

La Diosa en Lars von Trier: la liberación de la cárcel siembra lo trágico moderno

ANTONIO DÍAZ LUCENA

Trama y Fondo

The Goddess in Lars von Trier: The liberation of the prison spreads the modern tragedy

Abstract

In his works, Lars von Trier appears to searching for the representation of the liberation of that which the human being desires to conceal. It could be envisaged that this fixation for liberation is for a specific purpose: the consciousness about oneself and one's essence. In the movies of the Danish filmmaker, the Goddess personifies a force capable of liberating a truth that is desired to remain cloaked. A truth which ends up uncovering that which is concealed and, its emergence, its "liberation", brings with it the unfolding of the modern tragedy. A tragic scenario is formed that allows the individual to reflect on its passage through the world. For it is there that Lars von Trier appears to wants to bring us: in order to learn to acknowledge and appreciate the full range which spans reality; everything that the human being is incapable of doing.

Key words: Lars von Trier. Goddess. Liberation. Prison. The tragic. Reflection.

Resumen

Lars von Trier parece buscar en sus trabajos la representación de la liberación de aquello que el ser humano desea ocultar. Podría pensarse que esta fijación por la liberación que manifiesta el director se debe a una finalidad: la conciencia sobre uno mismo y su esencia. La Diosa en los films del cineasta danés encarna a una fuerza capaz de liberar una verdad que se desea esconder. Una verdad que termina por desvelar aquello tapado y, su emergencia, -su liberación- trae consigo el desencadenamiento de la tragedia moderna. Un escenario, el trágico, que permite al individuo reflexionar sobre su paso por el mundo. Porque es ahí donde parece que Lars von Trier nos quiere llevar: a aprender a reconocer y apreciar todo el espectro que abarca la realidad; todo lo que el ser humano es capaz de hacer.

Palabras clave: Lars von Trier. Diosa. Liberación. Cárcel. Lo trágico. Reflexión.

ISSN. 1137-4802. pp. 159-172

1. Introducción: La Diosa

Unas Diosas primitivas parecen haber reaparecido con fuerza a lo largo del siglo XX. Este retorno surge como consecuencia –siguiendo a Jesús González Requena en sus diversos estudios y análisis sobre este fenómeno– de la muerte del Dios patriarcal y por extensión, la devaluación de aquellos valores que pudiéramos entender como humanistas.

González Requena afirma que: «demolido el Dios de la Ley simbólica, es la ley –caótica– de la Naturaleza la que impone su diapason loco a los universos naturalistas»¹. Esta Naturaleza colérica y caótica que fue representada en todo su esplendor en el Arte del Romanticismo y también en gran medida en el Naturalismo, inauguró un tiempo de retorno hacia el culto de la Diosa Tierra: la divinidad misma de lo real². La Diosa representa aquella fuerza irracional que desata todo lo que debería haber quedado oculto o reprimido. La idea de la Diosa es aquello, por tanto, que nos permite identificar el caos o lo real. Este resurgimiento de la Diosa primitiva nos ha concedido la posibilidad de dar nombre a aquella violencia que se ejerce contra lo femenino (o desde lo femenino) en los trabajos de Lars von Trier. En ellos, lo femenino, –en gran medida– se manifiesta como una fuerza devoradora que constituye aquello que desencadena la tragedia. Escenario, el trágico, sobre el que reflexionaremos a raíz de la presencia de la divinidad.

¹ GONZÁLEZ REQUENA, J. (2005): "Dios", *Trama y Fondo*, nº 19, Madrid, 2005, p. 43.

² *Ibid.*, p. 42.

2. El camino de lo trágico

Lars von Trier ya en sus primeros cortometrajes³ manifestó su preferencia por la representación de caracteres femeninos. Sobre todo, aquellos que propician una reacción en los personajes masculinos. Caracteres femeninos dominantes y manipuladores, capaces de desencadenar una respuesta violenta en los otros. Bajo mi punto de vista, la feminidad moderna parece conducir a Lars von Trier hacia un irremediable final: el trágico. Hecho manifiesto en el proyecto de *Medea* (1988) para la televisión danesa. Como sabemos, *Medea* es uno de los personajes trágicos femeninos más importantes del mundo clásico griego.

