**AMENACES I IMPULSOS
DE L'ESCEPTICISME MODERN
EN EL CINEMA DE CANVI DE SEGLE.
UNA LECTURA
EN CLAU CAVELLIANA**

DEL PROJECTE **DIO TA**
DE LARS VON TRIER

TESI DOCTORAL PRESENTADA PER
ENRIC ANTONI BURGOS RAMÍREZ
SOTA LA DIRECCIÓ DE
DR. JOSÉ ANTONIO PALAO ERRANDO
I DRA. SHAILA GARCÍA CATALÁN

**Amenaces i impulsos de l'escepticisme modern
en el cinema de canvi de segle.
Una lectura en clau cavelliana
del Projecte idiota de Lars von Trier**

Tesi doctoral presentada per
Enric Antoni Burgos Ramírez

sota la direcció de
Dr. José Antonio Palao Errando
i Dra. Shaila García Catalán

Departament de Ciències de la Comunicació
Castelló de la Plana
Juliol, 2017

A ma mare, per ensenyar-me amb el seu exemple a comprendre i estimar.

*Se trata de algo distinto a vivir sin dudas, sin, por decirlo así, la amenaza del escepticismo.
Vivir en presencia de la duda, los ojos felizmente cerrados, sería estar enamorado del mundo.
Pues si hay una ceguera legítima, sólo el amor la posee.*

Stanley Cavell, *Reivindicaciones de la razón*

AGRAÏMENTS

Per molt que puguem entendre una tesi doctoral com l'esforç d'una veu personal que s'ofereix a la comunitat acadèmica, aquesta veu no pot ser sinó polifònica. En ella ressonen les petjades d'aquells que l'ajudaren a articular-se, en ella conviu l'espenta de les persones que li feren convertir els gemecs en paraules amb l'impuls dels que li ensenyaren després a expressar-se amb el silenci. No som sinó amb altres, amb aquells altres que llegim als llibres, que escoltem a les cançons, que mirem a les pantalles. I és clar, no som sinó junt a les persones amb què toquem i olorem, veiem, sentim i tastem els nostres dies.

Per molt que puguem entendre una tesi doctoral com el resultat d'un treball sovint solitari i reduït a l'espai contingut entre quatre parets, de tant en tant, una mà o una altra colpeja en la finestra de l'habitació perquè qui escriu i reescriu no oblide que el paper ha d'entrar en la vida i la vida ha d'entrar en el paper. Afortunadament, i no sols durant aquests últims anys, han sigut moltes les mans que s'han apropat al meu vidre, que han interromput per uns moments el faig de llum que es projectava sobre els fulls amenaçant amb cegar-me i que m'han ajudat a aprendre a tancar els ulls... per a tornar a obrir-los.

Cal esmentar, en primer lloc, les dues persones més directament relacionades amb la realització d'aquest treball. Per una banda, José Antonio Palao, qui continua despertant en mi la mateixa admiració que fa vint-i-cinc anys, quan vaig tenir la sort de ser alumne seu. Sens dubte, el meu camí acadèmic hauria sigut ben diferent si ell no s'haguera encarregat, cada cert temps, d'encoratjar-me (o desencoratjar-me) amb passió, de recordar-me el plaer d'esbudellar textos i de guiar-me de cara a centrar el meu camp d'investigació. Per altra banda, Shaila García, qui es va sumar més tard al projecte per a omplir-lo d'il·lusió amb la seua dedicació entusiasta. Els seus amables oferiments d'ajuda, comentaris i consells han contribuït a enriquir amb altres punts de vista el diàleg que aquesta investigació suposa. No cal dir que les contínues revisions i correccions d'ambdós directors han resultat crucials per a la redacció final d'aquesta tesi i que aguarde desitjós el moment en què tornem a treballar junts.

No puc deixar passar l'oportunitat de mostrar també el meu agraïment a aquells altres professors i professores que més empremta han deixat en mi, des d'aquells que ho feren quan era un adolescent —com Carles Bay o Toni Honrubia— fins als que em motivaren amb les seues classes, textos i converses durant la meua dilatada etapa d'alumne universitari. Vull així destacar les inspiradores *lliçons* d'estètica (i de vida) d'Amparo Rovira i la fortuna d'haver conegut Diego Ribes. Va ser de mà d'ell

com vaig apropar-me a la figura de Cavell, va ser amb les seues explicacions i escrits com vaig endinsar-me en el complex pensament del filòsof nord-americà i, sobretot, ha sigut amb ell com aquesta tesi ha anat prenent forma. A Diego dec el revelador suggeriment de mirar el moviment Dogma 95 des dels prismes cavellià i a ell he de donar les gràcies tant per haver llegit amb encomiable atenció aquesta tesi a mesura que anava escrivint-la com també per les fecundes con-verses que hem mantingut sobre ella.

Com a estudiant de filosofia a la Universitat de València vaig poder igualment gaudir del contacte amb altres professors. No puc oblidar Nicolás Sánchez Durá, qui va dirigir la tesina amb què vaig encetar el trajecte que ací continue. Tant les seues aportacions com les dels membres que formaren part d'aquell tribunal — Vicente Sanfèlix, Joan B. Llinares i Tobies Grimaltos— nodriren la meua investigació i m'esperonaren decidivament a seguir amb l'orientació que havia germinat anys abans, durant el trànsit suau de la filosofia a l'audiovisual que vaig iniciar amb la meua estada a la *University of Birmingham*.

L'esmentada tesina arreplegava ja els fruits de les classes de la llicenciatura en Comunicació Audiovisual de professors com Vicente Sánchez-Biosca, Juan Miguel Company, Jenaro Talens o Salvador Company, amb els quals vaig aprendre a mirar el cinema d'una altra manera. Avui dia, cada volta que em colpegen les penes i penúries pròpies del professor associat, recorde aquest últim i em reconforte pensant que tal volta pugua estar ampliant els horitzons del meu alumnat de manera semblant a com ell va fer amb mi.

Parlar sobre la meua faceta de professor em duu a dirigir l'atenció cap als companys i companyes amb qui estic treballant des de fa molts anys. Trobe que aquest és el lloc ideal per agrair a Carmen Marcos (col·lega, ajudant, confident... amiga) el seu incalculable suport i la seua comprensió durant els setze cursos que hem compartit. No crec que arribe mai a satisfer les expectatives que té dipositades en mi, però vull reconèixer ací que els meus (grans o petits) assoliments (presents i futurs) estaran sempre en deute amb ella. Si pense en els companys en el Grau de Comunicació Audiovisual de l'Escola Politècnica Superior de Gandia (UPV), són molts els qui han mirat d'animar-me —cadascú a la seua manera— durant el llarg procés d'escriptura d'aquesta tesi, com ara José Pavia, Héctor J. Pérez, Blas Payri o Álvaro de los Ángeles. He de destacar l'ajut de Josepa Costa, qui em facilita any rere any la (de vegades, problemàtica) tasca de fer docència en la nostra llengua i qui s'ha prestat amablement i voluntariosa a fer la correcció lingüística del present treball. També Salvador Cuenca i Enrique Herreras, companys i amics del Departament de Filosofia i Sociologia de la Universitat Jaume I, s'han interessat en tot moment per la marxa de la meua investigació i, amb els seus experts consells, em feren superar la por al full en blanc i encaminar els meus pensaments.

Vull igualment correspondre des d'ací al meu alumnat. Haver fet classe en llocs tan variats i a gent tan diversa ha renovat contínuament la meua vocació docent i les ganes de no deixar mai d'aprendre. Els seus dubtes i suggeriments, les seues pors, iniciatives i queixes, la seua estima i motivació han exercit i exerceixen d'estímul constant. Llance així amb aquestes línies una ampla i agraïda abraçada a tots i totes aquelles que m'han patit i gaudit a les aules de secundària, de la UPV, de l'UJI,

de l'Institut de Creativitat i Innovacions Educatives (UV) i també als professors i professores que vaig tenir ocasió de formar tant en la *Tra-Vinh University* (TVU) com en la *Vietnamese Association of Community Colleges* (VACC). I incloc en aquesta abraçada, òbviament, a Ana Valiente, qui ha dedicat hores i hores a ajudar-me amb la maquetació d'aquest document.

Però és ben sabut que no es fa bona olla amb aigua sola. Més enllà de l'àmbit acadèmic i professional, i d'una manera o una altra, moltes altres persones marquen aquesta tesi en la mateixa mesura que alimenten la meua vida. M'ha sigut impossible, mentre redactava, no pensar en tots els anys de convivència amb usuaris i voluntaris del Club d'oci per a persones amb discapacitat intel·lectual del Centre Social Senabre i en especial, en Antonio Bonet. Tot i que per raons diferents, tampoc no he deixat de tenir present la música i aquells que m'han acompanyat o m'acompanyen encara en aqueix altre tipus d'aventures: Ximete, Jorge, Marcos, Ángel, Vicen, Rosa, Helena, Jasón, Kris, Ubaldo, Ximo Aguar, Juan, Elena, Laura... És un plaer fer música i amistat amb ells, crear junts una nova papallona cada volta. I ha sigut igualment un plaer haver-me introduït més recentment en el món del teatre de la mà de la companyia *Subit!*. Indubtablement, mentre reflexionava sobre la improvisació i la capacitat terapèutica de la interpretació no podia sinó tenir en ment a Xavi, David i Eze, els meus farandulers favorits.

És bon moment aquest, també, per donar les gràcies a les persones que sempre han estat al meu costat. Per una banda, als amics de tota la vida, amb qui he embastat converses i teixit vivències, sovint esquitxades per estupideses i rialles: a Gemma, Laure, Rafa i Sergio i, és clar, a Tamara i a Enrique. Tant de bo puguem assolir prompte un equilibri amb les nostres obligacions familiars i professionals que ens permeta tornar a viure moments iguals o millors que els moltíssims que ja hem viscut. Per altra banda, a la meua extensa família tant materna com paterna, pels qui sempre m'he sentit acollit i reconegut. I especialment als meus cosins de Barcelona, a la teta M^a Ángeles i a la tia Rosa, perquè han sigut els espills en què m'he mirat des de menut. I ja que parle de família, no puc oblidar aquells que arribaren al meu dia a dia fa menys temps però que s'han guanyat un lloc ben important i no han deixat de motivar-me perquè aconseguira el meu propòsit: a Amparo, per forçar-me amb afecte a marcar-me terminis, a Julio, per evitar que em sentira culpable en demorar-me, a Manel, per mostrar-me el camí i a Xosé Manuel, per convidar-me amb el seu somriure a mirar al futur amb esperança.

I si d'agrar a les persones properes es tracta, hi ha un parell d'elles que mereixen tota la gratitud de què sóc capaç i més: ma mare, qui ens va deixar quan la redacció d'aquest treball arribava al seu equador i mon pare, per qui lluitaré per recordar totes les coses que dia rere dia ell va oblidant. No per tòpic deixa de ser cert: sense ambdós mai no podria haver tingut aquesta vida que m'han regalat. Per últim, voldria donar les gràcies a Iria, qui ha sabut esperar pacientment durant el període que ara acaba i que va començar quan, passejant pel centre de Timisoara, li vaig prometre que posaria en paraules allò que estava sentint i creient. No sé si el resultat serà del seu grat, però per a mi hi ha prou amb què continuem renovant a diari la il·lusió que ens porta a cercar junts la felicitat. ■

ÍNDEX

NOTA PRELIMINAR SOBRE QÜESTIONS LINGÜÍSTIQUES	16
LLISTAT D'ABREVIATURES	18
PLANTEJAMENT DE LA INVESTIGACIÓ	20
JUSTIFICACIÓ I INTERÈS DEL TEMA	22
HIPÒTESI	25
OBJECTIUS	26
OBJECTE	27
METODOLOGIA	28
ESTRUCTURA	29
1. STANLEY CAVELL I EL PROBLEMA DE L'ESCEPTICISME MODERN	34
1.1. FILOSOFIA TRADICIONAL I PÈRDUA	41
1.1.1. LA NEGACIÓ DE L'HUMÀ: OBLIT DEL COS I EXCLUSIÓ DEL SUBJECTE	43
1.1.2. LA PÈRDUA DE MÓN. ESCEPTICISME SOBRE EL MÓN EXTERN	47
1.1.3. LA INSULARITAT DE LA CONSCIÈNCIA. ESCEPTICISME SOBRE LES ALTRES MENTS	49
1.1.4. LA FILOSOFIA TRADICIONAL COM A CONSUMACIÓ DE L'ESCEPTICISME QUE PRETENIA REFUTAR. LA VERITAT DE L'ESCEPTICISME	53
1.2. EL CAMÍ CAVELLIÀ CAP A LA RECUPERACIÓ	57
1.2.1. L'ORDINARI I EL RESTABLIMENT DE LES SEUES RELACIONS	58
1.2.2. ACCEPTACIÓ DEL MÓN	62
1.2.3. RECONeixEMENT DELS ALTRES, CONEIXEMENT COM A RECONeixEMENT	63
1.2.4. LA IMPORTÀNCIA DE L'HUMÀ. AUTOCONeixEMENT I VEU	67
1.2.5. PERFECCIONISME MORAL	69
2. CINEMA I ESCEPTICISME	76
2.1. EL CERCLE ESCÈPTIC DEL MITJÀ CINEMATogràFIC	80
2.1.1. UNA SUCCESSIÓ DE PROJECCIONS AUTOMÀTIQUES DE MÓN	82
2.1.2. UNA IMATGE EN MOVIMENT DE L'ESCEPTICISME	88
2.1.3. UN CERCLE SENSE EIXIDA PERÒ QUE PERMET LA RECUPERACIÓ	90
2.2. LES PEL·LÍCULES COM A LLOC D'EXPRESSIÓ DE L'ESCEPTICISME I COM A MOSTRA DE LA POSSIBILITAT DE RECUPERACIÓ	96
2.2.1. LA PREDILECCIÓ DE CAVELL PELS FILMS DE L'EDAT DAURADA DE HOLLYWOOD	97
2.2.2. UNES BREUS CONSIDERACIONS SOBRE LA LECTURA CAVELLIANA DE PEL·LÍCULES	102
2.2.3. LA COMÈDIA DEL TORNAR-SE A CASAR. MATRIMONI, CONVERSA I RECONeixEMENT	106
2.2.4. EL MELODRAMA DE LA DONA DESCONEGUDA. IRONIA, TEATRALITZACIÓ I RESURRECCIÓ	110
2.2.5. LA RELECTURA EN CLAU PERFECCIONISTA	115
3. MODERNISME CINEMATogràFIC, REVOLUCIÓ DIGITAL I PÈRDUA DE MÓN	122
3.1. ABANS I DESPRÉS DEL TRENCAMENT MODERNISTA	126
3.2. UNA ALTRA MIRADA SOBRE LA PRESENCIA DEL MODERNISME AL CINEMA	128
3.3. LA DICOTOMIA S'ESTABLEIX EN ALTRES TERMES	134
3.4. LA REVOLUCIÓ DIGITAL: UN NOU PUNT D'INFLEXIÓ	138
3.4.1. LA VIDA VIRTUAL DEL CINEMA SEGONS D.N. RODOWICK	139
3.4.2. UNA ALTRA PROPOSTA PER A ENCARAR LA IRRUPCIÓ DEL DIGITAL DES DE PARÀMETRES CAVELLIANS	144

4. DOGMA 95 (I). HISTÒRIA DEL MOVIMENT	168
4.1. PARAULES SENSE PEL·LÍCULES. ELS INICIS DE DOGMA 95	172
4.2. ELS QUATRE PRIMERS FILMS	180
4.2.1. CELEBRACIÓN (DOGME #1. FESTEN, THOMAS VINTERBERG, 1998)	180
4.2.2. MIFUNE (DOGME #3. MIFUNES SIDSTE SANG, SØREN KRAGH-JAKOBSEN, 1999)	184
4.2.3. DOGME #4. THE KING IS ALIVE (KRISTIAN LEVRING, 2000)	187
4.2.4. DE L'UNIFORME I LES CONFESSIONS A LA LLIBERTAT DE CULT	193
4.3. EVANGELITZACIÓ SENSE EVANGELITZADORS. DE L'EXPANSIÓ INTERNACIONAL A L'AGONIA	194
4.4. EL FINAL DEL MOVIMENT: PORTA OBERTA A L'HERETGIA	197
5. DOGMA 95 (II). L'ESPERIT DEL MOVIMENT	202
5.1. CINEMATOGRAFIA IL·LUSIONISTA PER A UN CINEMA D'IL·LUSIÓ	206
5.2. LA NECESSÀRIA ACCIÓ DE RESCAT	213
5.2.1. UNA ESTRATÈGIA REALISTA DUAL: ACCEPTACIÓ DEL MÓN I REIVINDICACIÓ DEL PROFÍLMIC ORDINARI, RECONeixEMENT D'INTERVENCIÓ I DESOCULTACIÓ DEL FET FÍLMIC	214
5.2.2. LA DERIVA IDEOLÒGICA DE LA RECUPERACIÓ	226
5.3. IRONIA AVERSIVA I CONFORMITAT EN EL DIÀLEG AMB LA TRADICIÓ. EL MODERNISME DE DOGMA 95	231
5.3.1. UNA IRONIA QUE CONJUGA LA PROVOCACIÓ DE L'AVANTGUARDA AMB LA SERIOSITAT MODERNISTA	232
5.3.2. REGLES EXPLÍCITES PER A DESEMMASCARAR EL DOGMATISME IMPLÍCIT	238
5.3.3. LA MIRADA CAP A LA RESISTÈNCIA ANTERIOR: L'AMBIVALENT RELACIÓ AMB LA NOUVELLE VAGUE	248
5.4. LA CARA AMABLE DE LA TEMPESTA TECNOLÒGICA. RESISTÈNCIA I RECUPERACIÓ DE LA CONVICCIÓ EN TEMPS DIGITALS	254
5.4.1. L'ESFORÇ MODERNISTA EN UN CONTEXT D'HIBRIDACIÓ CÒDICA	255
5.4.2. LA (DEFINITIVAMENT IRÒNICA) DEMOCRATITZACIÓ DEFINITIVA DEL CINEMA	268
6. EL PROJECTE IDIOTA	276
6.1. LOS IDIOTAS: EL FILM COM A NUCLI DEL PROJECTE	282
6.1.1. FITXA TÈCNICA I ESTRUCTURA	284
6.1.2. CIRCUMSTÀNCIES DEL RODATGE	290
6.1.3. RECEPCIÓ DEL FILM	293
6.2. EL GUIÓ	296
6.3. LA CASTEDAT SEGONS VON TRIER	305
6.3.1. AIGUA PURIFICADORA PER A LA SET DE TRANSFORMACIÓ	305
6.3.2. ÚS, EXPERIÈNCIA I SIGNIFICAT. LA INTERPRETACIÓ PERSONAL DEL MANIFEST I EL VOT DE CASTEDAT	312
6.4. EL DIARI DE RODATGE	316
6.5. DE YDMYGEDE [ELS HUMILIATS]	317
7. UNA PEL·LÍCULA SOBRE IDIOTES	322
7.1. ELS JOCS INTERNS DE LA COMUNA I LA RECERCA DEL JO-IDIOTA	327
7.2. ELS JOCS EXTERNS DE LA COMUNA: LA PROVOCACIÓ QUE REVELA L'EVITACIÓ QUE EL POLÍTICAMENT CORRECTE AMAGA	337
7.3. OBSTACLES I REPTES EN EL CAMÍ CAP A L'AUTENTICITAT	349
7.4. EL TRAJECTE DE LA DONA DESCONEGUDA	359
7.5. LA RESURRECCIÓ DE KAREN	368

8. UNA PEL·LÍCULA FETA PER IDIOTES	383
8.1. COM TOCAR MÓN AMB LA TÈCNICA IDIOTA: ABSTENCIÓ DEL CONTROL I ACCEPTACIÓ DE LA REALITAT	388
8.1.1. EL FUNCIONAMENT DE LA TÈCNICA DEL POINT AND SHOOT STYLE A L'EPISODI DE L'ORGIA	390
8.1.2. REIVINDICACIÓ FORMAL DE LA CORPOREÏTAT (I). LA CÀMERA I LA SEUA FIXACIÓ PELS COSSOS	397
8.1.3. REIVINDICACIÓ FORMAL DE LA CORPOREÏTAT (II). LA CÀMERA-COS	405
8.1.4. IMPROVISACIÓ I PRESES LLARGUES. OBERTURA A L'ALEATORI I INDETERMINACIÓ DE LA REALITAT	409
8.2. CONTROLANT LA PÈRDUA DE CONTROL: DESOCULTACIÓ DEL FET FÍLMIC I ASSUMPCIÓ DE LA INTERVENCIÓ SIGNIFICANT	419
8.2.1. LA PRESENCIA FÍSICA, LA VEU MÉS LITERAL. EL TERRENY LIMÍTROF DEL PROCÉS CINEMATOGRAFIC	420
8.2.2. LA VEU DE LA CÀMERA PERFORMATIVA: EXPRESSIÓ I PRODUCCIÓ DE SENTIT	427
8.2.3. LA VEU INEVITABLE DEL MUNTATGE. DISCONTINUÏTAT, HETEROGENEÏTAT I CENTRIFUGUISME	434
8.2.4. CONTROL RELATIU, INTERVENCIÓ SIGNIFICANT I RECONDUCCIÓ A L'ORDE DEL RELAT	447
8.3. UNA PROPOSTA FORMAL QUE APUNTA CAP A LA SUPERACIÓ DE L'ESCEPTICISME	455
8.3.1. RECUPERACIÓ DE LA CONVICCIO CONTRA LA PÈRDUA CINEMATOGRAFICA DE MÓN. L'IMPULS MODERNISTA DE LOS IDIOTAS	456
8.3.2. IMPERFECCIÓ FORMAL COM A VIA CAP AL PERFECCIONISME MORAL. L'EXPERIÈNCIA PURIFICADORA DEL CINEASTA	459
9. UNA PEL·LÍCULA... PER A IDIOTES?	472
9.1. L'EXPERIÈNCIA DEL FILM: L'ESPECTADOR DAVANT L'ESTRANYAMENT QUE HI ENDINSA	476
9.1.1. UNA HISTÒRIA CENTRÍFUGA I UNA IDENTIFICACIÓ SECUNDÀRIA CONFLICTIVA	478
9.1.2. CONNEXIÓ AFECTIVA AMB L'ESTIL I COMPLICITAT AMB EL PROCÉS	488
9.2. DE L'AUTOREFLEXIVITAT A LA CONSCIÈNCIA DE L'ESPECTADOR. DEMANDA DE RESPOSTA EXISTENCIAL, PAPER ACTIU I ATORGAMENT DE SENTIT	493
9.3. SUPERANT ELS DUBTES QUE PLANTEJA EL FILM. LOS IDIOTAS, POT FER-NOS MILLORS?	496
RESULTATS DE LA INVESTIGACIÓ	506
CONCLUSIONS	508
CONFIRMACIÓ DE LA HIPÒTESI	514
CONSECUCIÓ DELS OBJECTIUS	515
FUTURES LÍNIES D'INVESTIGACIÓ	517
BIBLIOGRAFIA I FONTS AUDIOVISUALS	520
ANNEXOS	540
MANIFEST DOGUMENTAL	542
SINOPSI DE LOS IDIOTAS	544

NOTA PRELIMINAR SOBRE **QÜESTIONS** **LINGÜÍSTIQUES**

Exposem a continuació els criteris lingüístics que seguim en la redacció de la present tesi en relació amb les referències i citacions textuais de les fonts audiovisuals i bibliogràfiques emprades, tot deixant constància que són els mateixos que en el seu moment se'ns aconsellaren durant la redacció del Treball d'investigació conduent a l'obtenció del DEA i que comptaren amb el vist i plau del tribunal*.

Pel que fa a les pel·lícules que esmentem, a penes un terç d'aquestes compten amb la seua versió en la nostra llengua, d'acord amb la consulta realitzada en la base de dades de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals**. En aquests casos, el film apareix referit amb el seu títol en català. En la resta d'ocasions, hem remès al títol en castellà sempre i quan la pel·lícula haja sigut estrenada a l'Estat espanyol. De no ser així, la pel·lícula figura únicament amb el seu títol original. No obstant això, en determinats casos jutgem adient facilitar una traducció i per això el títol que proposem en català apareix entre claudàtors i immediatament després de l'original. En consonància amb aquest criteri, remetem als diàlegs en castellà de *Los idiotas* (*Dogme #2. Idioterne*, Lars von Trier, 1998) i no pas als originals en danès.

Ens trobem en una situació semblant respecte de la bibliografia utilitzada. La producció literària en la nostra llengua sobre els temes que ens ocupen és mínima, com també escassegen les edicions en català dels textos que fem. Sempre que existeix la possibilitat, citem aquestes edicions catalanes. En els casos restants, procedim de manera paral·lela a com acabem d'exposar a propòsit de les referències a pel·lícules i remissions als diàlegs: si hi ha traducció al castellà, la fem servir; en cas contrari, utilitzem les edicions dels textos en la seua llengua original. A més d'apuntar cap a una coherència entre la manera de remetre a les fonts audiovisuals i a les bibliogràfiques, la nostra decisió s'empara en la intenció d'afavorir una accessibilitat que es manifesta, si més no, en un doble sentit. Per una banda, pretenem que el nostre text siga llegívol i, d'aquesta manera, no podem obviar el fet que als lectors potencials d'aquesta tesi els resulte menys costós encarar certes citacions en castellà

que en llengües com l'anglès o el francès —dit sia de pas, ben compareixents al llarg de la redacció, la qual cosa suposa un motiu més que avala la nostra resolució en tant que evita que multipliquem la seua presència***. Per altra banda, trobem que, a més de per a reconèixer honestament l'autoria d'idees i desenvolupaments, les referències bibliogràfiques serveixen per a orientar el lector que decideix aprofundir en certs aspectes de l'exposició. En aquest sentit, l'accés a diversos escrits originals pot resultar certament complicat. És per exemple el que esdevé amb determinats articles de Stanley Cavell que trobem a *El cine, ¿puede hacernos mejores?* (2008), recopilació editada en castellà —inexistent com a tal en anglès— i composta per escrits de diversa procedència i datació. Siga com siga, en tots aquells moments en què trobem oportú revisar certes qüestions relatives a la traducció d'alguna paraula o expressió, introduïm la nostra proposta tot contrastant-la amb l'idioma original en què aquestes van ser formulades. ■

* El nostre treball duia per títol *Cinema i modernitat. Un esbós per la recuperació del món mitjançant el diàleg cinema-filosofia*. La investigació, emmarcada dins del programa interdepartamental de doctorat "Raó, llenguatge i història" de la Universitat de València va ser dirigida pel Dr. Nicolás Sánchez Durá i presentada davant del tribunal conformat pels doctors Vicente Sanfélix, Joan B. Llinares i Tobies Grimaltos.

** El llistat —que es pot trobar en www.esadir.cat/filmoteca— inclou els films doblats o subtitulats en català i que s'han estrenat als cinemes o emès per TVC.

*** Cal remarcar en aquest punt que hem mirat de minimitzar les remissions a textos en altres llengües com el danès o l'alemany. De fet, l'esmentada presència del francès es deu al recurs a l'edició traduïda del diari íntim de von Trier (1998) —enregistrat en danès i posteriorment transcrit i publicat en aquesta llengua— del qual citem l'única traducció que se n'ha publicat.

LLISTAT D'ABREVIATURES

Per tal de facilitar la identificació dels escrits de Cavell que citem, farem servir les següents abreviatures:

MWM	Cavell, S., <i>Must We Mean What We Say?</i>
TWV	Cavell, S., <i>The World Viewed</i>
RR	Cavell, S., <i>Reivindicaciones de la razón</i>
TSW	Cavell, S., <i>The Senses of Walden*</i>
BF	Cavell, S., <i>La búsqueda de la felicidad</i>
EBO	Cavell, S., <i>En busca de lo ordinario</i>
TNYUA	Cavell, S., <i>This New Yet Unapproachable America</i>
CHU	Cavell, S., <i>Conditions Handsome and Undhandsome</i>
MAL	Cavell, S., <i>Más allá de las lágrimas</i>
CDP	Cavell, S., <i>Ciudades de palabras</i>
CPHM	Cavell, S., <i>El cine... ¿puede hacernos mejores?</i>
COF	Rothman, W. (ed.), <i>Cavell on Film</i>

*Encara que hi ha traducció castellana d'aquest llibre (vid. Bibliografia), emprem l'edició ampliada en anglès ja que aquesta incorpora un parell d'articles als quals fem referència ("Thinking of Emerson" i "An Emerson Mood") i que la traducció al castellà no inclou.

MWM

TWV

RR

TSW

BF

EBO

TNYUA

CHU

MAL

CDP

CPHM

COF

PLANTEJAMENT DE LA INVESTIGACIÓ

JUSTIFICACIÓ I INTERÈS DEL TEMA

Stanley Cavell (Atlanta, EUA, 1926) va començar a indagar les confluències entre pensament filosòfic i estudis fílmics a començaments dels setanta. En el nostre àmbit geogràfic, però, la seua figura ha romàs en un cert desconeixement fins fa relativament poc. En els últims quinze anys, l'autor ha anat experimentant un major reconeixement en el terreny filosòfic: la seua presència ha crescut en els plans d'estudi dels Graus en Filosofia, s'han començat a traduir al castellà els seus llibres i s'han realitzat cursos sobre la seua obra, com el celebrat el 2009 en la UIMP de València i que va comptar amb la participació de l'homenatjat. No obstant això, els seus plantejaments no gaudeixen encara de la mateixa acceptació entre els nostres investigadors de l'audiovisual.

La peculiaritat de l'aportació cavelliana a la teoria i crítica fílmiques rau en un singular apropament en què l'escepticisme modern i el dispositiu cinematogràfic s'exploren mútuament. En remetre a l'escepticisme modern, Cavell no sols es refereix al vessant de pensament que Descartes vol combatre, sinó principalment a la tragèdia intel·lectual que afecta la filosofia precisament com a fruit del gir epistemològic cartesiana, del sotmetiment de la realitat mitjançant la concepció del món com a imatge: l'intent de refutació de l'escepticisme que mou la filosofia tradicional post-cartesiana suposa així per a Cavell una manera més de *viure en* l'escepticisme, en la desconexió respecte del món i de les altres criatures humanes. Per altra banda, el cinema, amb la seua presentació automàtica de projeccions de món, naturalitza el tipus de relació amb la realitat que proposa l'escèptic i que Descartes assumeix. És això el que porta Cavell a entendre el cinema com a *imatge en moviment de l'escepticisme*, en tant que sembla satisfer el desig modern de prendre el món com a objecte/imatge i de permetre'ns mirar-lo des del punt de vista diví que creu transcendir el nostre *ser-en el món* i la nostra subjectivitat.

Ni filosofia ni cinema resten, tanmateix, necessàriament condemnats a sucumbir a l'escepticisme: hi és l'opció de *conviure amb* l'escepticisme sense *viure en* aquest, l'opció de reconèixer la veritat que l'escepticisme alberga —a saber, que la nostra connexió amb el món no depèn de la certesa del coneixement que en tenim d'aquest. I és justament a això (és a dir, al restabliment de la nostra relació ordinària amb el món, amb els altres i amb nosaltres mateixos) al que el cinema ens pot ajudar. Així les coses, tant el mitjà cinematogràfic com els seus films són entesos per Cavell com a expressions de l'escepticisme a què es veu abocada la nostra cultura moderna però alhora també com a procuradors de la possibilitat de recuperació d'aquesta amenaça escèptica.

D'acord amb allò que l'autor exposa a *The World Viewed* (1971), la possibilitat recuperadora que ens atorga el mitjà cinematogràfic passa per la participació de la realitat en la base física del cinema, per la capacitat del mitjà de transcriure el món en virtut de l'automatisme mecànic de la càmera que imprimeix al cel·luloide allò que se li presenta. Tenint en compte els canvis que en les últimes dècades la revolució digital ha introduït en la nostra concepció del cinema, el primer interrogant que sorgeix és fins a quin punt i de quina manera les potencialitats que Cavell atribueix al mitjà cinematogràfic poden perviure en un moment com l'actual en què la producció digital d'imatges s'ha generalitzat i la indicialitat del mitjà resta en entredit. L'autor no ens ha proporcionat cap revisió de la seua proposta capaç de respondre als problemes que per a aquesta puga comportar la progressiva digitalització del cinema.

Per altra banda, i en relació amb l'estudi de films concrets, cal destacar que gran part dels esforços de Cavell han anat dirigits a palesar la possibilitat de recuperació de l'escepticisme a què ens apropen certes pel·lícules pertanyents al model cinematogràfic hegemònic. Tot i que l'autor no centra exclusivament l'atenció en aquest tipus de produccions, els seus dos principals llibres dedicats a la lectura de pel·lícules —*Pursuits of Happiness* (1981) [*La búsqueda de la felicidad* (1999)] i *Contesting Tears* (1996) [*Más allá de las lágrimas* (2009)]— han pres com a objecte un cos de films dels anys trenta i quaranta ben representatius de l'edat daurada de Hollywood. En aquests dos llibres l'autor ens mostra el seu particular apropament als films que procura mitjançant allò que ell anomena *lectura*. El tipus de comprensió que Cavell cerca amb la lectura de pel·lícules no és sols la comprensió del film, sinó més aviat, una comprensió amb el film que puga, per una banda, reconèixer com la pel·lícula es comprèn a si mateixa i per l'altra, oferir algun ensenyament sobre aquesta a qui la llig. La conversa amb el film deriva d'aquesta manera en l'autoconeixement, tot procurant la conversió del lector que és llegit pel text. Les lectures cavellianes de pel·lícules constitueixen així estudis filosòfics d'aquestes —principalment motivats pels aspectes temàtics del film— en els quals l'autor no dubta a establir el diàleg entre la pel·lícula i altres textos (no sols filosòfics) amb la finalitat d'aprofundir en la comprensió recíproca dels interlocutors i d'indagar en la pròpia experiència personal d'aquests.

L'empresa d'avaluar l'aplicabilitat dels plantejaments de Cavell en l'anàlisi d'altre tipus de pel·lícules ens resulta especialment interessant. No ens estem referint sols a l'intent de llegir en clau cavelliana produccions contemporànies o films que s'allunyen de les rutines i convencions pròpies de la indústria cinematogràfica (tant el mateix autor com alguns seguidors seus han tingut ocasió de dedicar-s'hi puntualment) sinó sobretot al fet d'abordar l'anàlisi de desviacions del model hegemònic més recents que ens permeten valorar la vigència i idoneïtat de l'enfocament cavellià en un context marcat per l'esmentada revolució digital. És per això que el nostre treball es planteja posar a prova la concepció ontològica del cinema de Cavell i el seu procediment de lectura de films acudint a l'estudi del moviment Dogma 95, a l'anàlisi del film *Los idiotas* (*Dogme #2. Idioterne*, Lars von Trier, 1998) i a la reflexió sobre el procés creatiu que fa possible la pel·lícula.

El diàleg que proposem entre Cavell i el corrent danès és susceptible de trobar, si més no, un doble benefici. Per una banda, el que rau a posar en valor els postulats del filòsof, tot actualitzant-los i enriquint-los a través del contrast d'aquests amb les novetats, oportunitats i peculiaritats que ofereix la producció cinematogràfica del canvi de segle.

Per altra banda, i el que és més important per als nostres interessos, el consistent a desplegar adientment la manera en què la resistència cinematogràfica de Dogma 95 persegueix la recuperació del món ordinari que el digital posa en qüestió. Amb aquest apropament al fenomen Dogma des del pensament de Cavell estem, a més, indagant una intersecció que roman avui dia pràcticament inexplorada —sols Ribes (2000: 141-144) ha suggerit una aproximació al moviment en clau cavelliana, i aqueix és el suggeriment que arrepleguem i desenvolupem en la present tesi doctoral. D'aquesta manera, la nostra proposta es presenta com a alternativa als abordaments de Dogma 95 que sovint s'han realitzat acudint als plantejaments de Bazin (Conrich i Tincknell, 2000; Ove Christensen, 2000a; Jerslev, 2002), Brecht (Koutsourakis, 2011; Culp, 2014: 94-141) o Deleuze (Sánchez Martí, 2013: 148-159). El recurs a Cavell ens permet integrar i conjugar els que jutgem com a principals encerts d'aquests enfocaments, i també, presentar sota una nova perspectiva la resposta del moviment danès al moment crític que el cinema travessa en la conjuntura finisecular.

En definitiva, l'interès de la nostra investigació rau en la fecunditat que advertim en el diàleg entre dues propostes —una filosòfica (en el sentit menys especialitzat del terme) i l'altra (eminentment, però no sols) cinematogràfica— que, segons el nostre parer, no han rebut tot el reconeixement que mereixen. En aquest sentit, el present treball suposa una reivindicació de l'aportació de Cavell a l'estudi del cinema i alhora, una posada en valor d'un moviment i d'una pel·lícula generalment desacreditats per la crítica. El següent fragment de l'article amb què el diari *ABC* donava comptes de l'estrena del film de von Trier pot servir d'exemple d'aquesta actitud:

[E]n 'Los idiotas' no hay nada nuevo, nada que no se haya tocado en el cine marginal, ése que no tiene vocación. Provocar con el sexo, con la realidad, con las babas, con el cine vestido exquisitamente de no cine hacen de 'Los idiotas' un ejercicio que sólo despega las risas nerviosas de los incapaces de reconocer su propia imbecilidad (Iglesias, 1998, octubre 30).

Llegir el Projecte idiota de von Trier i el moviment en què queda inserit des de paràmetres cavellians ens ajuda a repensar el seu gest de provocadora ironia i a entendre'l a la llum de la transició que el mitjà cinematogràfic encetava fa més de vint anys amb l'arribada del digital, i a més, ens permet avaluar l'empremta que Dogma 95 deixa en el cinema posterior i seguir explicant-nos, des de la perspectiva actual, aquesta transició en què continuem immersos avui dia.

HIPÒTESI

La revolució digital afegeix nous motius per a continuar examinant els vincles existents entre escepticisme i cinema i, alhora, la condició crítica del mitjà cinematogràfic. La suplantació de la realitat ordinària que l'aplicació de la tecnologia digital al cinema pot procurar compromet el poder transcriptor que tradicionalment s'ha atribuït al cinema i amb això, la promesa reveladora de món que Cavell adverteix en el mitjà. No obstant això, i de la mateixa manera que en el passat analògic, el cinema segueix oferint tant instàncies que no satisfan aquesta promesa com també pel·lícules constructives que ens ajuden a recuperar-nos de l'amenaça escèptica. Aquesta consideració ens permet guiar la nostra investigació amb la següent hipòtesi:

EL FILM LOS IDIOTAS I EL PROJECTE CREATIU EN QUÈ QUEDA EMMARCAT SUPOSEN UN INTENT MODERNISTA DE REIVINDICACIÓ DE LA BASE FÍSICA DEL CINEMA QUE PRETÉN LA RECUPERACIÓ (CINEMATOGRÀFICA) DE L'ESCEPTICISME EN TEMPS DIGITALS I QUE RECLAMA L'ATENCIÓ ALS ASPECTES FORMALS DEL FILM EN TANT QUE VIA FONAMENTAL PER A ARTICULAR LA SEUA RESPOSTA.

OBJECTIUS

Els objectius principals que la present tesi doctoral es planteja assolir són:

- * Avaluar les condicions sota les quals la concepció ontològica del mitjà cinematogràfic que manté Cavell pot preservar la seua vigència en l'actual context de digitalització del cinema.
- * Posar a prova mitjançant l'estudi de *Los idiotas* el procediment cavellià de lectura i complementar-lo amb la contribució de l'anàlisi formal, tot justificant prèviament la pertinença d'aquesta ampliació metodològica.
- * Analitzar els diferents sentits en què entenem el Projecte idiota de Lars von Trier com a mostra plausible de recuperació cinematogràfica de l'amenaça escèptica.

Com a objectius secundaris trobem els següents:

- * Presentar l'abordament cavellià a l'escepticisme modern i la seua proposta de perfeccionisme moral, tot investigant i palesant els lligams que aquests plantejaments mantenen amb la seua concepció del cinema.
- * Caracteritzar el cinema d'il·lusió que constitueix el blanc de les crítiques de Dogma 95 com a mutació del model cinematogràfic hegemònic en el context digital i com a consumació de l'escepticisme.
- * Identificar i justificar les particulars característiques de l'impuls modernista cinematogràfic en el trànsit del segle XX al XXI a partir de l'anàlisi del moviment Dogma 95, incidint en el diàleg que estableix amb altres tendències audiovisuals.
- * Valorar les circumstàncies de producció de *Los idiotas* mitjançant l'anàlisi del Projecte idiota, tot remarcant les divergències amb els processos habituals de la indústria cinematogràfica.

OBJECTE

La nostra tesi se centra en el *Projecte idiota* de Lars von Trier i, especialment, en el text que millor aglutina les vicissituds i assoliments del procés creatiu que dóna comptes de l'aventura dogmàtica del director; això és, en la pel·lícula *Los idiotas*. Aquest film satisfà la nostra intenció de recórrer a una proposta cinematogràfica allunyada d'aqueixes convencions del cinema hegemònic que caracteritzen les pel·lícules a què Cavell més s'ha dedicat. És per això que la nostra elecció apunta cap a un film inserit dins del moviment Dogma 95, última baula de la llarga cadena de cinemes de resistència que pobla la història del setè art i que intenta donar resposta a la pèrdua de món en què desemboca el cinema hegemònic en temps digitals.

D'entre els films més representatius d'aquest moviment, *Los idiotas* se'ns presenta com la pel·lícula on més palpable és la polièdrica amenaça escèptica i on la resposta a aquesta és esgrimida des d'òptiques complementàries més diverses. Per altra banda, apropar-nos al film de von Trier —principal ideòleg de Dogma 95 i director amb una considerable trajectòria cinematogràfica anterior al moviment— ens permetrà aprofundir millor en l'esperit purificador de la seua empresa i en com aquest afecta el cineasta i el seu equip de treball en el procés de realització de la pel·lícula.

El nivell d'autoconsciència discursiva del film, els seues trets metacinematogràfics i la seua insistència a apel·lar al procés de realització porten la nostra anàlisi a valorar certes circumstàncies contextuais que ens permeten donar comptes d'aquest procés. Així, tot i que el film constitueix el nucli irrenunciable de la nostra anàlisi textual, no menyspreem l'ajut que pot oferir-nos el recurs a aquells altres quatre elements que, junt al film, conformen el que, seguint Anne Jerslev (2002: 41), hem anomenat *Projecte idiota*. Segons l'autora, *Los idiotas* no ha de valorar-se aïlladament, sinó com a part d'un projecte en el qual apareixen connectats, a més de la pel·lícula i el seu guió, el Manifest i Vot de castedat de Dogma 95, el diari que von Trier va gravar durant la realització del film i *De ydmygede* [Els humiliats] (Jesper Jargil, 1999), el documental que, a manera de *making of*, deixa constància del rodatge de *Los idiotas*.

El fet que prenguem en consideració el Projecte idiota en conjunt és la principal raó per la qual decidim optar per un enfocament intensiu que cada volta és menys sovintejat en la realització de tesis doctorals. Si bé el nostre recorregut es veu esquitxat per diverses referències intertextuals —majoritàriament referides a altres pel·lícules del moviment Dogma— que van més enllà de les que es tracen entre els cinc components de l'esmentat projecte, la investigació prioritza l'atenció al cas concret. L'abordament del film de von Trier des de tres perspectives complementàries —la temàtica, la discursiva i la relativa a l'experiència espectral— en sengles capítols i el biaix transdisciplinari que recorre la nostra exposició constitueixen altres dels motius que ens porten a acotar d'aquesta manera l'objecte d'estudi.

METODOLOGIA

Localitzem la nostra inspiració metodològica principal en el model de lectura cavellià. Així, ens encarreguem en primera instància de fer una lectura filosòfica eminentment motivada pels elements temàtics del film, seguint l'habitual procediment de Cavell. Ara bé, considerem que per a donar comptes de les diferents maneres en què el nostre objecte d'estudi planteja una recuperació de l'escepticisme cal que dediquem una especial atenció a certs aspectes del film que les lectures de Cavell generalment descuiden o releguen a un segon pla.

Per aquest motiu optem per complementar el procediment cavellià de lectura mitjançant el recurs a l'anàlisi formal. D'aquesta manera, ens deixem guiar pels models proposats per Aumont i Marie (1990), Bordwell i Thompson (1995) i Marzal i Gómez Tarín (2007). Llegim l'intent de superació (cinematogràfica) de l'escepticisme que comporta l'escriptura de *Los idiotas* des de l'anàlisi dels recursos expressius i narratius que emergeixen de la posada en escena (que implica el tractament de l'espai proffilmic), la posada en quadre (que compromet la mirada des de l'enquadrament, la composició o els moviments de càmera) i la posada en sèrie (relativa al muntatge i, en general, a la cadena sintagmàtica). Amb aquesta lectura formal de la pel·lícula, motivem la conversa entre un apropament filosòfic i una metodologia fílmica que permet emfatitzar el benefici que l'atenció a (i reflexió sobre) les formes fílmiques ofereix a l'enfocament interessat a indagar els vincles existents entre escepticisme i cinema. I és que, si bé la consideració de les propietats cinematogràfiques resulta crucial per a l'apropament a qualsevol pel·lícula, en el cas de *Los idiotas* esdevé una tasca imprescindible de cara a valorar la recuperació de món que el film planteja com a resposta a la pèrdua de referent amb què amenacen les tècniques de suplantació digital.

A més de la lectura incisiva de la pel·lícula, l'atenció a qüestions pragmàtiques i extratextuals —com ara les circumstàncies de producció i, sobretot, el procés de realització del film— es duu a terme seguint la recomanació metodològica d'Anne Jerslev (2002), la qual cosa amplia l'abast de la nostra mirada el suficient com per a plantejar la present investigació com un estudi de cas.

ESTRUCTURA

La present tesi doctoral s'articula en les següents parts:

El marc teòric del treball consta de cinc capítols. En el primer d'ells, *Stanley Cavell i el problema de l'escepticisme modern*, ens dediquem a exposar la base més ortodoxament filosòfica del pensament cavellià i ho fem atenent en primera instància a la seua crítica de la filosofia tradicional per a tot seguit centrar-nos en la seua faceta constructiva. Així, expliquem la pèrdua de connexió amb el món i amb els altres (això és, l'escepticisme sobre el món exterior i sobre les altres ments) que Cavell atribueix a la filosofia que segueix Descartes i presentem després el camí existencial que l'estatunidenc traça com a proposta de recuperació de l'escepticisme. Ens encarreguem aleshores d'aclarir nocions fonamentals del seu plantejament com són el restabliment de l'ordinari, l'acceptació del món, el reconeixement (dels altres) i el perfeccionisme moral.

El segon capítol, *Cinema i escepticisme*, dóna comptes de la valoració que Cavell fa del mitjà cinematogràfic com a "successió de projeccions automàtiques de món" i com a "imatge en moviment de l'escepticisme" per a apropar-nos després a la manera com el filòsof aborda l'estudi de pel·lícules. Justifiquem en aqueix moment la predilecció de Cavell pels films de l'edat daurada de Hollywood i perfilem el seu procediment de lectura de films, tot apropant-nos a aquelles que en fa de les *comèdies del tornar-se a casar* i els *melodrames de la dona desconeguda* i incidint en la manera com aquests films expressen l'escepticisme i en procuren alhora la recuperació d'aquest.

En un tercer capítol anomenat *Modernisme cinematogràfic, revolució digital i pèrdua de món* comencem a valorar l'aplicabilitat dels plantejaments de Cavell en el nou context digital que viu el cinema. Per a això examinem la caracterització del modernisme cinematogràfic que fa l'autor i partint d'aquesta, proposem una sort de dialèctica entre model hegemònic i les seues desviacions que permeta explicar les seues recíproques contaminacions. Apuntem al nou punt d'inflexió que suposa l'arribada del digital i assenyallem la doble possibilitat que afecta un cinema que, per una banda, recorre a les imatges generades informàticament però que, per l'altra, és susceptible de continuar reivindicant la seua capacitat de transcriure la realitat. És aleshores quan presentem els trets generals que defineixen la nostra proposta de trasllat dels postulats cavellians al nou context, tot presentant-la com a alternativa a l'oferta per D. N. Rodowick (2007a).

Els següents dos capítols s'aproximen al moviment Dogma 95 i suposen la darrera part del nostre marc teòric. El capítol quart, *Dogma 95 (I). Història del moviment*, proporciona un repàs de la curta vida del col·lectiu cinematogràfic detenint-se en les quatre etapes diferenciades que advertim en la història del corrent danès.

El cinquè capítol, *Dogma 95 (II). L'esperit del moviment*, presenta la iniciativa dogmàtica com a proposta modernista de recuperació que respon a l'escepticisme en què cau el cinema d'il·lusió amb la seua progressiva desconexió de la realitat motivada principalment per l'ús de la tecnologia CGI.

El sisè capítol enceta la part analítica del nostre treball. En *El Projecte idiota* ens centrem en l'examen del procés de creació de la pel·lícula *Los idiotas*, tot posant el film en connexió amb consideracions sobre el seu guió, la particular interpretació del *Vot de castedat* de Dogma 95 que duu a terme von Trier, el diari de rodatge que enregistra el director i el documental *De ydmygede* [Els humiliats] que va realitzar Jesper Jørgen.

A partir d'aquest punt, l'objecte d'estudi se circumscriu al film de von Trier. En el setè capítol, *Una pel·lícula sobre idiotes*, ens adrecem a la història de la pel·lícula i realitzem una lectura en clau cavelliana del film. Partint de motius argumentals i diàlegs, llegim *Los idiotas* des del prisma de la recuperació de l'escepticisme que afecta la nostra relació amb les altres ments. Malgrat que no presentarem *Los idiotas* ni com a mostra de les *comèdies del tornar-se a casar* ni tampoc com a exemple dels *melodrames de la dona desconeguda*, la nostra interpretació mira de valorar la conveniència de l'apropament al film de von Trier mitjançant l'aparat conceptual de les lectures cavellianes, dedicant una especial atenció a qüestions relatives al perfeccionisme moral.

El vuitè capítol, *Una pel·lícula feta per idiotes*, es proposa palesar les contribucions que l'eina metodològica de l'anàlisi textual pot oferir al procediment cavellian de lectura. Atenem per tant en aquest capítol al discurs del film, i ens dediquem de manera especial a aquells aspectes —posada en escena, propietats cinematogràfiques, muntatge, so— que les lectures cavellianes sols contemplen parcialment. Mitjançant la nostra anàlisi mirem de comprometre la hipòtesi que ens mou a concebre l'escriptura de *Los idiotas* com a resposta formal a l'escenari escèptic que planteja la pèrdua (cinematogràfica) de món i, paral·lelament, com a intent modernista de recuperació de la convicció que resta vinculat amb la metamorfosi perfeccionista del seu director.

L'últim capítol, *Una pel·lícula... per a idiotes?*, s'endinsa en qüestions relatives a l'experiència espectral que proporciona el film. És en aquest punt on millor palesem la imbricació d'història i proposta formal de *Los idiotas* i el seu funcionament conjunt en la tasca de possibilitar la superació de l'escepticisme de l'espectador mitjançant la recuperació de la convicció. La simbiosi entre història i cinematografia a què ens obliga la valoració de l'experiència espectral apuntarà cap a allò que permet l'espectador superar ambdós vessants de l'escepticisme, això és, l'apropament existencial i pàtic (als altres i al món, però també a si mateix).

