

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

La angustia del desprestigiador frente al espejo

Autor/es:

Losilla, Carlos

Citar como:

Losilla, C. (2001). La angustia del desprestigiador frente al espejo. Banda aparte. (21):7-12.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42515>

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:



LA ANGUSTIA DEL PRESTIDIGITADOR FRENTE AL ESPEJO

A PROPÓSITO DE *BAILAR EN LA OSCURIDAD I*

Carlos Losilla

DDesde luego Lars von Trier no tiene un pelo de tonto. Después de ver *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, 2000), a todos los que de un modo u otro habíamos cargado contra él por el asunto *Dogma*, por predicar una cosa y hacer otra, por pasarse por salva sea la parte el realismo sin concesiones que supuestamente constituía el *quid* del famoso manifiesto, por acudir a las artimañas melodramáticas más descaradas sin ningún tipo de pudor y proclamando lo contrario, por resultar artificioso incluso en los contextos en apariencia más naturalistas, a los que le habíamos reprochado ácidamente todo esto, decía, el astuto Lars nos conmina a arrepentirnos de la manera más cínica que parece estar a su alcance. Porque *Bailar en la oscuridad* viene a decirnos: os lo habías creído, imbéciles. O bien: ¿cómo pudisteis pensar que yo, Lars, artista retórico donde los haya, podía haberme pasado al realismo? ¿Cómo no fuisteis capaces de ver que en aquel estilo nervioso y desgarrado, en aquella cámara al hombro, en aquella iluminación deficiente y descuidada, había la misma afectación que en las cuidadas imágenes en blanco y negro de *Europa* (1991), que mi voz seguía siendo la voz hipnótica de Max von Sydow en esa misma película, que lo que seguía pretendiendo era engatusaros, atraeros a mi terreno con todas las artimañas de que fuera capaz?

En efecto, *Bailar en la oscuridad* parte de la realidad más inmediata para sumergirse al instante en el artificio más delirante. Von Trier, para empezar, no tiene inconveniente alguno en abrir su película como si se tratara de la continuación lógica de *Los idiotas* (*Idioterne*, 1998). El tono es directo, el material se presenta en bruto, el grano y la textura rehuyen todo tipo de sofisticación. Pero luego viene la parte musical, o los números musicales, o como quiera llamarse a esa otra opción de la película, y todas las previsiones del espectador se vienen abajo: ¿qué hace von Trier, el apóstol de la *naturalidad*,

acercándose al género más irrealista de la historia del cine, a toda una serie de códigos pensados para romper bruscamente con el flujo mimético del relato e introducirlo en un universo fantástico donde ponerse a cantar y bailar de repente se presenta como lo más *natural* del mundo? El mensaje es claro. Por una parte, von Trier pretende transmitir que la realidad es muy amplia, que ese artificio llamado "musical" también puede formar parte del mundo real, concebido de una manera razonablemente baziniana: la representación de la naturaleza y la naturaleza de la representación. Por otra, viene a decir que representar la realidad de manera realista no supone ni mucho menos acudir a un documentalismo en bruto, que incluso ese aire desastrado de la imagen, de sus imágenes, tiene mucho de construcción. La realidad siempre surge de la representación y una película es una película, nunca puede suplantar a la realidad, de manera que la única realidad a la que podemos acceder a su través es aquella que la propia representación desvela, revela, casi como epifanías joyceanas. Von Trier, pues, no sólo se cura en salud respecto a su trayectoria anterior, sino que además se sitúa a sí mismo entre los grandes de la historia del cine: la realidad revelada, el falso realismo de Renoir, Rossellini, etc.

Pero la cosa no queda ahí. Von Trier, además, juega otras bazas menos sutiles, más evidentes, que consiguen finalmente acercar su película a un público al que nada le importan Rossellini o Renoir, y mucho menos Bazin, y sí en cambio otro tipo de consideraciones de las que luego hablaremos y en cuyo manejo von Trier es un maestro indiscutible. Antes, sin embargo, una última pirueta intelectual, una última referencia cinéfila, esta vez además con visos de continuidad por delante y por detrás, ese Gran Tema que todo autor concebido a la manera clásica debe exhibir y que nuestro hombre viene proponiendo por lo menos desde *Rompiendo las olas*: el descubrimiento de la santidad en la sencillez, en la ingenuidad o la más pura ignorancia, incluso en la ruptura con las normas sociales ya sea de un modo violento o sencillamente disidente. Es la propia protagonista de *Rompiendo las olas*, prostituyéndose por amor, esa gran paradoja —en el mundo de von Trier todo es Grande, hasta ese estilo en apariencia tan minimalista de sus últimos productos— que a la vez la lleva más allá de toda regla y la eleva a los altares de la pureza. O la pobre chica de *Los idiotas*, alejada de toda convención por culpa de una vida destrozada por la desgracia, rebajada a una condición casi animal para luego poder ascender hacia el espíritu en estado puro. O, por supuesto, la Björk de *Bailar en la oscuridad*, que reúne a sus predecesoras en una sola figura metafórica: no sólo se degrada hasta lo indecible sacrificándose por su hijo, sino que llega al asesinato para defender su integridad moral. Heroínas extremas, desgarradas, escindidas, que intentan retrotraerse tanto a la noción de pureza dreyeriana como a la enigmática doblez de los rostros bergmaniana-

nos, con lo cual el avispado von Trier añadiría un guiño más a la elaborada construcción de su propio mito cinéfilo: del debate baziniano al espiritualismo nórdico, una gloriosa tradición de la que él mismo se presentaría como el más ilustre de sus herederos e incluso como el *pater familias* de una nueva ola en torno a su recuperación: véanse, si no, los otros *dogmas*, titúlense *Celebración (Festen, Thomas Vinterberg, 1998)*, *Mifune (Mifunes sidste sang, Soren Kragh-Jacobsen, 1998)* o como fuere.

