

(PER)VERSIONES DE LA HISTORIA DE EE. UU. EN EL CINE DE LARS VON TRIER

Daniel A. Verdú Schumann
Universidad Carlos III de Madrid

EL PUNTO DE PARTIDA

De las múltiples formas en que el cine es capaz de abordar la Historia, mis intereses se centran, antes que en su fascinante eficacia a la hora de revisitarla, recrearla o incluso conformarla, en su no menor capacidad de construir visiones *alternativas*, y aun abiertamente *subversivas*, a las historias *oficiales*. En tanto que constructo narrativo intelectual, sensorial y emocional, su relación con la realidad histórica, entendiéndolo por tal el relato sancionado por las instituciones sociales (políticas, económicas, culturales, académicas), la tradición culta o popular, e incluso el mismo paso del tiempo, no tiene necesariamente que ser de seguidismo o complacencia. Pero no se trata tanto –aunque es una opción legítima– de que una obra proponga una reconstrucción diferente de determinados hechos históricos, mostrando lo que, a ojos de su creador, «realmente ocurrió», sino más bien de que la mirada del cineasta arroje luces y sombras nuevas sobre las interpretaciones asentadas y aceptadas de dichos hechos. Es decir, que con *su* relato (deklaradamente subjetivo) contribuya a socavar *la* visión oficial (pretendidamente objetiva) de la Historia, y proponga a cambio esclarecedoras reinterpretaciones de la misma. En íntima relación con lo anterior, me interesa también cómo los creadores se interrogan en sus obras acerca de la importancia de la imagen –fija o en movimiento– como sustrato, legítimo o espurio, de cualquier relato. En los casos más audaces, esta reflexión posee una dimensión autocrítica –y por tanto metafílmica– preñada de connotaciones morales. En esas raras ocasiones en que ética y estética se aúnan, la creatividad del cineasta enfrenta a la sociedad con las raíces históricas de sus contradicciones actuales. Con ello encuentra su labor su verdadero sentido social, lejos de las formulaciones más planas del tan manido *compromiso*¹.

Con esta perspectiva dediqué hace unos años un estudio, aparecido en *FilmHistoria Online*, a la denominada «Trilogía de los Balcanes»². El trabajo que presento aquí parte de estas mismas premisas. En él intento desentrañar el modo

en que el director danés Lars von Trier construye su peculiar visión de la sociedad estadounidense a partir de una revisión de momentos concretos de su historia. A la espera de que ruede *Washington* [sic], tercer episodio de la trilogía irónicamente llamada *USA - Land of Opportunities* (*USA...*), se pueden extraer ya ciertas conclusiones sobre el modo en que Von Trier revisa la historia de EE. UU. en *Dogville* (*D*) (2003) y *Manderlay* (*M*) (2005), así como en la anterior *Bailar en la oscuridad* (*BO*) (2000) y en su guión para *Dear Wendy* (*DW*) (2004), de Thomas Vinterberg.

Von Trier se interesa fundamentalmente por ángulos poco visitados por el cine contemporáneo de la personalidad humana, y su importancia en la configuración de las relaciones interpersonales y sociales: la culpa, la redención, el sacrificio, la piedad, la bondad, el ejercicio del poder. Se trata, por tanto, de temas en modo alguno ligados a una época concreta. Antes al contrario, son precisamente su intemporalidad y su universalidad las que dotan a sus obras, verdaderos ejercicios de análisis de las emociones humanas, de una dimensión que podríamos denominar clásica. Sus últimas películas, verdaderas obras «de tesis» o incluso «cuentos morales», por tomar prestado el término a Rohmer, no ocultan en ningún momento su carácter a medio caballo entre lo polémico y lo pedagógico. Y, sin embargo, están ambientadas en el pasado, en un tiempo y un espacio concretos perfectamente reconocibles³. En un autor que no deja nada al azar, cabe preguntarse por el sentido de esta contextualización histórica. ¿Por qué *BO* tiene lugar en los años 60, la aún inconclusa trilogía *USA...* en los años 30, y *DW* destila aromas de *western* clásico? ¿Por qué transcurren todas ellas en Estados Unidos?

PARÁBOLAS EN EL PASADO

Al margen de sus propias palabras al respecto («El presente no me motiva»), creo poder esbozar aquí las razones de dicha contextualización histórica.

La primera es de orden funcional. *D* y *M* abordan, entre otros muchos temas, el del poder, y el uso y abuso del mismo al margen de la ley. Debía escoger un período histórico que le permitiera presentar personajes con un amplio poder, especialmente de castigar: el universo *gangster* de los años 30 ofrecía unas coordenadas perfectas. Por el contrario, en *BO*, interesado por la vertiente «oficial» o «legal» de dicho uso del poder (el juicio, la pena de muerte), ambientarla a mediados de los 60 le permitía presentar la paranoia anticomunista como un argumento a favor de la condena de la protagonista.

La segunda razón, aplicable a *USA...*, es de más calado, aunque no es éste el lugar para profundizar en sus implicaciones. Al haber sido los años 30 una época profusamente retratada por el cine clásico (especialmente el negro)⁴, Von Trier podía contar con la complicidad del espectador a la hora de representar las

actitudes, códigos e incluso la estética de la época⁵. Más allá de ahorrarse trabajo descriptivo, ello le permitía jugar con los códigos de un género, en este caso el cine negro, y emplearlos con fines distintos a los habituales. Algo que ya había hecho con el género documental en *Los idiotas*, con el melodrama y el musical (e incluso con las películas judiciales) en *BO*, y que haría con el western en *DW*.