En finalitzar l'anàlisi, les *Conclusions* avaluen fins a quin punt la nostra hipòtesi de partida ha sigut o no confirmada pel recorregut. Així mateix, exposem les *Futures línies d'investigació* que hem obert amb la realització de la present tesi. El treball conclourà detallant les fonts —tant bibliogràfiques com audiovisuals— que hem fet servir. ■

CAPÍTOL PRIMER

STANLEY

CAVELL

I EL

PROBLEMA

DE

L'ESCEPTICISME

MODERN

1.1. FILOSOFIA TRADICIONAL I PÈRDUA

1.1.1. LA NEGACIÓ DE L'HUMÀ: OBLIT DEL COS I EXCLUSIÓ DEL SUBJECTE

1.1.2. LA PÈRDUA DE MÓN. ESCEPTICISME SOBRE EL MÓN EXTERN

**1.1.3. LA INSULARITAT DE LA CONSCIÈNCIA.
ESCEPTICISME SOBRE LES ALTRES MENTS**

**1.1.4. LA FILOSOFIA TRADICIONAL COM A CONSUMACIÓ DE
L'ESCEPTICISME QUE PRETENIA REFUTAR.
LA VERITAT DE L'ESCEPTICISME**

1.2. EL CAMÍ CAVELLIÀ CAP A LA RECUPERACIÓ

1.2.1. L'ORDINARI I EL RESTABLIMENT DE LES SEUES RELACIONS

1.2.2. ACCEPTACIÓ DEL MÓN

**1.2.3. RECONeixEMENT DELS ALTRES,
CONEIXEMENT COM A RECONeixEMENT**

1.2.4. LA IMPORTÀNCIA DE L'HUMÀ. AUTOCONeixEMENT I VEU

1.2.5. PERFECCIONISME MORAL

El sueño
de la razón
produce
monstruos.

El sueño de la razón produce monstruos, Francisco de Goya, 1799

Tot i que la nostra finalitat no consisteix a oferir una visió completa i exhaustiva del pensament de Stanley Cavell, trobem adient encetar la present tesi doctoral amb una succinta introducció a les línies generals dels plantejaments de l'autor que contribuïska a valorar d'antuvi l'originalitat de la seua proposta i que servisca de marc general on ubicar els aspectes concrets en els quals ens centrarem al llarg del nostre recorregut. Certament, dos d'aquests aspectes coincideixen amb els que han vingut sent assenyalats com a interessos principals de la tasca filosòfica cavelliana, això és, l'escepticisme modern i la qüestió del perfeccionisme moral.

Pel que fa al primer d'ells, el present capítol s'encarregarà de donar comptes del canvi que el filòsof estatunidenc ha proposat respecte de l'abordament de la problemàtica escèptica. L'impuls escèptic que Cavell adverteix no sols en la filosofia sinó també en les més diverses manifestacions de la nostra cultura constitueix una versió moderna del constant desig humà de negar la seua humanitat que pren —amb la mort de Déu i l'adveniment de la nova ciència (Mulhall, 1996: 9)— un rumb teorètic aliè a l'*ethos* que marcava els antics apropaments a l'escepticisme. La proposta de Cavell opta per l'abandonament de l'aproximació eminentment epistemològica —que ens ve donada per Descartes i que ha estat perpetuada des d'aleshores per la filosofia tradicional— i advoca en favor de la visió de l'escepticisme que extrau de les seues lectures de les *Investigacions filosòfiques* de Ludwig Wittgenstein (1997). Amb aquesta visió encararà els dos vessants de l'escepticisme amb què articula el tractament de la qüestió: l'escepticisme respecte del món extern i l'escepticisme respecte de l'existència de les altres ments. El projecte cavellià s'encamina d'aquesta manera cap a la consecució d'un parell d'objectius fonamentals: d'una banda, la reconcepció de la noció de coneixement que hem heretat de la filosofia moderna, i de l'altra, la reconstrucció i recuperació del

subjecte, de l'individu i, al cap i a la fi, de l'ésser humà per a la filosofia (Ribes, 2005: 92) i per a la vida.

Aquesta aposta per la recuperació (de l'humà, d'allò que és humà) és un dels motius que ens servirà per a presentar de manera interrelacionada la visió cavelliana de l'escepticisme i el que apuntàvem com a segon dels interessos nuclears del filòsof¹. El perfeccionisme moral que Cavell planteja seguint l'estela de Ralph Waldo Emerson podria quedar caracteritzat com l'expressió no teleològica d'una necessitat de canvi o conversió, com allò que guia els interminables passos cap a l'encara no abastat (però abastable) pròxim estat del jo i de la societat, com un trajecte que implica "an expression of disgust and disdain for the present state of things so complete as to require not merely reform, but a call for transformation of things, and before all a transformation of the self" (CHU: 46).

Aquest camí perfeccionista és el que guia el quefer de Cavell a la recerca de la seua pròpia veu, en un continu diàleg amb una tradició filosòfica amb la qual no pretén trencar sinó més aviat oferir la seua aportació, la seua resposta a la situació modernista en què es troba. Cavell articularà la seua contribució recurrent a una filosofia entesa com a recuperació del món ordinari que l'escepticisme modern ens ha fet perdre. Però, com és lògic, aquesta recuperació no és quelcom que la filosofia puga escometre si es refugia en l'academicisme i la professionalització de la disciplina que donen l'esquena al món. Si, com dèiem, l'escepticisme afecta el conjunt de la nostra cultura i esdevé símptoma de com habitem el món, la resposta a aquest ha de venir donada per un filosofar des de l'abisme (Ribes, 2002: 47), un filosofar des de la confluència de les diferents expressions culturals de l'humà modern. És per això que Cavell no dubta a donar cabuda als seus escrits a les aportacions de literatura, teatre o cinema, no amb l'objecte de trobar en aquests arts il·lustracions plausibles dels seus plantejaments previs sinó amb la intenció de presentar les seues obres com a *textos* filosòfics, com a autèntics creadors i portadors de reflexió capaços d'il·luminar qüestions que la filosofia, en el seu aïllament, no ha sabut considerar rellevants o abraçar satisfactòriament. És amb aquest esperit com l'autor s'apropa al mitjà cinematogràfic i a les seues pel·lícules, com tindrem ocasió de comprovar al segon capítol quan encarem aquests assumptes que resultaran crucials per al nostre desenvolupament.

¹ En el nostre treball seguirem, així, la recomanació de Rodowick segons la qual la visió de l'escepticisme de Cavell i el seu perfeccionisme moral s'entenen millor si atenem als seus vincles (2007b: 106). Malgrat que els lligams entre ambdues qüestions no són obertament explicitats per Cavell, l'establiment de ponts entre les primeres obres de l'autor —principalment preocupades per la problemàtica escèptica moderna— i les darreres —on desenvolupa els seus plantejaments perfeccionistes— serà quelcom que marcarà la nostra exposició. En aquest sentit, convé remarcar l'ajut que les lectures cavellianes de pel·lícules presten a l'esmentada vinculació.

Així com el filosofar de Cavell queda marcat pel seu afany de pensar *entre àrees* (Ribes, 2000: 195), igualment podria quedar caracteritzat per la voluntat d'operar en la bretxa existent entre dues tradicions filosòfiques sovint tingudes per mútuament excloents com són la filosofia angloamericana i la continental:

Recognizing that both traditions have equal claim to philosophy, however, his writings aspire to overcome or transcend this rift within philosophy by making it a subject for philosophy. His aim is [...] to achieve a perspective from which it becomes manifest how intimately they are aligned, as if they represent two halves of the same mind, not opposed positions to be reconciled (Rothman i Keane, 2000: 21).

L'obertura a diferents àrees de la cultura humana i tendències filosòfiques contribueix, sens dubte, a la riquesa del peculiar enfocament ètic-estètic-epistemològic de Cavell. Les seues influències abasten un ampli ventall: Austin i Wittgenstein, però també Heidegger i Freud, a més d'altres "amics de la finitud"² com ara Rousseau, Kierkegaard o Nietzsche, sense oblidar Thoreau o el ja esmentat Emerson —els quals, d'acord amb Cavell, assenten les bases d'una tradició filosòfica americana— ni tampoc altres figures com Coleridge, Wordsworth i Poe, Shakespeare, Ibsen i Beckett o Capra, Renoir i Bergman. El llistat no pretén ser exhaustiu, però sí deixar constància de la diversitat de referències que ajuden Cavell a trobar la seua veu i, a més a més, a obrir la *filosofia* a la *no-filosofia* i viceversa.

A partir dels *textos* juxtaposats d'aquests i altres autors, Cavell realitza les *lectures* amb què desenvolupa el seu pensament. La lectura constitueix aqueixa mena de model —més que *mètode*— que serveix a Cavell per a denominar un filosofar, el seu, que mira de trobar convicció i un altre rigor diferent a l'ofert per la mera argumentació:

Antes de dar nombre a este extraño rigor [...] supongamos que lo que en filosofía se entiende por argumentación es una forma de aceptar la plena responsabilidad por el propio discurso. Entonces, la atención que requiero depende de la idea de que hay otra forma, otra forma filosófica [...] de aceptar dicha responsabilidad. Voy a llamar lectura a esta otra forma filosófica; otros puede que la llamen interpretación filosófica (EBO: 72-73).

Tot i que lectura i interpretació no són excloents l'una de l'altra, a diferència de la segona, la primera permet l'extensió dels textos per part del lector i la possibilitat de distanciar-se'n i trobar llibertats respecte d'ells (Ribes, 2005: 99, 105). Les lectures de Cavell —sempre parcials i revisables, mai sistemàtiques— són en qualsevol cas lectures efectuades des de la posició filosòfica que ell ocupa: lectures

² És amb aquesta expressió com Rorty (2005: 20) es refereix a diversos dels autors amb què Cavell s'alinea.

mitjançant les quals expressa els seus pensaments i a si mateix a propòsit dels pensaments d'un altre (Ribes, 2005: 91) en un acte on, com a lector, accedeix a prendre els ulls d'aquell a qui llig i alhora, li ofereix els propis (EBO: 271). És així com el lector *llegit* —o si es vol, *analitzat*— pel text aprofundeix en el seu autoconeixement.

Les lectures de Cavell ens condueixen d'aquesta manera a la seua forma d'escriptura, indubtablement entregada a la tasca de la recuperació de l'humà i dels altres, a l'empresa de la trobada d'una veu humana per a la filosofia. L'interès per aquesta veu es desplega en un parell de sentits que apunten cap a la co-implicació escriptura/lectura i que assenyalen cap a allò que ambdues comporten: “the otherness of words’ and hence the otherness within the self” (Saito, 2009: 256). Així, hi trobem d'un costat el desig terapèutic de Cavell de cercar-se a si mateix, de trobar la seua veu mitjançant una escriptura entesa com a exercici autobiogràfic³, com a pràctica filosòfica personal i subjectiva destinada a presentar el seus acords i les seues desviacions respecte de l'herència cultural rebuda (Saito, 2009: 254), a oferir resposta, com avançàvem, a la situació modernista en què ens trobem. D'altre costat, i en tant que destinada a ser llegida per altres, l'escriptura autoreflexiva del filòsof propicia que el seu lector es debata entre la temptació a sentir que l'autobiografia de Cavell és també la seua i l'impuls a respondre a l'escriptor amb una veu pròpia que es va explorant i conformant a mesura que avança la lectura.

Per a arribar a aqueix punt, això sí, el lector acostumat a l'ortodòxia filosòfica ha de superar l'esforç que els escrits de Cavell li exigeixen —o, si es vol, superar una dificultat paral·lela a aqueixa que encarar l'*obvi* entranya. Sols així podran provocar-lo i conduir-lo cap a la seua con-versió⁴, cap a aquella transformació perfeccionista que els textos poden procurar en el lector o, en definitiva, cap a l'interès del lector en la seua pròpia experiència. No en va, com afirmen Rothman i Keane, la manera més profitosa de llegir el nostre autor “is not to set out to ‘refute’ Cavell, but to check his words against one’s own experience —to allow Cavell’s words to prompt one’s thoughts, and to attend to those thoughts with the kind and degree of attention necessary to follow Cavell’s thinking” (2000: 136-137). Atendrem d'ací endavant aquest consell i, de manera especial, a partir del tercer capítol, quan encarem la qüestió del modernisme cinematogràfic i llancem la nostra proposta de complementar les lectures de films de Cavell mitjançant una major atenció a l'anàlisi formal. De moment, però, cal que perfillem abans l'abordament cavellià de la problemàtica escèptica que tot just hem avançat.

³ Cavell ens apropa de manera especial a aquest tipus d'escriptura en el seu llibre *Un tono de filosofía: ejercicios autobiográficos* (2002).

⁴ Juguem ací amb els mots con-versió (i con-versa) a la manera en què ho fa Cavell quan remet a la necessitat del diàleg amb l'altre per a la transformació del jo.

1.1. Filosofia tradicional i pèrdua

Dedicarem el present apartat a valorar les causes i l'envergadura de la pèrdua del món ordinari que Cavell hi adverteix amb l'arribada de la modernitat filosòfica, tot apuntant al projecte cartesià com a base d'allò que Cavell anomena filosofia tradicional i que apareix marcada, com hem vist, per l'escepticisme. Convé que tot seguit oferim una primera i breu resposta a una sèrie de preguntes que guiaran els pròxims subapartats i que contribueixen a esclarir i vincular certes expressions que acabem de fer servir: Què és allò que s'ha perdut i quin és l'abast d'aquesta pèrdua? A què es refereix l'autor amb l'expressió *filosofia tradicional* i quin és el seu lligam amb l'escepticisme modern? Quin és el paper que desenvolupa Descartes en el gir epistemològic de la modernitat?

Segons Cavell, el que es perd amb la mort de Déu és l'absorció de l'humà en el món de la vida, la seua experiència de proximitat en la relació amb el món —i que equival a allò que l'autor anomena *presentness*⁵ (MWM: 323-324). Amb altres paraules, es perd el món ordinari, la vivència del món sense interferència de la consciència reflexiva i la sospita de l'escepticisme, la totalitat que conformem intersubjectivament els éssers humans amb un món estructurat pel llenguatge i que s'altera amb la nostra participació. La pèrdua ens remet per tant a l'alteració de la relació amb el món, amb el llenguatge i amb els altres com també a la relació de l'individu amb si mateix. Amb l'adveniment de la modernitat, el distanciament, la consciència de la pèrdua i la voluntat per recuperar la connexió substitueixen l'antiga immediatesa que caracteritzava aquestes relacions.

La més famosa expressió filosòfica d'aquesta desvinculació escèptica la trobem a l'inici de les *Meditacions metafísiques* cartesianes (2008 [1641])⁶. No obstant això, no seria just atribuir a Descartes la problematització de l'escepticisme amb què s'inaugura la modernitat, ja que l'escepticisme que es tematitza en les *Meditacions* té un esbós anterior i una expressió pública extensament compartida, com palesen, per exemple, les lectures cavellianes de les tragèdies de Shakespeare (Rosselló, 2002: 43). Al cap i a la fi, la crisi escèptica no és, ni molt menys, una qüestió merament intel·lectual: ni el seu origen es troba en el quefer estrictament filosòfic,

⁵ Al llarg del nostre escrit mirarem de fer servir el terme en anglès per evitar confusions (tot i que en alguna ocasió emprem la fórmula “condició de present”). En diversos contextos, Cavell remarca la distinció entre *presence* i *presentness*, de manera que la traducció sistemàtica per “presència” no siga la millor opció, com indica Diego Ribes, el principal traductor de Cavell al castellà (EBO: 258, nota al peu).

⁶ Com en aquesta ocasió, les properes voltes que remetem a llibres amb publicació anterior al segle XX farem constar entre claudàtors l'any de la seua publicació original junt al de l'edició que fem servir.

ni les repercussions i conseqüències de la seua tematització epistemològica —encara vigents— resten circumscrites a l'àmbit de la reflexió teòrica⁷.

En responsabilitzar la filosofia post-cartesiana —o *filosofia tradicional*, d'acord amb la nomenclatura del corrent analític que empra Cavell— de la perpetuació de l'enfocament epistemològic cartesià, l'estatunidenc adopta una postura ben propera a l'expressada així per Hannah Arendt:

En la filosofia i el pensament moderns, el dubte ocupa la mateixa posició central que antany ocupava el *thaumazein* grec, l'estupor per a tot el que hi ha. Descartes va ser el primer a conceptualitzar aquest dubte modern, el qual després d'ell va ser autoevident, com un motor inaudible que movia tot el pensament, un eix invisible al qual tot el pensament estava centrat (2009: 302).

D'acord amb Cavell, si bé el projecte cartesià amb la seua aventura epistemològica en busca de certesa pot ser titllat de “seriós” per respondre a una preocupació efectivament sentida (MWM: 322-324, 337), la prolongació d'aquest en els mateixos termes per part de la filosofia tradicional suposa una sort d'hipocresia en tant que mira d'aportar solucions que no es creuen a problemes que no es tenen (RR: 513). És això el que ens possibilita oferir un primer motiu per a caracteritzar la filosofia tradicional com a enquistada (instal·lada) en l'escepticisme:

“[E]scepticismo” es designación conjunta que se otorga al modo de pensamiento característico de toda la epistemología moderna post-cartesiana, o “filosofía tradicional”, en la jerga de la filosofía analítica contemporánea que Cavell hereda, así como al “giro epistemológico” del pensamiento en su búsqueda de aseguramiento y su exigencia de elevar a conciencia todo presupuesto tradicional e inconsciente del estar en el mundo y el obrar para someterlo al tribunal de la razón. Giro que inaugura la era moderna en el ámbito de filosofía y pensamiento, pero que Cavell toma como referente para el discurso y caracterización de lo que en general es la modernidad, en todas sus dimensiones (Díaz Soto, 2010: 163).

Les successives actualitzacions de la filosofia tradicional no fan sinó redundar en aquest gir epistemològic, protagonitzant moviments de fugida en busca de la satisfacció de falses necessitats (Pérez Chico, 2004: xxi) i allunyant-se de les formes

⁷ Les següents paraules de Cavell resulten prou reveladores en aquest sentit: “Mi idea es que lo que en filosofía se conoce como escepticismo (por ejemplo, en Descartes, Hume y Kant) constituye una relación con el mundo, con los otros, con uno mismo, y con el lenguaje, que se conoce de otras incontables maneras en lo que cabría llamar literatura, o en todo caso a lo que está respondiendo la literatura” (EBO: 235). Així com en *Must We Mean What We Say?* investiga les manifestacions literàries de l'amenaça escèptica, en altres ocasions Cavell s'adreçarà al cinema amb la mateixa intenció, la qual cosa, per altra banda, redunda en la vigència de l'escepticisme modern als nostres dies.

de vida humanes que limiten el coneixement, però que alhora el fan possible⁸. Convé, doncs, que comencem el nostre camí explorant més detingudament aquest gir cartesà i les seues conseqüències.

1.1.1. La negació de l'humà: oblit del cos i exclusió del subjecte

Com es pot apreciar al *Discurs del mètode* (1999 [1637]), l'objectiu que el projecte de Descartes es proposa consisteix a trobar i aplicar el mètode adequat que conduïska a una afirmació indubtable capaç de servir de base per a la construcció d'un sistema de coneixements caracteritzats per la seua absoluta certesa. Com és sabut, aquest mètode, guiat per la facultat de la raó, serà d'inspiració geomètricomatemàtica i es basarà en els preceptes d'evidència, anàlisi, síntesi i enumeració. Exigir un punt de partida absolutament cert obliga Descartes a un llarg procés de crítica i eliminació de tots els coneixements, idees i creences que no es troben a resguard de qualsevol possibilitat de dubte.

En el seu camí cap al *cogito*, primera veritat indubtable coneguda per la intuïció que s'establirà com a criteri de veritat, Descartes travessa els tres motius de dubte que marquen el seu desenvolupament: el dubte sobre la fiabilitat dels sentits, la hipòtesi del somni i el dubte hiperbòlic o hipòtesi del geni maligne. Més enllà de repassar els tres moments del dubte, allò que més ens interessa de cara a avaluar la magnitud de la pèrdua que Cavell detecta en la filosofia tradicional és deixar constància de certs pressupòsits dels arguments cartesianes que han marcat l'epistemologia posterior. Dirigirem en primera instància la nostra atenció cap a la maniobra cartesiana que procura l'escissió entre *res cogitans* i *res extensa*. El següent fragment del *Discurs* ens ajudarà a valorar la seua cirurgia dualista i a avaluar-ne les conseqüències:

Després, examinant atentament el que jo era i veient que podia fingir que no tenia cos i que no hi havia món ni lloc on em trobés, però que no podia pas fingir per això que jo no existís, sinó que, al contrari, del fet mateix que pensés a dubtar de la veritat de les altres coses, se'n derivava amb tota evidència i certesa que jo existia, mentre que, només que hagués cessat de pensar, encara que tota la resta del que havia imaginat fos veritat, no tenia cap raó per creure que jo existís; a partir d'aquí vaig conèixer que jo era una substància tal que tota la seva essència o naturalesa no era sinó pensar, i que per a existir no necessitava cap lloc ni depenia de cap cosa material. De manera que aquest jo, és a dir, l'ànima, per la qual sóc allò que sóc, és enterament distinta del cos, i fins i tot és més fàcil de conèixer que aquest, i, encara que el cos no existís, l'ànima no deixaria pas de ser tot allò que és (1999 [1637]: 121-122).

⁸ Tal volta l'exemple més eloqüent d'aquestes actualitzacions vinga donat pel positivisme lògic que tant Austin com Wittgenstein —com hem dit, dues de les principals referències de Cavell— miraren de combatre.

Descartes estableix així la diferenciació que la filosofia tradicional heretarà entre un món intern, mental, directament accessible per al subjecte i un món extern, físic i explicable mitjançant el model mecanicista. Evidentment, aquesta escissió resultarà fonamental per a donar comptes de la pèrdua de món que esdevé amb la distorsió de la relació ordinària amb ell —amb la distorsió que genera el fet de mirar un món entès com a objecte— com també per a sospesar la desconexió de l'individu amb les ments alienes. Abans, però, d'endinsar-nos en les particularitats dels escepticismes sobre el món extern i sobre les altres ments, preferim centrar-nos en les conseqüències que aquest dualisme comporta en el subjecte.

Amb l'escissió entre *res cogitans* i *res extensa*, Descartes s'allunya de la concepció aristotèlica que contemplava la doble funció —sensible i intel·ligible— de l'ànima i es compromet amb una ment entesa com a pur esperit i un subjecte dedicat a un pensar que no pot estar corporalment contextualitzat (Nájera, 2002: 182):

Descartes busca un fundamento intelectual realmente distinto de lo somático que no tenga ninguna competencia, por tanto, en su organización fisiológica o vital. Con ello rompe con la tematización escolástica de la racionalidad de acento aristotélico que se valía de un alma entendida [...] como forma substancial del cuerpo y, por tanto, como principio de sus operaciones (Nájera, 2002: 177-178).

En afirmar-se l'autonomia i la incomunicació entre la *res cogitans* i la *res extensa*, l'ànima queda desvinculada totalment del cos, aquest es concep com a objecte extern i el fenomen de la vida s'interpreta des de la perspectiva del mecanisme (Calvo, 1978: 4-5, nota 1). El cos és, a més a més, concebut com a obstacle per al subjecte, com a vel que li oculta l'ànima, i alhora, com a pantalla aïllant que li impedeix accedir als altres i també l'accés dels altres a ell⁹. Amb el seu particular rebuig de la corporeïtat, els arguments escèptics cartesians conclouen de manera teòrica aquesta negació pràctica del cos ben assentada prèviament en la cultura occidental.

Cal advertir, no obstant, una altra negació humana que apareix emparellada amb l'oblit del cos. Junt a la consideració d'aquest com a vel ocultador hi trobem la concepció de la subjectivitat com a problema: "At some point the unhinging of our consciousness from the world interposed our subjectivity between us and our presentness to the world. Then our subjectivity became what is present to us, individuality became isolation" (TWV: 22). La subjectivitat ens fa sentir l'aïllament metafísic en ser la nostra subjectivitat i no el món allò que se'ns fa present. L'abans al·ludida distorsió de la relació de l'individu amb el que hi ha *a fora* d'ell (inclòs, com hem vist, el seu cos) apunta cap a la suposada necessitat d'un procés de destil·lació

⁹ I és que, com veurem, la negació d'allò que és humà per l'humà no sols es vincula amb la desconexió amb el món extern, sinó també amb l'escepticisme respecte de les altres ments.

subjectiva que aïlla l'individu d'aquest *exterior* que pretén conèixer: l'exclou del món i el desconnecta d'aquest i de les altres ments i —allò que resulta més revelador per als nostres interessos en aquest subapartat— també de si mateix. El desig que subjau a l'escepticisme —això és, que la connexió entre les meues reivindicacions de coneixement i els objectes sobre els quals aquestes hagen de recaure esdevinga sense la meua intervenció— comporta, en el cas del coneixement d'un mateix, una autoderrota doblement exquisida: jo he de desaparèixer perquè la recerca de mi mateix tinga èxit (RR: 464). Aquest desig d'escapar de la subjectivitat i l'aïllament metafísic s'intensifica en occident, com diu Cavell, en un determinat moment històric marcat per la Reforma protestant (TWV: 21) i, podríem afegir, també per les tragèdies de Shakespeare, el sorgiment de la nova ciència o el naixement de la filosofia moderna amb el dubte escèptic de Descartes.

L'anhel d'obtenir una prova objectiva de l'existència —del món, dels altres, de mi mateix— al marge de la nostra experiència cristal·litza en l'obsessió cartesiana per l'exigència de certesa que la filosofia tradicional assumirà:

In the unbroken tradition of epistemology since Descartes and Locke (radically questioned from within itself only in our period), the concept of knowledge (of the world) disengages from its connections with matters of information and skill and learning, and becomes fixed to the concept of certainty alone, and in particular to a certainty provided by the (by my) senses (MWM: 323-324).

La remissió de la certesa als sentits no ens ha de portar a confusió: la desconexió entre sentits i cos que opera el cartesianisme fa que els continguts sensibles i imaginatius —que podrien integrar i apel·lar a la corporalitat— resten reduïts a pures dades de consciència, i sols així és com compareixen davant la ment i s'erigeixen en legítims objectes epistemològics (Nájera, 2002: 186). La conseqüència d'adoptar una teoria representacionista del coneixement no és baladí: així com per a l'escèptic, també per a Descartes i els filòsofs tradicionals els sentits són concebuts com a desconnectats del fet de la seua possessió i ús per una criatura que està obligada a intervenir (RR: 283). Assumint l'exigència de certesa de l'escèptic i optant per una teoria de la representació queda reprimida “the internal relation between viewing and acting in favor of a set-up [*el privat teatre interior cartesià*] which positions us before objects in a manner analogous to cameras or microscopes¹⁰” (Hammer, 2002: 53).

¹⁰ La comparació de Hammer ens aprofita per anar llançant unes primeres pistes al voltant de la relació que Cavell establirà entre el que el mitjà cinematogràfic ens ofereix i la problemàtica de l'escepticisme modern. Desenvoluparem aquesta relació en tot el seu abast en el pròxim capítol.

Aquest és precisament el fat que Cavell adverteix en el pensament modern: el de relacionar-nos amb el món “by viewing it, taking views of it, as from behind the self”¹¹ (COF: 116-117). L'experiència del filòsof tradicional consisteix a mirar el món com un objecte, a intentar establir una connexió absolutament ferma amb el món des de l'aïllament del subjecte: “Es como si, privado de las formas ordinarias de vida donde, y sólo donde, se consigue dicha conexión, intentara restablecerla en su conciencia inmediata, entonces y allí” (RR: 325). És d'aquesta manera com s'intenta satisfer el desig d'anul·lar la subjectivitat que s'insereix entre individu i naturalesa, el desig de disponibilitat absoluta del món.

D'acord amb Cavell, allò que realment guia l'epistemologia moderna, més que la recerca de certesa, és la comprensió total del món com a objecte de coneixement (RR: 307-322). Ambdues ambicions paguen el preu de l'exclusió de l'individu de la filosofia tradicional¹² i, podríem afegir, de la desaparició d'allò que és humà en la nostra cultura moderna. El subjecte que es veu a si mateix fora del món considerat com un tot eludeix la seua responsabilitat davant la impotència d'actuar sobre el món i defuig el compromís amb la seua finitud, tot escapant de la seua condició humana.

Com estem veient, aquesta exclusió de l'humà va de la mà de sengles pèrdues a les quals ens acostarem tot seguit en parlar de l'escepticisme sobre el món extern i de l'escepticisme respecte de les altres ments. I és que tant amb l'exigència de certesa com amb la voluntat de domini del món entès com a imatge¹³ aquest resta reduït a dades de consciència i els altres no són més que cossos animats per forces opaques. El coneixement sense coneixedor de la filosofia tradicional aboca així el subjecte a la tragèdia intel·lectual de l'escepticisme modern¹⁴, a la impossible conjugació d'una

¹¹ Cavell no amaga les seues influències heideggerianes, així com tampoc evita establir paral·lelismes amb el pensament d'altres autors que sovint hi referencia. De fet, la citació continua d'aquesta manera: “It is Heidegger who calls it distance; Thoreau rather thinks of it as the oblivion of what he calls our nextness to the world; Emerson preceded Thoreau and Heidegger in calling nextness to the world nearness to it; Kierkegaard and Wittgenstein say, in different contexts, that we are ‘away’; others speak of alienation” (COF: 117). L'al·lusió a Heidegger ens permet redundar en l'anterior consideració de l'humà com a màquina. No en va, d'acord amb el que exposa l'alemany a “La época de la imagen del mundo” (2010: 63-90), el subjecte cartesià de la ciència i tecnologia modernes no és un subjecte obert al món sinó més aviat un subjecte que, com si es tractara d'una càmera, transcriu el que li és ofert visualment i ho transforma en una imatge.

¹² Ribes apunta a les semblances i diferències entre l'exclusió del *ser humà* a què es refereix Cavell i la paral·lela exclusió de què parla Heidegger a propòsit del *ser com a tal* o del *ser-hi* (Ribes, 2005: 91).

¹³ De nou, la referència a Heidegger resulta pertinent: “[E]l propio hecho de que el mundo pueda convertirse en imagen lo que caracteriza la esencia de la Edad Moderna” (2010: 89).

¹⁴ L'aplicació de l'expressió cavelliana *tragèdia intel·lectual* per a referir-se a l'escepticisme suposa una manera de remarcar la seua concepció de la tragèdia en literatura (en tant que il·lustradora de l'escepticisme respecte dels altres) com a al·legoria de l'escepticisme sobre el món extern. Cal remarcar, tanmateix, que Cavell remet a aquest abordament en clau al·legòrica de l'escepticisme

desmesurada ambició epistèmica amb la finitud humana que frustra les seues pretensions.

1.1.2. La pèrdua de món. Escepticisme sobre el món extern

En el realisme representacionista cartesià la veritat és contemplada com a *adaequatio* entre la ment i el món extern. Ara bé, la percepció actua com a medidora en aquesta relació i així, allò a què la ment té accés directe és a les idees internes (a les dades sensorials) i no pas al món. L'individu sols pot ser directament conscient de les seues representacions, i el món resta lluny del seu coneixement. Donada la impossibilitat de conèixer amb certesa l'existència del món (com a objecte, com un *tot*), l'escèptic conclou que aquest podria no ser real. O d'altra manera, tot partint d'uns supòsits i un enfocament principalment epistemològic, el problema del món extern acaba esdevenint una qüestió de caire ontològic¹⁵.

La concepció del món com a objecte i l'exclusió del subjecte del coneixement de la seua realitat ordinària desemboquen en un buit entre individu i món que no es pot salvar racionalment. Es perd així el contacte genuí amb el món extern de què es gaudia abans de la modernitat: “[T]he presentness achieved by certainty of the senses cannot compensate for the presentness which had been elaborated through our old absorption in the world” (MWM: 322-323).

En sorgir de la claredat reflexiva —això és, de l'examen de les idees internes que fan abstracció d'allò que representen—, l'exigència de certesa que la raó imposa al coneixement acaba per procurar el sotmetiment de la realitat via la concepció del món com a imatge¹⁶. A aqueix món independent de l'existència dels éssers que l'habiten se li atribueix la determinitat de les representacions —l'estructura d'un espai lògic objectiu i total— sota l'auspici del principi de raó suficient. És aquest l'inaugural moviment de fugida de l'epistemologia moderna que confirma la seua pèrdua de món. La següent citació de Cavell ens serveix per a lligar la negació de l'humà que hem abordat amb el sotmetiment i fixació del món de què parlem ara, ahora que ens aprofita per a apropar-nos a la qüestió des de la perspectiva dels criteris i els jocs del llenguatge:

Al filosofar llegamos a encontrarnos insatisfechos con respuestas que dependen del hecho de que *nosotros* queremos decir algo mediante una expresión; como si lo que *nosotros* queríamos decir con ella fuera más o

sobre les ments alienes després d'haver-se dedicat per separat a ambdues manifestacions de l'escepticisme i mantenint que cap dels dos pot ser reduït a l'altre, com d'ací a poc constatarem.

¹⁵ Adoptem en aquesta qüestió la mateixa postura que Pérez Chico (2004: 169-173).

¹⁶ Desproveït de la presència humana, el món de l'escèptic no és un en què hi participen les nostres accions conformadores. El buit entre individu i món sols es manté si no considerem el món com a *Lebenswelt*, o, per continuar amb la terminologia heideggeriana, si ignorem el seu caràcter de *zuhanden* (ser-a-mà) i sols l'entenem com a *vorhanden* (davant-les-mans).

menos arbitrario [...] Es como si intentásemos conseguir que el mundo proporcionara respuestas independientemente de nuestra responsabilidad de *reivindicar* que algo es como es (conseguir que Dios nos diga lo que debemos hacer independientemente de nuestra responsabilidad de elegir); y fijamos el mundo de modo que pueda hacerlo. Construimos “partes” de objetos que no tienen partes; entendemos los “sentidos” de modo que no tienen ninguna función orientadora; nos obsesionamos con cómo podemos conocer “el dolor mismo” en un contexto donde la pregunta “¿Por qué crees que esta expresión de dolor da una figura falsa del mismo?” no tiene ninguna respuesta [...] Y consideramos que lo que hemos fijado o construido son descubrimientos sobre el mundo y que semejante fijación revela la condición humana, en vez de considerarla una escapada o negación de esta condición mediante el rechazo de las condiciones humanas del conocimiento y la acción y el reemplazo de la fantasía (RR: 298-299)¹⁷.

El diagnòstic que Cavell fa de l'escepticisme mira de posar de relleu precisament aquestes condicions humanes que no sols l'escèptic nega sinó també el filòsof tradicional que pretén refutar-lo. Cavell segueix en aquest punt la noció de criteri que extrau de les *Investigacions filosòfiques* de Wittgenstein¹⁸. Els criteris vinculen el parlant d'un llenguatge amb el món extern (tal com el vinculen també amb la resta de parlants) i prenen com a objectes d'avaluació els propis del món ordinari. Per a Cavell, tots els criteris són criteris de judici, la qual cosa implica que són dependents del context i que no poden garantir la presència de l'objecte o fet real. Els criteris, així, produeixen concordança dels parlants *en* el llenguatge i entre aquest i el món, però no pas certesa. Amb paraules de Cavell: “Los criterios no determinan la certeza de los enunciados, sino la aplicación de los conceptos empleados en los enunciados” (RR: 89). Des d'aquest punt de vista, allò que caracteritza a l'escèptic —com també al filòsof que assumeix la seua exigència de certesa i procedeix “cartesianament”— és el seu intent de parlar més enllà de les condicions que estableix el llenguatge, o si volem, de parlar fora dels jocs del llenguatge, des d'una mena de posició divina que el manté “apartado del círculo diario de la acción, de las formas de vida que contienen los criterios en cuyos términos se emplean nuestros conceptos, a saber, de las formas de vida en las que nuestros conceptos lo son *de un mundo*” (RR: 308). És aquest el sentit principal en què es nega la condició humana:

[L]os criterios de Wittgenstein, según la interpretación de Cavell no pueden producir certeza porque [...] pueden ser negados, de lo contrario no serían humanos, no serían nuestros. El escepticismo no se caracteriza

¹⁷ Les versaletes són de Cavell.

¹⁸ Cavell duu a terme la seua lectura de l'obra wittgensteiniana en la primera part de *Reivindicaciones de la razón*, anomenada “Wittgenstein y el concepto de conocimiento” (RR: 36-189), on el filòsof s'afanya per defensar que les *Investigacions filosòfiques* de Wittgenstein no suposen en cap cas una refutació de l'escepticisme. Per a la qüestió dels criteris, vid. concretament la secció “Criterios y escepticismo” (RR: 79-93).

bien si se lo concibe sólo como una tesis epistemológica. Constituye más bien un impulso a repudiar, o negar el marco de referencia dentro del cual el habla humana tiene sentido, o es tan siquiera posible, y por tanto como hemos dicho, la condición humana, y esto es algo que no está abierto a refutación (Ribes, 2000: 170).

Si abans, quan parlàvem de la negació de l'individu, apuntàvem al vincle entre aquesta negació i l'escepticisme sobre el món extern i sobre les ments alienes, l'actual referència al llenguatge ens permet palesar millor aquest lligam. Al capdavant, l'escepticisme suposa un rebuig del llenguatge, dels objectes d'aqueix llenguatge i de qui el parla (de l'individu, de la seua veu). D'acord amb açò, i com més tard veurem, Cavell recorrerà a la filosofia del llenguatge ordinari com a via per a assolir una recuperació de la situació en què ens deixa l'escepticisme. Abans d'encarar aquesta proposta de recuperació (que no refutació), cal que ens apropem a aquella altra cara de la pèrdua que constitueix l'escepticisme respecte de les altres ments.

1.1.3. La insularitat de la consciència. Escepticisme sobre les altres ments

L'escepticisme respecte a l'experiència dels altres semblants a mi —“esas cosas que la filosofía, en su manifestación de habla inglesa, llama otras mentes” (EBO: 270)— apareix estretament vinculat amb el problema del món extern que acabem de veure, però presenta alhora una sèrie de peculiaritats que desaconsellen prendre'l com una mera instància d'aquest. Tant en aquest apartat com en els que dedicarem posteriorment als camins de recuperació que Cavell obre davant l'escepticisme anirem trobant mostres d'allò que separa i lliga a aquestes dues cares de l'escepticisme que el filòsof s'encarrega de tractar diferenciadament¹⁹.

Fins a cert punt, podríem atorgar una major importància en el pensament de Cavell al problema de les altres ments que al relacionat amb el món extern. En primer lloc, perquè la preocupació per les altres ments gaudeix d'un major desenvolupament al conjunt dels seus escrits. Segonament, i aquest tal volta siga el motiu crucial, perquè mentre el problema del món extern presenta principalment el blanc de les crítiques cavellianes, el seu abordament de l'escepticisme sobre les altres ments ens permet abastar millor els nous camins que traça la seua proposta. I finalment, i com a prolongació del motiu previ, perquè la qüestió de l'alteritat esdevé un punt de

¹⁹ Sense anar més lluny, una bona mostra del que afirmem vindria donada per les extenses dues parts de *Reivindicaciones de la razón* que Cavell dedica a cadascuna d'aquestes manifestacions de l'escepticisme. Mentre que la segona part de l'obra s'encarrega d' "El escepticismo y la existencia del mundo" (RR: 191-331), la quarta part dóna comptes d' "El escepticismo y el problema de los otros" (RR: 435-635).

partida fonamental per a la seua posterior dedicació a qüestions més obertament marcades per la seua orientació ètica i antropològica.

A la base del problema de les altres ments hi trobem allò mateix que ens ha ocupat abans. Per una banda, el dualisme *res cogitans/res extensa*, amb la ja esmentada concepció del cos com a vel que oculta la subjectivitat pròpia i que, en el cas que ens ocupa, exerceix de barrera entre l'individu i els altres. Per altra banda, però en estreta connexió amb l'anterior, la dificultat epistemològicament insalvable que sorgeix com a fruit de la intenció de l'individu d'aconseguir un coneixement dels altres semblant a aquell que ell en té respecte dels seus propis estats. L'accés a les ments alienes és necessàriament indirecte (a diferència del suposadament directe accés del subjecte als seus estats mentals) i arribem així a un buit entre

la evidencia que tenemos a nuestra disposición para realizar una determinada afirmación y la realidad del objeto del que es evidencia nuestra evidencia [...] El argumento escéptico sobre las otras mentes se aferra a la existencia de este vacío para cuestionar la veracidad de nuestras atribuciones de estados y propiedades psicológicas, e incluso para cuestionar la existencia de otras personas (Pérez Chico, 2004: 238).

De nou, la impossibilitat de satisfer les desmesurades pretensions de coneixement fan que el problema no es limite per a l'escèptic a una qüestió epistemològica sinó que passe a ser concebut també com a privació metafísica. La frustració de l'afany d'assolir una connexió quasi telepàtica amb l'altre —que permeta saber el que pensa i sent²⁰— porta l'escèptic al seu “descobriment” segons el qual l'existència de les altres ments no resta assegurada.

La consciència de l'individu roman així, també respecte dels seus semblants, en la seua insularitat, en aquell aïllament que procura la subjectivitat i que deixa la criatura humana tancada en la seua privacitat, desconeguda i no reconeguda. El principi d'individuació queda lligat a aquesta identitat fixada del subjecte que reposa sobre la cartesiana concepció egocèntrica²¹ assumida per l'escèptic, sobre la fantasia del solipsisme que la filosofia tradicional ha alimentat i que ben pot coincidir amb (o si més no, incloure's en) aquella que Cavell anomena “fantasia de la desaparició de l'humà” (RR: 602).

²⁰ El fet de no poder conèixer el que pensa i sent l'altre ens apropa a una de les diferències que Cavell adverteix entre els problemes del món extern i de les altres ments. En relació amb el segon, Cavell sosté que no hi ha cap “situació ideal de coneixement”: el millor cas no és suficientment bo, atès que fins i tot en aqueixa millor situació no sóc capaç de conèixer els pensaments i sentiments del proïsme (RR: 556-559).

²¹ L'expressió “concepció egocèntrica” és emprada per Pérez Chico en la seua lectura de l'escepticisme sobre les altres ments (2004: 240 i ss).

La mateixa concepció del problema requereix per a Cavell una particular demència o insensatesa (RR: 602) que apropa l'escepticisme a la neurosi (RR: 603) i al narcisisme (RR: 596) que ens impedeix veure l'altre com un ésser humà. La deshumanització se'ns presenta així com a resultat d'aqueixa recerca de "coneixement" de l'escèptic que evita la resposta a l'altre, que evadeix la nostra responsabilitat cap a ell: és el fracàs de reconeixement que devora tant la persona que l'inicia com aquell que el pateix (Mulhall, 1996: 22). Però el problema de les altres ments no queda, ni molt menys, circumscrit a l'àmbit de l'especialització filosòfica: és un problema d'història humana —el problema de la història moderna humana, el problema modern de la història humana—, un problema que vivim (RR: 602) i que ens remet a la manera en què habitem la nostra condició humana. Efectivament, l'evitació de l'altre (i, podem afegir, el fet d'evitar revelar-nos als altres)²² converteix el nostre dia a dia en un teatre en què l'individu considera els seus semblants com a espectadors llunyans de la seua vida, alhora que els converteix en actors respecte dels quals manté una distància passiva que li impedeix participar de les seues vides i patiments. El món queda reduït a l'escenari en què els altres actuen les seues tragèdies, com en un espectacle²³ (MWM: 306, 331-333).

Cavell subratlla a *Reivindicaciones de la razón* aquesta vivència quotidiana del problema de les altres ments com a tret diferencial respecte de l'escepticisme sobre el món extern:

Decir que no puedo "vivir el escepticismo" de objetos materiales equivale a decir que existe una alternativa a su conclusión que, como ser humano normal, estoy condenado a tomar. Correspondientemente, decir que vivo (puedo vivir) el escepticismo respecto a los otros equivale a decir que no existe tal alternativa, o tal conclusión (RR: 578).

Tot i que posteriorment Cavell torne sobre aquesta qüestió i suggerisca que també l'escepticisme respecte del món extern es pot viure²⁴, la diferenciació inicial contribueix a palesar com el problema de les ments alienes evidencia més palpablement el fet que la nostra resposta —la nostra responsabilitat moral— està en joc, que tenim alguna cosa a fer-hi. En les nostres mans hi és la possibilitat de contrarestar la distorsió que suposa entendre la privacitat com a secret i exclusivitat, el jo com quelcom privat. A aquesta empresa dedicarà Cavell els seus

²² Dit sia de pas, la qüestió de *conèixer* i alhora *ser conegut* que es planteja en la relació entre l'individu i els altres constituïria una altra de les diferències que particularitzen el problema de les altres ments i que impedeixen el seu perfecte solapament amb l'escepticisme sobre el món extern.

²³ Com podem comprovar, el pes de Shakespeare (pensem, si més no, en el seu *Hamlet*) és evident en els plantejaments de Cavell. Més tard tindrem ocasió de reprendre aquestes idees a partir de l'anàlisi de *Los idiotas*.

²⁴ Cavell duu a terme la seua matisació a *En busca de lo ordinario*, i més concretament a partir de la lectura del text "Rime of the Ancient Mariner" de Coleridge (EBO: 110 i ss).

esforços, com comprovarem més endavant. Cal ara, això sí, apuntar a les bases que permetran al filòsof traçar l'itinerari cap a la recuperació. Així com abans al·ludíem als criteris de Wittgenstein com a pedra angular de la proposta cavelliana davant el problema del món extern, acabarem a continuació remetent de nou a aquells criteris però en relació amb l'argument del llenguatge privat de Wittgenstein que Cavell pren com a plataforma per a la seua resposta a l'escepticisme sobre les altres ments²⁵.

No ens proposem ací, per motius d'espai, reproduir l'exposició del filòsof austríac sinó simplement dedicar unes línies a les bases principals d'aquesta perquè puga apreciar-se el servei que presta als interessos de Cavell en el seu objectiu de fer front a la falsa escissió entre l'intern i l'extern, de palesar la dimensió pública del llenguatge i de "liberar la fantasía que se expresa en la negación de que el lenguaje es algo esencialmente compartido" (RR: 456), això és, aqueixa fantasia que ens condueix a l'escepticisme.

Wittgenstein oposa a la intel·lectualista visió cartesiana de l'ésser humà un antiinnatisme on el fet de ser introduïts en una pràctica, de ser ensinistrats, resulta decisiu. L'actuació de cada individu és un actuar socialment conformat, comú, un acord en l'acció de tots els membres d'una comunitat de parla. Per a Wittgenstein, les accions antecedeixen les raons: el fonament no és un saber, sinó diversos tipus d'accions i pràctiques modelades lingüísticament mitjançant l'entrenament social, públic i observable. Però que l'acord en l'acció siga el fonament del llenguatge no vol dir que aquest tipus de concordança, per la seua naturalesa, puga justificar-lo; tampoc aquest acord pot justificar-se: és condició del llenguatge, i, per tant, de la racionalitat, malgrat que no es puga donar raó d'aquest.

En Wittgenstein ens trobem no només amb parlants d'un llenguatge, sinó amb humans que, com a gènere, concorden en una sèrie de conductes prelingüístiques primitives que seran reemplaçades (no descrites) per expressions verbals. Abans de tenir consciència del món en què ha nascut, l'individu ja ha assimilat una sèrie de nocions que conformaran el seu pensar; nocions que rep de la seua experiència personal repetida i de l'experiència de la resta. Tenim així que els parlants d'un llenguatge concorden en els seus jocs de llenguatge²⁶ atès que participen, socialment

²⁵ Cavell s'adreça a la discussió sobre el llenguatge privat en Wittgenstein en *Reivindicaciones de la razón* (i més concretament, en les pàgines 455-467). Des d'una òptica cavelliana, Mulhall (2007) es dedica intensivament a aquesta qüestió.

²⁶ Cal ací remarcar que, a diferència de determinades interpretacions de Wittgenstein, no entenem els jocs de llenguatge —com tampoc no ho fa Cavell— com una categoria constitutiva de l'estructura interna de la realitat. Per a aprofundir en les diverses interpretacions enfrontades d'aquesta expressió wittgensteiniana recomanem la lectura d' "Els 'jocs de llenguatge' en la filosofia de Wittgenstein" (Terricabras, 1990).

i cultural, d'un entrenament mitjançant el qual, i pel qual, cada parlant és capaç de conformar la seua activitat lingüística a l'ús comú (Sánchez Durá, 1998: 126-128).

Heus ací la base de la crítica wittgensteiniana a la possibilitat d'existència d'un llenguatge privat i, per extensió, al dubte radical cartesià: només es pot dubtar des d'uns pressupostos, només es pot jutjar la veritat o falsedat de les proposicions des d'uns criteris previs que ens remeten a una comunitat de referència. D'acord amb Cavell, i de manera semblant a com esdevenia en el cas del problema del món extern, aquests criteris que regeixen l'aplicació dels conceptes psicològics (o d'interioritat), tampoc no confereixen certesa ni possibiliten la refutació de l'escepticisme de les altres ments. Però no per això restem obligats a assumir l'escepticisme. L'escèptic té motius per a pensar que el nostre coneixement dels altres no estableix amb certesa la seua existència. I evidentment, en té també per a sospitar que el dolor del proïsme (per recórrer al mateix cas que Wittgenstein i Cavell fan servir) implica quelcom més que la satisfacció de criteris, però

ese "algo más" no remite ni mucho menos a un tipo de conocimiento (a un tipo de super-criterio) cuyo descubrimiento podría hacer verdaderamente justicia a las pretensiones del escéptico, sino que remite en cambio a la constatación de la circunstancia según la cual los criterios sólo operan en conjunción con nuestra voluntad de reconocer (Sparti, 2009: 251).

Entra en funcionament ací la noció de reconeixement (*acknowledgement*) que, com en breu veurem amb cert detall, esdevindrà absolutament crucial per a valorar la proposta cavelliana. De la mà del reconeixement hi vindrà aqueix compromís amb l'extern que el subjecte cartesià ignorava, aqueixa resposta/responsabilitat (*respons-ibility*) cap a l'altre encarnat amb el qual els criteris intersubjectius prenen vida. No avançarem ací, però, més trets de la resposta que esgrimeix Cavell davant el problema de les altres ments, atès que en el present apartat preteníem dedicar-nos a avaluar les dimensions de la pèrdua a què l'escepticisme modern ens aboca. Hi ha prou de moment amb haver deixat constància de l'ajut que l'argument wittgensteinià del llenguatge privat presta al posicionament de Cavell contra la idea de privacitat entesa com a exclusivitat i amb haver apuntat a les perilloses conseqüències que per a l'estatunidenc comporta el fet d'investigar la qüestió de les ments alienes des d'una perspectiva exclusivament epistemològica.

1.1.4. La filosofia tradicional com a consumació de l'escepticisme que pretenia refutar. La veritat de l'escepticisme

Com hem comprovat, tant en referència al coneixement del món extern com al de les altres ments, Cavell s'encarrega de desarticular la visió objectivista tradicional tot palesant que els criteris que regeixen la vida ordinària no atorguen certesa. Ans al

contrari, aquests criteris no fan sinó deixar al descobert la fragilitat de les estructures sobre les quals aquesta certesa reposa. D'acord amb la lectura cavelliana de Wittgenstein, "the limitations of knowledge are no longer barriers to a more perfect apprehension, but conditions [...] of anything we should call knowledge" (TNYUA: 44). Açò es justament el que l'actitud escèptica no accepta en entendre la separació (amb el món, amb els altres) com a motivada per una deficiència intel·lectual. Fruit d'aquesta concepció, l'escèptic eludeix la responsabilitat que l'individu té en el manteniment dels criteris que defineixen les relacions amb el món, amb els altres i amb si mateix o, per dir-ho d'una altra manera, l'escèptic nega la contingència i finitud que hi ha a la base de la nostra existència, això és, la situació humana en el món ordinari.

