

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Bailar en la oscuridad. El espectáculo del exceso

Autor/es:
Losilla, Carlos

Citar como:
Losilla, C. (2002). Bailar en la oscuridad. El espectáculo del exceso. Nosferatu. Revista de cine. (39):72-77.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41271>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Bailar en la oscuridad

El espectáculo del exceso

*Bere proposamen itxuraz heterodoxoentarako hurbilketaren bidez, baita ere bere diskurtsoaren testuingurutzearen bidez zinema garaikidearen markoan, testuak Lars von Trier-en *Dancer in the Dark* filmari ekiten dio hiru oinarritzko kontzepturen arabera –zatikatzea, gehiegikeria eta ikuskizuna–, egilea gaur egungo herri-kulturaren nolabaiteko korrontean kokatzen dutenak.*

Carlos Losilla

1.

Una cultura de la fragmentación

Las efemérides nunca suponen un corte radical en la historia, pero de algún modo incierto marcan las etapas de su devenir narrativo. En este sentido, la sombra del 11 de septiembre de 2001 está formada por una sucesión de capas de sentido superpuestas. Como en el caso del ataque a Pearl Harbor, se trata del advenimiento de una nueva era, pero sin una guerra convencional de por medio. Como sucede con la caída del muro de Berlín, no por azar situada a principios de los años noventa, su significado político precipita innumerables consecuencias estéticas, entre ellas el replanteamiento del relato convencional. Y al igual que en la guerra del Golfo, otro conflicto invisible, los límites entre ficción

y realidad se desvanecen: la imagen de los aviones estrellándose contra los imponentes rascacielos ejerce el impacto de una realidad tan inquietante como inapelable, pero también posee la textura onírica de la alucinación. La imagen más crudamente real de las últimas décadas parece un efecto especial.

En cualquier caso, se trata de la culminación de un proceso instalado desde hace ya unos cuantos años en el mundo de las imágenes, sobre todo cinematográficas. ¿O acaso existen tantas diferencias entre los mosaicos posmodernistas de Quentin Tarantino y las casi coetáneas tentativas de Michael Haneke, por citar dos cineastas relacionados con el tópico de la violencia? En ambos casos, lo más importante es la fragmentación, del relato y de la realidad filmada. Con intenciones distintas, ya sea llevar la narración a sus últimas consecuencias o partir de sus cenizas para reconstruirla, el resultado es una desorientación que se refleja en la autodestrucción de la perspectiva, del punto de vista. Los materiales ofrecidos son tan diversos y variados que resulta imposible contemplarlos todos de la misma manera. Si en el cine de Tarantino la visión cáustica de géneros y registros y la descomposición de las historias obligan al espectador a elegir su

propia versión de lo que está viendo, en el de Haneke el desenmascaramiento de la ficción como realidad construida suele comportar el colapso de su credibilidad visual. A partir de ahí, el fragmento se erige en el único modelo estable de las nuevas narraciones.

Tampoco por azar, casi al mismo tiempo en que Tarantino llega a la cima de su popularidad con **Pulp Fiction** (*Pulp Fiction*, 1994), un puñado de directores daneses encabezados por Lars von Trier firman el "Manifiesto Dogma 95". Más allá de sus imposturas, esa declaración de principios posee un valor testimonial: según sus responsables, las nuevas narraciones deben rehuir todo tipo de tentación dramática para ofrecer una realidad en bruto, plasmada en lo que los anglosajones denominan *reality bites*, precisamente el título de una película norteamericana producida en esos mismos años. El objetivo no se consiguió, prematuramente ahogado en sus propias premisas, pero su persecución dio lugar a una serie de películas que, en busca de la realidad desnuda, se dieron de bruces con su reverso. Y de este modo certificaron por fin que, en esa época de transición, la intención, en el fondo, era difuminar las fronteras.