2.1. La Diosa libera la violencia

En la mayoría de los trabajos del cineasta danés la tragedia se libera por medio de una fuerza irracional que termina por apoderarse de los protagonistas. Esta energía parece invadirles consiguiendo que dejen de ser templados y racionales. El propio director ha señalado en varias entrevistas y, puesto en la boca de sus personajes, la siguiente cita de las Sagradas Escrituras: «Ojalá fueras frío o caliente! Así, puesto que eres tibio, y no frío ni caliente, te vomitaré de mi boca» –Apocalipsis 3:15-16. Esta cita es utilizada por él para justificar la acción por encima de la reflexión, independientemente de su valor

³ Lars von Trier en su cortometraje *The Orchid Gardener* (*El Jardinerero de Orquídeas*, 1977) narra como, Eliza, la enfermera de la cual Victor Marse estaba enamorado, es quien le humilla y tortura, desencadenando en éste su obsesión por la cuidadora. En *Menthe - La Bienheureuse* (1979), la dominación que ejerce una de las protagonistas sobre su pareja fuerza la ruptura de la relación: lo dramático emerge. En *Befrielsesbilleder* (*Imágenes de liberación*, 1982) la venganza de la amante danesa contra el oficial nazi termina en tortura y asesinato.

ético. Reflexión que también podemos hallar en la obra de Nietzsche y que favorece que la violencia se desencadene, porque como sabemos, la violencia siempre engendra más violencia. Recordemos la cercanía del cineasta danés con la obra del filósofo alemán. Pero, más allá de justificar el acto, independientemente de su moralidad –a mi juicio–, Lars von Trier deja entrever el deseo de enseñar aquello que se intenta ocultar. Mostrar aquello que no es políticamente correcto; que puede generar polémica. Porque aquello tapado, aquello que no se quiere ver, también forma parte del hombre: es real y por lo tanto, existe. La representación de aquello que se desea evitar, como: soledad, locura, incompreensión, muerte, sufrimiento, angustia, dolor, melancolía, etc... todo lo que tiene cabida dentro del concepto de lo trágico, es lo que el cineasta saca a la luz, revela. En una de sus primeras entrevistas a raíz del éxito alcanzado con su Trilogía Hipnótica, enunció que: «...mi misión es elevar lo feo y mostrar que la belleza se puede encontrar en todas partes»⁴. De esta declaración podemos extraer dos conceptos muy reveladores: en primer lugar, observamos que apuesta por aquello que denomina *lo feo*, lo que no es bello y por ende pudiéramos relacionar con su otra cara, lo sublime, siguiendo la obra de Burke⁵. Una categoría estética que recoge otros elementos que se escapan del concepto clásico de belleza pero que sin embargo son atractivos, porque como enuncia el director: «la belleza se puede encontrar en todas partes» incluso en lo desagradable o doloroso. En segundo lugar, utiliza la palabra «elevar» que pudiéramos sustituir por «sacar a la luz» o «sublimar». Entiende que aquello tapado, lo que no se ve o se ha decidido ocultar, debe ser sacado a la luz. Reparamos también en que manifiesta esta labor tachándola de «misión», lo que parece instituirse como un deber moral: recordar que *lo feo*, lo que no deseamos ver y hemos preferido –en muchas ocasiones– olvidar su existencia, forma parte de nosotros mismos. Siguiendo esta lectura, podríamos afirmar su deseo de manifestar la importancia del conocimiento sobre uno mismo como un deber u obligación. La búsqueda de aquello que engloba nuestra esencia: nuestro sí-mismo en su totalidad. Y, en esta totalidad, cabrían las acciones que nos llevan a hacer el bien y las que nos llevan a hacer el mal. Lo que representa lo bueno y lo bello y lo que personifica lo malo y lo sublime. La aceptación de esta totalidad es aquello por lo que el cineasta lucha.

