laFuga

No ver más

sobre Bailarina en la oscuridad de Lars von Trier

Por Pablo Corro Pemjean

Tags | **Cine de ficción | Cultura visual- visualidad | Crítica | Dinamarca | Estados Unidos**

Investigador y académico. Profesor Asociado Instituto de Estética Facultad de Filosofía Pontificia Universidad Católica de Chile. Jefe del Magíster UC en Estudios de Cine.

Si pensamos este filme muy a destiempo, sin la urgencia de la novedad, es porque lo pensamos como un suceso en la "cultura de la imagen", un fenómeno que incluye la reacción de los críticos y su destino indiferente, a través de la censura y el menosprecio, que el director premeditó.

 Björk, bella y miope, bailando pesada sobre un puente, sucia en la imagen de vídeo, sentencia a los que miramos: "ya es suficiente, ver más sería lujuria" y va quedando ciega.

Ver es lujuria, prohibido ver, dice de entrada Lars von Trier en **Bailarina en la oscuridad** (2000) con tres minutos a pantalla negra.

No es esto lo que se le pide al arte, no es esto lo que se quiere del cine, dijo la *ortodoxia* crítica literalmente, la opinión correcta de esos pocos *entendidos en cine* que olvidaron cuándo comenzó este gesto.

Hacía tiempo que el director se encaminaba hacia la negación de la imagen. En *Europa* (1991) lo hacía con ilusionismos, sobreimpresiones, saltos del blanco y negro al color. En **Contra viento y marea** (1996) y **Los idiotas** (1998) mediante el 'fuera de foco', las subjetivas, el registro digital, entre otras negaciones del cine.

Esta vez se fue a negro. Recordemos otros minutos velados del cine, siempre señalando una rebelión: rebeldía contra la finitud, en las transiciones oscuras de **El amor a muerte** (1984) de Alain Resnais, rebelión de la técnica en contra del hombre, de las máquinas de mirar en la oscuridad del espacio en *2001* (1968) de Stanley Kubrick.

En *Bailarina en la oscuridad* la oscuridad es ceguera. Selma, la ciega, es checa, una inmigrante del este esclavizada en una fábrica (algo así como la mezcla de Kirk Douglas y su **Espartaco** (1960) de Kubrick), una Björk sin destellos y con gafas que ama el Music Hall, que adora los musicales gringos que casi no ve, quizá para afirmar que es esa la única manera de disfrutarlos, borrosamente, de la mano de otro -de Kathy, Catherine Deneuve- que describe las imágenes sin palabras, a través del tacto, como entretención para la piel.

Las fracturas del lenguaje que realiza Lars von Trier, porque martirizan la costumbre en cine, porque la agreden mediante una estrategia combinada de excesos y austeridad, pueden ser entendidas como un gesto político, como expresión de disidencia. Un programa erosivo que contempla austeridad en la forma, excesos en las temáticas y en ciertas imágenes.

Las estridencias del "Dogma" y de sus reglas siempre incumplidas no tienen otro propósito que "hacer sentir el cine" incomodando al espectador mediante silencios, penumbras, temblores en lo

visible, y mezquinando imágenes prohibidas: los cuadros pornográficos de *Los idiotas*, el abuso sexual como motivo central y fuera de campo en **La celebración** (Thomas Vinterberg, 1998).

La negación de la imagen, la martirización de la mirada, el propósito salvador de Selma y el término lujuria, nos autorizan para desplazar la crítica de *Bailarina en la oscuridad* hacia un terreno en que dialogan la religión y las imágenes.

Cine y ascética

 Limpiar el cine de sus hábitos de ilusionismo, de propaganda, de sentido común, ha sido el propósito de toda cinematografía de avanzada. Lo fue en la Nouvelle Vague, y antes, en el Neorrealismo italiano. A fines de los '50 cierta crítica de cine francesa, de filiación católica, representada por André Bazin, contribuyó al prestigio de estas cinematografías destacando su compromiso con la realidad y su autonomía estética.

Fue el reconocimiento de un sector del catolicismo tolerante con las imágenes pero comprometido con la austeridad del ver. De esa economía en el manejo de los iconos hay que decir que se trata de un gesto no aislado pero más bien marginal en la historia de la Iglesia, ciertamente más comprometida con la proliferación de las imaginerías, de las apariencias, desde aquel día lejano en que algunos patriarcas vieron en la imagen un medio para el Mensaje, una analogía de la encarnación de la Divinidad. Desde entonces, con o sin quererlo, los católicos cooperamos con la industria del ojo, el mercado de la costumbre y la domesticación de las apariencias que se resuelve en los grandes estudios.

