

IDENTIDAD INDIVIDUAL Y NACIONAL EN *THE KINGDOM*, DE LARS VON TRIER

Manel Jiménez Morales
Universitat Pompeu Fabra
manel.jimenez@upf.edu

ABSTRACT: Tras el estreno de su serie televisiva *The Kingdom*, 1994, Lars Von Trier afronta su carrera cinematográfica desde otra perspectiva: las consignas del DOGMA niegan su pasado formalista y barroco y abandonan radicalmente el esteticismo que había caracterizado al director danés en busca de un improvisado efecto de realidad. En ese punto de traspaso se halla precisamente este producto de televisivo que plantea la coexistencia de dos mundos, el real y el fantasmagórico, el científico y el sobrenatural, para el cual Von Trier aúna dos escrituras, la cinematográfica y la televisiva. Las dos le servirán sin duda para reflexionar acerca de algunas de las constantes que aparecen en su carrera, especialmente, sobre los conceptos de identidad individual e identidad nacional.

Introducción

En 1994, el director cinematográfico Lars von Trier irrumpe en el panorama televisivo danés con la miniserie *Riget (The Kingdom)*, un producto realizado para la Radiotelevisión pública de Dinamarca (DRTV) que tendría continuidad tres años después y que determinaría el inicio de otro modo de entender la producción para la pequeña pantalla en dicho país. La participación televisiva de uno de los directores cinematográficos más emblemáticos de Dinamarca supone, sin duda, una valorización del propio medio, pero, además, hace que el producto resultante se nutra de muchas de las características autorales que Von Trier exhibe en sus películas. *The Kingdom* deviene punto de fuga en un sistema de trabajo excepcionalmente dotado de identidad, porque sobre él impera un sentido de la producción en cadena, de la fabricación por encima de la creación. De este modo, la serie no pasó desapercibida ante el público y ante la crítica danesa y, no en vano, se hizo con los premio Bodil y Robert de la

Asociación de Cineastas y la Academia de Cine de Dinamarca un año después de su estreno¹.

Aparentemente se trata de una serie de médicos, pero sólo aparentemente, porque pronto da cuenta de otro tempo, de otro contenido y, en realidad, de otro género. Jason Jacobs la inscribe en un nuevo modelo de lo que se podría denominar *hospital drama*, teniendo presente que su esencia, en realidad, explora en otros géneros substancialmente apartados de las habituales tramas médicas que rigen este tipo de productos². Las tramas se enzarzan en una intriga propia del *thriller*, de manera que va quedando al margen el enfoque de carácter más social que suele presidir generalmente este tipo de productos. Los médicos son simplemente los habitantes de un reino encantado, un hospital que despierta de sus entrañas un pasado turbio y perturbador, dominado por una fuerza sobrenatural. El conjunto del argumento se constituye como la búsqueda epistemológica de este pasado en el que los protagonistas se sumergen con el fin de esclarecer todo aquello que este les brinda.

Príncipes de la lucidez en el reino de los idiotas

A menudo comparada con su coetánea *Twin Peaks*, *The Kingdom* es sin duda una serie exploratoria que confronta dos universos coexistentes en un mismo espacio. Sin embargo, estos se ignoran mutuamente hasta que su encuentro provoca la crisis que origina el relato. Por un lado, se aprecia el mundo al que pertenecen los médicos, un entorno racional, cartesiano, donde todo está sujeto a una explicación. Por el otro, se abre un universo impreciso, absolutamente sobrenatural, donde el raciocinio no tiene lugar y cuyas normas están sujetas a una liturgia que escapa de cualquier sentido de la lógica que se aplicaría desde la primera dimensión descrita. El trasvase de los personajes de un espacio al otro representa no sólo esa idea de búsqueda, sino también la revelación de una *realidad irreal* que lleva soterrada mucho tiempo.