Íntimamente relacionado con esto se encuentra el tercer y principal motivo. La década de los 30 es la de la Gran Depresión. El año de 1933, en el que se sitúa la acción de *D* y *M*⁶ marca el comienzo de una nueva era en la historia estadounidense: la señalada por el gobierno de Franklin D. Roosevelt y su programa del New Deal. Coincide, además, con el fin de la prohibición, elemento esencial del auge del gansterismo, y con el año en que Adolf Hitler llega, por métodos supuestamente democráticos, al poder en Alemania. La referencia a Roosevelt está muy lejos de ser casual: el *making of* de *M* comienza precisamente con las palabras del discurso inaugural de la toma de posesión de dicho presidente el 4 de marzo de 1933, en el que exalta los valores tradicionales americanos de la sinceridad, la franqueza, el vigor, el valor y el liderazgo⁷. Dichos valores, centrales en la idiosincrasia norteamericana, fueron convenientemente exaltados por gran parte del cine de Hollywood de los años 30 y 40. Estos referentes cinematográficos funcionan en la mente del espectador como un telón de fondo contra el cual se proyecta la obra de Von Trier, que al desmitificar y subvertir de forma descarnada los valores que conforman la mentalidad individual y colectiva del país más poderoso de la Tierra, está cuestionando toda una sociedad construida, con la impagable colaboración de un Hollywood especializado en la difusión (y exportación) de los mismos en su variante más simplificadora y maniquea, sobre ellos. Esta dialéctica entre el cine clásico y las obras del danés ilumina por tanto el «reverso tenebroso» de EE. UU., y lo hace contraponiendo a las versiones idealizadas que sobre su historia levantó Hollywood, sus propias (per)versiones alternativas.

Para minar sus principios fundacionales, el danés recurre a la elección de momentos clave de la historia estadounidense. En *M*, por ejemplo, aborda otro de sus hitos, la abolición de la esclavitud⁸. Pero su ataque no se limita al pasado. Antes al contrario: ahonda en sus raíces para señalar el carácter *radical* del mal, su inserción en lo más profundo e íntimo de la configuración social del país ya desde sus inicios. Lo que en ambas películas podría leerse en clave meramente histórica adquiere una nueva dimensión con las durísimas fotografías que sirven de fondo a los títulos de crédito finales. En el caso de *D* son imágenes que abarcan de la Gran Depresión a los años 60, y representan a indigentes, refugiados, presos, negros pobres, blancos ricos, disturbios raciales, asesinatos, armas, contrastes sociales⁹... Las imágenes vienen a decirnos que lo que hemos visto en la pantalla (la violencia de los años 30, el esclavismo) no son hechos puntuales en la historia norteamericana, sino momentos significativos en la configuración his-

tórica de un código moral discutible que ha configurado la sociedad y la nación estadounidenses actuales.

Esta interpretación se ve reforzada por la canción que sirve de banda sonora a dichas fotografías, la conocida *Young Americans* (1975), de David Bowie. Su letra, muy crítica con la sociedad norteamericana, contiene referencias a la *caza de brujas* («Have you have been an un-American?») -elemento que tiene un peso fundamental en *BO-*, a la lucha por los derechos civiles y el fin de la segregación racial, y al Watergate. Von Trier monta las fotografías de forma que entablen un diálogo, a menudo cargado de ironía, con los versos de la canción. En *D*, el comienzo de la canción, que versa sobre una relación de pareja, se convierte en un duro retrato del lado más oscuro del *American Way of Life*¹⁰. En otros momentos se limita a ilustrar la de por sí dura letra de la canción. Hay referencias a las manifestaciones frente al Capitolio y a la segregación racial, pero los contrastes más duros se realizan al ritmo de los versos «Do you remember, your President Nixon? / Do you remember, the bills you have to pay / Or even yesterday?», que en *D* se ilustran con una imagen de Nixon, y en *M* con las de George W. Bush rezando, las Torres Gemelas y las guerras de Vietnam y de Irak, sin solución de continuidad entre ellas.

LA PERVERSIÓN DE LOS VALORES

Las películas de *USA...* son, por tanto, verdaderas parábolas. Esto se ve subrayado por la estructura narrativa en prólogo y capítulos con título, la música barroca empleada, la misión pedagógico-ilustrativa de los personajes de Tom y Grace, o el decorado *à la Brecht* -mínimo, abstracto, más allá del cual no hay horizonte, sólo la claridad o la oscuridad absolutas-; pero también por detalles menores, tales como la metáfora del grosellero salvaje y el cultivado en *D*, las enseñanzas de mitología de Vera a sus hijos, dueños todos de nombres de héroes y dioses griegos, o la extemporánea crítica del padre de Grace a la consideración de una infancia desgraciada como atenuante a la hora de juzgar a criminales. El pueblo Dogville y la hacienda Manderlay se convierten así en sinécdoques de los EE. UU., e incluso del conjunto de Occidente¹¹; realidades que aspiran a convertirse en abstracciones, en un proceso inverso al mostrado en ese primer y brillantísimo primer plano de *M* en el que el mapa de EE. UU. se transmuta en el aquí y el ahora. El propio Tom lo dice: «Dogville [el pueblo] debe ser universal», en un juego metafílmico más, puesto que *Dogville* (la película) también aspira a serlo. Por eso se lo describe como el típico pueblo americano¹². Por eso los nombres de calles y lugares en *D* y *M* son estereotipos: The Old Lady's Bench, Georgetown, Canyon Road, Elm Street. Y por eso los personajes desprenden ese aire a arquetipo: a *mummy* en Olivia, a gran dama sureña en Mam, a *padrino* en el padre de Grace, incluso a *femme fatale* en Liz Henson; el padre de Tom se llama Thomas Edison

y lee *Las aventuras de Tom Sawyer*; y en ambas aparece el personaje del «simple» o «tonto del pueblo», tan del gusto del *western*.

En este contexto alegórico, pero también ocasionalmente en *BO* y *DW*, los valores tradicionalmente asociados a la sociedad norteamericana son sistemáticamente cuestionados, cuando no abiertamente pervertidos. En algunas ocasiones basta con hacerlos brillar por su ausencia. En otras, su omnipresencia asfixia a los personajes hasta acabar con ellos. En la mayoría, su simple invocación acaba teniendo unos efectos radicalmente opuestos a los esperados y absolutamente destructivos.

