

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

En una luminosa oscuridad

Autor/es:

López Martín, Francisco

Citar como:

López Martín, F. (2001). En una luminosa oscuridad. Banda aparte. (21):13-21.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42516>

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:



EN UNA LUMINOSA OSCURIDAD

A PROPÓSITO DE *BAILAR EN LA OSCURIDAD* II

Francisco López Martín

Escribir sobre una película puede ser, entre otras cosas, un testimonio y un agradecimiento. Un dar fe y un dar gracias. *Denken ist danken*: pensar es agradecer. Ver, pensar, agradecer. Escribir. Dar testimonio.

Bailar en la oscuridad (*Dancer in the Dark*, 2000) pertenece a una categoría de películas de las que cada espectador posee una memoria personal. Se trata de películas que duran, de una manera física e inmediata, bastante tiempo más del que su metraje nos indica; pero no porque, al acabar de verlas, uno no pueda dejar de darles vueltas en la cabeza (o no sólo en ella), sino porque producen, por así decirlo, efectos orgánicos retardados, que sólo se manifiestan una vez terminadas. Las cargas de profundidad que el transcurso de las mismas ha ido plantando en nuestro espíritu y nuestros sentidos no explotan mientras uno las ve, sino un tiempo después: a lo mejor en el momento en que tratamos de sostenernos en pie, con la sala encendida, o cuando, de camino hacia casa, empieza a llegar el eco de una emoción contenida, de una emoción sin pensamiento y sin palabras. Es una cosa rara, que a mí (pero, ¿es posible dar testimonio —cómo pensar y cómo agradecer— sin decir yo?) me ha sucedido pocas veces. Me sucedió a la salida de *París, Texas* (*Paris, Texas*, Wim Wenders, 1984), me sucedió después de ver *Sacrificio* (*Le sacrifice*, Andrei Tarkovski, 1986), y volvió a sucederme cuando intentaba levantarme tras un inolvidable pase de *Paisaje en la niebla* (*Topio stin omijli*, Theo Angelopoulos, 1988). De eso es, pues, de lo que en primer lugar cabe dar testimonio: de la incorporación de esta película a ese escaso grupo de filmes cuya potencia catártica los vuelve, inevitablemente, memorables. Y ello por el deber hacia la cosa misma que el asombro del que hay que dar testimonio impone.

Dar testimonio, sin embargo, no es, simplemente, analizar; antes bien, escribir rectamente es también prestar atención y reconocer el derecho a ser

expuesto de aquello que el análisis, ingenua y meramente pendiente de sí, reprime y de lo que realmente se le escapa. De ahí que, antes de comenzar el comentario (breve, incompleto, tentativo) y la exposición del carácter complejo que posee la última película de Lars von Trier, tenga que señalar aún otro efecto provocado por la obra: la sensación de que todos los espectadores presentes en la sala, en los varios pases a los que he asistido, nos esforzábamos en atender a la cosa; la convicción de que estábamos en la cosa, sostenidos en vilo por un mismo aliento, y de que el silencio y la atención de los que, en sintonía con la película, hacíamos acopio y derrochábamos, como necesidad mágicamente impuesta por ella y como tributo común hacia la cosa misma, emparentaban al filme, en sus efectos, con esas obras antiguas entre las que *Antígona* se nos ha conservado como ejemplo señalado.

Bailar en la oscuridad comienza de una manera estremecedora. En un filme que tiene como protagonista a una mujer que se está quedando ciega, von Trier dobla la oscuridad de la sala cinematográfica con la oscuridad de la pantalla en negro, mantenida a la largo de tres minutos largos, mientras suena (pero no de fondo, no como acompañamiento o comentario de ninguna imagen, salvo las de esa absoluta oscuridad) una bella fanfarria de metales. Se trata de un gesto mucho más complejo y sutil de lo que, a primera vista, pudiera parecer, con el que no sólo se obliga a los espectadores a quedarse, como luego le pasará a la propia protagonista, ciegos, a saber durante unos momentos de ese estado, a saber previamente de su destino y por lo tanto a empatizar y solidarizarse aún en mayor medida con ella; es un gesto que se emparenta con aquel otro con el que se abría *Europa* (1991), un gesto hipnótico con el que el espectador es llamado a entrar en una dimensión perceptiva distinta. En unión con esa ceguera sagaz e iniciáticamente impuesta sobre los ojos del espectador, cobra inusitada importancia el sentido del oído, agudizado por la pérdida de visión, y, más en concreto, la percepción de la música del filme, en lo que es una nueva operación de anticipación: tan fundamental como para nosotros resulta en esos momentos, espectadores ciegos, el sonido y la música, lo será para la protagonista de la historia, reforzando doblemente nuestra empatía con ella antes aún de que ésta haya aparecido materialmente en pantalla.

