

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Epiemic

Autor/es:  
Sala, Angel

Citar como:  
Sala, A. (2002). Epiemic. Nosferatu. Revista de cine. (39):42-45.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41267>

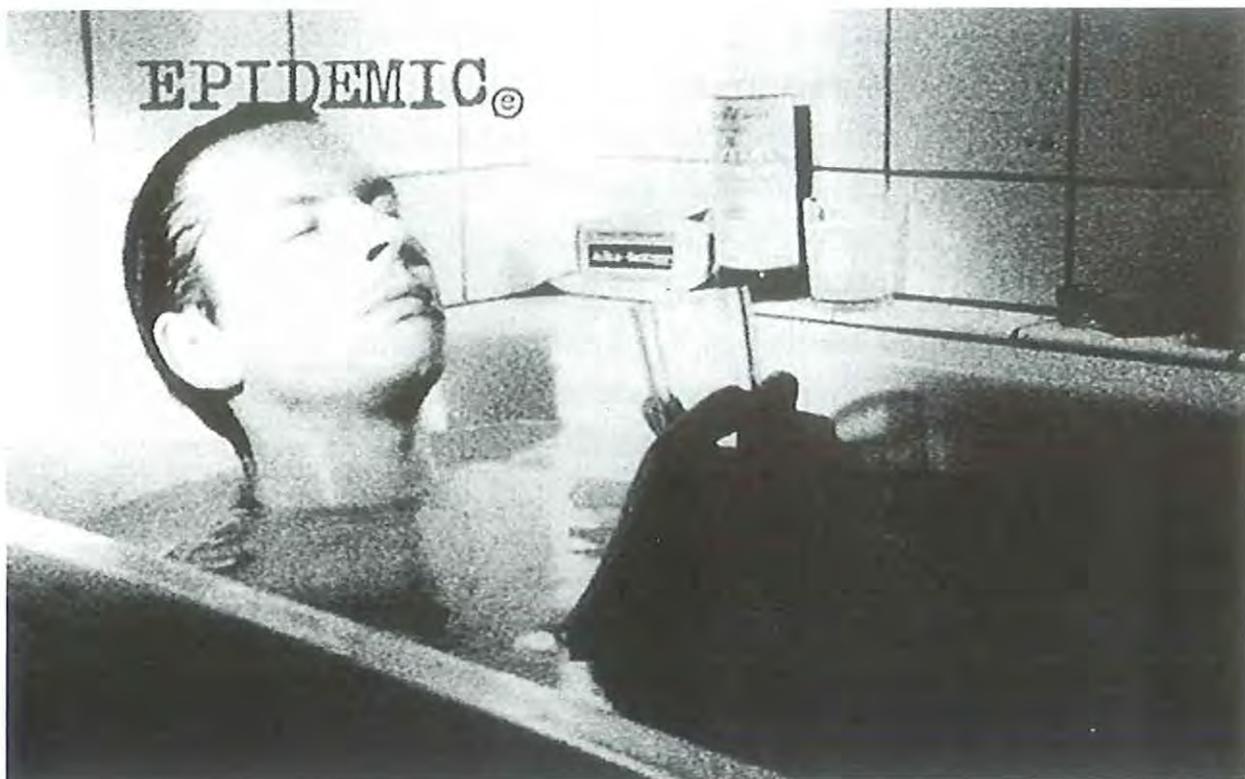
Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**



# Epidemic

*Forbrydelsens element* lana zela-eta Lars von Trier-i manierismo zertxobait neurritz kanporako joera leporatu bazioten, **Epidemic** lanak (1988) izandako ondorioa askoz ere bultzagarriagoa izan zen. Ez gaude garapen tradizionalako film baten aurrean –nahiz eta azkenean osotasunean nagusitzen den parafernalia estetikoarekin “edukoratuta” dagoen–, *Forbrydelsens element* lanaren kasuan bezala, eta von Trier-en lan berri honetan egile-espekulazioa barnerakoiagoa da, narrazioaren bihotz-bihotzera iritsiz.