Un de los valores más maltratados por Von Trier es el sentido comunitario. En *D*, Tom se queja amargamente de que sus habitantes carecen de él, y, como un Roosevelt a pequeña escala, busca el «rearme moral» del pueblo a través de reuniones. Por el propio beneficio de sus habitantes, pero también por el del conjunto de la nación («Este país ha olvidado muchas cosas, hay que recordárselas»). En Dogville, los lugares de reunión comunitaria no existen: no hay ayuntamiento, y, si bien hay iglesia, carece de reverendo (aunque Martha lo espera como a Godot). Sus habitantes no votan, aunque luego ejercen con Grace la democracia directa en su versión más radical, la que requiere unanimidad. La propia democracia es llevada hasta un peligroso absurdo en *M*: se vota cuándo se puede o no reír, e incluso la hora (con consecuencias nefastas para Grace, la promotora de la idea); votan continuar con la esclavitud, e incluso quién ha de ser su ama. El sentido comunitario brilla por su ausencia también en *M*, donde la esclavitud compartida en modo alguno une a los negros. En *DW*, el rechazo al conjunto de la sociedad se articula a través de la creación de una comunidad secreta (los *Dandies*) fascinada por las armas, que terminará enfrentándose a muerte con el orden social vigente. En *BO*, la inmigrante Selma es rechazada y exterminada de la comunidad, con el argumento de que la ha traicionado. En *D*, Grace —una trabajadora «ilegal», en tanto que fugitiva de la justicia— no tiene derecho al atajo entre los groselleros por ser «una recién llegada». En el colmo de la perversión, se dice que lo único que logra unir al pueblo son los abusos y violaciones repetidas a la *extraña*; y se la esclaviza, encadenada como un perro, para «proteger la comunidad».

En relación con lo anterior destaca la falta de principios morales de los habitantes de Dogville y Manderlay. Los primeros explotan y humillan a quien sólo les ha hecho bien; los segundos —y especialmente Timothy y Wilhelm— se denigran a sí mismos («traidores a vuestra raza», les llama Grace). Nadie queda a salvo del bisturí de Von Trier. Ni siquiera los niños —no existe la inocencia—: el primer chantajista de Grace en *D* es un hijo de Chuck, que la obliga a satisfacer sus precoces deseos masoquistas (!), para además delatarla después. Tampoco Tom se sale bien parado: su relativismo moral se hace evidente al final, cuando da coba a los gánsteres y vende a Grace, por despecho y a cambio de la tranquilidad del pueblo. La propia moral de Grace (Gracia) es más que cuestionable¹⁵. En *D* es duramente atacada por su padre, que tacha de pernicioso y arrogante su paternalismo pre-

suntamente progresista, su empeño en exculpar a la gente de sus malas acciones. Negándoles el castigo, Grace les impide aprender de sus errores (como de hecho le ocurre a ella misma en *USA...*). Finalmente, acaba convertida en un terrible ángel vengador. En *M*, sus nobles intenciones, dignas de un James Stewart, acaban causando más mal que bien. Decide ser la verdugo de Wilma, pero le miente, convirtiendo la ejecución en una muerte a traición -lo cual resulta especialmente reprochable si tenemos en cuenta que, si como ella misma reconoce, la muerte de la niña se debió a la tormenta de polvo y no al hecho de que Wilma se comiera su cena, la culpable sería la propia Grace, que les animó talar los árboles que habrían protegida a todos del polvo-. En sarcástico contraste, el personaje más antipático y *a priori* inmoral de la película, el dueño de un garito en el que los negros pierden el dinero que ganan con su trabajo para que no puedan comprar su libertad, comete una buena acción de enorme valor para los protagonistas, al devolverles el dinero robado (eso sí, tras recuperarlo con trampas y cobrar su comisión)¹⁴.

Otro valor cuestionado es la libertad. En *M* la esclavitud es vista como el menor de dos males, y por tanto es elegida por quienes consideran no estar preparados para la libertad. Desde esta óptica, la libertad deja de ser un valor absoluto para convertirse en un bien susceptible de negociarse o comprarse, como de hecho sucedía en el sistema esclavista¹⁵. Por otro lado, es evidente que la propia Grace infringe sus principios. No sólo esclaviza (como de hicieran con ella los habitantes de Dogville, lo que prueba una vez más que no ha aprendido nada de su experiencia) a los blancos y les impone unos contratos por la fuerza de las armas de los gánsteres, sino que trata a estos últimos como mercancía, intercambiándolos con su padre. Por otra parte, negarse a comprar su libertad e incluso su vida -tampoco ella un valor absoluto- es precisamente lo que hace Selma en *BO*.

También el uso (legítimo o no) del poder y la violencia es puesto en tela de juicio por Lars von Trier. El carácter intrínseco de la violencia humana se representa en la «jerarquía de palizas» que aparece en *M*. En ella, Burt muere brutalmente ajusticiado por el Ku Klux Klan, engañado por «otra Grace»; pero la propia protagonista utiliza la violencia con usos que bien podrían calificarse de espurios: para educarlos, para vengarse de Timothy, y, en *D*, para castigar brutalmente a todo el pueblo. Ella se arroga el papel de juez y verdugo de gentes que «sobran» en el mundo, pero no encarna la legalidad (que aparece, aunque distraídamente: la policía, el FBI). Grace pasa de ejercer del Dios bondadoso del Nuevo Testamento al Dios vengativo del Viejo. Pero tampoco cuando la violencia es ejercido por el Estado, al que se le ha concedido la exclusividad de su ejercicio, deja de ser cuestionable, como se demuestra en el espeluznante final de *BO*. Por otra parte, *DW* es, en su conjunto, una respuesta lúcida aunque maliciosa a la conocida matanza de Columbine. En ella se explica, a través de un relato tan disparatado como efectivo, cómo el gusto por las armas acaba generando su propia necesidad de emplearlas. Que la obra tenga un indefinible aroma a *western*

—el género que más se ocupó del tema de la violencia, sancionando o reprobando, según los casos, la ley del más fuerte—, que las pistolas de los protagonistas tengan nombres, y que éstos sean de generales de la Guerra Civil Americana (Grant, Lyndon y Lee), remite al profundo enraizamiento de la cultura de las armas en la sociedad americana.

