

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Los idiotas. La revolución frustrada

Autor/es:
Navarro, Antonio José

Citar como:
Navarro, AJ. (2002). Los idiotas. La revolución frustrada. Nosferatu. Revista de cine. (39):64-71.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41270>

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



Los idiotas

La revolución frustrada

“Toda regla debe ser olvidada” (Fritz Lang)

Idioterne lana, 1998ko Cannesko zinemaldian aurkezturikoa, Dogmaren hasiera izan zen Thomas Vinterberg-en *Festen* lanarekin batera. Filmeko protagonistak gizartearen aurka jaikitzen dira haren oinarritzko zutabeetako bati eraso eginez: arrazoiz eta logikarenari alegia. Dogmaren kanonen arabera filmaturikoa, kamera sorbaldan, “bat-bateko” interpretazioekin, *Idioterne* huts egindako film bat da autorearen arabera, azkenean erasotzen dituen huts berak izango dituen.

Antonio José Navarro

1. **Los idiotas** (Dogma nº 2: *Idioterne*, 1998) narra las peripecias de un grupo de presuntos inconformistas de clase media —entre ellos hay publicistas, médicos, profesores de arte...—, quienes deciden provocar a la sociedad burguesa que les rodea haciéndose pasar por disminuidos psíquicos. Es decir, “ *fingiendo espasmos*”, “*flipando*”, para encontrar, como dicen ellos, a “*su*

idiota interior". Liderados por Stoffer (Jens Albinus), la comuna de "idiotas" actúa —como bien reseña el crítico británico Richard Kelly (1)— de una forma muy similar a la célula maoísta imaginada por Jean-Luc Godard en *La chinoise* (1967). Desde su base de operaciones —una casa amplia y cómoda, situada en uno de los barrios residenciales más lujosos de Copenhague—, los "idiotas" efectúan incursiones guerrilleras para, posteriormente, regresar a su guarida y someterse a duras sesiones de autocrítica colectiva. Sus víctimas son muy diversas, aunque altamente representativas del enemigo a batir: la clientela de un selecto restaurante de lujo; el arrogante encargado de una factoría de aislantes para la construcción; el picapleitos que les ofrece de forma harto irregular una sustanciosa subvención a cambio de que se trasladen a otro distrito; los potenciales compradores de la casa donde moran los "idiotas", los cuales, sin abandonar nunca su altivez, simulan interesarse por los discapacitados mentales, aunque, en realidad, los detestan. Y como testigo de este caos revolucionario, hallamos a Karen (Bodil Jorgeson), una mujer gris, de clase obrera y mediana edad, desprovista de la exuberancia intelectual y verbal de sus compañeros, pero que cree firmemente en el poder catártico y transgresor de "*fingir espasmos*".

A pesar de su argumento, *Los idiotas* carece de humor o de ironía. Las *razzias* de los "idiotas" resultan tan humillantes para quienes las sufren como para aquellos que hacen, literalmente, el imbécil. Es tan patético y enervante a la vez observar las contorsiones de los falsos disminuidos psíquicos como ver la mirada inexpresiva, bovina, de la mayoría de sus víctimas. Haciendo gala de una innegable coherencia, en cada secuencia de la cinta la razón es constantemente vapuleada, despreciada: toda oposición a un

mundo injusto y cruel, llevada hasta sus últimas consecuencias, pasa por la negación de la lógica y el equilibrio que lo estructuran. Quizá por ello, a ratos, todo es tan grotesco que tenemos la impresión de hallarnos frente a una ruin caricatura del arte de Eugène Ionesco. No en vano, *Los idiotas* es una película fea —incluso podríamos afirmar que repelente— y, especialmente, triste, empapada en todo momento por un melancólico sentimiento de desolación, de angustia. Sensaciones que van *in crescendo* cuando el grupo de "idiotas" se descompone, dejando al descubierto la verdadera naturaleza de sus acciones: un juego extravagante llevado a cabo por cuatro *snobs* pertenecientes a esa misma clase media que tanto se han esforzado en ridiculizar.