El personaje de la señora Drusse, una anciana ingresada en el hospital con poderes de médium, desarrolla una faceta detectivesca en la penetración de ese universo del

¹ *The Kingdom* se impuso ese año a la exitosa *El vigilante nocturno* (*Nattevagten*), de Ole Bornedal, de la cual se hizo un *remake* para Hollywood.

² "...it could be wrong to classify new hospital dramas as unremittingly speedy and fast paced. Indeed it is one of the discoveries of Lars von Trier's hospital-based mini-series *Riget/The Kingdom* (1994) the hospital could function as a setting for the gothic and uncanny, depicted at a relatively slow pace". JACOBS, Jason. *Body trauma TV*. Londres: British Film Institute, 2003, pág. 67.

inconsciente y actúa como puente entre la realidad científica de los médicos y la irrealdad de los espíritus que subyacen en el edificio del Reino. La idea de estos dos universos, sin embargo, resulta una constante en la obra de Lars Von Trier. Dicho autor parte a menudo de la contraposición entre dos realidades que lidian entre sí y del acceso de determinados personajes de un ámbito al otro. La adscripción del individuo a una comunidad hermética y de normas estrictas traza, en buena parte de las películas del director danés, una línea divisoria entre la identidad colectiva y la individual.

Rompiendo las olas (1996), *Los idiotas* (1998), *Bailar en la oscuridad* (2000) o *Dogville* (2003) explican historias de círculos muy reducidos, con unas normas tan férreas que transgredirlas resulta siempre traumático para el personaje más disonante respecto a ese círculo. Reafirmar la propia identidad es siempre un proceso de aprendizaje y autosugestión que desemboca siempre en ruptura. Este dilema entre la integración y la transgresión, entre la asimilación a una identidad colectiva y la reafirmación de la identidad personal, vuelve a desdoblarse, como ocurre en *The Kingdom*, los mundos posibles en los que los personajes se ubican. Existe, por un lado, un mundo aparentemente más normativo, con unas pautas de comportamiento rígidamente marcadas y, por otro, un segundo universo más platónico³ que se manifiesta como vía de escape y que se diferencia incluso a veces formalmente del primero. Es el caso de *Bailar en la oscuridad*, donde existe una distinción abismal entre las secuencias de musical, con más colorido y con la cámara más estática, y las reales.

En ese mundo más platónico, supuestamente más irracional teniendo en cuenta la lógica de la comunidad en la que se inscribe, se sitúa en muchas ocasiones la figura de un personaje aparentemente ingenuo o débil física y/o moralmente que, en realidad, acaba revelándose como el más lúcido. Sucede en todas las películas anteriormente citadas, sin duda con absoluta explicitud en *Los idiotas*, y, por supuesto, en *Bailar en la oscuridad*, donde la ceguera de la protagonista le permite ver más allá de lo que alcanza cualquier mirada. Y *The Kingdom* no escapará a esta obsesión al presentar a dos lavaplatos con síndrome de Down como los que poseen la información privilegiada acerca de los entresijos del embrujo del Rigshospital.

De esta manera, estos personajes que, aparentemente, se sitúan en una relación de desventaja, están dotados de una sensibilidad especial que les coloca en una posición

³ Entendemos aquí *universo platónico* en el sentido más amplio del término, como el ideal de representación del entorno al que algunos de los personajes de Von Trier aspiran.

más elevada por lo que se refiere a la comunicación con lo sobrenatural: Bess, la protagonista de *Rompiendo las olas*, con un dios creado a su medida, o Selma, la de *Bailar en la oscuridad*, con una idea de Destino. Y, en *The Kingdom*, la representación del más allá resulta ser la manifestación del espíritu, cuya presencia sólo pueden percibir aquellos personajes que, en cierta medida, viven al margen de las normas de la comunidad del hospital. No exclusivamente los lavaplatos poseen una destacable lucidez, también la señora Drusse o el joven doctor Krogjog, capaz de captar la naturaleza fantasmagórica de su propia pareja, se revelan como más cuerdos que el resto del hospital. Sin duda, para ellos no existe quiebra entre la presencia y la ausencia, de modo que la ciencia ficción se convierte, paradójicamente en el contexto del hospital, en pura ciencia⁴ y, a su lado, los personajes aparentemente cuerdos se acaban revelando como absolutos estúpidos.