La reaccionaria resposta a l'escepticisme que esgrimeix la filosofia tradicional no ens deixa en millor posició. Com que no produeix certesa, la mera acumulació de criteris per part de l'antiescèptic no pot assolir mai una refutació de l'escepticisme. El seu intent de refutació, marcat per la mateixa exigència de certesa de l'escèptic i basat en un pensament representacionista, participa d'igual manera que l'escepticisme de la desconfiança cap a l'ordinari. El filòsof tradicional rebutja l'humà amb el suposat (i escèptic) *descobriment* que l'experiència sensorial és inadequada com a base del coneixement. Però per a Cavell, aquesta conclusió no constitueix cap descobriment atès que allò que el filòsof tradicional descobreix en el món és quelcom que ell ha posat allí, una invenció seua. L'acord en aquesta conclusió per part d'empiristes i racionalistes no condueix cap a una refutació de l'escepticisme sinó cap a l'evitació del problema:

Locke evitó el escepticismo, aparentemente, sólo con la distracción y el buen sentido inglés; Berkeley recurriendo a Dios; Descartes recurriendo a Dios y a una facultad especial de "percepción" intelectual; Kant, que niega semejante facultad, lo evitó mediante las categorías creadoras de mundo; Hume, en la medida que lo consiguió, mediante la "creencia natural"; Moore recurriendo furiosamente al sentido común. Y todos los que han seguido el hilo del argumento responden a él como un descubrimiento sobre nuestro mundo, descubrimiento catastrófico en sus implicaciones, que derrumba lo que todos habríamos creído, hasta ahora, tan completamente como creemos cualquier cosa (RR: 307).

Pel que veiem, tant el moment del dubte com el de la refutació semblen oblidar (o negar) allò que inevitablement sabem i no podem deixar de saber (Ribes, 2009: 225):

Cavell afirma que existe una simetría entre la *nada* representada por la duda hiperbólica [...] y el *todo* de la metafísica, porque en ambos casos se

niega la red de criterios, las formas de vida [...] que se entrelazan conformando nuestro horizonte de sentido (Pérez Chico, 2010: 72)²⁷.

En la seua voluntat refutadora d'abastar el tot, el subjecte de la metafísica tradicional s'afanya per dominar el món i la resta de criatures humanes amb les quals el comparteix, tot evitant l'experiència de la diferència i l'exposició al possible fracàs de la resposta que l'individu adreça al seu *exterior*. Amb aquesta actitud, l'únic que aconseguix el refutador de l'escepticisme és donar suport a allò que pretén combatre: "La filosofía retrocede amedrentada ante una descripción de la misma posibilidad que se esfuerza en refutar, y así nunca puede saber por sus propios medios que no haya dejado entrar, victorioso, a su rival" (EBO: 183). Així les coses, l'intent de refutar teòricament l'escepticisme implica ja estar instal·lat en aquest atès que la negació de l'escepticisme és igualment una negació de l'humà i la seua condició²⁸.

Si cert és que l'escepticisme suposa una negació d'allò que és humà, no menys cert és, per altra banda, que aquesta negació és, a la seua vegada, molt humana. És a dir, que és humà sucumbir a la temptació de transcendir la nostra finitud, que és humà negar l'ordinari, que "es natural a lo humano desear escapar de lo humano, ya sea por arriba o por abajo" (EBO: 126). Hem d'acceptar la possibilitat de l'escepticisme com a interna a les condicions del coneixement humà i a l'impuls filosòfic, com també hem d'acceptar també la seua presència a les nostres relacions quotidianes. En paraules de Putnam:

[L]a actitud de enajenarse del mundo y de la comunidad no es sólo una teoría y no puede ser superada con argumentos puramente intelectuales. En realidad ni siquiera cabe referirse a ella como una enfermedad, porque una de las tesis de Cavell es que desear estar libre del escepticismo es desear estar libre de la propia humanidad. Estar enajenado forma parte de la condición humana, y el problema radica en aprender a vivir con enajenamiento y con aceptación (1994: 244).

Aquesta alienació, doncs, no sols caracteritza la situació de la filosofia en el seu abandonament dels lligams que ens vinculen amb el món i amb els altres, sinó que aquest estat de *completa infamiliaritat* —per emprar l'expressió que utilitza Cavell en llegir Wittgenstein (EBO: 248)— marca el nostre dia a dia: la intimitat perduda es manifesta en l'estranyament del món, dels altres i de nosaltres mateixos, en la insatisfacció amb les nostres capacitats humanes d'expressió que ens fa sentir que, per a revelar el món, les nostres paraules han d'anar més enllà dels nostres acords i

²⁷ L'èmfasi és de Pérez Chico.

²⁸ Mulhall (1994: 103 i ss) arreplega i sintetitza els quatre components principals —que nosaltres hem disseminat al llarg de l'exposició— de l'oposició de Cavell a la interpretació ortodoxa segons la qual els criteris wittgensteinians constitueixen una refutació de l'escepticisme.

de la sintonització en els criteris (EBO: 127). Amb la instal·lació en el reialme de relacions deteriorades del fals ordinari que ens allunya de les nostres formes de vida, la veu humana que es perd en l'estret àmbit de la filosofia acadèmica es veu amenaçada també en el nostre viure quotidià. És per això que la tornada a l'autèntic ordinari se'ns presenta com el camí adient per a reeixir en la vida que hem heretat sota les condicions de l'escepticisme: cal recuperar el món, tornar les paraules al llenguatge fent-les comunes a tots, aconseguir conjuntament l'individual i el social com a resposta a la percepció que les nostres vides transcorren ara en absència d'ambdós²⁹.

No obstant això, i en consonància amb el que acabem de mantenir, el recurs de Cavell a l'ordinari com a resposta a l'escepticisme no vol ni pot comportar una refutació d'aquest. Si per a filòsofs tan dispersos com Descartes o Hume —o fins i tot, el mateix Heidegger— el món quotidià se'ls presenta com a alternativa al pensament escèptic, Cavell posa de relleu com aquest món quotidià es troba ja travessat per l'escepticisme. El recurs a l'ordinari no elimina la possibilitat del dubte. L'objectiu no consisteix a esborrar definitivament l'amenaça de l'escepticisme sinó a ser capaç d'acceptar la presència del dubte, a viure amb els ulls feliçment tancats davant l'escepticisme sobre el món extern (RR: 558) i a reconèixer les meues limitacions en l'accés als altres. La inviabilitat d'una alternativa quotidiana a l'escepticisme és ben palesa en el problema de les altres ments, que serveix a Cavell per a mostrar que hem de conviure amb l'amenaça escèptica:

[Y]a sé todo lo que el escepticismo concluye, que mi ignorancia de la existencia de los otros no es el destino de mi condición natural como cognoscente humano, sino mi modo de habitar esa condición; que no puedo cerrar los ojos a mis dudas acerca de los otros y a sus dudas y negaciones de mí, que mis relaciones con los otros son restringidas, que no puedo confiar en ellos ciegamente (RR: 559)³⁰.

La present citació ens acosta a aqueixa veritat de l'escepticisme que ens convé acceptar, a l'ensenyament que els problemes del món i dels altres ens poden oferir. Sols reconeixent la força i persistència de l'escepticisme podrem conviure amb ell sense permetre que ens afeblisca; sols aprenent a viure amb les limitacions pròpies de la condició humana podrem accedir a una existència plena en comunió amb el món i els altres. És per això que cal acceptar la nostra finitud i renunciar a l'exigència de certesa que planteja l'escèptic i que la filosofia tradicional assumeix. I és per això que Cavell no s'orienta cap a l'escepticisme seguint les pautes d'un saber

²⁹ Fem servir termes bens semblants als emprats per Cavell en la seua lectura de l'assaig "Autoconfianza" d'Emerson (EBO: 190).

³⁰ Com veiem, el passatge es pot vincular amb la inexistència d'un cas ideal de coneixement en el problema dels altres amb què abans diferenciàvem ambdues cares de l'escepticisme.

proposicional, perquè la nostra relació amb el món com un tot no n'és una de coneixement (no almenys si entenem aquest coneixement en termes de certesa), com tampoc no ho és la nostra relació amb els altres o amb nosaltres mateixos:

La verdad del escepticismo [...] no estriba en que no podamos tener conocimiento cierto del mundo exterior. Asimismo su falsedad no está en la afirmación opuesta de que sí podemos conseguir semejante conocimiento. La verdad del escepticismo está en que hace posible la sugerencia de que nuestra conexión con el mundo no es una conexión de conocimiento, e invita a buscar modos de elaborar y desarrollar una tal sugerencia (Ribes, 2000: 170).

La consideració d'aquesta veritat (o moral, moralitat i moralina) de l'escepticisme, com a continuació veurem, ens pot ajudar en el nostre trànsit del *domini* al *domèstic*, en el nostre canvi en la manera d'habitar el món que ens conduïska des de la voluntat racional de control fins a l'acceptació pàtica de l'ordinari, fins a una sort de certesa *moral* ben diferent de la demandada pel projecte cartesà.

1.2. El camí cavellià cap a la recuperació

Després d'haver-nos apropiat al diagnòstic que Cavell fa de l'estat de la filosofia i de les nostres vides sota les condicions de l'escepticisme modern, estem ja en disposició d'abordar la seua proposta de recuperació³¹. Com ja hem avançat, aquesta recuperació vindrà de la mà del restabliment de les nostres relacions quotidianes. Davant les pretensions epistèmiques desmesurades de la filosofia tradicional, l'aspiració a l'ordinari de Cavell va dirigida a recobrar la confiança de la criatura humana en la seua existència autònoma en comunitat, a recuperar el *jo-en el món-amb els altres* (Ribes, 2009: 213) i la unitat inevitable que vol arreplegar aquesta mateixa expressió que fem servir. La tornada a l'ordinari és, per tant, una activitat ineludiblement moral que reclama la nostra responsabilitat.

En aquest apartat ens dedicarem a deixar constància dels diversos traçats convergents que procuren tal recuperació. Caldrà en primer lloc apropar-se millor al concepte d'ordinari i vincular-lo amb tot allò que ens ocupava a propòsit dels criteris, el llenguatge i les formes de vida. No en va, la recuperació vindrà emparellada amb la reanimació de les paraules del llenguatge ordinari. Ens centrarem després en la resposta cavelliana a l'escepticisme sobre el món extern i tot seguit valorarem el seu enfocament del problema de les altres ments. Serà aleshores el moment d'acudir a la noció de reconeixement i donar comptes del seu

³¹ Ens referirem normalment a la proposta cavelliana com una de *recuperació* de l'escepticisme. Tot i que de vegades fem servir també el terme *superació*, el que volem remarcar ara és que emprarem aquest mot com a sinònim de *recuperació* i que en cap cas tenim la intenció de remetre amb ell a cap *superació* o solució *definitiva* de l'escepticisme com la que l'intent de refutació pretén.

pes en la proposta de Cavell. Una vegada ateses la segona i la tercera part de l'expressió *jo-en el món-amb els altres* que anirà guiant el nostre recorregut, tornarem a fixar-nos en aquest *jo*, però no tant ja en relació amb la reivindicació de la seua corporeïtat sinó més aviat des de la perspectiva de l'autoconeixement i la trobada de la pròpia veu. Per últim, exposarem el perfeccionisme moral de Cavell tot lligant-lo amb la recuperació de l'ordinari que mira d'oferir resposta a la permanent amenaça de l'escepticisme.

1.2.1. L'ordinari i el restabliment de les seues relacions

Coherentment amb la seua defensa del llenguatge ordinari, Cavell no ofereix definicions canòniques dels termes que més sovinteja en la seua obra. Així esdevé, per exemple, amb els mots *ordinari* i *quotidià*³². No hauríem d'esperar, per tant, cap mena de significat tècnic associat per Cavell a aquestes paraules, sinó simplement el mateix amb què les fem servir habitualment. Com que seria discutible fins a quin punt resulten o no tècnics aquests termes en els escrits de Cavell³³, i a falta d'una definició que despatxe l'assumpte en unes poques línies, convé que ens apropem a l'ús que el filòsof en fa d'ells i procedim a connectar-los amb la seua proposta filosòfica. Remetrem així en primera instància al passatge en què, d'acord amb el nostre parer, Cavell es troba més a prop de proporcionar una definició convencional:

Lo cotidiano no es [...] meramente un tema por el que podrían interesarse los filósofos, sino un tema en el que un filósofo está destinado a tener interés en la medida que busque algún tipo de respuesta a la amenaza del escepticismo. (Se trata de una respuesta que no consideraría que la ciencia constituye una solución al escepticismo sino más bien, tomada como solución, la consideraría como una continuación del escepticismo —como si el científico demente que hay en nosotros fuera el doble del escéptico demente). Lo cotidiano es aquello a lo que no podemos dejar de aspirar, porque es lo que se nos aparece como perdido para nosotros (EBO: 254-255).

Com veiem, l'ordinari és pres per Cavell com a objecte de la filosofia que cerca una resposta al problema escèptic diferent d'aqueixa pseudosolució de la ciència —i de la filosofia tradicional— que no fa sinó confirmar l'escepticisme. Lluny de procurar una objectivació del món, l'ordinari es postula com a camí cap a la recuperació en

³² Al llarg de la nostra exposició utilitzarem indistintament els dos mots de la mateixa manera que Cavell fa amb "*ordinary*" i "*everyday*". Com s'haurà pogut comprovar, malgrat que de tant en tant emprem també l'expressió "allò que és ordinari", ens inclinem per traduir "*the ordinary*" com a "l'ordinari" i arreplegar amb això l'ambigüïtat de l'expressió original en anglès. Aquesta mateixa ambigüïtat és la que ens porta a preferir en moltes ocasions "l'humà" (i no tant "allò que és humà") com a traducció de "*the human*".

³³ En aquest sentit, estem d'acord amb l'opinió de Ribes quan es refereix a aquests termes com a quasi-tècnics, com a elaboracions que Cavell fa dels termes corrents del llenguatge natural, com a termes pretesament no tècnics amb els quals es reivindica no voler significar amb aquests no-res tècnic (2002: 16).

tant que interpretació subjectiva que parteix de l'experiència personal. L'ordinari s'abraça a través de l'aproximació vivencial i no pas mitjançant l'esforç intel·lectual, el distanciament reflexiu i la pretensió epistemològica d'assegurament; és l'àmbit de les nostres condicions de possibilitat, del nostre món de vida que se'ns escapa quan sucumbim a l'escepticisme. I és que l'ordinari és el que l'escepticisme nega. El mateix Cavell al·ludeix a aquesta mena de definició de l'ordinari per oposició alhora que reconeix el seu deute amb Wittgenstein i Austin:

Reivindicaciones de la razón no dice, en cualquier caso no mucho más de lo que Austin y Wittgenstein se molestaron en decir, qué es lo ordinario, sino únicamente que lo ordinario, o el lenguaje cotidiano, no es exactamente un lenguaje filosófico especial y que cualquier lenguaje filosófico especial responde ante lo ordinario. Sugiere, además, que lo ordinario es precisamente lo que el escepticismo ataca —como si lo ordinario se descubriera más fácilmente, o que en filosofía únicamente se descubre, después de haberlo perdido (MAL: 141-142)³⁴.

Donada aquesta definició de l'ordinari per oposició a l'escepticisme, no errarem molt si solapem *l'ordinari* amb el que venim anomenant *l'humà* i si entenem l'acceptació del quotidià com una tasca que ha de realitzar-se —de la mateixa manera que l'existència *humana* (no la merament biològica) s'ha de realitzar³⁵— i no pas com quelcom que ens vinga donat:

Lo ordinario, en una primera formulación tentativa al menos, sería aquello que somos (dudo, pero no mucho, en añadir “real, o verdadera, o necesariamente”), y que por serlo de algún modo sabemos. Por el hecho de serlo (por ejemplo, que soy un ser en el mundo con otros) lo sabemos, y por tanto, esto al menos, no podemos dejar de saberlo [...] Por tanto, si este “saber” es un saber incierto e inseguro [...], eso se debe a que “el ser” así conocido participa también de esta característica de la “incertidumbre”, o de algo muy parecido a ella [...] Si se acepta que estas cosas que constituyen lo ordinario lo son, las somos, por ninguna razón, entonces no será éste un *locus* pertinente para pedir razones (lo que hace el escéptico en su duda escéptica sobre su existencia), ni, aceptando el reto del escéptico, contestar a su petición mediante pruebas o argumentos que refuten la duda (Ribes, 2009: 224).

³⁴ Unes línies més tard, Cavell afegeix altres termes que ens apropen a l'ordinari i que extrau de les seues lectures de textos literaris: “Durante los últimos años he explorado la idea de que lo que la filosofía en Wittgenstein y Austin quiere decir con lo ordinario o lo cotidiano está presente en lo que Wordsworth denomina lo rústico y lo común, y en lo que Emerson y Thoreau expresan mediante el presente, lo común, lo bajo, lo próximo” (MAL: 142). Un exemple d'aquesta exploració de Cavell el podem trobar en l'article “An Emerson Mood” (TSW: 142-143).

³⁵ Aquesta realització de l'existència humana constitueix la seua única prova, i alhora, la prova de la fugacitat de l'humà (Ribes, 2009: 224). Desenvoluparem posteriorment aquestes qüestions tot marcant la seua diferència amb la cartesiana fixació definitiva del subjecte.

El quotidià queda així caracteritzat com el que “jo inevitablement sé” (*I do in fact inescapably know*). És precisament la seua obvietat la que ens dificulta l'accés al quotidià, la qual cosa no pot sinó remetre'ns tant al conegut aforisme de Wittgenstein —“¡Qué difícil es para mí ver lo que tengo ante los ojos!” (2004: 88)— com també a la dificultat paral·lela que trobem quan encarem la mateixa noció cavelliana d'ordinari. Malgrat aquesta dificultat, la recuperació de l'ordinari està al nostre abast. A l'abast del filòsof i —tenint en compte que cap persona es troba en millor posició que una altra per a saber (MWM: xxix) i, podem completar, en millor posició que una altra respecte de l'ús ordinari del llenguatge— també a l'abast de qualsevol humà. Per molt que, com afirmàvem, el quotidià siga pres com a objecte de la filosofia, la tasca de conquesta de l'ordinari apel·la a la responsabilitat de tothom.

D'acord amb Wittgenstein i Cavell, la filosofia del llenguatge ordinari ha de portar de tornada les paraules des del seu ús “metafísic” al quotidià, ha de fer la seua contribució a l'esforç per recobrar la confiança en la capacitat humana d'aplicar paraules al món i la igualment humana capacitat de reconèixer-nos en els altres amb què compartim aqueixes paraules comunes a tots: ha de tornar a fer-nos creure que les nostres vides són tan nostres com les paraules.

Els plantejaments de Cavell ens insten a entrar —i reprenem amb això les qüestions que a propòsit dels criteris abans ens ocupaven— en el cercle diari de l'acció que l'escèptic abandonava, en el cercle de les formes de vida en què estan implicats els altres i en les quals els nostres conceptes ho són del món com a tal (és a dir, del món al qual estem intentant justificar que remet l'expressió *jo-en el món-amb els altres*). No en va, la parla i l'acció humanes descansen ni més ni menys que en aquesta sintonització en les nostres respostes naturals a la realitat que les formes de vida constitueixen. Però no ens deixem confondre per la utilització del mot “naturals”³⁶. Cavell certament apunta cap al component biològic de la forma de vida humana, però assenyala també —com pensem que ha quedat suficientment clar en les pàgines anteriors— el seu component social i, amb això, les indefinides variacions de les formes de vida³⁷:

[T]he only thing natural to the human being is its capacity to change its nature, to take on certain forms of social, linguistic life (patterns of

³⁶ Proposem entendre ací “naturals” en qualitat d'equivalent a “situades més enllà de les raons o justificacions”.

³⁷ Cavell parla d'aquests dos components al seu assaig “Declining Decline” (TNYUA: 32-75). L'autor s'encarrega de llegir la noció wittgensteiniana de forma de vida (*Lebensform*) tot remarcant que la interpretació biològica no fa sinó oposar-se a qualsevol postura socialment o políticament conservadora. Podem trobar un acurat apropament a la discussió que s'origina al voltant de les dues interpretacions (natural/orgànica i social/cultural) de la noció wittgensteiniana en l'article “Sobre la noció de ‘forma de vida’ en Wittgenstein” de Julián Marrades (2014).

reactions and response) as natural and cast them off in favour of others, e.g. when they come to seem unnatural, chafing, confining. The limits of the human life form must be accepted, but the present form of human life, that particular inflexion of our capacities, reactions, interests, and needs, need not (Mulhall, 1994: 165).

Així les coses, el recurs cavellà a l'ordinari va adreçat a desplaçar l'eventual fals ordinari en què ens ha sumit l'escepticisme modern, a envair allò amb què ens hem familiaritzat amb un altre familiar per a tornar a fer habitable la nostra llar³⁸ (TNYUA: 47). Si abans afirmàvem amb Cavell que és humà negar l'humà, ara podem mantenir amb un to ben semblant (o millor encara, coincident) que la recerca de la llar i la fugida d'aquest formen igualment part de la condició humana, o que, com diu Eldridge, "[w]e are hence in relation to the ordinary both at home and not home; it is uncanny" (2003: 5). Com podem apreciar, el biaix psicoanalític és innegable. Sota aquesta perspectiva, la pràctica del llenguatge ordinari s'entendria com una mena de diàleg terapèutic capaç de recuperar el reprimit familiar, de fer que l'escèptic (que tots tenim dins) abandone el món fixat que ha creat i alimentat i reconega la capacitat del món per despertar el seu vertader desig³⁹. Cavell no amaga en cap moment les seues confluències amb Freud: "El retorno de lo que aceptemos como mundo habrá de presentarse [...] como un retorno de lo familiar, o lo que es lo mismo, exactamente bajo el concepto de lo que Freud denomina lo siniestro" (EBO: 248). L'ordinari, doncs, no ens remet a allò que és immediat i evident, sinó a alguna cosa perduda: "lo que tenemos a mano, bajo los pies o en nuestra presencia, pero que todavía está por descubrir" (Laugier, 2009: 197).

Cavell ens parla així d'una condició sinistra de l'ordinari que remet tant a l'estranyesa que podem experimentar davant l'ordinari autèntic com a la familiaritat que hem desenvolupat cap a allò que d'*extraordinari* té l'actual fals ordinari. La següent citació explicita el ja evident lligam amb la qüestió de l'escepticisme que avançàvem:

[P]ara mí, lo insólito o siniestro de lo ordinario se compendia en la posibilidad o amenaza de lo que la filosofía ha dado en llamar escepticismo, entendido como la capacidad, e incluso el deseo, del lenguaje ordinario de negarse a sí mismo, en particular de negar su capacidad de poner el mundo en palabras, la capacidad de aplicarse a las cosas que tenemos en común, o de pasarlas por alto (EBO: 234).

Tenim així que el quotidià desemmascara la falsedat de l'actual ordinari i alhora suposa el retorn del familiar que l'escepticisme ha reprimit. L'ordinari es revela

³⁸ En aquest sentit, el terme domèstic quedaria també vinculat amb l'ordinari. Així es desprèn de les primeres pàgines de "Declining Decline" que comencen sota l'epígraf 'Everydayness as Home'.

³⁹ Mulhall desenvolupa de manera especialment esclaridora aquesta qüestió (1994: 214-215).

d'aquesta manera —i d'això deixa bona constància el romanticisme, segons Cavell— com un assoliment excepcional: com l'assoliment de l'humà. Un assoliment, però, no pas definitiu sinó necessàriament provisional, perquè aquest assoliment deixaria de ser tal si el volguérem fixar, perquè de l'escepticisme no és possible alliberar-se'n per a mai més i perquè, com hem vist, si pensàrem que ho hem fet no estariem sinó invocant-lo.

1.2.2. Acceptació del món

L'abandonament del món fixat que crea l'escèptic i la recuperació del nostre desig pel món passen per superar l'alienada (i alienant) posició exterior de l'individu. Tot i que la nostra existència com a humans no estiga físicament assegurada —és a dir, tot i que la nostra humanitat haja de ser aconseguida⁴⁰—, l'existència humana té per a Cavell una base física indefugible: som criatures encarnades, biològiques, sotmeses a unes condicions físiques. No seríem humans sense la nostra corporeïtat: sóc cos, el meu cos és *jo en la terra* (o, per remetre a part de l'expressió que ens està guiant, el meu cos és *jo-en el món*). Si fa poc destacàvem el pes de Freud en Cavell, la influència de Heidegger (del seu *Dasein*, *ser-hi* o *ser-en el món*) és igualment evident en la present qüestió.

La veritat que ens ensenya l'escepticisme ens insta a vèncer la separació que el coneixement imposa a l'individu. D'acord amb Cavell, l'afirmació escèptica segons la qual no coneixem (o no podem conèixer) el món és una il·lusió transcendental equiparable a aquella que suposa el fet d'afirmar que sí que podem (RR: 327). Allò que la moralitat de l'escepticisme palesa, com veiem, és que la base de la criatura humana en el món com un tot, la seua relació amb el món com a tal, no és la de coneixement (RR: 329) —no almenys la del coneixement concebut en els termes de l'escepticisme i la filosofia tradicional:

What skepticism suggests is that since we cannot know the world exists, its presentness to us cannot be a function of knowing. The world is to be accepted; as the presentness of other minds is not to be known but acknowledged (MWM: 324).

Cavell introdueix així a *Must we Mean What We Say* la noció d'acceptació que articularà la seua resposta a l'escepticisme sobre el món extern: no hem de conèixer el món sinó viure'l, hem d'acceptar-lo amb la seua incertesa, acceptar la realitat del món com a realitat sense assegurament. Aquesta acceptació, però, no expressa tant una creença com una mena d'endinsament —compartit tant per Wittgenstein com

⁴⁰ Donarem comptes d'aquest assoliment de la humanitat una volta hàgem completat el camí que ens portarà per l'acceptació del món (*ser-en el món*) i el reconeixement dels altres (*ser-amb els altres*). Mentre que ara posem l'accent en l'afirmació de la corporeïtat, serà aleshores quan podrem desplegar en tot el seu abast el potencial que veiem contingut en l'expressió *jo-en el món-amb els altres*.

per Heidegger— en el misteri de l'existència (o *ser*) del món (RR: 329). Si l'existència del món està més enllà de la possibilitat de demostració (més enllà del *logos*), la porta que se'ns obre és la d'acceptar el món com a tal, acceptar que formem part d'aquesta realitat, que estem dins d'ella, que som quotidians (Laugier, 2009: 210). Aquesta manera de relacionar-nos (amorosament) amb el món és la que ens permet viure en presència de l'escepticisme, com indica un dels passatges més coneguts de Cavell:

Se trata de algo distinto a vivir sin dudas, sin, por decirlo así, la amenaza del escepticismo. Vivir en presencia de la duda, los ojos felizmente cerrados, sería estar enamorado del mundo. Pues si hay una ceguera legítima, sólo el amor la posee. Y si descubres que te has enamorado del mundo, entonces no sería aconsejable ofrecer un argumento de su valía elogiando su Designio. Porque estás condenado a desenamorarte del mundo con tu argumento, y podrías olvidar acto seguido que el mundo es suficientemente portentoso, tal y como es. O no (RR: 558).

En comptes de la voluntat de transcendir els límits epistemològics, la nostra actitud ha de reconèixer-los. La descripció que fa l'escèptic d'aqueixa situació en què ens resulta impossible accedir al món i que ell mateix caracteritza com a fracàs de coneixement constitueix en canvi per a Cavell un fracàs de reconeixement (Mulhall, 1994: 114; Ribes, 2000: 174; Pérez Chico, 2004: 266). L'acceptació del món, per tant, apareix lligada al reconeixement per part de l'individu dels seus límits, de la seua condició humana. Tot i això, i encara que més tard tornarem a la qüestió del reconeixement en tant que vàlida per a explicar la relació que l'individu manté amb si mateix, aquest nuclear terme cavellià s'entén millor si el valorem en referència al problema de les altres ments, com a continuació farem.

1.2.3. Reconeixement dels altres, coneixement com a reconeixement

La noció de reconeixement ens fa enfrontar de nou el mateix tipus de dificultats que anteriorment trobàvem quan miràvem d'acostar-nos a l'ús cavellià dels mots quotidià i ordinari. El terme de reconeixement no pot ser objecte d'una descripció tècnica fixa: l'ús que Cavell en fa no és invariablement unívoc atès que en cada context remarca un aspecte del seu complex i polivalent significat (Ribes, 2002: 15). Davant d'això, començarem per abordar el terme en relació amb la resposta de Cavell a l'escepticisme sobre les ments alienes alhora que l'anem presentant com a peça clau del seu intent d'anar més enllà de la miop proposta epistemològica tradicional. Per últim, i dins ja del següent subapartat, el connectarem amb la qüestió de l'autoconeixement de l'individu.

En contrast amb la manera com abans vèiem que l'escèptic encarava el problema de les ments alienes, el reconeixement dels altres no resulta d'una identificació encertada sobre la base de criteris que estableixen amb certesa el seu estatus. Més

aviat, el reconeixement és el fruit no epistèmic de les actituds primàries (recordem el que sosteníem a propòsit de Wittgenstein) que ens predisposen a respondre als nostres semblants (Sparti, 2009: 243). El reconeixement se'ns presenta així com allò oposat a l'evitació de l'altre en què derivava la frustració del coneixement amb certesa, com el contrari d'aquell món-teatre (del fals ordinari) on els humans som concebuts com a allunyats actors. No obstant això, i com assenyala Cavell, l'evitació mateixa ja palesa el reconeixement: aquest queda evidenciat amb el seu èxit, però també amb el seu fracàs —és a dir, amb el fracàs de reconeixement que suposa l'evitació de l'altre⁴¹ (MWM: 263-264).

Hem d'entendre, doncs, el reconeixement en termes de resposta a (i responsabilitat cap a) l'altre: si en el recital escèptic cartesià la impossibilitat d'accedir a l'exterior no era imputable a l'individu (en última instància, el culpable podria ser un geni maligne), d'acord amb Cavell, la qüestió de les altres ments deixa especial constància d'allò que jo puc fer davant el problema. El reconeixement va més enllà del coneixement perquè m'exigeix una resposta, perquè em demana que faça o revele alguna cosa davant la base d'aqueix coneixement (MWM: 257). Reconèixer l'altre em porta a reconèixer la relació específica de l'altre amb mi, a advertir la reciprocitat del reconeixement i per tant, també la meua responsabilitat de donar-me a conèixer a l'altre, d'exposar-me, expressar-me i revelar-me a ell, d'abandonar la meua posició *externa* d'espectador invisible, la meua por a la vulnerabilitat i a la falta de control. I és que en el reconeixement no cap la certesa: sempre hi existeix la possibilitat d'engany, de falsejament de la conducta per part de l'altre, així com sempre hi és, per la meua part, la possibilitat d'error en la interpretació de la seua expressió⁴². El procés obert del reconeixement exigeix així la nostra implicació en la indeterminació de la vida intersubjectiva, que acceptem els riscos que comporta la incertesa de la interacció (Sparti, 2009: 262). Responsabilitat, exposició i expressió marquen d'aquesta manera el camí del reconeixement:

[T]here are no criteria to tell us when and how to do that [...] [T]hat responsibility must remain, ineluctably, the burden of the person taking the decision: it is, in each case, the responsibility of the person using the concepts —yours and mine. Only through my acceptance of another creature's body as the home of my concepts of the human soul will those criteria have life; and in face of my withdrawal of that acceptance those

⁴¹ La confirmació del reconeixement que suposa el seu fracàs no pot sinó recordar-nos l'abans esmentada humanitat de la negació humana. Per altra banda, en fer la seua formulació, Cavell s'encarrega de palesar el vincle que manté amb el Heidegger de *Ser y tiempo* (2009): "The point, however, is that the concept of acknowledgement is evidenced equally by its failure as by its success. It is not a description of a given response but a category in terms of which a given response is evaluated. (It is the sort of concept Heidegger calls an *existentiale*)" (MWM: 263-264). La cursiva és de Cavell.

⁴² Aquest fet resulta bàsic per a la diferència entre els problemes del món extern i dels altres que abans apuntàvem: no hi ha un millor cas pel que fa al reconeixement dels semblants.

criteria are dead. My condition is not exactly that I have to put the other's life there in her behaviour, and not exactly that I have to leave it there either: I have to respond to it, or refuse to respond —I have to acknowledge it (Mulhall, 1994: 113).

Com veiem, la capacitat expressiva ens remet a una valoració del cos ben diferent d'aqueixa que en feien l'escèptic i el filòsof tradicional. Si en parlar de l'acceptació del món al·ludíem a l'afirmació del cos com a allò que ens possibilita *ser-en el món*, ara que ens encarreguem del reconeixement de les ments alienes cal reivindicar el seu caràcter expressiu com a garant del nostre *ser-amb els altres*. Continuant amb la seua lectura de Wittgenstein, Cavell inverteix la direcció de la cartesiana relació entre ànima i cos mantinguda per la filosofia tradicional. L'ànima no és per a Cavell una possessió del cos, no és la seua presonera engabiada. Ans al contrari, l'ànima humana té un cos, el cos és de l'ànima i està condemnat per ella a l'expressió, al significat (RR: 470). A diferència de l'escèptica concepció del cos com a vel, aquest se'ns presenta ara com el camp d'expressió de l'ànima. Donat el nostre accés fonamentalment perceptual a l'altre, he d'interpretar (llegir) el seu cos per a *arribar* a la seua ment:

[L]as expresiones humanas, la figura humana, para ser aprehendidas, han de ser *leídas*. Conocer otra mente es interpretar una fisonomía, y el mensaje de [...] las *Investigaciones* es que esto no es un asunto de “mero conocer”. He de leer la fisonomía y ver la criatura según mi lectura, y tratarla de acuerdo con mi visión. El cuerpo humano es la mejor figura del alma —no primariamente, querría añadir, porque represente el alma sino porque la expresa (RR: 470).

La meua aplicació dels criteris requereix, com llegíem, el meu reconeixement del cos de l'altre com a casa dels meus conceptes de l'ànima humana, això és, la meua interpretació o lectura d'ell com a humà. No és, doncs, el cos allò que m'amaga la ment de l'altre, sinó la meua actitud cap a aqueix cos, la meua manera de relacionar-me amb ell. En respondre a l'expressió de l'altre estic acceptant-lo com a criatura viva que em demana més que simplement *identificar* allò que tinc davant els ulls: *m'identifique amb* aqueixa criatura, reconec que és una criatura humana. Amb altres paraules, vaig més enllà de la identificació del cos que veig, el llegisc i hi arribe així al caràcter personal amb què m'identifique. Aquest pas més és el que defineix la projecció empàtica de què ens parla Cavell: “Mi identificación de ti como ser humano no es sólo una identificación *de* ti sino *contigo*. Esto es algo más que meramente *verte*. Llamémoslo proyección empática” (RR: 547)⁴³. Així les coses, l'acte de projecció empàtica seria el pas interpretatiu que porta de la percepció del cos com a objecte sensible fins al reconeixement de l'altre com a humà encarnat i animat que

⁴³ Les versaletes són de Cavell.

em reclama un tracte diferenciat del que atorgue als mers objectes materials. La identificació que procura la projecció empàtica, tanmateix, té uns límits. La capacitat de comunicar amb l'altre depèn de la sintonització mútua en els judicis però, òbviament, hi són els límits de l'experiència. I quan s'arriba a aquests límits, no podem anar a buscar per sota d'ells un sòl més ferm (RR: 177). En última instància, el reconeixement comporta alhora un reconeixement de la separació íntimament vinculat amb l'afirmació de la corporeïtat que destacàvem adés. El fet que jo siga jo i tu sigues tu és el que justifica que volguem apropar-nos, conèixer-nos mútuament i compartir allò que coneixem (Pérez Chico, 2010: 79):

Aquí, la verdad estriba en que *estamos* separados [*we are separate*], pero no necesariamente *separados* [*separated*] (*por* algo); estriba en que somos, cada uno de nosotros, cuerpos, i.e., encarnados; cada cual es éste y no aquél, cada cual aquí y no allí, cada cual ahora y no entonces (RR: 485)⁴⁴.

Mirar amb els ulls de l'altre seria, d'acord amb Cavell, una manera de formular una solució al problema de les ments alienes, una manera d'aprendre quelcom nou des de fora de la ciència (EBO: 271-272). Com veiem, la caracterització heideggeriana de l'existència com a *ser-amb* també deixa la seua influència en un Cavell que focalitza la seua filosofia en l'alteritat: ens constituïm com a humans sols en relació amb els altres i en el llenguatge, o d'altra manera, la nostra condició (*con-dit*, dir amb) humana s'assoleix amb els altres, aqueixos altres als qui puc mostrar la meua *a-versió* o amb els qui puc entrar en la *con-versa* que *con-dueix* cap al reconeixement i la *con-versió*:

For Cavell, then, being known is of central importance because one's inner life can find its full reality only through its being given expression to, acknowledgement by, others. My existence as a human individual is not just a fact about me or about the world, and it is not something that I can simply be thought to grasp entirely independently of the reactions and responses of others; on the contrary, if I am to possess it I must declare it, as if taking it upon myself (Mulhall, 1994: 139).

Com hem vist, Cavell planteja a partir del seu esforç per respondre a l'escepticisme sobre les ments alienes un canvi en el significat que atorguem a la noció de coneixement que ve marcat per l'enfocament existencial, per l'apel·lació a l'acció i l'assumpció de responsabilitat:

[N]o propongo la idea de reconocimiento como una alternativa al conocimiento, sino más bien como una interpretación del mismo, que es lo que considero que la palabra "reconocimiento", al incluir la palabra

⁴⁴ L'èmfasi és de Cavell. Les referències entre claudàtors a les expressions originals en anglès són nostres.

“conocimiento” sugiere por sí misma (o quizá sugiera que conocer es una interpretación de reconocer) (EBO: 65).

Atenent a la veritat que revela l'escepticisme, Cavell opta per un reconeixement centrat en la contingència del present de l'acció (moral) humana en resposta al coneixement de l'exigència predictiva i determinista que imposa la mentalitat cientifista moderna (Díaz Soto, 2010: 184), per un reconeixement que reivindica la responsabilitat que a totes llums perviu després que l'escepticisme haja incidit en aquells límits que hem de reconèixer com a tals, però també com a condicions de possibilitat.

1.2.4. La importància de l'humà. Autoconeixement i veu

Afirmàvem abans, seguint Cavell, que no seríem humans de no ser pel cos que ens fa estar encarnats en el món, però defensàvem igualment que aqueixa condició necessària no és suficient per a garantir la nostra humanitat, ja que aquesta no està assegurada físicament i ha de ser aconseguida. L'assoliment, com es pot deduir arribats a aquest punt, vindrà donat pel reconeixement i serà un assoliment que comportarà conjuntament el reconeixement del meu cos i de la seua expressió com també el de la meua humanitat, que comportarà el meu interès en la pròpia experiència. Amb paraules de Cavell:

Dejar que tú mismo importes es reconocer no meramente cómo te va a ti, y por tanto reconocer que quieres que el otro se interese, al menos que se interese por saber. Es reconocer igualmente que tus expresiones te expresan de hecho a ti, que son tuyas, que tú estás en ellas. Esto significa permitir ser comprendido, algo que siempre puedes negar. No negarlo es, me inclinaría a decir, reconocer que tu cuerpo, y el cuerpo de tus expresiones, es tuyo, tú en la tierra, todo lo que acaso *haya* de ti (RR: 501)⁴⁵.

La qüestió del reconeixement, aleshores, no sols planteja com puc jo conèixer els altres —això és, la preocupació fonamental (o fins i tot l'única) de l'escèptic— sinó, més importantment, com els altres em poden conèixer a mi i alhora també, com em puc conèixer a mi mateix. Així les coses, el reconeixement es focalitza més aviat en el reconeixedor que en el reconegut i apareix indissolublement vinculat amb l'autoconeixement. Cavell pega la volta al plantejament cartesià: la qüestió no és partir d'un coneixement absolut dels meus estats interns per a veure fins a quin punt el meu coneixement dels altres abasta aqueixa certesa. Ans al contrari, ni tan sols estic segur del coneixement de mi mateix, i sols ho puc estar en la mesura en què em

⁴⁵ L'èmfasi és de Cavell.

faça també intel·ligible a la resta. El reconeixement implica per tant aquesta reciprocitat⁴⁶:

Without following our own thinking, we cannot know the minds of others. And without following the thinking of others, we cannot know our own minds, cannot have conviction in our thoughts, cannot claim them as our own. That the achievement of selfhood requires the simultaneous acknowledgement of others [*i podríem afegir, també el reconeixement de mi per part dels altres*] is a guiding philosophical principle for Cavell (Rothman i Keane, 2000: 23).

L'autoconeixement podria així veure's com aquell tipus de reconeixement de mi mateix que abaste quan sóc capaç de prendre'm com *un altre*⁴⁷, quan sóc capaç de l'esforç d'autodistanciament necessari per poder conèixer alguna cosa nova de mi mateix. Aquest autoconeixement ve consegüentment marcat per un enfocament existencial i no pas epistemològic. Efectivament, la tasca de conèixer-me, d'anar renovant el *jo* i el meu coneixement d'aqueix *jo* són l'empresa d'un agent moral. L'interès per la pròpia experiència, per la pròpia expressió i per aquesta tasca d'autoconeixement cristal·litzen en la recerca de la pròpia veu que he d'oferir-me i oferir als altres.

Així com l'autoconeixement no és quelcom que poguem simplement donar per suposat, sinó que implica un treball en què *jo* m'enfronte a mi com *un altre* per trobar i reconèixer el *buit* entre ambdós, també la pròpia veu ha de ser buscada i aconseguida de manera semblant. Trobar la pròpia veu no comporta identificar i fixar el *jo* sobre terra ferma sinó donar amb l'altre irreconciliable que hi ha dins de mi (CHU: 83) i reconèixer que he de viure amb això, acceptar que puc expressar-me i expressar un pensament que és meu però no sols meu (exclusiu, privat), com tampoc és sols meu el llenguatge ni la tradició cultural de la qual m'apropie i a la qual presente la meua veu⁴⁸.

⁴⁶ Aquesta reciprocitat il·lustra la idea prèviament esmentada segons la qual l'assoliment del personal i el social esdevenen conjuntament.

⁴⁷ Si, com vèiem, Cavell ens instava a entendre el coneixement com a reconeixement i ara observem com es vinculen reconeixement i autoconeixement podem entendre millor que Cavell caracteritze explícitament el tipus de coneixement perseguit per la filosofia del llenguatge ordinari com a autoconeixement a "The Availability of Wittgenstein's Later Philosophy", el segon capítol de *Must We Mean What We Say?*.

⁴⁸ Com no pot ser d'una altra manera per a un autor que beu de la filosofia del llenguatge ordinari, la veu pròpia que Cavell reclama per a les nostres vides se solapa amb aqueixa que reivindica per a la filosofia: una veu humana que supose una alternativa recuperadora a l'exclusió del subjecte de la filosofia tradicional, una veu que faça sentir la seua diferència i propietat al si de la tradició en què s'insereix. És això el que defineix el filosofar de Cavell i el posiciona en la situació modernista que travessa la filosofia.

1.2.5. Perfeccionisme moral

Les últimes obres de Cavell són les que més directament han abordat el seu perfeccionisme moral. Cal destacar en aquest sentit *Conditions Handsome and Unhandsome. The Constitution of Emersonian Perfectionism*, on parteix de la noció d'autoconfiança d'Emerson per mostrar els camins pels quals transita aquest perfeccionisme i també el posterior llibre *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral*, on es recullen les classes que sota el títol “El perfeccionisme moral” va impartir a Harvard i que serveixen per a completar la seua exposició sobre aquest assumpte⁴⁹. No obstant això, podem rastrejar el pes dels temes perfeccionistes en obres prèvies a la formulació explícita dels seus plantejaments en els esmentats títols. És aquest el cas del parell de llibres que Cavell dedica a les seues lectures de films de Hollywood —*La búsqueda de la felicidad* i *Más allá de las lágrimas*— que no sols ens permeten detectar la latència de l'enfocament perfeccionista sinó també advertir els vincles existents entre la preocupació per l'escepticisme i el perfeccionisme moral⁵⁰.

Tot i que ambdues preocupacions han centrat l'interès del filòsof en etapes diferents de la seua obra, resulta senzill trobar punts de confluència entra l'una i l'altra. Al capdavant, l'objectiu de la conquesta de l'ordinari subjau tant a la resposta cavelliana davant la situació escèptica com als seus plantejaments perfeccionistes que, en última instància, ben poden ser contemplats com un aspecte que ve a complementar la tasca de recuperació de l'escepticisme i, de manera especial, la faceta d'aquesta recuperació que més directament concerneix l'individu: el seu autoconeixement i la trobada de la pròpia veu. És per això que introduïm aquest subapartat tot just després d'haver-nos apropat a les esmentades qüestions. Com podrem observar, el perfeccionisme emersonià de Cavell entroncarà amb (i incidirà en) certs motius que acabem de veure, com ara l'oposició a la fixada identitat cartesiana, el caràcter relacional del jo i la convergència de canvi personal i transformació social.

Cal que mirem d'apropar-nos, abans de prosseguir, a allò a què Cavell es refereix en parlar de perfeccionisme moral. En aquest sentit, convé apuntar primerament la diferència existent entre el seu perfeccionisme i la concepció tradicional d'aquest a

⁴⁹ Hauríem d'afegir a aquests dos llibres un parell de recopilacions d'articles de l'autor que inclouen escrits que aborden el perfeccionisme moral en relació amb el cinema. Ens estem referint a *Cavell on Film* (COF) i *El cine, ¿puede hacernos mejores?* (CPHM).

⁵⁰ Són diversos els autors que apunten en aquesta direcció, com per exemple Mulhall (1996: 128) o Rodowick (2007b: 106), per esmentar un parell dels lectors més reconeguts de Cavell. Per damunt de tot això, cal atendre directament a les paraules del mateix Cavell, per a qui el seu desenvolupament del perfeccionisme emersonià suposa una continuació dels capítols que sobre filosofia moral conté la tercera part de *Reivindicaciones de la razón* (CHU: xx). Així, mirarem de traure profit d'aqueixa interrelació durant l'exposició actual, i sobretot, en la part que posteriorment dedicarem a l'anàlisi del nostre objecte d'estudi.

la qual ens té acostumats la filosofia occidental⁵¹. Mentre el perfeccionisme tradicional, basant-se en l'existència d'un bé objectiu, ha desenvolupat les més variades teories ètiques i polítiques objectivistes que intenten donar comptes d'uns fonaments racionals i universals, el camí seguit per Cavell ens proposa un enfocament ben distint. El seu plantejament no sols no és una teoria ètica normativista, sinó que tampoc no pot ser titllat de teoria. No hi ha per a Cavell cap regla o principi definitiu que cobrisca la totalitat d'allò que pot resultar de valor per a la vida humana (Bates, 2003: 37) i, en conseqüència, el seu perfeccionisme no és pas una doctrina amb principis que ens permeten distingir el que està bé del que està malament, sinó que apunta més aviat cap a una actitud de l'individu de recerca constant de si mateix i de la seua autenticitat (de qualsevol individu, perquè tots som per igual representants de la humanitat⁵²):

Este perfeccionismo moral, o emersoniano, defendido por Cavell [...] es una dimensión de la vida moral basada en la confianza en uno mismo y en la creencia en que el cambio humano, la educación —a partir del autoexamen— produce liberación (Pérez Chico, 2010: 80).

En el perfeccionisme de Cavell la pregunta sobre *què he de fer* és reemplaçada pels interrogants “Qui sóc?/Qui vull arribar a ser?”. Aquests esdevenen el punt de partida al que cíclicament retornem en ser moguts per un perfeccionisme que no estipula ni requereix un ordre moral objectiu encaminat a la consecució d'un bé que actue en qualitat de *telos*. Així com l'impuls perfeccionista està desproveït d'un bé últim a aconseguir, el mateix esdevé amb la concepció del jo que implica: no existeix un veritable jo essencial al qual arribar, doncs Cavell ens parla d'un jo mutable, inconformista i encara no intel·ligible per a si mateix. L'individu perfeccionista cultiva una disposició que el situa entre el fàcil idealisme de l'adolescent i la passiva aquiescència de l'adult (Granger, 2001: 113) per a enfrontar amb confiança el seu camí cap al —encara no abastat però abastable— pròxim jo. La recerca del jo estarà doncs abocada a un procés interminable de superació d'un mateix, de successives transformacions que permeten la contínua renovació.

Així doncs, el pitjor enemic de l'impuls perfeccionista residiria en la confiança cega de l'individu en l'estadi del jo en el qual es troba. La lluita contra l'amenaça moral que aquest conformisme suposa es manifesta cada vegada que l'individu es transforma, que torna a nàixer, cada vegada que, des de l'ací i l'ara, posa en crisi la manera com s'articula mitjançant el que diu i fa. Seguint Emerson, Cavell no

⁵¹ Cavell reconeix i se suma amb la seua personal aportació a la tradició perfeccionista que l'autor troba “en todo el pensamiento occidental, desde Platón y Aristóteles hasta Heidegger y Wittgenstein” (CPHM: 11) però que ell associa de manera més íntima amb els escrits d'Emerson i, com veurem en el pròxim capítol, amb el cinema.

⁵² Heus ací un punt clau que també marca la diferència del perfeccionisme de Cavell amb certs enfocaments elitistes tradicionals (el platònic, per exemple).

pressuposa el jo inferencial del *cogito* cartesià: el jo s'ha de realitzar a cada moment i no és una entitat identificable i disponible (ja, des de sempre, des de fora) al marge de l'acció. L'enfocament de Cavell, per tant, s'allunya de la perfectibilitat en la qual deriven uns altres perfeccionismes i ens acosta a un jo que viu en una promesa, com un exemple de parcialitat humana, obert a un jo futur, en un mateix i en uns altres. Com veiem, la proposta perfeccionista ens condueix a aqueix jo abans caracteritzat que és (que *esdevé contínuament*) altre per a si mateix i que ha de conviure amb el conflicte entre les seues veus. Introduïm a continuació un passatge de Cavell que no sols deixa constància de la influència que rep d'Emerson i del distanciament d'ambdós respecte dels arguments cartesians sinó que a més reforça la idea segons la qual l'esperit perfeccionista travessa l'obra cavelliana en vinculació amb la problemàtica escèptica:

[C]onsidero que lo que el ensayo "Auto-confianza" de Emerson reivindica, en tanto lectura del argumento de cogito de Descartes, es que el barro humano y la capacidad humana de pensamiento son suficientes para inspirar la autoría de mí mismo. Y considero que el giro fundamental que da a Descartes consiste en algo parecido a esto: hay un sentido de ser autor de uno mismo que no requiere que me imagine que yo soy Dios [...], un sentido según el que la ausencia de duda y deseo de la que habla Descartes para probar que Dios, y no él, es el autor de sí mismo constituye una tarea continua, no una propiedad, una tarea cuya meta, o el resultado del proceso, no es un estado del ser sino un momento de cambio, digamos del hacerse, una transitoriedad del ser, un ser de la transitoriedad (EBO: 186).

Evidentment, i també en consonància amb tot el que hem vingut mantenint, el perfeccionisme emersonià no resta circumscrit a l'estricta àmbit de l'individu sinó que advoca per una interrelació en clau wittgensteiniana entre el privat i el públic. Com hem vist, la manera de viure de l'individu no remet a un marc racional i filosòfic privadament accessible, sinó que es forja en relació amb les condicions en les quals es troba i que remeten necessàriament a aqueix altre que Cavell considerarà amic mentor:

[*El perfeccionisme emersonià*] establecerá algún vínculo con el hecho de ser fieles a nosotros mismos o (retomando el título de Foucault)⁵³ con el cuidado de sí; y, por tanto, con una insatisfacción, en ocasiones una desesperación ante el yo tal como es; por consiguiente estará relacionada con un progreso en el cultivo de sí y con la presencia de alguna clase de amigo cuyas palabras tendrán el poder de ayudar a guiar ese progreso⁵⁴ (CPHM: 96).