Dos secuencias en concreto contribuyen a perfilar, con absoluta nitidez, la despreciable hipocresía de Stoffer y su cuadrilla. La primera es el instante en que un grupo de verdaderos retrasados mentales visita el cubil revolucionario de los "idiotas". Con ademán airado e insolente, Stoffer proclama su disgusto por la presencia de aquellos desdichados, esgrimiendo sus prejuicios clasistas contra unas personas que no pueden evi-

tar ser como son, y aun considerando sus limitaciones, resultan mucho más entrañables, humanas y honestas que Stoffer y sus acólitos. La segunda secuencia muestra cómo Karen, acompañada de Susanne (Anne Louise Hassing) —quien asume en cada actuación de los "idiotas" el papel de enfermera—, se presenta en el hogar de su familia —un lugar tan adusto, sombrío, triste y feo como el propio film— para llevar, hasta sus últimas consecuencias, el compromiso adquirido con "*su idiota interior*". Ausente de allí durante semanas a consecuencia de la trágica muerte de su bebé, al percibir el odio que destilan los ojos de su marido, Anders (Hans Henrik Clemensen), Karen empieza con sus espasmos e incluso regurgita la comida que estaba masticando. Anders se enfurece y la abofetea con gran brutalidad. Sollozando mientras sangra por la boca, Karen sigue empeñada en expresar su dolor, su frustración, haciendo la idiota. Pero Susanne comprende lo que está sucediendo y se lleva rápidamente a Karen de aquel gélido infierno de seres sin entrañas.

2. Drama adusto, sombrío, *Los idiotas* es un film de una naturaleza casi musical, porque expresa





de un modo inmediato, sin nexos conscientes, un impulso interior, una emoción visceral. Hablar de **Los idiotas** en términos estéticos, analizarla discursivamente, es, como mínimo, temerario, teniendo en cuenta la naturaleza del objeto. Es inútil buscar ayuda en lo abstracto o apelar a inquietudes filosóficas. Al hacerlo, uno se aleja cada vez más de los objetivos apriorísticos que las imágenes de la película se han fijado, ajenos en gran medida a la propia película.

Máximo exponente del movimiento cinematográfico llamado Dogma 95, uno de los elementos más molestos de **Los idiotas** y, por extensión, del Dogma 95, es su implícito moralismo —que no es lo mismo que moralidad—. La moralidad establece unas reglas para uno mismo o, como diría el escritor y filósofo italiano Franco Fortini (1917-1995): *“La moralidad es una coherencia entre valores y comportamiento; una conciencia del desacuerdo. La moralidad se vuelve política en su sentido privado”*. Por el contrario, el moralismo establece unas reglas para

los demás, o volviendo al lúcido pensamiento de Fortini: *“El moralismo es el error de quien niega que deban o puedan existir valores y comportamientos distintos de los que la moralidad tiene vigentes en un momento dado”* (2). ¿Y cuál es la raíz del moralismo que impregna el Dogma 95? Un ansia extremista por minar los cimientos, hasta su destrucción, de un supuesto cine burgués basado en el culto al autor, en la dramaturgia y en el artificio visual. Idealista *“acción de rescate”* basada en diez artículos conocidos como el “Voto de Castidad” (3), los cuales pueden resumirse en la negación del artista y del arte en favor de una absoluta sumisión al realismo, pues, según reza el manifiesto, para el Dogma 95 el cine no es ilusión.

No considero un hecho casual que el “Voto de Castidad” tenga diez apartados, al igual que los supuestos mandamientos de la ley de Dios, sobre los cuales la Iglesia católica ha cimentado durante siglos su poder represivo. Como tampoco es gratuito el hecho de

que semejante manifiesto se llame Dogma 95. La propia palabra “dogma” define una proposición que se asienta por cierta y como principio innegable de una ciencia. Pero también es el término técnico de la teología católica con que se designan aquellas verdades reveladas definidas solemnemente por un magisterio extraordinario (4). Las imágenes de **Los idiotas** destilan los vahos de la autorrepresión, y al mismo tiempo adoptan un tono francamente intolerante, filtrado por la arrogancia de quien se cree en posesión de una cierta “verdad”, evidenciando que el Dogma 95 no es una posición ideológica frente al arte —el propio manifiesto, sin expresarlo jamás abiertamente, niega la “necesidad” del arte—, sino un grito de rabia, una alzamiento revolucionario contra un estado de cosas.