Supongamos que esta vez, con Lars von Trier, la disidencia, la autonomía para la religión de las imágenes viene del Norte, cosa que, recordaremos, sucedió ya una vez.

Y viene hablando seco como los pastores de *Contra viento y marea*, apuntando con el índice la realidad cruel, la cultura de la muerte que ejecuta tras bambalinas, asépticamente tras las pantallas, como en la escena limpia del ahorcamiento, secuencia que conmemora la de Kieslowski en **No matarás** (1988) de su *Decálogo*.

Limpiar la imagen por restricción ha sido el propósito de cristianos orientales y septentrionales, de iconoclastas bizantinos y reformados.

La imagen empobrece el misterio de la cosa, revela el deseo de poseer, dice aún en nuestros tiempos un arte cristiano nórdico, oscuro y culposo, que en el cine, desde Sjöstrom y Dreyer, hasta Bergman, von Trier y Vinterberg (*La celebración*), viene alternándose entre el patetismo y la continencia para el mismo propósito: regenerar las apariencias.

Pero, cómo depurar nada con locos, y putas, y ciegas delirantes, con gente excesiva que frecuenta este territorio del "Dogma"?

La escena cruda, que levantan estos imagineros con luz blanca o luz natural -que es lo menos natural para la costumbre- es molesta y por molesta devuelve a sí mismo, interroga al espectador. Bajo esa misma luz descarnada el loco, la mujerzuela y la ciega destacan más y asustan. El miedo se vuelve confusión y crisis del sentido común cuando advertimos que todos los excesos memorables de estas películas, la prostitución (*Contra viento y marea*), el trabajo y la abstinencia enfermizos (*Bailarina en la oscuridad*), la franqueza cruel (*La celebración*), el compromiso irresponsable (*Los idiotas*) se deben a la piedad, al amor que quiere salvar.

La mirada bajo control

 El ojo, en nuestra cultura, dictamina la normalidad y el desvarío, y dice qué debe y no debe ser visto del cuerpo, hasta dónde puede ser satisfecho el deseo. La normalidad del sexo y de la vida social las regula una ética del ojo, y desde hace mucho tiempo participa en ello el ojo del cine. Sobre todo del cine industria que domestica las imágenes, instala el mal en la ficción o más allá, en el suelo de los enemigos, y separa en beneficio

del orden y del descanso de la buena gente, lo real del ilusorio arte. Esta cruzada se cumple haciendo imágenes sin fin, atiborrando con vistas, sofocando un cuadro con otro.

Un esfuerzo que se podría resumir en la siguiente fórmula: quien domina las imágenes domina las conciencias; quien tiene más imágenes, tiene más ojos a su merced.

Virilio o Debray, semiólogos franceses, perseguidores de imágenes, consideran la paradoja de que justamente los hijos de los iconoclastas de occidente, judíos y cristianos anglosajones sean quienes dominen el mercado de las imágenes, quienes controlen el mayor surtidor de cuentos visuales, Hollywood. Antes, otro francés, Durand, señaló otra forma de resistir a las imágenes, no por prohibición sino por exceso: iconoclastía por exceso, dice, por demesura.

Mostrar hasta el cansancio, hasta que el objeto no signifique nada, replicar una imagen hasta quitarle el alma, hasta hacerla inofensiva.

Algo así, suponemos, viene pensando Lars von Trier respecto de lo que hacen sus colegas ricos de ultramar. Un mercado que da imágenes para reservarse el gobierno de ellas, el discurso de lo real, para hacerse del poder de cada icono y dejar a la gente la cáscara digerida de lo visible.

A esta negación política de la imagen, el cineasta danés opone una negación por amor, por respeto a las imágenes, una purga del cine, de la realidad.

Su estrategia es la martirización del medio, de sus recursos, de sus personajes. Todos los azotes de esta expiación van contra Hollywood, contra el cuerpo más henchido del cine, contra el cuero más duro.

De este modo *Bailarina en la oscuridad* es una paliza, desde el comienzo esos minutos vacíos son una mofa a la máxima "el show debe seguir", el show empieza cuando el director lo dispone y se desarrolla según sus caprichos. Por ejemplo, qué se propone con una Björk tan fea, torpe, bajo una luz fría cantando sin ritmo temas de **La novicia rebelde** (Robert Wise, 1965). Exasperar los estereotipos, mortificar los géneros cinematográficos, reducirlos a nada mediante una mezcla aberrante de musical, documental y cine denuncia.