Percibimos que Lars von Trier siente una fijación por liberar aquello encerrado como un paso previo al posible conocimiento y aceptación de la realidad; de nosotros mismos. Una obsesión por destapar los recuerdos, por luchar contra el olvido, por mostrar aquello que uno es-en-esen-

4 MICHELSEN, Ole (1982): "Passion is the Lifeblood of Cinema". En Lumholdt, Jan (Ed.) *Lars von Trier Interviews*. Ed. The University Press of Mississippi, USA, 2003, p. 5.

5 BURKE, Edmund (1756): *De lo sublime y de lo bello*. Ed. Alianza, Madrid, 2010.

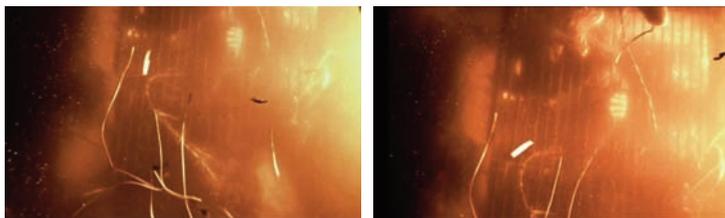
cia, es decir, por enseñar la verdad. El cineasta, con el propósito de excarcelar aquello que se halla preso, incluye en sus trabajos la antesala a su liberación y, lo representa de una manera muy visible en muchos de sus films, especialmente con la metáfora de la cárcel.

3. El contenedor: la cárcel

3.1. La representación plástica de esta metáfora

En los films *Forbrydelsens Element* (1984) y *Europa* (1991), que pertenecen a la denominada Trilogía Hipnótica, la presencia de la metáfora de la cárcel es muy visible en muchas de las composiciones creadas en sus imágenes. Expondré algunos ejemplos que ayudarán a cimentar esta idea, mediante la angulación, localizaciones o composición de las imágenes, que se pueden encontrar desarrollados en un análisis sobre el film en mi Tesis Doctoral⁶. Pero, antes de proseguir con el análisis de estos ejemplos, veamos qué es lo que se esconde en el comienzo del film *Forbrydelsens Element*, justo cuando se presenta *Europa*, o –más concretamente– en la narración del recuerdo de aquello vivido por el detective Fisher durante su estancia en el viejo continente. Las primeras imágenes de esta narración nos muestran el fondo de Europa. Un fondo turbio, espeso y putrefacto. Arrancamos por tanto el viaje desde el fondo, desde las profundidades de la vida psíquica de Fisher. Un fondo que es *continente* de una serie de elementos, entre los que detectamos: una reja y un alambre de espino (F1, F2).

⁶ DÍAZ LUCENA, Antonio (2014): *Poética del Romanticismo y Nihilismo en Forbrydelsens Element* (El elemento del crimen, Lars von Trier, 1984): la ausencia de diques simbólicos y la emergencia de lo siniestro. Universidad Rey Juan Carlos, Madrid.



Pasaría desapercibido si no lo ampliamos. Y descubrimos lo siguiente junto a la reja (F3).



Aquello que parecen ser los dedos de una mano cerrada. Un puño que agarra los hierros de la reja. No es posible percibir una silueta detrás de la mano, pero sí se distingue con claridad que se trata de un puño humano. Ponemos de

manifiesto que las primeras imágenes que narran el viaje de Fisher a Europa muestran, principalmente: una reja, alambre de espino y un puño humano. Elementos que anticipan la idea sobre la cárcel y la muerte en el viejo continente y que, desde luego, tendrán una continua correspondencia a lo largo del film.