3. Según explica Lars von Trier (5), guionista y director de **Los idiotas** —y coautor, además, junto a Thomas Vinterberg, del “Manifiesto Dogma 95”—, quería demostrar con su película que pueden hacerse películas sin parecido



alguno con **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*; George Lucas, 1977). Una intención sin duda muy elogiada, pero de escasa ambición y muy corto alcance. Se habla a menudo, y con razón, de la desintegración creativa y cualitativa del cine comercial *made in Hollywood* –¿del cine narrativo clásico?–. La apabullante obviedad de semejante fenómeno convierte en estéril toda tentativa encaminada a demostrarlo. Basta enumerar títulos tan significativos –y execrables– como **Al diablo con el diablo** (*Bedazzled*; Harold Ramis, 2000), **El regreso de la momia** (*The Mummy Returns*; Stephen Sommers, 2000), **Pearl Harbor** (*Pearl Harbor*; Michael Bay, 2001) o **El mosquetero** (*The Musketeer*; Peter Hyams, 2001). Estableciendo una comparación con este celuloide de derribo, cualquier película Dogma 95 como **Los idiotas** –cf. **Celebración** (Dogma nº 1: *Festen*; Thomas Vinterberg, 1998), **Lovers** (Dogma nº 5: *Lovers*; Jean-Marc Barr, 1999)–, posee un plus de insolencia y riesgo que ninguna de las citadas atesora. Pero si la ago-

nía del cine hollywoodiense es un hecho, no lo es menos la crisis del cine de autor en su acepción más arriesgada e innovadora. ¿Qué filmes “de autor” están, hoy en día, a la altura de **Hiroshima, mon amour** (*Hiroshima, mon amour*; Alain Resnais, 1959), **Gertrud** (*Gertrud*; Carl Theodor Dreyer, 1964), **Satyricon** (*Fellini-Satyricon*; Federico Fellini, 1969), **Sanatorium pod Klepsydra** (Wojciech J. Has, 1973), **El quimérico inquilino** (*Le locataire*; Roman Polanski, 1976) o **De la vida de las marionetas** (*Ur marionetternas liv*; Ingmar Bergman, 1980)? La respuesta es bien sencilla: ninguno.

¿Por qué? Sin duda porque una parte del cine de autor contemporáneo, al igual que el Dogma 95, se rueda “contra alguien” o “contra algo”. Involuntariamente se parodian las poses y actitudes de un Lindsay Anderson, santón de los *Angry Young Men* del “nuevo cine británico” o *Free Cinema*, contrario a que se considerara al cine como un mero entretenimiento; de un François Truffaut,

quien denunciaba una “*cierta tendencia del cine francés*”, invitando a rodar en las calles, fuera de los estudios, con actores no profesionales; de Hans Richter, ideólogo del *New American Cinema*, señalando al documental como fuente de inspiración para aprovechar los recursos creativos que ofrece la realidad (6); de los jóvenes cineastas alemanes firmantes del “Manifiesto de Oberhausen” en febrero de 1962, exigiendo una total independencia frente a intereses comerciales o artísticos. Todos ellos son los padres putativos de un Dogma 95 incapaz de aportar savia nueva a lo ya hecho, a lo ya experimentado por personajes mucho más ilustres que Lars von Trier. En este sentido, la visión de **Los idiotas** es como una especie de viaje a través del tiempo: su construcción visual –la cámara al hombro, la sobreexposición fotográfica, las actuaciones “improvisadas”– y su dramaturgia episódica, no-narrativa, avivan en la memoria los recuerdos sobre los primeros cortos experimentales de John Schlesinger –**Sunday in the Park** (1956) o **Terminus**

(1960)–, la etapa “maoísta” de Jean-Luc Godard –**Deux ou trois choses que je sais d'elle** (1967)–, y la provocativa brusquedad ideológica, por distintos motivos, de **Flaming Creatures** (1963), realizada por el estadounidense Jack Smith (7), o del alemán Peter Fleischmann y su **Escenas de caza en la Baja Baviera** (*Jagdzenen aus Niederbayern*, 1969).

