

LA FRACTURA DEL SENTIDO Y LA APERTURA DE LA FORMA.

A propósito de *los idiotas*, de Lars Von Trier

Manuel Canga

Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación

Campus de Segovia de la Universidad de Valladolid

mcanga@hmca.uva.es

ABSTRACT: El objetivo de esta comunicación es analizar los aspectos más importantes y característicos de *Los idiotas*, una película realizada por Lars Von Trier en 1998. Su análisis servirá para interrogar la estética del Dogma, una de las tendencias más arriesgadas y rompedoras del último cine europeo, cuyos principios básicos son el rodaje en exteriores, la toma directa del sonido, el uso de la cámara en mano, la ausencia de trucajes y la negación de las elipsis espacio-temporales. En esta película, el cineasta nos invita a participar de la experiencia de una búsqueda radical del sentido, en un mundo cada vez más tecnificado que avanza a la deriva y que ha querido desentenderse de las necesidades del sujeto, de sus emociones y sus deseos. De hecho, las primeras palabras del protagonista son muy reveladoras y apuntan con total claridad al verdadero problema de la película: *¿Qué sentido tiene una sociedad que se enriquece más y más y no hace feliz a nadie?* Así pues, a medida que avancemos en el desarrollo del análisis, comprobaremos que la «forma» se encuentra directamente relacionada con la dimensión del «sentido», y que la destrucción de los procesos de la representación puede conducir a un callejón sin salida.

LA FRACTURA DEL SENTIDO Y LA APERTURA DE LA FORMA.

A propósito de *Los idiotas*, de Lars Von Trier

Los idiotas (*Idioterne*, 1998) es una película escrita y dirigida por el cineasta danés Lars Von Trier siguiendo los principios del Dogma: una tendencia de vanguardia surgida a mediados de los 90 que pretendía remover los cimientos de la estética cinematográfica mediante la provocación y la deconstrucción de los procesos de la representación audiovisual. La película de Lars Von Trier nos cuenta la historia de un grupo de jóvenes de clase media alta que no encajan bien en la sociedad de consumo, que están

incómodos con la vida que llevan y que demandan otro tipo de emociones y experiencias más auténticas. Desde este ángulo, podría decirse que se trata de un texto que gira alrededor de la insatisfacción y el malestar en la vida contemporánea, justo allí, paradójicamente, donde reina la abundancia y no existen graves problemas sociales.

El asunto es que los protagonistas de la historia se muestran insatisfechos y que el único remedio que tienen a su alcance para salir de esa situación no es otro que jugar a hacerse los idiotas. De manera que la película nos cuenta la historia de una serie de personajes que no quieren ser arrastrados por la corriente, por la inercia de la vida colectiva, por el sentido común. Una serie de personajes que reflexionan sobre la condición humana, que trazan planes para intentar modificar la realidad y que tratan de buscar otras vías alternativas para alcanzar la felicidad. Y esas vías deberían conducir al lugar habitado por el *idiota interior*, es decir, ese idiota que todos y cada uno de nosotros llevamos dentro. *En la Edad Media* —



señala en un momento determinado de la película Stofer, el cabecilla del grupo— *todos los idiotas se morían, pero hoy en día no tiene por qué ser así. Ser idiota es un lujo, pero también es un paso adelante. Los idiotas son la gente del futuro.* La transformación del sujeto en un perfecto idiota respondería por igual al deseo de atacar al sistema y a la necesidad de buscar lo más íntimo de la subjetividad, la parte más auténtica del sujeto. Respondería, en suma, al deseo de encontrar el «sentido» de la vida: *¿Qué sentido tiene —pregunta Stofer— una sociedad que se enriquece más y más y no hace feliz a nadie?*

La película nos sitúa, por tanto, ante la experiencia de una quiebra radical del sentido que no encuentra puntos de sutura, el fracaso del sentido en un mundo cuadrulado, que parece tenerlo todo bajo control, que produce más de lo necesario y que en muchas ocasiones fuerza a los seres humanos a funcionar como máquinas. Lo que pretenden, por tanto, esos jóvenes no es otra cosa que explorar las zonas oscuras, las partes defectuosas del sistema, sus agujeros. Porque el idiota es un hombre defectuoso, que no está capacitado para funcionar al mismo ritmo que los demás, que no encaja en la rueda del sistema productivo y que siempre está aparte, en las zonas marginales de la sociedad. El idiota se presenta, en definitiva, como un emblema de la «disfunción». El cineasta nos invita, pues, a plantearnos una pregunta angustiada, que atraviesa toda la experiencia del film: *¿qué sucede cuando las máquinas dejan de funcionar, cuando*

fracasa la lógica y el hombre se queda sin respuestas? ¿Qué sucede cuando se apagan las luces de la inteligencia y el ser humano se ve enfrentado a su propia estupidez?

