

EL INDIVIDUO SINGULAR: EL CINE DE LARS VON TRIER A LA LUZ DE KIERKEGAARD

Laura Llavedot Pascual. Universidad de Barcelona

Resumen. Este trabajo trata de ubicar el cine de Lars von Trier dentro de la línea de pensamiento abierta por Kierkegaard. Argumento que el cine de Trier debe comprenderse como un “cine de mostraje” en oposición al “cine de montaje”, y que los procedimientos cinematográficos que Trier emplea son análogos a los procedimientos estilísticos kierkegaardianos en la medida en que para ambos se trata de transmitir una verdad existencial.

Abstract. The aim of this paper is to show Lars von Trier's films on the perspective of the kierkegaardian thought. I argue: 1) that Trier's films must be understood as a *mostrage* cinema instead of a *montage* cinema, and 2) that the way he shot is comparable to Kierkegaard's way of writing because both try to convey an existential truth.

1. La crítica

Lars von Trier es uno de esos cineastas a los que la crítica acoge con ciertas reticencias. Desde que el 13 de marzo de 1995 presentase en la sala Odeón de París el Manifiesto Doma'95, firmado junto con Vinterberg, en el que se abogaba por un cine alejado de la ilusión, del uso de trucajes, efectos y filtros en favor del uso de decorados naturales, cámara en mano e iluminación también natural, la crítica estableció sus distancias con esa pretendida ingenuidad que trata de cuestionar la esencia misma del lenguaje cinematográfico. Es como si la crítica constataste una y otra vez que el cine es representación y no puede dejar de serlo. Basta con ojear el número monográfico de la revista *Nosferatu* para adivinar el tipo de reproches que alborean en las cabezas de nuestros críticos: “El cine no es la vida, ni es la realidad. El cine es un arte, un artificio, una manipulación de la realidad desde postulados estéticos, políticos y narrativos. El cine tiene sus propias reglas, que ninguna regla consigue dominar”, nos dice Nuria Vidal¹. Y en función de ello algunos van todavía más lejos y no dudan en afirmar: “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”².

De poco parece haberle servido a von Trier el abandono de ese cine barroco y postmoderno que hizo las delicias de la crítica con *Europa* (1991), cuando incluso desde el punto de vista del contenido, y esta vez con las categorías kierkegaardianas como arma, se acusa a sus nuevas heroínas de encarnar lo demoniaco, y a su arte cinematográfico de ser un arte bruto, irracional, “un arte ideológico que exalta la religión de la muerte como si fuese la de la vida, que anuncia la oscuridad como si fuese luz, un arte que quiere liberar por la esclavitud”³.

Lo que sigue no pretende ser tanto una defensa de este “arte revolucionario” que Trier y sus colegas han tratado de llevar a cabo, cuanto un intento por comprender donde se ubica la reflexión cinematográfica de Trier y cuál es la necesidad de la que parte. Se trata de mostrar cómo las técnicas más o menos realistas que este cine utiliza son las adecuadas, no para captar la verdad objetiva, sino para iluminar la

¹ Nuria Vidal, “No es Dogma todo lo que parece”, en *Nosferatu. Revista de cine*, n. 39, (enero 2000), p. 11.

² Antonio José Navarro, “*Los idiotas*, la revolución frustrada”, en *Nosferatu*, op. cit., p.69. En el mismo tono beligerante, pero esta vez bajo la acusación de sucumbir al cine espectáculo, ver también Carlos Losilla, “*Bailar en la oscuridad*. El espectáculo del exceso”, *ibid.*, p. 72-80.

³ Ettore Rocca, “In Colloquio con il Cinema: Lars Von Trier”, en *Tra estetica e teologia. Studi Kierkegaardiani*, Edizioni ETS: Pisa, 2004, p.164.

verdad del individuo singular, aquella que brota justo cuando el individuo se desmarca de la masa, cuando por naturaleza o por un golpe del destino pone en crisis la ética burguesa y su pretendido humanismo. Cuando “el individuo se muestra heterogéneo a la ética”, como diría Kierkegaard, entonces el cine debe mostrarse heterogéneo a la estética cinematográfica tradicional. Porque Lars von Trier, como Kierkegaard, nos hablan de ese individuo singular que pone en crisis lo general, y para ello ambos han tenido que renovar los procedimientos estilísticos de sus respectivos lenguajes. Baste con señalar que cuando se le pregunta a Trier si cree en la “representación verdadera” responde que no, que no cree en la verdad de la representación sino en su autenticidad⁴.