**Ángel Sala**

**E**pidemic (1988) es ante todo una investigación sobre la autoría y, muy especialmente, sobre la creatividad cinematográfica. Los protagonistas de la película son un director de cine (no por casualidad interpretado por el mismo von Trier) y su guionista, que, tras perder en su ordenador el trabajo de varios meses, deciden escribir una historia en torno a una extraña epidemia que se extiende

por todo el mundo. El film mezcla el proceso de investigación y creación de la historia con imágenes de la obra que tienen en mente, la cual trata sobre un epidemiólogo idealista que busca en una ciudad asediada por la plaga ayuda para combatirla, sin saber que está extendiendo el virus a través de su maletín. Von Trier acaba su historia con un final impactante, en el que la epidemia se manifiesta real justo cuando los

dos creadores desvelan el argumento del film a un productor de una manera algo peculiar, como es la revelación a través de un vidente. Von Trier traza un film sobre la obra artística y su relación con la realidad física, de cómo lo inventado, en este caso lo narrado, puede hacerse real, perceptible no sólo por el cerebro sino por los sentidos. Siendo éste un tema algo recurrente del cine, en especial del género fantástico (1), sor-

prende que el director danés envuelva el mismo en un contexto visual poco manierista, aunque sí elaboradamente pretencioso, alejado en cierta manera del universo estético de **El elemento del crimen** (*Forbrydelsens element*, 1984) y de **Europa** (*Europa*, 1991), la película que pronto le daría renombre internacional. La cristalización empírica, la traslación física del objeto creado se realiza en **Epidemic** primero a partir del truco, o sea, la recreación visual de lo que, en teoría, está sólo en la mente del director y guionista protagonistas. El espectador ve lo que sólo es una idea pre-creativa de los dos artistas, aunque la crisis surge en el momento en que esa ficción física decide interactuar con la realidad, produciéndose una tragedia de contornos orgánicos, una demostración palpable de que el sueño de la razón produce monstruos; o, mejor, la concepción de lo imaginado es letal a la hora de hacerla evidente.

### Dualidad, euroescepticismo y miedo

De esta forma, **Epidemic** se revela como una alegoría sobre los peligros del proceso creativo, siguiendo en parte la promiscuidad simbólica del Bergman de **La hora del lobo** (*Vargtimmen*, 1968) y jugando al paralelismo accional que ya funcionaba en cierta manera en **Navigator, una odisea en el tiempo** (*Navigator, a Medieval Oddisey*, 1988), o en las divagaciones metafísicas bitemporales de Tarkovski, perfectamente representadas en **Sacrificio** (*Offret*, 1986). Sin embargo, lo que en Ward o Tarkovski es menos evidente —o sea, la casi total unidad de cuento, ficción y proceso narrativo—, en von Trier queda marcado de una manera casi ofensiva por la mostración o la focalización. Lo “real”, el marco desde donde seguimos la odisea creativa de los protagonistas,

es retratado de forma “realista”, casi documental, con una fotografía quemada y utilizando película de 16 mm hinchada al formato superior, mientras que el terreno de la ficción queda delimitado por un manierismo que conecta con los momentos más típicos del von Trier de los inicios y que caracterizan obras suyas como las ya citadas **El elemento del crimen** o **Europa**, además de estar marcados por la utilización algo irónica de la obertura del *Tannhäuser*, de Wagner. Pero **Epidemic** no está tan lejos de otras obras del director danés como estas últimas aludidas o la serie de televisión **Riget** (1994) (2). En todas ellas, sobre todo en **El elemento del crimen**, **Epidemic** y **Europa**, tenemos un mismo concepto obsesivo en torno a Europa como catálogo de todos los vicios y las virtudes de lo decadente, un continente marcado por el cambio climático y la presencia abusiva del agua, la enfermedad o la degeneración política y social. Si bien la apoteosis del concepto mítico-apocalíptico de Europa se concentra en la película que lleva ese mismo título, sobre todo mediante la hipnosis de los créditos a cargo de la sepulcral voz de Max von Sydow, von Trier compone un tríptico sobre un espacio físico irreal, improbable e incluso ahistórico, que absorbe personajes y los introduce en una catarsis de fatalidad casi telúrica, inmemorial. También en el prólogo de la citada **Riget** se

hace alusión a un pasado ritualista, húmedo y ancestral que hunde sus raíces en las negruras de la Edad Media del viejo continente.

