguiente proyecto que todavía está sobre la mesa de trabajo de Jørgen Leth sea el proyecto titulado *The Erotic Human*.

55

(754) El deseo está sentado en los ojos. Desde ahí se expande a través del cuerpo. Al estómago, los brazos, las piernas, y finalmente a los genitales. Comienza en los ojos que pasan el mensaje. Un hombre con los ojos cerrados no tendrá una erección.

(756) El amor no está sentado en los ojos. Está sentado en la piel del ombligo y en la de los brazos. Cuando el amor es fuerte, sentimos la necesidad de abrazar fuertemente a aquellos que amamos.

(Malinowski en Leth, 2002; p. 22)

CORTOMETRAJE 4. EL HUMANO PERFECTO, CARTOON.

CARTOON ES SOBRE LA EDICIÓN Y GUIÓN. A través de la animación, von Trier pretende deconstruir tanto la fenomenología de la imagen como la profesión del cineasta. “As a kind of sacrifice to this film, I’d like to achieve that feeling of a tortoise on its back” / “Como una forma de sacrificio hacia este filme, quisiera lograr ese sentimiento de una tortuga de espaldas” (Leth & Trier, 2003). Leth no puede acudir a sus recursos cinematográficos tradicionales y más aún, a la aproximación del *Humano*



FIGURA 7. Cortometraje “Cartoon/Leth & Turtle” en *Las Cinco Obstrucciones*, Lars von Trier y Asger Leth. Dinamarca. 2003.

Perfecto (1967): en la animación no hay actores con los cuales interactuar, set que construir, cámara que dirigir. Von Trier, en un cuarto intento por llevar al límite al veterano director, genera un cisma al dismantelar sus posibles puntos de apoyo.

La obstrucción promueve una transformación de las formas de trabajo de Leth; su renuncia al rodaje es sustituida por dos etapas del quehacer fílmico: la concentración en la fase del guión y el acento en la fase de edición como compensación. Golpe diestro del alumno.

Primero, la escritura de guiones para Leth, se traduce en algunos párrafos que funcionan como orientación para las escenas finales y su credo de trabajo aborda la cinematografía colocando un marco para dejar que la vida invada la toma. Esta forma de guión hace más las veces de un pequeño manifiesto. Sin embargo, en esta ocasión constituye parte fundamental de su ámbito de influencia al no haber filmación: al encontrarse incapaz de producir nuevo material fílmico, decide



FIGURA 8. *Good and Evil*. Jørgen Leth. Dinamarca. 1975.



FIGURA 9. Cortometraje “Cartoon/Remake de Good and Evil” en *Las Cinco Obstrucciones*, Lars von Trier y Asger Leth. Dinamarca. 2003.

apoyarse en la experiencia del director de animación norteamericano Bob Sabiston.³ Sabiston transformará en gráficos las escenas que el danés tiene en su haber cinematográfico. Así, las restricciones técnicas promueven la tendencia que se apunta ya en Bruselas. *Cartoon* continúa la revisión antológica del trabajo de Leth, incluyendo las anteriores obstrucciones realizadas para este proyecto. Así que el escritor, a partir de un nuevo texto que plantea como el hilo narrativo de esta obstrucción regresará a seleccionar las escenas que deban ser “traducidas” en imágenes animadas. Habrá que contar una historia-poesía, antes de seleccionar las imágenes precisas que integrarán la pieza.