Por otro lado, en el film *Europa*, el protagonista Leo Kessler explota una bomba en el tren en el que viajaba y queda preso en el habitáculo donde se escondió. Intenta pedir ayuda sin éxito. Peciendo así bajo el agua (F4, F5).



Observemos el puño de Kessler asiendo los barrotes en su lucha por escapar. Lo ampliamos para verlo mejor (F6).

Otra vez detectamos una mano que agarra las varillas de un enrejado. Esta secuencia se inserta en el final del film *Europa*. El tercer trabajo que encierra la Trilogía Hipnótica de Lars von Trier y que parece ofrecernos con esta secuencia, un final cíclico sobre Europa: empieza igual que termina con una reja y una mano asiendo los hierros.



Podemos atisbar que la metáfora de la cárcel –física o psíquica– es una figura que se repite constantemente en estos dos films mencionados. Veamos algunos ejemplos de *Forbrydelsens Element* que contribuyen a escenificar esta idea a través de la angulación, la elección de localizaciones y elementos escogidos para componer la imagen.

Ángulos cerrados y localizaciones

El cineasta también diseña la sensación de ahorrojamiento a través de los ángulos de cámara que tienden a encerrar o encajonar a los personajes. Observemos las siguientes imágenes.

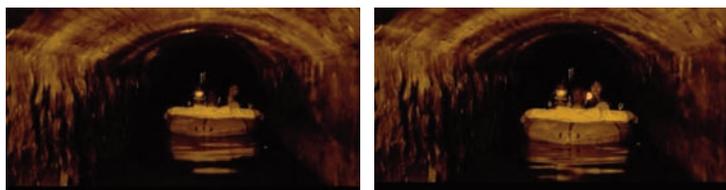
Suena el teléfono en la casa de Osborne. Está situado en el suelo debajo del mobiliario. El agente Fisher debe agacharse para contestar. La localización del aparato y el ángulo de cámara elegido potencian una sensación de incomodidad y esfuerzo.



Fisher camina por uno de los pasillos de la jefatura de policía europea. Es un pasillo realmente estrecho y el ángulo de cámara elegido refuerza esta idea.



Kim y Fisher pasean en barca por las alcantarillas de la ciudad. Disponen de muy poco espacio entre el agua y el techo. Es una localización que les encierra.



Otro ejemplo lo hallamos en esta secuencia donde Fisher y Kim conducen el coche por el pasillo de un edificio.



O en esta otra escena en la que Fisher cae en una zanja caminando por campo abierto donde queda atrapado.



Mallas metálicas

El cineasta danés también emplea retales o arquitectura pequeña para diseñar una composición que encierre a la figura humana.



La presencia de las mallas metálicas está muy presente en todo el film como podemos observar en estas imágenes. Los personajes se sienten confinados o delimitados por estos elementos que los enmarcan.

4. La salida de la cárcel deriva en tragedia

Hemos expuesto, gracias a algunos ejemplos de la Trilogía Hipnótica –donde esta metáfora es allí, más visual y abundante–, la construcción de

una «cárcel» que confina a alguien. Una cárcel que se termina abriendo por la influencia de una fuerza externa; aquello que hemos denominado la Diosa.

La idea del resurgimiento de la Diosa primitiva impulsado por González Requena, nos ha permitido nombrar el proceso de apertura de este habitáculo en el que el hombre se halla aislado, aparentemente protegido. La divinidad abre los ojos de los personajes dirigiéndolos hacia una salida, un camino que deriva siempre en tragedia. Porque la tragedia es aquello que Lars von Trier ha señalado desde una dimensión estética como *lo feo*. Lo que no se quiere ver pero existe y, con su aceptación, su reconocimiento, el individuo podría completar su existencia. Esta es una de las lecturas que se pueden extraer del trabajo del cineasta danés. Desarrollaré esta idea en el último apartado de este artículo mediante el concepto de lo trágico moderno. Continuaremos ahora explicando la liberación de la cárcel mediante la presencia de La Diosa.