Bailar en la oscuridad (*Dancer in the Dark*, 2000), dirigida por

von Trier, puede considerarse como la obra maestra de esa tendencia. Las imágenes parecen estar captando la denominada "realidad" de la forma más directa posible. Como en **Rompiendo las olas** (*Breaking the Waves*, 1996) o **Los idiotas** (*Idioterne*, 1998), la cámara es extremadamente móvil e inestable, el grano de la imagen intenta excluir cualquier atisbo de sofisticación y se pretende ofrecer las situaciones en su más alto grado de naturalidad. El melodramatismo subyacente también es el mismo. Si en **Rompiendo las olas** se trataba de una muchacha en busca de la pureza por medio de la abyección, algo que de alguna manera se repetía en **Los idiotas** a través de la revelación final acerca de las verdaderas intenciones de su protagonista —en realidad, no una "idiotista", sino una madre desesperada tras la muerte de su hijo—, en **Bailar en la oscuridad** la historia aborda la andadura de otra fémica que llegará al sacrificio personal en aras de la felicidad de su hijo, pertinaz aspirante a una ceguera sólo remediable mediante una costosísima operación quirúrgica. Para ello, no dudará en ofrecerse como cordero pascual de un peculiar vía crucis, que pasa por un asesinato involuntario y termina con su muerte en la horca a manos de la justicia estadounidense.



Pero hay más. A este insólito maridaje entre documentalismo y folletín debe unirse una tercera opción que hace aún más compleja la apuesta de von Trier. En un último grado de estilización, **Bailar en la oscuridad** es también un musical. Un musical protagonizado por Björk, estrella del pop posmoderno reciclada para la ocasión en actriz casi neorrealista, a la sombra de su carisma histriónico. Y un musical que ensaya dos vías complementarias: la cita intertextual, también típicamente posmoderna, en este caso a medio camino entre Jerome Robbins y Bob Fosse, **West Side Story** (*West Side Story*, 1961) y **Empieza el espectáculo** (*All That Jazz*, 1979), y la reivindicación de las posibilidades explícitamente narrativas del género. En cuanto al primer aspecto, ello redundará en una contradicción aparente, aquella que podría oponer el estilo desmañado de las partes dialogadas a esa sofisticación en cuestiones de planificación y montaje que domina los números musicales. En lo referente al segundo, supondría igualmente una superación del melodrama clásico al trasladarlo a un ámbito híbrido, desde el momento en que esos mismos números subrayan la dimensión ética y política de la ficción, al plantearse como una alternativa a la sordidez de la existencia cotidiana. Sin embargo, en el ideario estético de von Trier no existen ni la

confrontación ni la tensión. La cámara al hombro se maneja siempre con la suficiente elegancia como para no vulnerar jamás los cánones de belleza al uso. Las coreografías ostentan un estudio desaliñado que neutraliza su artificiosidad primigenia. Y, así, vida y sueño se confunden en un magma ininteligible en el que los esbozos naturalistas terminan siendo tan irreales como los pasos de baile. Para von Trier no hay ruptura alguna, si no es la que propicia el fragmento, que paradójicamente conduce a la acumulación.

2. Repetición, reiteración: ¿revelación?

En una escena determinada de **Bailar en la oscuridad**, el personaje que interpreta Björk es encerrado en una celda. Su propósito, entonces, es evitar la caída en la desesperación y la locura, imaginar aquellas cuatro paredes como la semilla de un universo infinito. Pero allí sólo reina el silencio, no existe la música que tan a menudo constituye su redención. Y entonces decide inventarla por su cuenta: crea ritmos a partir de ciertos objetos y tararea unas notas que pronto se convierten en su canción preferida, *My Favourite Things*, de la banda sonora de **Sonrisas y lágrimas** (*The*

Sound of Music, 1965). Más allá de la cita concreta —e incluso de la identificación que puede establecerse entre ella y las referencias coreográficas a **West Side Story**, ambas procedentes de películas dirigidas por Robert Wise—, interesa aquí no sólo la manera en que se construye una ficción, metáfora de la película toda, sino también sus modos y modismos. Por una parte, pues, cómo se llega al pastiche a partir del naturalismo. Por otra, qué elementos se ponen en juego para conseguir que aquél no parezca tal, sino una progresión lógica en el orden de los acontecimientos narrados.