En el campo de la expresión artística, sea cual sea su naturaleza –pictórica, literaria, escultórica...–, cualquier dogmatismo desemboca, forzosamente, en un alarde de vacuidad. El genio, el talento, la inspiración, el pensamiento individual del creador son libres, espontáneos, e incontrolables, irreprimitables. El pintor alemán Caspar David Friedrich (1774-1840) desaconsejaba anteponer un uso técnico a la expresión del sentimiento, pues éste debe ser conformado, pero no sometido a la norma. Dogma 95 está en contra de todo ello: “*Los lemas del individualismo y la libertad crearon obras durante un tiempo, pero no cambiaron nada. (...) Justificar un argumento con la vida interior de los personajes es demasiado complicado, y no es ‘arte elevado’.* (...) *Ya no soy un artista. Mi meta absoluta es sacar la verdad de mis personajes y de mis escenarios*”. Filósofos y teóricos de la estética han sostenido durante mucho tiempo que en una ficción se utilizan unos hechos mucho más elaborados que lo propiamente factual para decir la verdad de forma más o menos condensada; dicho de otra forma, la “verdad” no es algo literal o verificable, sino que puede darse en el terreno de la poética narrativa. ¿He aquí la causa de por qué **Los idiotas** es un film desprovisto de todo misticismo, de todo *pathos*? Lars von Trier parece ignorar que el arte, el cine, no tiene relación con la lógica cartesiana, con un método científico –el Dogma 95 recuerda, de manera muy vaga, algo parecido a una “fórmula” química...–,

con elementos controlables, medibles. El arte, el cine, suelen obedecer a la “lógica” de los sentidos y de las emociones, y éstos son los grandes ausentes en cada secuencia, en cada plano de **Los idiotas**.

Objetar que **Los idiotas** no es el film transgresor, de sabor agrio, como pretendía su enmascarado autor –Lars von Trier, fiel a los postulados del Dogma 95, no “firma” la película–, no es adoptar, como muchos admiradores del movimiento puedan sospechar, una actitud reaccionaria, alienada con el *mainstream* filmico. **Los idiotas** es, sin duda, una virulenta protesta social y, muy a pesar de von Trier, artística. Pero su estructura formal, el toque personal y las ideas –cinematográficas, morales, políticas...– están carcomidas por el tópico “progre” y carecen de la franqueza emocional y de la severidad intelectual que detentan, por ejemplo, el Bergman de **El silencio** (*Tystnaden*, 1963) y el Fellini de **Ensayo de orquesta** (*Prova d'orchestra*, 1978). Allí donde es-

tos grandes creadores resultan feroces y lúcidos, pero también poéticos y concisos a un tiempo, von Trier deviene prosaico, deslavazado y un tanto histérico. Ya no cuenta la fuerza del film, pues éste, con sus reglas ya establecidas desde el comienzo, pierde el carácter de descubrimiento, de experiencia, que todo film debe tener. El drama, la dulzura, la reflexión derivan en simulación y charada. Tal vez esa “*búsqueda de la emoción pura*” intuida por el crítico danés Stig Björkman, haya sido sacrificada por un mensaje tan directo como falto de espesor: en una sociedad cada vez más rica –desde un punto de vista material– los individuos son cada vez más pobres espiritualmente y más infelices; en tales circunstancias el idiota se muestra como un ser visionario (8).

No obstante, pese a estos buenos propósitos, **Los idiotas** es, desde un punto de vista humanista, un film gélido y rígido como un cadáver. Los mejores instantes de la cinta (que, contra todo pronóstico, los tiene: cf. la escena donde





Jeppé –Nikolaj Lie Kaas– y Josephine –Louise Mieritz– hacen el amor en la acogedora intimidad de una pequeña habitación, ajenos a la ruidosa orgía que tiene lugar en el salón de la mansión) son aquellos en los que Lars von Trier se permite el lujo de conmovérsenos –y conmovernos– ante sus personajes, plasmando en imágenes sus tumultuosas emociones y, de paso, las suyas propias como artista. En la secuencia antes mencionada, la cámara al hombro de von Trier deja de danzar algo desbocada alrededor de los actores y, privilegiando el plano fijo, se centra, en un intenso acceso de lirismo, en los rostros y los cuerpos de ambos amantes. El conflicto sartriano entre el ser y el existir queda perfectamente perfilado al chocar la ternura y la delicadeza del encuentro amoroso de Jeppé y Josephine con la frenética actividad de un amasijo de cuerpos en celo, donde Stoffer y sus acólitos copulan para desafiar la moral “burguesa” –incluso se puede ver durante unos segundos, como si fuera un film de Mario Sallieri (!), un pene enhiesto entrando alegre-