Aunque no tiene mucho que ver, desde el punto de vista de la puesta en escena y la economía visual, con el universo fantasmagórico y estilizado de las películas germanas de los años 20, ni con los cuadros de Egon Schiele, Emil Nolde o Ernst Ludwig Kirchner, bien podría decirse que se trata de una película emparentada con la estética del Expresionismo, que se caracteriza, como sabemos, por su afán de explorar los aspectos más siniestros y desgarrantes de la subjetividad. De hecho, la secuencia que abre *Los idiotas* nos ofrece una cita



intertextual a una película tan emblemática como *El gabinete del Dr. Caligari*, puesto que nos muestra la imagen de una rueda girando sobre sí misma que evoca el espacio de la feria, tan importante en el contexto de la película de Robert Wiene. Y mientras la cámara se acerca a la imagen de la rueda aparece en escena el *speaker* para pronunciar unas palabras muy elocuentes y reveladoras, que sirven de introducción para aquello que está por venir: *¿Todos listos? ¡La tensión crece, sube hasta el techo y cae de golpe como una explosión! ¡Atención a la rueda!*

Así pues, entramos en el universo de la película a través de un motivo iconográfico envolvente, cargado de connotaciones plásticas y que pone en movimiento varias lecturas complementarias. La imagen de la rueda podría apuntar a un movimiento circular sin sentido, que da vueltas y más vueltas, pero que no lleva a ningún lugar concreto. Por esta razón, podría decirse que se trata de un motivo iconográfico que evoca la idea de lo diabólico y la locura. Y es que, a medida que se van desarrollando las secuencias, comprobamos que la «locura» tiende a imponerse como un elemento fundamental de la trama, como un elemento que determina, incluso, el proceso mismo de la escritura fílmica. Como sostenía González Requena, *en los discursos de la vanguardia emergen inesperadas concomitancias con el discurso del loco*¹.

Aunque, por otro lado, también podríamos ver la película de Lars Von Trier como una versión posmoderna de *La nave de los locos*, aquél famoso libro de poemas publicado por Sebastian Brandt a finales del siglo XV para burlarse de las flaquezas y las estupideces de los hombres. Una obra que cuestionaba el optimismo de los

¹ GONZÁLEZ REQUENA, J. "Occidente. Lo Transparente y lo Siniestro", *Trama y Fondo* (1998) nº 4, p. 21.

humanistas italianos y que iba a encontrar su mejor manifestación pictórica en las tablas del Bosco.

Pero sucede que, a medida que se va desarrollando la historia, comprobamos que la actitud de nuestros protagonistas no responde a ningún proyecto utópico, y que su discurso desemboca, finalmente, en una suerte de panfleto dadaísta, en un discurso disparatado que no tiene ni pies ni cabeza y que enseguida nos descubre su propia nulidad. Porque, en el fondo, lo único que buscaban los integrantes de este pequeño comando subversivo no era más que la provocación y la burla: *tocarle los huevos* — como dice Stofer— *al mayor número de gente posible*. Se trataba, en definitiva, de jugar a la locura y de provocar a los ciudadanos, de probar su paciencia y su capacidad de aguante en las situaciones más comprometedoras, ya sea en un restaurante, en un pub, en una piscina pública, en una fábrica, llamando a las puertas de las casas para vender adornos navideños o simulando, incluso, falsos accidentes. Es evidente que Stofer y sus amigos han olvidado el consejo del viejo Séneca, cuando decía que, si alguna vez queremos divertirnos con un tonto, no tenemos que buscarlo demasiado lejos: nos basta con reírnos de nosotros mismos².



En lo que respecta a la estructura narrativa, cabe decir que la película está concebida como un texto heterogéneo que conjuga la ficción con el reportaje informativo, hasta el punto de que en muchas ocasiones se desdibuja la diferencia entre ambos géneros y se tiende a la mezcla y la confusión. Las imágenes del reportaje funcionan como el hilo conductor de la historia y van pautando el desarrollo de los acontecimientos, que se intercalan siempre como si formaran parte de un *flashback*. Los protagonistas miran a cámara y van respondiendo uno por uno las preguntas de un entrevistador invisible que se mantiene fuera de campo, como si fuera el representante del cineasta. Las intervenciones de los protagonistas adquieren así el carácter de una confesión pública, que revela un tono de pesadumbre y arrepentimiento.