La idea es pasar sin solución de continuidad de las miserias de la existencia a su sublimación a través del arte, una obsesión tanto del propio von Trier como de sus personajes. A través de la observación paciente y de la repetición de los gestos, tanto uno como otros consiguen una transformación de la realidad, del mundo representado, que quiere simbolizar el paso de la oscuridad a la luz, de la abyección a la pureza, tanto en el sentido estético como en el moral. Sin embargo, como siempre ocurre en el cine de von Trier, el efecto es precisamente el contrario. En el resultado final se acumulan citas y referencias, sentidos y reflexiones sobre esos mismos sentidos, que enturbian las intenciones del proceso. Los sonidos que se repiten, sobre los que se insiste una y otra vez, constituyen la carne del itinerario de redención de la protagonista, lo cual sugiere que su talante no es el del asceta sino el del prestidigitador: el espacio que ocupa la pantalla no es objeto de una mirada transfiguradora, más bien se modifica poco a poco por efecto de un trabajo constante y laborioso, como ocurre con la propia película, bajo los auspicios de von Trier. Del mismo modo, la transición desde el melodrama al musical, igualmente sujeta a esa voluntad de





sencillez casi franciscana, se ve cortocircuitada por una serie de interferencias textuales que cuestionan de continuo su integridad. Aquí, la repetición de ritmos se materializa en la reproducción también seriada de una herencia exclusivamente cinematográfica que se toma a la vez como referente icónico e irónico. Como en el resto de la película, como en todo el cine de von Trier, las formas del pasado tejen un palimpsesto cuyas divisas son la abundancia y el reconocimiento, precisamente las dos atribuciones de las que presumen carecer tanto la protagonista como el propio texto: abundancia de sonidos y de citas, reiteración constante y circular de un significado único; reconocimiento precisamente a partir de esas repeticiones, conciencia de sí que aniquila cualquier tipo de posible epifanía, tal como hubiera debido deseársela un apóstol del Dogma.

En cualquier caso, **Bailar en la oscuridad** ofrenda una estética del exceso cuyo germen larvario se encuentra ya en el resto de la filmografía de von Trier. La reite-

ración del signo y del síntoma solidifica una retórica saturada de iconografías pretéritas que, no tan paradójicamente como pudiera parecer, se dedican a deslizarse por las superficies más epidérmicas del imaginario de masas contemporáneo. Si en **El elemento del crimen** (*Forbrydelsens element*, 1984) el vislumbre del apocalipsis adquiere visos de alucinación expresionista, en **Europa** (*Europa*, 1991) esa misma base sustenta una alegoría de más amplio aliento, cuyo mayor logro terminal, para el estilo de von Trier, es la conversión de la memoria histórica en píldoras visuales de fácil digestión estética, una operación típicamente posmoderna que de algún modo profetizó Stanley Kubrick en las escenas del “tratamiento Ludovico” de **La naranja mecánica** (*A Clockwork Orange*, 1971). Y si **Rompiendo las olas** añade a todo eso la memoria del propio cine, la nostalgia del melodrama, o más bien el melodrama como nostalgia, embelleciéndola a su vez con una perfecta transposición estilística de determinadas evoluciones de la cultura popular

de la época —la moda *grunge*, el “hippismo” de diseño: los equivalentes del aparente descuido formal del Dogma y aledaños—, **Los idiotas** enmascara aún en mayor grado el compuesto resultante a través de una estrategia perfecta, un simulacro de crudo naturalismo empaquetado en un reluciente envoltorio melodramático y en cuyo fondo transitan las marcas fundacionales de la *midcult* contemporánea en su versión más refinada.