mente dentro de una vagina dilatada...-. El montaje paralelo de ambos instantes establece, además, una reflexión ultracrítica acerca de la ficción y sus estructuras. Por un lado, deja bien claro que el mutuo y sincero afecto de dos seres humanos puede ser un verdadero acto subversivo en un mundo gregario, huérfano de espíritus libres e individualistas. Y, por otro, desvela la vacuidad del Dogma 95 cuando, a lo largo de esos minutos, **Los idiotas** se transforma en una cinta filosófica en lugar de política, dando prioridad y relevancia al fin y no a los medios. Solamente al final del metraje, von Trier se permitirá el lujo de mostrarse de nuevo humano con sus personajes, cuando asistimos angustiados al acto de fe que Karen realiza en la hostilidad de un hogar que ya no es el suyo y que la repudia con absoluta brutalidad. De nuevo, los primeros planos sirven para que el cineasta –y el espectador con él– impacte con el sufrimiento del personaje. La tragedia existencial e intelectual del momento está expresada de una manera muy explícita, como

si el cineasta danés, a diferencia de lo que ocurre en el resto de la película, no deseara perderse en los meandros de la especulación narrativa.

5. Jean-Luc Godard dijo en una ocasión: “*El cine está tan podrido ideológicamente que es mucho más difícil hacer la revolución en él que en cualquier otro terreno*”. Actualmente, esta frase cobra una inusitada vigencia, más aún cuando, indistintamente, apocalípticos e integrados han certificado la defunción de las ideologías y, con ellas, la muerte de una posible revolución social y estética. Es el tiempo de los nuevos bárbaros, cuya exasperada reacción contra la indolencia y la alienación han convertido lo feo, lo grosero, incluso lo burdo, en el arma del inconformismo. Y **Los idiotas** es un monumento a la barbarie cinematográfica y, en consecuencia, estética. Cualquier atisbo de refinamiento, de exquisitez, ha sido abruptamente desterrado; el lujo manierista, la exaltación de la individualidad a través del estilo, caen como la