⁵³ Com és de suposar, les referències a Foucault i sobretot a Nietzsche són recurrents en els escrits de Cavell sobre perfeccionisme moral.

⁵⁴ La present citació ens aprofita per a subratllar el paper que Cavell, mitjançant els seus escrits, vol desenvolupar en l'impuls perfeccionista del seu lector, i d'igual manera, el paper que exerceixen els

D'aquesta manera, la transformació perfeccionista de l'individu ve donada per processos de deliberació pràctica i no pot dur-se a terme de manera solitària, doncs la possibilitat de fer-se intel·ligible a si mateix apareix indissolublement lligada a la possibilitat de fer-se intel·ligible als altres. En altres paraules, esbrinar qui sóc em porta a no renunciar a la meua responsabilitat envers els altres, a trobar la meua veu alhora que a reconèixer les seues, en una mostra de fidelitat a mi mateix i a la humanitat que hi ha en nosaltres. La meua transformació va unida a la revisió del meu compromís amb la societat i la meua resposta a ella, lligada a l'exercici del deure discursiu i participació al debat públic: la meua autocrítica cobra sentit en el si de la crítica social i ambdues crítiques apareixen coimplicades. No pot ser d'una altra manera amb una aspiració perfeccionista que, d'acord amb Cavell (CHU: 46), s'inicia en veure'm a mi mateix perdut en un món que no és el meu i m'incita a una transformació de l'estat de coses, però sobretot i primer de tot, a una transformació personal. ■

textos que Cavell llig i amb els quals dialoga en aqueixes *lectures* de què parlàvem en la introducció al present capítol i que servien per a caracteritzar la seua peculiar escriptura. En el pròxim capítol reprendrem aquesta idea en apropar-nos al moviment perfeccionista que alguns films procuren en l'espectador.

2

CINEMA **CAPÍTOL SEGON**
I ESCEPTICISME

2.1. EL CERCLE ESCÈPTIC DEL MITJÀ CINEMATOGràFIC

2.1.1. UNA SUCCESIó DE PROJECCIóNS AUTOMàTIQUES DE MÓN

2.1.2. UNA IMATGE EN MOVIMENT DE L'ESCEPTICISME

2.1.3. UN CERCLE SENSE EIXIDA PERó QUE PERMET LA RECUPERACIó

2.2. LES PEL·LÍCULES COM A LLOC D'EXPRESSIó DE L'ESCEPTICISME I COM A MOSTRA DE LA POSSIBILITAT DE RECUPERACIó

**2.2.1. LA PREDILECCIó DE CAVELL PELS FILMS DE
L'EDAT DAURADA DE HOLLYWOOD**

**2.2.2. UNES BREUS CONSIDERACIóNS SOBRE LA LECTURA
CAVELLIANA DE PEL·LÍCULES**

**2.2.3. LA COMèDIA DEL TORNAR-SE A CASAR.
MATRIMONI, CONVERSA I RECONeixEMENT**

**2.2.4. EL MELODRAMA DE LA DONA DESCONEGUDA.
IRONIA, TEATRALITZACIó I RESURRECCIó**

2.2.5. LA RELECTURA EN CLAU PERFECCIONISTA

Sucedió una noche (It Happened One Night, Frank Capra, 1934).

The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film és el primer títol en què Cavell s'apropa al mitjà cinematogràfic. Un parell d'anys abans, el 1969, havia vist la llum *Must We Mean What We Say?*, el seu únic llibre anterior. Si bé és cert que la seua tesi doctoral —*The Claim to Rationality*, que anys més tard i amb els adients canvis acabaria transformant-se en *The Claim of Reason* (1979)— data del 1961 i en ella tampoc no s'acosta al cinema, podem dir que la pràctica totalitat de la producció cavelliana s'ha vist travessada per les reflexions sobre el mitjà i les seues creacions. Per molt que des d'una perspectiva cronològica estricta hàgem d'acceptar que la seua inicial articulació d'una resposta a la problemàtica escèptica s'origina amb anterioritat a les seues incursions en matèria cinematogràfica, hem de reconèixer també que aquestes comencen ben aviat a motlurar i arrodonir la proposta cavelliana.

Així les coses, tot el que ens ocuparà en l'actual capítol apareixerà estretament relacionat amb allò que hem presentat en el primer, i és que, com ja sosteníem en les pàgines inicials, Cavell no troba que l'escepticisme siga sols una qüestió merament epistemològica ni tampoc patrimoni exclusiu de la filosofia acadèmica i professional. La condició escèptica moderna marca la nostra cultura i aquesta, amb les seues manifestacions, ofereix valuoses mostres de (i respostes a) la insatisfacció que genera tal condició. En aquest sentit, el cinema ocupa un lloc privilegiat en el tractament cavellà del tema de l'escepticisme. Per una banda, perquè el mitjà cinematogràfic porta el problema de la realitat a un extrem definitiu (TWV: 195) i per l'altra, perquè les pel·lícules tracen de manera diferent avingudes emocionals i intel·lectuals que la filosofia ha explorat i a les quals podem tornar amb una nova mirada, perquè ens demostren que la filosofia és sovint l'acompanyant invisible de les vides ordinàries que el cinema és capaç de captar i mostrar-nos (CDP: 27). La

següent citació de Cavell sintetitza ambdós motius i expressa eloqüentment la posició que el cinema ocupa en els plantejaments de l'autor:

[S]egún mi manera de pensar, es como si el cine hubiera sido creado para la filosofía —para reconducir todo lo que la filosofía ha dicho sobre la realidad y su representación, sobre el arte y la imitación, sobre la grandeza y el convencionalismo, sobre el juicio y el placer, sobre el escepticismo y la trascendencia, sobre el lenguaje y la expresión (MAL: 15)⁵⁵.

Aquest parell de motius principals seran examinats en els dos apartats en què dividirem l'actual capítol. En el primer d'ells donarem comptes de la visió que Cavell té del mitjà cinematogràfic partint d'un enfocament més aviat ontològic i epistemològic com el que inicialment guia l'autor en *The World Viewed*. De manera semblant a com ha esdevingut en el primer capítol, el trànsit cap a una perspectiva moral i existencial es completarà en un segon apartat en el qual abordarem les lectures que Cavell realitza de determinats films de l'edat daurada de Hollywood i que l'autor agrupa en els dos gèneres als quals anomena *comèdies del tornar-se a casar* i *melodrames de la dona desconeguda*. Serà aleshores també quan atindrem a les maneres com l'autor lliga el perfeccionisme moral amb el fet cinematogràfic.

2.1. El cercle escèptic del mitjà cinematogràfic

L'examen del mitjà cinematogràfic que Cavell duu a terme a *The World Viewed* no ha tingut l'acollida de què han gaudit altres llibres seus. No és sols que la filosofia acadèmica haja preferit atendre a altres títols de l'autor, sinó que tampoc en l'àmbit dels estudis audiovisuals ha despertat una especial atenció. En un context cultural cada volta més especialitzat com el nostre, tal vegada l'obra haja resultat poc *filosòfica* per a uns i excessivament *filosòfica* per a uns altres. O potser una de les raons per les quals ha sigut relativament ignorada apunte a la dificultat que entranya per al lector enfrontar-se a un llibre aparentment dispers i a totes llums no sistemàtic⁵⁶. Certament, *The World Viewed* no proporciona una teoria, i menys encara una que siga capaç de desentranyar els misteris del mitjà o que pugui ser aplicada rutinàriament a l'anàlisi de films. És l'experiència personal que Cavell en té (del mitjà, de les pel·lícules) allò que pretén guiar la seua investigació, i no una metodologia científica que se situe més enllà d'aquesta experiència. Cavell vol allunyar-se així de la tendència acadèmica del moment a aplicar diversos corrents

⁵⁵ Tot i el desplaçament necessari, les següents paraules de Català ens serveixen per a redundar en aquesta concepció cavelliana del cinematògraf com a *màquina estètica de dubtar* estretament lligada a l'esperit modern, com a "dispositivo dispuesto a ejercer una duda metódica y permanente sobre los límites y las características de la representación de lo real y, por consiguiente, sobre la sustancia de la realidad misma" (2009: 149).

⁵⁶ D'una o altra manera, s'ha assenyalat en diverses ocasions a aquest motiu (vid. per exemple Rothman i Keane, 2000: 24; Ribes, 2002: 13; Rothman, 2003: 309).

de pensament a l'estudi del cinema⁵⁷. No obstant això, l'autor entra a dialogar en la seua obra amb aquells qui han contribuït a la reflexió sobre el cinema i que més li han cridat l'atenció. Així, André Bazin, Erwin Panofsky o S. M. Eisenstein se sumen en *The World Viewed* a la llista d'*interlocutors* habituals de Cavell (Wittgenstein, Heidegger, Nietzsche...) de la mateixa manera que un bon grapat de films⁵⁸ s'afegeixen als textos que comenta o *llog* en les seues pàgines.

Hom podria objectar, però, que Cavell se serveix d'una mena de marc teòric previ provinent —principalment— de la filosofia wittgensteiniana. En la seua defensa esgrimirem que, per una banda, aquest suposat marc teòric no constituïria en absolut una metodologia sistemàtica i científica (i per aquesta raó ens resistíem abans a caracteritzar de *mètode* les seues *lectures*) i que, per altra banda, i d'acord amb el que manteníem en les primeres línies del present capítol, en Cavell no trobem una base filosòfica inamovible i prèviament assentada al marge de les reflexions sobre el fet cinematogràfic. Amb altres paraules, la reflexió sobre el cinema forma part irrenunciable de la construcció d'aqueix filosofar que vol respondre a l'escepticisme i en *The World Viewed* assistim a un capítol més del procés.

Malgrat això, Cavell s'esforça per atorgar a l'estudi del cinema l'especificitat i independència que mereix i per partir de la seua experiència del cinema perquè aquesta (re)elabore els seus pensaments i no pas al contrari. No hi ha a *The World Viewed* més que alguna referència anecdòtica (en el prefaci, en alguna nota al peu i en el *post scriptum* que es va afegir en la reedició) al seu llibre anterior, cap remissió explícita a aquell *escepticisme sobre el món extern* que ens ha ocupat prèviament, tot i que les connexions resulten reveladorament evidents per a qui haja llegit ambdós títols⁵⁹. Sense deixar de fer atenció a allò que pròpiament ens diu *The World Viewed*,

⁵⁷ Pensem per exemple en l'aplicació de l'estructuralisme de Lévi-Strauss per part de Peter Wollen, en la semiòtica de Metz, en la psicoanàlisi de Lacan o en el marxisme d'Althusser.

⁵⁸ A diferència del que esdevé amb els seus dos llibres posteriors sobre cinema (*La búsqueda de la felicidad* i *Más allá de las lágrimas*) en els quals se centra en films pertanyents a cadascun dels dos gèneres que explora (la comèdia del tornar-se a casar i el melodrama de la dona desconeguda, respectivament), *The World Viewed* —sobretot si tenim en compte la versió ampliada del llibre— reparteix l'atenció entre pel·lícules ben diverses. Per esmentar alguns dels títols més recurrents citarem per exemple *L'home que va matar Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962), *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, George Cukor, 1940), *La regla del juego* (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939), *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928), *Al final de l'escapada* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960), *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959), *La llavor del diable* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968) o *2001: Una odissea de l'espai* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968).

⁵⁹ L'edició ampliada del llibre, que afegeix un últim apartat anomenat "More of *The World Viewed*", sí que estableix més obertament els vincles entre *The World Viewed* i la producció anterior de Cavell. És de fet en aquestes darreres pàgines de l'edició ampliada on trobem la consideració del cinema com a *imatge en moviment de l'escepticisme* que arrebpleguem en el títol del següent subapartat. Si les remissions a l'assumpte de l'escepticisme sobre el món extern —amb què els temes de *The World Viewed* mantenen un clar lligam— és pràcticament inexistent, idèntica sort corre l'escepticisme sobre les altres ments. Aquesta qüestió, molt menys vinculada pels estudiosos de Cavell amb el llibre que

mirarem de remarcar en els pròxims subapartats aquests lligams a mesura que anem responnent les següents preguntes: Què és allò que esdevé amb les coses quan són filmades? Quin és l'estatut ontològic de la imatge? Per què diu Cavell que el mitjà cinematogràfic ens *deixa* en la mateixa situació que l'escepticisme? Pot el cinema recuperar-nos d'aquesta situació?

2.1.1. Una successió de projeccions automàtiques de món

Cap a l'equador de *The World Viewed*, Cavell ofereix una sort de definició del mitjà cinematogràfic que pretén recollir diversos termes que han anat fent aparició en la primera meitat del llibre. Ni el fragment suposa un moment realment climàtic ni tampoc aquesta definició —com sol ser habitual en Cavell— resulta concloent, però ens aprofita immillorablement per a encetar el nostre recorregut:

The material basis of the media of movies (as paint on a flat, delimited support is the material basis of the media of painting) is, in the terms which have so far made their appearance, *a succession of automatic world projections*. "Succession" includes the various degrees of motion in moving pictures: the motion depicted; the current successive frames in depicting it; the juxtapositions of cutting. "Automatic" emphasizes the mechanical fact of photography, in particular the absence of the human hand in forming these objects and the absence of its creatures in their screening. "World" covers the ontological facts of photography and its subjects. "Projection" points to the phenomenological facts of viewing, and to the continuity of the camera's motion as it ingests the world (TWV: 72-73)⁶⁰.

Procedirem a continuació a comentar cadascun dels quatre elements d'aquesta *successió de projeccions automàtiques de món*. I ho farem atenent en primera instància a l'adjectiu *automàtiques* que ens servirà per a oferir un primer apropament a la noció cavelliana d'automatisme, sobre la qual haurem de tornar més endavant. Ens centrarem ara en una de les dues accepcions principals que hi advertim en el terme —és a dir, en aquesta accepció a què remet el passatge que acabem de citar— i a la qual ens referirem posteriorment com a *automatisme mecànic* per tal d'evitar confusions.

L'absència de la mà humana amb què Cavell relaciona l'automatisme del mitjà cinematogràfic ens dirigeix a la seua base fotogràfica. L'autor segueix en aquest punt Bazin⁶¹, encara que qüestionant el vincle que el francès estableix entre automatisme i realisme. Segons Cavell, la fotografia no hereta l'obsessió realista de la pintura ni

ens ocupa, és mínimament suggerida a les seues pàgines i sols esmentada en una ocasió a les notes finals (TWV: 234, nota 21).

⁶⁰ Les versaletes són de Cavell.

⁶¹ El diàleg que Cavell enceta amb Bazin parteix d'allò que aquest últim planteja a *¿Qué es el cine?* (2001).

tampoc allibera les arts plàstiques d'aquesta obsessió: no hi ha cap mena de competició entre fotografia i pintura. Sí que hi està d'acord, però, en la no-intervenció humana en la formació d'imatges que es produeix mecànicament mitjançant la interacció de la llum emesa per l'objecte i la càmera:

Photography overcame subjectivity in a way undreamed of by painting, a way that could not satisfy painting, one which does not so much defeat the act of painting as escape it altogether: by *automatism*, by removing the human agent from the task of reproduction (TWV: 23)⁶².

L'automatisme mecànic suposa així un component fonamental del cinema que l'allunya de la resta d'arts i que li permet anar més enllà de la base fotogràfica. En virtut d'aquest automatisme, la base física del cinema no sols comprèn la càmera (en tant que artefacte físic responsable de la formació d'imatges) sinó també, i de manera molt especial i distintiva per a Cavell, el món que s'ofereix per a ser vist⁶³. De la mà de l'automatisme arribem així a aqueixa altra part de l'expressió "successió de projeccions automàtiques *de món*" que estem comentant.

Continuant amb la comparació amb la pintura, Cavell sosté que mentre un quadre és un món, una fotografia és *del* món⁶⁴, *de* la realitat com un tot: la fotografia manté *la condició de present* [*presentness*] del món (TWV: 23). A diferència del que s'esdevé amb la pintura —això és, que el món del quadre no és continu amb el món del seu marc i que en el marc troba aquest món els seus límits—, en la fotografia (com també en el cinema) "[t]he implied presence of the rest of the world, and its explicit rejection, are as essential in the experience of a photograph as what it explicitly presents" (TWV: 24). Cavell, però, s'encarrega de seguir desmarcant-se de les postures mantingudes per Bazin i Panofsky⁶⁵, tot afirmant que el rol de la realitat en el cinema és el de *ser projectada* (exhibida, vista):

⁶² L'èmfasi correspon a l'autor.

⁶³ Cavell exclou per aquestes raons els dibuixos animats de la seua caracterització del cinema (TWV: 168-173). Ens encarregarem d'aquesta qüestió amb cert detall en el tercer capítol, quan proposem una actualització dels postulats cavellians que pugui resultar d'utilitat per a encarar el nostre objecte d'estudi.

⁶⁴ Reproduïm ací l'èmfasi del mateix autor.

⁶⁵ L'escrit de Panofsky que Cavell cita és "Style and Medium in the Moving Pictures" (1959), però en cap cas es refereix a *La perspectiva com a forma simbòlica* (1987), del mateix autor. Resulta curiós que Cavell no remeta a la *perspectiva artificialis* i la pintura renaixentista quan vincula la imatge del món que proporciona el cinema amb l'esperit de la modernitat. Ignorant l'assumpte, Cavell tal volta ens estiga donant una altra mostra de la seua voluntat de deslligar cinema i pintura. Siga com siga, el següent passatge de Català ens ajuda a albirar la manera com els plantejaments de Cavell poden entrar en connexió amb la reflexió sobre la perspectiva renaixentista: "Desde la pintura renacentista, fundamentada en la perspectiva, hasta el cine y la televisión de nuestros días, la organización es exactamente la misma: un observador que mira, un elemento observado (el espectáculo) y una distancia entre ambos. Es una estructura que fundamenta desde la especulación filosófica, sobre todo el cartesianismo y el empirismo, hasta las denominadas ciencias de la información, con su consabida tríada, *emisor-código-receptor*" (2005: 81). La cursiva és de Català.

They both wish, correctly, to emphasize that on film reality is not merely described or merely represented. But obviously it is not actually present to us either (anyway, obviously not present with us) when it appears to us on the screen. So I was led to consider that what makes the physical medium of film unlike anything else on earth lies in the absence of what it causes to appear to us; that is to say, in the nature of our absence from it; in its fate to reveal reality and fantasy (not by reality as such, but) by projections of reality, projections in which [...] reality is freed to exhibit itself (TWV: 166).

El terme de *projecció* permet a Cavell redundar en la diferència existent entre pintura i fotografia/cinema. El cinema *transcriu* visualment la realitat i la *projecta*, però no la *representa* com fa la pintura: “a photograph of an object does not stand for that object, and neither does it form a likeness of it” (Mulhall, 1994: 223-224). El cinema no consisteix pas en la *representació* de coses, sinó en coses *filmades* i *projectades* sobre una pantalla, coses *vistes*⁶⁶. Amb *projecció* Cavell vol arrebregar aquesta *visió* a què al·ludeix el mateix títol del llibre i amb la qual pretén deixar constància dels vincles que el lliguen amb els plantejaments de Heidegger. Tot incorporant la noció heideggeriana de *Weltanschauung* [*world-view*, visió o imatge del món] Cavell ens parla d’un cinema que ens presenta *vistes* del món (el món *vist*), una imatge del món i no pas *el món com a tal*. Efectivament, la pel·lícula depèn de la realitat que s’imprimeix al cel·luloide i que es projecta en la pantalla, però no ens és objectivament donada sinó filtrada “through a normal state of fantasy” (TWV: 82). En invocar la *Weltanschauung* heideggeriana Cavell vol donar comptes d’un cinema que imposa les seues pròpies condicions de visió (o revelació) i alhora, defugir del perill que suposaria considerar que el cinema està condicionat per una sèrie de circumstàncies i conceptes coneguts prèviament a l’experiència i la història del cinema. Així les coses, acudint al mot *projecció* Cavell pretén plasmar el sentit de la intervenció del treball d’humans i màquines en materialitzar o rematerialitzar el món (COF: 285).

També la primera paraula de la formulació cavelliana apunta cap a la intervenció sobre la realitat que caracteritza el cinema. Incloent els diversos graus de moviment del film, la *successió* ens remet, entre d’altres coses, a la tasca de muntatge i a la indefugible *manipulació* que hi suposa. El moviment que comporta el canvi

⁶⁶ Com podem apreciar, diversos aspectes del plantejament de Cavell (automatisme mecànic, diferències entre pintura i fotografia, importància de la visió, relació entre presència i absència...) es presten a entrar en diàleg amb allò que Walter Benjamin manté a *L’obra d’art a l’època de la seva reproductibilitat tècnica*: “Amb la fotografia, dins el procés de reproducció figurativa, la mà es va veure per primer cop descarregada de les seves obligacions artístiques més importants, les quals a partir d’aleshores recaigueren sobre l’ull que esguardava a través de l’objectiu” (1983: 34). Tot i fer referència a Benjamin en parlar sobre la consideració del cinema com a art al pròleg de l’edició ampliada del seu llibre (TWV: xvi-xvii), Cavell no remet en cap moment al famós escrit de l’alemany, així com tampoc al·ludeix a *Sobre alguns temas en Baudelaire* (Benjamin, 1999), un altre dels textos amb què els capítols 7-10 de *The World Viewed* mostren certes convergències.

d'enquadrament, de pla, d'escena o de seqüència apareix motivat pel requeriment de significat, d'un significat que apunta cap a la mà humana que juxtaposa i relaciona les imatges. *Successió* ens acosta així al moviment dialèctic de les imatges cinematogràfiques que ens permet parlar de significat i revelació.

Pel que hem vist fins ara, la formulació cavelliana de "successió de projeccions automàtiques de món" arreplega la misteriosa barreja de "realitat" i "fantasia" que per a Cavell caracteritza el cinema⁶⁷: mentre que per una banda *automàtiques* i *de món* semblen acostar-nos al contacte immediat amb el món, el grup constituït per *successió* i *projecció* incideix en les dificultats que se li plantegen a aquest suposat accés directe i objectiu. No obstant això, i més enllà de la possible validesa d'aquesta lectura de l'expressió cavelliana, una mirada atenta ens revela que, en major o menor mesura, la misteriosa combinació d'elements reals i fantàstics del cinema es troba continguda en cadascuna de les quatre parts de la formulació.

En efecte, si tot just destacàvem la intervenció humana que degotava el terme *successió* en centrar-nos en la responsabilitat significant que comporta el moviment dialèctic de les imatges, ben podem ara subratllar que aquesta successió inclou també el moviment real dels objectes que és capturat per la càmera. Alguna cosa semblant esdevindria amb el mot *projecció*. Si se'ns permet l'embarbussament, podríem dir que així com adés remarcàvem que allò que el cinema ens ofereix no era *el món com a tal* sinó *el món vist*, podem afegir en aquest moment que, tot i que *vist*, allò que el cinema ens ofereix és *món*. Aquesta mateixa atenció bé cap a l'adjectiu bé cap al substantiu d'*el món vist* [*the world viewed*] ens permet realçar ara que tot i que la fotografia és *del* món, aquesta no és, evidentment, el món: "The fact that photography enables the world to present or reveal itself does not mean that there is no difference between a photograph and the thing or person in that photograph" (Rothman i Keane, 2000: 62-63).

Però sens dubte, *automatisme* és el terme que més ens aprofita per a parlar d'aquestes ambivalències. Tot i que l'ús de la paraula *automàtiques* al si de l'anterior citació de Cavell ens remet a un automatisme mecànic, la utilització polisèmica del

⁶⁷ Malgrat que Cavell posa un major èmfasi que Gubern per remarcar les peculiaritats ontològiques de la imatge cinematogràfica, el següent passatge d'aquest últim s'apropa de manera semblant a l'esmentada barreja: "Las representaciones icónicas no pueden renunciar, en efecto, a la doble y simultánea función de imitación y expresión, de copia y de invención, siendo precisamente la segunda una consecuencia necesaria de que la imitación o copia nunca será técnicamente perfecta, es decir, nunca será un doble idéntico a su modelo. En esta doble función pueden reconocerse las huellas de lo que los griegos llamaban *mimesis* (copia, reproducción) y *phantasia* (imaginación, invención). La imagen cinematográfica de los films de ficción, que imita el movimiento de la vida y aparece investida de la autenticación fotográfica, pero que nace de una puesta en escena, parece situarse a medio camino entre ambas. Pero en toda imagen icónica existe simultáneamente cierta voluntad de imitación e inevitable invención, en diferentes grados" (1996: 46-47).

mot que en fa Cavell al llarg de *The World Viewed* contribueix importantment a esclarir les qüestions que ara ens ocupen. Junt a l'automatisme mecànic que dóna comptes de la causa material hi trobaríem també al cinema la ineludible presència d'uns *automatismes expressius* vinculats amb la causa formal i el significat que atorga la intervenció humana (TWV: 105)⁶⁸. Aquests *automatismes*, per tant, remetent a la utilització significant de les possibilitats ofertes per la base física del mitjà cinematogràfic. Si tenim en compte que, com hem dit, aquesta base física és de naturalesa fotogràfica, les següents consideracions de García Catalán sobre fotografia i intervenció ens poden ajudar a entendre part d'allò que Cavell ens vol fer copsar en remetre als automatismes expressius:

[L]a reproductibilidad [...] de la fotografía no garantiza enteramente el sentido en la medida en que éste siempre está bajo la amenaza de cohabitar con un elemento heterogéneo que lo disuelva. La pureza del registro no niega, pues, la fotografía como acto de escritura. Aunque carezca de una calculada puesta en escena, aunque sea accidental y azarosa, los parámetros técnicos del aparato fotográfico —sensibilidad, objetivo, apertura del diafragma, etcétera— son controlados de forma manual o automática y constituyen una decisión sobre la imagen. Y, sobre todo, el acto de encuadrar supone irremediabilmente un gesto poético en la medida en que elige una porción y no otra del vasto mundo desplegado ante los ojos” (2012: 152)⁶⁹.

Així doncs, i de manera paral·lela a com declaràvem abans que l'existència humana té una base física (el seu cos) però que la humanitat no estava físicament assegurada sinó que havia de ser aconseguida, ara podem afirmar que, tot i que el *medium* de cada art tinga la seua base física, l'existència d'aquest *medium* no resta físicament assegurada i ha de ser igualment assolida. Aquest assoliment correspon, per tant, als automatismes expressius amb què els cineastes descobreixen les possibilitats significants del seu art a través de la utilització d'uns recursos que, lluny de comportar una significació prefixada, van adquirint-la (creant-la) mitjançant el seu ús. Amb aquesta postura, Cavell s'allunya de la mantinguda per Panofsky. Per a

⁶⁸ Són diversos els autors que han explorat els diversos sentits que Cavell atorga a l'automatisme. Bernstein (2003: 120) adverteix tres usos diferenciats del terme mentre que Macarthur (2016: 125), en una línia ben semblant a la nostra, ens parla de dos. Per la seua banda, Lisa Trahair (2014), en el seu article dedicat específicament a l'automatisme i al contrast de les posicions de Cavell i Bazin, distingeix fins a quatre usos del terme. En un article anterior, però, la mateixa autora agrupa en dues parelles aquests quatre sentits: “[W]e can distinguish between cinema’s primary automatism, which derives from its photographic nature and encapsulates Cavell’s first two meditations on automatism, and film’s secondary automatism, which while ontically distinct are ontologically the same as the automatism of other arts” (Trahair, 2013). Quan parlem d'*automatisme mecànic* (o d'automatisme, en singular) ens referim a allò que Trahair anomena *primary automatism* (i que remet, segons l'autora, a la causa material) i en fer servir *automatismes expressius* estarem al·ludint al *secondary automatism* que ella vincula amb la causa formal.

⁶⁹ Com no pot ser d'una altra manera, en tractar la proposta cinematogràfica de Dogma 95 haurem de reprendre aquestes qüestions.

Cavell les possibilitats estètiques d'un *medium* no ens vénen donades, no són *aplicacions* —com considera Panofsky (1959)— sinó *creacions* del *medium*. En aquest sentit, els plantejaments de Cavell sí que s'apropen, però, als de Kracauer. Pensem per exemple en el paral·lelisme que es pot establir entre els dos tipus d'automatisme de Cavell i la distinció que entre propietats bàsiques i tècniques del cinema estableix Kracauer (1989: 51-52) o entenguem l'assoliment de la base física de què estem parlant a la llum de les següents paraules de Kracauer: "Sin duda, cualquier revelación de la cámara implica un registro, pero lo contrario no es cierto: el registro no es forzosamente revelador" (1989: 66).

The first successful movies were not applications of a medium that was defined by given possibilities, but the *creation of a medium* by their giving significance to specific possibilities. Only the art itself can discover its possibilities, and the discovery of a new possibility is the discovery of a new medium. A medium is something through which or by means of which something specific gets done or said in particular ways. It provides, one might say, particular ways to get through to someone, to make sense; in art, they are forms, like forms of speech. To discover ways of making sense is always a matter of the relation of an artist to his art, each discovering the other⁷⁰ (TWV: 32)⁷¹.

Mentre l'automatisme mecànic, com vèiem, ens apropa a l'especificitat del cinema (de la seua base física) respecte dels altres arts, els automatismes expressius apunten cap a allò que comparteix amb ells: "The use of the word [*automatisme*] seems to me right for both the broad genres or forms in which an art organizes itself and those local events or *topoi* around which a genre precipitates itself" (TWV: 104). Així doncs, els descobriments de forma, gènere, tipus i tècnica que constitueixen els automatismes expressius del cinema són els que atribueixen significat a les possibilitats del mitjà, els que estableixen allò que el cinema pot ser.

Hem vist com, tant si ateníem a les dues parelles de mots que es perfilaven en la definició del mitjà cinematogràfic que ofereix Cavell com si mirem amb major atenció cadascun dels termes que la conformen, la consideració del cinema com a "successió de projeccions automàtiques de món" ens condueix a l'enigmàtica especificitat de l'experiència cinemàtica. Aquesta experiència ens apropa al misteri ontològic de la fotogènesi que Cavell s'afanya a emfatitzar: hem oblidat com de misteriosa és la transfiguració que procura la càmera, com de misteriós és el vincle que lliga i alhora separa la *cosa projectada* de la *cosa*.

Ni sabem ben bé com pensar la connexió entre la cosa i la fotografia d'ella ni tampoc com ubicar ontològicament aquesta (TWV: 17-18), però d'acord amb Cavell, els

⁷⁰ L'èmfasi correspon al mateix Cavell.

⁷¹ Les versaletes són de l'autor.

nostres esforços no han d'anar dirigits tant a la tasca paralitzant d'atribuir graus de realitat al cinema sinó més aviat a recordar i explorar, amb l'ajut del cinema, com de misteriosa és la nostra relació amb les coses *vistes*. L'experiència cinemàtica ens fa debatre'ns entre prendre la projecció sobre la pantalla merament com a imatge o com quelcom real. És a dir, l'experiència cinemàtica reproduïx la dialèctica de l'escepticisme,

la que se da entre la filosofía que postula (exige, necesita) la existencia de un algo objetivo que haga las veces de fundamento de nuestros conocimientos (del mundo y de los otros), y la negación escéptica de la existencia de algo que pueda hacer las veces del fundamento postulado por el filósofo (Pérez Chico, 2010: 71).

Ens dedicarem així, tot seguit, a investigar les raons per les quals Cavell manté que el cinema ens deixa com a espectadors en la mateixa situació que l'escepticisme.

2.1.2. Una imatge en moviment de l'escepticisme

Efectivament, per a Cavell, el cinema pot ser contemplat com una metàfora (o *imatge*) de l'escepticisme, com "an enactment of the skeptic's self-interpretation" (Hammer, 2002: 102). Posarem a continuació aquesta visió del cinema en relació amb els termes que han anat fent aparició al llarg de l'anterior subapartat i a la seua vegada, també amb diverses nocions que hem tingut ocasió de presentar en el capítol anterior.

Començarem per remetre a l'automatisme mecànic i concretament a l'afirmació que al seu respecte llançàvem abans. Dèiem que, en virtut de l'automatisme, la fotografia i el cinema, a diferència dels altres arts, eren capaços de preservar la condició de present [*presentness*] del món sense representar-lo. Amb això, fotografia i cinema semblen satisfer un desig intrínsecament modern (i escèptic), un desig no sols dels artistes sinó un desig humà que s'intensifica en occident a partir de la Reforma (TWV: 21), això és, el desig pel món recreat en la seua pròpia imatge. Com esdevé amb l'escèptic que Cavell caracteritza a *Reivindicaciones de la razón* i que tracta el món com un objecte extern, quan mirem la pantalla de cinema prenem com a món allò que no és sinó una imatge d'ell.

El poder del cinema, basat en la seua presentació automàtica de projeccions de món, naturalitza així la relació amb el món que proposa l'escèptic i que Descartes assumeix⁷², aqueixa relació deteriorada que s'imposa quan la comprensió del món no arriba més enllà de les nostres concepcions metafísiques d'aquest: "Movies convince us of the world's reality in the only way we have to be convinced, without

⁷² És justament açò al que ens referíem en la introducció d'aquest capítol quan afirmàvem, citant Cavell, que el cinema porta el tema de la realitat a un extrem definitiu.

learning to bring the world closer to the heart's desire [...]: by taking views of it" (TWV: 102). És això el que porta Cavell a parlar del cinema com a imatge en moviment de l'escepticisme:

Film is a moving image of skepticism: not only is there a reasonable possibility, it is a fact that here our normal senses are satisfied of reality while reality does not exist —even alarmingly, *because* it does not exist, because viewing it is all it takes (TWV: 189)⁷³.

En consonància amb allò que ens ocupava en el primer capítol, aquest desig modern de prendre el món com a objecte/imatge porta aparellada una determinada posició del subjecte: volem veure des de fora, des de la perspectiva d'aqueix ull diví que creu transcendir el nostre *ser-en el món* i la nostra subjectivitat.

La base fotogràfica del cinema elimina efectivament la subjectivitat en el procés de reproduir el món, però ho fa a costa d'excloure d'aquest món l'humà que se situa (com a vident, com a espectador) davant la pantalla que el projecta. O d'altra manera, la connexió amb la realitat mecànicament garantida pel cinema ha de pagar el preu de l'escepticisme. Podem completar ara ja l'oració que hem fet servir anteriorment: el cinema preserva la condició de present [*presentness*] del món "by accepting our absence from it" (TWV: 23). Amb paraules de Mulhall:

Photography's automatism accomplishes the overcoming of human subjectivity that the sceptic [...] deems necessary for the re-establishment of our conviction in the presentness of reality; but the world thereby captured is a world to which human subjectivity can acknowledge no relation —one which recedes beyond its grasp. For the sceptic, that recession of reality is the revelation of a hideous truth; for Cavell, the nature of film confirms that it is rather the result of the sceptic's own assumption that a true connection with the world requires the transcendence of our finitude. When the role of that ordinary human subjectivity is not acknowledged but denied, the human subject is transformed into an absent viewer of the world rather than simply one of its inhabitants (1994: 229).

En tant que espectadors de la pantalla, veiem sense ser vistos, mirem el món "as from behind the self" (COF: 117). Aquesta invisibilitat que ens proporciona l'experiència cinemàtica constitueix una expressió de la privacitat i anonimat moderns, del nostre desconeixement [*unkownness*] i incapacitat per a conèixer (TWV: 40-41). El cinema ens ofereix vistes de la realitat des dels mateixos pressupòsits que la condició escèptica (invisibilitat, inaudibilitat, immobilitat) ens atribueix com a subjectes fixats i presumptament externs al món, o amb altres paraules, ens possibilita participar en una automàtica separació (desconnexió)

⁷³ Les versaletes són de Cavell.

escèptica respecte de la realitat. La mateixa ambivalència que advertíem en la formulació cavelliana de *successió de projeccions automàtiques de món* resulta aplicable a aquesta qüestió concreta si atenem a la polisèmia del mot *screen* [pantalla, projectar, (fer de) barrera]. Per una banda, el cinema ens presenta una projecció de món, projecta el món a la pantalla [*it screens the world for us*], però alhora, la pantalla exerceix de barrera que ens desplaça d'aquest món que projecta [*it screens us from the world it holds, it screens that world from us*] (TWV: 24). Com veiem, Cavell convergeix en aquest punt amb la postura de Lacan: la imatge com a pantalla (*écran*) em blindava davant la mirada de l'altre i alhora em deixa traslluir per a ell (2010: 98-104).

Davant la pantalla, doncs, restem abocats a una absència (desplaçament, desconexió) del món projectat automàticament garantida. En efecte, allò que veiem en la pantalla no existeix en l'espai i en el temps del nostre visionat. Mentre el desplaçament espacial, com afirmàvem, apareix especialment vinculat a la qüestió de la subjectivitat, el hiatus temporal entre l'espectador i el món vist posa principalment de relleu l'assumpte de la responsabilitat: "In viewing a movie my helplessness is mechanically assured: I am present not at something happening, which I must confirm, but at something that has happened" (TWV: 26). Davant d'allò passat [*a world past*] que ens ofereix la pantalla no tenim l'oportunitat d'exercir com a agents. El cinema ens exonera així de la responsabilitat de respondre davant les criatures humanes que veiem a la pantalla, ens permet un respir imaginari en alliberar-nos de les càrregues del *ser-amb els altres*. No existeix la possibilitat de reconèixer els altres per part nostra (com tampoc existeix la possibilitat que siguem reconeguts per ells).

Són tots aquests motius els que porten Cavell a considerar el mitjà cinematogràfic com una expressió (més) de l'escepticisme modern. El cinema "makes displacement appear as our natural condition" (TWV: 41), és a dir, naturalitza les assumpcions (modernes, escèptiques) de la nostra relació amb el món. Presentant-nos una imatge del món (*el món vist*) de la qual estem exclosos, el cinema sols pot *satisfereix* *màgicament* (imaginàriament) —o si es vol, sols pot *alleujar*— aquest desig de veure (de conèixer) el món com un tot, aquest desig humà d'escapar de la nostra subjectivitat tot contemplant un món que sembla existir al marge de les nostres fantasies.

2.1.3. Un cercle sense eixida però que permet la recuperació

Del fet que Cavell considere el cinema com una imatge en moviment de l'escepticisme no hem de concloure que l'única opció que tenim davant la pantalla siga la d'abandonar-nos a l'escepticisme. Tot i que el cinema expresse i naturalitze la caracterització escèptica de la nostra relació amb el món això no vol dir que com

a espectadors hàgem de sucumbir necessàriament a l'encanteri. D'acord amb el que defensàvem en el primer capítol, l'escepticisme no sols suposa una amenaça, sinó també un impuls. Tal com vèiem que Cavell no valora l'escepticisme des d'una òptica nihilista sinó des de la seua utilitat de cara a restablir les nostres connexions perdudes, així també podrem constatar ara que l'inherent caràcter escèptic del mitjà cinematogràfic porta incorporades les bases per a una resposta a la manifestació de l'escepticisme que el mitjà suposa, o siga, que el cinema conté la possibilitat de *domesticació* de l'escepticisme.

Efectivament, segons Cavell, el cinema pot revelar-nos com de sinistra és la manera d'habitar el món assumida sota les condicions d'una modernitat que ha trencat les nostres relacions ordinàries: "What film is capable of bringing home to us is that displacement from our natural habitation within the world is anything but natural" (Rothman i Keane, 2000: 94). És a dir, presentant-nos el desplaçament com si fóra la nostra condició natural, el cinema pot fer que ens adonem de com de poc natural resulta que visquem el nostre dia a dia mantenint aquest mateix tipus de desconexió amb el món i amb els nostres semblants; amb altres paraules, que ens adonem que el món que vivim a diari no és una mera projecció i que compta amb la mediació contínua de nosaltres en tant que sers-en-el-món; que ens adonem que ja, de fet, vivim atrapats en l'aïllament que procura el fals ordinari perquè ens resistim a reconèixer que som-amb altres.

Fent-nos recordar que viure el món és ben diferent de veure'l en una pantalla, el cinema pot portar-nos al que podríem anomenar una sort de reconeixement de la separació (de la *diferència*), pot tornar a encarar-nos d'una altra manera amb allò que, en ser tan obvi, ens presenta dificultats:

The cinema is a powerful, persuasive experience and the origins or explanation of its powers are still deeply mysterious, but no one can mistake cinematic experience with "real", physical, everyday experience. We always know the difference. Because we know cinema is an *image* of reality, we are reminded that we know what reality looks like, [...] that we recognize the difference between the two, that in fact (in the real world) we are not really sceptics (Sancho, 2011: 44)⁷⁴.

Coherentment amb el que manteníem abans, aquesta diferència és *reconeguda* i no tant *coneguda*. És a dir, no hi ha *criteris* que ens permeten distingir l'objecte fotografiat de l'objecte mateix, no hi ha criteris que resolguen la qüestió de l'existència. Això, com dèiem, no vol dir que no es puga distingir entre ambdós, sinó que la distinció no ha de ser especificada en termes de diferències visibles sinó en termes de la diferent relació que establim amb ambdós (Mulhall, 1994: 226-227). El

⁷⁴ Les versaletes són emprades per la mateixa autora.

cinema, així, ens pot apropar a aquesta veritat de l'escepticisme segons la qual el món *com un tot* no és objecte possible d'un saber (d'un *veure*): la condició de present [*presentness*] del món no s'obté com a fruit d'un mer *conèixer*, sinó a partir del reconeixement de la nostra posició *en* el món.

Tot i que *The World Viewed*, per motius evidents, s'haja llegit habitualment en connexió amb el problema del món extern, no hem d'infravalorar la manera com es presta a ser vinculat amb les altres cares de l'escepticisme⁷⁵. No en va, la tot just esmentada veritat de l'escepticisme no sols ens porta a replantejar-nos la nostra relació (establerta exclusivament en termes de coneixement) amb el món. Malgrat que, com afirmàvem, el reconeixement entre personatge i espectador resulta inabastable, podríem considerar no obstant que el cinema —en proporcionar-nos justament un refugi del reconeixement que demanda l'altre en la vida quotidiana— ens convida com a espectadors a explorar les condicions del reconeixement: “by making available to us the uncanny condition of viewing others unseen film allows us to explore, test and challenge our fear of unknownness and our (in)ability to know others” (Macarthur, 2016: 134-135).

Més enllà de la possibilitat d'explorar el problema de les altres ments que pugua oferir *The World Viewed*, l'al·lusió al reconeixement i a aquesta veritat de l'escepticisme que el mitjà cinematogràfic ens ajuda a copsar ens adrecen, en última instància, a l'autoconeixement de l'espectador que el cinema pot motivar, al reconeixement de la seua posició que afecta tant la seua relació amb el món com amb els altres. En situar-lo davant el món i qüestionar l'experiència que té d'aquest, el cinema fa que l'espectador es replantege les condicions de vida en què sorgeixen els interessos morals:

⁷⁵ Podem apuntar a diversos motius pels quals s'ha atès principalment al lligam entre *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film* i l'escepticisme sobre el món extern. Tal volta el primer d'aquests vinga de la mà del mateix títol del llibre. Apuntant cap a la qüestió ontològica de la imatge —i en haver-se centrat l'estudi del llibre en l'aportació dels seus primers capítols— la major part de la producció sobre l'obra s'ha focalitzat en el contrast dels plantejaments cavellians amb els d'aquelles teories que han pretès esclarir la relació cinema-realitat. El fet que Cavell haja minvat la seua atenció posterior a aquests assumptes ontològics del mitjà pot haver contribuït igualment a què els estudiosos de *The World Viewed* s'hagen dedicat a esclarir la seua postura sobre aquest tema i hagen ignorat majoritàriament el trànsit cap a l'òptica existencial que el llibre dibuixa i la connexió amb altres vessants de l'escepticisme que hi ofereix. Els següents llibres de Cavell sobre cinema (*La búsqueda de la felicidad* i *Más allá de las lágrimas*), en canvi, sí que aborden explícitament el problema de les altres ments. Esdevé així també amb el posterior apropament perfeccionista que Cavell ha anat realitzant al cinema i que ha contribuït a suggerir els lligams que hi ha (no sols entre escepticisme i perfeccionisme moral, sinó també) entre *The World Viewed* i les altres cares de l'escepticisme que van més enllà del problema del món extern. De fet, els vincles que establim ara entre els plantejaments de *The World Viewed* i l'autoconeixement de l'espectador es nodreixen indubtablement d'aquesta relectura en clau perfeccionista del cinema en què ens centrarem més endavant.

Nuestra experiencia del cine nos sitúa ante una realidad en la que no existimos y que, por definición, ya ha desaparecido; pero esa misma experiencia, por el carácter mecánico de la proyección del mundo, permite superar el escepticismo viviéndolo (Laugier, 2009: 207).

O amb altres paraules, ens resulta més fàcil d'acceptar la veritat de l'escepticisme si la contemplem des de fora: situats davant la pantalla hi podem assumir millor que la recuperació de l'escepticisme passa per l'activació del nostre *pathos*. Acceptem com a espectadors des del reconeixement, no perquè hàgem incorporat alguna certesa al nostre coneixement sinó perquè hem enriquit la nostra experiència gràcies al film i perquè en tornar a la nostra vivència quotidiana amb el nostre món incorporem aqueix ensenyament (Pérez Chico, 2010: 71, nota 12). No per casualitat, la mateixa expressió que fa servir Cavell ens suggereix que la recuperació de l'escepticisme està ja continguda en ell: el cinema no és sols una imatge *en moviment* de l'escepticisme, sinó també —i si atenem a l'altra possible traducció del mot *moving*— una imatge *commovedora* de l'escepticisme, una imatge que ens afecta emocionalment i *amb la qual ens movem*.

El trànsit per l'escepticisme i el reconeixement de la seua veritat resulten, per tant, fonamentals en la concepció cavelliana del mitjà i claus per a distingir-la d'altres propostes. Per una banda, mantenint que la realitat desenvolupa en el cinema un paper sense precedents en els altres arts —és a dir, que els objectes reals participen en la presentació fotogràfica de si mateixos— Cavell s'allunya de la penetrant moda intel·lectual segons la qual mai podem veure la realitat tal com és, d'aquell comiat de la realitat protagonitzat per algunes teories amb un poder de convicció no major que aquell que per a nosaltres té la mateixa realitat (TWV: 165). L'autor es desmarca així dels (escèptics) marcs teòrics per als quals la realitat pot concebre's com un mer constructe ideològic o que afirmen que allò que trobem en el cinema és sols una il·lusió d'aquesta⁷⁶.

Però per altra banda, i com hem pogut veure, Cavell s'encarrega de desvincular-se de les postures defensades per Bazin i Panofsky, això és, de la seua concepció del cinema en tant que dramatúrgia de la naturalesa, de la realitat *com a tal* en tant que *medium* del cinema. Heus ací el sentit últim de les crítiques de Cavell a ambdós realistes: si considerem que el cinema ens presenta (no una imatge, sinó) el *món com a tal*, aleshores estem assumint que la relació amb el món del film s'ajusta al tipus de relació que mantenim amb el nostre món, estem sucumbint al desig màgic de captar les coses com naturalment són en si mateixes al marge de tota intervenció

⁷⁶ Rothman i Keane concreten les teories a les quals pot estar oposant-se Cavell: "The Lacanian/Althusserian theoretical framework that for so long dominated academic film study in America, as well as semiology, deconstruction, and cultural theory, are instances of theories that dismiss reality in general as a mere ideological construct" (2000: 55).

humana i, conseqüentment, sucumbint també a l'escepticisme. En canvi, si considerem el cinema com a imatge en moviment (i commovedora) de l'escepticisme deixem de prendre'l com a model de la nostra vertadera relació amb la realitat i se'ns obre la possibilitat d'abraçar la veritat de l'escepticisme per a poder superar-lo. El mitjà cinematogràfic mostra així, a la seua manera, que no és possible refutar l'escepticisme, i que l'intent de fer-ho suposa ja caure en ell. És per això que Cavell mira de palesar la seua distància amb els teòrics realistes:

Realist film theorists hoped to find in film (and photography) an ally which allows them to bridge the gap that allegedly persists between, on the one side, the world as it is, and human beings who perceive the world on the other side. The discovery of a bridging device is what is regarded as the antidote to skepticism. For Cavell, the very hope that film might close the gap is misplaced (Schmerheim, 2013: 101).

El cinema no ofereix per a Cavell, doncs, cap antídote definitiu contra el hiatus de l'escepticisme. La superació, com vèiem, sols pot venir de la mà d'un apropament existencial i moral al problema, però no des d'un enfocament en termes sols epistemològics. És per això que, tot i que no l'esmente en cap moment en *The World Viewed*, Cavell es posicionaria en contra d'aquesta mena de redempció *automàtica* que Kracauer (1989) confia al suposat poder epistemològic del cinema per a reflectir els continguts del món. Fins i tot si assumim que la càmera és capaç d'oferir-nos vistes objectives del món, aquestes acaben esdevenint finalment un altre objecte més per a espectadors com nosaltres, epistemològicament limitats, la qual cosa mai no faria desaparèixer la *possibilitat d'engany*:

I am content to proceed on the assumption that the camera is no better off epistemologically or scientifically than the naked eye —that the camera provides views of reality only on the assumption that we normally do, apart from the camera, see reality, i.e., see live persons and real things in actual spaces (TWV: 192).

Moltes de les diferències amb els teòrics realistes esdevenen semblances si establim la comparació entre Cavell i Deleuze, qui va començar a establir lligams entre cinema i filosofia més d'una dècada després que l'estatunidenc ho fera. No obstant això, i malgrat els nombrosos paral·lelismes entre ambdós autors⁷⁷, en última instància —i

⁷⁷ Òbviament, l'anàlisi de les confluències i divergències entre els plantejaments d'aquests autors donaria per a un ampli estudi. No obstant això, i tenint en compte tot el que hem exposat al voltant de Cavell, podem advertir el mateix interès per part dels dos perquè la filosofia s'ajuste a allò que proporciona l'experiència cinemàtica i no al contrari. Ambdós advoquen per una filosofia del cinema distinta de la mera teoria i apunten cap a la impossibilitat de separació entre art i filosofia, entre creació, ètica i pensament, tot contemplant un enfocament existencial de ressonàncies nietzschianes on el món està ja marcat per les nostres fantasies. Per altra banda, i com podrem apreciar en el pròxim capítol, hi trobem també certes afinitats en la manera com Cavell i Deleuze estableixen la seua distinció entre cinema tradicional i cinema modern. Per a aprofundir en les connexions entre les idees sobre cinema d'ambdós filòsofs recomanem la lectura de *New Philosophies of Film: Thinking*

en relació amb el hiatus escèptic que ens ocupa— no hi trobem en els plantejaments de Cavell la mateixa esperança de salvació que hi advertim en la filosofia del cinema de Deleuze⁷⁸. En aquest sentit almenys, Cavell se situa entre la seguretat de Deleuze i les reticències de Comolli, tot i que apropant-se més al segon: “Mi hipótesis es que el sistema del cine impide al espectador inclinarse totalmente hacia una creencia sin resquicios. Cree, sí, pero dudando creer” (Comolli, 2010: 132). Si bé per a Cavell el cinema porta el problema de la realitat, com ja hem dit, a un extrem definitiu i ens ajuda a recuperar-nos de l’escepticisme, ben és cert que, com estem veient, el cinema no resol definitivament aquest problema. La possibilitat escèptica, el conflicte entre fantasia i realitat “played upon in comedy and by religion, or searched by philosophy and in tragedy, is neither enforced nor escaped through film; one might say that it is there entertained” (TWV: 189). Al cap i a la fi, aquesta mescla indissoluble a què ens apropa el film —i que ocupa a comèdia i tragèdia, a religió i filosofia— no deixa de remetre a la nostra manera d’encarar el món: “Realidad e imaginación [...] no por separado sino conjuntamente: actuando al unísono en una danza de fuerzas entrelazadas. Es así como actúa nuestra mente [...] No hay razón posible sin imaginación” (Català, 2012: 227).