Es en **Bailar en la oscuridad**, no obstante, donde von Trier destila la esencia más reconcentrada de ese tipo de operaciones. **El elemento del crimen** y **Europa** invocaban a Fritz Lang y Josef von Sternberg, entre otros, como posibles mentores de la recuperación de una mirada verdaderamente “europea” en el americanizado cine contemporáneo. A partir de **Rompiendo las olas**, el fantasma de Carl Theodor Dreyer planea sobre las abnegadas heroínas del cine de von Trier, escindidas entre la norma social y su ruptura a través de una inocencia que, en realidad, encubre una ra-

biosa capacidad de subversión. Todas esas películas, a la vez, rebajan la intensidad cinéfila de las referencias mencionadas mediante reclamos genéricos y formales que actúan más a modo de *gadget* que como verdadera reflexión sobre el material que su responsable tiene entre manos. Pues bien, en **Bailar en la oscuridad** el cóctel contiene ya las dosis justas: crítica social e interés humano en el marco de una historia de redención espiritual en forma de musical posmoderno. **Bailar en la oscuridad** es el epítome del nuevo melodrama, pero también del nuevo musical, un espectáculo total que traslada a las pantallas cinematográficas las pasiones higiénicas del culebrón, la ordenada excitación de los megaconciertos pop y el desenfado de ciertas nuevas variantes del compromiso sociopolítico, todo ello en las medidas justas como para no excederse en ninguno de esos aspectos. El exceso, pues, se traslada del

sentido (donde querría estar) a las formas (donde realmente está): fragmentarismo de la narración, fragmentarismo de la representación realista, fragmentarismo de las referencias, fragmentarismo de los registros.

3. Relatos del presente

En 1991, el mismo año en que se estrena **Europa**, un experimentado cineasta iraní de cincuenta años llamado Abbas Kiarostami presenta la segunda parte de lo que luego se convertirá en una trilogía, una película titulada **Zendegi edame darad** (“Y la vida continúa”), centrada en los efectos de un terremoto en determinadas zonas de su país. No hay manera de valorar, desde Occidente, lo que Kiarostami debe a su cultura de origen y lo que supone para la historia del arte universal. Pero una cosa está clara: su influjo en el devenir del cine europeo de los

años noventa alcanza desde los diarios filmados de Nanni Moretti hasta las crónicas naturalistas de los hermanos Dardenne, pasando por el auge del documental en estos inicios del siglo. Convoca una especie de *zeitgeist*, de sentimiento generalizado acerca de lo que debe significar la representación cinematográfica en un tiempo de transición, que cristaliza en varias muestras dispersas pero unidas por una intención común: no tanto regresar a los orígenes, o recuperar la inocencia, como devolver al lenguaje cinematográfico su condición de espejo reproductor de una verdad oculta por los rituales cotidianos. El cine del exceso de von Trier remeda las premisas de este cine de la búsqueda y la ascesis exhibiéndolas como espectáculo. Pero, entonces, ¿qué tipo de espectáculo? ¿Cómo se delinea ese nuevo cine-espectáculo? ¿Y qué papel desempeña en su interior una película como la que nos ocupa?

De hecho, **Europa** también coincide en el tiempo con **Delicatessen** (*Delicatessen*, 1991), dirigida por Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, y ello no es en absoluto una casualidad. A propósito de esta última, Gonzalo de Lucas ha escrito (en *Vida secreta de las sombras*. Paidós-Festival de Sitges. Barcelona, 2001. Páginas 267-268): “*Para Jeunet y Caro la poesía consiste en las pompas de jabón y los tejados, quizás también en los violines; el cine debe registrar distorsiones sonoras y visuales, venerar el gran angular, eficaz modo de crear un mundo personal; concebir cada secuencia como una pieza autónoma y brillante; y exhibir muy visibles los ritmos de montaje. Efectuado todo esto, el siguiente paso es agarrar al espectador de las solapas para que repare en las referencias empleadas, los barnices. [...] Delicatessen tiene la intensidad de un trayecto en ascensor: bien entendemos que iremos de un piso a otro sin mayor emoción, que cada piso ten-*