4.1. La representación física de la Diosa

7 TORRES, Lorenzo (2015): "Antichrist, angustia y verdad en el origen", *Trama y Fondo*, nº 38, pp 35-52.

8 MARTÍN ARIAS, L. (2015): "Lo óntico y lo ontológico en *Melancholia*" *Trama y Fondo*, nº 38, pp 7-34.

9 DIN, Yangliang (2015): "Una madre convertida en un planeta: *Melancholia* de Lars von Trier", *Las Diosas: VII Congreso Internacional de Análisis Textual* 25, 26 y 27 de marzo de 2015, Trama y Fondo y Universidad Complutense, Madrid.

10 TORRES, Salvador - SILES, Begoña (2015): "Nymphomaniac: un tigre insaciable", *Las Diosas: VII Congreso Internacional de Análisis Textual* 25, 26 y 27 de marzo de 2015, Trama y Fondo y Universidad Complutense, Madrid.

Hemos enunciado que la representación de la influencia de la Diosa en los films de Lars von Trier es abundante, sobre todo, en las últimas obras realizadas. Podemos mencionar varios trabajos de compañeros que han analizado este fenómeno en sus últimos largometrajes: "Antichrist, angustia y verdad en el origen" de Lorenzo Torres⁷, "Lo óntico y lo ontológico en *Melancholia*" de Luis Martín Arias⁸, "Una madre convertida en un planeta: *Melancholia* de Lars von Trier" de Yangliang Din⁹ o "Nymphomaniac: un tigre insaciable" de Salvador Torres y Begoña Siles¹⁰.

Pero uno de los mejores ejemplos de la representación física de la Diosa en los films del cineasta danés puede observarse en su primer largometraje *Forbrydelsens Element*, a través del personaje de Kim que ejerce una influencia determinante sobre tres caracteres masculinos principales: Fisher, Osborne y Harry Grey. La presentación de Kim tiene un gran poder visual. Principalmente porque se halla aprisionada en una jaula cubierta por un velo y su morfología, su figura, se muestra retorcida.

La secuencia comienza con Fisher en un restaurante que parece ser también un burdel. Está terminando su cena y la cámara realiza un barrido de derecha a izquierda. Llegamos a una localización en la que dos

hombres se encuentran de pie con linternas de neón. Parecen custodiar algo. Se disponen a iniciar una acción; destapan el fondo. Corren una cortina negra hacia los laterales como si se tratara de un telón.



Dejan al descubierto unas jaulas en forma de nichos en las que parecen hallarse varias figuras humanas, aunque sólo identificamos visualmente dos: una mujer y un niño. Solo detectamos dos cuerpos. La cámara inicia un zoom de acercamiento a ellos. Los observamos ahora en primer plano.



Se antoja necesario destacar la adornada representación que escenifican los dos hombres que custodian las jaulas cuando se les ordena descubrir las telas que cubren las celdas. Un zoom *in* desvela, poco a poco, la identidad de las figuras representadas llegando a un primer plano que muestra la mirada penetrante de Kim. Todos estos detalles componen la presentación de este carácter femenino, que a simple vista, aparenta ser una prostituta vigilada por grandes medidas de seguridad, encerrada en una jaula con un niño –que podría ser su hijo–, a la espera del siguiente cliente. Pero esta secuencia esconde otra significación que analizaremos a continuación.

He mencionado previamente que en estas celdas pudieran hallarse varias figuras humanas aunque sólo identificamos visualmente dos: una mujer y un niño. La cámara inicia un zoom de acercamiento hacia ellos y Kim levanta su mirada dirigiéndola hacia Fisher, hacia la cámara.





Si ampliamos la imagen observamos lo siguiente:

Kim se encuentra medio recostada hacia abajo con su hombro izquierdo ligeramente elevado. Unas piernas en último término parecen emerger de ella y se apoyan sobre la estructura metálica de la jaula. Apenas vemos su torso, sólo cabeza, hombro y piernas.