Ahora bien, la fanfarria que entonan los metales no es una cualquiera de las excelentes canciones que pueblan la película, sino justamente la última que cantará la protagonista momentos antes de morir, y la que se repetirá en los títulos de crédito finales. La simetría y la circularidad entre el inicio y el final del filme, que dura casi dos horas y media, no acaban aquí. La primera escena del mismo nos muestra un escenario en el que se ensaya *Sonrisas y lágrimas*: la película (un musical) nos invita, o se presenta a sí

misma, como el comienzo de una representación (la representación de un musical), una representación que concluye, ciento cuarenta minutos después, con un telón que se cierra y un movimiento de cámara ascendente. El telón que se cierra es el del escenario en el que tiene lugar la impresionante ejecución de la protagonista, estrictamente representada frente a un patio de butacas que reproduce en pantalla al nuestro. Más adelante habremos de volver sobre esta dimensión autorreflexiva de la película, directamente conectada con el género cinematográfico en el que se inserta; ahora se trata sólo de destacar, en este apunte de microanálisis del comienzo y del final del filme, la lógica formal y estructural que preside la construcción de su tramoya, en cuyo férreo control y en cuya autoconsciencia hay que ver una de las razones por las que el melodrama, sin ninguna duda estirado hasta límites que en manos de otros directores hubieran resultado grotescos, acaba conectando, a través justamente de las suspensiones impuestas por los números musicales, con una especie de cálido extrañamiento en el que saber y sentir, en el que permanecer con la cabeza fría y tener el corazón en vilo, en el que verse obligado a pararse interiormente para ver y ser empujado sin descanso, hacia fuera y hacia adentro, por la corriente dramática del filme, no son reacciones opuestas u opciones estéticas enfrentadas, sino todo lo contrario, elementos que, misteriosamente, coexisten e incluso se alimentan sin anularse mutuamente o resolverse, limadas sus aristas, en una unidad superior.

Pero en el inicio del filme hay algo todavía sobre lo que, aunque sólo sea rápidamente, cabe detenerse. Entre esa pantalla sostenida en negro y el inicio de la representación, irrumpe el título del filme: *Dancer in the Dark*, y, en ruidosa transgresión de uno de los principios políticos del manifiesto Dogma'95, el nombre de Lars von Trier, sustentando físicamente el título de la propia película. ¿Qué ha quedado aquí de la famosa disolución autoral reclamada por von Trier hace ya cinco años y que los títulos de crédito de *Los idiotas* (*Idioterne*, 1998), en los que los nombres de los participantes en el filme llegaban a aparecer sin que se especificara el papel de cada uno de ellos, habían llevado hasta sus últimas consecuencias? No mucho, al parecer. Y, sin embargo, ¿quién puede discutir que ésta es, ante todo, una película de Lars von Trier, que guarda parentescos temáticos fundamentales con los últimos títulos de su filmografía, y en la que al mismo tiempo acontece una depuración y una radicalización estilística de los principios de puesta en forma que aquéllos explotaban? Como la Karen (Anne Louise Harring) de *Los idiotas* y la Bess (Emily Watson) de *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*, 1996), la heroína de *Bailar en la oscuridad*, Selma Jezkova (Björk), vuelve a ser un personaje límite, cuya inocencia y bondad radicales (que no ejemplares ni moralizantes) hacen de ella un personaje perteneciente tanto al

reino de lo sobrenatural (entendido no, o no sólo, en sentido religioso, sino también en uno filosófico) como al ámbito de lo patológico, y que acaban viéndose abocadas (y en el caso concreto de Bess en *Rompiendo las olas* y de Selma en *Bailar en la oscuridad*, asumiendo) a un trayecto martirológico y a un calvario coronado con la muerte. Con la muerte y, habría que decir para enseguida pensar y matizar, con la resurrección y la ascensión a los cielos. Justamente, en la distinta forma en la que esto último se resuelve en *Rompiendo las olas* y en *Bailar en la oscuridad* puede verse la distancia que media entre esta nueva revisitación de un tema que parece obsesionar a von Trier y que su última película parece diseñar sobre el modelo que la más antigua había establecido. *Rompiendo las olas* concluía con la afirmación de una instancia trascendente, a través de aquellas milagrosas campanas celestiales que repicaban sin cesar y con las que las creencias católicas del autor se imponían dogmática, artificiosa y fatalmente sobre un relato que hasta ese momento había fascinado, entre otras cosas, por la ambigüedad en la presentación de su iluminado personaje central. Cuatro años después, von Trier ha logrado mantenerse fiel a su propia fe sin ahogar la independencia del relato, y ello mediante un doble gesto: en primer lugar, mediante el rótulo que aparece en pantalla tras la muerte de Selma, y que lejos de materializar diegéticamente la *verdad* del relato y sancionar su *sentido*, constituye una declaración de principios en la que la voz del narrador se manifiesta, sin encubrirse, como tal; en segundo lugar, mediante ese discreto movimiento ascendente de la cámara sobre el telón que cierra la representación, sugiriendo, de una manera infinitamente más elegante y sutil que al final de *Rompiendo las olas*, la ascensión de Selma a un ámbito ultramundano.