drá un ingenioso y colorista mobiliario, y que si el ascensor se queda detenido entre dos pisos será porque se ha cortado la luz. [...] Jeunet y Caro pretenden ensalzar la vieja poesía beneficiándose y apoyando las formas del mundo moderno”. ¿Acaso no sería relativamente fácil adaptar estas palabras para hablar, no sólo de **Europa**, ni siquiera de **Amélie** (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 2001) —la última película de Jeunet—, sino también de **Bailar en la oscuridad**?

Bailar en la oscuridad esboza, respecto a **Europa**, el mismo itinerario que **Amélie** respecto a **Delicatessen**. Por un lado, un proceso de sofisticación del artificio, enmascarado de realismo sucio en la película de von Trier, disfrazado de moderna comedia romántica en la de Jeunet, no en vano recientemente adiestrado en los campos de entrenamiento hollywoodienses —allá donde se deciden los contornos de la imagen dominante— a propósito de **Alien Resurrección** (*Alien Resurrection*, 1997). Por otra parte, un decantamiento ideológico hacia la fábula virtuosa: a pesar del malestar metafísico exhibido en **Bailar en la oscuridad** o de las miserias cotidianas aireadas en **Amélie**, tanto una como otra son películas radicalmente optimistas

que no sólo transmiten casi por contagio su fe en la inquebrantable bondad del ser humano, sino que también manifiestan su acuerdo con el universo que las rodea, hasta el punto de que la pena de muerte, en la película de von Trier, está concebida como una grieta del sistema y no como mecanismo represivo engrasado en la compleja maquinaria del poder. Como los elementos de su propia puesta en escena, las dimensiones fabricadas en estas películas son puramente accesorias, nunca esenciales. Y, en el caso concreto de **Bailar en la oscuridad**, su discurso espiritualista de estirpe dreyeriana se transmuta finalmente en proclama *new age*.

Dreyer —al igual que Jacques Tati, mentor de Jeunet— pertenece a un período de la historia del cine en el que el clasicismo podía confundirse con la modernidad. Von Trier da por superada esta última y se instala cómodamente en sus residuos para emitir desde allí sus discursos. Pero, al igual que los herederos reales de John Ford y Howard Hawks no son James Cameron ni Michael Bay, sino más bien Abel Ferrara y David Cronenberg, los sucesores de Dreyer y Tati no son von Trier o Jeunet, sino Aki Kaurismäki y José Luis Guérín. El imperio audiovisual ha

decidido una nueva estrategia, corroborada por el hecho de que von Trier haya rodado **Bailar en la oscuridad** en Estados Unidos y en inglés, consistente en diversificar sus marcas lingüísticas mientras finge conservar e incluso potenciar determinadas señas de identidad. Y ello ratifica el nacimiento en todo el mundo de ese nuevo cine-espectáculo, no tanto alternativo como complementario del cine de consumo mayoritario. Por ello, a la hora de situar **Bailar en la oscuridad** en el panorama cinematográfico actual, hay que hablar de **Amélie**, pero también de **La vida es bella** (*La vita è bella*; Roberto Benigni, 1997), de **Los otros** (Alejandro Amenábar, 2001) o de **El hijo de la novia** (Juan José Campanella, 2001), por citar películas temática y geográficamente muy distantes y distintas. Incluso de **Moulin Rouge** (*Moulin Rouge!*; Baz Luhrmann, 2001), otro musical basado en la acumulación y el exceso. Y, por qué no, también de **Titanic** (*Titanic*; James Cameron, 1997) y **Pearl Harbor** (*Pearl Harbor*; Michael Bay, 2001), folletines románticos en formato de videojuego cuya debilidad por la fragmentación debe de responder a intenciones tan claras como las de von Trier. Es decir: no la necesidad de la búsqueda, sino el placer del reconocimiento.