No divisamos otra identidad en este espacio aparte de ellos. Si leemos esta imagen, la composición nos lleva hacia una figura retorcida, imposible. Una figura amenazante morfológicamente, sin torso, y que recuerda al símbolo que representa la isla de Sicilia: la Trinacria.

La Trinacria inicialmente estaba diseñada con la cabeza de Medusa (una de las tres Gorgonas que concita una gran cantidad de elementos aterradores), cuyos pelos son serpientes entrelazados con espigas de trigo, y desde donde irradian tres piernas flexionadas a la altura de la rodilla. Esta figura no tiene torso y en algunas ocasiones se le han agregado unas alas como observamos en el caso expuesto. Es significativo que la composición de esta imagen nos lleve a un elemento en el que se halla representada la Gorgona de Medusa. Una imagen ligada al terror y al miedo, a la castración si seguimos el psicoanálisis de Freud. Y siguiendo esta lectura, hallamos coherencia en la misteriosa presentación de Kim, escondida tras una tela negra que le impide mirar hasta que se cae el velo que descubre la jaula. Los guardianes retiran la tela y notamos que en ningún momento se fijan en ella. Nadie presta atención a la presentación de Kim. Es Fisher el único que observa lo que se halla detrás. También es él el único al que mira Kim. Y no sólo eleva su mirada sobre el detective, sino que abre completamente sus ojos. Unos ojos grandes y acuciantes que se quedan clavados sobre el detective Fisher.



Siguiendo la lectura de las imágenes, podríamos enunciar que el velo que cubre el espacio donde se halla Kim y su niño, frena su mirada, evi-

tando así que contagie el deseo y la locura a su alrededor. Esta evidencia lleva a pensar que es, por tanto, el personaje de Kim la personificación de la Diosa que desencadena la locura en los tres personajes masculinos del film: Osborne, Harry Grey y Fisher. Aquella fuerza que abre aquello que permanecía cerrado y que consigue que todo se desborde, se rompa el contenedor, la Ley que contenía a Europa. Fisher se encuentra con un continente anegado donde impera la ley de un dictador.

5. La utilidad actual de lo trágico moderno

Una vez reconocida la presencia de la Diosa, la influencia de una fuerza invisible que invade la moral de los personajes¹¹ –definición que esgrime el cineasta cuando se le pregunta por el significado del título de su primer largometraje–, debemos empezar a introducir algunas ideas sobre lo trágico moderno. Porque es a través de esta reflexión donde podremos encontrar respuestas sobre el magnetismo que lo trágico genera en el director danés. No podemos ignorar que el cine de Lars von Trier es esencialmente trágico, pero ¿nos hemos preguntado alguna vez a qué obedece este hecho? Podemos intuir que se debe a la fascinación que desencadena en su puro espíritu romántico el caos y la muerte. Lars von Trier lo ha mencionado en varias ocasiones: «Me fascino por aquello que siempre ha fascinado a la gente, la muerte y otras cosas desagradables...»¹². Aquello que compone lo trágico invita al cineasta a plantearse una visión más profunda y psicológica sobre la existencia del hombre. Le urge a reflexionar sobre aquello que el resto ha decidido alejar de su existencia. Idea sobre la que ahondaremos más adelante.

Desde *The Death of Tragedy* (*La muerte de la tragedia*, 1961) de George Steiner, se han publicado una gran cantidad de trabajos que han revisado el tema de la tragedia desde diversas ópticas. Podemos remarcar las obras de Peter Szondi, Raymond Williams, Christoph Menke o Simon Critchley. Me interesa especialmente en este artículo tratar algunas ideas de Raymond Williams y de Simon Critchley sobre lo trágico, porque creo que nos ayudará a entender el magnetismo de lo trágico en la obra del cineasta danés. Asimismo, observaremos una peculiar visión positiva y necesaria sobre esta tendencia.