Segundo, a pesar de su constante señalamiento a la fase de edición como secundaria, Leth no tiene más remedio que enfrentarse a ella como una posibilidad constitutiva imprescindible en este cortometraje. Si lo

³ Bob Sabiston, artista e investigador en programación, ha trabajado como director de arte de varias películas y cortometrajes animados, con reconocidos premios. Su trayectoria va de MTV en 1988 a la cinematografía, donde ha utilizado sus creaciones tecnológicas de software para animar películas como *A Scanner Darkly* (2006) de Richard Linklater y Phillip K. Dick o *Waking Life* (2001) de Richard Linklater.

que sus declaraciones revelan, constituye efectivamente, su método de trabajo, Leth delega la función de la edición en alguien más —su equipo de edición es liderado usualmente por Camilla Sousken—, sin indicaciones demasiado precisas, postura que articula discursivamente como “permito que el azar juegue un papel fundamental” en la conformación de sus piezas. Sin embargo, si la función de director de *Cartoon* puede ser acreditada al cineasta, en esta ocasión, será fundamentalmente a partir de la selección, yuxtaposición, sobreposición y conjugación de los ámbitos visuales y sonoros del film. En otras palabras, debe recurrir a la edición para conformar la narración. El escritor tendrá que apelar a la fase de post-producción si desea seguir fungiendo como *storyteller*.

El escritor-guionista y el escritor-editor deciden montar, narrar y poner en juego las relaciones entre la imagen y el texto y sus dos representaciones convenidas: la escritura y la enunciación. De esta manera, construyen la figura del narrador, a partir de la voz —de la *voz-en-off* para ser precisos—, que se relaciona intertextualmente con una escritura que se desplaza, aparece y desaparece en pantalla, la imagen que se despliega en su nueva morfología tecnológica y las alusiones autorreferenciales de su propia producción fílmica.

Cartoon. El escritor frente a su máquina de escribir y la sobreposición de una voz que declara:

El Ventilador está girando mezclando el aire pesado.
Escribo esto. Consiguiendo hacerlo bien. Estoy quieto.
(Leth y von Trier, 2003)

Silencio que permite la introspección. En esta persistencia en la auto-observación, retoma cuestionamientos pasados en tiempo presente:

¿Cómo me siento?
¿Cómo no me siento?
¿He llegado a ser mejor, mejor para la vida?
(Leth y von Trier, 2003)

Si el cineasta retoma la re(visión) del corpus de su obra a través de la imagen, también cavila sobre esta travesía, la del Humano Perfecto y las interrogantes que nuevamente ha detonado. Y, por fin, está listo para denunciarlo:

‘El humano perfecto’,
es algo que sólo decimos,
mientras deseamos que pueda hacer
lo que decimos que puede hacer.
(Leth y von Trier, 2003)

Articulación intertextual de la escritura. Desarticulación intrínseca de la imagen filmica.

59

Sabiston trae consigo un bagaje estético que sobrepone a las imágenes del cineasta y, en consecuencia, aporta un nuevo lenguaje formal. Sabiston, investigador en técnicas de programación e animación del MIT, crea su propio *software* llamado *Rotoscope*, que permite tomar imágenes filmadas en formato de cine y traducirlas en imágenes animadas. Como director de arte, promueve que se incluyan distintas estéticas, promoviendo un híbrido de visualidades en cada una de las secuencias, que configuran una pieza en el intersticio entre el cine experimental y el video musical.

Pero esta hendidura conlleva un trastocamiento profundo en la fenomenología de la imagen cinematográfica, a partir del tránsito a través del umbral que representa un nuevo dispositivo maquínico de construcción de la imagen. La sombra se desarticula finalmente del contorno, y se mueve con un vaivén propio. Manchas translúcidas que se han agrupado por zonas, en capas independientes de acuerdo a la intensidad de la iluminación que retoma del registro fílmico. Pero siempre desensambladas, oscilantes.

La simultaneidad de cuadros en pantalla, son de un registro distinto al de Bruselas. La superposición de las imágenes y la reiteración de secuencias, en coexistencia sobre la superficie de la pantalla, ahora se desplazan dentro y fuera del cuadro, generando un registro distinto de movimiento. El tránsito de la imagen está configurado a partir de ejes

horizontales y verticales, que transcurren a distintas velocidades, sobre el campo de visión. Concurren en una misma dimensión temporal, pero no necesariamente transcurren en el mismo tiempo.