«*Dígase o hágase lo que se quiera, mi deber es ser bueno. Como si el oro, la esmeralda o la púrpura dijeran siempre eso: "Hágase o dígame lo que se quiera, mi deber es ser esmeralda y conservar mi propio color"*». Estas palabras fueron escritas, hace ya mucho tiempo, por un emperador¹. Ésa es la pasta de la que está hecha Selma: hágase o dígame lo que se quiera, acúseme en falso y tráteseme con injusticia, pese sobre mí la desgracia y pérdida yo la vida, mi deber es ser buena. Ésa es la fuerza del personaje, y también la del propio filme. ¿Y qué puede detener esa fuerza? *"I've seen it all, I've seen the dark / I've seen the brightness in one little spark. / I've seen what I chose*

1. Marco Aurelio, *Meditaciones*, Libro VII, nº15, Madrid, Gredos, 1994, traducción de Ramón Bach Pellicer.

and I've seen what I need / And that is enough, to want more would be greed. / I've seen what I was and I know what I'll be / I've seen it all - there is no more to see!"', canta Selma en el testamentario número musical de las vías del tren, en el que se condensa el espíritu del personaje y la radicalidad de su determinación². «Hacia arriba, hacia abajo, en círculo, son los movimientos de los elementos. Mas el movimiento de la virtud no se halla entre ninguno de esos, sino que es algo un tanto divino y sigue su curso favorable por una senda difícil de concebir»³. El movimiento de la virtud. Quizás ésa sea una forma más ajustada de hablar de Selma, de hablar de ella en los términos que plantea la película: habría que decir entonces que lo que a ella le mueve no es tanto un sentido del deber como el propio movimiento de la virtud, mucho menos mediado intelectualmente y mucho más inmoral e incomprensible, desarmante y misterioso, desgarrador e irracional que aquél. Quizás sea por ello por lo que la presentación que de ese movimiento hace la película, la afirmación del mismo mediante el enfrentamiento y la superación de las pruebas radicales al servicio de las que se dispone la descarnada lógica del melodrama, se acompaña de la mostración de la imposibilidad de evacuar por medios puramente racionales los conflictos y las tensiones a las que el ser llevado por el puro movimiento de la virtud conduce.

Cuanto más se piensa en el trayecto trazado por las tres últimas películas de von Trier, más presente se puede ver la idea de que el movimiento de la virtud que mueve a sus heroínas provoca en ellas, por un lado, enfrentamientos y rupturas con sus entornos inmediatos; por otro, quiebras mentales que rozan siempre el estado de desestructuración del yo; y, finalmente, que empujadas por dicho movimiento, acaban padeciendo la muerte. El movimiento de la virtud, tal y como aparece en estos filmes, es un movimiento sacrificial y autoinmolatorio, que se afirma siempre a costa del agente que lo materializa. Uno podría decir, bajo esta luz, que von Trier posee una concepción a todas luces crítica respecto de ese mundo de la normalidad que imposibilita que el movimiento de la virtud alcance no ya su realización completa y su victoria, sino la recompensa de la felicidad. Y, sin duda, cabe recalcar que las visiones de la Irlanda rural de *Rompiendo las olas*, de la Dinamarca burguesa de *Los idiotas*, y de la América macarthysta de *Bailar*

2. "Lo he visto todo, he visto la oscuridad, / He visto el resplandor en una pequeña chispa. / He visto lo que he elegido y he visto lo que necesito, / Y con eso basta, querer más sería ya avaricia. / He visto lo que he sido y sé lo que voy a ser. / Lo he visto todo, ¡no hay nada más que ver!"