El papel asignado por el director danés al sexo en sus películas es clave. No le niega ni su carácter instintivo ni el hecho de ser una forma de poder sobre el otro, subrayando con ello su difícil imbricación en el orden social (que ya demostrara en *Rompiendo las olas* y *Los idiotas*). El sexo representa la irracionalidad de las pasiones frente a la razón e incluso los sentimientos. Grace es violada por Ben (tras comer una manzana, por cierto) y por los demás hombres de Dogville como forma de ejercer su dominio sobre ella, además de como mera liberación de las pulsiones. En *M*, por el contrario, es la propia Grace la que se ve asaltada por fantasías sexuales que contradicen completamente su propia concepción de la libertad, la dignidad y las relaciones humanas. El deseo contra la lógica. Finalmente, no puede dejar de caer en sus garras: su sueño del harén se encarna en un malsano ritual en el que ser poseída es otra forma de humillación.

Otro de los temas clave de *M* es, evidentemente, el racismo. Aunque para Von Trier el racismo no es sino un modo más de opresión, el danés construye con esta obra una dura crítica al modo en que EE. UU. ha gestionado el problema racial, obviamente desde la perversión del relato tradicional. La ley de Mam, con su división psicológica y laboral de los negros (inventada por los nazis en los campos de concentración), no sólo acaba resultando beneficiosa para ellos (en la medida en que «América no estaba preparada para recibir a los negros como iguales hace 70 años, ni lo está ahora, ni lo estará en 100 años a este paso», dicha división les permite no sólo subsistir en un ambiente hostil, sino también no asumir responsabilidades sobre sus vidas; incluso su encasillamiento resulta beneficioso como modo de integración en la comunidad), sino que fue redactada por un negro y aceptada de buen grado por el resto. Por otro lado, Von Trier mantiene que el racismo es algo inherente al ser humano, razón por la cual muestra los prejuicios raciales en el seno de la propia comunidad negra, basados en la supuesta existencia de dos tribus de características opuestas (sin duda, el elemento más forzado, artificioso y discutible de la película). Por el contrario, Burt es colgado por su trato «liberal» hacia las otras razas. Con semejantes premisas, no sorprende tampoco que los blancos apelen a una «ley de obediencia debida» («yo sólo hacía lo que estaba escrito»); aunque finalmente, en otra muestra de la ingenuidad hollywoodiense de Grace, éstos «pasen la prueba» y sean declarados «graduate Americans». Al final de la película, para demostrar la pervivencia a lo largo de su historia de una incapacidad manifiesta por gestionar la diversidad racial, Von Trier recurre, como ya hiciera en *D*, a fotografías reales que muestran el lado más oscuro de

EE. UU.: fotografías del Ku Klux Klan, de ahorcamientos, de las explotaciones de algodón, de los castigos físicos a los esclavos; de negros en situación de miseria, de manifestaciones por los derechos civiles, de contrastes entre blancos y negros; de la paliza a Rodney King, de disturbios raciales; de la cámara letal, armas, crímenes y entierros; de manifestaciones neonazis y del White Power; de Martin Luther King y Malcom X... para terminar con la simbólica foto de un trabajador negro limpiando la estatua de Lincoln¹⁶.

Por último, hay un aspecto al que el danés dedica especial importancia en todas su películas: el papel de la economía capitalista como motor de la sociedad norteamericana. En *D*, esta idea es omnipresente: sus ciudadanos no votan porque hay que pagar la tasa de registro, equivalente al sueldo de un día; Grace debe «remunerar» la gratitud de los habitantes del pueblo con su –innecesario– trabajo; cuando llega la policía por segunda vez, Tom la insta a trabajar más horas con un argumento grotescamente economicista («Desde una perspectiva empresarial, tu presencia aquí es ahora más cara»); Ben se cobra un «suplemento» en forma de violación por la peligrosidad del trabajo que le encarga Grace; las figuritas que ella compra con su mísero sueldo le son arrebatadas como castigo; pretenden que trabaje el 4 de Julio; todo para, finalmente, acabar esclavizándola. En *M*, por el contrario, los papeles se invierten. Grace gestiona la hacienda como una empresa, con un discurso plenamente capitalista (pese a que su padre la previene afirmando que los negros sólo pasarán de la esclavitud real a la impuesta por el sistema capitalista; lo cual ocurrió históricamente). No menos cruda es la representación del capitalismo en *BO*, en la que el dinero es la clave de la trama: la propia necesidad de elegir al final de la película qué hacer con el dinero (reabrir su caso u operar a su hijo) recuerda a la premisa con la que en macroeconomía se explica la distribución de recursos (el famoso «cañones o mantequilla»). La protagonista, que ha emigrado a unos EE. UU. de los que tenía una visión idílica (que el danés reconoce haber compartido) para poder curar a su hijo, llega a cruzarse en su camino con otros dos emigrantes checoslovacos exitosamente adaptados, el cirujano y Oldrich Novy. Frente a ellos, Selma representa la cara menos alegre de la inmigración. En una clara metáfora, Selma se convierte en un engranaje más en la cadena de producción de una fábrica donde se la conmina constantemente a trabajar más rápido, y de la que es finalmente despedida cuando rompe una máquina, deteniendo con ello toda la línea productiva. Su otro trabajo, no menos rutinario, consiste en hacer horquillas (y hacerlas bien: «tú no las comprarías si estuvieran dobladas»). El papel social del dinero está encarnado en la mujer de Bill, ama de casa a lo Doris Day que gasta un dinero que su marido no posee. Por otro lado, el inmenso poder del dólar queda perfectamente ejemplificado en los abogados: mientras el de oficio es un incompetente que no llega a abrir la boca en el filme, el privado le promete revisar concienzudamente su caso y evitarle la horca. Con todo, es en el campo ideológico en el que de forma más brutal se manifiesta

la importancia del sistema productivo. Ambientada vagamente a mediados de los 60¹⁷, en plena Guerra Fría (aunque ya algo lejos de la «caza de brujas»), el fiscal tacha a Selma de «comunista» a partir de algunos inconexos comentarios de ella acerca de su vida en Checoslovaquia, logrando con ello convencer al jurado de que ha traicionado a la patria y las gentes que tan cálidamente la acogieron.