La utilización de lo trágico en el arte, hoy en día, parece obedecer más a un deseo de examinar la existencia de una manera realista, –de aceptar

11 BJÖRKMAN, Stig (1999): *Trier on von Trier*. Ed. Faber&Faber Limited, London, 2003, p. 70.

12 LARSEN, Jan Kornun (1984): «A Conversation between Jan Kornun Larsen and Lars von Trier», en LUMHOLDT, Jan (Ed.) *Lars von Trier Interviews*. Ed. The University Press of Mississippi, USA cit., p. 41.

nuestra historia y nuestra condición humana— que de representar una historia terrible y fatalista muy alejada de todo aquello que nos rodea. Raymond Williams enunció que la tragedia nos enseña a reconocer el sufrimiento «en la experiencia cercana e inmediata, y a no tapanlo con etiquetas»¹³. Este pensamiento nos conduce a construir en primer lugar una experiencia sobre el sufrimiento si somos capaces de aprender a identificar el dolor en vez de ignorar su existencia. Por otro lado, debemos también advertir que las etiquetas que menciona Williams parecen remitirnos directamente a Lars von Trier y a su misión de *eleva*r aquello que considera, como *lo feo*¹⁴. Es por tanto que lo trágico moderno podríamos definirlo como aquello que no debería ser tapado pero se oculta. Podríamos enunciarlo como la parte de la realidad que no se quiere mirar debido a que implica sufrimiento. Para Simon Critchley la tragedia moderna

13 WILLIAMS, Raymond (1966): *Modern Tragedy*. Ed. Broadview Encore, Toronto, 2006, p. 108.

14 MICHELSEN, Ole (1982): "Passion is the Lifeblood of Cinema".

15 CRITCHLEY, Simon (2014): *Tragedia y Modernidad*. Ed. Mínima Trotta, Madrid, 2014, p. 29-30.

16 *Ibid.*, p. 30.

es someterse a un sufrimiento que puede conducir a la experiencia de una verdad que no es ni contemplativa (o sea filosófica) ni determinista (es decir, científica), sino que surge de una experiencia visceral de los conflictos endémicos de la acción humana, conflictos que afrontamos personal y políticamente en nuestro día a día¹⁵.

Siguiendo a Critchley, la tragedia parece enfatizar lo que hay de perecedero y frágil en nosotros¹⁶, consigue que seamos más conscientes de nuestra pequeñez y fugacidad, que recelemos un poco del futuro, del porvenir, sintiéndonos más cómodos en pasajes pasados o tiempos presentes. Critchley también enuncia algo muy significativo y visual recuperando la metáfora del *freno de emergencia* que Walter Benjamin utilizó en su *Tesis sobre el concepto de historia* al querer compararlo con las «revoluciones» que merece la pena recordar:

Marx dijo que las revoluciones son la locomotora de la historia mundial. Pero tal vez las cosas se presentan de muy distinta manera. Puede ser que las revoluciones sean el acto por el cual la humanidad que viaja en tren aplica los frenos de emergencia¹⁷.

Simon Critchley utiliza esta metáfora de Benjamin y expone que la tragedia

17 BENJAMIN, Walter (2003): *Selected Writings*, vol. 4 1938-1940. Ed. H. Eiland y M. W. Jennings, Harvard UP Cambridge, 2003, p. 402.

18 CRITCHLEY, Simon: *op. cit.*, p. 30.

ralentiza las cosas confrontándonos con aquello que ignoramos sobre nosotros mismos (pero sin embargo constituye lo que somos); esa fuerza desconocida que nos afecta a diario, minuto a minuto...¹⁸.

Volviendo a las palabras de Lars von Trier expuestas sobre *lo feo*, podríamos entenderlas por tanto como aquello trágico que forma parte

de nosotros mismos y que deberíamos confrontar. Él parece también accionar el freno de emergencia en sus trabajos haciéndonos pensar sobre los diferentes problemas o miedos que nos acucian en nuestro día a día. Sus films nos llevan a situaciones angustiosas que parecen no acabarse nunca. Son agujeros negros en los cuales, a priori, parecen no albergar salida. Crichtley ha mencionado la palabra *ralentizar* como un atributo de la tragedia actual en tanto nos lleva a un estado de reflexión a través de la acción acometida. La ralentización trae consigo la intensidad del tiempo, la profundidad... elementos que derivan de la reflexión.