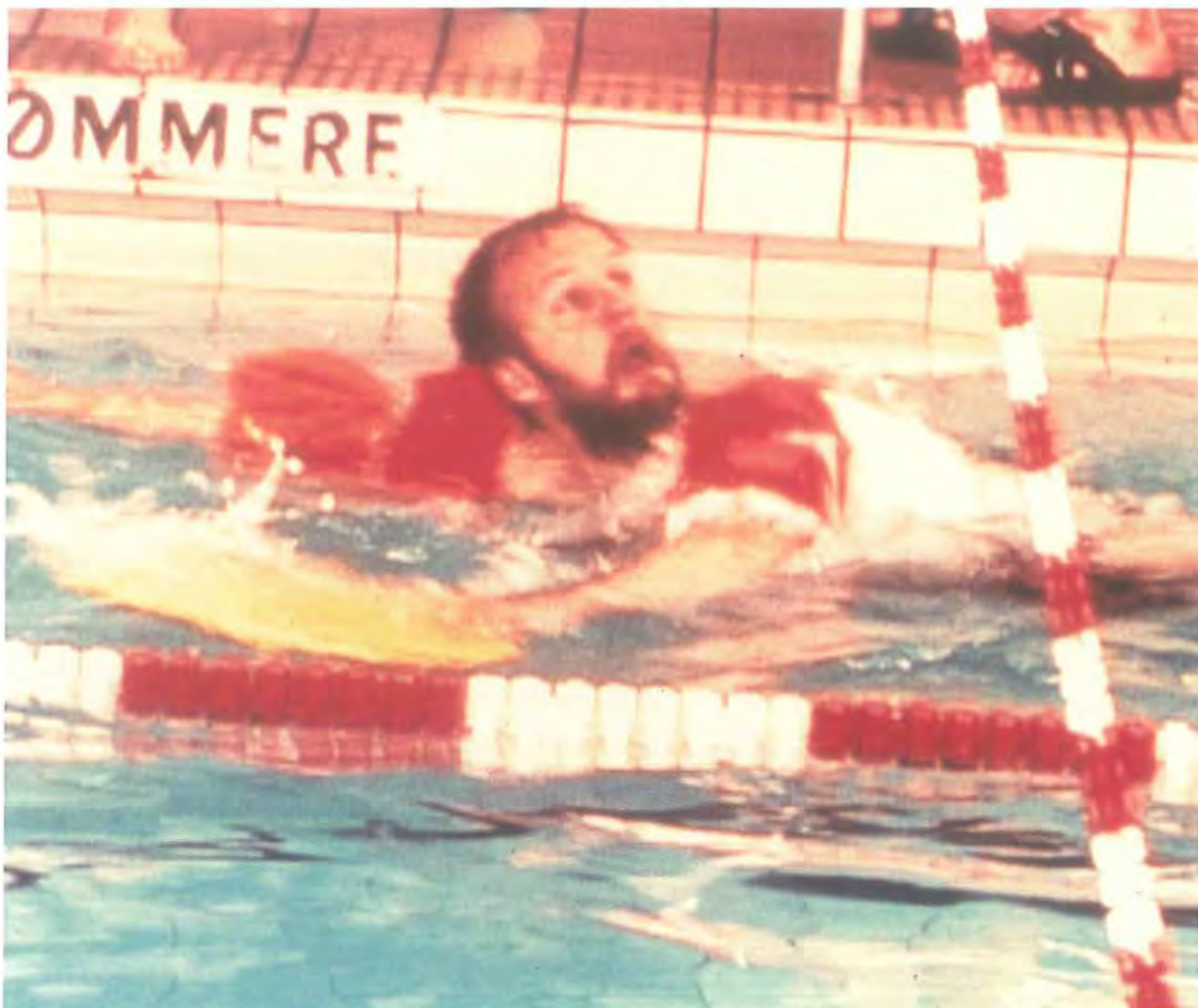
hierba bajo la guadaña por culpa de la rabiosa tosquedad formal de la cinta. No se trata de exigir la entronización del decadentismo —aunque inviten a ello películas tan estimulantes como **Esposas frívolas** (*Foolish Wives*; Erich von Stroheim, 1922), **Capricho imperial** (*The Scarlet Empress*; Josef von Sternberg 1934), **Ma-laombra** (Mario Soldati, 1942), **The Man Who Could Cheat Death** (Terence Fisher, 1959), **El año pasado en Marienbad** (*L'année dernière à Marienbad*; Alain Resnais, 1961), **Picnic en Hanging Rock** (*Picnic at Hanging Rock*; Peter Weir, 1975), **Mishima** (*Mishima: A Life in Four Chapters*; Paul Schrader, 1985), **Carretera perdida** (*Lost Highway*; David Lynch, 1997) o **Tigre y Dragón** (*Whu Hu Zang Long/Crouching Tiger, Hidden Dragon*; Ang Lee, 2000)...—, sino un cine que no dé la espalda a la belleza, en el sentido que el filósofo español George Santayana (1863-1952) argumentaba en su ensayo titulado explícitamente *El sentido de la belleza*: la belleza posee una encarnación definida,

un significado que emana del pensamiento, no es un algo inefable que surja espontáneamente en un instante de gracia o revelación. En **Los idiotas**, cada panorámica o barrido de esa vacilante cámara al hombro, cada reencuadre a golpe de *zoom*, está concebido como una agresiva sustitución de los medios por los fines; en palabras de Santayana, “*lo que se llama idolatría en religión, absurdo en lógica y locura en la moral*”. Craso error el cometido por Lars von Trier. Desde los medios de comunicación y el “arte” que ampara el *establishment*, nos asedia el *kitsch* más irritante, la aberración elevada a la categoría de regocijante espectáculo. Entonces, ¿qué cosa existe hoy en día más revolucionaria que una obra de arte bella, que una película hermosa, no sólo por “lo que dice”, sino por “cómo lo dice”?