El mitjà cinematogràfic, aleshores, ens entreté en el cercle sense eixida de l’escepticisme, ajudant-nos, això sí, a què ens en recuperem abans d’encetar una nova volta. El cercle del cinema parteix de la realitat que participa en aquesta art, ens condueix per l’escepticisme que comporta la seua projecció i ens pot retornar a la realitat de la vida ordinària amb un valuós ensenyament⁷⁹. Així les coses, l’únic *realisme* que Cavell podria atribuir al cinema no és pas aquell que és definit en termes de representació o de coneixement, sinó aquell que el mitjà detenta pel fet que el nostre record d’una pel·lícula pugui ser tan real com un record de la realitat, per inscriure’s en nosaltres i per ajudar-nos a acceptar que en les nostres vides quotidianes hi ha coses, moments i persones que s’inscriuen en nosaltres (Laugier, 2009: 211). No per casualitat, la primera edició de *The World Viewed* s’encetava amb

Images i particularment el seu cinquè capítol “Bande à part: Deleuze and Cavell as Film-Philosophers” (Sinnerbrink, 2011: 90-116).

⁷⁸ Com veurem a partir del pròxim apartat, tampoc la possibilitat de recuperació que per a Cavell ofereix el cinema apareix tan directament vinculada al cinema modern com manté Deleuze.

⁷⁹ Apuntem, amb altres termes, en una direcció ben semblant a l’assenyalada per Sandra Laugier quan afirma que el cinema és un mitjà *realista*, però que passa per l’escepticisme per a conduir-nos cap a una altra forma de *realisme* radicalment no metafísic (2009: 207). Com veiem, el cercle del cinema traça un itinerari equivalent a aquell que la mateixa investigació cavelliana del mitjà esbossa en encetar-se amb la discussió en clau ontològica per a anar derivant progressivament cap a l’enfocament existencial que adoptaran les seues respostes. Per altra banda, trobem que el *valuós ensenyament* que, d’acord amb Cavell, ens ofereix el mitjà cinematogràfic és susceptible d’entrar en contacte amb els plantejaments de Català: “El ser humano había conectado siempre con lo real a través de lo imaginario, pero no comprendió profundamente su poder imaginativo hasta que se alió con la cámara y, poco a poco, hizo suyas las enseñanzas que sobre sí mismo esta le ofrecía” (2012: 204).

aquestes paraules: “Memories of movies are strand over strand with memories of my life” (TWV: xix). I és que, com es pregunta Català en parlar de l’impacte emocional de les pel·lícules de ficció: “¿No forman parte estas de la realidad, una vez han entrado en la memoria y ocupan en ella el mismo estatus que aquello que alguna vez vivimos o soñamos?” (2012: 107).

El cercle que el cinema dibuixa suposa, així, un aspecte més d’aqueix cercle de l’escepticisme que abans vèiem com ens desconnectava de l’exterior per a després tornar a connectar-nos-hi d’una altra manera que permeta viure en presència del dubte. O si volem, el cercle del cinema suposa un més de tants altres cercles que conformen el filosofar de Cavell, qui podem dir que pren aquesta figura com una mena de patró que reproduceix en diferents contextos⁸⁰ (Mulhall, 1994: 233). Al cap i a la fi, i com ja dèiem abans, el mateix filosofar de l’autor pot ser entès com aquell cercle traçat per l’impuls modernista que el porta primer a distanciar-se críticament de la tradició i a oferir-li després la seua pròpia veu.

2.2. Les pel·lícules com a lloc d’expressió de l’escepticisme i com a mostra de la possibilitat de recuperació

L’estudi del mitjà cinematogràfic que Cavell duu a terme en *The World Viewed* inclou ja nombroses reflexions sobre diverses pel·lícules. No pot ser d’una altra manera en un enfocament, com el del nostre autor, segons el qual les possibilitats del mitjà van explorant-se mitjançant les seues successives manifestacions concretes: la indagació del mitjà *en abstracte* romandria buida si no acudira a les seues creacions, a les seues pel·lícules. Tot i això, no és fins a la publicació de *La búsqueda de la felicidad* quan trobem les millors mostres del potencial cavellià per a l’estudi de films.

El canvi del centre d’atenció de Cavell, en passar de l’interès pel mitjà a la focalització en els seus films, ens permet copsar diferents derives del seu plantejament que en *The World Viewed* havien estat sols suggerides o bé no desenvolupades en tot el seu abast. D’aquesta manera, l’establiment de ponts entre les reflexions sobre el mitjà cinematogràfic i l’escepticisme sobre el món extern a què convidava el seu primer llibre sobre cinema deixa pas a l’exploració (indubtablement, més explícita) del problema de les altres ments a què encoratja la lectura de certes pel·lícules en *La búsqueda de la felicidad* i *Más allá de las lágrimas*. Paral·lelament, el trànsit des d’un enfocament ontològic i epistemològic cap a un altre existencial i moral —que ja advertíem tant en el tractament del problema de la realitat com en la investigació

⁸⁰ Podrem veure clarament aquest patró quan ens apropem en el següent apartat a l’estructura que comparteixen totes les *comèdies del tornar-se a casar*.

del mitjà— s'accentua amb escriu en aquests dos següents llibres que Cavell dedica al cinema.

El desplaçament de l'interès de l'autor no implica, tanmateix, un oblit dels assumptes anteriors: la lectura de films continua sent una indagació del dispositiu cinematogràfic, i de manera semblant, i per molt que hi haja diferències entre les dues cares de l'escepticisme, l'abordament del problema de les altres ments a partir dels films que Cavell tria no deixa d'oferir-nos pistes sobre com enfrontar la qüestió del món extern. Al capdavant, no ho oblidem, les conseqüències d'ambdós vessants de l'escepticisme es miren de neutralitzar amb el restabliment de les nostres relacions ordinàries. Tot i que aquest recurs a l'ordinari —com vèiem, sempre travessat per l'estranyesa, per l'escepticisme— no constituïska cap panacea ni presente una solució definitiva al problema, la quotidianitat que projecten els films en què l'autor se centra suposarà un motiu fonamental de les seues lectures⁸¹:

Cavell está ciertamente interesado en el cine como retrato de lo cotidiano: momento de la vida corriente, de la conversación de todos los días [...]. Sin embargo, la idea de lo cotidiano sólo adquiere sentido en liza contra el riesgo del escepticismo, contra esa pérdida o ese distanciamiento del mundo que, al mismo tiempo, se producen y se subsanan en el cine (Laugier, 2009: 196-197).

Així les coses, i en consonància amb el que manteníem en l'anterior apartat, ens dedicarem en el present a apropar-nos a la comprensió cavelliana de les pel·lícules que examina com a expressions de l'escepticisme que porten integrades les claus per a la seua superació (això és, com a *imatges en moviment* —i commovedores— de l'escepticisme). La resposta a les següents preguntes traçaran el nostre itinerari: Quines pel·lícules elegeix Cavell per a realitzar els seus estudis? Quins motius el porten a fer aquesta selecció? Quins trets caracteritzen el particular estudi de films que Cavell anomena *lectura*? Com es manifesta l'escepticisme i la possibilitat de recuperació d'aquest en les pel·lícules que llig? De quina manera es vincula aquesta recuperació amb la relectura perfeccionista dels films que l'autor va dur a terme posteriorment?

2.2.1. La predilecció de Cavell pels films de l'edat daurada de Hollywood

A les primeres pàgines de *The World Viewed*, Cavell confessa les raons que el porten a escriure sobre cinema. El principal d'aquests motius és el de voler deixar constància del trencament de la seua relació natural amb el cinema (TWV: xix). Tant és així que el llibre al complet es pot entendre com un intent per explicar aquesta relació natural i per donar comptes de quan, com i per què es va trencar. L'escriptura

⁸¹ L'interès cavellà pels moments de la vida quotidiana que el cinema arreplega ens permet traçar un paral·lelisme més amb el que manté Kracauer (1989: 370-372).

de *The World Viewed*, duta a terme en el pas dels seixanta als setanta, està travessada si no per un cert pessimisme sí almenys per una constatable nostàlgia. Cavell troba a faltar aquell passat configurat tant pels records de la seua vida com pel record que té de les pel·lícules que l'acompanyaren, aquell passat marcat —com per a tants estatunidencs— per l'experiència (ordinària i informal) d'anar als cinemes on els films es projectaven en sessió contínua: “When moviegoing was casual and we entered at no matter what point in the proceedings [...] we took our fantasies and companions and anonymity inside and left them intact” (TWV: 11).

L'època en què anar al cinema era un fet que congregava i unia la societat dels EUA ha arribat a la seua fi: cap als anys cinquanta, les condicions de visionat de les pel·lícules variaren, les raons per veure-les també ho feren i l'arribada de la televisió es va encarregar d'afeblir progressivament el poder de convocatòria de les sales (COF: 167). El cinema ha generat des d'aleshores noves audiències disgregades que semblen distingir entre les instàncies ordinàries del cinema d'entreteniment i les altes instàncies (serioses, reflexives) de l'art, noves audiències que semblen ignorar que sols podem establir que aquestes altes instàncies realment ho són si coneixem també les que es consideren pel·lícules típiques (TWV: 6).

Cavell confessa el seu estranyament i ansietat davant aquests canvis, com també davant els nous films que començaren a proliferar a les sales del seu país especialment després de la Segona Guerra Mundial (TWV: 11). Les pel·lícules de l'edat daurada de Hollywood que havien acompanyat Cavell des d'infant i fins a la seua adultesa encaren en aquell moment el seu ocàs. Els tipus de personatges i les estrelles que els encarnaven així com els cicles i gèneres⁸² que havia gestat el cinema màgic van esvaint-se. És aquesta la caiguda dels mites de què ens parla Cavell:

I assume it is sufficiently obvious that these ways of giving significance to the possibilities of film —the media of movies exemplified by familiar Hollywood cycles and plots that justify the projection of types —are drawing to an end. And this means, in our terms so far, that they no longer naturally establish conviction in our presentness to the world (TWV: 60).

⁸² Prenent com a referència allò que exposa Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (2013 [1863]), Cavell investiga els mites del cinema tradicional atenent als tres tipus de personatges principals —el militar, la dona i el *dandy*— sovintejats per Hollywood (TWV: 47-60). Tot i la combinació i creació de nous tipus, la iconografia específica de l'heroi, el vilà i el *cowboy* es va mantenir. La individualitat dels tipus de personatges era, a més, reforçada per la recurrència i familiaritat per a l'espectador dels actors i actrius que els interpretaven: “[T]he films of Hollywood constituted a world, with recurrent faces more familiar to me than the faces of the neighbors of all the places I have lived” (TWV: 36). La continuïtat dels cicles de films, entesos com a gèneres, restava assegurada en reposar sobre aquests pilars. D'acord amb Cavell, són aquests motius els que procuraren que els dispositius de Hollywood tingueren un significat inqüestionable i els que feren possible que, tot i el caràcter inherentment escèptic del mitjà, el cinema es mantinguera durant tant de temps en la seua etapa tradicional.

En un context històric on la comprensió compartida del món com a espai habitable resulta cada volta més inviable després del conflicte bèl·lic d'escala mundial⁸³, les noves pel·lícules no són capaces de suportar la promesa que les seues antecessores satisfien. Els tipus de personatges esdevenen estereotipus que no són (ni poden ser) memorables; les estrelles que havien format part de les vides dels espectadors són substituïdes per actors que es dilueixen en els espais que ocupen, que neguen la individualitat perquè les seues personalitats són, de fet, despersonalitzacions (TWV: 70-72); els cicles i gèneres amb els quals s'acomplia abans la funció mítica del cinema donen ara mostres del seu esgotament. El neo-Hollywood —així ho anomena Cavell— continua fent films, però la mera reproducció dels automatismes tradicionals ja no és suficient per a suscitar convicció: són films que recorren a la retòrica per a amagar la pèrdua de convicció (TWV: 61) però que no descobreixen pas noves possibilitats del mitjà.

És aleshores quan el cinema, que durant tant de temps havia pogut evitar la seua entrada en el modernisme, acaba per córrer la mateixa sort que la resta d'arts. L'últim dels arts tradicionals arriba a l'autoqüestionament modernista i passa a mantenir una relació autoconscient amb el món, a existir, com els altres arts, "in the condition of philosophy" (TWV: 14). L'esgotament dels automatismes (expressius) assentats per la tradició ve acompanyat per tant del qüestionament de la relació entre el cinema i el seu automatisme mecànic, o si es prefereix, del qüestionament de la relació entre cinema i realitat: en la nova situació del cinema la reproducció fotogràfica del món no és quelcom que reste garantit. Així les coses, podem afirmar que el trencament de la relació natural de Cavell amb el cinema de què parlàvem adés és paral·lel al trencament de la *relació natural* del cinema amb el món, d'aquella relació que es donava abans de l'exhauriment dels automatismes tradicionals i de l'arribada del modernisme, durant l'etapa mítica de l'art cinematogràfic en què aquest cercava innocentment la felicitat⁸⁴.

En el nou context modernista, i a mesura que creix el dubte sobre la possibilitat del cinema de permetre que el món s'exhibisca a si mateix, el cinema es dirigeix cap a

⁸³ Cavell es refereix explícitament a la pèrdua de creença en un món públic i humà que segueix a la Segona Guerra Mundial (TWV: 62-63). Per altra banda, Rothman i Keane deixen també constància del pessimisme i escissió que travessen els EUA amb motiu de la Guerra de Vietnam durant el temps en què Cavell escriu *The World Viewed* (Rothman i Keane, 2000: 129-131).

⁸⁴ Com veiem, les ressonàncies del títol de Cavell (*La búsqueda de la felicidad*) són òbvies. Per altra banda, i de la mateixa manera com acabem de vincular la relació natural de Cavell amb el cinema amb aquella que mantenia el cinema amb el seu automatisme, la innocència del mitjà en la seua etapa mítica pot atribuir-se igualment a la seua audiència. Un breu passatge de l'inici de *The World Viewed* resulta prou eloqüent en aquest sentit: "It was a clarifying shock to realize that films were directed, that some human being had undertaken to mean, or was at any rate responsible for, all the angles of a movie. I certainly felt rebuked for my backwardness in having grown to fatherhood without really knowing where movies came from" (TWV: 7).

una nova teatralització de les imatges (TWV: 132) que substitueix la intensitat del misteri per la intensitat del mecanisme:

Our sudden storms of flash insets and freeze frames and slow-motions and telescopic-lens shots and fast cuts and negative printing and blurred focusing —unlike the use of such experiments in the early period of film— are responses to an altered sense of film, a sense that film has brought itself into question and must be questioned and openly confessed (TWV: 122-123).

Aquesta confessió passa en les pel·lícules modernes per l'exhibició del paper de la càmera, per fer palès que l'autoconsciència de l'artista s'ha interposat entre la seua convicció i el seu treball, entre ell i els automatismes en què abans confiava (TWV: 123), com si aquesta exhibició fora més important que la revelació de món que el cinema comporta. Per a Cavell, no obstant, ni la insistència modernista en la implicació de la càmera ni qualsevol altra mostra autoconscient són més importants que el fet cinemàtic mateix, que el lligam amb el món que tota pel·lícula —en virtut del seu automatisme mecànic— ens ofereix⁸⁵. La càmera declara la seua presència cada volta que realitza el seu treball de permetre que el món es revele. La imatge projectada és prova suficient del treball de la càmera (ordinàriament no dubtem que la imatge projectada prové d'ella) i, si considerem que la càmera no pot simplement revelar-se ella mateixa sense alhora declarar alguna cosa sobre el món, la imatge projectada és igualment prova suficient del misteriós vincle que lliga (i separa) cinema i realitat (TWV: 128-129). La participació del món en la base física del mitjà no està més (ni menys) assegurada en el cinema modern que en el cinema clàssic; la insistència en la realitat no és una qüestió de puresa ètica sinó que té a veure amb la naturalesa del fet cinemàtic (TWV: 198).

No ens endinsarem ara en més qüestions concernents al modernisme cinematogràfic i a la (de vegades confusa) valoració que Cavell en fa, menys encara tenint en compte que tornarem sobre aquest assumpte en el pròxim capítol. Hi ha prou de moment amb deixar constància de les reticències de Cavell a acceptar que el qüestionament modernista implique necessàriament un guany respecte dels automatismes dels films de l'edat daurada de Hollywood. Tant per als films clàssics com per als modernistes (o si ho preferim, tant per a la càmera d'uns com per a la d'uns altres) “[t]he abyss of ready insincerity is fixed, but that is what makes truthfulness possible —and virtuous” (TWV: 127). Al capdavant, i com tindrem ocasió de defensar més tard, l'interès de Cavell no rau tant en dicotomitjar entre cinema

⁸⁵ “Ningún acontecimiento dentro de una película es tan importante como el acontecimiento de la película en sí” (BF: 213).

clàssic i modern sinó, en tot cas, entre pel·lícules que ens ajuden a superar el nostre aïllament i aquelles que no ho fan⁸⁶.

Segons el nostre parer, per molt que el to elegíac de *The World Viewed* ens porte a advertir en Cavell un cert disgust tant amb el neo-Hollywood com, sobretot, amb el modernisme cinematogràfic, la reacció de l'autor no va dirigida tant cap a aquest sinó més aviat contra la tendència majoritària de la teoria i crítica de finals dels seixanta, dedicades a lloar les benaurances del cinema modern i a tatxar de superficials i ideològiques les pel·lícules que Cavell admira. Sense haver de menysprear de cap manera els assoliments d'alguns films moderns —com els que comenta a *The World Viewed*—, Cavell reivindica tant el lloc que moltes pel·lícules estatunidenques dels trenta i els quaranta s'han guanyat per dret propi en la història del mitjà com la seua consideració com a mostres d'autèntica expressió artística.

Amb les lectures d'aquests films que duu a terme en els seus dos llibres següents sobre cinema l'autor pretén palesar que la indagació (filosòfica) d'aquest art no sols pot partir dels films extraordinaris que arriben de la Rússia revolucionària, d'Alemanya o França; les instàncies ordinàries de l'art cinematogràfic que molts intel·lectuals consideren productes banals i homogenis de la indústria de l'entreteniment són també capaces de produir pensament i capaces, com veurem, de fer la seua aportació a la recuperació de l'escepticisme, tot confirmant l'afirmació cavelliana segons la qual la distinció entre *baix art* i *gran art* desapareix en el regne del cinema (EBO: 272).

En aquest sentit, hi ha un motiu més que s'hi afegeix a la predilecció de Cavell per l'estudi dels films de l'època mítica de Hollywood i que apunta cap a la intuïció

⁸⁶ Tot i que, com diem, tornarem posteriorment sobre aquesta qüestió, ens resulta convenient fer ara un aclariment. Fins al moment, la nostra exposició ha intentat mantenir el (relatiu) descontent de Cavell amb el cinema modern —com també amb les pel·lícules de neo-Hollywood— que destil·len els passatges on l'autor es refereix al trencament de la seua relació natural amb el cinema que mantenia durant els temps del Hollywood mític. Una mirada més atenta, però, al conjunt de *The World Viewed* ens faria matisar substancialment la seua postura davant d'aquests *nous* films (i és per això que fa unes línies afirmàvem que la valoració cavelliana del modernisme cinematogràfic resultava de *vegades confusa*). En aquest sentit esdevé especialment esclareidor el capítol 18 del llibre ("Assertions in Techniques", pp. 133-146), on, després d'haver analitzat en el capítol anterior certs procediments moderns que traeixen la promesa de permetre que el món s'exhibisca, Cavell subratlla com aquests mateixos procediments poden ser emprats per a mantenir aquesta promesa. També l'assumpte de l'autoconsciència i autoreferència modernes rep un tractament diferent que va més enllà dels succints i parcials apunts que ací li hem dedicat. Però on més palpable resulta l'allunyament de Cavell respecte de la suposada valoració negativa del modernisme que se li podria atribuir és en "*More of The World Viewed*", el *post scriptum* que es va afegir al llibre en la reedició del 1979. És ací on Cavell s'ofereix a rectificar alguns dels seus plantejaments sobre el modernisme en cinema i, principalment, sobre la interrelació d'aquest amb el cinema tradicional. Ens ocuparem en el pròxim capítol d'aquesta rectificació, però simplement volem deixar ara constància que les lectures de films de *La búsqueda de la felicidad* i *Más allá de las lágrimas* contemplen ja aquesta rectificació, la qual cosa es fa evident, per exemple, en els passatges d'aquests llibres on l'autor analitza els gestos autoconscients de certes pel·lícules de Hollywood.

cavelliana que aquestes pel·lícules hereten i continuen les preocupacions del transcendentalisme americà, això és, d'aquell pensament desenvolupat per Emerson i Thoreau que constitueix la base d'una tradició filosòfica americana. Tot reconeixent el pes que Hollywood ha exercit en la seua formació filosòfica i partint de l'experiència personal i la memòria nostàlgica, Cavell es refereix en *La búsqueda de la felicidad* i *Más allá de las lágrimas* a aquells films que més marcaren la seua vida.

2.2.2. Unes breus consideracions sobre la lectura cavelliana de pel·lícules

En presentar les línies generals dels plantejaments cavellians a les primeres pàgines d'aquest treball apuntàvem tant a la lectura de textos com al model o forma filosòfica que l'autor triava per a desenvolupar el seu pensament. Destacàvem aleshores l'extensió dels textos per part del lector que aquesta lectura oferia en comparació amb la mera interpretació, així com també l'alternativa al discurs argumentatiu que suposava i els vincles que Cavell establia entre lectura i autoconeixement. Aquesta darrera qüestió relativa a l'autoconeixement lliga amb allò amb què tot just tancàvem l'anterior subapartat i ens serveix per a encetar un breu apropament a les particularitats que presenten les seues lectures de films i per a remarcar alhora algunes diferències més entre *The World Viewed* i els apropaments posteriors de l'autor al cinema.

Efectivament, Cavell es proposa llegir als seus dos llibres sobre gèneres hollywoodencs els films que major empremta deixaren en la seua experiència personal. Com també remarcàvem a propòsit del seu abordament del mitjà cinematogràfic, és des d'aquesta vivència com Cavell s'acosta a les pel·lícules i no des de cap metodologia científica externa a aqueixa experiència. Els estudis de films que l'autor fa pretenen, d'aquesta manera, allunyar-se de la sovintejada aplicació de teories prèvies que dicten què és el que s'ha de dir sobre el film. Ans al contrari, d'acord amb Cavell, hem de ser capaços d'apreciar la intel·ligència que la pel·lícula ja ha concentrat en la seua realització i deixar que les pel·lícules ens diguen com estudiar-les (BF: 20-21). El tipus de comprensió que l'autor cerca amb la lectura de films no és sols la comprensió *del* film, sinó més aviat, una comprensió *amb* el film —que sorgeix de la conversa amb ell—, una comprensió que reconeix com el film es comprèn a si mateix. La con-versa amb la pel·lícula, així, ens permet extraure algun ensenyament d'ella. En ser llegit pel text, el lector s'adreça cap a aqueixa con-versió que deriva en l'autoconeixement⁸⁷:

⁸⁷ A la llum d'aquestes paraules podem entendre millor la manera en què Cavell reconeix el pes que els films de l'edat daurada de Hollywood exerciren en la seua formació.

[I]nteresarse por un objeto es interesarse por la experiencia personal de ese objeto, de modo que examinar y defender mi interés por estas películas es examinar y defender mi interés por mi propia experiencia, en los momentos y los episodios de mi vida que he pasado con ellas (BF: 17-18).

Tot apel·lant a l'experiència personal del film sobre la qual descansa la lectura, Cavell intenta conjugar el respecte per la pel·lícula amb el (no menys important) respecte per un discurs propi que accepta la seua responsabilitat d'atorgar valor al film:

Llegamos aquí al corazón del problema estético. Nada podría dar cuenta de ese valor si no lo descubrimos en nuestra propia experiencia, en el ejercicio tenaz de nuestro gusto personal y en nuestra disposición para cuestionar nuestro gusto actual, formar nuestra propia conciencia artística, y por tanto en ninguna otra parte que no sean los detalles de nuestra experiencia con las obras concretas⁸⁸ (CPHM: 33-34).

Com l'al·lusió al *persistent exercici del propi gust* ens fa pensar, ni l'experiència ni aqueix discurs que implica la lectura són, però, definitius. Els successius encontres amb el film deriven sovint en re-lectures (que no necessàriament resulten acumulatives): “Una obra que a uno le interesa no es tanto algo que ha leído como algo de lo que es lector; el contacto con ella se perpetúa, como cualquier amistad por la que se siente cariño” (BF: 23). Açò ens permet detectar una diferència important entre l'*experiència* que hi ha a la base dels comentaris de films que trobem a *The World Viewed* i les *experiències* que motiven les lectures de comèdies i melodrames als seus posteriors llibres. Pel que fa a *The World Viewed*, Cavell invoca la seua experiència a partir de la memòria de visionats passats —si no d'un únic visionat (TWV: xxiv). Si tenim en compte que l'objectiu del llibre és deixar constància de la relació natural que lligava l'autor amb els films de l'edat mítica de Hollywood, podem entendre aquest recurs exclusiu a la memòria com una manera de preservar i intentar transmetre l'impacte original que el mitjà cinematogràfic va causar en ell, de mantenir-se fidel a la seua experiència d'aquells films en aquell moment determinat:

[M]y way of studying films has been mostly through remembering them, like dreams. Unlike dreams, there are other equally essential ways of getting at movies, like reading their scripts and learning their outer history and viewing them again and counting and timing their shots [...] My business is to think out the causes of my consciousness of films as it stands (TWV: 12).

⁸⁸ La predilecció de Cavell per certs films que ens ocupava abans queda, en última instància, justificada d'aquesta manera: sols remetent a la seua experiència i a les seues lectures pot Cavell demostrar la vàlua d'aqueixos films (CPHM: 33).

A *La búsqueda de la felicidad* i *Más allá de las lágrimas*, en canvi, les lectures sorgeixen com a fruit d'una observació més detinguda, d'una curada atenció al detall que no pot satisfer-se amb un únic visionat:

Es tan esencial que en el contexto de nuestras películas quepa esperar de los personajes que se tomen el tiempo necesario y las molestias para conversar con inteligencia e ironía sobre sí mismos y sobre los otros, como es esencial en el contexto y los personajes de la tragedia clásica que quepa esperar de ellos un tono de poesía elevada. Nuestra tarea crítica consiste en descubrir por qué pasan el tiempo como lo hacen, por qué dicen lo que dicen. Sin centrarnos en los detalles de las películas, no podemos esperar saber qué son, saber qué las causa (BF: 16).

Malgrat aquesta constatable diferència, hi ha quelcom de l'esperit de l'anterior citació de *The World Viewed* que perviu en les lectures de comèdies i melodrames i també en la producció cavelliana posterior dedicada a l'estudi de diversos aspectes de pel·lícules. Ens estem referint al manifest rebuig de tecnicismes, i no tant ara als propis de la filosofia acadèmica sinó més prompte a aquells relacionats amb l'estudi de l'audiovisual⁸⁹. Si bé en *The World Viewed* encara trobàvem un cert ús de l'argot de l'anàlisi cinematogràfica i diverses referències a determinats procediments i tècniques de l'art, aquestes remissions es minimitzen considerablement en els escrits posteriors sobre cinema. La qüestió més important per a nosaltres no és pas aquesta absència de tecnicismes sinó més aviat el camí que prenen les lectures de Cavell i que sembla anar associat, d'alguna manera, amb aquesta absència. I és que mentre moltes de les reflexions sobre films contingudes en *The World Viewed* incidien en els seus aspectes formals⁹⁰, les lectures de comèdies i melodrames focalitzen especialment la seua atenció en motius temàtics, com si el canvi d'orientació (de l'ontològic i epistemològic a l'existencial) que es confirma en el pas del primer llibre als dos següents haguera d'anar acompanyat d'una consideració especial cap a les qüestions de contingut. Certament, Cavell no desatén totalment els aspectes formals però, des del nostre punt de vista, els relega en excés o els supedita als aspectes temàtics: els dos gèneres que l'autor hi adverteix queden caracteritzats

⁸⁹ En el prefaci de *The World Viewed* Cavell explica els problemes que sorgiren en un seminari sobre cinema en què va participar i el poc ajut que va oferir el recurs a termes tècnics de cara a solucionar-los. Incloem ací el passatge per ser el que més eloqüentment explica els seus motius per desestimar l'ús de tecnicismes i optar per emprar paraules més ordinàries en les seues lectures: "The willingness to forgo theory and criticism was too proud a vow, particularly in view of our continuing inability to discover categories we had confidence in, or to make comparisons [...] that really carried the weight we wished upon them. A frequent reaction to these dead ends was to start getting technical; words flowed about everything from low-angle shots to filters to timings and numbers of set-ups to deep focus and fast cutting, etc., etc. But this in turn lost its sense [...] [W]hat is the reality behind the idea that there is always a technical something you don't know that would provide the key to the experience?" (TWV: xxi-xxii).

⁹⁰ Els abans esmentats capítols 17 i 18 del llibre poden constituir un bon exemple de tot el que afirmem (vid. nota 86).

per semblances argumentals entre els films que els constitueixen, les lectures parteixen generalment d'aquests aspectes temàtics i, en última instància, la possibilitat de recuperació de l'escepticisme que Cavell troba en els films s'explicita en relació amb les històries que vehiculen⁹¹.

Tot atenent principalment a les històries, personatges i diàlegs dels films que selecciona, les lectures de Cavell miren de combinar la comprensió estètica i la reflexió filosòfica. L'autor conversa amb els films i, a diferència del que esdevenia en *The World Viewed*, ho fa establint lligams expressos amb la seua obra filosòfica anterior. Les remissions als seus interlocutors habituals continuen estant igualment presents, tot i que les al·lusions a teòrics del cinema pràcticament desapareixen i en canvi es multipliquen els textos dels seus filòsofs favorits que l'autor posa a dialogar amb els films⁹². Observem també en les lectures de pel·lícules una major atenció a la psicoanàlisi (especialment constatable a *Más allá de las lágrimas*) que la que advertíem al llibre dedicat a l'ontologia del film. Aquesta diversitat de referències encamina Cavell cap a la consecució de l'ambiciós propòsit específic dels seus dos llibres de lectures:

[M]i proyecto ha estado conformado (en un esfuerzo por reivindicar y relacionar un pequeño número de comedias y un número más pequeño aún de melodramas) por un conjunto de preocupaciones personales sobre ciertas intersecciones entre el cine y el escepticismo filosófico, entre el escepticismo, la tragedia y el melodrama, por tanto (según resultó ser), entre escepticismo y género, y entre las dos tradiciones y formaciones institucionales más importantes de la filosofía occidental, y entre cada una de estas tradiciones y el psicoanálisis (MAL: 300).

Esmentarem, abans d'acabar, un altre tret que presenten les lectures cavellianes i que contrasta parcialment amb allò que sosteníem en l'anterior apartat a propòsit de la relació de Cavell amb el modernisme cinematogràfic. Hi trobem a *La búsqueda de la felicidad* i *Más allá de las lágrimas* un tractament del modernisme substancialment diferent del que suggerien aquelles pàgines de *The World Viewed* que van ser escrites des del dol motivat pel trencament de la relació natural de l'autor amb el cinema. La rectificació de Cavell sobre aquest assumpte⁹³ el porta fins i tot a reconèixer gestos autoconscients del modernisme en diverses de les

⁹¹ Un dels nostres objectius principals, com podem apreciar a partir del pròxim capítol, consistirà a complementar les lectures cavellianes tot dedicant una major atenció a l'anàlisi formal i a l'aportació de les formes cinematogràfiques a la causa recuperadora.

⁹² Tal volta per aquest motiu els seus llibres de lectures (i especialment, *La búsqueda de la felicidad*) han gaudit d'una millor acollida en el món de la filosofia que la que va tenir *The World Viewed*.

⁹³ Vid. nota 86.

pel·lícules de l'edat mítica de Hollywood en què se centra i a analitzar-los en les seues lectures⁹⁴.

Una vegada puntualitzades aquestes qüestions podem dedicar-nos ja a exposar les línies principals de l'anàlisi dels dos gèneres —la comèdia del tornar-se a casar i el melodrama de la dona desconeguda— que Cavell duu a terme mitjançant les lectures d'uns films que ens els presenten com a instàncies valuoses de l'art cinematogràfic i alhora, com a expressions de l'escepticisme modern que ens mostren el camí per a recuperar-nos-en.

2.2.3. La comèdia del tornar-se a casar. Matrimoni, conversa i reconeixement

Per molt que en algun moment de *The World Viewed* siguen suggerits alguns aspectes propis de l'estudi de la comèdia del tornar-se a casar⁹⁵, aquest no és plenament abordat fins l'arribada de *La búsqueda de la felicidad*, on Cavell ens presenta el gènere que anomena "*the Hollywood comedy of remarriage*" o simplement "*remarriage films*"⁹⁶. Aquest gènere queda definit per les set pel·lícules que el constitueixen: *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934), *La pícara puritana* (*The Awful Truth*, Leo McCarey, 1937), *Quina fera de nena!* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938), *Lluna nova* (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1939), *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, George Cukor, 1940), *Las tres noches de Eva* (*Lady Eve*, Preston Sturges, 1941) i *La costilla de Adán* (*Adam's Rib*, George Cukor, 1949). Cadascuna d'aquestes pel·lícules que conformen el gènere ofereixen versions d'una història o mite, de manera que el gènere va redefinint-se constantment i enriquint-se amb les variacions que cada film aporta en compensació per aquells trets que els altres membres del gènere comparteixen i que el film en qüestió rebutja. Cada pel·lícula, així, estudia les condicions, procediments, temes i objectius que hereta de les altres, els interpreta i revisa i es guanya consegüentment la seua pertinença al gènere en suportar la responsabilitat de la seua herència (BF: 38).

⁹⁴ En la majoria de casos, Cavell arriba a aquests gestos autoconscients mitjançant la lectura al·legòrica de la història del film. En altres ocasions, però, ho fa a partir de l'observació de diferents procediments tècnics. És precisament en aquests passatges dedicats a l'autoreferencialitat dels films (més presents en *La búsqueda de la felicidad* que en *Más allá de las lágrimas*) quan les lectures de l'autor dediquen una major atenció als aspectes formals.

⁹⁵ Ens referim a la connexió que Cavell estableix entre Thoreau i les pel·lícules *Historias de Filadelfia* i *La pícara puritana* (TWV: 49).

⁹⁶ Com s'ha pogut comprovar, optem per la traducció "*comèdies del tornar-se a casar*" i desestimem la proposada per la traducció al castellà del llibre de Cavell, això és "*comedias de enredo matrimonial*". Intentem amb això evitar perdre el matís diferencial que aporta el prefix "*re*" davant del substantiu "*marriage*" en el títol original.

Cavell dedica un capítol a la lectura de cadascun dels set títols. Les set lectures apareixen guiades per dos pretensions: per una banda, procurar progressivament la convicció del lector en l'afirmació que aquestes pel·lícules constitueixen efectivament un gènere i, per altra banda, mostrar com les comèdies del tornar-se a casar hereten les preocupacions i troballes de la comèdia romàntica de Shakespeare (*Conte d'hivern*, *La tempesta*) però afegint, això sí, una crucial particularitat: allò que impulsa la trama en les comèdies cinematogràfiques és que la parella torne a unir-se després de la separació (BF: 11-12). Moguts pels nostres interessos, centrarem tot seguit l'atenció principalment en la primera pretensió i mirarem d'apropar-nos a aquells trets que les pel·lícules seleccionades revisen i interpreten i que permeten Cavell considerar-les com a integrants del gènere.

Amb aquesta intenció, desenvoluparem cadascun dels cinc punts que Fischer, en acostar-se al gènere proposat per Cavell, destaca com a elements argumentals compartits pels films: la disputa entre l'home i la dona, la presència de l'amenaça del divorci, la metamorfosi d'home i dona, la conversa que condueix al reconeixement recíproc i el no-establiment definitiu de la relació (1989: 88)⁹⁷.

Tots set films rastregen la disputa d'una parella sense fills, que bé pot entendre's, en funció del moment, com una disputa per la igualtat, la llibertat mútua o el reconeixement recíproc. És per aquest motiu que Cavell de vegades anomena *comèdies de la igualtat* a les comèdies del tornar-se a casar i és també per això que el filòsof diu que l'exploració del problema i concepte de la identitat que aquestes comèdies suposen va especialment dirigida a la recerca de la identitat de la dona⁹⁸. La insatisfacció de la dona amb si mateixa —el seu divorç intern—, el disgust davant l'absència de reconeixement (de vegades tant a l'exterior de la llar com al si del matrimoni) i la incapacitat de l'home per a respondre davant de la situació enceten la disputa i la lluita per la reciprocitat.

La relació comença aleshores a trontollar i es fa palesa l'amenaça (o fins i tot el fet) de la separació i/o el divorci, i també es presenta la idea que la realitat del matrimoni està subjecta a la realitat (o amenaça) del divorci (BF: 12), que aquest suposa una sort de condició de possibilitat d'aquell. A diferència del que esdevé en les comèdies clàssiques, on els protagonistes han de vèncer els obstacles socials que troba el seu amor, l'home i la dona de les comèdies del tornar-se a casar han d'encarar la

⁹⁷ Tot i que seguim els punts assenyalats per Fischer, hem alterat l'ordre de la seua presentació per tal de respectar en la nostra exposició el decurs de les històries de les comèdies. L'ordenació de Fischer, en canvi, és la següent: 1) la disputa entre home i dona, 2) la conversa que porta al reconeixement 3) el canvi d'home i dona previ al reconeixement, 4) l'amenaça del divorci i 5) el no-establiment definitiu de la relació.

⁹⁸ El primer capítol del llibre, dedicat a la lectura de *Las tres noches de Eva*, centra els seus interessos en la qüestió de la identitat.

separació abans de tornar a estar junts. L'amenaça de separació suggereix així que el desig dels personatges per unir-se *de nou* (per *tornar-se a casar*) autentifica la seua relació.

El camí de tornada des del divorci equival al perdó que porta a la reconciliació, però aquesta sols es pot aconseguir si tant l'un com l'altra experimenten un canvi fonamental. La falta de reconeixement de la dona apareix lligada a la desigual relació inicial que s'estableix entre ambdós, sovint basada en el nexa pare-filla i que impedeix que els protagonistes es prenguen recíprocament com a objectes sexuals independents (BF: 109). La imbricació entre revolució de la constitució individual i social troba ací una clara mostra: el canvi d'home i dona implica el canvi de la relació, i viceversa. Pel que fa a l'home, aquest ha de perdre el control sobre la relació i sobre si mateix, o si es vol, fer el seu trànsit particular des del domini fins al domèstic. Aquesta pèrdua de control passa per una certa humiliació del marit, per un desemmascarament que revela la seua capacitat d'aprenentatge i de transformació: en demostrar que permet (i supera) l'abandonament del seu amor propi, aquesta capacitat constitueix una prova de la seua potència (BF: 203). Per la seua banda, la dona acaba per expressar, finalment, el seu desig cap a aquest nou home que és capaç d'oferir-se a la mútua educació que requereix un autèntic matrimoni. És així com ambdós assoleixen una nova identitat (allò que en el cas de la protagonista femenina Cavell anomena *la creació d'una nova dona*) i és així com s'encaminen cap a la igualtat i el reconeixement. La parella recorre d'aquesta manera el camí del narcisisme, passant per la intimitat incestuosa, fins al reconeixement de l'alteritat com a via cap a l'objectiu de la felicitat humana, entesa aquesta com a assoliment individual i social (BF: 110).

La transformació, però, ha d'abastar una fita fonamental per a les comèdies del tornar-se a casar com és aquella conversa de la parella que ens indica que els dos estan aprenent a parlar el mateix llenguatge (BF: 95) i amb la qual arriben al reconeixement recíproc. La decepció respecte de l'altre i el desig de revenja que es deriva d'aquesta decepció són superats mitjançant la conversa —crucial en el desenvolupament de la història dels films del gènere— on cada individu reconeix la intimitat de l'altre, aqueixa intimitat que, en haver sigut prèviament negada, havia provocat l'allunyament a l'inici del film. Aquesta conversa ajuda a presentar-nos la voluntat de dialogar de la parella com el veritable fet del matrimoni (MAL: 24), a presentar-nos el *parlar junts* com la manera més plena i evident d'*estar junts*, com a forma d'associació i forma de vida (BF: 95). Cal destacar també que aquest diàleg es produeix en un moment en què els protagonistes hi són en el que Cavell anomena el

*món verd*⁹⁹, això és, un espai natural al marge de la falta de temps i les interferències amb les lleis normals del món on la parella troba una nova intimitat i la relació adopta una nova perspectiva:

Esta conversación de lo que yo llamo el género de enredo matrimonial [*del tornar-se a casar*] pertenece, a juzgar por los filmes que a mi modo de ver lo definen, a una clase de diálogo que lleva al reconocimiento; a la reconciliación de un perdón genuino; una reconciliación tan profunda como para requerir la metamorfosis de la muerte y la resurrección, la consecución de una nueva perspectiva de la existencia; una perspectiva que se presenta como un lugar apartado de la ciudad, de la confusión y el divorcio (BF: 29).

L'allunyament respecte de la societat que marca la conversa de la parella és el mateix que trobarem a la base del *nou* matrimoni. I és que la recerca oberta de la felicitat que persegueix la renovada parella suposa un continu posar a prova tots els ordres socials (BF: 137). Cap cerimònia —cap suport oficial per part de la comunitat— pot assegurar per mai més el coratge, la imaginació i capacitat d'improvisació que es necessiten per a la consecució de la felicitat. El re-matrimoni que lliga els protagonistes al final del film s'estableix en uns termes ben diferents d'aquells sobre els quals s'assentava la relació en un primer moment:

Una de las ideas rectoras a la vez de las comedias a las que he dedicado un primer libro, donde el matrimonio es aceptado o reaceptado, y de un segundo libro sobre un género emparentado de melodramas donde el matrimonio es rechazado, es que nada legitima o ratifica el matrimonio —ni el Estado, ni la Iglesia, ni la sexualidad, ni la identidad sexual, ni los niños— sino la disposición al rematrimonio [...] Y lo que hace que valga la pena reafirmar el matrimonio es un apego diurno que implica amistad, juego, sorpresa y educación mutua, el todo manifestado en el modo de conversación recíproca de los miembros de la pareja (y no sólo verbal), que expresan una intimidad o una comprensión, a menudo incomprensible para el resto del mundo (CPHM: 215-216).

El desenllaç dels set films del gènere no comporta, per tant, un establiment definitiu de la parella, sinó que apunta cap a una relació que ha d'anar construint-se dia a dia, cap a una contínuament renovada voluntat de re-unir-se que va més enllà de la mera concepció institucional del matrimoni. La ratificació del vincle no el garanteix de manera eterna; aquest sempre restarà exposat a la incertesa, a una nova amenaça de separació que faça perillar l'acceptació de l'afinitat humana i la repetició:

Aquí, el matrimonio no es presentado como un estado que se busca como distracción del penoso esfuerzo de construir la felicidad desde un mundo

⁹⁹ El fet que en *Sucedió una noche* i *Lluna nova* aquesta conversa no tinga lloc precisament en el *món verd* serveix a Cavell com a exemple de les variacions que cada film introdueix i de la contínua redefinició del gènere (BF: 38-39, 180).

desesperadamente ausente, sino como el escenario en el que la oportunidad de la felicidad aparece bajo la forma del mutuo reconocimiento de la separación, donde la expectativa no es la de pasar los años (hasta que la muerte nos separe) sino de la repetición consentida de los días, el consentimiento de lo cotidiano (hasta que nuestras verdaderas mentes se hagan ilegibles la una para la otra) (EBO: 263).

És d'aquesta manera que hem vist com les comèdies del tornar-se a casar tracen el seu particular cercle escèptic, aqueix cercle que comença amb la falsa felicitat de la unió inicial, que transita tot seguit per l'escèptica amenaça del divorci i que assoleix la recuperació amb l'acceptació de la quotidianitat (i del fet que aquesta està travessada pel risc continu i inevitable de la separació). Els films del gènere, de forma més particular, ens apropen al problema de les altres ments mitjançant l'exemple d'un vincle, el del matrimoni, que té com a objectiu representar el destí del vincle social democràtic (BF: 200) i, de forma més general, ens acosten a la nostra vivència de l'escepticisme en els seus diversos vessants, inclòs aquell que problematitza la possibilitat de *casar-nos* amb el món. En definitiva, i d'acord amb Cavell, allò que les comèdies del tornar-se a casar ens ensenyen és que cal que actuem dia i nit perquè les coses esdevinguen, que cal que actuem des de dins del món, des de dins de la nostra connexió amb els altres, tot renunciant a trobar un lloc allunyat des del qual veure i dirigir el nostre destí (BF: 116).

2.2.4. El melodrama de la dona desconeguda. Ironia, teatralització i resurrecció

Cavell es dedica en *Más allá de las lágrimas* a explorar el segon dels gèneres que hi detecta en el Hollywood dels anys trenta i quaranta i al qual bateja amb el nom de "melodrames de la dona desconeguda" en honor al film que millor representa el gènere, això és, *Carta d'una desconeguda* (*Letter from an Unknown Woman*, Max Ophüls, 1948). A més d'aquesta pel·lícula, altres tres films són llegits per Cavell en la seua indagació del gènere: *Luz que agoniza* (*Gaslight*, George Cukor, 1944), *L'estranya passatgera* (*Now, Voyager*, Irving Rapper, 1942) i *Stella Dallas* (King Vidor, 1947).

Des de la mateixa introducció del llibre, l'autor mira d'emparentar aquests melodrames amb el gènere de les comèdies del tornar-se a casar: de fet, les connexions específiques que lliguen els quatre melodrames són més fàcilment discernibles si els posem en relació amb l'altre gènere (MAL: 22). Tant les comèdies com els melodrames exploren la qüestió de què suposa formar un matrimoni (MAL: 213), però Cavell s'afanya per presentar els melodrames de la dona desconeguda com a gènere contigu o derivat del de les comèdies en virtut de la negació sistemàtica dels trets definitoris (narratius i temàtics) d'aquestes que duen a terme

els melodrames (MAL: 133, 183). La principal negació que procura el melodrama és la del matrimoni mateix: aquest no és reconcebut i afirmat provisionalment sinó transcendent. El melodrama emfatitza així l'escèptica amenaça de la separació i no dóna peu a aquella imatge del matrimoni com a interpretació de la domesticació i equivalent de l'ordinari filosòfic que ens oferien les comèdies. Guiats per aquesta oposició nuclear procedirem a continuació a ocupar-nos de l'exposició dels elements característics d'aquest segon gènere, tot incidint en la resta de negacions adjacents.

Una primera diferència constatable en els melodrames respecte de les comèdies fa referència al paper desenvolupat pel passat i la memòria en els films. Mentre que en les comèdies, tot i que ambigu, el passat és compartit i motiu recurrent de diversió, en els melodrames el passat és inanimat, misteriós i apareix vinculat tant a qüestions prohibides com a altres que causen soledat (MAL: 25). El present de la parella ens mostra igualment importants dissimilituds que cal destacar. Les desavinences fan també la seua aparició, però no es miren de resoldre com esdevenia a la comèdia. L'actitud que home i dona mantenen dista molt d'aquella que caracteritzava els protagonistes de les comèdies, com tot seguit veurem.

No trobem en els melodrames aquell home capaç de situar-se del costat del desig de la dona, sinó més aviat un altre marcat per la determinació masculina de l'escepticisme, per la seua vilesa. O bé l'home és incapaç de reclamar i guanyar-se la dona (*L'estranya passatgera*, *Stella Dallas*, *Carta d'una desconeguda*) o bé les seues reaccions són fortes i les seues exigències brutals (*Luz que agoniza*). En aquest últim film, segons Cavell, és on millor podem apreciar la crueltat masculina i la diferència dels homes dels melodrames amb els protagonistes de les comèdies:

En *Luz de gas*¹⁰⁰ encontramos la contradicción perfecta a la clase de educación y de creación demandadas en las comedias de enredo matrimonial [*del tornar-se a casar*]: en este melodrama la mujer está destinada a ser aniquilada, torturada hasta sacarla completamente de sus casillas (MAL: 86).

Si en les comèdies les guerres amatòries són lluites per a obtenir el reconeixement, en els melodrames s'evita o es renuncia a obtenir-lo: en aquests, la lluita de l'home és una lluita contra el reconeixement (MAL: 61) que destrueix tant la ment de la dona com la idea i la possibilitat d'una realitat per a ella.

¹⁰⁰ Aquesta és la traducció fidel del títol que fa Pérez Chico i que justifica apel·lant a una millor comprensió de determinats passatges de la lectura que Cavell fa del film (MAL: 13, nota 1). Per la nostra banda, com s'ha vist, hem optat per mantenir el títol amb què es va estrenar el seu doblatge al castellà.

La protagonista dels melodrames, per la seua banda, parteix d'una situació distinta d'aquella en què es troben les seues *germanes*¹⁰¹, això és, les dones de les comèdies del tornar-se a casar. Per a la dona del melodrama, la seua mare està sempre present (o la seua recerca, o la seua pèrdua, o la seua competència amb ella), així com també està present per a la protagonista la seua responsabilitat cap a un/s xiquet/s del/s qual/s ha de fer-se càrrec (bé com a mare o bé exercint com a tal). Però allò que més marca la diferència entre les dones de les comèdies i les dels melodrames és la relació amb un home incapaç d'encarar el seu canvi, incapaç d'endinsar-se en la dinàmica d'educació mútua que el matrimoni pot suposar. Davant d'aquesta circumstància, la dona del melodrama ha de trobar per si mateixa el seu camí. Com expressa Cavell quan posa a dialogar a ambdós grups de dones:

Es como si las mujeres de los melodramas les dijeren a sus hermanas de las comedias [...]: "Podéis consideraros afortunadas por haber encontrado un hombre con quien poder superar la humillación del matrimonio por medio del matrimonio. Para nosotras no hay, a pesar de todos nuestros talentos y nuestros gustos, ninguna educación, mucho menos una feliz, que podamos encontrar en él; nuestra integridad y nuestra metamorfosis acontecen en otro lugar, en el abandono de esa ingenuidad *compartida*, esa inteligencia y esa apreciación exclusivas" (MAL: 26-27)¹⁰².

La protagonista troba refugi aleshores en allò que Cavell anomena el *món de dones* (MAL: 27, 103, 279, 298). En el millor dels casos, la protagonista pot comptar amb una amiga mentora que l'ajude en la seua tasca de trobar-se: malgrat que la resposta última haurà d'eixir d'ella mateixa, la conversa amb aquesta amiga podrà guiar-la en el seu camí des de la conformitat fins a l'autodependència, en el seu trànsit de la pèrdua a la recuperació. És per aquestes raons que els melodrames accentuen més que les comèdies la seua atenció cap a la figura de la dona i és també per això pel que, tot i que les protagonistes de comèdies i melodrames puguen considerar-se per igual hereves de Nora, l'heroïna de *Casa de nines* (MAL: 26, 186), sols les dones del melodrama es veuen abocades a seguir els mateixos passos que aquesta. I és que, com en el cas de la protagonista de l'obra d'Ibsen, les dones del melodrama arribaran al final del film a ser conscients que la seua reivindicació de reconeixement és impossible de satisfer al si del seu matrimoni.