La resurrección del Reino como Nación

Glen Creeber sostiene también que la serie reflexiona sobre el concepto base de *identidad* y la extiende no únicamente a la integración del individuo en la colectividad. Creeber detecta en *The Kingdom* la crisis de un Hospital/Nación que es plasmada a través de la ruptura entre un pasado cultural arcaico y, sin embargo, autóctono, y un presente globalizado y estandarizado por la propia ciencia: “*The Kingdom* represents and dissects a national *unconscious*, exploring the role of cultural memory in the construction of both personal and national identity”⁵. Este pasado se encuentra en las raíces del propio hospital. Por ello, todo lo que se refiere a ese mundo tanto onírico como espiritual desarrolla un proceso de emersión a la superficie.

La secuencia que sirve como prólogo detalla los orígenes del lugar donde ahora se halla *The Kingdom*. La cámara se sumerge en las profundidades de la tierra para alcanzar las

⁴ Para Paul Virilio, la ciencia ficción se manifiesta por la incompatibilidad entre la presencia humana en el universo y varios niveles de *anestesia de la conciencia* que nos inclinan a ver mundos paralelos, agujeros negros en el plano de la representación. Eso niega, en cualquier personaje con una dimensión más *visionaria*, una interpretación fabulada e irreal de todo lo que acontece a su alrededor. VIRILIO, Paul. *The Aesthetics of Disappearance*. EUA: Semiotext, 1991, págs. 75-76.

⁵ CREEBER, Glen. *Serial Television. Big drama on the small screen*. Londres: British Film Institute, 2004, pàg. 65.

raíces de ese sitio sobre el cual se edifica el centro médico. Y, a continuación, un río de sangre atraviesa las puertas del Reino manifestándose de nuevo. La panorámica hacia el interior, por debajo de la tierra o del nivel del mar, es común en diversos films de Von Trier. *Europa* (1991) trabaja con esta idea como símbolo de la búsqueda de unas raíces sepultadas por el paso del tiempo y en *El elemento del crimen* (1984) el protagonista consigue encontrar, al final del film, alguna de sus respuestas debajo de la tierra.

El edificio alcanza, en este sentido, una dimensión metafórica. Todo aquello que corresponde a ese universo pasado se sitúa, pues, en la parte inferior del edificio, mientras que el mundo racional y científico tiene su sede en la sección superior. Los pasillos del subterráneo del hospital se constituyen como un auténtico laberinto que esconde elementos insospechados, amén de los espíritus que habitan en ellos. Esta estructura laberíntica existe ya en otras películas de Von Trier que se basan en la búsqueda interna o externa de alguno de los personajes. En *Europa*, por ejemplo, devienen un auténtico laberinto los vagones del tren, por algunos de los cuales su protagonista nunca ha transitado. Y en *El elemento del crimen*, la propia investigación en sí resulta un laberinto en sí mismo.

En esta parte del edificio está la vivienda del doctor residente Kroghoj, una sala en la que este médico vive, trabaja y trafica con todos los elementos que tiene a su alrededor. O el archivo donde se guardan, precisamente, las vivencias pasadas en forma de historial médico y donde habita un perro, de gran similitud con el que da nombre a *Dogville*, que actúa como un Cerbero guardián del reino de los muertos. También aquí se hallan las cocinas, en las que los dos lavaplatos citados avanzan parte de los acontecimientos al espectador. Y se ubica además en este sector un particularísimo –y elocuente a efectos de lo venimos comentando- departamento de análisis del subconsciente a través de los sueños. De esta manera, *The Kingdom* no escapa a una lectura freudiana según la cual todo el relato es una constante excavación al inconsciente, como ocurría también en *El elemento del crimen*, dominada por una narración cuya estructura deriva del proceso de hipnosis al que se somete el protagonista para recuperar sus recuerdos.

