

¿ES EL CINE UNA ILUSIÓN?

Begoña Siles Ojeda

Profesora Titular de la Universidad CEU-Cardenal Herrera
besiles@uchceu.es

Salvador Torres Martínez

Redactor de El Mundo Comunidad Valenciana
y Director de MAKMA, revista de artes visuales y cultura contemporánea
salvatm@telefonica.net

Resumen:

Lars von Trier proclama en el manifiesto Dogma la necesidad de hacer un cine que huya de la ilusión cifrada en las acciones superficiales, predecibles, artificiosas, decadentes. Su película *Idioterne* (Los idiotas, 1998) es la única de su filmografía certificada bajo el sello Dogma. Película atravesada por la tensión que provoca la quiebra de esa ilusión en busca de cierta autenticidad. Ilusión de la que huye el grupo de los idiotas que da título al film, por entender que viven en una sociedad hipócrita, mientras aflora esa autenticidad derivada de sacar el idiota que llevan dentro. Autenticidad ligada al desgarrar más radical, que termina por revelar a su vez las contradicciones internas del propio grupo de los idiotas.

Palabras clave: ilusión, autenticidad, instinto, pulsión, deseo

¿Qué es el cine? Esta es la pregunta a la que nos convoca este congreso¹. Para tratar de responderla vamos a seguir los pasos del director Lars von Trier cuando se plantea precisamente qué es el cine a través de su manifiesto Dogma, del que dio cuenta en 1995 en los siguientes términos.

¹ Este texto es fruto de la comunicación pronunciada en el IX Congreso de Análisis Textual Trama & Fondo titulado “¿Qué es el cine?” celebrado los días 18, 19, 20 y 21 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid.

¡Para *Dogma 95* el cine no es ilusión!², dice. ¿En qué consiste esa ilusión de la que Lars von Trier quiere huir? Son varios los adjetivos que vendrían a describirla: decadente, mentirosa, predecible, superficial, artificiosa, emotiva. De hecho, el manifiesto lo explicita así:

«La tarea ‘suprema’ del director de cine decadente es embaucar al público. ¿Es de esto de lo que estamos tan orgullosos? ¿Es esto lo que nos ha aportado un siglo de cine? ¿Ilusiones para mostrar emociones? ¿Un abanico de engaños elegidos por cada cineasta individualmente?»³

Y prosigue:

«Lo predecible (la dramaturgia) se ha convertido en el becerro de oro en torno al que bailamos (...) como nunca había sucedido; la acción superficial y la película superficial están recibiendo todas las alabanzas. El resultado es estéril. Una ilusión de pathos y una ilusión de amor. ¡Para *dogma 95* el cine no es ilusión! *Dogma 95* combate el cine de ilusión con un conjunto de reglas indiscutibles conocido como el voto de castidad».⁴

Frente a la ilusión del cine actual, la no ilusión que Lars von Trier asume como si fuera un combate. Por eso, no es casual que se refiera a ese combate en los siguientes términos:

«Hoy en día una tormenta tecnológica arrecia, y su resultado es la elevación del maquillaje a rango de Dios. (...) Pero cuanto más accesible llega a ser el medio, más importante es la vanguardia. No es accidental que la expresión “vanguardia” tenga connotaciones militares. Disciplina es la respuesta: ¡debemos vestir nuestras películas de uniforme porque las películas personales son decadentes por definición!»⁵

Y para llevar a cabo esa labor pronuncia la siguiente promesa:

«(...) Mi meta absoluta es sacar la verdad de mis personajes [que los firmantes del manifiesto entienden oculta tras el velo de la ilusión] y de mis escenarios. Prometo hacerlo por todos los medios disponibles dentro de mis posibilidades y a costa del buen gusto y de toda consideración estética. Así formulo mi Voto de Castidad.»⁶

² RODRÍGUEZ, H. J. (2003): *Lars von Trier. El cine sin dogma*, Madrid, Ediciones JC, 157-160.

³ *Ibid.*, 158.

⁴ Señalaremos, a modo de resumen, los 10 “votos de castidad”: 1. Los rodajes tienen que llevarse a cabo en decorados naturales. 2. El sonido no se mezclará separadamente de las imágenes o viceversa (no deberá utilizarse música, a menos que ésta sea grabada en el mismo lugar donde se rueda la escena). 3. La cámara debe manejarse a mano o apoyarse en el hombro. 4. La película tiene que ser a color. No se permite el uso de luz especial o artificial. 5. Está prohibido utilizar efectos especiales o filtros de cualquier tipo. 6. La película no puede tener unas acciones superficiales (no puede haber armas ni ocurrirán crímenes en la historia) 7. Las alteraciones de tiempo y de espacio están prohibidas. 8. Las películas de “género” nos son admisibles. 9. El formato debe ser el académico de 35 mm (formato de exhibición). 10. El director no debe aparecer en los créditos. *Ibid.*, 158-159.