Los idiotas excluye, no sin cierta rabia, el concepto “burgués” de la belleza mediante la supuesta ruptura de tabúes, a través del espasmo “voyeurístico” que sa-

cude a la inquieta cámara de Lars von Trier; emplea el *happening* interpretativo de los actores —muchos de los cuales tienen reflejos casi adolescentes—, a caballo entre la improvisación y el teatro experimental del siglo XX. **Los idiotas** no suscita una verdadera tensión ni como acción ni como psicología. Se trata, al fin y al cabo, de una película cuyo móvil es enseñarnos que existe una alternativa a todas aquellas películas que se parecen a **La guerra de las galaxias**. Pero una especie de sexto sentido nos advierte de que algo huele a falso en las imágenes de **Los idiotas**, intuimos que bajo la afectada espontaneidad de sus imágenes hay un doble fondo vacío. ¿Qué es? Richard Kelly nos lo revela en su entrevista con von Trier: el realizador danés no ha visto nunca la película de George Lucas. Y es que si no se conoce bien al enemigo, cualquier sarcasmo, cualquier encendida diatriba, se convierte en pura demagogia; la inequívoca señal de que la lucha está perdida antes de empezar...





NOTAS

1. Kelly, Richard: *El título de este libro es Dogma 95*. Alba Editorial. Barcelona, 2001. Página 42.
2. Texto sobre Pier Paolo Pasolini en Fortini, Franco: *Questione di frontiera*. Ed. Einaudi. Turín, 1977. Página 259.
3. Recogido por Richard Kelly en su libro (op. cit. nota 1, páginas 325-327), las leyes del "Voto de Castidad" aparecen reproducidas en otro lugar de esta misma publicación.
4. El concilio de Trento (1546) consideró el dogma como una regla fija, una verdad segura, y el término se aplicó entonces incluso a las tradiciones de la Iglesia y a la disciplina eclesiástica. Para el concilio Vaticano I (1879), los dogmas son la proclamación auténtica, autoritaria e infalible de la palabra de Dios. En un sentido estricto, el objeto del dogma es la realidad salvadora.
5. Op. cit. nota 1. Entrevista a Lars von Trier por Richard Kelly con motivo de *Los idiotas*.
6. Como alternativa al *mainstream* hollywoodiense del momento, fue –y sigue siendo– una opción mucho más interesante la propuesta por los cineastas *underground* liderados por el crítico, teórico y cineasta todavía activo Jonas Mekas (1922) –su última película, un falso documental titulado *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, data del año 2000–, fundador además de la revista *Film Culture*, cuyo artículo titulado "Hacia un cine espontáneo" (*Sight and Sound*, Londres, verano de 1959) cimentó las bases del cine *underground*: abstracción de la trama y de las figuras humanas, apoyados en una total fantasía de la imagen y el montaje, del sonido y de los temas.
7. *Flaming Creatures* es una delirante fantasía audiovisual sobre una orgía de travestidos en la que también intervenían algunas mujeres, exhibida con atroz éxito en la New York Film-Makers Cooperative a inicios de 1963. Su escalofriante franqueza a la hora de abordar las escenas de sexo, con planos de penes erectos, motivó la intervención de la policía de Nueva York que, "en nombre de la decencia pública" (sic), destruyó todas las copias que pudo encontrar del film. No obstante, *Flaming Creatures* sobrevivió a sus perseguidores gracias a una sentencia favorable del Tribunal Supremo, decisiva para la abolición de la censura en dicho estado. Curiosamente, en *Los idiotas* Lars von Trier incluye un plano de la erección que sufre Stoffer en las duchas femeninas de la piscina pública, un plano muy parecido a los que aparecen en *Flaming Creatures*. ¿Para provocar la indignación del público "burgués" o para congraciarse con sus "contestatarios" seguidores, satisfechos por tamaña transgresión? La perspectiva del tiempo nos indica que el sexo presente en *Flaming Creatures* lo convertía verdaderamente en un film combativo, provocador, destinado a romper moldes, mientras que el sexo explícito de *Los idiotas* no aporta nada al discurso revulsivo de la cinta; únicamente es una mueca maliciosa de cara a la galería.
8. *Cahiers du Cinéma*, nº 524. Mayo de 1998. Páginas 84-85.