En cuanto al diseño formal de la puesta en escena, no cabe duda de que nos encontramos ante una película emblemática de la estética Dogma, cuyos principios podrían resumirse del siguiente modo: los directores que quisieran trabajar en esa línea «dogmática» debían prescindir de la firma, es decir, de inscribir su nombre en el genérico; debían rodar siempre en formato cinematográfico (35mm.), con película de

² SÉNECA. *Epístolas morales a Lucilio I*. Madrid: Gredos, 2000, p. 292.

color, en exteriores, sin decorados, con sonido directo, sin trucajes ni filtros, y, a ser posible, sin elipsis espacio-temporales. Además, debían rodar con cámara en mano y evitar las acciones superficiales y las películas de género.

En principio, la aplicación de todas estas recetas tendría que servir para resaltar el componente emocional de la imagen y la fuerza del contenido, dejando a un lado los fuegos de artificio y todo ese repertorio de efectos especiales que inundan habitualmente las producciones de Hollywood. Estamos, pues, ante una búsqueda deliberada de la mala forma y las imágenes sin *Gestalt*, ante una búsqueda consciente de la fealdad que responde a la necesidad de lograr una puesta en escena más auténtica, que impida la identificación imaginaria de los espectadores, lo cual resulta todavía mucho más interesante si tenemos en cuenta que el principal promotor del Dogma, es decir, el propio Lars Von Trier, había realizado en 1990 una película como *Europa*, que presenta una puesta en escena muy cuidada y con una apariencia visual fascinante. Sin embargo, en esta ocasión, el cineasta ha querido explorar nuevas vías de expresión, negando los principios elementales del lenguaje cinematográfico y coqueteando con la estética de algunos subproductos televisivos como el *Reality-Show* o el espectáculo de la realidad, donde la forma pasa siempre a un segundo plano. Podría decirse, tomando prestada una expresión de Roland Barthes, que estamos ante el grado cero de la representación.

De este modo nos encontramos con que las imágenes se enfocan y desenfocan de manera aleatoria, sin que podamos atribuirle al procedimiento de la focalización visual ninguna intencionalidad expresiva. La cámara se mueve en todas direcciones sin tener en cuenta las coordenadas de la orientación espacial y sin preocuparse de cuidar la composición del encuadre. La ausencia de trípode nos indica que no hay un punto de anclaje para la mirada y que, en esa misma medida, la cámara termina asumiendo el punto de vista de un idiota, de alguien que está perdido y no sabe cuáles son sus puntos de referencia. Es una cámara que avanza a la deriva, que no sabe dónde ponerse, que no sabe dónde debe colocarse para mostrarnos los aspectos más importantes de la escena. Porque, en definitiva, no hay una configuración simbólica de la escena, solo fragmentos tomados al vuelo de situaciones azarosas, tan azarosas y vacilantes como el propio punto de vista. Si, como decía Ortega y Gasset, el verdadero *sentido* del mundo es *crear algo estable*³ para los seres humanos, es evidente que la ausencia de trípode no podrá garantizar la creación de ningún sentido, sino todo lo contrario. Porque el trípode es un

³ ORTEGA Y GASSET, J. *Una interpretación de la historia universal. Obras Completas*, tomo IX. Madrid: Revista de Occidente, 1961, p. 229.

elemento que contribuye a estabilizar la percepción del sujeto y, por si fuera poco, ningún ojo sano se mueve tanto ni de forma tan errática como la cámara de *Los idiotas*.

Hasta cierto punto podría decirse que estamos ante una yuxtaposición de imágenes, de fragmentos visuales desechados, como si el cineasta se hubiera visto obligado a montar una película con los restos y los descartes de una producción fallida. Aunque se aprecia perfectamente la operación discursiva del montaje y la presencia de varias elipsis espacio-temporales, en lo esencial se trata de una película caracterizada por la supresión de la capacidad creativa del montaje, de su capacidad para crear tensiones y distensiones, subidas y bajadas. Y es que en muchas ocasiones percibimos que el montaje no es más que el resultado de una combinación gratuita de planos destinada a subrayar los cortes y los saltos en la continuidad, sin preocuparse de gestionar el fuera de campo ni de potenciar el juego de las asociaciones visuales. Y esa falta de economía simbólica también afecta al discurso hablado y al diálogo que mantienen entre sí los personajes, porque en la mayoría de las secuencias nos encontramos ante una proliferación de palabras huecas que no dicen nada, insultos, interjecciones y palabras malsonantes. Por eso no es de extrañar que Axel, uno de los protagonistas del film, se dirija a su amante Katrine para decirle abiertamente que es *el chocho más vicioso* que ha visto en toda su vida.