60 La imagen adquiere una dimensión de profundidad desarticulada, una iconografía distinta donde ya no vemos a través de ventanas, como sugería Bazin (Deleuze, 1986), ahora los elementos formales se independizan del orden de la representación mimética para dar paso a una locomoción autónoma que les permite reordenarse en capas. A través de estas capas bidimensionales, podemos decodificar la “distancia” que configurará la percepción de los planos cinematográficos, sin embargo, estará presente el desprendimiento entre ellas. Es decir, se mantiene esta ilusión de profundidad, pero no la ilusión de volumen, porque no están organizados a partir de un solo plano de representación: no tienen siempre el mismo horizonte, no ocurren espacialmente en el mismo lugar.

Se han despojado de la referencia indicial de la mimesis en términos de espacio y tiempo. Y ahora transitan en la posibilidad de las múltiples representaciones de ángulos y dimensiones espacio-temporales que permiten formas alternas de representación.



FIGURA 10. Cortometraje “Cartoon/Perfect Human” en *Las Cinco Obstrucciones*, Lars von Trier y Asger Leth. Dinamarca. 2003.

CORTOMETRAJE 5: EL HUMANO PERFECTO, COPENHAGUE



FIGURA 11. Cortometraje “Copenhaguen” en *Las Cinco Obstrucciones*, Lars von Trier y Asger Leth. Dinamarca. 2003.

61

“Querido Estúpido Lars:” Leth tendrá que leer una carta, pretendidamente escrita por él (Leth y Von Trier, 2003).⁴

COPENHAGUE ES ACERCA DE LA VEROSIMILITUD: la verosimilitud que hay que concederle a cada filme para poder acceder a su propuesta diegética. Incluso, tal vez para colocarnos nosotros mismos dentro de dicha diégesis y estructurar un pequeño acto de fe, a través de la suspensión de la incredulidad.

Míralo ahora, está haciendo un filme...

La visualidad del filme es resuelta por imágenes de archivo: el filme es ilustrado por el pietaje que se ha recopilado a lo largo de este proceso. Pero la construcción de sentido está montada por el espacio sonoro, la imagen por completo supeditada al sonido. El guión, presentado por completo por un narrador que devela una carta, nos hace olvidar que estamos frente a un artificio que consigue la suspensión de la incredulidad necesaria:

⁴ Extracto del monólogo en el cortometraje “Copenhaguen”, escrito por Lars von Trier e interpretado por Jørgen Leth. A partir de aquí, todos los diálogos reproducidos pertenecen al mismo monólogo.

Mi truco es barato y lo repito incesantemente.
Lo llamo arte.

COPENHAGE ES ACERCA DE LA ILUSIÓN: más allá de la ilusión de profundidad, la ilusión de movimiento o la ilusión de la continuidad espacio-temporal del escenario clásico, es acerca de la ilusión de devenir testigo de la lucha del artista por la creación. La cotidianeidad del cineasta en observación.

Podríamos desviar a Jørgen permitiéndole hacer filmes;
así es como el humano perfecto hace filmes...

62

La maestría de Lars von Trier se impone cuando, más allá de la creación de una ilusión del espacio “real”, la quinta obstrucción construye una ilusión del espacio de realidad. En una *master class*, el cineasta juega con la inversión de voces narrativas dirigidas a una profunda afectación del espectador, como en un clímax de la imagen-afección *deleuziana* o el primer plano que despliega su potencia perturbadora. “El afecto puro, lo puro expresado del estado de las cosas remite, en efecto a un rostro que lo expresa (o a varios rostros, o a equivalentes, o a proposiciones).” (Deleuze, 1984, 152 p.). El cineasta nos manipula y a través del efecto de lo real nos hace experimentar la aparente sensación de atestiguar la privacidad de los recovecos psicológicos del supuesto autor de una carta, a través de sus confesiones:

Es arrogante, Lars, pero me doy cuenta que tenías buenas intenciones: tú querías entrar en el grito. Pensaste: ‘con un poco de ayuda, podemos dejarlo salir de Jørgen’.