⁵ *Ibid.*; 157-158.

⁶ *Ibid.*, 159-160.

Tomaremos la película *Idioterne* (*Los idiotas*, Lars von Trier, 1998) -la única de Lars von Trier precisamente certificada con el título de Dogma- para comprobar qué verdad se manifiesta una vez corrido el velo de la ilusión denunciado por el cineasta danés. Y lo primero con lo que nos encontramos es esto:



Sobre ese suelo que representa la herencia de la casa familiar y, por tanto, el pasado a preservar, Lars von Trier coloca los títulos de crédito escritos a tiza. Literalmente, atiza todo aquello que tiene que ver con el buen orden burgués. Un orden burgués localizado muy explícitamente en ese suelo de los títulos de crédito asociado a una casa familiar. De hecho, será la casa familiar, más bien las casas familiares, las que vertebran el universo de *Los idiotas*, extensible a esos otros espacios sociales representativos de esa misma sociedad burguesa.



Es por ello, con el objetivo de provocar, que crean el grupo de los idiotas.



Contra esa sociedad burguesa que se enriquece más y más y no hace más feliz a nadie, es contra la que lanzarán sus dardos provocadores el grupo subversivo de los idiotas.



Lars von Trier para mostrar ese universo burgués objeto de sus aceradas críticas se adentra en un restaurante, una fábrica y un espacio de ocio como la piscina, con el fin de interrumpir y de incomodar ese buen orden habitado por sujetos confortablemente instalados. Y la cámara del director se recrea mostrando los rostros perplejos,

desconcertados, de quienes son objeto de esa provocación, y que ratifica su éxito, la satisfacción del acto subversivo llevado a cabo por el grupo de los idiotas.

Satisfacción sin duda ligada al desenmascaramiento de esa sociedad que consideran hipócrita.



¿Pero no les parece que tan hipócrita es esta pareja que nada quiere saber de los “retrasados mentales” como los propios idiotas que se hacen pasar por tales?

De hecho, es la propia Karen quien se lo pregunta.



No se puede justificar hacer el idiota, pero lo hacen. ¿Por qué?

Esta contradicción nunca resuelta es la que constituye el núcleo de esa verdad que Lars von Trier pretende sacar de sus personajes. Tensión entre la ilusión de la que huyen y la autenticidad que supuestamente afloraría sacando el idiota que llevan dentro.

Freud en su texto precisamente titulado *El porvenir de una ilusión* viene a dar cuenta de esa supuesta autenticidad del sujeto que pretende no estar sujeto a nada.

“Puede creerse en la posibilidad de una nueva regulación de las relaciones humanas, que cegaré las fuentes del descontento ante la cultura, renunciando a la coerción y a la yugulación de los instintos, de manera que los hombres puedan consagrarse, sin ser perturbados por la discordia interior, a la adquisición y al disfrute de los bienes terrenos”⁷.

¿No es esto lo que pretenden los idiotas, crear unas relaciones humanas diferentes a las que constituyen el objeto de su burla? ¿Unas relaciones en las que no se coarten sus instintos, de forma que puedan consagrarse al disfrute de la vida sin ser perturbados por esa otra realidad que les limita?

Y al parecer lo consiguen, a tenor de las numerosas ocasiones en que manifiestan lo felices que son en esa comunidad de idiotas. Felicidad asociada al sentimiento, por paradójico que resulte, de pertenecer a una familia.



Atiendan a ese “sí, maldita sea, eran como una familia”, que reconoce una de las integrantes del grupo. Los idiotas, que huían de esa realidad confortable y, por ello, alejada del placer que supone dejarse llevar sin vergüenza por sus más elementales impulsos, sin tener que dar cuenta de compromiso alguno, resulta que proclaman su felicidad, no sin cierto malestar (¡sí, maldita sea!), al advertir que en el fondo constituían una familia.

Una familia encabezada por Stoffer, ya que a él se debe la creación de la misma. No sólo es el creador de esa comuna, sino que los demás miembros del grupo le otorgan esa potestad.