A esta misma altura, donde se cita lo irracional, lo fantasmagórico, lo que pertenece al pasado, se puede situar el archivo del hospital, desde donde se accederá a los expedientes antiguos que ayudarán a evadir diversas dudas que van surgiendo a los

largo de la serie. Y, no casualmente, cobrarán cierto interés, en este nivel del edificio, los elementos simbólicos del agua y la sangre como flujos por donde transita el recuerdo, lo pasado y lo presente. De hecho, al margen de la sangre, la tierra y el agua son los conceptos que fundan la historia y que, al mismo tiempo, la tapan y la ocultan, como insinúa el director en otras de sus películas. Tanto es así que el protagonista de *Europa* morirá ahogado ante la imposibilidad de reconstruir un continente con las heridas demasiado abiertas todavía. Y, del mismo modo, en *Bailar en la oscuridad*, el río, después de la muerte del policía asesinado a manos de la protagonista, aparece como señal de putrefacción y final.

En los pisos superiores se alza, en cambio, el imperio de lo cerebral. Allí se encuentran los quirófanos, las salas de reuniones, y ,en definitiva, lo que procedería a un hospital en el sentido estricto. Los ascensores constituyen un espacio de traspaso entre un estado y el otro. No en vano es aquí donde pervive, encallado como en un limbo postmoderno, el fantasma de Mary, la niña que fue asesinada en el hospital y por la cual empiezan las investigaciones acerca de lo sobrenatural en El Reino.

Esa mirada hacia los niños, casi siempre como objeto de una intención perversa, aparece como una constante en la obra de Von Trier. En *The Kingdom* no sólo se trata del fantasma de Mary, también cobra interés Mona, la niña a quien el doctor Helmer ha dejado en estado vegetativo tras una operación y que guarda esa faceta ingenua y al mismo tiempo turbia. Lo mismo sucede con *El elemento del crimen*, que tiene como móvil de los asesinatos las niñas, incluso algunas con un gran parecido respecto a las que aparecen en *The Kingdom*. Y también en *Europa* los niños tienen su parte perversa: dos menores suben al tren para perpetuar un asesinato.

Reescribiendo *Hamlet*

Las referencias a Hamlet son ineludibles, y la concepción del edificio del hospital como un Helsingor renacido, que domina también el estrecho entre Suecia y Dinamarca, resulta muy elocuente. En la azotea de este edificio, representación del punto extremo de la racionalidad habiendo cuenta de la carga simbólica del espacio, Stig Helmer, el médico sueco recién llegado, inadaptado y profundamente antidanés, revela sus confidencias a un dios que ocupa el mismo lugar que el espectador y observa a través de

unos prismáticos las costas suecas que, a pocos kilómetros del hospital, parecen distar una eternidad. Más que nunca, para el doctor Helmer, algo podrido huele en Dinamarca. *The Kingdom* reaviva el viejo mito danés donde el espíritu del soldado que guarda la fortaleza de Helsingor despierta ante la invasión de Dinamarca. De este modo, observa los conceptos de identidad nacional e individual como conceptos inestables: del mismo modo en que los órganos se pueden cambiar, como sucede con un hígado que el doctor Bondo se implanta voluntariamente para la causa científica, también las identidades son absolutamente mudables⁶. La serie de Lars Von Trier disecciona, pues, aspectos como la identidad nacional y la globalización en una Europa compuesta por diversas identidades, reconstruidas y edificadas después del horror de la guerra. El tema no es nuevo: una reflexión similar aparece en *El elemento del crimen*, donde Europa se contrapone a El Cairo, como continente que tormenta la vida del protagonista. Precisamente este llega a sentenciar: “parece que Europa no me dejará descansar”. Y, por supuesto, en la propia *Europa*, que deja a su protagonista americano, Leopold Kessler, con una permanente incompreensión ante las diferencias de una Alemania destruida y dividida.