Von Trier comienza por enunciar el fracaso de su plan que consistía en romper el distanciamiento de Leth exponiéndolo a una presión psicológica mientras trabajaba en los filmes para atestiguar la afectación del director a través de su propia cinematografía. Sin embargo, al pedirle leer

esta misiva donde recrea la ilusión de desenmascarar a von Trier, genera un pliegue que transforma a Leth en un personaje.

No importa que tan cerca te acercaras al grano de la película, cuánto lo desearas, no podías ver debajo de la piel de la mano y escudriñar todos los nervios y los más profundos, los más delicados vasos sanguíneos.

El espectador, expuesto a los límites de la ética, la manipulación y la perversión del artificio de von Trier e inundado de sensaciones contradictorias, experimenta este malestar de haber presenciado, de una manera ilusoriamente íntima, la resistencia de Leth. Resistencia que von Trier vuelve significativa en el cine a partir del encauce magistral que propone con su carta. Deliberadamente construye una aguda tensión entre la intriga maliciosa de la historia y expone la perversidad del espectador que continúa en la trama, esperando ver cuándo ocurrirá el anunciado resquebrajamiento del distanciamiento emocional de Leth, sin el cual no hay cine, de acuerdo a la filmografía de Lars von Trier.

63

COPENHAGUE ES ACERCA DE LA IMAGEN-AFECCIÓN, de esta capacidad última de una pieza artística de pensar el mundo a partir de los afectos y efectos que pueda tener sobre nosotros. Lars von Trier otorga esta *master class* mediante el quehacer fílmico tanto a su colega, como a los espectadores, todos nosotros, sus experimentos: así es como este director perfecto hace cine.



FIGURA 12. Cortometraje “Copenhaguen” en *Las Cinco Obstrucciones*, Lars von Trier y Asger Leth. Dinamarca. 2003.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, F. (2005) Entrevista a Jørgen Leth. Copenhague, Dinamarca. Registro en Video.
- Aguilar, F. (2005) Entrevista a Lars von Trier. Copenhague, Dinamarca. Registro en Video.
- Aumont, J. (1997). El ojo interminable. España, Barcelona: Paidós. 208 pp.
- Aumont, J. y Neupert, R. (1992). Aesthetics of Film. Austin, EUA: University of Texas Press. 278 pp.
- Barthes, R. (1989) La Cámara Lúcida: Notas sobre la Fotografía. España, Barcelona: Paidós. 204 pp.
- Deleuze, G. (1984) La Imagen-movimiento: estudios sobre cine. Paidós: Barcelona, 318pp.
- 64 Deleuze, G. (1986) La Imagen-tiempo: estudios sobre cine 2. Paidós: Barcelona, 391pp.
- Deleuze, G y Guattari, F. (2010) Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia., Pre-textos: Valencia, 522 pp.
- FLM Archives. (2010) Notebook as Film, Film as a Notebook. Recuperado de [<http://www.movienet.com/5obstructions.html>], fecha de consulta: 12 de enero de 2010.
- Hjort, M. (2002). Interview: It's a Matter of Having Confidence in Simplicity. FLM. Special Issue. Leth, Copenhague: Danish Film Institute, 22pp.
- Leth, J. (2002) Notes on Love. FLM. Special Issue. Leth, Copenhague: Danish Film Institute, 22 pp.
- Leth, J. (2002). Life Through the Looking Glass. FLM. Special Issue. Leth, Copenhague: Danish Film Institute, 22 pp.
- Leth, J. y Trier, L.V. (2003). The Five Obstructions. Port Washington, NY: Zentropa Real ApS & Koch Lorber.
- Sontag, Susan. (2004) Ante el Dolor de los Demás. México: Alfaguara. 152pp.
- Wenders, Wim. (1992) El Acto de Ver. Barcelona: Paidós. 270 pp.
- Zavala, L. (2003). Elementos del Discurso Cinematográfico. México: UNAM-UAM. 160 pp.
- Zizek, S. (1999). El Acoso de las Fantasías. México: Siglo XXI. 261pp.