Todo ello nos lleva a hablar de **Epidemic** como territorio del miedo, un escenario que von Trier no reduce nunca a compromisos genéricos, sino que va introduciendo de manera casi inocua para estallar, eso sí, en un final que casi compite con los *splatters* tradicionales del cine de terror de los años ochenta y que anticipa toda una *exploitation* danesa del *gore*, muy habitual a lo largo de la década de los noventa. El miedo para von Trier parte de la fatalidad de la coincidencia, del extraño vínculo aleatorio entre acontecimientos. Puede ser que el virus que estalla al final en casa de los protagonistas de **Epidemic** haya crecido en los alrededores del lugar; o, quizá, en un nivel de lectura más complejo y, sin duda, interesante, haya nacido de la propia invocación intelectual de los dos creadores. En esta concepción schopenhaueriana de la propia canalización de la fatalidad, de la inevitable invasión de nuestro territorio cotidiano por parte de un miedo ancestral, parece moverse von Trier al construir un cuento de creatividad negativo, de invocación a la propia destrucción. Es, apoyándome en Nabokov, como si la existencia de los personajes “reales” del film fuera un tenue rayo de luz entre dos eternidades de tinieblas que repre-



sentarían los mundos (el imaginado y el real) dominados por una terrible epidemia.

### Invocación y ritual

Es el concepto de invocación en el que von Trier se centra en la parte final de su película, que tiene estructura de ritual. En primer lugar, la cena a la que invitan los dos artistas al productor para exponerle su proyecto, revestida de una formalidad expuesta a través del esmoquin que lucen los protagonistas y la preparación de un minucioso y exquisito menú. Después, la aparición de la extraña pareja de hipnotizadores, cuya actividad provocará la tragedia que ilustra el desenlace del film. Pero el ritual en **Epidemic** tiene un sentido contrario al que Tarkovski nos ofrece en **Sacrificio** o Ward en **Navigator, una odisea en el tiempo**, donde los protagonistas realizan una ofrenda para salvar al mundo (o a los suyos) de una plaga representada por la guerra nuclear o por la peste, respectivamente. Von Trier prefiere realizar una invocación en sentido contrario, para hacer coincidir el caos que están creando en la ficción en nuestro mundo real, en un ritual que tiene connotaciones incluso satánicas, donde el creador hace coincidir las líneas tenues que se-

paran realidad y ficción para provocar una catarsis alegóricamente vírica, imparable y destructiva, que demuestra la agonizante posición del artista, condenado a contemplar de forma representativa su obra o a convertirla en realidad mediante la dolorosa incorporación a su entorno. **Epidemic** dota de esta manera a la figura del creador de un carácter mefistofélico, todopoderoso pero limitado, ya que será el primero en padecer en sus carnes la tragedia, el horror de la penetración de la ficción en el contorno de lo real. El componente de ritual en la obra de von Trier volverá con fuerza en **Europa**, a través de la hipnosis inicial que lanza sobre el espectador y mediante la cual el realizador danés realiza una invocación en sentido contrario a la de **Epidemic**. Es el autor —y, con él, sus potenciales espectadores— quien se adentra en el territorio de la ficción, un espacio irreal, inevitablemente trágico e imprevisible, en el que quedar atrapado eternamente es lo más fácil.

Von Trier se coloca de esta forma en una teorización sobre la creatividad mucho más próxima al Bergman de **La hora del lobo**, una concepción pesimista y negativa del artista y su trabajo, donde el dolor y la enfermedad forman parte inevitable de la propia exis-

tencia del autor. Como en la película de Bergman, hay en **Epidemic** una concepción vampírica de la obra del artista sobre el propio autor, una progresiva dominación de la ficción que obliga finalmente al creador a recuperarla físicamente en su espacio vital, aunque eso suponga su propia autodestrucción. Sin embargo, von Trier introduce de forma casi documental las vivencias cotidianas de los protagonistas de una manera tan vulgar que casi deseamos que las imágenes de la ficción invadan el resto del celuloide. El feísmo parcial de **Epidemic** es premeditado, en contraposición con la belleza oscura de la obra que generan los dos personajes del film, medio por el que von Trier también contesta exaltado las críticas que recibió el preciosismo oscuro de **El elemento del crimen**. Pero si Bergman utilizaba en su película una serie casi interminable de códigos genéricos e incluso referenciales procedentes de clásicos del cine fantástico, von Trier opta por una estética posmoderna y rupturista, acomodadamente manierista, en la que también influye un intento de presentarse como el último de los *enfants terribles* de la vieja Europa; algo que, desgraciadamente, sigue intentando en sus últimos filmes.