Abans d'aquest desenllaç, tanmateix, la dona explora la possibilitat d'un autèntic matrimoni. Els intercanvis verbals amb l'home, però, no poden ser titllats de

¹⁰¹ D'acord amb Cavell, els dos grups de dones són germanes perquè descendeixen d'heroïnes perfectament identificables en les obres de Shakespeare i de Henrik Ibsen. Com tot seguit veurem, la protagonista del melodrama seguirà el mateix camí que la Nora de *Casa de nines*, l'obra del dramaturg noruec.

¹⁰² L'èmfasi és de Cavell.

conversa, no almenys si entenem aquesta com a veritable fet del matrimoni, en els mateixos termes que abans expressàvem a propòsit de les comèdies. L'absència d'una conversa fèrtil entre la parella deriva en intercanvis marcats per una ironia carregada de violència i incomprensió, sovint sàdica i que parla des de l'odi, com si en el nostre misteriós món, existir fóra sinònim de venjança (MAL: 84). És aqueixa ironia la que nega la conversa (i la con-versió de la parella) i per tant, un dels trets bàsics de la comèdia del tornar-se a casar. En evitar-se mútuament amb l'escut irònic, home i dona no parlen en els melodrames *el mateix llenguatge* (MAL: 160) i romanen com a desconeguts l'un per a l'altre.

Aquesta ironia no sols allunya la dona de la seua parella, sinó que l'aïlla de pràcticament tots els qui estan al seu voltant i la confina en un estat d'incomunicació radical —com si no posseïra encara la capacitat de parlar— ben pròxim a la bogeria (MAL: 41). Però la *renúncia* al contacte que implica la ironia ens mostra també la seua cara de *denúncia*: la ironia de la dona esdevé expressió del seu aïllament i de la seua desesperació, de l'absència d'ella en el món, de l'absència del món per a ella. La ironia amb què la dona expressa el seu desconeixement acaba per revelar-li com de desconeguda és per a ella mateixa, com de poc assegurada està la seua existència, com de falsa és qualsevol descripció vertadera del jo. Heus ací el motiu pel qual Cavell afirma que la qüestió principal del gènere de la dona desconeguda és la ironia de la identitat humana (MAL: 211) i heus ací també la raó per la qual podem afirmar que aquests melodrames són una expressió d'una de les fases del desenvolupament de la problemàtica escèptica en què la teatralització¹⁰³ del ser esdevé la prova principal de la llibertat de la dona i de la seua pròpia existència (MAL: 32).

L'apel·lació de la protagonista a la ironia i la bogeria la condueixen cap a l'alliberament del seu marit. La distinta consistència —irònica, no fixada— del *jo boig* (o embogit) permet la dona encetar la seua metamorfosi de la mà de la teatralització, aprofitar-se de la capacitat de conversió que ofereix la histèria. Observem com, en aquestes qüestions, Cavell conjuga la idea emersoniana del jo com a consistència (MAL: 216-217) amb la teatralització que la psicoanàlisi vincula amb el patiment de la dona:

Breuer y Freud descubrieron en sus *Estudios sobre la histeria* la realidad de la mente humana como aquello que es inconsciente para sí misma, y lo descubrieron por primera vez en el sufrimiento de las mujeres. Una realidad de cuya expresión dijeron que era esencialmente teatral, de una teatralidad propia del cuerpo, considerando el cuerpo como un área de

¹⁰³ La qüestió de la teatralització està íntimament lligada a la duplicitat ontològica de la imatge cinematogràfica i a la melodramatització (de la forma, del real) de què ens parla Català (2009: 153-158). Més endavant tindrem ocasió de reprendre aquest assumpte i connectar-lo amb la tendència al nou realisme melodramàtic que advertim en Dogma 95.

incesante importancia, pero de una clase de importancia que tiene que ser descifrada (MAL: 201).

El sacrifici de la dona que la converteix en desconeguda per a tothom, fins i tot per a ella mateixa, li obre les portes a una demostració de la pròpia existència que s'allunya substancialment de la pretesa pel *cogito* de Descartes. La subjectivitat de la dona es manifestarà en el seu aïllament (en el reconeixement del seu aïllament, en el reconeixement del seu desconeixement) i la reivindicació de la seua identitat la realitzarà mitjançant exagerades i deliberades mostres de teatralitat. La prova de la seua existència no vindrà donada per cap argument o raonament sinó per una declaració en acte, per una ac(tua)ció [*performance, enacting*] que afirma el seu cos:

El precio de la demostración cartesiana de la existencia humana, de la incapacidad de nuestra mente, pongamos por caso, para dudar de sí misma, para dudar de que duda, es el debilitamiento de la relación con nuestros cuerpos; el precio de la demostración emersoniana de la existencia humana, la de exponernos a la conciencia de la otredad (someternos a ser vigilados), es la teatralización, la divulgación de la relación con nosotros mismos (MAL: 119).

El sacrifici de la protagonista constitueix la seua resposta a un món de segona categoria i mesquí vers la felicitat així com la resposta al seu antic jo. O d'altra manera, el seu sacrifici suposa una mostra de la seua aversió cap als conceptes anteriors que han governat la seua vida. Heus ací la metamorfosi de la dona, assumpte aquest que es presta, com destaca Cavell, a ser llegit mitjançant l'establiment de lligams amb la transfiguració violenta de criatures de carn i os que procura el cinema (MAL: 194, 220) i alhora, també en connexió amb la resurrecció i trobada de la pròpia veu a què insta el perfeccionisme moral d'Emerson: "[L]a figura protagonista se expone a una transfiguración, o conversión, de su vida que yo relaciono con las enseñanzas de Emerson y Thoreau" (MAL: 327).

La metamorfosi de la dona pren així en el melodrama l'espai que l'educació mútua ocupava en la comèdia del tornar-se a casar. Com la dona de la comèdia, la protagonista del melodrama és també capaç d'acceptar les seues limitacions i conviure amb l'escepticisme, a diferència del que esdevé amb l'heroi de la tragèdia. Ara bé, l'assoliment de l'heroïna del melodrama —la seua capacitat d'emprar els turments privats com a mitjà per a ser més humana a partir d'una perspectiva més àmplia de si mateixa (MAL: 243)— ve de la mà d'un canvi sense *intercanvi*. Hi assistim en el melodrama a la ubicació de la (nova) identitat de la dona, a la seua autocreació i no pas a la constatació de la (nova) existència de la dona que ens proposava la comèdia (MAL: 198): davant les condicions en què es troba el món i els altres (principalment els homes) en aquest, la protagonista del melodrama, des del seu aïllament, decideix habitar el món (adquirir una experiència personal del món,

fer una vida en el món) tot preservant la seua integritat. La seua transformació no esdevé en íntima conversa amb el marit ni en un lloc allunyat de la civilització com el *món verd* de les comèdies. Ans al contrari, el canvi de la dona anirà lligat a la trobada de la pròpia veu, aquella veu amb què expressa la seua aversió cap al marit i allò que representa, aquella veu amb què li llança un ensenyament moral que podria formular així: “es mejor una soledad que me vuelva, o pueda volverme, loca, que la certeza de la no-existencia que significa el deseo de llenar el vacío de otro” (MAL: 227). És aquesta la veu que la dona del melodrama fa sentir a l’home en un últim intercanvi verbal que esdevé a la llar, el lloc d’opressió que en aquell moment —i seguint els passos de la Nora d’Ibsen— ella decideix abandonar.

Com veiem, la distinció que Cavell estableix entre tragèdia i melodrama s’allunya d’aquella que adverteix Heilman (1968). Com Núria Bou assenyala en sintetitzar les caracteritzacions dels gèneres tràgic i melodramàtic d’aquest autor: “Si l’actitud tràgica consisteix en una tria conscient que en darrera instància el que fa és responsabilitzar dels nostres mals ‘no les estrelles, sinó a nosaltres’, el melodrama és, en certa manera, una ‘literatura del desastre’, és a dir, una manera de concebre la relació entre el bé i el mal on no hi cap la responsabilitat humana com a motor de la trama” (1997: 2). D’acord amb Cavell, és la protagonista (víctima i alhora heroïna) dels melodrames de la dona desconeguda i no l’heroi de la tragèdia qui és capaç d’enfrontar la veritat de l’escepticisme (si es vol, d’encarar el conflicte interior, de conduir-se cap a l’autoconeixement i decidir amb veu pròpia) ¹⁰⁴. En no rendir-se a un matrimoni infeliç sols per a complimentar la fantasia d’un matrimoni romàntic, la dona del melodrama és capaç de somriure entre les llàgrimes i capaç, en certa mesura, de trobar la felicitat. És així com el seu destí agredolç conjuga l’experiència de soledat amb l’experiència de plenitud del nou jo, o si es vol, i fent servir el joc de paraules Cavell empra basant-se en Thoreau (MAL: 317), és així com el dol (*mourning*) per l’antic jo es transforma per a la dona en l’èxtasi del matí (*morning*), en la nova promesa de l’aurora.

2.2.5. La relectura en clau perfeccionista

Com acabem de comprovar, l’esperit perfeccionista està ben present en les lectures cavellianes dels melodrames de la dona desconeguda. Al llarg de les pàgines de *Más allá de las lágrimas* les referències als plantejaments morals d’Emerson són

¹⁰⁴ Si prenem en consideració la caracterització de Heilman, els melodrames de la dona desconeguda constituïrien una barreja entre melodrama i tragèdia semblant (tot i que en un sentit ben diferent) a aquella que Bou (1997: 3-4) troba en *L’àguila de dos caps*, l’obra de teatre de Jean Cocteau. En qualsevol cas, aquesta hibridació que mostrarien els melodrames de Cavell podria reposar en el fet que, com afirma Bou, la distinció teatral entre tragèdia i melodrama no cap dins els gèneres clàssics de Hollywood (1997: 4).

constants i explícites, principalment en relació amb la resurrecció de la protagonista. Com Cavell reconeix cap al final del llibre:

He escrito como si la exigencia de tener una voz por parte de la mujer, la exigencia de tener un lenguaje, de que su subjetividad, o más exactamente su existencia particular, reciba atención, y del poder para hacer que la reciba, fuera expresable como respuesta a la exigencia emersoniana de pensar (MAL: 329).

Cal tenir en compte que Cavell publica el seu estudi de melodrames el 1996, això és, anys després que veieren la llum altres títols de l'autor on ja és ben palesa la influència emersoniana —destaquen en aquest sentit *Themes Out of School* o *En busca de lo ordinario* i, sobretot, *Conditions Handsome and Undhandsome*, l'esmentada obra en què el filòsof duu a terme l'exposició més clara del seu perfeccionisme moral. Malgrat que la influència d'Emerson és detectable en *La búsqueda de la felicidad*, l'anterioritat d'aquest títol respecte dels tres que acabem de referir permet explicar que els vincles entre les comèdies del tornar-se a casar i els temes del perfeccionisme moral apareguen suggerits però no desenvolupats en tot el seu abast. Aquesta circumstància és compensada, però, anys després amb la publicació de *Ciudades de palabras*, on Cavell torna als films als quals s'havia dedicat en els dos llibres sobre els gèneres en què tot just ens hem centrat¹⁰⁵.

Aquest títol permet a Cavell dedicar diversos capítols als autors en els quals adverteix motius del perfeccionisme —no sols el mateix Emerson, sinó també Nietzsche, Ibsen, Freud o Plató, per exemple—, però sobretot, li ofereix l'oportunitat de revisitar les comèdies del tornar-se a casar des de la perspectiva perfeccionista, d'incidir en aquests aspectes en relació amb els melodrames de la dona desconeguda¹⁰⁶ i d'apuntar al moviment perfeccionista de la dona com a factor constant que comparteixen els dos gèneres —per molt que la dona de la comèdia duga a terme aquest moviment al si del matrimoni i la del melodrama al marge d'aquest (CP: 126).

Com ja comentàvem, aquestes lectures i relectures de films contribueixen a enriquir i fer més visibles els lligams entre la resposta de Cavell a l'escepticisme i el seu posicionament perfeccionista. Però per altra banda, i més en relació amb els nostres

¹⁰⁵ A banda de *Ciudades de palabras*, caldria esmentar també l'existència de diversos articles en què Cavell realitza relectures d'aquest tipus. Actualment els podem trobar tant en *El cine, ¿puede hacernos mejores?*, el volum que arreplega la traducció al castellà d'escrits de l'autor de procedència diversa però sempre relatius al cinema, així com en *Cavell on Film*, la recopilació editada per William Rothman amb la qual *El cine, ¿puede hacernos mejores?* comparteix diversos articles.

¹⁰⁶ Cavell dedica un capítol de *Ciudades de palabras* a sis de les set comèdies que conformen el gènere. *Quina fera de nena!* és l'únic film que no compta amb un capítol específic, tot i que les referències a la pel·lícula esquitxen el llibre (CP: 127, 248, 292, 348, 374). Una cosa semblant podem dir a propòsit dels melodrames. Tots ells són rellegits en capítols anomenats amb el títol de cada film, llevat de *Carta d'una desconeguda*, que és comentat en el capítol "Henry James y Max Ophüls" (CP: 381-402).

interessos actuals, aquestes relectures ens permeten aprofundir en l'esperit comú que mou la investigació del mitjà en *The World Viewed* i l'estudi de pel·lícules en *La búsqueda de la felicidad* i *Más allá de las lágrimas*. Concretament, ens dedicarem en els darrers paràgrafs del present capítol a centrar-nos en un aspecte determinat d'aquest esperit comú que remet també als plantejaments perfeccionistes: la relació entre film i espectador.

Si recordem, ja ens hem apropat prèviament a aquest assumpte. En parlar de l'experiència que el mitjà cinematogràfic ens oferia hem al·ludit al trànsit per l'escepticisme i posterior reconeixement de la veritat d'aquest amb què el cinema encaminava l'espectador cap al seu autoconeixement i la recuperació. Cal remarcar ara que aquesta potencialitat inherent al mitjà que comentàvem en acostar-nos a *The World Viewed* pot ser especialment explorada (i explotada) per certs films. Efectivament, i seguint Cavell, hem pogut comprovar que tant les comèdies del tornar-se a casar com els melodrames de la dona desconeguda dibuixen sengles cercles escèptics complementaris d'aquell que l'autor atribueix al mitjà cinematogràfic. A partir dels seus arguments, els films d'aquests gèneres permeten que l'espectador acompanye els protagonistes en el camí que els porta des de la desconexió escèptica fins a la recuperació, fins a la possibilitat (mai definitivament establerta, però) d'habitar el món.

Més enllà de la capacitat recuperadora que tota pel·lícula posseeix en tant que pel·lícula —això és, en tant que instància del mitjà cinematogràfic, en tant que procuradora de l'experiència cinemàtica— cada film ens presenta la seua manera particular de (com)moure'ns i ens anima a descobrir-la sense perdre de vista ni el mateix film ni el *jo* que necessàriament queda implicat en l'experiència personal de la pel·lícula:

The eloquence of particular films [...] means that they *continually* have a "say" in their interpretation, ensuring that we will never know them, or know our experience of them; rather, we remain in the *process* of knowing them and knowing our experience of them— forever left guessing the unseen (Klevan, 2005a: 119)¹⁰⁷.

S'estableix així el diàleg entre el film concret i el lector concret, aquest diàleg terapèutic i allunyat de la instrucció autoritària amb què l'espectador és convidat pel film a trobar per si mateix el seu camí cap a l'autoconeixement i l'autorealització. Amb aquesta conversa que allibera la imaginació i sensibilitat intel·lectual de l'espectador s'enceta un procés educatiu en el qual la pel·lícula exerceix d'amiga o mentora que, en oferir a l'espectador certa visió de les seues millors possibilitats, el

¹⁰⁷ L'èmfasi és de Klevan.

guia cap al seu pròxim jo i el posa davant l'oportunitat de portar una vida perfeccionista en democràcia (CPHM: 211).

Aquestes darreres consideracions cavellianes al voltant de la relació entre film i espectador ens permeten advertir, si més no, tres qüestions interrelacionades. En primer lloc, i com ja hem comentat, que l'interès de Cavell per la relació espectador-film cobra major protagonisme que la relació espectador-mitjà cinematogràfic que centrava la seua atenció en *The World Viewed*¹⁰⁸. Segonament, i d'acord amb el propòsit fonamental d'aquest subapartat, que l'autor entén la relació espectador-cinema en termes perfeccionistes, això és, que el mitjà —per les seues característiques específiques— i certes pel·lícules —per explotar de determinada manera les potencialitats del mitjà— tenen la capacitat de *fer-nos millors*. I per últim, que Cavell està vinculant aquest moviment perfeccionista amb el seu procediment de lectura de textos, i amb això, ajudant-nos a perfilar millor aquest procediment i a entendre els seus beneficis terapèutics sota la llum del perfeccionisme moral.

Cavell ens encoratja així a endinsar-nos en aquest diàleg (terapèutic, perfeccionista) amb la pel·lícula, a indagar la nostra experiència personal del film mitjançant la lectura d'aquest, i alhora, ens convida a *llegir* les lectures que ell mateix en fa, a contrastar la nostra experiència amb la seua. En última instància, el propòsit d'aquesta invitació doble a la lectura (del film, de les seues lectures) no és altre que apropar-nos al nostre autoconeixement, conduir-nos —com venim dient— cap al reconeixement de la desconexió que afecta la nostra relació amb el món i amb els altres en la vida diària. D'ací endavant, aquest doble suggeriment guiarà els nostres passos. ■

¹⁰⁸ No ens passa desapercebut, és clar, que la relació que l'espectador manté amb el mitjà sols és concebible a partir de la relació que manté amb films concrets, com ja hem remarcat en un altre moment. Simplement volem subratllar el desplaçament de l'interès de Cavell cap a determinades pel·lícules (o *gèneres* de pel·lícules) i cap al particular ensenyament que l'espectador pot obtenir d'aquestes.

3

CAPÍTOL
TERCER

MODERNISME

CINEMATOGRAFIC,
REVOLUCIÓ
DIGITAL I
PÈRDUA
DE MÓN

- 3.1. ABANS I DESPRÉS DEL TRENCAMENT MODERNISTA**
- 3.2. UNA ALTRA MIRADA SOBRE LA PRESÈNCIA DEL MODERNISME AL CINEMA**
- 3.3. LA DICOTOMIA S'ESTABLEIX EN ALTRES TERMES**
- 3.4. LA REVOLUCIÓ DIGITAL: UN NOU PUNT D'INFLEXIÓ**
 - 3.4.1. LA VIDA VIRTUAL DEL CINEMA SEGONS D.N. RODOWICK**
 - 3.4.2. UNA ALTRA PROPOSTA PER A ENCARAR LA IRRUPCIÓ DEL DIGITAL DES DE PARÀMETRES CAVELLIANS**
 - 3.4.2.1. AL VOLTANT DE LES SUCCESSIONS DE PROJECCIONS ANIMADES DE MÓN**
 - 3.4.2.2. UNA NOVA EXPRESSIÓ D'UNA DIALÈCTICA CONSTANT**
 - 3.4.2.3. UNA AMPLIACIÓ METODOLÒGICA PER A CONTEMPLAR LA IMPORTÀNCIA DEL PROCÉS I DE LES FORMES**

Detall de *Lucy* (Luc Besson, 2014)

En el present capítol el nostre objectiu consistirà a establir les bases sobre les quals procedirem a avaluar l'aplicabilitat dels plantejaments cavellians en el nou context digital en què el cinema s'ha anat instal·lant en les últimes dècades. Començarem ara per esbossar de manera general com entenem que la digitalització pot afectar els vincles entre cinema i escepticisme que fins ara ens hem encarregat d'explicitar, tot centrant el nostre interès en anar albirant els termes en què una iniciativa modernista podria oferir una resposta recuperadora al particular perill escèptic que aguaita el cinema en temps digitals. Encetem així un camí que continuarà traçant-se decididament en el cinquè capítol —on caracteritzarem la proposta del moviment Dogma 95 com a intent modernista de recuperació que mira de fer front a l'amenaça escèptica que suposa el cinema d'il·lusió— i que ens portarà a contrastar les nostres hipòtesis en els successius capítols dedicats a l'anàlisi del film *Los idiotas* (*Dogme #2. Idioterne*, Lars von Trier, 1998).

Amb mires al nostre propòsit actual, dedicarem ara un primer apartat a completar la caracterització que Cavell fa del modernisme, tot anant més enllà de les breus anotacions que respecte d'aquest assumpte hem fet quan ens apropàvem anteriorment al trencament de la relació natural de l'autor amb el cinema. Partirem de les consideracions de Cavell sobre com afecta el modernisme els arts en general i apuntarem a l'ambivalent postura d'aquest respecte de la tradició per a abordar, a continuació, aqueix punt d'inflexió que suposa l'arribada del modernisme cinematogràfic. En el segon apartat, i acudint a la posterior rectificació amb què Cavell esmena les seues idees sobre la irrupció del modernisme en el cinema, plantejarem, a mode de suggeriment historiogràfic, una sort de moviment dialèctic que explique el contacte constant entre les diferents propostes cinematogràfiques que han anat succeint-se al llarg de la història del mitjà i que es mostre capaç de

donar comptes de les seues recíproques contaminacions. Un tercer apartat reemplaçarà, seguint Cavell, l'abans suggerida dicotomia entre cinema tradicional i modern per una altra que discrimine entre films que s'instal·len en l'escepticisme i films que n'ofereixen una possibilitat de recuperació. L'últim apartat presentarà l'adveniment del digital com un altre possible punt d'inflexió en la relació que entre cinema i escepticisme hem estat dibuixant. Després de valorar la postura de D. N. Rodowick, exposarem la nostra pròpia manera de traslladar l'abordament cavellià als nous temps digitals, assentant així els pressupòsits des dels quals prosseguirem amb el nostre treball.

3.1. Abans i després del trencament modernista

Com hem tingut ocasió d'advertir en les consideracions del capítol anterior sobre la inicial recepció dels films moderns per part de Cavell, la concepció del modernisme que l'autor manté apareix íntimament vinculada amb la seua teoria general de la modernitat —i per tant, també amb la problemàtica escèptica— que hem presentat anteriorment¹⁰⁹. Rebut la influència dels plantejaments de Clement Greenberg i de la teoria de les revolucions científiques del seu company Thomas S. Kuhn¹¹⁰, Cavell caracteritza la situació modernista com aquella en què es dona una crisi permanent de les institucions, valors i modes de vida tradicionals. En aquesta situació, els arts posen en entredit la capacitat de convicció dels procediments de la tradició i comencen a preguntar-se pel seu propi *medium*:

Modernist art as it is understood by Cavell was born of a changed understanding of the place of humanity in metaphysics and an awareness that old forms and traditional means have become obsolete or inadequate to the reality that it is art's responsibility to reflect on [...] In the face of the evaporation of a natural relation to the world, the modern artist is forced to turn inward, to reflect upon art itself and the history of its medium, to ascertain the limits and capacities of its medium, and to experiment with the conditions that will secure its pertinence (Trahair, 2014: 140).

L'artista modern investiga així els automatismes del seu art, posa a prova els recursos i límits de la seua pràctica artística i revisa els pressupòsits segons els quals l'obra pot considerar-se pertanyent a la seua disciplina i resultar convincent: és a dir, es dedica a un re-descobriments del seu art —com també de l'artista i de l'espectador— que ha sigut innecessari mentre la tradició ha estat vigent (MWM:

¹⁰⁹ Com el lector haurà advertit, de vegades fem servir els mots *modern* i *modernista* sense que s'aprecie cap matis semàntic distintiu entre ells. En certa mesura, també esdevé això en els escrits de Cavell. No obstant, podríem apuntar que generalment Cavell es refereix al modern (*the modern*) englobant amb aquesta expressió tant la modernitat (filosòfica) com el modernisme (artístic).

¹¹⁰ Tant Kuhn com Cavell deixen constància als seus escrits de la fructífera relació que mantingueren com a col·legues en Berkeley a finals dels cinquanta (Kuhn, 2001: 18-19; MWM: xii).

219-220), ja que fins al moment aquesta havia facilitat els criteris en què es creia i vivia, sense que calguera prendre consciència reflexiva d'aquests. En el context artístic modernista, però, la crítica es presenta com a requisit de tot valor artístic.

Malgrat aquesta crítica sistemàtica, la situació modernista dels arts no comporta un trencament total amb la tradició, atès que allò que persegueix l'art modern és un nou descobriment (o si es vol, un re-coneixement) del *medium* com a font de convicció¹¹¹. Per a Cavell, la innovació modernista no ve donada pel desig de defugir qualsevol criteri, sinó per la necessitat constructiva de trobar-hi criteris convincent. En aquest punt rau precisament la diferència que l'autor adverteix entre les propostes *modernistes* i les merament *modernitzadores* que associa amb l'avantguarda: "The modernist is incomprehensible apart from his questioning of specific traditions, the traditions that have produced him. The modernizer is merely blind to the power of tradition, mocking his chains" (TWV: 15).

Mentre l'impuls modernitzador es caracteritza per la intenció de fer *tabula rasa* i convertir la negació en l'únic propòsit de l'obra artística, sense cap reconeixement del passat de l'art ni cap compromís per suscitar convicció¹¹², l'esforç modernista rau en la voluntat de confessar obertament i respondre al qüestionament a què el seu mitjà està sotmès, tot posant al descobert i fent front a l'amenaça d'inautenticitat (impostura, fraudulència) que aguaita el seu art en la nova situació. Heus ací les raons últimes de la *seriositat* reflexiva pròpia del modernisme i de la seua tendència cap a la teorització¹¹³. I heus ací també la problemàtica relació que el modernisme estableix amb una tradició a la qual s'enfronta amb el seu arsenal crític però a la qual alhora s'hi vol sumar amb l'objectiu d'assolir la convicció que aquesta ha perdut.

Així les coses, el modernisme no comporta un esforç per trencar amb la tradició, sinó per mantenir la fe en aquesta tradició en una situació en què creure-hi no exigeix sinó un canvi radical (Rothman i Keane, 2000: 273). D'aquesta manera, els descobriments i declaracions de l'artista modernista sobre el seu mitjà han de ser entesos com a encarnació del seu esforç perquè la seua obra conserve la continuïtat

¹¹¹ Per expressar-ho en termes kuhnians, podem dir que la pèrdua d'autoritat del vell paradigma motiva la cerca d'un de nou que garantisca la identitat de la tasca de la comunitat.

¹¹² Dins d'aquests impulsos modernitzadors és on quedarien localitzats, d'acord amb Cavell, els diferents moviments d'avantguarda, que l'autor s'encarrega de desmarcar de l'esperit modernista: "I have used the term modernist, not originally, to name the work of an artist whose discoveries and declarations of his medium are to be understood as embodying his effort to maintain the continuity of his art with the past of his art, and to invite and bear comparison with the achievements of his past. The term is not meant to cover everything that may be thought of as advanced or *avant-garde* in art. On the contrary, it suggests to me a wish to break into (certain uses of) the concept of the *avant-garde*" (TWV: 216). Les versaletes són de Cavell.

¹¹³ "Often one does not know whether interest is elicited and sustained primarily by the object or by what can be said about the object. My suggestion is not that this is bad, but that it is definitive of a modernist situation" (MWM: 207).

amb el passat de la disciplina (TWV: 216), això és, com a aspiració a que la seua nova praxi esdevinga part de la història de l'art a què es dedica i com a compromís amb (i inscripció en) la tradició:

Modernism signifies not that the powers of the arts are exhausted, but on the contrary that it has become the immediate task of the artist to achieve the muse of the art itself —to declare, from itself, the art as a whole for which it speaks, to become a present of that art (TWV: 103).

Si bé la resta d'arts s'endinsaren en la seua etapa modernista en segles anteriors, la joventut del setè art permet a Cavell assistir en primera persona a l'eclosió del modernisme en el cinema i reaccionar en els seus escrits davant la nova situació. De fet, ja hem tingut ocasió de manifestar fa poc que el trencament de la relació natural de l'autor amb el cinema coincideix amb el moment en què té lloc el trencament de la *relació natural* del cinema amb el món. Fins a aquell moment, el cinema hi va viure en la seua etapa mítica, sense qüestionar ni els automatismes expressius de la tradició ni l'automatisme mecànic del mitjà. A partir d'aleshores, però, l'autoconsciència i la teatralització de les imatges dels nous films comencen a fer palès, com comentàvem abans, que la funció mítica del cinema i la seua recerca innocent de la felicitat ha arribat a la seua fi.

Assenyalant aquest punt d'inflexió i la pèrdua de contacte amb el món que hi ha al seu darrere, Cavell sembla establir una clara diferenciació entre cinema tradicional i cinema modern que ha servit a alguns per a traçar ponts entre la seua postura i la proposta de Deleuze —i en concret amb la seua distinció entre imatge-moviment i imatge-temps (Mullarkey, 2009: 120; Sinnerbrink, 2011: 113-114; Trahair, 2014: 144). Si bé el paral·lelisme és pertinent —sobretot si prenem en consideració el mantingut per l'estatunidenc en les primeres pàgines de *The World Viewed*— la suposada dicotomia cavelliana entre cinema tradicional i cinema modern va perdent importància i es difumina considerablement al llarg del mateix títol i, de manera especialment evident, en el replantejament de la qüestió que Cavell exposa en el *post scriptum* que s'hi va afegir amb motiu de la reedició del seu llibre.

3.2. Una altra mirada sobre la presència del modernisme al cinema

En *More of The World Viewed*, l'afegit en què Cavell revisa les seues postures vuit anys després de la publicació del seu llibre sobre l'ontologia del cinema, hi trobem el següent passatge:

I am prepared to modify my claims about film's modernism by saying either that movies from their beginning have existed in a state of modernism, from the beginning have had to achieve their power by

deliberate investigations of the powers of their medium; or else that movies from their beginning have existed in two states, one modern, one traditional, sometimes running parallel to and at varying distances from one another, sometimes crossing, sometimes interweaving; or else that the concept of modernism has no clear application to the art of film. My feeling is that none of these modifications need weaken my insistence on film as the last traditional art, but on the contrary that each would be a way of explaining that insistence. I hold on to the critical hypothesis which runs through my book as well as through this continuation of it, that pride of place within the canon of serious films will be found occupied by those films that most clearly and most deeply discover the powers of the medium itself, those that give fullest significance to the possibilities and necessities of its physical basis (TWV: 219).

Tant en el present apartat com en el següent procedirem a llegir aquesta citació com a punt de partida que prepare el terreny per a l'extrapolació dels postulats cavellians al nou context digital que plantejarem en el darrer apartat de l'actual capítol. Començarem per centrar-nos ara en la primera part del passatge i dissociar les tres possibles rectificacions sobre la presència del modernisme al si del cinema que Cavell es disposa a admetre: 1) que des dels inicis del cinema els films han existit en la seua condició modernista, 2) que al llarg de la història del cinema s'ha donat la convivència de pel·lícules tradicionals i pel·lícules modernes i 3) que la noció de modernisme no té una clara aplicació a l'art cinematogràfic.

Pensem que la primera i tercera possibilitats que exposa l'autor poden trobar una mateixa justificació comuna que apuntaria en última instància cap a la naturalesa ineludiblement reflexiva d'un cinema que, com afirma Cavell, es té a si mateix com a part inevitable de la seua ànsia d'especulació (BF: 24). Els objectes projectats a la pantalla són inherentment autoreferencials o, com manteníem abans a propòsit de l'escepticisme i de la imatge del món que el cinema ens ofereix, objectes la presència dels quals ens remet a la seua absència. En el cinema, aquesta relació entre presència i absència no esdevé en l'àmbit de l'abstracte, sinó que funciona en l'específic i el concret:

What I wanted to capture by saying that film is inherently self-reflexive is simply the significance of the fact that what you're given in film is a view of a place or a person or an object that is from one place rather than any other, at this time and not another, for this interval rather than another, in this light and with this texture and not others, and so on. Choice —thought, reflection— is on the surface¹¹⁴ (Cavell en Klevan, 2005b: 189).

¹¹⁴ En aquest passatge de l'entrevista amb Klevan, Cavell intenta explicar l'autoreflexivitat que atribueix al cinema al llarg de *The World Viewed*. Al prefaci de l'edició ampliada d'aquest llibre, i a propòsit de *Días del cielo* (*Days of heaven*, 1978) del director Terrence Malick —dit sia de pas, alumne de Cavell i traductor de Heidegger—, el filòsof sintetitza així la seua postura: "[O]bjects participate in

Efectivament, el caràcter reflexiu del mitjà complica la tasca d'aplicar al cinema una noció, com la de modernisme, que descobreix en l'autoreferència un dels seus trets més definitoris. I per aquest mateix motiu pensem que Cavell s'inclina per admetre també com a opció que tota la història del cinema —que tots els seus productes— estiga travessada per la condició modernista de manera semblant (i paral·lela) a com abans afirmàvem que totes les creacions del mitjà són susceptibles de ser enteses com a expressió de l'escepticisme.

Sense restar importància a aquestes dues possibilitats, aqueixa que trobem més interessant és la segona de les exposades per l'autor, això és, la que contempla que, des dels seus inicis, el cinema pot haver existit en dos estats —tradicional i modern— que han anat desenvolupant-se, de vegades en paral·lel i variant la distància que els separa i de vegades creuant els seus camins i entrelaçant-se.

L'acceptació d'aquesta opció comporta com a conseqüència una certa relativització del punt d'inflexió que assenyalàvem en l'anterior capítol i que tot just hem revisitat. Lluny de voler afirmar que amb la rectificació de Cavell desapareix totalment la importància d'aquella fita de la història del cinema que tant ell com molts altres assenyalen, allò que més ens interessa remarcar és que la succinta reformulació del filòsof deixa entreveure la seua comprensió del mitjà com a entitat complexa que es desenvolupa contínuament i també la seua afinitat amb una concepció historiogràfica que pretén respectar aquesta complexitat.

L'enfocament cavellià segons el qual la constitució del mitjà cinematogràfic no és quelcom susceptible de ser descobert com a dada —això és, de manera definitiva— no té pas perquè sorprendre'ns. Recordem si més no que, en apropar-nos als automatismes expressius del cinema, sosteníem que els successius descobriments de forma, gènere, tipus i tècnica que els constituïen eren justament els que atribuïen significat a les possibilitats del mitjà. O recordem també la manera com l'autor contemplava la conformació d'un gènere i la seua contínua redefinició i enriquiment a partir de les aportacions que cada integrant d'aquest hi feia.

La distància que manté Cavell respecte de postures essencialistes desmunta qualsevol possibilitat d'entendre l'abans esmentada dicotomia entre cinema tradicional i modern en termes generals i absoluts. Tampoc aquesta qüestió ens ha

the photographic presence of themselves; they participate in the recreation of themselves on film; they are essential in the making of their appearances. Objects projected on a screen are inherently reflexive, they occur as self-referential, reflecting upon their physical origins. Their presence refers to their absence, their location in another place" (TWV: xvi). Com ja hem vingut suggerint, aquesta relació entre presència i absència resulta crucial per al caràcter filosòfic (o millor, *modern* i *escèptic*) que Cavell atribueix al cinema. Paral·lelament, aquesta mateixa relació és clau per a la consideració del cinema com a ontològicament melodramàtic (Català, 2009: 154), qüestió sobre la qual tornarem en encarar el nostre objecte d'estudi.

de resultar realment aliena, ja que anteriorment hem tingut ocasió d'al·ludir a la localització i anàlisi de gestos autoconscients (o si volem, modernistes) que l'autor duu a terme en realitzar les seues lectures de films de l'edat daurada de Hollywood. En efecte, diversos trets d'aquestes pel·lícules poden servir com a mostra dels transvasaments i retroalimentacions que es donen entre cinema tradicional i modern i que contribueixen a afeblir la demarcació entre ambdós. En aquest sentit, podríem esmentar algunes anàlisis que Cavell dedica a diferents motius autoconscients que troba tant en les comèdies del tornar-se a casar com en els melodrames de la dona desconeguda. És el cas, per exemple, de la lectura que fa del parell de fotografies amb què acaba *Historias de Filadelfia* (BF: 166-167) i que, d'acord amb Cavell, porten l'espectador a qüestionar-se al voltant de l'estatut ontològic d'allò que ha vist. O també de les consideracions que ofereix sobre la declaració que la càmera fa de si mateixa en *La costilla de Adán* i que parteixen de la lectura de la seqüència del film en què té lloc la projecció d'una pel·lícula casolana (BF: 210-213, 217-219). Per la seua part, també *Más allá de las lágrimas* es deté en aquest tipus de qüestions. És justament en les darreres pàgines d'aquest llibre on, a propòsit de *Stella Dallas*, Cavell ens ofereix un ràpid repàs de diversos motius que li han servit per a dur a terme aquesta mena d'investigacions tant en els estudis de comèdies com en els de melodrames:

Cualquiera de las formas en las que la pantalla cinematográfica (o la cámara, o el proyector, o cualquiera de las condiciones de existencia del cine) es reconocida e identificada en alguna película importante¹¹⁵, interactúa de alguna manera aún por definir con las formas restantes (en el caso de la pantalla con, por ejemplo, la sabana censora en *Sucedió una noche*, y con el espejo de mano sostenido por la timadora en *Las tres noches de Eva*; en el caso de la cámara, con la impenetrable mirada del hombre a la mujer que dormía y es despertada en *La Marquesa de O*, y con una película casera en *La costilla de Adán*; en el caso del proyector con un objeto giratorio brillante que induce sugestión y, en el caso del rollo de película, con los elementos repetidos de una reconstrucción arqueológica en *La fiera de mi niña*; en el caso de, pongamos por caso, la película misma, como artefacto, con la carta de la mujer en *Carta de una mujer desconocida*... He concebido el campo de la comunicación femenina

¹¹⁵ L'atribució d'*importància* a aquests films que interactuen amb el reconeixement de les condicions d'existència del cinema contribueix a desterrar qualsevol valoració sistemàticament negativa de l'autoconsciència modernista que poguérem haver albergat mentre justificàvem la predilecció de Cavell pels films de Hollywood. Si abans subratllàvem l'interès de l'autor per mostrar que aquestes pel·lícules eren capaces de produir pensament sense necessitat de fer seua la càrrega de seriositat típicament modernista, observem ara com el filòsof accepta de bon grat que els films *tradicionals* juguen amb la inherent autoreflexivitat del mitjà o flirtegen amb l'esmentada seriositat. És justament aquest el canvi de perspectiva que abans assenyalàvem que marcava el contrast entre el desencant de les primeres pàgines de *The World Viewed* i la posterior acceptació de la situació modernista com a desafiament per al cinema i com a repte intel·lectual per al mateix autor. Com dèiem abans i com estem comprovant ara, aquesta acceptació està ben consolidada quan Cavell escomet els seus estudis de comèdies i melodrames.

creado por la pantalla cinematográfica, y representado por la ventana iluminada al final de *Stella Dallas*, como la búsqueda de la mirada de la madre (MAL: 320-322).

No és per casualitat que siga precisament King Vidor, el director de *Stella Dallas*, una de les figures que més destaca Carlos Losilla en el seu llibre *La invención de Hollywood. O cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*, on l'autor qüestiona l'existència d'un cànon cinematogràfic clàssic entès com a sistema tancat d'escriptura:

En el caso de Vidor, hay algo que lo neutraliza [*l'estil*] pero a la vez lo trasciende. Y ese algo es lo que consigue que su cine sea tan distinto al de sus contemporáneos, aun manteniendo importantes puntos de contacto. Queriéndose diferente desde el principio, tanto los andamiajes como los agujeros del sistema general se revelan mucho más claros que en cualquier otro, sus películas consiguen ser las más representativas a la hora de demostrar por qué un conjunto de reglas tan cerrado y elemental es capaz de alcanzar tales grados de solvencia autorreferencial. Nunca como en el caso de Vidor se han mostrado tan nítidos los lazos de continuidad existentes entre el clasicismo, el neorrealismo y la Nouvelle Vague (2003: 82-83).

Però no és Vidor, lògicament, l'únic que transita per espais intersticials. Al director estatunidenc se li podrien afegir molts altres noms entre els quals figurarien, per exemple, Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Billy Wilder, Douglas Sirk¹¹⁶ o Josef von Sternberg¹¹⁷. L'origen europeu d'aquests no és un assumpte baladí, doncs la contaminació estilística queda sovint emparellada amb qüestions de procedència geogràfica. Com fa constar Núria Bou en les seues reflexions al voltant de la particularitat de la mirada *crepuscular* de John Ford:

L'encreuament d'aquest món clàssic amb el cinema europeu, que comença a donar els seus grans fruits, precisament en el moment en què el cinema americà arriba a un punt àlgid pel que fa a la reflexió sobre el llenguatge i el mitjà cinematogràfic, ens porta a una relació que s'estableix entre: a) un cinema americà que du la llavor d'un distanciament respecte de les regles clàssiques, efectiu però mai no dut radicalment fins a les seves darreres conseqüències, impregnat d'autoconsciència, i b) una manera de concebre el cinema —la dels autors europeus— que, precisament per la llibertat creativa que l'anima des del seu naixement, pot prendre el relleu a la investigació del classicisme i, partint sempre de les troballes dels clàssics, pot fer germinar la llavor que el cinema americà covava, i dur fins a termes extrems la recerca

¹¹⁶ És en la seua anàlisi de l'obra de Douglas Sirk on González Requena (1986) aplica l'adjectiu de *manieristes* —i que els escrits que ací esmentem de Bou (1999) i Losilla (2003) arrepleguen— a aquests directors que transgredeixen el classicisme amb l'autoreflexió.

¹¹⁷ Per a apreciar com les pel·lícules del tàndem Marlene Dietrich/Josef von Sternberg s'apropen a la modernitat des del classicisme vid. Bou, 2015.

expressiva i narrativa encetada pels cineastes més destacats del classicisme americà (1999: 4-5)¹¹⁸.

Com veiem, les paraules de Losilla i Bou assenyalen en una direcció ben semblant a aquella a què ens estem adreçant a partir de la rectificació cavelliana sobre la presència del modernisme en el cinema, això és, en una direcció que observa l'existència d'una contaminació mútua i constant de les diferents propostes cinematogràfiques des de ben aviat en la història del mitjà i que, com suggereix Altman (1996), troba en la crisi un punt de partida i un model mitjançant el qual comprendre la història del cinema.

Certament, en contemplar Cavell la possibilitat que el modernisme haja desenvolupat el seu paper al si de l'art cinematogràfic abans de la seua gran eclosió de meitat del segle XX, el filòsof estaria obrint les portes a una concepció de la història del cinema marcada, justament, per la crisi. No en va, i com hem anat podent comprovar, aquest mot resulta crucial per a la caracterització cavelliana del modernisme així com també per a evidenciar ara les al·ludides confluències d'aquesta caracterització amb els plantejaments kuhnians. I és que la situació modernista que Cavell descriu, aqueixa en què cap qüestió pot donar-se definitivament per resolta i on els termes en què es plantegen els problemes rebuts del passat es redefeixen contínuament, és anàloga a aqueixa que travessa la ciència en els seus períodes de crisi i revolució (Díaz Soto, 2010: 220). Així les coses, i si acceptem que el modernisme acompanya el cinema en la seua singladura des dels seus orígens, la història del mitjà es prestaria a ser entesa com una mena de revolució kuhniana sense resolució teòrica ni establiment final d'una "pràctica científica normal".

Tot i que aquesta idea, en termes generals, defineix prou adequadament la nostra postura, volem, però, matisar la darrera afirmació. Com s'ha comprovat, el nostre desenvolupament s'ha decantat per la segona de les tres rectificacions que Cavell es mostrava disposat a consentir, la qual observava l'existència del cinema en dos estats (tradicional i modern) des dels seus orígens. Prenent això en consideració, ens inclinem a defensar que aquesta revolució permanent caracteritzaria especialment les propostes cinematogràfiques que donen comptes del seu estat modern, mentre que la producció associada al coetani estat tradicional del cinema mostraria una major propensió a l'estabilització que sí que ens permetria parlar de la conformació i normalització d'un paradigma vigent. En qualsevol cas, i com hem intentat posar de relleu, el diàleg permanent i la contaminació recíproca entre ambdós estats ens justificarien igualment per a titllar de crític (o revolucionari) el desenvolupament històric de l'art cinematogràfic en el seu conjunt. I és que per molt

¹¹⁸ El subratllat és de la mateixa autora.

que poguem admetre l'existència d'un paradigma vigent en la tradició, aquest no serà concebut en cap moment com a immutable, sinó com a contínuament exposat a la crisi i al canvi als que l'aboquen les (també successivament renovades¹¹⁹) investides modernistes.

D'ací endavant, i emparats en la lectura del suggeriment cavellià a què ens estem dedicant, adoptarem un enfocament que mirarà d'allunyar-se de l'excés de linealitat i homogeneïtat que percebem en altres visions de la historiografia del cinema (com per exemple en Bordwell, Staiger i Thompson, 1997 i en certa mesura, també en Burch, 1995) i que assumirà, en consonància amb els últims paràgrafs, la relació dialèctica¹²⁰ —més o menys present, més o menys fructífera— i no teleològica que lliga i separa les diferents propostes cinematogràfiques¹²¹ que han anat sorgint al llarg de la història del mitjà.

3.3. La dicotomia s'estableix en altres termes

A rribats a aquest punt, ens trobem ja en disposició d'avaluar fins a quin extrem podem continuar mantenint les dues qüestions interconnectades —això és, la demarcació entre cinema tradicional/cinema modern i el punt d'inflexió que Cavell assenyalava en la història del mitjà— que en el segon capítol començaven a ocupar-nos a propòsit del trencament de la relació natural de l'autor amb el cinema i que fa poc hem reprès.

Si bé, com hem comprovat, les tres possibles rectificacions que Cavell contempla en relació amb l'adveniment del modernisme en la història del cinema —i en especial, la segona, a la qual hem dedicat una major atenció— complicaven l'establiment d'una taxativa i rígida distinció entre ambdues propostes cinematogràfiques, seria

¹¹⁹ Si bé pensem que ha quedat suficientment clara la dependència del modernisme respecte de la tradició (aquest sols pot entendre's com a reacció davant d'aquesta, i si l'una muta l'altre també ho ha de fer en resposta), volem amb aquest parèntesi remarcar la reciprocitat de l'intercanvi entre la tendència tradicional i la modernista, per molt que al fil de les lectures de Cavell sols hàgem incidit en els tics modernistes que l'autor aprecia en determinats films de Hollywood.

¹²⁰ En altres ocasions i des d'òptiques diferents, hem remès a aquesta dialèctica tot posant-la en contacte amb qüestions historiogràfiques (Burgos, 2014) i amb la reflexió intercultural (Burgos, 2016).

¹²¹ Malgrat que ara, seguint Cavell, ens estem circumscriuint a les tendències tradicional i moderna, més tard mirarem de fer extensiva la contaminació mútua que hem explorat a partir de la dicotomia entre cinema tradicional i modern a la participació d'altres propostes cinematogràfiques (com a mínim, a aquelles amb una visibilitat suficient com per a procurar l'intercanvi amb el model dominant en règim d'igualtat). Dins d'aquestes propostes, hi trobaríem, per exemple, aqueixes que Cavell qualifica d'avanguardistes o, com dèiem abans, de modernitzadores. Serà aquesta extrapolació, com també la consideració de l'existència d'un paradigma vigent, allò que ens portarà més endavant a variar la nomenclatura cavelliana i fer servir, per una banda, l'expressió *model hegemònic* per a referir-nos a la tendència cinematogràfica dominant que perpetua les bases del cinema tradicional i per l'altra, l'expressió *cinemes de resistència* (o també, *desviacions del model hegemònic*) per a remetre a les propostes que fan front a les convencions del model dominant.

exagerat assegurar que la línia discontinua que les separa s'esborra per complet. Per altra banda, tampoc no jutgem encertat pressuposar que la fita que marca la fi de l'edat mítica del cinema desapareixeria amb l'assumpció de l'esmena cavelliana. Dediquem-nos tot seguit a defensar el nostre posicionament respecte d'ambdues qüestions.

Pel que fa a la primera d'aquestes, pensem que la permeabilitat (i mutabilitat) d'aquestes dues maneres —tradicional i moderna— de fer (i entendre el) cinema no fa sinó corroborar les seues diferències. És en aquest sentit com entenem les línies immediatament posteriors a la formulació de les tres opcions amb què Cavell es planteja rectificar els seus postulats. Com hem llegit, el filòsof sosté que cap d'aquestes modificacions afebleix la seua insistència en la concepció del cinema com a l'últim art tradicional, sinó que, en canvi, totes tres constitueixen una manera d'explicar aqueixa insistència (TWV: 219). En efecte, l'afirmació del cinema com a art tradicional no entra pas en contradicció amb l'acceptació de la presència del modernisme en l'àmbit del cinema des de gairebé els seus inicis. Ans al contrari, l'existència d'una tradició es presenta com a condició de possibilitat per al sorgiment de qualsevol qüestionament modernista: sense un cinema tradicional (més o menys assentat, més o menys hegemònic) no hi ha raó de ser per a l'alternativa moderna. I un raonament semblant podríem esgrimir en relació amb la dialèctica entre propostes cinematogràfiques que tot just hem esbossat: aquesta sols es pot mantenir si hi perviu la diferència, doncs no hi ha lloc per al diàleg on sols se sent una veu.

Així les coses, trobem que la manera més adient de reconciliar les diferents manifestacions cavellianes consisteix a, per una banda, acceptar l'existència d'una tradició cinematogràfica que va anar conformant-se progressivament i en diàleg amb altres tendències de les quals digeria certs trets i per l'altra, reconèixer la vigència de la fita en la història del cinema en què la tradició trontolla i fa palesa la seua condició crítica alhora que es produeix la gran eclosió del modernisme i s'inaugura un nou context per al cinema. O si es vol, i en termes més obertament kuhnians, sostenim que hi va haver un temps en què, tot i la presència d'esforços modernistes al si del cinema, el model tradicional (funcionant com a paradigma vigent) va ser capaç de preservar certa estabilitat mitjançant l'assimilació moderada i la redefinició més superficial, sense comprometre realment cap de les seues bases. Però arriba un moment en què el relatiu equilibri que havia abastat perilla inusualment i acaba per germinar la llavor del modernisme: és aleshores quan la crisi latent es manifesta de manera definitiva.

Aquest és el moment que abans tipificàvem, seguint Cavell, com a punt d'inflexió en la història del cinema: el moment en què l'edat daurada de Hollywood i la funció

mítica del mitjà arriben a la seua fi, en què es generalitza l'abast de la crítica modernista, en què té lloc la pèrdua d'una audiència garantida i una història inqüestionada i prenen nou vigor assumptes com ara la sinceritat i l'amenaça de fraudulència. Sota les condicions del modernisme, com dèiem, no sols els automatismes tradicionals han deixat de ser suficients per a suscitar convicció, sinó que l'automatisme mecànic del cinema —la *relació natural* del cinema amb la realitat— és igualment qüestionat. En la nova relació que el mitjà estableix amb el seu automatisme la convicció no està assegurada i la recuperació de l'escepticisme que pot oferir el cinema es presenta com un guany a assolir. I aquest repte afecta per igual tant aquells films que cerquen alternatives modernes com aquells que reproduïxen els automatismes de la tradició: ni l'aposta per procediments modernistes ni tampoc el mer seguiment de les convencions tradicionals garanteixen de cap manera tal assoliment.