2. El cómo de la verdad es la verdad

Esta sentencia del *Post-scriptum* (PS, I, 185/ SKS, 182)⁵ señala una de las apuestas más interesantes de Søren Kierkegaard que él mismo, esta vez sin pseudónimo, se encargará de desarrollar en las *Lecciones sobre la comunicación ética y ético-religiosa* [*Den etiske og den esthisk-religieuse Meddelelses Dialektik*, 1847] (*Pap.* VIII B 79-89, 141-190). En ambos textos Kierkegaard trata de mostrar la distancia que separa la verdad objetiva, es decir, la verdad entendida como adecuación de pensamiento y ser, de la verdad subjetiva, es decir, de la verdad entendida como apropiación del sujeto existente en su propia existencia. Mientras la primera consiste en una verdad hipotética, pues el pensamiento se imagina que piensa la realidad cuando en verdad la recrea sustituyéndola (re-presentación), la segunda consiste en la vivencia subjetiva de la verdad. A cada una de ellas le corresponde un modo diferente de comunicación. La verdad objetiva es transmitida mediante lo que Kierkegaard llama “comunicación de saber” [*Videns Meddelelse*], la cual se atiende al *qué* [*hvad*] de lo comunicado, mientras que la verdad subjetiva, en tanto consiste en una verdad existencial que el individuo debe reduplicar en su existencia para comprenderla de veras, exige una “comunicación de poder o capacidad” [*Kunnens Meddelelse*], puesto que lo que se trata de transmitir no es un saber sino un hacer. De ahí que este tipo de comunicación ética esté más preocupada por el *cómo* [*hvorledes*] que por el *qué*. De hecho, el *cómo* es el *qué*, la forma es el mensaje, pues no se puede tratar de transmitir una verdad ética o ético-religiosa en forma objetiva o científica, porque en ese caso el individuo receptor la asume como un saber del cual se siente dispensado de llevar a cabo en su existir.

Esta distinción, que lleva a Kierkegaard a replantearse las estrategias estilísticas de su escritura en la medida en que se trata de transmitir una verdad ética o ético-religiosa, puede servirnos para ubicar la interrogación de Lars von Trier acerca del lenguaje cinematográfico. Lars von Trier, como Kierkegaard, va a preocuparse por el cómo de la comunicación: “He constatado que nadie hasta el momento se preocupaba verdaderamente por el futuro del cine. (...) Los directores hablan sólo de sus ideas personales, pero no se interrogan sobre el medio cinematográfico”⁶. Pero esta interrogación acerca del medio cinematográfico proviene de una constatación que Vinterberg se encarga de aclarar: “Dogma es un desafío al conformismo del cine. El cine es la forma artística más conservadora que existe”⁷. ¿Porqué el cine es la forma artística más conservadora? Para comprender esta afirmación debemos remontarnos a las críticas que el cine recibió ya en sus orígenes y que a partir de la Segunda Guerra Mundial se hicieron lo suficientemente palpables como para generar una nueva conciencia cinematográfica que cineastas como Rossellini,

⁴ “Lars von Trier Comes Out of the Dark”, *Indie Wire*/9.22.00 (se halla en formato electrónico en http://www.geocities.com/lars_von_trier2000/interview4.html)

⁵ Las obras de Kierkegaard que citamos corresponden a las siguientes ediciones: *Pos-Scriptum définitif et non scientifique aux Miettes Philosophiques* en *Oeuvres Complètes*, n.11, L’Orante: París, 1977; *Migajas Filosóficas*, Totta: Madrid, 1997; *Temor y Temblor*, Ed. Labor: Barcelona, 1992. Así mismo damos la referencia de la nueva edición danesa *Søren Kierkegaards Skrifter* (28 vol.), editada por Niels Jørgen Cappelørn, Joakim Garff, y Johnny Kondrup. Gads Forlag: Copenhagen, 1997 hasta la actualidad.