A LA HISTORIA POR EL CINE

Esta verdadera andanada a los principios que rigen la sociedad norteamericana toma como referente el cine clásico de Hollywood. En cada uno de los casos arriba mencionados, el espectador reconoce en la pantalla la inversión de lo que tantas veces ha contemplado en las películas de los años 30, 40 y 50. La imagen entre ridícula y perversa de la democracia que ofrece el danés contrasta con la exaltación de la misma en multitud de películas estadounidenses, desde *Caballero sin espada* o *Juan Nadie*, de Frank Capra, a *El último hurra* o *El hombre que mató a Liberty Valance*, de John Ford, por nombrar sólo a dos de los directores que mejor encarnaron los valores patrios. Los personajes amorales que pueblan las películas de Von Trier son la antítesis de los héroes y los hombres corrientes, pero cargados de honor y convicciones, que han configurado los géneros más maniqueos, como el cine bélico, el de aventuras o el *western*. Frente a aquellos hombres y mujeres de una pieza, inmersos en un mundo en blanco y negro en el que sólo había que optar por un bando u otro, las criaturas del danés se mueven a tientas en un mundo complejo que no siempre alcanzan a entender; un universo en el que dudan, toman decisiones equivocadas y se relacionan con dificultad con unos semejantes tan perplejos como ellos¹⁸. Si Hollywood, sometido a las estrictas regulaciones del código Hays, había limitado pacatamente el sexo a la consumación -fuera de campo y previa institucionalización- de un amor siempre idealizado, el director nórdico nos muestra su carácter atávico e irracional con toda explicitud, sin desviar la cámara ante sus connotaciones más grotescas o sórdidas¹⁹. La libertad, paradigma de la cultura americana tantas veces ensalzada por su cine, estaba en él reservada a los blancos. Si durante décadas los indios fueron representados como salvajes sin escrúpulos y los negros sólo existían en calidad de criados o esclavos, siempre bien tratados por unos amos a los que casi agradecían su existencia, el Hollywood actual ha acabado rigiéndose por la más tosca ley del péndulo. Imbuido de una «corrección política» tan hipócrita como dañina, intenta lavar su mala imagen -más que su mala conciencia- ofreciendo a negros y otras minorías exclusivamente papeles de héroes, como señala Von Trier. Por contraste, su retrato de la esclavitud, el racismo y la libertad no puede ser más demoledor. La referencia en *M* a *El nacimiento de una nación* cuando los blancos son obligados a pintarse la cara de negro es evidente, como lo es su carácter de revisión perversa del ambiente sureño tan explotado por multitud de

westerns y melodramas de época. Por último, el liberalismo económico capitalista, ensalzado por infinidad de filmes estadounidenses que glorifican al *self-made man*, muestran en la obra del nórdico un rostro mucho menos amable y unos efectos infinitamente más perniciosos.

Pero esta mirada crítico-dialéctica al cine norteamericano no se limita al ámbito de los géneros, sino que se dirige también a cuestionar las estructuras y recursos narrativos del cine norteamericano. Un ejemplo claro es, más que la negación del *happy end* en *M* y *D*, su perversión en *BO* y *DW*, en las que los personajes logran sus objetivos para mayor frustración del espectador. En este mismo sentido, las 15 campanadas que permitirán o no quedarse a Grace en Dogville son puro suspense hollywoodiense, al que sigue un «momento feliz» en la mejor tradición capriana, donde se califica a los amigos de «el mejor regalo»; sólo más adelante sabremos cuánto sarcasmo encerraban esas palabras. En la misma película, el 4 de Julio se celebra cantando el himno patriótico *America the Beautiful* («America! America! God shed His grace [cfr. Grace] on thee...») bajo la bandera de EE. UU., momento que aprovechan los protagonistas para enamorarse y entrelazar sus manos, en la mejor tradición de la comedia romántica. Incluso el narrador —que combina perfectamente la retórica clásica con la ironía posmoderna, magistralmente interpretado por John Hurt— se permite una referencia directa a un poco plausible final *made in Hollywood* para el drama, refiriéndose a la muerte de los protagonistas tras consumir su relación.

Si en *M* cita a Griffith sin nombrarlo, en *BO* Von Trier se permite guiños muy concretos a películas americanas, fundamentalmente musicales. Selma ensaya *Sonrisas y lágrimas*, mientras el número sobre el tren semeja una versión en clave de realismo socialista de *Siete novias para siete hermanos*. Su hijo se llama Gene, que en el contexto musical evoca inmediatamente a Gene Kelly (aunque se trata de un doble juego de palabras, pues «gene» en inglés significa «gen», lo que remite al mal que ha heredado). En un plano del comienzo se ve la salida de los obreros de la fábrica, en lo que probablemente es un guiño a los hermanos Lumière (padres míticos del cine europeo, realista y de vocación documental, por contraposición a Méliès, padre putativo del cine de ficción y entretenimiento americano). Incluso la frase de Tom en *D*, «Me encanta el olor de Dogville por la mañana», evoca al cínico «Me encanta el olor del napalm por la mañana» que pronunciara Robert Duvall en *Apocalypse Now...*

Otrosí: en su deseo de subvertir la visión idílica de la realidad americana que transmite el cine de Hollywood, Lars von Trier llega a extender su campaña «de desprestigio» fuera del relato, a un nivel metafílmico.

Hay, por ejemplo, una clara voluntad de desmitificar —aunque no sin a su vez aprovecharlo— el *star-system*, pieza clave del cine clásico. No es casual la presencia en papeles de anti-héroes de actores y actrices de sólidas trayectorias y gran personalidad. Esto es especialmente evidente en el caso de las mujeres: en *D*, Nicole

Kidman, probablemente la más rutilante estrella del cine actual, es brutalmente vejada, mientras la siempre imponente Lauren Bacall aparece arando la tierra; de forma similar, Catherine Deneuve, la gran dama del cine francés, es en *BO* una inverosímil obrera (en un guiño a su participación en musicales como *Los paraguas de Cherburgo* y *Las señoritas de Rochefort*). Por su parte, James Caan, Danny Glover, Willem Dafoe o Ben Gazzara tienen, todos ellos, personajes moralmente repulsivos. Por otro lado, que el elenco al completo se tuviera que desplazar a un lugar remoto y frío de Suecia para el rodaje no dejaba de ser una irónica inversión de lo que ocurrió en la época dorada de Hollywood, tan nutrida en talentos europeos exiliados²⁰.