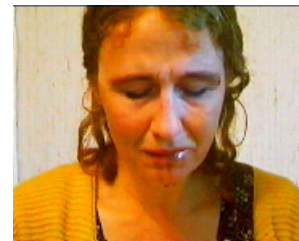
Así pues, a medida que se van diluyendo los límites de la representación y que nada contribuye a ordenar ni los signos ni las imágenes, vemos aparecer una violencia cada vez mayor que desemboca directamente en el espectáculo pornográfico. Después de ponerse a comer como animales y de hacer toda clase de guarrerías con el caviar, convirtiendo el espacio de la casa en una auténtica pocilga, nuestros protagonistas organizan una orgía para celebrar el cumpleaños de su líder. La cámara registra entonces varias escenas de la orgía como si se tratase de una película pornográfica, dejando claro que en ese contexto no hay lugar para las ceremonias ni los ritos sagrados. El cineasta ha filmado el coito real de los actores como si fuera algo que no tiene mayor importancia, algo que surge de improviso y que no vale más que cualquier otra situación cotidiana. De este modo, ha rebajado las tensiones del deseo y la intensidad del goce sexual. Estamos, por tanto, ante un mundo sin ley, donde nada encuentra su lugar y no existe una representación organizada del acto. El espectador es invitado a contemplar un espectáculo de cuerpos mezclados, de fragmentos corporales que no pertenecen a nadie



en particular y que generan un impacto visual directo, pero que carece de sentido. Es un goce sin sentido, loco y disperso.

La parte final de la película nos sorprende, no obstante, con dos secuencias desgarradoras, que ponen sobre la mesa el verdadero núcleo del problema. Dos secuencias que hacen referencia a la descomposición de la estructura familiar y que nos descubren, de manera implícita, un sentimiento de nostalgia hacia la figura del padre simbólico. De pronto, mientras los integrantes del grupo están desayunando tranquilamente en el jardín de la mansión, aparece el padre de Josephine para decirle que debe seguir tomándose las pastillas y que va a llevársela a casa. Ante la negativa de Josephine, que se resiste a abandonar a sus compañeros, el padre insiste, y es entonces cuando se produce una fuerte discusión entre él y los miembros del grupo, que llegan a reprocharle que, si hubiera sido un *buen padre*, Josephine estaría bien y no necesitaría tomar pastillas. Lo cual nos confirma que, en el fondo, lo que ha provocado esa situación no es otra cosa que la existencia de un déficit en la función simbólica del padre⁴.

Posteriormente, después de poner a prueba a sus colegas y de comprobar que no han tenido el valor suficiente para hacerse los idiotas en la vida real, en sus entornos laborales, ante sus jefes y sus clientes, Stofer declara que aquello no era más que *una gran mentira* y todos abandonan el juego. Todos, menos Karen, que, paradójicamente, decide volver a su casa para ver si puede seguir siendo una idiota con sus familiares. Karen vuelve a la casa materna acompañada por Susan y allí descubrimos que su aturdimiento, su actitud dispersiva y errática, respondía a una experiencia traumática: la muerte de su hijo. La película adquiere a estas alturas un tono bien distinto, un tono melodramático que está muy bien reforzado por la manera de filmar la situación y por el mantenimiento del plano que recoge la imagen descompuesta de Karen, mientras merienda en compañía de sus familiares, hasta que su marido pasa al acto y le estampa una bofetada, rompiendo así la tensión insoportable de la secuencia. Tras la muerte de su hijo, Karen se había desmoronado y no tuvo las



⁴ LACAN, J. *El Seminario 3, Las psicosis*. Barcelona: Paidós, 1991. GONZÁLEZ REQUENA, J., ORTIZ DE ZÁRATE, A. *Léolo. La escritura fílmica en el umbral de la psicosis*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 2000.

agallas suficientes para asistir a la ceremonia fúnebre. Se había dado a la fuga, tratando de escapar sin éxito de su cita con lo real.

Bibliografía

GONZÁLEZ REQUENA, J. “Occidente: lo transparente y lo siniestro”, *Trama y Fondo* (1998), nº 4, p. 21.

GONZÁLEZ REQUENA, J., ORTIZ DE ZÁRATE, A. *Leólo. La escritura fílmica en el umbral de la psicosis*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 2000.

ORTEGA Y GASSET, J.: *Una interpretación de la historia universal. Obras Completas*, tomo IX. Madrid: Revista de Occidente, 1961, p. 229.

SÉNECA, *Epístolas morales a Lucilio I*. Madrid: Gredos, 2000, p. 292.

LACAN, J. *El Seminario 3, Las psicosis*. Barcelona: Paidós, 1991.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.