⁶ Declaración de Lars Von Trier citada en Tina Porcelli, *Lars von Trier e Dogma*, Il Castoro Cinema: Milano, 2001, p. 93.

⁷ Citado en Núria Vidal, *op. cit.*, p. 11.

Godard, o Rocha se encargarían de desarrollar en el intento de establecer una suerte de nueva “pedagogía de la percepción”. Desde sus inicios, tal y como ya mostrase el “efecto Kulechov”, se comprendió que la esencia del cine era el montaje. El cine quedaba definido así como el arte de componer fragmentos de realidad sobre un plano rectangular fijo, de manera que pueda dar ilusión de continuidad⁸. Esta concepción del cine como montaje va a conllevar diversas consecuencias que lo convierten en un “arte conservador”. (1) En primer lugar, lo que Walter Benjamin determinó como “experiencia del schok” y que consiste en el hecho de que al estribar el cine en un encadenamiento cerrado de imágenes el espectador no dispone del tiempo suficiente para pensar, para entregarse a la libre asociación de ideas que el arte pictórico, por ejemplo, sí permite. El cine, podría decirse, piensa por y en el lugar del espectador, el cual permanece pasivo ante el encadenamiento que se le ofrece⁹. (2) En segundo lugar, el cine por su alto coste de producción sólo se amortiza en función de su distribución masiva. Si a esta condición intrínseca del arte cinematográfico sumamos el hecho de que la generación del sentido no reside en la contemplación del plano sino en el encadenamiento de los planos a través del montaje, la homogenización de la experiencia a escala planetaria está asegurada. De ahí que el cine haya sido, de Leni Riefensthal a Hollywood pasando por Eisenstein, un instrumento privilegiado de propaganda política. Y finalmente (3), unas ciertas técnicas de montaje repetidas hasta la saciedad han dado lugar a lo que Deleuze llama “estructuras de reconocimiento sensorio motor”¹⁰, es decir a unas convenciones visuales (raccords de mirada, planos-contraplanos, planos simbólicos, etc.) que el espectador pasivamente ha asumido hasta el punto de rechazar, bajo el epígrafe de “película mala”, toda asociación de imágenes que huya de la lógica del sentido al cual el montaje analítico nos tiene acostumbrados.

Frente a este convencionalismo cinematográfico nació un nuevo lenguaje que podría ser concebido bajo el epígrafe de Lapoujade: un “cine de mostraje”¹¹. En él el plano vuelve a reclamar su función pictórica para liberar al espectador de esta homogenización del sentido. De entre los logros de esta nueva concepción del cine debemos contar los planos secuencia de Dreyer, la profundidad de campo de O. Welles, los falsos raccords de Godard, las situaciones óptico-sonoras puras de Rossellini, y todas aquellas técnicas cuya función ha sido reducir al máximo el montaje en el lenguaje cinematográfico, a pesar de ser éste inevitable. Es aquí donde debemos ubicar las técnicas que Lars von Trier ensaya a partir de 1995: la cámara en mano, el uso del vídeo, la multiplicidad de cámaras fijas para mejor captar el acontecimiento, los largos planos secuencia que reducen al máximo los planos/contraplanos. Todo ello para evitar el convencionalismo del montaje que Vitenberg señalaba, pues como afirma Lasagna: “El montaje, para Trier, no debe cambiar o reducir la urgencia de la vida captada en su hacerse”¹².

Ahora bien, cabe preguntarse acerca de la naturaleza de esta “vida captada en su hacerse”. El cine de montaje era tal vez el adecuado para proclamar lo que Kierkegaard llama verdades objetivas, y en especial para modificar masivamente el pensamiento con la voluntad de reconstruir una memoria histórica colectiva. De ahí, el uso del montaje en paralelo en Griffith (*Intolerancia*) o el montaje de atracciones de Eisenstein (*Él acorazado Potemkin*). Se trata de dos concepciones de la historia completamente diferentes (la una monumental, la otra crítica) a la que corresponden dos técnicas diferentes de montaje pero que tienen un mismo fin: evitar cualquier ambigüedad de la interpretación. Por el contrario, el cine de mostraje, al tratar de la verdad subjetiva, la cual depende de la apropiación individual del

⁸ Para constatar esta afirmación basta consultar los textos programáticos de: Pudovkin, V. I., “El montaje en el film”; Béla Balázs, “El montaje”, recogidos ambos en Romaguera, J. et al., *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra: Madrid, 1993 y Eisenstein, “Montaje 1938” (1939), recogido en *Reflexiones de un cineasta*, Ed. Lumen: Barcelona, 1970.