En los trabajos del cineasta danés advertimos una gran atracción por la representación de la ralentización de las imágenes de momentos clave en los que se desencadena la tragedia. Una ralentización cargada de significación que nos avisa de la profundidad que se halla en esa acción o imagen concreta. Lars von Trier ha continuado haciendo uso de la ralentización en sus últimos trabajos que componen su Trilogía de la Depresión: *Antichrist* (2009), *Melancholia* (2011) y *Nymphomaniac* (2013), incrementando también el efecto de la experiencia trágica en ellos. Un recurso, el de la ralentización, que parece estar íntimamente relacionado con la tragedia y que hallamos, sobre todo, en la Trilogía Hipnótica y Trilogía de la Depresión. Las dos Trilogías más trágicas que componen su filmografía.

Si entendemos que la ideología de las sociedades actuales yace –en parte– en el infatigable esfuerzo por fomentar el olvido mediante la constante producción de información nueva, podemos encontrar en la tragedia argumentos suficientes para pensar que ofrece un formato de crítica hacia la ideología actual. Siguiendo esta idea, lo trágico podría reivindicar lo contrario al olvido: el retorno o la visibilidad de aquello que no se quiere ver porque duele o porque no encaja en la definición de belleza clásica que brinda paz y sosiego. Ofrece esa otra parte que nos conforma pero es molesta y desagradable. Lars von Trier desde sus primeros trabajos no ha dudado en representar lo displacentero; aquello que comporta sufrimiento y dolor. En una de sus primeras declaraciones ya enunció lo siguiente:

Estoy encantado con mis orígenes judíos. Ser judío tiene algo que ver con el sufrimiento y la conciencia histórica, dos cosas que encuentro mucho a faltar en el arte moderno. La gente se ha olvidado de sus raíces y de su religión¹⁹.

¹⁹ STEVENSON, Jack (2002): *Lars von Trier*. Ed. Paidós, Barcelona, 2005, p. 33.

El cineasta ha sido siempre consciente de la trascendencia y necesidad del pasado en nuestro día a día. En varios de sus trabajos ha puesto de

manifiesto a través de la metáfora de la hipnosis la importancia de recordar; lo vital de volver atrás. Una acción que está ligada a la reflexión y que –ambas juntas– nos facilitan el acceso a un espectro más amplio de la realidad. Contribuyen a que tengamos una visión más completa sobre nosotros mismos y sólo desde esa posición, –desde la liberación y consciencia de aquello que mantenemos velado– podremos llegar a aceptar que *lo feo*, lo trágico, representa también una parte de nosotros mismos que deberíamos tener más presente.

Conclusiones

Antes de finalizar este artículo me gustaría solamente recordar algunas ideas. La primera de ellas, es la poderosa presencia de la Diosa en los trabajos de Lars von Trier y –sobre todo en *Forbrydelsens element* (*El elemento del crimen*, 1984)– que actúa como un mecanismo destructivo que encarna aquello femenino que desata la locura, mayoritariamente en los hombres. Una fuerza con capacidad para abrir la cárcel, –aquel pequeño espacio que uno ha construido para aislarse de la realidad y olvidarse de uno mismo, de su esencia– desencadenando así actos violentos en los hombres que terminan irremediablemente en tragedia. Pero, más allá del desastre y la calamidad que la Diosa representa y deja a su paso en el cine de Lars von Trier, es también posible hacer una lectura positiva de su presencia en el mismo y, es aquí donde irrumpe el concepto de lo trágico moderno expuesto: la inscripción de este escenario invita a la reflexión.