Y todo eso viene a cuento porque es precisamente lo que enlaza las dos obsesiones mayores de Von Trier, a las que de algún modo más o menos abreviado ya hemos aludido al principio del párrafo precedente, con palabras aparentemente truncadas por un excurso explicativo pero en el fondo indispensables *en ese lugar* para ahora entenderlo todo mucho mejor. ¿Las dos obsesiones? Parecer un cineasta mayor, de referencia, y a la vez obtener el reconocimiento de un público cuanto más amplio mejor, aunque también selecto. ¿Y cómo conseguirlas? Perfeccionando cada vez más un sistema expresivo en el que tienen mucho que ver tanto elaborados mecanismos melodramáticos como encendidos simulacros de trascendencia. En cuanto a los primeros, en el caso de *Bailar en la oscuridad* alcanzan una sofisticación extrema al rizar el rizo de lo imposible, al trazar sobre sí mismos arabescos que van desde su formulación más popular hasta su reconversión a los gustos actuales, pasando por la consiguiente filtración culta. La película se presenta, pues, como el esqueleto de un melodrama clásico con conciencia de ser tal, con lo que su apariencia debe variar notablemente, y de ahí que von Trier le otorgue ese tono *dogma* que a la vez palía y sublima las propiedades del melodrama como género, como sistema de signos. Hasta aquí, ninguna diferencia con la estrategia de *Rompiendo las olas*. En *Bailar en la oscuridad*, no obstante, el choque con un género hermano como es el musical, también explorador y revelador de verdades en un universo desatado y excesivo, da lugar a que ese mismo itinerario se cumpla en él al revés, es decir, presentándose de entrada como un musical revolucionario que poco a poco deja ver sus costurones más clasicistas, por lo menos hasta el punto en que Jerome Robbins o Bob Fosse mezclados con Rodgers & Hammerstein puedan considerarse clásicos. Mientras el melodrama, así, pretende recuperar su función meramente emotiva y catártica a través de su deconstrucción, esta última es también la estratagema empleada para hacer justamente lo contrario con el musical, cuya función original se difumina, se desvanece momento a momento hasta llegar a la escena en que Björk canta *sin música* en su celda. Y es entonces cuando asoma la trascendencia en todas sus formas, cuando la película pretende desnudarse de toda retórica y dejar al descubierto su verdadera esencia, esa revelación, esa epifanía de la santidad laica que puede encontrar su lugar en una lóbrega cárcel, de

la mano de una pobre ciega que canta su canción favorita con el único acompañamiento de los ruidos que ella misma produce, sabiendo que nunca más va a volver a su hijo porque la espera una ejecución inminente: ¿puede concebirse una mezcla más calculada de apelación directa al favor del público y alusiones cultas, todo ello convenientemente empaquetado entre la textura salvaje del naturalismo más extremo y la grácil estilización del musical, dos formas de representación saturadas, llevadas al límite?

Otra de las escenas culminantes de la película, en lugar de exacerbar sus acentos musicales, hace lo propio con los melodramáticos, consiguiendo, empero, los mismos resultados: un espeso velo realista desde el que se dejan ver tanto el desgarró como la sublimación, la interpelación más directa y la alegoría enmascarada, la captación de una realidad brutal y la distinción de la cita cultista. En el momento de la ejecución, alargado hasta la náusea a través de una singular dilatación temporal que opone un despiadado *crescendo* dramático a la supuesta neutralidad de la mirada de von Trier, el personaje interpretado por Catherine Deneuve, la amiga inseparable de la protagonista, presente a su vez en el horrible espectáculo del ahorcamiento, fuerza hasta lo indecible la interpelación al espectador, hasta el punto de convertirla en increpación, y lo conduce de su mano al mismísimo corazón de la escena, aquel en el que nadie debería haberse atrevido a entrar, para ritualizar definitivamente el gesto melodramático por excelencia: la entrega del objeto/memento amoroso que, a modo de metonimia hiperbólica, actúa como transmisor entre la voluntad demiúrgica de von Trier y la credulidad convenientemente alimentada del público. Cuando, dicho de otro modo, Deneuve entrega a Björk, en pleno cadalso, las gafas del hijo de ésta última, confirmación simbólica de que su sacrificio no ha sido en vano, de que el muchacho podrá recuperar la vista a cambio de la vida de su madre, el melodrama se simplifica de tal modo que se convierte en folletín, pero a ello opone la coartada de una densificación simbólica en apariencia ejemplar: las gafas ahora inservibles como signo de una pureza finalmente alcanzada, de una capacidad visionaria que ya no necesita mediador para su pleno desarrollo, como la propia Björk ya no necesitará nada en su viaje al más allá, en su encuentro final con la espiritualidad en estado puro.