3. Marco Aurelio, *op.cit.*, Libro VI, nº17.

en la oscuridad no dejan lugar a dudas sobre el compromiso crítico de su director. Pero si nos quedáramos simplemente ahí, todavía no habríamos llegado al núcleo profundo que el seguimiento del movimiento de la virtud que se hace en estos filmes pone de manifiesto, «cuando la submarina oscuridad / se precipita a la superficie / bajo el embate de los terribles vientos tracios»: la de que el conflicto y la tragedia resultan inherentes a ese movimiento, despléguese éste en América, en Irlanda o en la misma Tebas. «Vedme, ciudadanos de la tierra patria, / recorrer el postrer camino, y por postrera vez / mirar el resplandor del sol»⁴: «I've seen it all – there's no more to see!»

El movimiento de la virtud no deja, por lo tanto, indemne a aquellos a los que mueve: la Bess que en *Rompiendo las olas* obedecía a la (en principio imaginaria) voz del Padre, la Karen que se cruza con *Los idiotas* y permanece con ellos en su largo estado de *shock*, y la Selma que en *Bailar en la oscuridad* se ve salvada de la realidad que la circunda por sus estados de fuga ensoñadores, así lo testimonian. Efectivamente, Selma huye del dolor de la realidad mediante una compleja serie de fantasías musicales, sea mediante el consumo pasivo de los musicales manufacturados en Hollywood, sea mediante la patética representación en sus ratos de ocio de *Sonrisas y lágrimas*, sea mediante las salvíficas ensoñaciones musicales que se producen siempre en los momentos de máxima tensión, allí donde el movimiento de la virtud, que tiene como único objetivo el de la curación de su hijo, la lleva paso a paso: en el momento en que el trabajo nocturno en la fábrica, que ha aceptado para conseguir más rápidamente dinero para la operación del hijo, se vuelve insoportable (el primer número, desarrollado en la propia fábrica); cuando la despiden y decide que ha llegado la hora en la que su hijo debe operarse para salvar la vista (el segundo número, en las vías del tren); tras dar muerte al policía que le ha robado el dinero (el tercer número, en casa de los vecinos); cuando es detenida por las fuerzas del orden tras haber pagado al médico la intervención quirúrgica por anticipado (el cuarto número, en el teatro donde ensaya la obra); en el momento en que el veterano bailarín Oldrich Novy aparece en el juicio y su defensa se viene definitivamente abajo (quinto número, en la sala del tribunal); cuando, encerrada en la cárcel y privada del sentido del oído –también eso ha de sacrificarse en pos del movimiento de la virtud–, esto es, del medio a partir del cual se producen sus ensoñacio-

4. Ambas citas proceden de la *Antígona* de Sófocles: la primera corresponde a los versos 585-590, la segunda a 806-810. Cito por la traducción de Luis Gil publicada en su tercera edición por la Editorial Labor en 1979.

nes sonoras, que parten siempre del ruido producido por objetos de la vida cotidiana, entona tentativamente el *My Favorite Things* de *Sonrisas y lágrimas* (extraordinario sexto número en la celda, desgraciadamente no incluido en la, por muchas razones, discutible e insuficiente banda sonora que se ha editado del filme); cuando, incapaz de sostenerse en pie, debe ir hacia la horca (el número de los 107 pasos a través de la cárcel, séptimo) y, finalmente, en los cinco minutos finales de la angustiada escena de su ejecución (el octavo y último, a partir de los latidos de su propio corazón). En este sentido, no es casual que el propio von Trier se haya encargado de escribir las letras de las excelentes canciones del filme (es imprescindible destacar a este respecto el trabajo excepcional de Vincent Mendoza, Mark Bell y Mike "Spike" Tent, arreglista, productor y mezclador respectivamente de las canciones, que han sido capaces de dotarlas de una textura en la que los ritmos industriales, las gloriosas melodías de los *standards* del género y las sonoridades fantásticas y alucinadas se entremezclan, resultando perfectamente adecuadas tanto para traducir el mundo interior de la protagonista y el papel que juegan en su mente como para ajustarse a la función estructural que cumplen dentro del filme y convertirse en perfectos equivalentes sonoros de su propia textura dramática). Efectivamente, las letras de von Trier reflejan el mundo interior de Selma, lo inquebrantable de su determinación moral (ese testamentario y musicalmente bellísimo segundo número, *I've Seen It All*, o el expectante *New World* final – "*If living is seeing, / I'm holding my breath / In wonder. I wonder / What happens next?*"⁵) haciendo hincapié en su necesidad de ser perdonada (tercer número, *Scatterheart*, con el policía muerto y su mujer dándole alas en su huida) y en el carácter salvífico del universo del musical (tercer y cuarto números, *In the Musicals*, con el siguiente estribillo, repetido una y otra vez: "*And there's always someone to catch me*"⁶), pero que, como en el soberbio inicio de ese primer y deslumbrante número en la fábrica titulado *Cvalda*, son capaces de tematizar no sólo los propios mecanismos de los que nacen las fantasías sonoras de Selma ("*Clatter, crash, clack! / Racket, bang, thump! / Rattle, clang, crack, thud, whack, bam! / It's music! - Now dance!*"), sino también al carácter defensivo y repositivo de la