⁷ FREUD, S. (2001): *El porvenir de una ilusión, Obras Completas. Tomo 8, Madrid, Biblioteca Nueva, 2962.*

Son, por tanto, una familia, en tanto se respetan las normas que impone ese padre. Un padre, conviene precisar, cuya ley en lugar de reprimir, fomenta la ausencia de toda represión. De ahí que sus normas sean muy básicas: que puestos a hacer el idiota, a sacar el idiota que llevan dentro, lo hagan bien, lo lleven al extremo.⁸



Mientras esa norma básica se respeta, la felicidad reina en esa familia. Una norma, en todo caso, paradójica, pues al tiempo que permite la feliz coincidencia de todos ellos en la repulsa de las convenciones sociales, sirviéndoles de límite cohesionador, exige a su vez la disolución de toda norma que venga a limitar la entrega total a la renuncia de toda coerción.

El manifiesto dogma con el que Lars von Trier pretende desenmascarar el cine ilusión al que combate, se halla atravesado por idéntica deriva. Por un lado, fiel a las diez reglas indiscutibles conocidas como ‘Voto de castidad’, se mueve con su cámara dispuesto a revelar la falsedad de ese universo burgués objeto de su crítica mordaz. La provocación de los idiotas, su burla, pone en evidencia a cuantos conforman esa sociedad que consideran hipócrita. Y la cámara, fiel a los dictados de ese discurso crítico, se encarga de subrayarlo.

Sin embargo, esa transparencia y adecuación al dogma, puesta de manifiesto con la cámara al hombro, siempre inestable, como inestables son los propios personajes, se quiebra de pronto en aquellos momentos en que la burla desaparece, emergiendo en su lugar una angustia insoportable. Angustia que la propia cámara acusa desenfoándose⁹, como se desenfoca, se perturba, deliran, no todos, sino dos de los personajes más agónicos: Stoffer y Karen.

⁸ “Aquellos señoritos que ensayaban sus gestos revolucionarios en los salones más distinguidos y que proclamaban su desprecio de toda moral y la soberanía airada de su voluntad destructiva y revolucionaria, lo hacían, después de todo, porque necesitaban, para contener la desazón que les habitaba y que hacía eco del malestar de su tiempo, de una moral inapelable”, como apunta Jesús González Requena (2008) en *Amor loco en el jardín. La diosa que habita el cine de Luis Buñuel, Madrid, Abada, 74.*

⁹ Desenfocándose hasta el extremo de revelar el grano, la materia, el punctum de la imagen, tal y como lo entiende Roland Barthes (1989) en *La cámara lúcida, Barcelona, Paidós, 46.*



Conviene, llegados a este punto, precisar la diferencia que igualmente existe entre Stoffer y Karen, con respecto a los otros miembros de la comuna de los idiotas. Diferencia nuevamente asociada a la provocación, toda ella sometida al rigor de las normas que impone Stoffer, pero, en todo caso, circunscrita a esa ideología anti clase media que pregona Axel, al tiempo que igualmente vinculada con la repentina manifestación de una verdad dolorosa que nada sabe de dogmas, ni de ideologías¹⁰.

De hecho, resulta especialmente sintomático que sean precisamente Stoffer y Karen los únicos que no aparecen en las entrevistas que el propio Lars von Trier, como entrevistador implícito en la película, realiza a los miembros de la comuna una vez pasado el tiempo. Todos, menos ellos dos, hablan de esa experiencia como un juego que no fueron capaces de llevar hasta el final propuesto por Stoffer. Quizás, como lamenta el propio Stoffer, porque cuando las cosas se ponen difíciles se bajan del tren.

Porque es eso, no bajarse del tren, llegar hasta el final del trayecto por doloroso que sea, lo que está en juego, verdaderamente en juego, en *Los idiotas*. El orden burgués que incomoda se caracteriza por esa ilusión de la dramaturgia predecible, de la acción superficial, de *la elevación del maquillaje a rango de Dios*. Quitarle el maquillaje, destapar su falsedad, es lo que se proponen los idiotas. Pero, a su vez, en tanto Stoffer descubre que ellos se están convirtiendo en una familia feliz, ilusoria, propone para evitar un acomodamiento similar al que es objeto de sus burlas, tocar el hueso de una verdad auténtica. Una verdad sin duda dolorosa, por cuanto penetra y rasga ese velo de la ilusión que los anestesia.

¹⁰ “La ideología es una función del lenguaje que hace factible el vivir alienados en una pseudo-realidad mucho más manejable y reconfortante que la realidad condicionada por lo real en sí”, según Luis Martín Arias (2016) en *Contrapolítica. Manual de Resistencia*, Valladolid, Castilla Ediciones, 23.