En esta misma línea dialéctica, el carácter austero hasta la abstracción del decorado debe entenderse (como en su momento el movimiento Dogma 95) como una crítica al hiperrealismo saturado de efectos especiales del cine de Hollywood. En realidad, para conseguir ese efecto de desnudez fue necesario recurrir -especialmente en los planos cenitales- a abundantes efectos especiales, *chromas*, maquetas y posproducción. De hecho, el decorado acabó siendo casi más virtual que real, en una clara muestra de cómo los efectos especiales pueden y deben estar al servicio de la historia, y no a la inversa, como tan a menudo ocurre en el cine norteamericano actual.

¿Por qué escoge Von Trier al cine clásico de Hollywood como punto de referencia en su deseo de revisar la historia y la sociedad norteamericanas? Sencillamente porque fue (y sigue siendo) el principal vehículo de difusión, dentro y fuera de sus fronteras, de los valores que las conforman. Cuestionar el mensaje que impregna sus películas es tanto como desmontar el andamiaje que sostiene el orden supuestamente idílico, virtuoso y feliz del *American Way of Life*, esos ideales de «Life, liberty, and the pursuit of happiness» que la Declaración de Independencia Americana reconoce como derechos inalienables del hombre. Con su brutal perversión de dichos ideales, Von Trier no pretende tanto poner en evidencia cuánto había de simplificador, idealista o maniqueo en aquellas películas -que, en tanto que ejercicios de ficción, desempeñaban un importante papel cultural y social, sirviendo de estímulo, crítica, ejemplo, lenitivo, entretenimiento o gozo, según los casos, al público-, cuanto mostrar cuán peligroso resulta elevar a la categoría de realidad lo que tan sólo es perfecto en el mundo de la ficción (por evocar el título de una de las mejores y más desmitificadoras películas estadounidenses contemporáneas). El problema no es el relato en sí; el problema surge cuando el espectador no es capaz de distinguir la realidad de la imagen que de la realidad proporciona dicho relato.

En el fondo de todo ello subyace el interés del danés por la imagen en tanto que generadora de realidad. No sólo como documento -más o menos fiable y manipulable- de lo existente, sino como elemento esencial, en las sociedades contemporáneas, en la configuración de nuestras mentalidades y visiones del mundo.

Parafraseando a Goebbels, una imagen falsa proyectada mil veces se convierte en verdadera. Como le ocurría a Selma, nuestra visión de EE. UU., de su sociedad y su cultura, proviene en gran medida de la visión que de ellas da su cine. Por tanto, cuestionar esa mirada, subvertir su unívoca y reduccionista defensa de determinados valores, minar su asombrosa confianza en una lectura teleológica y optimista de su Historia, es una forma de intentar desmontar los mitos sobre los que -cada vez con más dificultades- se sostiene la nación.

(¿Y por qué esta nación y no otra? Porque ninguna como ella ha hecho de la exportación -por todas las vías posibles- de sus valores públicos y privados, de su modelo de vida, de su forma de ver la realidad, de sus productos, una causa nacional: sin duda, una peculiar (per)versión de la doctrina del destino manifiesto. En cierto modo, se trata de una cura de humildad (muy mal recibida, como era de esperar) para quienes, como Tom y Grace, han pasado buena parte de su historia intentando convencer a los demás, por las buenas o por las malas, de las bondades de ser como ellos²¹. Que en estos momentos la política exterior de George W. Bush haga más evidente que nunca el abismo entre la teoría y la práctica, entre la ficción y la realidad, no hace sino reforzar las tesis de Lars von Trier²²).

Volviendo a las imágenes: las fotografías finales de *D* y *M* aportan, por contraste con la ficción (que Von Trier, como su maestro Brecht, se empeña en hacer evidente, recurriendo esta vez a un decorado abstracto), una visión *real*, documental, de la Historia americana (muchas de las que cierran *D*, de hecho, fueron encargadas por el propio gobierno norteamericano). El director reconoce que dichos finales son «pura propaganda», en la medida en que todas las fotografías apuntan en una única dirección. A la imagen idealizada de la sociedad estadounidense del cine de Hollywood, que ha acabado por constituirse en retrato supuestamente fiel de la misma, Von Trier contrapone no sólo su propia alegoría desmitificadora, en el campo de la ficción más pura, sino también incontestables fragmentos de realidad. En cierto modo, es lo que hace en *BO* al confrontar la vida real de Selma, rodada con un estilo pseudo documental (cámara en mano, sin iluminación extra, casi de acuerdo al código Dogma), con la sofisticación y artificiosidad (música extradiegética, colorido saturado, coreografías inverosímiles) de los irreales números musicales, en los que la protagonista se siente a salvo de todo mal. Realidad y ficción se excluyen mutuamente, pero entre ambas se construye la existencia de las personas, y, por ende, la de toda una nación. Ambas instancias, sin embargo, poseen reglas distintas. Los actos no tienen las mismas consecuencias dentro y fuera de la pantalla. Los bailarines en cuyos brazos se deja caer Selma en su ensoñación («en un musical siempre hay alguien para recogerte si caes») son, en el plano siguiente, los policías que la llevan a la cárcel.

En este contexto, resulta interesante detenerse en la figura de Tom, el «intelectual» de *D*. Es, en cierto modo, un trasunto del propio director. Tanto Tom como Lars Von Trier nos aleccionan, nos quieren ilustrar; y para ello ambos usan a

Grace. La diferencia estriba en que el director lo hace en la ficción, mientras Tom lo hace en (su) realidad. Tom paga con su vida y la de todo el pueblo su sacrificio de la realidad (una Grace salvajemente humillada) en aras del ideal (la «ilustración» de sus gentes). Como ocurre a menudo con los intelectuales, para Tom lo simbólico acaba adquiriendo más importancia que lo real; la utopía suplanta a la existencia. Por eso, la ironía que emplea el narrador para describir la escasa eficacia de su labor, sus dudas, su vagancia, su renuencia a cambiar sus teorías, son tanto un aviso a navegantes como un gesto de honestidad y transparencia hacia los espectadores. Von Trier nos recuerda que, en última instancia, todo relato es personal, subjetivo y cuestionable. La labor del creador, del artista, del cineasta, no consiste en impartir dogmas, verdades absolutas, sino en hacer que nos cuestionemos nuestras mayores certezas.