El Reino y su Dios. La mirada del prestidigitador

En la reescritura del viejo mito danés, el director deja visibles sus huellas. A menudo nos ofrece, prácticamente a modo de separador de la serie, una vista aérea del edificio que culmina la simbología vertical de los espacios. Se trata de un plano cenital que domina la totalidad de la estructura de hormigón y que da cuenta de una mirada omnisciente, que está por encima del propio relato y que revela la presencia extraordinaria de un realizador que se erige como dios. Esta connotación *teológica* subyace, en realidad, en prácticamente toda la obra de Von Trier, no únicamente por el espíritu de sacrificio y resignación que domina las acciones de muchos de sus personajes y que poco a poco se convierte en designio de salvación y/o muerte, si no también por la constante presencia de un juego de prestidigitación representado a través de las voces en off, la visualización desnaturalizada de los espacios y la continua presencia de un destino irremisible al que los protagonistas no se pueden negar. Destino,

⁶ CREEBER, Glen. *Serial Television. Big drama on the small screen*. Londres: British Film Institute, 2004, pàg. 66.

a su vez, donde aparecen los conceptos de misericordia y perdón, como en *Dogville*, en *Bailar en la oscuridad*, en *Rompiendo las olas* o en la propia *Europa*.

La mirada cenital como alegoría del concepto de creación aparece también en *Europa* y reaparece en *Dogville*, donde la cámara muestra todo el territorio desde una vista aérea para situar al espectador. La representación del espacio a través de la idea de maqueta, como sucede con el tren en miniatura de *Europa*, también se manifiesta en *The Kingdom*, cuando el doctor Kroghoj muestra el cementerio en miniatura donde figuran los nombres de todos los fallecidos en el hospital.

Todo ello no es más que la voluntad de Von Trier de mostrar sin reparos la presencia de un narrador que está por encima de los personajes y que es ejecutor de los artilugios de todas sus tramas. Precisamente, *The Kingdom*, como producto situado en la frontera de los dos estilos que ha exhibido Von Trier hasta ahora en su carrera, hace visible en todo momento el artilugio audiovisual desde su lenguaje televisivo, el cual le sirve para escenificar, sencillamente, otra realidad.

Realidades cinematográficas y fantasmagorías televisivas

La reflexión que plantea *The Kingdom* sobre la identidad nacional del reino danés, sobre su pasado y sobre su presente globalizado e influenciado por otras culturas, genera un discurso paralelo sobre la autenticidad de la identidad audiovisual. Si la serie representa la citada separación de dos mundos -el racional y el irracional, el presente y el pasado, el globalizado y el local- dicha bifurcación se manifiesta también en la dicotomía *lenguaje cinematográfico/lenguaje televisivo*. A la gramática cinematográfica le corresponden muchas de las pautas que Lars Von Trier desarrollará más tarde en su manifiesto DOGMA. La impunidad con la que el director desecha algunas de las normas estándar de la realización, como la ausencia de continuidad directa en el montaje, la presencia constante de luz natural, o la ruptura con la ley del salto de eje, abre un camino hacia la recuperación de una autenticidad en la representación cinematográfica. El uso de este lenguaje corresponderá, sin lugar a dudas, a aquellas situaciones de la serie que se ven envueltas de un pretendido realismo y donde se impone la racionalidad citada anteriormente.