Efectivament, Cavell adverteix l'embadaliment en què les propostes cinematogràfiques modernistes poden caure. Com avançàvem en el capítol anterior, l'obsessió modernista per exhibir el paper de la càmera i per confessar que l'autoconsciència de l'artista s'ha interposat entre ell i el seu treball pot portar al seu darrere un oblit del món. Davant del dubte sobre la capacitat del cinema per a permetre que el món s'exhibisca a si mateix, alguns films opten per fer seua la tasca d'exhibició (del mateix mitjà, del seu autor) tot contravenint la naturalesa reveladora de món que caracteritza el cinema (TWV: 132). És així, traint la promesa de permetre que el món se'ns mostre, com certs films moderns s'instal·len en l'escepticisme. Però Cavell s'apressa a deixar clar que aquesta deslleialtat a la naturalesa cinematogràfica no ha d'entendre's com a directament derivada del recurs a uns procediments modernistes i afirma que les mateixes tècniques que es fan servir per a trair la promesa del cinema poden ser igualment emprades per a mantenir la fe en aquesta. És per això que el filòsof es dedica a destacar el diferent ús que es dona dels mateixos procediments en altres films modernistes on sí que es reïxen en la tasca d'atorgar ple significat a les possibilitats i necessitats de la base física del mitjà¹²².

¹²² El contrast que exposem en aquest paràgraf es correspon amb aquell que trobem en *The World Viewed* entre (principalment) el capítol 16 i 17, per una banda, i el capítol 18, per l'altra. És en aquest capítol anomenat "Assertions in Techniques" (pp. 133-146) on, a partir de l'estudi de certs recursos —càmera lenta, finals de pel·lícula amb fotogrames congelats, inserció de flaixos— i de diferents films —entre ells, *La regla del juego* (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939), *Los siete samurais* (*Shichinin no Samurai*, Akira Kurosawa, 1954), *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959) o *Jules y Jim* (*Jules et Jim*, François Truffaut, 1961)—, Cavell atorga la consideració de descobriments estètics als usos que en fan dels mateixos procediments que, en els capítols previs, li havien servit de base per a exemplificar la traïció a la base física del cinema que altres pel·lícules comporten.

Idèntica sort ambivalent corren les pel·lícules que advoquen per donar continuïtat als automatismes assentats per la tradició. Com ja vèiem, els films de neo-Hollywood, amb els seus personatges estereotipats i despersonalitzats i els seus gèneres empobrits, són incapaces de descobrir noves possibilitats per al mitjà amb la reproducció estèril d'unes rutines que ja no susciten convicció i recorren a la retòrica per a amagar aquesta pèrdua. Amb paraules de Cavell, tot i que resulten agradables de veure, aquestes pel·lícules, però, sols aporten noves arrugues a vells formats, *atrezos* luxosos, violència barroca, sexe car i una multiplicació saturant de clímaxos sempre presentats amb una curada preocupació pel bon funcionament de l'efecte diegètic, al servei del qual es posa l'artesanía tecnològica més puntera (TWV: 69). No obstant, això no nega la possibilitat que certes pel·lícules que recorren als procediments tradicionals puguin satisfer la promesa original del cinema: "It is because movies can still work their original fortune that most good movies are still largely traditional —but not all good movies, and the traditions are borne uneasily" (TWV: 122).

D'aquesta manera, tot i que la demarcació entre cinema tradicional i modern continue vigent, aquesta no desenvolupa cap paper substancial de cara a dilucidar quina de les dues tendències gaudeix, després de la fi de l'edat mítica del setè art, d'una major solvència per conservar la promesa reveladora de món del cinema. Tant és així que la dicotomia entre ambdues tendències que ens ha vingut ocupant perd la seua transcendència en benefici d'una altra distinció molt més rellevant per a Cavell, a saber, la que s'estableix entre les pel·lícules que resulten constructives i aquelles que no ho són. En aquesta direcció considerem que apunta la darrera part del passatge de l'autor que, fins ací, ens hem dedicat a comentar. Recordem les seues últimes línies:

I hold on to the critical hypothesis which runs through my book as well as through this continuation of it, that pride of place within the canon of serious films will be found occupied by those films that most clearly and most deeply discover the powers of the medium itself, those that give fullest significance to the possibilities and necessities of its physical basis (TWV: 219).

Com veiem, independentment de la tendència a què s'adscriuen els films, l'orgull del cinema resideix per a Cavell en aqueixes pel·lícules que susciten convicció i són capaces de sostenir la relació que, en virtut del seu automatisme, el mitjà manté naturalment amb el món; en aqueixes pel·lícules que, tot i en temps de descrèdit, aconseguen ajudar-nos a superar l'aïllament metafísic i ens serveixen l'oportunitat de recuperar-nos de l'escepticisme.

3.4. La revolució digital: un nou punt d'inflexió

La comprensió del mitjà cinematogràfic com a entitat complexa i en creació permanent ens convida a contemplar l'existència de múltiples circumstàncies que, al llarg de la història del cinema, han anat contribuint a la seua constant redefinició. Malgrat que, com hem vist, Cavell atorgue una especial rellevància al moment en què té lloc l'agonia de l'edat mítica del cinema, el mitjà s'ha vist també marcat per altres fites que han aguditzat la seua condició crítica i a les quals ha hagut de respondre. La popularització de la televisió —coetània a l'eclosió del modernisme en cinema— i la posterior arribada del vídeo són dues d'aquestes fites a les quals el filòsof ha tingut l'oportunitat de referir-se en els seus escrits¹²³, tot contrastant la seua visió del cinema amb les novetats introduïdes per sengles canvis tecnològics. No ha esdevingut així, però, amb el més recent fenomen de digitalització del cinema. No obstant això, una entrevista a l'autor ens ofereix algunes pistes que ens poden guiar en la tasca de traslladar els plantejaments cavellians sobre cinema i escepticisme al nou context digital. Preguntat per una suposada *mort del cinema* a mans de la revolució digital, Cavell respon:

Todo lo que recuerdo haber dicho de lo que podría llamarse la desaparición del cine es que fue después de descubrir que mi experiencia del cine contemporáneo estadounidense había sufrido una ruptura, que estaba en cuestión, que empecé a escribir sobre cine y que lo hice desde un primer momento con un fervor inequívoco. Eso fue a fines de los 60, en parte, debido a que durante diez años llegaron a estas orillas de forma bastante regular las películas de Rossellini, Antonioni, Fellini, Godard, Resnais y Truffaut [...] En cuanto a la sensación de una muerte del cine por los cambios de sus medios físicos —o sea, porque ya no se hacen películas, obras cinematográficas que se hacen con película—, me conformo con esperar (no sé si eso me resulta más fácil o más difícil, dados mis ochenta años) y ver en qué se transforman los hechos de nuestra experiencia, de nuestro goce, de las nuevas tecnologías del cine narrativo en relación con la historia del cine (en Bardotti, 2008).

El vincle que, amb la seua resposta, Cavell estableix entre la *desaparició del cinema* —això és, el ja tractat trencament de la relació natural del mitjà amb el seu automatisme— i la *sensació de mort del cinema* que provoca la progressiva digitalització del mitjà en el canvi de segle ens anima a valorar la revolució digital com una altra fita crucial en el desenvolupament del setè art amb una importància, si més no, equivalent a la del punt d'inflexió que va suposar la generalització del qüestionament modernista cap als cinquanta.

¹²³ Ens referim principalment a dos articles de Cavell: "The Fact of Television" (1982) (COF: 59-85) i "The Advent of Videos" (1988) (COF: 167-181).

Efectivament, i com molts s'han encarregat d'assenyalar, el canvi tecnològic que el cinema experimenta des de finals del XX ens convida a replantejar-nos una vegada més la nostra concepció del cinema (Manovich, 2005: 359 i ss; Gunning, 2007: 36-37; Rodowick, 2007a: 9 i ss; Català i Cerdán, 2007: 24; Company, 2007: 60), i amb això, ens ofereix també l'oportunitat de reflexionar sobre la visió actual de la seua història i la seua teoria (Elsaesser, 2008: 232), més encara si tenim en compte la coincidència temporal de la irrupció del digital en el mitjà i la commemoració del centenari del cinema, amb el seu esperit revisionista. D'acord amb els nostres interessos, d'ací endavant dirigirem l'atenció cap a la possibilitat que el nou context digital ens brinda per a seguir explorant els lligams entre cinema i escepticisme des d'una òptica cavelliana.

La inexistent producció literària de Cavell respecte d'aquesta qüestió motivarà que elaborem el nostre propi intent de transportar els plantejaments de l'autor a la nova situació que afecta el cinema, tot mirant de contrastar la seua vigència. Abans, però, convé que atenem a una proposta motivada per uns objectius semblants als nostres i amb la qual entrarem posteriorment en discussió.

3.4.1. La vida virtual del cinema segons D.N. Rodowick

Partint dels postulats de Cavell, i mirant de llegir des d'aquests els plantejaments de Lev Manovich (2005), Rodowick s'encarrega d'investigar a *The Virtual Life of Film* (2007a) les repercussions que per a la relació cinema/escepticisme comporta l'entrada del mitjà en el terreny del digital. En un altre escrit, Rodowick sintetitza així el propòsit del seu llibre:

In *The Virtual Life of Film*, I argue that one powerful consequence of the rapid emergence of electronic and digital media is that we can no longer take for granted what "film" is —its ontological anchors have come ungrounded— and thus we are compelled to revisit continually the question, What is cinema? (2007b).

La breu citació ens deixa advertir l'esperit revisionista de què tot just parlàvem i que resulta coherent amb la contínua creació del *medium* que Cavell observa. Alhora, però, les paraules de Rodowick permeten detectar el tret clau que marcarà el seu allunyament respecte de la concepció ontològica del cinema mantinguda per Cavell. I és que, més enllà de les abundants digressions que trobem al llibre sobre qüestions diverses (art digital, música, pintura, fotografia publicitària, *scratch films*...), Rodowick dedica una especial atenció a la manera com la revolució digital ha afectat la indicialitat de la fotografia¹²⁴.

¹²⁴ Tot i que no qüestionem la pertinença de traure a col·lació la noció d'índex, hem de fer notar que aquesta resulta aliena a la nomenclatura de Cavell (com també a la de Bazin) i que deixa entreveure el biaix semiòtic que Rodowick afegeix als plantejaments cavellians.

L'autor parteix de la idea cavelliana d'automatisme mecànic i de la base fotogràfica sobre la qual aquest reposa per a caracteritzar el cinema tal com *era*. D'acord amb Cavell, Rodowick considera la fotografia obtinguda per procediments tradicionals com a transcripció (2007a: 57) en virtut del seu isomorfisme, analogia, continuïtat i indivisibilitat (2007a: 49) i, conseqüentment, admet el vincle entre cinema i realitat que procuren la càmera i el cel·luloide: "Automatic analogical causation grounds its sense in a special kind of indexical logic in which judgements of correspondence are anchored in physical reality and reference to the past" (2007a: 104).

Tanmateix, els actuals automatismes digitals apunten en una altra direcció: l'enregistrament digital no és isomòrfic sinó metamòrfic i ha de ser entès com una *simulació mitjançant el càlcul* (2007a: 126-127). En tant que resultat d'un procés de computació, la imatge digital no pressuposa la preexistència d'una realitat física i no pot oferir-se'ns, per tant, com a transcripció d'aquesta. És això el que porta Rodowick a parlar —seguint Manovich (2005: 92-95)— de la transcodificació que comporta l'esdeveniment digital (*digital event*) i a afirmar que, en el nou context, el cinema se'ns presenta cada volta menys ancorat a l'existència prèvia de persones i coses (2007a: 86). Rodowick sosté així que la força de la indicialitat fotogràfica del cinema és desafiada en l'era digital, tot incidint especialment en la idea que el cinema digital manca de la inscripció indicial del temps —de la contingència i de l'empremta del passat—que caracteritzava el mitjà en la seua etapa analògica: "The digital event corresponds less to the duration and movement of the world than to the control and variation of discrete numerical elements internal to the computer's memory and logical processes" (2007a: 166). En aquest punt, Rodowick coincideix amb Comolli i Sorrell:

Con la imagen digital, el tiempo queda fuera de juego. La inscripción de una imagen toma siempre 1/50e de segundo, pero puede ser trabajada nuevamente durante una hora, un día, una semana. La imagen no hace referencia solamente a un tiempo dado, a una sucesión de instantes y a una inscripción de esa sucesión, sino que se hace intemporal (2016: 20).

Malgrat que, de vegades, les formulacions de Rodowick puguen resultar un tant ambigües¹²⁵, l'autor s'encarrega al llarg del seu llibre de plasmar com, amb el digital, la causalitat fotogràfica desapareix i el cinema perd el seu ancoratge ontològic, alineant-se així amb Manovich (2005) i convertint la indicialitat en pedra angular de

¹²⁵ Poden servir com a exemple el parell de referències que acabem de fer servir: "The digital image [...] is less and less anchored to the prior existence of things and people" (Rodowick, 2007a: 86) i "The digital event corresponds less to the duration and movement of the world..." (Rodowick, 2007a: 166). En ambdós casos, l'èmfasi és nostre. Rodowick apunta també en aquesta direcció en uns altres passatges on ens parla de l'*atenuació* o *afebliment* de la indicialitat en el digital (2007a: 117, 145, 174).

la distinció entre analògic i digital¹²⁶. L'ontologia fotogràfica del cinema —en el sentit que Cavell atorga al terme—és reemplaçada per una ontologia digital (2007a: 96) caracteritzada per una major atenció al present i al control de la informació (2007a: 166). Així les coses, Rodowick no contempla la possibilitat d'entendre el cinema digital com a *successió de projeccions automàtiques de món* i opta per oferir una formulació alternativa a la cavelliana d'acord amb la qual l'esdeveniment digital —i el cinema digital, en tant que instància d'aquest— queda descrit com un *procés de simulació a través d'interaccions algorítmiques d'informació* (2007a: 140):

[D]igital video samples light values and encodes them as symbolic notations of color, intensity, and position, with individual pixels corresponding to memory locations dynamically updated on computer screens. Not only does image become information here, but also the separation of inputs and outputs in graphical computing means that the life of images corresponds not to transcriptions of the world, but to the writing of information outputs to screens. In this way, digital “images”, or rather, graphical outputs¹²⁷, differ from both painting and photography in their mode of existence. The appearance of the image is anchored neither to its “medium” (paint or filmstock —two kinds of physical and chemical existence) nor to a direct causal connection to past or present state of affairs (2007a: 135).

Per molt que en el seu desenvolupament Rodowick mire d'explicar el funcionament d'uns automatismes digitals, la caracterització que fa del cinema en la seua etapa virtual l'allunya substancialment de la definició de Cavell que abans ens servia per a desplegar la seua visió del cinema. Encara que, a diferència de Manovich, Rodowick evite associar el cinema digital amb la pintura i la noció de representació, el seu èmfasi en la pèrdua d'indicialitat, en la transcodificació i en la simulació comprometen de manera semblant certes expressions —*de món, imatge, projecció, transcripció, base física*— crucials per al plantejament de Cavell. Rodowick és ben conscient de les conseqüències que comporta el seu posicionament: “[D]igital images may no longer be capable of producing the existential or ontological perplexity of which both Barthes and Cavell were so keenly and philosophically aware” (2007a: 149). En efecte, si acceptem el desenvolupament de Rodowick, l'especificitat de l'experiència cinemàtica que Cavell apuntava —això és, la perplexitat ontològica de la fotogenesi, la misteriosa transfiguració que procura la càmera, l'enigmàtic vincle que lliga i separa la *cosa projectada* de la cosa— es dissol irremeiablement.

¹²⁶ La diferent relació que, d'acord amb Rodowick, l'analògic i el digital estableixen amb el temps es trobaria, com ja hem dit, en íntima connexió amb la qüestió de la indicialitat.

¹²⁷ Com hi podem apreciar, en posar entre cometes el mot *imatge* i rectificar tot seguit la seua formulació, Rodowick deixa entreveure la seua afinitat amb la postura de Manovich (2005: 152) d'acord amb la qual la imatge, en un sentit tradicional, deixa d'existir, tot i que continuem fent servir el terme pel costum i per l'absència (provisional) d'un altre mot que s'hi ajusti millor.

L'ús del condicional en la darrera citació (*may no longer be capable...*) ens retorna a l'ambigüitat que advertíem abans en les formulacions de Rodowick referents al seu posicionament respecte de la qüestió de la indicialitat. Les reticències de l'autor a tancar definitivament la porta a qualsevol tipus de connexió entre l'esdeveniment digital i el món tampoc no han passat desapercebudes a uns altres:

Ultimately, the sense of time lost that he [Rodowick] notices in the digital era can be traced back to a loss of indexicality [...] However, by speaking of this loss in terms of the “weakening”, “diminishing” or “attenuation” of indexicality, Rodowick, more than Manovich, Doane and Mulvey, also seems to leave open the possibility that digitally produced images retain some sort of indexical relation to the world (Niessen, 2012: 164-165).

Erroríem si pensarem que la indeterminació de Rodowick té a veure amb una pretesa voluntat d'atribuir indicialitat a certes instàncies concretes d'esdeveniment digital, com per exemple, els films amb enregistrament digital que sols recorren a acció real. Ans al contrari, aquestes pel·lícules —que, d'acord amb el visionari plantejament de Rodowick, esdevindran prompte excepcionals (2007a: 106)— no mereixen per a l'autor una consideració diferent d'aqueixa que atorguem als films íntegrament generats per ordinador o a aquells que barregen acció real i gràfics informàtics, atès que la sola captura digital afecta ja la possibilitat indicial (2007a: 117). Si bé amb una argumentació sensiblement distinta, el punt d'arribada de la valoració que Rodowick fa dels films digitals d'acció real se solapa amb el que Manovich abasta:

Una vez que el metraje de acción real se digitaliza (o se graba directamente en formato digital), pierde su privilegiada relación como índice de la realidad profílmica. El ordenador no distingue entre una imagen obtenida con un objetivo fotográfico, otra creada con un programa de pintura u otra sintetizada en un paquete fotográfico 3D, puesto que todas están hechas del mismo material: píxeles. Y éstos, independientemente de su origen, pueden alterarse fácilmente, sustituirse por otros, etcétera. El metraje de acción real queda pues reducido a un gráfico más, que no es diferente de las imágenes creadas de manera manual (2005: 374).

Així les coses, no trobem que l'ambigüitat del discurs de Rodowick vinga motivada pel desig de preservar certa indicialitat —com suggeria Niessen— i, menys encara, que aquesta suposada voluntat entronque amb cap intenció d'establir diferenciacions entre diverses instàncies d'esdeveniment digital en funció del seu grau d'indicialitat. Ara bé, sí que considerem que Rodowick s'afanya per mantenir certa connexió (no indicial) entre l'esdeveniment digital i el nostre món ordinari i que aquesta *certa connexió* és la que l'autor empra com a puntal per a sostenir, a la seua manera i en el nou context, el discurs cavellà sobre l'escepticisme.

En virtut dels seus automatismes computacionals, les “imatges” digitals constitueixen *simulacions* que ens permeten entendre el cinema digital com a *virtualment* fotogràfic. El recurs del digital a la mateixa geometria òptica de les càmeres tradicionals i el realisme perceptual que les noves tecnologies són capaces d’assolir¹²⁸ permeten, d’acord amb Rodowick, que continuem titllant de cinemàtica la nostra experiència com a espectadors i que seguim emprant els conceptes de la teoria cinematogràfica (2007a: 106 i ss). En aquest sentit, també una *certa aplicació* (relativa, esbiaixada) dels plantejaments cavellians sobre cinema i escepticisme podria resultar efectiva. No obstant això, cal tenir en compte que, com Rodowick afirma, el fotogràfic i el cinematogràfic persisteixen en el digital per tal de facilitar el complex trànsit cap a una nova realitat i una nova ontologia (2007a: 107) i que aquestes dibuixen un paisatge ben diferent del contemplat per Cavell:

Emerging from a filmic ontology, new relations with space and with time are developing that involve expectations of interactivity and control [...] As a screen technology, this is not an overcoming of skepticism, but a different expression of it. In the world of computers and the Internet, we have little doubt about the presence of other minds and, perhaps, other worlds. And we believe, justifiably or not, in confidence or anxiety, in our ability to control, manage or communicate with other minds and worlds, but at a price: matter and minds have become “information”. In this sense, the cultural dominance of the digital may indicate a philosophical retreat from the problem of skepticism to an acceptance of skepticism. For in the highly mutable communities forged by computer-mediated communications, the desire to know the world has lost its provocation and its uncertainty. Rather, one seeks new ways of acknowledging other minds, without knowing whether other selves are behind them (Rodowick 2007a: 175).

Impulsat per la nova realitat i la diferent ontologia que hi adverteix en la seua anàlisi de l’esdeveniment digital, Rodowick mira d’actualitzar les reivindicacions cavellianes, tot i que, com veiem, degradant la dimensió epistemològica de l’escepticisme, sacrificant la concepció ontològica de Cavell i esquivant la importància que aquest atorga al ser físic del món i dels altres. Per molt que Rodowick s’esforce per associar la seua postura amb l’acceptació existencial de l’escepticisme que proposa Cavell, des del nostre punt de vista, però, la voluntat de l’autor d’encaixar els plantejaments cavellians en el seu ordit acaba procurant la dissolució d’aquests: la convivència amb l’escepticisme que Rodowick contempla en

¹²⁸ Aquest *realisme perceptual* pren com a referència la imatge fotogràfica i no la realitat. És aqueixa la *simulació* (de la fotografia) que permet a Rodowick afirmar que el cinema digital és *virtualment* fotogràfic. Com veiem, l’autor fa seu el plantejament de Manovich (2005: 263) al voltant del fotorealisme i el caràcter re-meditat del digital: “[T]echnological and creative innovations in digital image synthesis have been driven by a single, though somewhat paradoxical, goal: the achievement of ‘photographic realism’, or what Lev Manovich has called ‘perfect photographic credibility’” (Rodowick, 2007a: 101).

l'entorn digital s'apropa perillosament a una nova manera de viure *en* l'escepticisme i l'acceptació d'aquest, en cas de tenir lloc efectivament, se'ns presenta més aviat com a conseqüència d'un cert desinterès de caire pragmàtic i no tant com a fruit de l'actitud existencial de l'individu.

3.4.2. Una altra proposta per a encarar la irrupció del digital des de paràmetres cavellians

Malgrat que trobem interessant —i fins i tot necessari— l'intent de Rodowick per mirar de casar els plantejaments de Cavell sobre cinema i escepticisme amb el nou context digital, tot seguit, i a mesura que anem exposant la nostra pròpia proposta, incidirem en els trets del seu intent que trobem més criticables. En qualsevol cas, no podem obviar certs punts de convergència amb Rodowick: al cap i a la fi, tant el seu esforç com el nostre parteixen de la visió cavelliana del cinema i acudeixen també —en major o menor mesura— al pensament de Lev Manovich per tal d'actualitzar i reivindicar la vigència dels postulats de l'autor de *The World Viewed*. Aquesta confluència general motivarà que, en moments concrets, el nostre enfocament mostre certa proximitat amb determinats aspectes d'allò que Rodowick manté. Així esdevindrà, per exemple, quan vinculem les produccions cinematogràfiques basades en imatges de síntesi amb el perill de la pèrdua de contacte amb el món ordinari en uns termes semblants als que ell utilitza en caracteritzar l'esdeveniment digital. No obstant això, la necessitat de proveir-nos d'una altra base des de la qual encarar amb garanties el que —a partir del capítol vinent— esdevindrà el nostre objecte d'estudi ens insta a començar a esbossar una alternativa.

Els nostres desencontres amb Rodowick reposen, en última instància, en el diferent abast dels objectius que ens fixem, prou més concrets (o si es vol, menys ambiciosos) que els que ell es planteja. Aquesta voluntat de concreció es farà visible, si més no, d'una manera doble. Per una banda, el nostre intent defugirà l'omnímode afany que advertim en l'autor i que el porta a recórrer l'ampli ventall de finestres que ofereix l'esdeveniment digital, amb les seues múltiples manifestacions. Ens centrarem en el cinema i atendrem més específicament a aqueixes instàncies cinematogràfiques —*resistents*, podríem dir— que, enmig de la convulsió que causen les noves tecnologies, aposten pel metratge d'acció real i pretenen allunyar-se de la desconexió amb el món amb què s'associa el digital.

Per altra banda, la proposta que presentem no naix moguda per la intenció de proporcionar un marc de referència estable capaç d'assegurar la seua aplicabilitat posterior. La nostra mirada evitarà conjecturar sobre el sempre incert futur i s'adreçarà al passat i al present —o millor, a un passat recent que encara podem considerar present. És per això que prestarem especial atenció a l'entramat d'aquesta crisi del cinema que marca el canvi de segle —i en la qual ben podríem dir

que encara romanem— i a la peculiaritat de la tensió dialèctica que afecta les diferents propostes cinematogràfiques amb l'adveniment del digital.

L'interès per valorar l'esmentada manera d'exercir la resistència cinematogràfica enmig de la revolució digital i per apropar-nos al diàleg que estableix amb la resta de propostes guiarà el nostre enfocament alternatiu. Retornarem així, en el primer dels tres següents epígrafs, als aspectes del plantejament de Cavell que Rodowick sacrifica, tot reivindicant la possibilitat de vigència de la base física i el misteri ontològic del cinema en temps digitals. Serà aleshores quan millor es podran apreciar tant la nostra intenció de romandre fidels a les bases de l'abordament de Cavell com les nostres diferències amb Rodowick. En un segon epígraf acabarem de dibuixar l'enfocament dialèctic a què venim apuntant, tot incidint en els aspectes que possibiliten teixir una certa continuïtat en aquest diàleg, però atenent igualment a les peculiaritats conjunturals que desaconsellen optar per una explicació del desenvolupament del mitjà excessivament lineal. En un últim breu epígraf proposarem una ampliació metodològica que ens portarà més enllà del procediment cavellià de lectura i que ens permetrà palesar millor en els capítols venidors la manera en què la resistència cinematogràfica de Dogma 95 persegueix la recuperació del món ordinari que el digital posa en qüestió.

3.4.2.1. Al voltant de les successions de projeccions *animades* de món

Considerem que la manera més adient de transportar els plantejaments cavellians sobre cinema i escepticisme al nou context digital passa per començar dirigint-se a les pàgines de *More of The World Viewed* (TWV: 168-173) on l'autor justifica l'exclusió dels dibuixos animats (*cartoons*) de la seua caracterització del cinema¹²⁹. Mentre que Rodowick sembla ignorar el passatge¹³⁰, uns altres (Schmerheim, 2013: 114-116; Sancho, 2011: 43, 57) han acudit a aquest amb la intenció d'albirar quina podria ser la postura de Cavell respecte dels films produïts amb imatges de síntesi. En última instància, la nostra opció troba suficient justificació en les paraules de Cavell qui, en l'entrevista abans referida, apunta succintament cap als vincles que es poden establir entre els dibuixos animats i les pel·lícules amb imatges generades per ordinador. Parlant al voltant de la importància que concedeix al fet que el cinema estiga habitat per figures mortals —o *projeccions* de mortals—, Cavell afegeix: “Esa, supongo, es la razón fundamental por la que no puedo pensar la animación como parte del cine. No sé qué diferencia puede suponer eso a medida que nos habituemos

¹²⁹ L'exposició de Cavell ve motivada pels comentaris d'Alexander Sesonske, qui li recrimina el fet de no contemplar l'animació en el seu estudi del cinema. En aquest sentit, les crítiques de Sesonske entronquen amb les postures d'aquells com Manovich (2005: 366-383) o Gunning (2007: 38) —per esmentar dos autors als quals remetem en aquest apartat— que reavaluen i reivindiquen la importància de l'animació en la història del cinema a la nova llum de les creacions digitals.

¹³⁰ Entenem que el desinterès de Rodowick pot venir motivat per la seua definició de l'esdeveniment digital com a *simulació*, i no pas com a *representació* equivalent a la que trobem en la pintura.

a experimentar la digitalización y podamos discriminar” (en Bardotti, 2008). El posicionament de Cavell sembla així alinear-se amb la d’aquells qui, com Comolli i Sorrell, sí que s’han encarregat d’establir els esmentats vincles:

El cine se hace *en presencia*. Las imágenes llamadas “de síntesis” pertenecen más bien al mundo del *cartoon*, de las que serían sus formas actuales. Por un lado, el cine: el frente a frente no siempre controlable de los cuerpos humanos o animales y de las máquinas (más todos aquellos que están a su servicio). Por otro lado, el dibujo animado: el control de un extremo al otro (2016: 19)¹³¹.

En l'al·ludit fragment del *post scriptum* de *The World Viewed*, Cavell manté que els personatges de dibuixos animats són descorporificacions (*disembodiments*), esperits purs sense cos (TWV: 170) que no han existit mai —com tampoc les seues accions— al marge de la seua projecció en la pantalla. En termes semblants es refereix al món projectat en el seu conjunt, un món que ens proporciona una experiència diferent d’aqueixa que vivim quan encarem projeccions *del nostre món*:

The world inhabited by animated creatures is typically also animated; it may not remain the stable background of the actions of the live figures, but act on its own. It is animistic [...] The difference between this world and the world we inhabit is not that the world of animation is governed by physical laws or satisfies metaphysical limits which are just different from those which condition us; its laws are often quite similar. The difference is that we are uncertain when or to what extent our laws and limits do and do not apply (which suggests that there are no real laws at all) (TWV: 169-170).

La nostra experiència com a espectadors varia davant d’una successió de projeccions *animades* de món: en substituir l’automatisme per l’animació, es perd el gest mecànic de la fotografia i amb això, es perd també la possibilitat que el cinema ens ajude a viure en presència de l’escepticisme i superar-lo. En efecte, en no poder atribuir a l’animació la determinant absència de la mà humana en la formació dels seus objectes, s’esfumen la condició de present del món i el misteri ontològic amb què Cavell associa el cinema. Allò que servia al filòsof per a distingir la fotografia de la pintura és justament el que manca a l’animació perquè aquesta pugui ser considerada cinema. No en va, els dibuixos animats ens ofereixen igualment representacions que ens allunyen del món ordinari.

Si atenem al vincle que Cavell suggereix entre les imatges de síntesi i els dibuixos animats, podem argumentar que l’autor es distancia de la caracterització del cinema digital com a *simulació* proposada per Rodowick i se suma a aquells que —com per exemple, Manovich— troben en els films amb imatges generades per ordinador

¹³¹ La cursiva és dels autors.

quelcom ben proper a les representacions pictòriques. Des d'aquest punt de vista, aquests films correrien per a Cavell la mateixa sort que els *cartoons*: per una banda, els personatges generats per la tecnologia digital podrien ser igualment entesos com a descorporificacions, com a *res cogitans* cartesiana durant l'espera escèptica que motiva la seua separació de la *res extensa*; per l'altra, tampoc el món que aquestes pel·lícules ens mostren seria el nostre sinó un que és producte d'una re-presentació, d'una digitalització matematitzada que troba la seua essència en el 0 i l'1 del codi binari, d'un model racional que re-emplaça el món i que comporta tant una pèrdua del referent últim com un obstacle per al reconeixement del paper que el nostre món ordinari desenvolupa al cinema.

Així les coses, i com tindrem ocasió de veure més tard amb major concreció¹³², aquestes produccions es trobarien ben lluny de brindar-nos la possibilitat de recuperació que Cavell atribueix al cinema i constituïrien una mostra més de com, en temps digitals, la nostra cultura moderna de base cartesiana sucumbeix al desig de transcendència en comptes de reconèixer la limitada posició de l'humà en el món. Com afirma Schmerheim, apuntant en una direcció semblant a la nostra:

[T]he creation or imagination of fictional or virtual worlds in cinema appears as a substitute for the Cavellian unavailability of the world, as a different means for transcending our limitations by creating new worlds completely subjected to our control. Digital cinema, then, is merely another, more radical, variant of this desire (2013: 177).

Pel que hem dit fins al moment, hom pot pensar que Rodowick no va tan desencaminat en reformular els plantejaments cavellians i sacrificar les seues bases perquè aquests s'ajusten al context digital: si aquestes noves produccions corren el mateix risc que els dibuixos animats de quedar-se'n fora d'allò que Cavell concep com a cinema, cal adaptar-se a les noves circumstàncies, reconsiderar el mitjà cinematogràfic i dotar-se d'unes noves ferramentes conceptuais per a abordar-les. Per la nostra part, no volem, ni molt menys, negar tal obvietat, així com tampoc restar mèrits a l'intent de Rodowick. Ara bé, trobem que el mer recurs del cinema a la tecnologia digital no comporta necessàriament la caducitat de l'enfocament cavellià. Si bé és inqüestionable la proliferació en les últimes dues dècades de produccions basades exclusivament en imatges de síntesi o que fan un abundant ús d'aquestes, no podem ignorar el fet que altres moltes pel·lícules, tot i emprar la tecnologia digital, desestimen fer servir aqueixes tècniques que podem titllar de *suplantadores de món*. És el cas dels ja al·ludits *films d'acció real*.

¹³² Emplacem el lector a la darrera part del pròxim epígraf, però sobretot, a la caracterització del cinema d'il·lusió que durem a terme en el cinquè capítol.

Com dèiem fa poc, Rodowick no considera de manera distinta aquest tipus de pel·lícula sinó com una instància més d'esdeveniment digital sense connexió indicial amb el perfil·mic. Si observem, però, els motius que Cavell addueix per a valorar diferentment els dos tipus de successions de projeccions de món (*automàtiques* i *animades*) ens sorgeix tot un seguit de dubtes: Podem mantenir que les persones i objectes que apareixen al film digital d'acció real no han existit mai al marge de la seua projecció en la pantalla, que el món que allí se'ns mostra no és el nostre? Esdevenen efectivament tan crucials per a avaluar la connexió del film amb la realitat la captura digital o el procés de digitalització posterior que s'aplica al metratge enregistrat per uns altres mitjans? És tan diferent l'experiència que procuren els films digitals d'acció real que rebutgen els trucatges informàtics d'aqueixa que obtenim de les pel·lícules rodades amb cel·luloide? Fins a quin punt podem dir que aquest tipus de films digitals ens allunyen més del món ordinari que una pel·lícula analògica plagada d'efectes especials? Realment qualsevol ús de la tecnologia digital anul·la indefectiblement la possibilitat de recuperació que ens ofereix el cinema? I en última instància, resulta definitivament inviable —com afirma Rodowick— conservar el sentit originari de l'abordament cavellià una volta el cinema s'ha endinsat en terreny digital?

3.4.2.2. Una nova expressió d'una dialèctica constant

En termes generals, les properes pàgines perfil·laran una mena de resposta conjunta a aquestes qüestions, tot i que moltes —especialment, les dues últimes— ens continuaran acompanyant al llarg del nostre recorregut. D'entrada, allò que volem remarcar per reprendre el fil de l'exposició és que si hem recorregut a la caracterització que Cavell fa dels dibuixos animats no ha sigut amb el propòsit de llevar la tipificació de cinematogràfiques a les pel·lícules que depenen de les imatges generades per ordinador sinó per a reclamar una avaluació diferenciada de determinats films digitals. En efecte, trobem que les pel·lícules digitals d'acció real poden evitar, en la mateixa mesura que els films analògics, la consideració de *simulacions* o de *representacions*. A diferència de Rodowick (i també de Manovich), pensem que el mer recurs a la tecnologia digital no porta necessàriament associada una pèrdua d'indicialitat, que cal avaluar en cada cas l'ús concret que es fa d'aquesta tecnologia i que, al capdavall, i en una línia semblant a l'assenyalat per uns altres (Marks, 2002: 161-175; Soderman, 2007; Gunning, 2008: 24) la qüestió de l'índex no és cap panacea que ens permeti traçar una clara delimitació entre l'analògic i el digital:

La introducción de mejoras tecnológicas anteriores en los sistemas fotográficos (soportes magnéticos, teletransmisiones, etc.) no afectó sustancialmente a la naturaleza de la fotografía ni a la de sus valores satélites. Incluso la metamorfosis del grano de plata en pixel tampoco es

crucial, siempre y cuando en la génesis del registro fotográfico intervenga la cámara como dispositivo de captación. Recordemos que también en los medios impresos el grano de plata ha sido sustituido por el punto de la trama fotomecánica. La cámara garantiza aún una gran dosis de lo que Charles S. Peirce llamó indicialidad: la huella metálica de la fotografía primigenia se transforma en huella digital, pero en huella al fin y al cabo (Fontcuberta, 1997: 149-150).

Així les coses, i abandonant els termes que adopta Rodowick per a tornar als que fa servir Cavell, pensem que la revolució digital no comporta irremeiablement la renúncia a la base física del cinema. Si recordem, aquesta base material del cinema ens remetia a la càmera (com a artefacte físic que assegura la no intervenció humana en la captació d'imatges i que procura la transfiguració de la realitat) però sobretot, al món que s'ofereix a la càmera per a ser vist. Segons el nostre parer, tant la càmera (digital) com el món —així com el misteri que envolta la relació entre la cosa i la cosa projectada— són capaços de sobreviure en el nou context tecnològic, per molt que un altre element físic indispensable per a la càmera tradicional com és el cel·luloide pugui arribar a desaparèixer. Això sí, com hem vist, no podem mantenir la presència d'aquesta base física en aqueixes altres produccions que prescindeixen tant de la càmera com del nostre món quotidià.

Com veiem, el nou punt d'inflexió que suposa la revolució digital en la història del cinema ens deixa davant d'una nova expressió de la dialèctica contínua a què ens hem estat referint. Si abans, quan ens ocupàvem de la fita que assenyala Cavell ateníem al diàleg entre la proposta tradicional i la moderna, l'escenari de canvi de segle ens convida a destacar la tensió existent entre dos extrems —amb nombroses possibilitats intermèdies— que conceben la creació cinematogràfica de manera ben diferent: d'un costat, la tendència a l'ús decidit de l'artifici digital d'aqueixes produccions que ens ofereixen successions de projeccions *animades* de món, i de l'altre, l'aposta de les pel·lícules d'acció real que, sense renunciar a un cert ús de la nova tecnologia, defugen el nou ventall de trucatges que ofereix el digital.

Si deixem a un costat la diferent relació amb la base física del cinema que atribuïm a cadascun d'aquests dos extrems, podem observar com Manovich s'expressa en uns termes semblants als nostres quan ens parla de les dues propostes estètiques oposades que conviuen en plena revolució digital: "The first treats a film as a sequence of big budget special effects, with may take years to craft during post-production stage. The second gives up all effects in favor of 'authenticity' and 'immediacy', achieved with the help of inexpensive DV equipment" (Manovich, 2001: 2). Al contrari de Rodowick, qui ignora aquesta segona opció sota el pressupòsit que tot el cinema digital és inseparable d'una estètica de postproducció, Manovich presta atenció a aqueixa tendència que bateja com a *DV realism* i que entén com a

reacció davant l'auge de l'altre pol, això és, el de les pel·lícules que recorren als efectes especials computeritzats. Tot i haver definit el cinema digital com el resultat d'una suma —*cinema digital = material d'acció real + pintura + processament d'imatge + composició + animació 2D per ordinador + animació 3D per ordinador* (2005: 376)—, Manovich no deixa de contemplar la possibilitat que el valor de determinats factors de l'adició siga igual a zero —que és justament el que esdevé amb els dos extrems de la tensió que assenyalen.

Hi ha, a més, un altre aspecte de la nostra confluència amb Manovich que voldríem destacar per a seguir perfilant l'enfocament dialèctic que hem adoptat:

[I]t would be incorrect to think that the two aesthetics of computer-driven special effects and *DV realism* somehow are results of digital technology. Rather, they are the new realizations of two basic creative impulses that have accompanied cinema from the beginning (2001: 9).

Com veiem, les paraules de l'autor entronquen amb la inacabable disputa sense resolució entre propostes cinematogràfiques a la qual hem començat a al·ludir en el present capítol. I és que els diversos punts d'inflexió que advertim en la història del cinema, com comentàvem, ens acosten a la constància del canvi d'un mitjà que està redefinint-se incessantment, que busca una vegada i una altra una essència que no troba, que no deixa d'explorar i preguntar-se per l'enigmàtica relació que manté amb la realitat. És en aquesta crisi recurrent (si no permanent) on el cinema troba una paradoxal continuïtat. En consonància amb la condició modernista del cinema que abans definíem, cada fita de la història del mitjà que comporta una certa ruptura ofereix alhora nous motius per a pensar en la seua continuïtat. Així ho hem pogut comprovar en remetre'ns a aquell (sempre relatiu) punt d'inflexió en què el cinema trenca la seua *relació natural* amb el món, i així també ho podem observar ara a propòsit de la revolució digital. Atenem ara, en primera instància, a aqueixa continuïtat que podem albirar en el cíclic xoc de tendències cinematogràfiques i que ens portarà a proposar una nomenclatura que ens permeta extrapolar el gest dialèctic més enllà de la dinàmica que abans vèiem que es generava entre cinema tradicional i modern.

• La permanència del canvi (I). El pla general que ens fa veure la línia

Si recordem, ens hem referit abans al cinema de l'edat daurada de Hollywood com a paradigma vigent que, amb els seus canvis i renovacions, és capaç de suscitar convicció durant l'època mítica del mitjà, això és, fins a l'eclosió definitiva del modernisme. A partir d'aquell moment, com deia Cavell, les pel·lícules de neo-Hollywood continuen emprant els automatismes tradicionals, tot i que la mera invocació d'aquests no siga ja suficient per a conservar la promesa del cinema. És aleshores quan la indústria aposta fort per explotar al màxim el potencial

espectacular del mitjà amb tots els recursos que comentàvem adés com a manera d'amagar la pèrdua de convicció amb la retòrica. Si bé molts d'aquests recursos introdueixen notables canvis estètics que ens permeten distingir els nous films dels seus antecessors, la persistència dels automatismes tradicionals més assentats és igualment palesa. D'entre aquests automatismes, cal destacar aquells que més específicament treballen en favor del realisme diegètic. No en va, segons el nostre parer, no sols correspon a l'espectacularització la comesa d'emascarar la pèrdua de convicció en la relació que lliga cinema i món: aquesta pèrdua mira també de ser contrarestada mitjançant l'enfortiment de l'efecte diegètic. Malgrat les conseqüències que comporta el punt d'inflexió que assenyala Cavell, els automatismes en què es fonamenta la tradició perviuen i el paradigma, tot i entrar en crisi i patir modificacions, conserva la seua dominància.

Si dirigim la mirada cap a aqueixa altra fita que suposa la revolució digital hi trobem una altra expressió més de la mateixa estratègia. Per sota dels innegables canvis associats a la nova tecnologia podem detectar la continuïtat del trànsit que porta des de la creixent espectacularització del neo-Hollywood analògic fins a l'apoteosi dels efectes especials computeritzats¹³³. De nou, el sentiment de pèrdua es mira de reprimir amb una renovada fórmula que continue procurant l'absorció (escòpica, però també diegètica) de qui mira la pantalla i emmascarant l'artifici del film. Això sí, com major és l'allunyament respecte del món ordinari que se li proposa a l'espectador, major ha de ser la dosi que garantisca el seu endinsament en l'univers versemblant, idealitzat i sense fissures que li presenta la pel·lícula. Per molt que els recursos, procediments i tècniques vagin modificant-se —per exemple, amb l'assimilació d'aspectes característics del cinema d'atraccions primitiu (Company i Marzal, 1999: 38)—, el nucli programàtic del paradigma i un cert reducte dels automatismes de la tradició cinematogràfica, com veiem, no són sacrificats. És aquesta continuïtat hipodèrmica que lliga les tendències majoritàries de diferents moments de la història del cinema i que pivota al voltant de l'absorció de l'espectador en el flux del film la que ens anima a considerar aquestes tendències com a expressions diverses d'una mateixa matriu, d'un mateix paradigma que manté la seua vigència en virtut de la seua mutabilitat. Dediquem-nos tot seguit, abans de continuar amb el nostre desenvolupament, a definir amb major precisió aquest paradigma i a explorar l'orientació del seu nucli d'automatismes, tot esbossant lligams amb el pensament d'alguns dels teòrics que s'han dedicat a investigar-lo.

El paradigma vigent a què estem remetent ben pot ser relacionat amb allò que Noël Burch (1995) anomena *Mode de Representació Institucional* (d'ara endavant MRI). A

¹³³ Tindrem ocasió d'apreciar amb més detall la fluïdesa d'aquesta transició en el cinquè capítol, quan interpretem què és allò a què el moviment Dogma 95 es refereix en parlar-nos del "cinema d'il·lusió".

El tragaluz del infinito, l'autor encunya aquesta expressió partint d'una òptica marxista segons la qual el *mode de representació* ens remetria, en última instància, al *mode de producció*. Burch entén el MRI com aqueix model que tots interioritzem des de menuts a partir de la competència de lectura que assolim gràcies a l'experiència que ens ofereixen les pel·lícules (i especialment —i per remetre a la terminologia cavelliana—, aquelles que reproduïxen els automatismes tradicionals)¹³⁴. Burch es mostra especialment preocupat per la recepció alienant que l'espectador pot fer del discurs del MRI i, consegüentment, la seua obra es planteja contribuir a la desnaturalització d'aqueixa experiència (1995: 17).

Per altra banda, la nostra insistència en l'absorció diegètica que persegueix el paradigma cinematogràfic dominant troba igualment evidents connexions amb la presentació que —en resposta a la denominació de MRI que proposa Burch— Sánchez-Biosca fa del que ell prefereix anomenar *Model de Representació Narratiu-Transparent* (1990: 73-84): “[L]a tendencia a la invisibilidad de la voz enunciativa y la economía general del raccord, así como la construcción de un espacio habitable por el espectador en la ficción son rasgos irrenunciables del modelo” (1990: 74). En una línia semblant assenyala Quintana en referir-se a aqueix model cinematogràfic caracteritzat per un *realisme que cerca la transparència en el procés de la representació*:

Este modelo, cuyos orígenes se encuentran en el teatro aristotélico y en la influencia que ejerció la institucionalización de una cultura de la ilusión representativa en el mundo occidental, halló su máxima expresión en la metáfora del espejo que surca toda la literatura realista del siglo XIX. Este modelo que introduce al espectador en un mundo verosímil —aunque sea fantástico— se convirtió en la forma hegemónica de la narración cinematográfica que abarca tanto el modelo clásico del cine Hollywoodiense como otros modelos de cine popular, que en numerosos países del mundo nacieron bajo su influencia y acabaron copiando sus principales bases formales (2003: 106).

També podem establir certs vincles entre el paradigma que estem perfilant i la caracterització que Bordwell fa de l'*estil clàssic*. L'autor s'encarrega de descriure detalladament aquest estil i circumscriure'l al període de temps que va des de la incorporació del so al mitjà fins a l'aparició dels nous cinemes (això és, entre el 1930 i el 1960). D'acord amb Bordwell (1996: 163 i ss), són cinc els trets principals que defineixen l'estil clàssic: a) la submissió dels aspectes tècnics a l'argument, b) la construcció d'un espai habitable i un temps coherent, c) la màxima claredat denotativa, d) una composició de caràcter anticipatori (tota acció és orientada cap a

¹³⁴ És per això que Benet defineix sintèticament el MRI com aquell model de continuïtat i transparència estès històricament pel cinema americà (Benet, 2004: 65-66).

un objectiu identificable i calculable que apunta en la direcció del clímax a què condueix la trajectòria narrativa) i e) l'ordenació probabilística "normativa" en funció de l'argument (tots els processos discursius romanen subordinats a la diegesi). *Mutatis mutandi*, podem dir que aquest estil clàssic de Bordwell ocupa la mateixa posició nuclear respecte del MRI de Burch que la que nosaltres atorguem al cinema de l'edat daurada de Hollywood de què parla Cavell en relació amb aqueix paradigma vigent i mutable que en el successiu optarem per anomenar *model hegemònic*.

A més de situar-nos en l'estela de Gómez Tarín (2002a; 2002b; 2004), amb el recurs a l'expressió "model hegemònic" pretenem arreplegar certs trets fonamentals que compartim amb els esmentats plantejaments —com per exemple la preponderància que Sánchez-Biosca i Quintana atorguen a la transparència enunciativa o el biaix ideològic que adverteix Burch— però sense comprometre'ns amb una noció com la de representació que resultaria contradictòria amb la cavelliana concepció ontològica del cinema. Per altra banda, en mantenir una relativa distància respecte de Burch i Bordwell mirem d'evitar emfatitzar en excés aquella certa linealitat i homogeneïtat dels seus desenvolupaments que ja esmentàvem adés i que podria posar alguns entrebancs a la visió dinàmica i l'enfocament dialèctic que venim defensant.

No obstant això, els plantejaments d'aquests autors —així com d'altres que s'han interessat per les rutines del model cinematogràfic dominant— ens ajudaran tot seguit a aprofundir en el nucli que observem pràcticament inalterable en les produccions del model hegemònic i que ens permet teixir en aquest una relativa continuïtat capaç de lligar les seues diverses mutacions. I és que si bé adoptem la màxima cavelliana segons la qual totes les creacions del mitjà cinematogràfic estan igualment dotades per a reflectir l'amenaça escèptica i per trobar-ne una eixida, considerem així mateix que determinats trets formals sovintejats pel model hegemònic (o si es vol, certs automatismes tradicionals) es presten particularment a encaixar dins l'imaginari escèptic. Amb altres paraules, tot i que acceptem amb Cavell que qualsevol film constitueix una imatge en moviment de l'escepticisme modern, trobem que els procediments més recurrents del paradigma vigent comporten una singular adequació a la base cartesiana de la ciència moderna —és a dir, als fonaments de la filosofia tradicional— atès que, com indica Palao, la proposta cinematogràfica hegemònica suposa la traducció del model mecanicista de l'univers a l'àmbit de l'audiovisual (2004: 93). Seguint aquest fil, mirarem d'endinsar-nos ara en les implicacions i conseqüències d'aqueixa transparència enunciativa i clausura diegètica que caracteritzen el nucli compartit per les creacions més prototípiques del paradigma vigent, això és, d'aqueixa aspiració al —com diria Barthes (2006)—

grau zero de l'escriptura que narra donant la impressió de mostrar, donant la impressió que els esdeveniments es contenen sols, per si mateixos.

Amb aquest objectiu en ment, començarem remetent a les convencions que Company i Marzal (1999: 36-38) assenyalen com a constitutives del *sancta sanctorum* del cinema en tant que fàbrica de somnis i que ens adrecen a les regles que van gestant-se durant la segona dècada del XX, quan s'imposen els mètodes industrials en la producció cinematogràfica que portaran a l'aparició del sistema d'estudis. Els autors sintetitzen en tres els recursos que es fan servir de cara a assolir la versemblança: en primer lloc, la naturalització de la posada en escena, mitjançant un tractament acurat de la fotografia, la il·luminació, els decorats, el vestuari, l'*atrezzo*, la caracterització dels personatges o la utilització diegètica de la música; segonament, el desenvolupament lineal i causalista del relat fílmic que pivota sobre la figura protagonista i afavoreix la identificació de l'espectador; per últim, la invisibilitat del muntatge, aconseguida gràcies a un curat treball sobre el ràcord.

El darrer d'aquests procediments ens dona peu a tractar una de les qüestions que més ens interessa destacar. La continuïtat que proporciona el ràcord procura amagar el dispositiu d'enunciació d'aqueixa subjectivitat que selecciona, enquadra, captura, munta i, en definitiva, conta. La juxtaposició d'imatges és indefectiblement fruit i indicador d'una subjectivitat que, per altra banda, el tipus de muntatge que duu a terme el model cinematogràfic dominant s'encarrega d'amagar en el seu afany per "borrar toda huella enunciativa que pueda recordar al espectador el carácter artificioso de la construcción fílmica" (Company i Marzal, 1999: 38). L'escriptura hegemònica s'esforça així per generar la sensació que allò que es presenta a la mirada de l'espectador és la realitat íntegra, objectivament enregistrada sense cap intervenció. És aquest el particular despotisme (*il·lustrat*) de què ens parla Palao: "Todo (de la imagen perfecta registrada a la que nada falta) para el sujeto (espectador) pero sin el sujeto (de la enunciación)" (2004: 195). El món del cinema hegemònic és, així, especialment congruent amb el món de l'imaginari escèptic modern: un món que sembla existir al marge de la nostra presència i que no ens necessita per a subsistir (Palao, 2004: 143), un món que *hi és* i alhora sembla haver exclòs el subjecte de l'enunciació de manera pareguda a com la ciència moderna amaga l'operador indispensable que és l'experimentador, a com la filosofia tradicional d'arrel cartesiana foragita l'humà.