Dolor al que tan solo están dispuestos a llegar Stoffer y Karen. Dolor asociado al universo familiar de ambos, como a continuación veremos, y del que huyen todos los demás. De ahí que todos los demás, en la medida en que de ese dolor no quieren saber nada, sean los únicos que podrán contar lo que pasó, una vez instalados de nuevo en ese orden burgués que tanto criticaron.

El dolor y la angustia de Stoffer se manifiestan de una forma muy explícita en el momento en que un funcionario municipal le propone trasladar su supuesta residencia para retrasados a otro distrito. Propuesta asociada al pago bajo cuerda de una subvención.



El representante de la ley se burla de ella. Lo mismo que Stoffer se burla del orden burgués. De manera que, al verse reflejado en esa ley tramposa, al sentir con crudeza que no hay ley que valga, a Stoffer se le desata la pulsión más extrema, hasta el punto de que necesita ser atado. Si no hay ley, ya no puede burlarse de ella. Y, sin ley, aflora la única verdad posible en este universo privado de toda sujeción: la de la angustia.



Curiosa paradoja. Stoffer se queja por un lado del fascismo del distrito de Solle-rod, pero por otro lamenta que nadie sepa hacer un nudo. La relación entre lo supues- tamente fuerte, impositivo y violento, y lo débil, carente de la suficiente energía, pare- ce evidente. De hecho, ese supuesto fascista, representante del igualmente fascista distrito de Sollerod, resulta que huye. Y huye porque su ley, esa de la que le hemos visto a él mismo burlarse, nada puede hacer ante la violencia desatada de Stoffer, él sí comportándose como el fascista al que ninguna ley somete.

¿No ven en ese desgarró la manifestación de aquello que la leno ha podido anu- dar y que Stoffer reclama? Lo reclama (“¿pero es tan difícil?”), al tiempo que se sub- raya su imposibilidad al no existir una ley, por convencional y tramposa, que pueda hacerse cargo de la única verdad que constituye la demanda de Stoffer: romper con toda ilusión, por mentirosa, para abrazar esa otra libre de toda atadura. Un goce, más allá del placer idiota, ligado paradójicamente a la más extrema angustia.

La extrema angustia que, precisamente, habita en Karen.



El dolor que invade a Karen por la muerte de su hijo, es la que le lleva a identificarse con esa comunidad de idiotas. Si dice ser tan feliz allí es porque logra vivir de espaldas a ese suceso tan traumático. De manera que cuando Stoffer, habitado por esa misma angustia, exija dar un paso más, salir del universo ilusorio en el que a su vez se han instalado, y tocar el dolor asociado a la auténtica verdad, sólo Karen será capaz de cumplir con su demanda, para demostrar que “ha merecido la pena”, que no es una mentira, una ilusión, como piensa Stoffer.

Para ello, tendrá que hacer el idiota en el seno de su propia familia. Es decir, burlarse, reírse, poner en cuestión ese orden familiar en esos precisos instantes abatido por la muerte del hijo. De manera que, con su burla, no sólo accede a ejecutar el mandamiento, sin duda doloroso, establecido por Stoffer como muestra de autenticidad, sino que se adentra, se abisma en él.



Ya lo han visto: en esa gélida y silenciosa reunión familiar, Karen lleva a cabo la representación de su idiota interior: regurgita en la boca el pastel que está comiendo. Una acción primaria que tiene sin duda que ver con esa etapa primigenia de aprendizaje de la cultura. Con ese gesto Karen subraya su imposible inserción en ese orden cultural que regula la conducta instintiva.

Al regurgitar la comida¹¹, no sólo se humilla Karen, sino que con ello se inscribe la presencia de lo abyecto.¹² Abyección que supone el desvanecimiento de todo sentido y, con él, la constatación de la angustia y el dolor como única verdad posible.

Karen, llegando tan lejos como propone Stoffer, acaba alejándose de la realidad tanto como él, ambos unidos por una pulsión que nada quiere saber de la represión. Si el resto de la comunidad de los idiotas termina abandonando el grupo es por que, aun burlándose del orden burgués, siempre se lo ha tomado como un simple juego. Y por

¹¹ De hecho, Lars von Trier, a lo largo de toda la película, no hace más que mostrar la comida en su fase más temprana, diríase que previa a su definitiva inclusión en la cultura.comida, por tanto, que viene a subrayar el derrumbamiento de las leyes, de las normas sociales y morales.