A estos aspectos se le yuxtaponen, por otro lado, algunos elementos más propios del lenguaje televisivo que rechazan en buena medida algunas de las nociones básicas del

realismo: aparecen en numerosas ocasiones trucajes propios de la pequeña pantalla, como superposiciones de imagen o el uso de pantallas de *chroma* para escenificar esa dimensión fantasmagórica que emerge ante la realidad. De esta manera, Von Trier accede, mediante el medio televisivo a la idea atávica del los trucajes audiovisuales como instrumento de representación de lo sobrenatural⁷. De hecho, el uso del *chroma* y la superposición de las imágenes aparecía ya tanto en *El elemento del crimen*, cuando el detective reflexiona encima de una balsa en el río y las aguas se convierten en imágenes, como en *Europa*, donde el niño asesino se sobrepone a un flash explicativo que vendría a ilustrar el móvil del asesinato. Asimismo, se da, como ocurre en televisión, un encadenamiento de las tramas en el mismo espacio, la aparición de los títulos de crédito sobre una careta de inicio, la generación de unas hipótesis antes del cierre del capítulo, la aparición de elementos que juegan con la imagen difusa, como los monitores de vigilancia, por ejemplo, o el tratamiento del color en la imagen para que parezca más antigua o destaque sobre un color más apagado. Es de recordar, en este sentido, el viraje que experimenta la televisiva *Medea* (1988) en sus imágenes y la alteración del color de algunos elementos en *Europa*.

A su vez, la contraposición entre unos recursos más propios de la televisión y otros más característicos del cine recuerda la diferencia entre el formalismo estético desmedido de la etapa previa a *The Kingdom* y el estudiado trazo improvisado de sus producciones posteriores. De hecho, en el punto en que se sitúa dentro del conjunto de la producción del director danés, “la serie podía describirse como un gran gesto de huida. En primer lugar, y sobre todo, con ella trataba de escapar de sí mismo, del Lars Von Trier perfeccionista, adicto al trabajo y maniático del control cuya última película, *Europa*, había sido sintomática al respecto”⁸.

En un medio absolutamente globalizado como es la televisión, Von Trier demuestra que existe otra cara, la de la televisión de autor, que permite hablar un lenguaje propio y que transporta algunas de las características del cine como medio que consigue sobreponerse a la invasión de otras culturas. Los elementos que pertenecen al lenguaje más televisivo son simplemente la manera de manifestarse de un entorno a otro, del cine, a la pequeña pantalla. La televisión es pues el *medium* en el sentido estricto: como vehículo

⁷ “The trick, intelligently applied, today allows us to *make visible the supernatural, the imaginary, even the impossible*”. SADOUL, Georges. *Georges Méliès*. París: Seghers, 1961.

⁸ STEVENSON, Jack. *Lars Von Trier*. Londres: British Film Institute, 2002, pág. 118.

audiovisual y como canal de paso de lo muerto a lo vivo, en tanto que, a través de las técnicas propiamente televisivas, se retrotrae ese pasado de las entrañas danesas al presente científico y racional del hospital moderno y globalizado.

The Kingdom es sin duda una producción que se cuestiona no sólo sobre la identidad individual y nacional, sino que establece una reflexión sobre la naturaleza del cine y la televisión. Donde, para Von Trier, el cine debe ser una revelación de la realidad, y así lo demuestra en la obra posterior a *The Kingdom*, la televisión resulta la representación de lo inexistente, puro artilugio. Puestos de lado, cine y televisión representan, en esta serie, las dos caras de una misma moneda que se entretiene en mostrar con descaro e ironía las cuestiones del ser y el no ser.

BIBLIOGRAFÍA:

CREEBER, Glen. *Serial Television. Big drama on the small screen*. Londres: British Film Institute, 2004.

JACOBS, Jason. *Body trauma TV*. Londres: British Film Institute, 2003.

SADOUL, Georges. *Georges Méliès*. París: Seghers, 1961.

STEVENSON, Jack. *Lars Von Trier*. Londres: British Film Institute, 2002.

VIRILIO, Paul. *The Aesthetics of Disappearance*. EUA: Semiotext, 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.