TELÓN

En todas las películas comentadas el pasado es retratado por Lars von Trier con una deliberadamente ambigua mezcla de realismo y abstracción, tanto en lo referente a los contenidos como en lo formal. Así, los interrogantes morales, ideológicos o incluso abiertamente políticos que siempre subyacen en sus obras adquieren un carácter atemporal. Ello permite revisar, de principio a fin, las raíces de los conflictos actuales, diseccionando los valores sobre los que se ha forjado la nación más poderosa de todos los tiempos. Desde este punto de vista, la Historia deja de ser maestra en el camino de perfección hacia el progreso para convertirse en mera fosilización de unos principios elevados a la categoría de mitos y enseñanzas: una suerte de estigma en el alma de la nación norteamericana que la impide ver más allá de la imagen que de sí misma y del resto del mundo se ha forjado. No es casual que se defina a Von Trier como un cineasta posmoderno. Su lectura de la Historia esquivo los modelos teleológicos tradicionales para plantear una revisión de la misma a la luz de su más exitoso y exportado producto cultural, el cine clásico. El danés critica así con cine lo que con cine se construyó. Historia e imagen se nos muestran entonces indisolublemente entrelazadas. Para bien y para mal. En el pasado y en el presente. En lo real y en la ficción. Y Lars von Trier nos ofrece un ejemplo más de las inmensas posibilidades hermenéuticas y críticas de la mirada fílmica posmoderna cuando está construida con inteligencia y sensibilidad.

NOTAS

- 1 Cfr. VERDÚ SCHUMANN, D. A.: «El cine y las ideologías de izquierdas. 2. Revisión y compromiso después de 1989», en CAMARERO, Gloria (ed.): *La mirada que habla. Cine e ideologías*, Madrid, Akal, 2002, pp. 67-78.

- 2 VERDÚ SCHUMANN, D. A.: «La Trilogía de los Balcanes: memoria y reinención de la Historia», *FilmHistoria Online*, Centre d'Investigacions Film-Història - Universitat de Barcelona, vol. XI, nº 3, 2001; publicado originalmente en www.pcb.ub.es/filmhistoria; disponible edición en CD-Rom.
- 3 Von Trier había rodado ya películas en cierto modo «históricas», como su mediometraje *Befrielsesbilleder* o *Europa*, ambas ambientadas en 1945. Pero no lo eran sus películas inmediatamente anteriores a las aquí comentadas, las no menos «ilustrativas» *Rompiendo las olas* (1996) y *Los idiotas* (1998).
- 4 Los temas que abordan *D* y *M* son, de hecho, los clásicos del cine negro: el (mal) uso del poder, la borrosa frontera entre el bien y el mal, la ambigüedad moral del ser humano, el sentimiento de culpa, el sentido del sacrificio, el recurso a la violencia...
- 5 «Creo que los tiempos de la Depresión son unos de los más documentados de la Historia. Hay libros, artículos, películas, fotos que todo el mundo ha visto. Por eso, he optado por dejar trabajar la mente del espectador y ofrecerle un drama en estado puro»; declaraciones de Von Trier recogidas en SARTORI, Beatrice: ««Dogville» es una pieza teatral en estado de cine puro», *El Mundo*, 7 de noviembre de 2003.
- 6 La data se ofrece al comienzo de *M*. Aunque en *D* no se dice expresamente (si bien, de acuerdo con las palabras del narrador en *M*, debe retrotraerse a muy poco antes), Trier sí incluye un pequeño guiño que permite concretar el año: la mención precisa al Cadillac 355-C, que comenzó a fabricarse (específicamente sólo la serie C) en 1933.
- 7 Dicho discurso puede consultarse íntegramente, en audio y transcrito, en <http://millercenter.virginia.edu/scripps/digitalarchive/speechDetail/24>. En el primer plano de *D* se oye en la radio una alocución del presidente de los EE. UU., aunque no parece (resulta difícil asegurarlo) ser ésta.
- 8 La elección de los años 30 le brinda a Trier un lapso temporal suficiente para que la pervivencia de la esclavitud en la hacienda Manderlay resulte creíble, teniendo en cuenta que Alabama es uno de los estados donde el problema racial ha sido históricamente más agudo, y donde el segundo Ku Klux Klan tuvo más fuerza a finales de los años 20. Con todo, la elección de los años 30 exige forzar ligeramente la experiencia vital de los personajes. Se dice que los más viejos habitantes de la misma, Mam y Wilhelm, eran muy jóvenes cuando se abolió la esclavitud (1865); si han transcurrido 68 años desde 1865, y teniendo en cuenta que en el momento en que la acción tiene lugar no pueden tener muchos más de 80, debían ser casi adolescentes cuando decidieron perpetuar el sistema esclavista...
- 9 Muchas, de fotografías/as tan conocidos como Russell Lee, Dorothea Lange, Ben Shahn, Carl Mydans, John Vachon o Arthur Rothstein.
- 10 Al ritmo de «He lays her down, he frowns», se muestra a un hombre negro detenido en el suelo; al de «She took his ring, took his babies», una mujer negra con sus hijos; cuando suena «He misses a step and cuts his hand», se nos muestra una mano negra atrozmente mutilada.
- 11 Trier ha afirmado en numerosas ocasiones que la historia podía haber transcurrido en cualquier otro país («La película [*D*] no trata exclusivamente de América»; STEVENSON, J.: *Lars von Trier*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 275). Pero, evidentemente, no es casual que lo haga precisamente en EE. UU.: en tanto que quintaesencia (a menudo hiperbólica o hipertrofiada) de determinados principios que conforman nuestras sociedades contemporáneas, EE. UU. es el blanco perfecto. Al final de *M*, el narrador señala: «*M* es una fosilización de la imagen más negativa de USA». Como se comenta brevemente más abajo, *USA...* fue considerada *antiamericana* por buena parte de la crítica de aquel país.
- 12 El personaje de Chuck dice –peyorativamente– que es lo que se espera de un pueblo en la ciudad.
- 13 Trier ha explicado que para el personaje de Grace se basó en varias figuras femeninas, entre ellas en la heroína de la canción *Jenny y los piratas*, de *La ópera de cuatro cuartos* de Bertolt Brecht,