⁹ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Esta crítica fue llevada a cabo también por Artaud en su artículo “La vejez precoz del cine”, cf. *El Cine*, Alianza Editorial: Madrid, 1992 (3ª reimp.), pp. 27-31.

¹⁰ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, Paidós: Barcelona, 1994, p. 221 y ss.

¹¹ Robert Lapoujade, “Du montage au montrage”, en *Fellini, L'Arc*, n. 45.

¹² Roberto Lasagna, *Lars von Trier*, Gremese Editore: Roma, 2003, p.50.

espectador, abre el film a la ambigüedad, a la posibilidad de interpretaciones diversas. Porque lo que muestra este tipo de cine no es ya la verdad objetiva, histórica, sino la verdad del acontecimiento. El cine de mostraje trata de revelar la realidad de la vida individual, pero de modo tal que la generación del sentido último del film sea una cuestión del espectador no mediado por el montaje.¹³ La verdad de “la vida captada en su hacerse” es ambigua, depende del espectador extraer esta verdad, la tarea del cine es mostrarla de la manera más auténtica posible sin falsearla.

3. El individuo singular: La Fe

Temor y Temblor plantea, desde diversos ángulos, la siguiente cuestión: ¿o bien se da una paradoja según la cual el individuo está por encima de lo general o bien Abraham está perdido? (TT, 151/ SKS, 201). ¿Cómo pudo Abraham decidirse a sacrificar a su hijo Isaac? Si no se da esa paradoja de la que Kierkegaard habla, entonces Abraham es un loco o un asesino. Johannes de silencio, el pseudónimo kierkegaardiano, va a tratar de mostrar cómo esa paradoja es la fe. En *Migajas Filosóficas* la fe quedaba definida como un “creer en lo que no se ve”, lo que se opone a la duda, “no querer creer”, y es completamente heterogéneo respecto al conocimiento, “creer en lo que se ve”, lo cual, de hecho no es creer sino saber (MF, 88 y ss/ SKS, 281 y ss.). La creencia está pues marcada en su esencia por el no saber. Abraham cree lo que no se puede saber, cree que su hijo le será devuelto, por eso es capaz de alzar su cuchillo. Es esta creencia, a través de la cual el individuo se singulariza, la que le desgaja de lo general, de la comunidad de sus conciudadanos, del sentido común. La fe suspende la ética, pues la ética dice “no matarás”; aísla al individuo de la exterioridad, en la medida en que lo ata a un deber absoluto que está por encima del deber general; y lo aboca al silencio y a la incomunicación, pues el individuo que cree “no puede hablar”, hablar sería traducirse al lenguaje de lo general, renunciar a la singularidad¹⁴.

Esta es también la paradoja que encarna el personaje de Bess en *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*, 1996). Bess, que ama a Jan más que a sí misma, ha deseado que volviese de su trabajo en la plataforma petrolífera. Jan regresa tras un accidente, pero tullido y le pide a Bess que viva por él lo que él ya no le pueda ofrecer: el placer sexual. Bess cree, cree que a través de sus infinitas relaciones sexuales Jan se curará, Bess habla con Dios y hace lo que cree. Loca, demente, demoníaca, creyente... en cualquier caso Bess se sitúa por encima de lo general, suspende la ética, alcanza la santidad a través de la prostitución¹⁵. Si Bess es capaz de suspender la ética es porque inaugura una ética superior, la del deber absoluto, una ética del don o del amor: “Dios pide en efecto que se dé sin saber, sin calcular, sin dar por descontado, sin esperar, porque se debe dar sin contar, y esto es lo que conduce más allá del sentido”¹⁶. Bess encarna el *Amor Omnie* de Gertrud¹⁷, puesto que cree que por su amor Jan se salvará frente a la sabiduría mundana de la