### El bufón convertido en rey

El cineasta danés establece en **Epidemic** una de las piedras angulares de su filmografía, como es la descodificación genérica. Von Trier utiliza conceptos del cine negro (**El elemento del crimen**), el terror (**Epidemic**, **Riget**), el suspense (**Europa**), el melodrama (**Rompiendo las olas** —*Breaking the Waves*, 1996—) o el musical (**Bailar en la oscuridad** —*Dancer in the Dark*, 2000—) para irrumpir de forma negativa en la propia configuración genérica de sus obras. A través de la utilización de unos códigos reconocibles, el cineasta establece una cui-



dada parodia del cine entendido de manera clásica, que provoca la imposibilidad de un análisis lineal por parte del receptor, que queda atrapado en el juego iconoclasta de von Trier. Si analizásemos secuencias o cortes aislados de sus filmes podríamos determinar que **Epidemic** es un mal film de horror, **Rompiendo las olas** un ridículo melodrama o **Bailar en la oscuridad** un musical mediocre, pues, en el fondo de las intenciones del autor, todos estos filmes pretenden desvirtuar el código genérico que utilizan y que, aparentemente, están siendo “homenajeados” o “reinventados” por von Trier. Este estado de la cuestión en torno a la obra de von Trier, añadido a la euforia cinéfila, crítica y festivalera que han producido sobre todo filmes como los dos últimos citados (por otro lado, casi miméticos) provoca la perfecta composición del mosaico del director danés, un *opus magnum* en clave de gran broma que traslada a conceptos como su discutido y divertido panfleto “dogmático”, la producción de un film imposible como **Los idiotas** (*Idioterne*, 1998) (laureado por algunos inconscientes como experimento revolucionario) o la perversión del medio televisivo a través de una serie tan iconoclasta como **Riget**, que llega allí donde David Lynch y su mítica **Twin Peaks** chocaban con el muro impenetrable del conglomerado industrial-audiovisual USA.

**Epidemic** queda como un (pequeño) eslabón en la mecánica deconstructiva del realizador danés, bufón ilustrado del cine posmoderno, un demonio creativo que opera como oposición discursiva y práctica a todos y cada uno de los conceptos clásicos de la creación cinematográfica. Así, sólo partes de **El elemento del crimen** o **Europa** se pueden considerar como obras conscientes en la intención de buscar un receptor activo, mientras que el resto de la filmografía del danés, incluyendo



**Epidemic**, es un ejercicio de negación ilustrada, ejercida con habilidad a través de un paraguas creativo que ha encontrado inestimables apoyos entre los sectores críticos e incluso populares. Von Trier ha conseguido llevar a cabo con éxito el mayor de sus retos, como es el hacer creer a una comunidad de receptores cada vez más amplia y que busca la propia autoestima o el reconocimiento como “entendidos” de que estamos ante un autor con mayúsculas, un creador serio, interdisciplinar y revolucionario, cuando se trata de un brillante manipulador de masas, un corruptor de destinatarios que se divierte como nadie jugando a ser artista, manipulando códigos y convirtiendo el cine en un juguete que magnifica su propio inconformismo radical, utilizando la provocación más infantil de manera efectiva en su obra magna, **Los idiotas**, un producto decisivo para entender la histeria propia de los noventa dentro de los círculos *in*, un espejo marchito que von Trier ha colocado delante de las masas, que han aplaudido el más absoluto de los vacíos, repitiendo la faena de una forma más rebuscada con **Bailar en la oscuridad**. Von Trier es el sastre perfecto para tejer un traje inexistente para el emperador, un vendedor de aire cuyo mayor valor es precisamen-

te haber convertido ese oficio vacío en uno de los pilares de la “calidad” artística de una época que él sabe, entiende y comprende como caótica.

#### NOTAS

1. Recordemos filmes propiamente “genéricos” como **La mitad oscura** (*The Dark Half*; George A. Romero, 1991) o **En la boca del miedo** (*In the Mouth of Madness*; John Carpenter, 1994), el primero adaptación de una famosa novela de Stephen King, gurú del terror literario de masas en las últimas décadas, y el segundo una hábil interpretación del mundo creativo de todo un clásico como H. P. Lovecraft. La lista podría ser mucho más amplia, aunque cabe citar un curioso film de serie B, **Lecturas diabólicas** (*I. Madman*; Tibor Takacs, 1989), que incidía sobre el poder evocador de la lectura, o películas mucho más personales como **La hora del lobo**, **Navigator**, **una odisea en el tiempo** o **Barton Fink** (*Barton Fink*; Joel Coen, 1991).

2. La serie, una crónica coral sobre la vida en un hospital salpicada por una clásica historia de fantasmas, tuvo, en 1997, una segunda parte, menos exitosa.