Este absurdo, que es una síntesis de la América de los 50' y 60', también lo es de la cultura y del orden social imperantes en los grandes estudios. Diversión barata, evasión mediante el absurdo de gentes que, de pronto, bien coordinados, irrumpen en cantos y bailes en plena calle, con policías y marineros que siguen el paso. Mientras, más allá, ahí mismo, es explotada la mano de obra inmigrante, con turnos de noche, con máquinas que se cobran dedos para el "american way". Y el terror rojo que se instala y difunde desde los estudios a través de filmes de ficción que anuncian invasiones soviéticas con marcianos, o mediante la caza de brujas, la delación, la traición, la persecución comunista de McCarthy en Hollywood.

Los absurdos de Björk, de Selma la miope, que quiere salvar los ojos del hijo a costa de los propios, los ajusta von Trier a una simbólica de los diferentes registros, cine y vídeo, que sirve también para pensar la maquinaria del encubrimiento.

Lo cierto en esta película se registra con cámara de cine, esa certeza grisácea es silenciosa, ruidosa de fierros, es la monotonía del trabajo, la penumbra de la fatiga y la miseria, el orden del juicio, del tribunal, de la cárcel, de la pena de muerte. La ensoñación corre por cuenta del vídeo, de la imagen digital, de la tele. Y tiene ritmo esa evasión, el don de hacer bailar cualquier cosa, tiene colores saturados, cámaras lentas, forma secuencias para llegar y tomar, clips para vender, autopromocionales con Björk incluida.

Malgastar imágenes

Este espectáculo tramposo frustra también la oportunidad de obtener de los actores, de las celebridades, de su aura de carácter, el máximo rendimiento comercial.

Se hace de un actor una estrella procurando confundir su identidad con la de sus personajes, más bien, con la de aquel personaje más logrado, emblemático. Realizada esa confusión, como un halo que

rodea al intérprete, puede el cine economizar recursos. Por ejemplo, en cualquier filme, Bruce Willis, su apariencia, anticipa el vértigo, la acción aun antes que comience la historia, predispone.

Lars von Trier renuncia a ese provecho, y desleal en la competencia, estropea el aura de sus actores al instalarlos en personajes que son justamente lo contrario de aquellos que los identifican en el cine.

Catherine Deneuve, la Kathy de *Bailarina en la oscuridad*, es como siempre bella y convincente, pero ya no elegante, ni graciosa, ni medida. Probablemente nunca la habíamos visto de proletaria, de operaria de fábrica, desaliñada, con un inglés pesado, grave, y torpe para bailar. La negación de los otros personajes opera sobre la base de citas específicas, el director busca a sus intérpretes en roles memorables y los da vuelta, o los toma de sus propios filmes y los cita invirtiéndoles la función. El Udo Kier, malísimo, de *Contra viento y marea*, el asesino de la Emiliy Watson, es aquí un auxiliar de la heroína, y Jean Marc Barr, el idealista de **Azul profundo** (Luc Besson, 1988) y *Europa*, es práctico, frío, materialista y traidor esta vez.

El director nos pide a nosotros la misma desconfianza que practica su protagonista respecto de los demás. La razón de sus esfuerzos, de su trabajo, de su ahorro, es demasiado seria como para exponerse y ponerla en riesgo: salvar al hijo de la ceguera futura, de la oscuridad congénita, "para que pueda ver a sus nietos mañana".

Salvar los ojos de alguien a costa de los propios, así se resume todo. Esa salvación exige renunciar a mucho, a la entretención, por momentos, a la música, a la compañía, al habla, al color. Las renuncias de la ciega son las del director, y las que nos propone a nosotros, espectadores. Dejar de ver para ver más, dejar los hábitos de la vista para mirar mañana.

Después de todo se entiende que se molestaran los ortodoxos, los críticos-escritores que reivindican la entretención inteligente de Hollywood, los críticos-consultores, que contratan filmes para nosotros en las distribuidoras de Los Angeles. Esto no es divertido, no es leal, pero es serio. Lars von Trier, combate desde hace tiempo, y especialmente en *Bailarina en la oscuridad*, una guerra antigua, disputa de la imagen con el poder, del cine con la libertad, de la realidad con la propaganda.

Y, ¿qué quedó después de la función? Un malestar, una canción pendiente, como pendiente quedo el cuerpo de Björk negando así su corta pero intensa tradición de personaje de pantalla.

Como citar: Corro, P. (2005). No ver más , *laFuga*, 1. [Fecha de consulta: 2025-12-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/no-ver-mas/233