¹³ Este es sin duda el sentido de los planos secuencias en Dreyer a los que él denominaba “Primeros planos fluyentes”, al tratarse de una técnica que permite la supresión del montaje al seguir el acontecimiento en un solo plano. Esta técnica permite introducir gran cantidad de mensajes, datos, cuyo sentido debe elegir el espectador en función de sus propios intereses y naturaleza. Sobre la ambigüedad, Lars von Trier afirma: “Si das a los protagonistas característica claras y poco ambiguas desde el principio (...) la historia se convierte en unidimensional”, ver. Björkman, Stig, *Trier on von Trier*, Faber and Faber: London, 2003, p.229, y acerca de su último film *Manderlay* declara: “Puede describirse como una comedia moral, desde luego. Pero también espero que sea ambigua, sobre todo el final. Siempre puedo cubrirme las espaldas con la ambigüedad”, en “Entrevista con Lars von Trier”, *Como hacer cine*, http://comohacerine.com/articulo.php?id_art=1216&id_cat=2.

¹⁴ A este propósito afirma Derrida: “¿qué nos enseña Abraham en esta aproximación al sacrificio? Que lejos de asegurar la responsabilidad, la generalidad ética nos empuja a la irresponsabilidad. Incita a hablar, a responder, a rendir cuentas, así pues, a disolver mi singularidad en el elemento del concepto”, en Jacques Derrida, *Dar la muerte*, Paidós: Barcelona, 2000, p.63.

¹⁵ Sobre esta lectura ver Quintana, Ángel, “Rompiendo las olas. Hacia la santidad mediante la prostitución”, en *Dirigido por*, n.251, noviembre de 1996.

¹⁶ Derrida, *ibid.*, p. 94.

¹⁷ *Amor Omnie* era el título que en un principio Trier había pensado para la película. Sobre la influencia de Gertrud de Dreyer en *Rompiendo las olas* ver Björkman, S., *op. cit.*, p. 175.

racionalidad médica que afirma que “a veces no vale la pena seguir viviendo”. De ahí la incomunicación de Bess, nada que decir a quien no puede comprender el lenguaje de la fe.

El problema de Lars von Trier es cómo hablar de lo que no se puede hablar, cómo mostrar esta experiencia sublime irrepresentable que es la de la fe. Si Kierkegaard debió hacer uso de un pseudónimo, de un poeta de lo religioso como Johannes de silencio, para que esta experiencia no se convirtiese en saber, Lars von Trier va a necesitar de un estilo semidocumental para cobijar esta experiencia del individuo singular que suspende el sentido común: “Elegí un estilo que contradijera la historia”¹⁸; “Aquí nosotros codificamos el film, y el espectador debe descodificarlo”¹⁹. La historia de Bess está contada con largos planos secuencia, las escenas son bloques de larga duración que permiten la reducción del montaje, de la representación mediada, para ofrecer al espectador un amplio abanico de posibilidades. A ello colabora el hecho de que estos largos planos hayan sido rodados cámara en mano, una cámara móvil que persigue a los actores allí donde se produce el dramatismo de la recitación en lugar de que sean ellos los que se adapten a la artificialidad del encuadre. Éste era uno de los “votos de castidad” del manifiesto Dogma’95: “La película no sucederá donde esté la cámara; el rodaje tendrá que realizarse donde suceda la película”²⁰. Como ha afirmado Robby Müller, director de fotografía de *Rompiendo las olas* y *Dancing in the Dark*, esta voluntad de acercamiento al acontecimiento supone un cambio rotundo de la metodología del rodaje²¹, que ya no se someterá al montaje analítico que obliga a fragmentar el acontecimiento. Sin este estilo semidocumental la historia hubiera sido oprimente e insoportable y hubiera restado ambigüedad al personaje. Como afirma Kierkegaard en las *Migajas* es imposible comunicar la fe en forma de fe, pues se convertiría en doctrina lo que debe ser vivido como experiencia, de ahí la necesidad de que el estilo contradiga la historia. Sin embargo Trier parece sorprendernos con el plano final de un redoble de campanas que anuncian la repetición, el milagro de la fe, la curación de Jan a través del sacrificio de Bess. Esta imagen simbólica, retocada por ordenador, como los paisajes panorámicos que constituyen los intermedios del film, ha sido ampliamente criticada²², y sin embargo, sin ella, como sin el resucitar de Inger en *La Palabra* de Dreyer, éste no sería un film sobre la fe. Como afirma Strauss con este plano: “Trier afronta a los escépticos como Bess afronta a los incrédulos”²³.