¹² Como bien apunta Julia Kristeva (1988), lo abyecto se halla ligado con “la degradación absoluta por haber rechazado [todo] límite”, en *Poderes de la perversión, México, Siglo XXI*, 28.

que esa familia feliz carecía, después de todo, del más mínimo compromiso entre sus miembros, más allá de la nada comprometida liberación de los instintos.

Un juego, una mentira, una ilusión, en la que no cabe, por tanto, esa verdad punzante que tanto desestabiliza a Karen y Stoffer, y de la que la cámara de Lars von Trier se hace cargo con ese grano y ese desenfoque de la visión. Stoffer, puesto que en esa casa familiar no ve otra cosa que la mascarada del orden burgués, lo atiza en busca de una verdad que, sin anclaje alguno, deriva en intensa angustia. Angustia focalizada por el vértigo que, después de todo, le provoca la ausencia de una palabra comprometida con valores ajenos a la más estricta funcionalidad¹³. Su casa familiar carece del carácter simbólico que hubiera podido contener su desazón, en tanto se halla reducida a objeto de compraventa.

Sin embargo, el propio Stoffer, cuando se le pide una justificación a esa conducta igualmente tramposa de hacerse el idiota cuando no lo es, tampoco tiene esa palabra que demanda en los otros. De manera que el desgarró, ante la falta de toda contención, se convierte en la única salida.

Como injustificable resulta la ausencia de Karen en el funeral de su hijo. Por eso busca esa justificación en la comunidad de los idiotas: saber por qué hacen lo que hacen, al igual que ella está burlando, evadiendo, su responsabilidad materna. Pero no hay justificación alguna, es decir, no hay palabra que pueda hacerse cargo del dolor de Karen. Y no la hay, porque Stoffer, que es a quien todos se la piden, reconoce no tenerla.

Recapitemos para ir acabando. *Los idiotas* de Lars von Trier se mueven entre la ilusión y el dolor. La ilusión que, al hacer el idiota, les permite vivir al margen de la sociedad de la que se burlan. Incluso formando una familia alternativa que, en lugar de reprimir los instintos, los estimula. Y el dolor que, una vez desenmascarada la ilusión como espacio sin palabras que puedan hacerse cargo de la desazón que provoca tanto malestar, comparece como experiencia del vacío al que se llega por la ausencia de toda contención.

La verdad que Lars von Trier extrae de sus personajes es aquella que, una vez deconstruida la ilusión, emerge como goce imposible de colmar. Un goce sin duda doloroso que deja a Stoffer y a Karen fuera de la realidad, como lo prueba el hecho de que sean los únicos que jamás aparecerán en las entrevistas al resto de los idiotas. Estos sí, mal que bien, sujetos a esa realidad a la que vuelven tras burlarse de ella durante un tiempo en la comuna.

¹³ “La realidad de la Modernidad –como por lo demás cualquier otra- se configuró a través de sus textos: textos funcionales, racionales, como eran los textos de la ciencia, de la tecnología, del capital y del mercado. Y también, textos imaginarios: como los que habrían de configurar el paisaje de la publicidad contemporánea. En todos ellos, reinaba –y reina todavía- la economía del placer, en una desmesurada inflación narcisista. Eran por eso, en cualquier caso, textos que se configuraban dando la espalda a lo real”, en Jesús González Requena, (2002) “El horror y la psicosis en la teoría del texto”, *Arte y psicosis. Trama y Fondo*, 13, 9-31.



De la ilusión, pues, al dolor. De la provocación al desgarró. De la risa burlona al llanto más amargo. He ahí los dos polos entre los que se mueven los idiotas de Lars von Trier.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, R. (1989): *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.
- FREUD, S. (2001): *El porvenir de una ilusión*, *Obras Completas. Tomo 8*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2002): "El horror y la psicosis en la teoría del texto", *Arte y psicosis. Trama y Fondo*, 13, Madrid, 9-31.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2008): *Amor loco en el jardín. La diosa que habita el cine de Luis Buñuel*, Madrid, Abada.
- KRISTEVA, J. (1988): *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI.
- MARTÍN ARIAS, L. (2016): Contrapolítica. Manual de Resistencia, Valladolid, Castilla Ediciones.
- NAVARRO, A. J., (2002): "Los idiotas, La revolución frustrada", *Nosferatu, Revista de cine*, 39, San Sebastián, 64-72.
- RODRÍGUEZ, H. J. (2003): *Lars von Trier. El cine sin dogma*, Madrid, Ediciones JC.
- STEVENSON, J. (2005): *Lars von Trier. Barcelona. Paidós.*