

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Trierlogía

Autor/es:
Nuño, Ana

Citar como:
Nuño, A. (2000). Trierlogía. La madriguera. (33):93-93.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41918>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio 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:



Trierlogía

Bailar en la oscuridad

Dancer in the Dark

Lars von Trier

Alemania/Paises Bajos/Estados Unidos/Reino Unido/ Dinamarca/Francia/Suecia/Finlandia/Islandia/Noruega, 2000

Dancer in the Dark, última entrega de una trilogía iniciada con *Breaking the Waves* y prolongada en *Los idiotas* (*Idioterne*, Dogme, 1998), es un melodrama del que la crítica va repitiendo por ahí, haciéndose eco de unas declaraciones del director, que recuerda la última etapa de Douglas Sirk. Aquí la crítica se traga el anzuelo que le tiende el habilidoso von Trier: nada hay más políticamente correcto hoy que reclamar una filiación con los melodramas de Sirk. Es también, se nos dice, un homenaje al cine musical de Hollywood (y en el plano biográfico, alternativamente, un ajuste de cuentas del niño von Trier con sus papás comunistas o un salvaje saqueo y venganza del género perpetrado por el vástago de unos rojos). Todo esto es rigurosamente cierto. Y también lo contrario. Así que conviene hacer el esfuerzo de ver con otros ojos esta cinta, que trata, entre otras cosas, de lo extraordinariamente importante que es poder ver y, al mismo tiempo, de lo insignificante que es el sentido de la vista comparado con los sentimientos.

Selma (Björk, Premio a la Mejor Actuación Femenina, Cannes, 2000) es una madre soltera, emigrante checoslovaca instalada en Estados Unidos, en un Estado de Washington filmado por el cineasta en Suecia. Condenada a una ceguera congénita, quiere salvar de este destino a su hijo, Gene (Vladica Kostic). Trabaja con

trarreloj, mientras aún puede ver, en una fábrica de pilas de acero inoxidable y disponiendo horquillas en tarjetas de cartón, a fin de ahorrar la mayor cantidad de dinero y pagarle a su hijo la indispensable operación de los ojos. Engañada por el policía Bill (David Morse), dueño del remolque en el que vive con su hijo, acaba matándolo para recuperar los ahorros que le ha robado. Es condenada a muerte en uno de esos inicuos juicios que abundan en EE UU, y finalmente es ajusticiada en la horca. La cinta comienza con una secuencia del ensayo de *The Sound of Music* por una compañía local, en el que, secundada por su amiga Kathy (Catherine Deneuve), Selma tiene el papel protagonista, y acaba con un travelling vertical de la cámara, que va de la cortina que se cierra ante el cuerpo de la ahorcada y sigue la línea ascendente que traza la soga hasta perderse en el fundido a negro, que es la muerte, claro, y asimismo la ceguera de la protagonista y asimismo... ¿el cielo? Desgranados a lo largo de los 130 minutos de duración de la cinta, media docena de números musicales, algunos francamente notables, como el del ferrocarril en medio del campo y el de la imaginaria resurrección de Bill. A diferencia de las secuencias del ensayo de aquel horrible musical protagonizado en la pantalla por Julie Andrews (uno de los recuerdos de pesadilla de mi infancia, por qué no reconocerlo), estos números musicales suceden únicamente en la cabeza de la joven, febril y soñadora Selma.

Como la Bess (Emily Watson) de *Breaking the Waves*, Selma vive con un pie en la realidad y otro fuera de él. Tengo para mí que si von Trier insiste en presentar sus tres últimas películas como un conjunto unitario, a pesar de que *Los idiotas* es la única que se ciñe a los dogmas de Dogme y parece alejarse de las otras dos en tono y contenido, es porque un mismo asunto

las recorre y unifica a todas. Ese asunto puede resumirse así: la imaginación y la realidad son enemigos mortales. En otras palabras, el arte, que se nutre de ambas, es un artefacto imposible. Y sin embargo, una y otra vez el cineasta insiste en filmar, el narrador en contar, el poeta en escribir versos, el pintor en pintar. Una y otra vez, los seres que se apartan de las implacables leyes que hacen que el mundo sea como es para perseguir un sueño, son aplastados por la realidad. T. S. Eliot lo decía a su manera: "Humankind cannot bear too much reality". "Los humanos no soportan demasiada realidad". Por eso sueñan y por eso, a ratos, parecen irreales. Como cuando Bessy se sacrifica por amor a su marido y Selma por amor a su hijo. Encajado en medio de este tríptico, el panel central de *Los idiotas* parece decir: la única manera de vivir el propio sueño es burlarse de la realidad que lo niega.

Una última palabra sobre la fotografía. (Hay críticos que dedican todo su espacio a este aspecto solamente.) Su artífice es el cámara holandés Robby Müller, un maestro del oficio. Las secuencias narrativas no musicalizadas están filmadas cámara en mano, con los incesantes y nerviosos paneos en los planos medios y close-ups que, junto con el tratamiento de desaturación de los colores del film, caracterizan las tres partes de la trilogía. En las escenas musicalizadas y coreografiadas, el color aparece sobresaturado y en ellas von Trier vuelve a demostrar que posee un sentido innato del ritmo del montaje. La trilogía de Trier exhibe una notable unidad de propósito, técnica y contenido. Me parece que es mucho más de lo que hoy se puede decir de cineastas mil veces más jaleados por la crítica.

Ana Nuño