4. El individuo singular: la Ética

Si seguimos en este punto las categorías kierkegaardianas, Selma, la protagonista de *Dancer in the Dark* (1999) es más que una heroína de la fe, una heroína trágica. A ello apuntan las observaciones de Roberto Lassagna cuando afirma que sus motivaciones son más reales que las de Bess²⁴, o Alberione cuando dice de Selma que es una nueva Antígona²⁵. Ciertamente, Selma es una heroína que antepone al deber general, ser una madre para su hijo, un deber más alto que implica sacrificarse a sí misma para que su hijo pueda ver. En palabras de Kierkegaard, Selma, al final del film, “reniega de sí misma, renuncia a lo finito, para alcanzar lo infinito” (TT, 85/SKS, 154), y eso es lo propio del héroe trágico, pero no cree para esta vida, no cree en lo finito, sino que sabe que su muerte curará la enfermedad hereditaria de su hijo. Pero Selma es todavía una heroína trágica porque encarna una contradicción que sólo es visible en el individuo singular. Selma es de un lado una “idiota”

¹⁸ Björkman, S., op. cit., p.164.

¹⁹ Björkman, S., op. cit., p.166.

²⁰ El Manifiesto Dogma’95 puede encontrarse en el número monográfico de la revista *Nosferatu* antes citado, íbid., p.8, en Björkman, op. cit., p.159, o en Richard Kelly, *El título de este libro es Dogma 95*, Alba Editoria: Barcelona, 2001, pp. 325-327.

²¹ En Tina Porcelli, op. cit., p. 164.

²² Christian Braad Thomsen, “Contrôle et chaos. Entretien avec Lars von Trier”, *Positif*, (octubre 1996), n. 428, p.18-19.

²³ Frédéric Strauss, “A la vie, à la mort”, *Cahiers du cinéma*, n. 506, p.29

²⁴ Lassagna, R., p. 53.

²⁵ Ezio Alberione, “Dancer in the Dark: chiudi gli occhi, ascolta il tuo cuore”, *Duel*, n. 83, (octubre 2000).

en el mundo real, una soñadora que sobrevive a la división de clases y a la marginación porque en otro plano de su vida es capaz de vivir una ilusión, la ilusión de una América de cine, la ilusión del musical. Selma es una víctima del cine de Hollywood, de ese cine de montaje que le hizo creer que el arte era “convertir el barro en oro”²⁶, mistificar lo real para alcanzar una armonía que la realidad no conoce. Esta contradicción estalla en el momento en que Selma dice su secreto a Bill, que es ciega y que tiene un dinero ahorrado para la operación de su hijo el cual ha heredado su enfermedad, en el momento en el que Bill trata de robarle y ella lo mata.

En este film el arte de Trier no es el de Selma, el de convertir la realidad en irrealidad, “el barro en oro”, sino precisamente el de mostrar esta contradicción encarnada por un individuo singular que rompe con la ética burguesa en virtud de una ética más alta, una ética trágica. Que el interés de Trier es mostrar esta contradicción se mide por la forma misma de rodar ambos aspectos de la vida de Selma. Su vida real, de emigrante, de obrera, en una América que la margina está filmada con la cámara en mano que ya le es usual, en color desaturado, mediante una fotografía realista y una imagen que renuncia a todo glamour (Catherine Deneuve con camisa de obrera). Como afirma Trier lo que le interesa aquí no es encuadrar sino apuntar: “No se trata de *encuadrar* sino de *apuntar*. Es así como he rodado *Dancer in the Dark*, la he rodado apuntado, no encuadrando. Encuadrar es delimitar, tomar distancia respecto a algo, apuntar es ir hacia algo. Es una gran diferencia.”²⁷ Por el contrario, las imágenes de la vida ilusoria de Selma, las del musical, contrastan por su nitidez pictórica, por la saturación del color, aunque fueron rodadas con cien cámaras fijas precisamente para captar el acontecimiento con un mínimo de montaje y un máximo de aproximación a lo que realmente estaba sucediendo, de modo que las cámaras fijas vienen a hacer la función de la cámara en mano en este y sus otros films²⁸. Este mundo musical de Selma, este sueño de armonía universal, no es un escapismo necesario, sino la imagen del mundo tal y como debería ser para ser amado.