- y en la *Justine* del Marqués de Sade, un personaje que en su recorrido en busca de la virtud no encuentra sino vicio y humillación. El sadomasoquismo del personaje permanece en *M* en su entrega masoquista al acto sexual con Timothy y en su sádica venganza sobre él a latigazos.
- 14 En este contexto ético deben entenderse en *D* y *M* las constantes comparaciones de los hombres con animales, seres que no conocen la moral. El padre de Grace compara a los negros con el pajarillo que su hija dejó escapar de niña, y afirma que la gente son perros que siguen sus instintos (*Dogville* es, literalmente, una «ciudad de perros»); la propia Grace es comparada con una vaca por el narrador cuando es violada; Tom lo es con una araña que teje su tela; Flora equipara a los hombres con gallinas... Irónicamente, el único ser vivo en salvarse en *D* será *Moisés*, el perro, destinado a servir de aviso a futuros habitantes.
 - 15 «Freedom is always limited, even in democracy», dice Trier en una entrevista que acompaña a los DVDs. El punto de partida de *M* lo tomó de un prólogo de *Historia de O*, escrito por la pareja de su autora, sobre una rebelión de esclavos en el Caribe: al dejar de ser empleados como tales, los esclavos mataron al amo.
 - 16 Muchas de las fotografías que se ven pertenecen a la serie *American Pictures* del fotógrafo danés Jacob Holdt (pueden verse en <http://www.american-pictures.com/english/index.html>), a quien invitó al set para mostrárselas a los actores. Por las reacciones ocurridas entonces, pero también por otros sucesos acaecidos antes y durante el rodaje de la película (problemas para que actores «afroamericanos» aceptaran los papeles, malestar de Howard durante la secuencia del azotamiento, etc.), se puso de manifiesto hasta qué punto el tema del racismo sigue siendo un asunto irresuelto para los norteamericanos de hoy en día.
 - 17 STEVENSON, J.: *Lars von Trier*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 232.
 - 18 Esto no quiere decir que Von Trier proponga el relativismo absoluto en lo moral y lo político, como un espectador poco atento podría inferir de su filiación posmoderna. La cuestión no reside en decidir si existen o no valores supremos e indiscutibles, o cuáles sean éstos, sino en reconocer la imposibilidad de plantearse dichas cuestiones en abstracto, fuera del marco tangible de la realidad que necesariamente condiciona nuestro juicio y nuestras decisiones; y en preguntarse, por tanto, por el sentido y valor real de los histórica y tradicionalmente dados. «Quiero que la gente siga a Grace en sus trabajos de Hércules y que decida si lo que hace al final es justo o no. Cada cual se erige en testigo y juez; eso es lo que he pretendido con esta película»; declaraciones de Von Trier recogidas en SARTORI, Beatrice: ««Dogville» es una pieza teatral en estado de cine puro», *El Mundo*, 7 de noviembre de 2003.
 - 19 Antes de *USA...*, Von Trier ya había abordado crudamente el sexo en *Rompiendo las olas* y *Los idiotas*, una de las primeras películas comerciales, si no la primera, en incluir sexo real (en forma de orgía, además).
 - 20 Trier era consciente del grado de extrañeza que ello debía implicar para actores tan mimados por la industria como los norteamericanos, y lo explotó creando un «confesionario» en el estudio y haciendo abundantes referencias a la cuestión en las ruedas de prensa.
 - 21 Tanto *BO* como *USA...* fueron acusadas de antiamericanismo por reputados críticos estadounidenses, como Rogert Ebert o Todd McCarthy (STEVENSON, J.: *Lars von Trier*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 274-276). De hecho, Von Trier se decidió a rodar *USA...* tras haber sido criticado en EE. UU. por ambientar *BO* en aquel país sin haberlo pisado nunca (respondió diciendo que eso es lo que hace sistemáticamente el cine norteamericano). La actitud de Von Trier nacía evidentemente del hartazgo: en una entrevista llegó a afirmar que la invasión de un país (por Irak) no es nada comparado con la colonización con «mierda» [*sic*] y la homogeneización cultural a la que EE. UU. somete al resto del mundo.
 - 22 A pesar de los evidentes paralelismo entre la voluntad de Grace de democratizar Manderlay por

la fuerza y la política actual de Bush en Oriente Próximo, el guión se escribió antes de la invasión de Irak (aunque Von Trier sí incorporó en las fotos finales una imagen de George Bush Jr. rezando, sin duda motivado por los acontecimientos). Preguntado expresamente por la política exterior de EE. UU., señaló en varias ocasiones que a él le educaron en el principio de que si eres fuerte tienes la obligación moral de hacer un buen uso de tu fuerza. *Vid.* RODRÍGUEZ, H. L.: *Lars von Trier. El cine sin dogmas*, Madrid, Ediciones JC, 2003, pp. 263-264; STEVENSON, J.: *Lars von Trier*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 234-235.

BIBLIOGRAFÍA

- CAPARRÓS LERA, J. M.: *El cine de fin de milenio (1999-2000)*, Madrid, Rialp, 2001.
- FERNÁNDEZ SANTOS, E.: «Lars von Trier inicia con «Dogville» su trilogía sobre EE UU», *El País*, 7 de noviembre de 2003.
- HERMOSO, B.: ««La influencia de EE. UU. es negativa porque Bush es un idiota»», *El Mundo*, 17 de mayo de 2005.
- OCAÑA, J.: «Pistolas por la paz», *El País*, 9 de septiembre de 2005.
- RODRÍGUEZ, H. J.: *Lars von Trier. El cine sin dogmas*, Madrid, Ediciones JC, 2003.
- SARTORI, Beatrice: ««Dogville» es una pieza teatral en estado de cine puro», *El Mundo*, 7 de noviembre de 2003.
- STEVENSON, J.: *Lars von Trier*, Barcelona, Paidós, 2005.
- TIRARD, L.: *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*, Barcelona, Paidós, 2003.
- TORREIRO, M.: «Demoleadora fábula», *El País*, 10 de febrero de 2006.