Ahí está la herencia de Douglas Sirk, la utilización del objeto como aglutinador de sentimientos y significados, como la famosa pantalla de televisión en la que se refleja el rostro de Jane Wyman en *Sólo el cielo lo sabe* (*All That Heaven Allows*, 1955). Pero también una voluntad desmesurada de acumulación, de superposición de representaciones en un juego de espejos que puede llegar hasta el infinito pero tras el cual quizá no se esconda nada, de mezcla de registros con voluntad de contentar a todos los públicos, especial-

mente a ese nuevo público *midcult* que tan bien definía, precisamente, Roberto Rossellini ya en 1977: "*La semicultura es peor que la ignorancia, porque nos engaña. Su engaño hace posible terneros atados de pies y manos, subyugados por quimeras. La semicultura, en efecto, es la ilusión de saber*"¹. Y esa ilusión de saber, como todas las ilusiones, está hecha de espesuras, cortinajes, objetos interpuestos que impiden ver una determinada realidad, una determinada verdad. En otras palabras, fingiendo acercar al espectador a esa verdad por medio de múltiples representaciones que debe ir desbrozando, von Trier le cierra el paso a cualquier tipo de conocimiento, le niega la esencia mostrándosele todo, le propone el exceso como única norma posible de la representación. Un exceso del que no surge otra cosa que la mentira y el simulacro, hasta el punto de que su propuesta moral, esa vindicación de los humillados y ofendidos, esa descripción atroz y revulsiva de la pena de muerte como forma de asesinato legal, alcanza paradójicamente notables grados de inmoralidad, algo así como lo que sucedía con el famoso *travelling* de *Kapo* (1960), de Gillo Pontecorvo, que Jacques Rivette tomó como excusa para un artículo memorable²: bailar y cantar, llorar y sufrir, testificar y denunciar, las acciones que pretenden guiar el itinerario moral y estético de la película de von Trier, cumplen así la misma función que el movimiento de cámara que, en la de Pontecorvo, nos acercaba a un moribundo para contemplar mejor su agonía: dejan en evidencia el espectáculo del horror para así ocultar mejor su esencia.

El problema de von Trier, pues, es que pone en escena la banalidad cuando cree estar hablando de la trascendencia, pretende filmar almas cuando ni siquiera sabe filmar cuerpos, pues o bien los trocea sincopadamente en las escenas musicales, o los difumina y volatiliza en el resto de la película. Esa tierra de nadie en la que se mueve, esa indefinición, es en realidad una de las cuestiones básicas del cine contemporáneo, pero mientras Tavernier o los Dardenne, en el terreno de inspiración documentalista, ponen en escena la propia dificultad de centrar el cuerpo, de captarlo, o mientras Woody Allen, en el de la musicalidad, reflexiona sobre el concepto de representación y lo relaciona con la búsqueda de la impresión de realidad, von Trier utiliza todas esas nociones como signos externos de una modernidad que finalmente se reduce a la mostración de un vacío conceptual situado en el interior de un nuevo modelo de espectáculo audiovisual que podría definirse, en relación a

1. Roberto Rossellini, *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pág. 113.

2. Jacques Rivette, "De l'abjection", *Cahiers du cinéma* nº 120, junio 1961.

REENCUADRES PELÍCULAS

su homólogo hollywoodiense, como el nuevo reinado de los *afectos* especiales, es decir, los espectros de la identificación espectadorial propia del cine clásico y de la ambigüedad estética típica del cine moderno como sustitutos del cinismo y el vértigo de los efectos especiales dominantes en el mercado mayoritario. Al contrario que el Wong Kar Wai de *Deseando amar* (*In the Mood for Love*, 2000), donde esa misma fractura se muestra en toda su crudeza, donde las heridas narrativas quedan siempre al descubierto, von Trier quiere aparentar la inseguridad del cine más avanzado cuando en realidad lo tiene todo muy claro. En *In the Mood for Love*, el enigma, el secreto, la interrupción como figura retórica son tanto el motivo estilístico como el corazón del contenido de la película. En *Bailar en la oscuridad* no hay enigmas, no hay secretos, no hay agujeros, porque todo es mostrable, como en una valla publicitaria, como en un concurso televisivo. Pasen y vean el calvario de Björk, el atrevimiento de los números musicales, la renovación del género melodramático, la crítica social, el realismo documental como bandera, pero también la sofisticación como irresistible canto de sirena posmoderno. Pasen y vean. Pero que nadie se lleve a engaño: si Lars von Trier es el gran prestidigitador del cine actual, *Bailar en la oscuridad* es su obra maestra, es decir, su más perfecto juego de manos hasta el momento, porque aparentando darlo todo, escamotea lo más importante. Y, hoy por hoy, quizá se trate precisamente de lo contrario.



Bailar en la oscuridad