Desde este punto de vista *Dancer in the Dark* no es un film sobre lo demoníaco²⁹, sino un film ético que muestra la imposibilidad de llevar a cabo la ética burguesa en un mundo deshumanizado. El film, en tanto mostraje, da a ver el intersticio que el cine de musical hollywoodiense escondía a través del montaje. Entre el intersticio (la realidad cámara en mano) y el musical (la irrealidad del sueño americano) estalla la tragedia de Selma que Trier nos da a ver. Como él mismo dice: “La música debía expresar a la vez la humanidad de Selma y la inhumanidad del género musical”³⁰. Por ello este arte no consiste en “convertir el barro en oro”, sino en mostrar la contradicción entre el individuo singular y la irrealidad mistificadora colectiva del cine de montaje.

5. Conclusión: La verdad como interioridad y el cine de Lars von Trier

Kierkegaard se planteaba cómo hablar del individuo a través de un lenguaje abstracto, generalizante, saturado de sentido prefabricado. Para hablar del individuo era necesario dirigir una pregunta al lector, que el lector reduplicase lo dicho, se cuestionase su modo de vivir. Para ello tuvo que abandonar el lenguaje de la abstracción y abogar por nuevos procedimientos estilísticos tales como la pseudonimia, la apertura del relato al que le falta siempre un sentido final, estrategias retóricas que permitiesen hacer el acontecimiento narrado contemporáneo al lector. Todo ello porque concebía la verdad como verdad existencial, como verdad ética o ético-religiosa que debe transformar la vida de quien lee. Sus tipologías existenciales no tienen otra función. El cine de von Trier nos muestra del mismo modo a

²⁶ Sobre el arte como modo de mistificación ver “El Manifiesto de Selma”, que justamente es de Selma, es decir que no debe ser atribuido a Lars von Trier, en Björkman, op. cit., p.237.

²⁷ En Lasagna, op. cit., p. 46.

²⁸ Sobre el uso de las cámaras fijas y su función ver las declaraciones de Lars von Trier en Björkman, p. 229.

²⁹ Esta es la tesis de E. Rocca en el artículo anteriormente citado, op. cit.

³⁰ Björkman, op. cit., p.233.

individuos en la encrucijada del vivir, y los medios del lenguaje cinematográfico tradicional, basados sobre todo en el montaje, aparecen insuficientes para dar a ver este tipo de verdad, aunque sí muy adecuados para generar opinión, un imaginario colectivo e histórico del que todos somos partícipes. La ausencia de autoría de algunos de sus films, la ambigüedad del relato y de sus personajes, las técnicas utilizadas para hacer contemporáneo al espectador del dramatismo del acontecimiento (tales como la cámara en mano, los colores desaturados, los planos secuencia, las cámaras fijas) están al servicio de algo vivo. ¿Bess es una loca o una santa? ¿Selma es demoníaca, heroína trágica o víctima del espectáculo? De lo que se trata, aquí como en Kierkegaard, es de transmitir una emoción, un cuestionamiento acerca de nuestro modo de vivir, en lugar de encuadrar una representación, de ofrecer una verdad objetiva y acabada. El cine de Trier tiene el valor de hablarnos del individuo singular enfrentado a lo general y de hacerlo con el lenguaje necesario que impide toda generalización. Pertenece, en este sentido, al cine de mostraje que señalaba Lapoujade y lo que muestra este cine es una verdad que no puede ser cotejada, la verdad como interioridad que siempre está demasiado cerca de la locura porque escapa a la racionalidad representativa que pretende una verdad objetiva. Lo que nos muestra Trier es que esa verdad era también ilusión, ilusión de la que sus personajes más amados son víctimas que luchan por hacer valer otra suerte de verdad.

Laura Llavetot Pascual
Dpto. de Historia de la Filosofía, Estética y Filosofía de la Cultura
Facultad de Filosofía
Universidad de Barcelona
laullevadot@ub.edu