5. "*Si vivir consiste en ver, / Contengo el aliento / Intrigada. Y me pregunto / ¿Qué pasará después?*" Nótese que la palabra inglesa "wonder" puede traducirse también como "maravilla", "milagro", "asombro", por lo que una traducción menos literal pero más fiel al original podría ser algo así como: "*Si vivir consiste en ver, / Contengo el aliento / Maravillada, asombrada, preguntándome / ¿Qué pasará después?*".

6. "*Y siempre hay alguien que me sostiene*".

dignidad del yo (“Listen, Cvalda, / You're the dancer, / You've got the sparkle in your eyes...”⁷) que reposan en su base. A este respecto, merece comentario aparte la extraordinaria secuencia en la que Björk, condenada a la peor de las torturas en esa celda en la que no recibe sonidos del exterior a partir de los cuales tejer sus salvíficas ensoñaciones, entona el *My Favorite Things* de *Sonrisas y lágrimas*, que antes le habíamos visto ensayar y en el que la interpretación (actoral y musical: buena parte de la emoción de la escena procede del peculiar sentido del fraseo de la cantante islandesa) de Björk, el trabajo fotográfico de Robby Müller y la concepción y planificación de von Trier obran el milagro de convertir la más intrascendente de las letras en un emocionante recuento de esas cosas humildes y pequeñas en las que se conserva y se condensa el misterio de la materialidad del mundo a la que Selma, movida por el embate de los vientos tracios, debe renunciar.

Tragedia o (melo)drama musical, la inserción de *Bailar en la oscuridad* dentro del género no resulta azarosa; no en vano el estatuto clásico del musical, en el seno de esa América tan querida por éste, la de los pequeños pueblos y los entornos familiares en apariencia amables y acogedores, resultaba siempre, mucho antes de que von Trier insertara un elemento tan perturbador en ese panorama como el de una inmigrante checa de la clase trabajadora, tremendamente ambiguo: celebración, por un lado, del espectáculo del *american way of life*, producto emblemático de la era de los estudios, artefacto eminentemente evasivo, consolador y alienante, llevaba por otra parte dentro de sí un arsenal reflexivo (pensemos por un momento en el número de musicales que en el período “de equilibrio” del género, entre los años treinta de la gran depresión económica y los años cincuenta de la definitiva consolidación de los USA como primera potencia mundial, tenían como tema el del montaje y la representación de un musical) y por lo tanto potencialmente crítico sobre los propios mecanismos de producción de ese espectáculo que glorificaba y producía. En este sentido, resulta importante distinguir tres planos en la relación que el personaje de Selma mantiene con el género: el de ingenua espectadora cinematográfica deslumbrada por las coreografías hipnóticas de Busby Berkeley; el de voluntariosa, desmañada y torpe participante en la representación teatral de una de las manifestaciones más cursis y kitsch que ha dado el género, *Sonrisas y lágrimas*, en un intento de sumarse activamente a la “normalidad” de esa América, sacada en parte del universo de los propios musicales hollywoodienses, que acabará crucificándola; y, finalmente, el de creado-

7. “Escucha, Cvalda, / Tú eres la que bailas, / Tus ojos son los que brillan...”

ra y protagonista activa de sus propias fantasías musicales, surgidas a partir del universo sonoro cotidiano (en una operación de explotación del entorno inmediato que se encontraba ya en multitud de números de artistas a primera vista tan lejanos de los recursos empleados en el filme como Gene Kelly o Fred Astaire), como método radical de evasión del mismo. La fantasía del musical acaba interiorizándose y cumpliendo su función salvífica como musical puramente fantaseado y como suspensión, en última instancia imposible, de una representación perversa en la que el número final, lejos de entonar una oda al espectáculo, pone a sus espectadores cara a cara, en musical prolongación con el proscenio situado frente a la horca en la pantalla, ante el espectáculo americano por antonomasia: la ejecución de la pena de muerte.

Mucho es lo que, a partir de aquí, queda aún por pensar y por agradecer; mucho también lo que, agotados el tiempo y el espacio prometidos, ha debido quedar fuera. Esperemos, sin embargo, que el futuro nos traiga la oportunidad de ahondar, con profundo y recto agradecimiento, en esta luminosa oscuridad.

<http://pagina.de/franciscolopez>



Bailar en la oscuridad