La comesa del muntatge, tanmateix, no consisteix sols a ocultar l'enunciació, sinó que paral·lelament desenvolupa també un paper imprescindible de cara a garantir la continuïtat. El muntatge encamina la lectura de la imatge i, de manera especialment marcada en el cas del cinema hegemònic, limita l'ambigüitat d'aquesta i minimitza la sensació de fragmentació en l'espectador. La naturalesa fragmentària

del film (amb els seus nombrosos plans, rodats en temps i espais diferents) és contrarestada amb un muntatge invisible que cerca la fluïdesa i intenta transformar la pel·lícula en un tot perfectament integrat capaç de generar en l'espectador la sensació d'existència "de una continuidad y homogeneidad aparentemente anteriores a la propia figuración" (Sánchez-Biosca, 1990: 75):

Este efecto ilusorio se crea mediante la utilización de la figura del *raccord* o sistema de sutura entre los diferentes planos que componen la película. El *raccord* debe impedir que el espectador tome consciencia del fragmento, de los cambios de plano y del sentido de discontinuidad del propio relato fílmico. El público cinematográfico se encuentra engañado frente a un proceso de objetivación que pretende ser mostrado al mundo como algo perfectamente entrelazado. El espectador que se enfrenta a una película clásica acaba perdiendo la consciencia de lo fragmentario y asimila la película a una totalidad (Quintana, 2003: 101).

Aquesta continuïtat es posa al servei d'una causalitat narrativa que resulta, com dèiem, decisiva per als films pertanyents al model. La insistència en aquesta causalitat deriva en la detecció per part de l'espectador dels trets unificadors del film i en la distinció de la informació significativa d'aquella que no ho és (Bordwell, Staiger i Thompson, 1997: 8). L'escriptura hegemònica estableix així un horitzó d'expectatives i una determinada disposició mental en l'espectador, als quals hi contribuïran decisivament els assentats procediments particulars de cada gènere¹³⁵. Recolzant-se en els codis del model i del gènere concret, cada film presenta unes premisses bàsiques que vertebraren la seua lògica interna i que marquen una mena d'heurística, una pauta que delimita el que és i el que no és permès i que queda fixada al començament de la pel·lícula:

La exposición concentrada y preliminar que nos precipita *in medias res* provoca unas primeras impresiones intensas, que se convierten en las bases de nuestras expectativas a lo largo de toda la película. Meir Sternberg lo denomina "efecto de primacía" (Bordwell, Staiger i Thompson, 1997: 41).

La continuïtat ofereix la seua ajuda a la causalitat, però aquesta, ahora, reforça la primera. S'estableix així una retroalimentació entre ambdues que treballa en favor d'una estètica on tot buit quede suturat, on tota acció tinga una sòlida motivació, on tota coincidència estiga suficientment motivada per resultar creïble i on no hi haja confusions ni cap incògnita al final de la pel·lícula:

Este movimiento de la causa al efecto, al servicio de objetivos que planean sobre toda la película, explica en parte la gran importancia que

¹³⁵ Per a la qüestió dels gèneres i de com aquests satisfan les expectatives del públic convé consultar el llibre d'Altman (2000). Tindrem ocasió de referir-nos a aquest assumpte en el cinquè capítol (vid. subapartat 5.3.1), quan valorem l'oposició de Dogma 95 a les pel·lícules de gènere.

da Hollywood a la continuïtat. Se considera que les coincidències i els objectius relacionats amb el azar resquebrajen la unitat de la pel·lícula i molestan al espectador. La causalitat ferma propicia no s'ólo les conseqüències sinó també continuïtat, i fa que la pel·lícula progressi "suavement, sense dificultats, sense discordàncies ni temps morts ni retards" (Bordwell, Staiger i Thompson, 1997: 20).

La mirada dirigida de l'espectador s'encamina d'aquesta manera, ja des de l'esmentat *efecte de primàcia*, cap a aqueix final que suposa el clímax de la fascinació del públic i en el qual es completen tots els espais causals que quedaven per cobrir. No hi ha final més feliç per a l'espectador dissenyat per la pel·lícula que el *happy end* adequadament motivat per la causalitat on tot és tancat. El final feliç del model hegemònic se'ns presenta així com a conclusió necessària —sempre que el problema lògic haja estat resolt correctament— que es deriva de les premisses que s'estableixen com a base sòlida a l'inici del film¹³⁶. Morin es refereix en aquests termes a aqueixa mena d'argumentació deductiva que atribuïm al relat fílmic del model hegemònic i que ens serveix per a connectar la continuïtat i causalitat que aquest model persegueix amb el mètode habitual de la filosofia tradicional: "El filme, sistema narratiu, puede convertirse, gracias a su construcción interna —guion, découpage e intriga—, en un verdadero discurso lógico y demostrativo" (2001: 169).

Com ja apuntàvem abans quan remetièm a Company i Marzal, l'absorció diegètica que procura el desenvolupament lineal i causalista del relat fílmic resulta més eficaç en girar aquest desenvolupament al voltant de la figura protagonista. Amb recursos com per exemple la multiplicació dels punts de vista, les variacions en l'escala dels plans o l'especial atenció al ràcord de mirades¹³⁷, els films del model hegemònic incideixen en una identificació que esdevé factor clau en l'estratègia de control encaminada a fer l'univers diegètic acollidor per a la mirada de l'espectador¹³⁸:

[E]n el proceso de identificación, el trabajo de narración, de la "mostración", de la enunciación, juega un papel determinante: contribuye ampliamente a informar la relación del espectador con la diégesis y con los personajes. En el nivel de las grandes articulaciones narrativas, modulará permanentemente el saber del espectador sobre

¹³⁶ De la mà del *happy end* cinematogràfic, Cabrera ens ajuda a revelar un aspecte més dels vincles que lliguen especialment el model hegemònic amb els afanys de la filosofia tradicional post-cartesiana: "Los *happy ends* de la Filosofía [...] son rigurosamente serios (tal vez los más célebres de ellos sean los de la Teodicea de Leibniz y la Fenomenología del espíritu de Hegel) y pretenden haber arreglado el mundo definitivamente [...]. El *happy end* filosófico es aquello que Marx ya denunciaba (en los hegelianos) como la tentativa de 'arreglar el mundo dentro de la cabeza', algo que el cine no consigue hacer, aunque lo intente" (1999: 31).

¹³⁷ Evidentment, hi podriem afegir molts més recursos que es fan servir amb la mateixa finalitat. Per a aprofundir en aquest assumpte veu: Aumont, Bergala, Marie i Vernet, 1989: 278 i ss.

¹³⁸ Com indiquen Bordwell, Staiger i Thompson (1997: 15-16), tant el recurs a personatges estereotipats com a actors i actrius del *star system* tenen també el seu pes en el funcionament de la identificació.

los acontecimientos diegéticos, controlará en cada instante las informaciones de que dispone a medida que avanza el filme, esconderá algunos elementos de la situación y, por el contrario, anticipará otros, regulará el juego del avance y el retroceso entre el saber del espectador y el saber supuesto del personaje y podrá influir así de forma permanente en la identificación del espectador con las figuras y las situaciones de la diégesis (Aumont, Bergala, Marie i Vernet, 1989: 285-286).

Continuïtat, causalitat i identificació s'erigeixen així en elements centrípets fonamentals per a la bateria retòrica del paradigma cinematogràfic dominant. Cal prendre, tanmateix, també en consideració l'aportació que a aquest centripetisme realitza el muntatge en articular espais en plans contigus, esborrar les limitacions de l'enquadrament i suturar l'heterogeneïtat del fora de camp. Convé així destacar el paper que desenvolupa la llei de l'eix en la seua comesa de garantir l'homogeneïtat en el constant diàleg que s'estableix en el film entre camp i fora de camp diegètics:

[U]na vez escogido un emplazamiento de cámara ante una escena, queda definitivamente determinado el abanico de posibles nuevos emplazamientos, así como aquellos prohibidos [...]. Más que una simple norma en ella se juega algo importante: la configuración de un espacio de conjunto teniendo en cuenta la frontalidad desde la cual contempla el espectador la proyección cinematográfica, el carácter bidimensional de la imagen y el respeto por la orientación en el espacio narrativo más que icónico o plástico (Sánchez-Biosca, 1991: 118-119).

Però en última instància, i com ja avançàvem, els procediments del model hegemònic van dirigits a procurar l'absorció (imaginària) del fora de camp no diegètic (aqueix en què es troba l'espectador) dins de l'espai de conjunt homogeni del camp i el fora de camp diegètics. El cos negat de l'espectador, reduït a mirada, es lliura a la contemplació d'uns altres cossos i objectes afirmats en la seua exhibició a la pantalla¹³⁹: l'absorció d'imatges per part del subjecte espectador esdevé absorció del subjecte en la imatge i l'heterogeneïtat extradiegètica es dilueix en l'homogeneïtat imaginària. És aquesta la raó per la qual la prohibició de l'actor a mirar i adreçar-se a la càmera constitueix una de les normes més fèrries del paradigma¹⁴⁰. Aquesta acció comportaria una interpel·lació a l'espectador, una actualització evident de la presència del cinquè marge de l'enquadrament, un trencament del centripetisme en què s'empara la identificació (i que alhora, és alimentat per aquesta) i una conseqüent presa de consciència de la distància efectiva que separa l'espectador de la diegesi¹⁴¹. Les mirades a càmera, així, són evitades pel

¹³⁹ Ens expressem en uns termes semblants als que González Requena fa servir en relació amb el discurs televisiu (1992: 58).

¹⁴⁰ Burch (1995: 220-221) deixa constància de la progressiva adopció d'aquesta norma.

¹⁴¹ Tot i això, com sabem, hi ha mirades a càmera que no suposen tal interpel·lació i que, per tant, són permeses. Ens estem referint a les situacions en què la càmera adopta un punt de vista subjectiu: "els

cinema hegemònic de la mateixa manera com esdevé amb les empremtes que fan palesa la presència d'un enunciator, ja que tant les unes com les altres apunten cap a l'heterogeneïtat ontològica de l'espai on s'allotgen enunciator i espectador, cap a un contracamp inassimilable.

Si abans manifestàvem l'interès del discurs hegemònic per "mostrar" un relat que es contava sol sense l'ajut de cap subjecte de l'enunciació, ara deixem constància d'una altra intenció del model: "mostrar" un relat que es conta sol sense l'ajut del subjecte espectador. El paradigma cinematogràfic hegemònic s'encarrega d'aquesta manera de construir un espai habitable que l'espectador ha de sostenir amb la seua aquiescència, però creient-se en tot moment prescindible (Palao, 2004: 243).

Així les coses, per molt que —d'acord amb Cavell— tot cinema relativitze la presència de la mà humana en virtut de l'automatisme mecànic del mitjà i que tota pel·lícula excloga el seu espectador del món projectat, trobem que l'elecció d'uns automatismes expressius conduents a minimitzar la consciència de l'enunciació en l'espectador i a generar en ell la creença de la seua prescindibilitat suposen la manera concreta que el model hegemònic té d'emfatitzar el caràcter escèptic del mitjà. I és aquest intent d'anul·lació de la subjectivitat d'enunciator i espectador el que, segons el nostre parer, constitueix el nucli programàtic constant del qual participen (si més no, majoritàriament¹⁴²) les produccions del paradigma cinematogràfic vigent.

Fins ací apleguen els nostre esforços per explicitar la manera com el model hegemònic és susceptible de ser entès en termes de continuïtat. Arribats a aquest punt, caldria valorar també si les propostes cinematogràfiques que han mirat d'oferir una alternativa a les successives mutacions del paradigma dominant podrien mostrar una certa direcció comuna. En aquest cas, però, l'intent de

ulls de la càmera" passen a ser "els ulls del personatge" a qui aqueix altre personatge que mira a càmera s'està adreçant.

¹⁴² Tota categorització (inclosa la nostra, és clar) corre el risc de generalitzar en excés. Per molt que les darreres consideracions s'hagen impregnat de la flaire sistematitzadora d'alguns dels textos en què s'inspiren, no podem ignorar que certes tendències del cinema *mainstream* flirtegen amb altres codis i qüestionen certs dels trets que hem estat atribuint al cinema hegemònic. Tampoc no obviem —com ja hem posat de manifest i més tard tornarem a fer— que el nucli programàtic del model hegemònic pot mantenir-se tot i renunciar a alguns dels recursos formals que acabem d'esmentar a propòsit de l'estil clàssic. Per altra banda, no trobem que tota proposta cinematogràfica alternativa haja de passar necessàriament per subvertir aquest nucli programàtic, com el mateix Burch ja reconeixia: "[E]s evidente que muchas películas que no pretenden en absoluto 'desconstruir' los códigos de la narratividad institucional, y aún menos los cimientos del M.R.I., vehiculan sin embargo una multitud de sentidos distintos a los que sempiternamente repite el M.R.I. en tanto que tal" (1995: 18). D'aquesta manera, i en consonància amb el propòsit general de l'actual apartat, volem remarcar —especialment després d'aquestes últimes pàgines— que el nostre objectiu no passa pas per l'ànsia de generalització sinó per la voluntat d'establir un mínim marc de referència —també terminològic— que permeti una millor comprensió de les anàlisis de casos concrets que escometrem en els capítols venidors.

generalització resulta més complex i inconvenient. Si ja hem reparat en la impossibilitat de presentar el paradigma vigent com a quelcom monolític, les desviacions d'aquest ens aboquen a una heterogeneïtat que impedeix la caracterització conjunta i aconsella especialment l'atenció al cas particular¹⁴³. En tant que definides per exclusió, aquestes desviacions apunten en direccions ben diverses que —per no excedir (o fins i tot, trair) els nostres propòsits— desestimarem categoritzar¹⁴⁴. Sí que hi trobem, no obstant, determinades *semblances de família* que ens permeten traçar línies més o menys contínues que vinculen tendències cinematogràfiques ubicades en diferents moments de la història del cinema. És el cas, per exemple, del lligam que Manovich adverteix entre el que ell anomena *DV realism* i aquells que poden entendre's com els seus antecedents —*direct cinema*, *candid cinema*, *uncontrolled cinema*, *observational cinema* o *cinema vérité* (2001: 7). A grans trets, molts d'aquests corrents ben podrien encaixar amb allò que Cavell denomina intents modernistes. No obstant això, és clar que aquesta tendència comuna és sols una possibilitat de qüestionament de la tradició entre altres i que les pràctiques cinematogràfiques de resistència davant el paradigma vigent no resten circumscrites al plantejament modernista (pensem per exemple en les propostes avantguardistes o modernitzadores que s'allunyen del model dominant però que, d'acord amb Cavell, no podrien ser tipificades de modernistes).

Per tal de contemplar la continuïtat relativa del paradigma vigent que acabem de perfilar i amb la intenció de donar cabuda a la diversitat de manifestacions cinematogràfiques que li fan front, trobem adequat ampliar els termes cavellians dels quals partíem per a presentar el nostre enfocament dialèctic. Si bé abans, mentre llegíem el passatge de Cavell (TWV: 219), ens centràvem en el xoc i contaminació mútua de les tendències tradicional i moderna, les darreres consideracions ens animen a variar la nomenclatura cavelliana i extrapolar l'abast de la disputa dialèctica. Així, en el successiu, remetrem al diàleg constant que s'estableix entre dos pols cinematogràfics (*a priori* oposats, però que s'hibriden i reconfiguren recíprocament i contínua): per una banda, el ja esmentat i caracteritzat *model hegemònic* —això és, el paradigma vigent que muta superficialment però perpetua el nucli programàtic irrenunciable de la tendència tradicional—, i per l'altra, els *cinemes de resistència* (o en la seua forma més laxa i graduable, *desviacions del model hegemònic*)— on, lògicament, integrem les diferents propostes (incloses

¹⁴³ És justament a això al que ens dedicarem en els pròxims capítols en apropar-nos al moviment Dogma 95 i, més concretament encara, al Projecte idiota de Lars von Trier.

¹⁴⁴ Com es pot apreciar, la nostra orientació és paral·lela a la que adoptàvem abans, quan atribuïem a la tendència modernista una menor propensió a l'estabilització que l'advertida en la tendència tradicional.

les modernistes, però no exclusivament aquestes) que, d'una manera o una altra, fan front a les diferents mutacions del paradigma vigent¹⁴⁵.

- La permanència del canvi (II). El pla de detall que permet apreciar el punt

L'observació d'una continuïtat en el cíclic diàleg entre aquests pols no ens ha d'impedir, tanmateix, advertir l'especificitat de determinats trencaments i canvis que ens possibiliten parlar de diferents punts d'inflexió. Arribem així a un moment de l'exposició paral·lel a aquell en què, després d'introduir l'enfocament dialèctic sobre el qual ara hem tornat, ens preguntàvem què era allò que pervivia de (i dotava d'importància a) la fita de la història del cinema que Cavell assenyalava. Cal ara, per a finalitzar l'actual epígraf, que ens plantejem la mateixa qüestió respecte de la cruïlla en què es troba el mitjà durant la revolució digital, tot incidint en les conseqüències que comporta per a la possibilitat recuperadora del cinema i en el contrast d'aquestes conseqüències amb les que es derivaven de l'anterior punt d'inflexió.

Si fem memòria, la fi de l'edat mítica del cinema apareixia associada a una pèrdua de convicció en els automatismes de la tradició així com també en l'automatisme mecànic del mitjà, en la seua *relació natural* amb el món. En qualsevol cas, el sentiment de "pèrdua (cinematogràfica) de món" venia donat per un qüestionament (escèptic, modern) de la capacitat del cinema de *tocar món*, i no perquè la base física del mitjà estiguera efectivament amenaçada. Si seguim els plantejaments cavellians, com hem vist, la situació és ben diferent en el nou context digital. Determinades produccions recorren a imatges de síntesi que res no tenen a veure amb la transcripció de la realitat, i algunes fins i tot arriben a prescindir de la càmera (l'artefacte que garanteix la transfiguració) i del nostre món ordinari (l'element fonamental de la base física del mitjà), oferint-nos exclusivament successions de projeccions *animades* de món. En aquest cas, per tant, l'amenaça és real, la pèrdua de món és literal i la possibilitat que ens brinda el cinema de recuperar-nos de l'escepticisme desapareix. O amb altres paraules: si transcriure el món és allò específic que el cinema fa automàticament, en perdre aquest poder seu perd alhora el poder que té per a nosaltres.

Però hem volgut remarcar alhora —i aquesta constitueix la nostra principal diferència amb Rodowick— que existeix una altra manera de lidiar amb la tecnologia

¹⁴⁵ Tal com esdevé amb el nostre ús de l'expressió *model hegemònic*, en fer servir l'expressió *resistència cinematogràfica* seguim també la nomenclatura de Gómez Tarín. D'acord amb l'autor, aquest posicionament dissident aposta per desmantellar els codis de la producció de ficció hegemònica i establir uns altres de nous, com també per evidenciar els paràmetres d'exercici del poder, per denunciar la ficcionalització (espectacularització) del real i la naturalització del fictici i per interpel·lar l'espectador al voltant de la seua posició davant el món en què viu (2004: 161).

digital que no comporta la renúncia a la base física del mitjà. Des del nostre punt de vista, els films d'acció real que no recorren a les tècniques suplantadores de món conserven, per tant, la capacitat recuperadora que Cavell atribueix a les pel·lícules enregistrades amb procediments fílmics. D'aquesta manera, el nou context tecnològic continua mantenint aquella dicotomia que realment trobàvem rellevant en la visió cavelliana, a saber, l'existent entre els films que resulten constructius i aquells que no ho són.

No obstant això, hi advertim una diferència destacable respecte d'allò que declaràvem abans a propòsit d'aquesta dicotomia i del punt d'inflexió que marca la fi de l'edat mítica del cinema. Afirmàvem aleshores, seguint Cavell, que tant la tendència tradicional com la moderna podien donar comptes de la promesa reveladora de món del cinema, i que, en conseqüència, ambdues tendències eren igualment capaces d'oferir-nos pel·lícules que ens ajudaren a recuperar-nos de l'escepticisme. Com estem veient, però, la possibilitat constructiva (aqueixa que s'assoleix quan el film descobreix el poder del *medium* i atorga ple significat a les possibilitats i necessitats de la seua base física) deixa de ser una opció per a uns engendraments digitals que difícilment podrien ser catalogats com a cinema si ens cenyim estrictament als paràmetres cavellians. És precisament en aquest punt on més sentit pren la caracterització del cinema hegemònic i del seu nucli programàtic a què ens hem dedicat en les anteriors pàgines. I és que, si bé l'èmfasi en el caràcter escèptic del mitjà que advertíem en les rutines del model hegemònic resulta innocu per a la distinció cinema tradicional/modern, en el nou context, el realisme diegètic pel qual aposta el paradigma vigent pot revelar-se com a pervers en combinar-se amb les tècniques suplantadores digitals i esdevenir realisme sense realitat.

Arribats a aquest punt, hom podria preguntar-se si no estem assenyalant, de manera més o menys explícita, cap a una pèrdua (cinematogràfica) de món que afectaria progressivament el model hegemònic i alhora cap a una possibilitat recuperadora de l'escepticisme que va quedant cada volta més exclusivament en mans dels cinemes de resistència. Almenys fins a cert punt, la pressuposició seria errònia. Encara que hàgem pogut associar les tècniques digitals suplantadores de món amb el cinema de la indústria i el film d'acció real amb diverses pràctiques cinematogràfiques perifèriques, no podem obviar l'incontestable fet que moltes produccions del cinema hegemònic continuen avui dia recurrent exclusivament a imatges d'acció real i que diverses desviacions del paradigma vigent experimenten amb les imatges de síntesi. I més enllà d'això, no podem ignorar tampoc, com dèiem, que entre els dos pols que mantenen aquesta diferent postura respecte del digital hi trobem múltiples propostes híbrides que dificulten l'establiment ferri de línies de

demarcació i que, per altra banda, compliquen ostensiblement l'aplicació directa dels postulats de Cavell.

En última instància, i com declarava el filòsof, cal atendre a com va transformant-se la nostra experiència del cinema amb les noves tecnologies, tot i que potser encara siga massa prompte per a donar comptes d'una transformació —si es vol, d'un punt d'inflexió— en la qual continuem immersos (en Bardotti, 2008), d'una transformació que, segons pareix, ens està conduint des del temps del literal fins el temps del figurat (Català, 2012: 40). Mentrestant, tanmateix, i si es té en compte allò que la història del cinema ens ensenya (això és, que el mitjà no és sinó canvi), convé aplicar-se en la investigació d'aquesta transformació de l'experiència, mirant de trobar noves ferramentes que ens ajuden a entendre-la tal com la vivim avui i dia, i amb això, tal volta albirant també la manera com la podríem viure en un futur proper. És per això que abans apuntàvem a la pertinència d'enfocaments meritoris i necessaris com el de Rodowick, per molt que en les darreres pàgines hàgem constatat el que ens distancia d'ell a mesura que exposàvem la nostra postura.

El diferent punt d'arribada d'ambdós plantejaments està en funció del propòsit concret que ens marcàvem a l'inici del present subapartat, i que no era altre que, com ja avançàvem, dotar-nos d'un marc de referència des del qual abordar el que en breu esdevindrà el nostre objecte d'estudi. Trobem així, una volta finalitzat el recorregut, que la manera alternativa que hem presentat de traslladar l'abordament cavellià al nou context digital del cinema ens permetrà una millor comprensió dels termes en què el discurs del moviment Dogma 95 es refereix al moment de crisi que el cinema encara amb l'adveniment de la revolució digital, aqueix moment en què el que era índex està convertint-se en estètica de l'índex (Català i Cerdán, 2007: 20) i trontolla —qui sap si definitivament— una determinada manera d'entendre la relació tecnològica amb el món. En efecte, i com mirarem de posar a prova d'ací endavant, considerem que la perspectiva cavelliana sobre el cinema i l'escepticisme —inclosa la concepció ontològica del mitjà en què es basa, la vigència de la qual hem defensat que pot sobreviure en temps digitals— ens servirà de gran ajuda¹⁴⁶ a l'hora de caracteritzar tant l'*acció de rescat* que es proposa el moviment danès com el *cinema d'il·lusió* que constitueix el blanc de les seues crítiques.

¹⁴⁶ Advoquem així per la conveniència de contrastar el plantejament de Dogma 95 amb els postulats de Cavell. Com dèiem al començament d'aquestes pàgines quan justificàvem l'interès del nostre treball, aquesta possibilitat roman a dia d'avui completament inexplorada —si exceptuem, això sí, el suggeriment de Ribes (2000: 141-144) del qual partim. El recorregut que pròximament encetarem tractarà de palesar els fruits que aquesta connexió pot oferir i, en definitiva, demostrar la plausibilitat d'una proposta que es presenta com a alternativa a aqueixes que s'han apropiat al moviment danès recorrent a unes altres perspectives —principalment la de Bazin (Conrich i Tincknell, 2000; Ove Christensen, 2000a; Jerslev, 2002), però també la de Brecht (Koutsourakis, 2011; Culp, 2014: 94-141) o la de Deleuze (Sánchez Martí, 2013: 148-159).

3.4.2.3. Una ampliació metodològica per a contemplar la importància del procés i de les formes

No sols la concepció del cinema com a *imatge en moviment de l'escepticisme* i com a *successió de projeccions automàtiques de món* farà palesa l'empremta de Cavell en la nostra comprensió del moviment Dogma 95 i les seues pel·lícules. La influència del filòsof es deixarà veure també quan assumim el seu procediment de lectura per a aproximar-nos a *Los idiotas*, el film que constituirà el nucli de la nostra anàlisi. Ara bé, trobem que per a donar comptes de les diferents maneres en què la pel·lícula de von Trier planteja una recuperació de l'escepticisme caldrà que dediquem una especial atenció a certs aspectes del film que les lectures de Cavell habitualment descuiden o releguen a un segon pla. És per això que optarem per complementar el model cavellià de lectura mitjançant el recurs a l'anàlisi formal. Per altra banda, prendrem també en consideració determinades circumstàncies contextuais que ens permetran posar de relleu les particularitats del procés cinematogràfic de la pel·lícula. En última instància, i en consonància amb la hipòtesi que fixàvem a l'inici del nostre recorregut, l'ampliació metodològica que proposem ens ajudarà a copsar l'abast del biaix resistent i modernista que advertim en el film del moviment. Mirem tot seguit de justificar breument els motius que ens portaran a anar més enllà del procediment cavellià de lectura.

Manteníem abans que, amb la nova relació que el cinema estableix amb el seu automatisme després de l'eclosió modernista, la convicció que despertava anteriorment el mitjà deixa d'estar assegurada. La base física del mitjà ja no es pot donar per feta sinó que ha de ser reivindicada i la convicció és quelcom que ha de ser assolit. Si pensem ara en l'especificitat de la crisi que segueix a l'adveniment del digital, podem entendre que, davant l'amenaça *real* de la base física i la pèrdua *literal* de món, la reivindicació d'aquesta s'hiperbolitza i l'assoliment de convicció es presente com un guany encara més excepcional. Considerem així que un corrent de resistència que aposta per l'acció real en temps digitals (com és el cas del moviment Dogma 95) tendirà cap a una exhibició (o si es vol, teatralització) modernista de la seua reivindicació de la base física i del seu assoliment de convicció. Aquesta exhibició —que bé podem entendre com a coartada davant l'acusació de fraudulència— es durà a terme emfatitzant fins a l'extrem el fonamental rol que tant la càmera com el món ordinari desenvolupen en el mitjà cinematogràfic.

Però, fins a quin punt això suposa una diferència respecte d'allò que plantejaven les propostes modernistes de mitjans del segle XX? En quin sentit podem defensar que aquesta exhibició està ara justificada? Si recordem, Cavell mantenia que la insistència modernista en la implicació de la càmera no comporta associat cap guany significatiu, atès que la càmera declara la seua presència cada volta que realitza el

seu treball de permetre que el món es revele, independentment que s'emfatitze o no la seua presència. En el nou context, però, la simulació digital pot posar-nos com a espectadors davant del treball d'una càmera que no existeix, i així, la insistència en la implicació de la càmera pren un nou sentit: cal reivindicar el cos de la càmera, la seua materialitat i participació efectiva. Quelcom semblant podríem dir al voltant del món ordinari. Si la lluita de diversos moviments modernistes de meitat del XX consistia a portar el cinema dels estudis al carrer, l'esforç ara és contra la computadora i la seua suplantació de la realitat —a totes llums, més radical que la procurada pels decorats de l'estudi. Així doncs, en un moment en què nombroses produccions prescindeixen de l'automatisme mecànic del mitjà i ignoren el món en què vivim, cal rescatar la quotidianitat física d'aquest, amb tota la seua imperfecció i aleatorietat. Cal, en definitiva, reivindicar la condició de present d'un món que les simulacions digitals (de la càmera, de la realitat física) no arriben a abastar¹⁴⁷: cal reclamar novament la connexió amb el món que la càmera procura, o si es vol, evidenciar la pervivència de la base física del cinema¹⁴⁸.

Amb la intenció de deixar constància de l'especificitat i diferent sentit que aquestes reivindicacions prenen en el nou context digital mirarem d'atorgar importància al tipus de procés cinematogràfic que aquestes pràctiques de resistència filmica engeguen, tot advertint les substancials diferències que l'allunyen dels procediments habituals de la indústria. I amb idèntic objectiu mostrarem en el nostre apropament un interès especial per unes formes cinematogràfiques que, en la nova situació del mitjà, esdevenen més que mai una arma fonamental per a exercir la resistència i per a reeixir en l'intent de tocar món amb el cinema¹⁴⁹.

Al capdavant, el nostre abordament no pretendrà sinó reflectir l'especial atenció al *procés* i a les *formes* que advertim en els diferents elements del nostre objecte d'estudi. En efecte, detectem aquesta atenció ja en la mateixa proposta que el moviment Dogma 95 ens llança, una proposta de caire eminentment formal i associada a un determinat tipus de procés cinematogràfic. També el Projecte idiota, per la seua banda, ens apropa al procés creatiu que envolta la realització de *Los*

¹⁴⁷ En aquest sentit, i si pensem especialment en el context de canvi de segle, convé tenir present l'estranyament que provoca la contemplació de figures humanes generades informàticament i que s'ha associat normalment amb el fenomen de la vall inquietant (*uncanny valley*) de què parla Mori (1970). Per molt que aquest fenomen ens remeta a la noció d'*uncanny* que abans hem fet servir per a apropar-nos a la concepció cavelliana de l'ordinari, la sensació que aquest tipus d'imatge desperta en l'espectador no té res a veure —com ja hem dit que Rodowick (2007a: 149) admetia— amb la perplexitat ontològica que el cinema ens planteja.

¹⁴⁸ A diferència d'allò que Cavell sosté a propòsit de certs films modernistes (TWW: 132), no considerem que —sota els paràmetres que acabem de presentar— l'exhibició de la càmera supose un obstacle per a la comesa principal del cinema, això és, permetre que el món es mostre a si mateix.

¹⁴⁹ Com a conseqüència de l'interès per l'anàlisi formal, la nostra lectura es veurà instada a fer servir els termes tècnics que Cavell habitualment defuig.

idiotas, tot despullant-lo i exhibint-lo. I quelcom semblant trobem en el film de von Trier, on s'explora el potencial d'unes determinades formes cinematogràfiques que configuren un film especialment interessat a remetre centrífugament al procés que l'ha fet possible. No és ara, però, moment d'aprofundir més en aquestes qüestions que aniran sent examinades paulatinament amb el detall que mereixen en els pròxims capítols. D'ací endavant, per tant, i partint de la perspectiva que hem anat perfilant en les darreres pàgines, ens dedicarem a abordar successivament el moviment Dogma 95, el Projecte idiota i la pel·lícula *Los idiotas*. ■

4

HISTÒRIA

**CAPÍTOL
QUART
DOGMA
95
[I].**

**DEL
MOVIMENT**

4.1. PARAULES SENSE PEL·LÍCULES. ELS INICIS DE DOGMA 95

4.2. ELS QUATRE PRIMERS FILMS

4.2.1. CELEBRACIÓN (DOGME #1. FESTEN, THOMAS VINTERBERG, 1998)

4.2.2. MIFUNE (DOGME #3. MIFUNES SIDSTE SANG,
SØREN KRAGH-JAKOBSEN, 1999)

4.2.3. DOGME #4. THE KING IS ALIVE (KRISTIAN LEVRING, 2000)

4.2.4. DE L'UNIFORME I LES CONFESSIONS A LA LLIBERTAT DE CULTE

4.3. EVANGELITZACIÓ SENSE EVANGELITZADORS.

DE L'EXPANSIÓ INTERNACIONAL A L'AGONIA

4.4. EL FINAL DEL MOVIMENT: PORTA OBERTA A L'HERETGIA

La germandat Dogma 95 al complet. D' esquerra a dreta: Vinterberg, Levring, Kragh-Jakobsen i von Trier.

El present capítol es planteja com a objectiu anar concretant els paràmetres contextuals en què es genera *Los idiotas*. És per això que ens aproparem al fenomen Dogma 95 mitjançant un breu repàs a la història del moviment. La periodització del corrent cinematogràfic danès no està exempta de problemes atès que, com és lògic, la distribució de la seua història en fases o etapes apareix lligada a diferents interessos interpretatius. Hom sol prendre com a referència habitual la subdivisió en cinc etapes oferta per Mette Hjort i Scott MacKenzie (2003: 4, 10-11), tot i que nosaltres ens trobem més propers a la proposta de Rubio (2010: 4) consistent a observar tres fases en el moviment: una primera que s'encetaria amb el llançament del Manifest i Vot de castedat i que inclouria els seus primers films (1995-1998), un segon període que suposaria la flexibilització i transnacionalització del moviment (1999-2001) i una tercera etapa que assistiria, a partir del 2002, a la desvirtuació i autodissolució de Dogma 95. No obstant això, dividirem la vida del moviment en quatre fases, de datació certament més problemàtica que la proposada per Rubio (pel que fa a la demarcació entre la segona i la tercera fases), però més acord amb els nostres objectius.

Així, concebrem un primer moment del moviment que s'enceta amb la seua ideació i presentació en societat i que finalitzaria tot just abans de l'estrena dels seus primers films. Aquesta decisió ve motivada pel fet de voler remarcar el pes del discurs parafràstic de Dogma 95 i deixar constància d'aqueix moment en què el moviment era poc més que el Manifest i el Vot de castedat envoltats de tot un seguit de dubtes que es miraven de resoldre amb entrevistes als principals ideòlegs del moviment (Von Trier i Vinterberg), a l'espera que els films intentaren parlar per si mateixos. Una segona etapa abastaria el període en què s'estrenaren els quatre primers films a obtenir el certificat Dogma 95, realitzats pels quatre sotasignats del

Manifest¹⁵⁰, coincidint d'aquesta manera amb la voluntat de Hjort i MacKenzie d'agrupar conjuntament les primeres produccions daneses. A continuació, un tercer estadi donaria comptes de la domesticació i expansió internacional del moviment, especialment palesa a partir del moment en què la secretaria Dogma comença a encarregar-se de l'expedició dels certificats del moviment a l'any 2000. Per últim, i d'acord amb Rubio, establim una fase final del corrent que esdevindria a partir del juny del 2002 amb el tancament del secretariat Dogma 95 i que desembocaria, tres anys més tard, en la desaparició de la pàgina web del moviment.

Atenent a aquestes etapes principals, dividirem l'exposició en quatre apartats. En el primer d'aquests, farem constar les vicissituds dels inicis del moviment i pararem especial atenció a la publicació del seu Manifest i Vot de castedat. Continuarem amb un apropament als primers films del corrent, sense detenir-nos en la pel·lícula de von Trier, que ens ocuparà més tard. En tercer lloc ens referirem a la fase d'expansió de Dogma 95 i un últim apartat abordarà el final del moviment i la seua empremta posterior.

4.1. Paraules sense pel·lícules. Els inicis de Dogma 95

L'última dècada del segle passat s'enceta profundament marcada per la caiguda del mur de Berlín a finals del 1989. El símbol de la Guerra Freda s'enfonsa, així com també ho farà una URSS que havia estat descomponent-se progressivament i que es dissol de manera definitiva i oficial amb la signatura de l'Acord de Belaveja, el desembre del 1991. L'adéu del comunisme obre de bat a bat les portes a la globalització, el pensament únic i l'extensió del neoliberalisme a escala mundial. Però no és aquest un procés, com sabem, exclusivament circumscrit a l'àmbit econòmic. L'aspecte tecnològic de la globalització ens acosta a allò que s'ha anomenat societat de la informació i que apareix indissolublement lligada a la irrupció de la nova tecnologia digital. La revolució digital penetra així en la cultura que s'apropa a la fi del segle impregnada de futurologia, excessos postmoderns, promeses utòpiques i pessimisme cultural (Marzal, 2003: 375). Aquest debat entre la promesa i l'escepticisme tenen la seua plasmació al món del cinema, on les innovacions tecnològiques són rebudes a meitat dels noranta amb una estranya barreja de por i il·lusió alhora que es plantegen certs dubtes al voltant de la seua aplicació al cinematogràfic. De quina manera afectarà el canvi tecnològic a la indústria del cinema? Com variaran els processos de preproducció, producció i postproducció dels films? I la seua distribució i exhibició? Comportarà la nova

¹⁵⁰ En el moment de fer-se públic per primera volta, el Manifest i Vot de castedat de Dogma 95 apareixia signat per Lars von Trier i Thomas Vinterberg. Posteriorment Søren Kragh-Jakobsen, Kristian Levring i Anne Wivel es van afegir al col·lectiu, tot i que aquesta última va abandonar la germandat Dogma poc després.

tecnologia la pèrdua del referent, la desconexió definitiva de la realitat que li serveix de matèria primera? Podrem parlar alhora d'un canvi de paradigma representacional? I en última instància i per als més apocalíptics, suposarà l'arribada del digital la mort del cinema?

El setè art comença a introduir-se en l'era digital després d'una dècada, com la dels vuitanta, caracteritzada principalment per una recessió en matèria artística. Si bé el *New American Cinema* segueix oferint els seus fruits (pensem en Martin Scorsese, Brian de Palma o Francis Ford Coppola, per exemple) i en Europa alguns continuen mostrant signes de rebel·lia cinematogràfica i honrant la memòria del difunt Fassbinder, sembla prou llunyana ja l'experimentació i renovació fílmica que va envoltar el maig del 68, sepultada sota la llosa del cinema hegemònic dels vuitanta. Vuit anys abans de la creació de Dogma 95, quan encara no és present el nou escenari digital, von Trier fa un diagnòstic de l'estat en què es troba el cinema en el qual fa servir alguna de les metàfores que més tard emprarà en el text inaugural del moviment danès:

Resulta evidente que en los grandes períodos, como el de la *Nouvelle Vague* en Francia o el del nuevo cine alemán con Fassbinder, Wenders, etc., muchos directores pueden inspirarse increíblemente y llegar a hacer un montón de buenas películas. Nace entonces una nueva ola. Pero en nuestros días la marea ya ha pasado y nos encontramos en una playa en la que sólo rompe, de vez en cuando, alguna ola pequeña, que deja un rastro de agua sucia y espumosa para, lentamente, retirarse de vuelta al mar. Ésta es la situación actual. Y lo único que puede hacer un cineasta en una situación así es tratar de ir más allá y acceder a una nueva etapa de prosperidad. Es necesario experimentar (en Stevenson, 2005: 150).

I l'intent de von Trier d'anar més enllà arribarà uns anys després, quan el cinema celebra el seu primer centenari i es troba endinsat en un debat al voltant de la nova tecnologia digital i els fins tan diferents als quals pot prestar-se. Tot comença amb una trucada telefònica de Lars von Trier al jove Thomas Vinterberg, qui també havia estudiat a la *Danske Filmskole*, amb la qual li proposa començar una nova ona cinematogràfica. Davant la resposta afirmativa de Vinterberg, els dos es reuneixen la nit de Nadal del 1994 i redacten el Manifest i Vot de castedat d'un moviment que serà batejat amb el nom de Dogma 95¹⁵¹.

¹⁵¹ Farem servir al llarg de nostre escrit "Dogma 95" per tractar-se del nom del moviment en la llengua que escrivim i també en anglès, idioma en què es troba gran part de la bibliografia referent al moviment cinematogràfic. No obstant això, en més d'una ocasió podrem llegir "Dogme 95" per respecte a les fonts que empen la denominació danesa.

DOGMA 95

DOGMA 95 is a collective of film directors founded in Copenhagen in spring 1995. DOGMA 95 has the expressed goal of countering "certain tendencies" in the cinema today. DOGMA 95 is a rescue action!

In 1960 enough was enough! The movie was dead and called for resurrection. The goal was correct but the means were not! The new wave proved to be a ripple that washed ashore and turned to mock. Slogans of individualism and freedom created works for a while, but no changes. The wave was up for grabs, like the directors themselves. The wave was never stronger than the men behind it. The anti-bourgeois cinema itself became bourgeois, because the foundations upon which its theories were based was the bourgeois perception of art. The auteur concept was bourgeois romanticism from the very start and thereby ... false!

To DOGMA 95 cinema is not individual!

Today a technological storm is raging, the result of which will be the ultimate demoralisation of the cinema. For the first time, anyone can make movies. But the more accessible the media becomes, the more important the avant-garde. It is no accident that the phrase "avant-garde" has military connotations. Discipline is the answer ... we must put our films into uniform, because the individual film will be decadent by definition!

DOGMA 95 counters the individual film by the principle of presenting an indisputable set of rules known as THE VOW OF CHASTITY.

In 1960 enough was enough! The movie had been cosmetised to death, they said, yes since then the use of cosmetics has exploded. The "Supreme" task of the decadent film-makers is to fool the audience. Is that what we are so proud of? Is that what the "100 years" have brought us? Illusions via which emotions can be communicated? ... By the individual artist's free choice of trickery?

Predictability (dramaturgy) has become the golden calf around which we dance. Having the characters' inner lives justify the plot is too complicated, and not "high art". As never before, the superficial action and the superficial movie are receiving all the praise.

The result is barren. An illusion of pathos and an illusion of love.

To DOGMA 95 the movie is not illusion!

Today a technological storm is raging of which the result is the elevation of cosmetics to God. By using new technology anyone at any time can wash the last grains of truth away in the deadly embrace of sensation. The illusions are everything the movie can hide behind.

DOGMA 95 counters the film of illusion by the presentation of an indisputable set of rules known as THE VOW OF CHASTITY.

THE VOW OF CHASTITY:

I swear to submit to the following set of rules drawn up and confirmed by DOGMA 95:

1. Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where this prop is to be found).
2. The sound must never be produced apart from the images or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot).
3. The camera must be hand-held. Any movement or instability attainable in the hand is permitted. (The film must not take place where the camera is standing; shooting must take place where the film takes place).
4. The film must be in colour. Special lighting is not acceptable. (If there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera).
5. Optical work and filters are forbidden.
6. The film must not contain superficial action. (Murders, weapons, etc. must not occur.)
7. Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that the film takes place here and now.)
8. Genre movies are not acceptable.
9. The film format must be Academy 35 mm.
10. The director must not be credited.

Furthermore I swear as a director to refrain from personal taste! I am no longer an artist. I swear to refrain from creating a "work", as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all the means available and at the cost of any good taste and any aesthetic considerations. Thus I make my VOW OF CHASTITY."

Copenhagen, Monday 13 March 1995

On behalf of DOGMA 95

Lars von Trier

Thomas Vinterberg

Dalt a l'esquerra, Lars von Trier, l'ideòleg del moviment. Dalt a la dreta, Thomas Vinterberg. Baix, Søren Kragh-Jakobsen (esquerra) i Kristian Levring (dreta), els dos directors que s'afegirien poc després al col·lectiu. En el centre, imatge de l'escrit amb què Dogma 95 es va donar a conèixer.

No trigaren més de mitja hora a escriure'l, ja que, com ha comentat el mateix Vinterberg, sols es tractava d'establir unes regles mitjançant les quals fer front a tot allò que els dos directors odiaven del cinema hegemònic i la seua deriva en temps digitals (en Kelly, 2001: 19). Reproduïm a continuació la nostra traducció del document publicat originàriament en anglès¹⁵²:

¹⁵² El document original, procedent de la pàgina web del moviment (www.dogme95.dk), apareix referenciat a la bibliografia (Vinterberg i von Trier, 1995a). També remetrem a un altre document publicat al web, concretament en el vincle dedicat a les FAQs, on els dos cineastes explicaven els propòsits de Dogma 95 (Vinterberg i von Trier, 1995b). Com més tard comentarem, la pàgina web del moviment va desaparèixer, tot i que avui dia es pot accedir a través del mateix domini a part dels continguts que es publicaren en la pàgina web originària.

DOGMA 95

DOGMA 95 és un col·lectiu de cineastes fundat a Copenhaguen en la primavera del 1995.

DOGMA 95 té com a objectiu manifest lluitar contra certes tendències del cinema actual.

DOGMA 95 és una acció de rescat!

El 1960, ja n'hi havia prou! El cinema estava mort i demanava la seua resurrecció. L'objectiu era correcte, però no els mitjans! La nova ona demostrà no ser més que una oneta que arribà a la costa i esdevingué llot.

Els eslògans d'individualisme i llibertat van generar obres per un temps, però no canvis. L'ona estava a l'abast de qualsevol, com els mateixos directors. L'ona mai va ser més forta que aquells que l'havien creada. El cinema antiburgès es va fer burgès ja que havia estat fundat sobre teories que tenien una percepció burgesa de l'art. El concepte d'autor ha sigut, des del seu naixement, romanticisme burgès, i per consegüent... fals!

Per al DOGMA 95 el cinema no és individual!

Avui dia, una tempesta tecnològica està rugint, i el resultat serà la democratització definitiva del cinema. Per primera vegada, qualsevol persona pot fer pel·lícules. Però, com més accessible es fa el mitjà, més important és l'avantguarda. No és accidental que l'avantguarda tinga connotacions militars. La disciplina és la resposta... hem de posar uniformes a les nostres pel·lícules, perquè el cinema individualista serà decadent per definició!

DOGMA 95 s'aixeca contra el cinema individualista presentant un conjunt indiscutible de regles conegudes com el VOT DE CASTEDAT.

El 1960, ja n'hi havia prou! El cinema havia estat cosmetitzat fins la seua mort, van dir. Des d'aleshores, tot i això, l'ús dels cosmètics ha explotat. La tasca "suprema" dels cineastes decadents és embajonar el públic. És d'això del que estem tan orgullosos? És això el que ens aporten els "100 anys"? Il·lusions mitjançant les quals les emocions poden ser comunicades? Amb la tria de trucatges per part de l'artista individual?

La previsibilitat (la dramaturgia) ha esdevingut el vedell d'or al voltant del qual ballem. Fer que la vida interior dels personatges justifique l'argument és massa complicat, i no és "alt art". Com mai abans, l'acció superficial i les pel·lícules superficials estan rebent totes les lloes.

El resultat és estèril. Una il·lusió de pathos, una il·lusió d'amor.

Per a DOGMA 95 una pel·lícula no és una il·lusió!

Avui dia, una tempesta tecnològica està rugint, i el resultat és la divinització dels cosmètics. Utilitzant la nova tecnologia qualsevol persona en qualsevol moment pot esborrar els últims grans de la veritat amb l'abraçada mortal de la sensació. Les il·lusions són tot el que una pel·lícula pot amagar.

DOGMA 95 s'aixeca contra el cinema d'il·lusió presentant un conjunt indiscutible de regles conegudes com el VOT DE CASTEDAT.

EL VOT DE CASTEDAT:

Jure que em sotmetré a les regles següents, establertes i confirmades per DOGMA 95:

1. El rodatge ha de realitzar-se en localitzacions reals. Accessoris i decorats no poden ser introduïts (si un accessori en concret és necessari per a la història, caldrà triar una localització en la qual es trobe aquest accessori).
2. El so no ha de ser produït separatament de les imatges i viceversa. (No es pot utilitzar música, excepte si està present en l'escena en la qual es roda).
3. La càmera ha de sostenir-se amb la mà. Qualsevol moviment —o immobilitat— aconseguit amb la mà estan autoritzats. (La pel·lícula no ha d'ocórrer on la càmera està situada; el rodatge ha d'ocórrer on la pel·lícula té lloc).
4. La pel·lícula ha de ser en color. La il·luminació especial no és acceptada. (Si hi ha poca llum, l'escena ha de ser tallada, o bé es pot muntar només una llum sobre la càmera).
5. L'ús d'òptiques i filtres està prohibit.
6. La pel·lícula no ha de contenir cap acció superficial. (Morts, armes, etc., no poden aparèixer).
7. L'alienació temporal i geogràfica està prohibida. (És a dir, que la pel·lícula esdevé ací i ara).
8. Les pel·lícules de gènere no són acceptades.
9. El format de la pel·lícula ha de ser 35 mm.
10. El director no ha d'aparèixer en els crèdits.

A més, jure que com a director m'abstindré de tot gust personal! Ja no sóc un artista. Jure que m'abstindré de crear una "obra", perquè considere l'instant més important que la totalitat. El meu objectiu suprem és fer que la veritat surta dels meus personatges i del quadre de l'acció. Jure fer això per tots els mitjans possibles i al preu del bon gust i de tot tipus de consideracions estètiques. Així faig el meu VOT DE CASTEDAT.

Copenhaguen, dilluns 13 de març de 1995

En nom de DOGMA 95

Lars von Trier

Thomas Vinterberg

La declaració d'intencions del moviment, però, no es farà pública fins al març del 1995. Lars von Trier és convidat a formar part, junt a d'altres com ara Constantin Costa-Gavras o Jean-Jacques Beneix, d'una taula redona al voltant del futur del cinema enclavada dins de les sessions de la trobada *Le cinéma vers son deuxième siècle*, celebrada a l'Odéon Cinéma de París. Tot i que la intervenció de von Trier té lloc el dia 20 de març, el director s'encarrega de crear expectació notificant uns dies abans a la premsa la presentació en societat del nou moviment. Aquesta es porta a terme amb la teatralització i la ironia que normalment acompanyen les intervencions públiques de von Trier. La seua participació en la reunió commemorativa del centè aniversari del cinema es limita a una lectura del Manifest i Vot de castedat del moviment seguida del lliurament als assistents de còpies del mateix impreses en paper de color roig i del llançament de les restants pel balcó de l'edifici. Davant les cares d'estupefacció de la seua audiència, von Trier abandona immediatament la sala, donant per finalitzat un ritual que ha intentat provocar mitjançant la seua posada en escena. Poc després, els periodistes intenten debades obtenir ulteriors explicacions per part de von Trier, qui es nega a respondre qualsevol pregunta, sota l'excusa de no tenir el consentiment de la germandat Dogma (tot i que aquesta no inclou, de moment, a ningú més a banda de la parella de directors que han redactat l'escrit). Sens dubte, la pregunta que més recorda von Trier d'aquell dia és la que li llancen els seus col·legues a la trobada: "*Per què ve vostè ací si odia tant el cinema?*" (en Kelly, 2001: 205). Si més no, l'interrogant deixa entreveure fins a quin punt la germandat Dogma no erra en la necessitat de replantejar el debat sobre el cinema, el seu anquilosament i les seues perspectives davant d'aqueixa *tempesta tecnològica* que, més enllà de prestar-se a l'espectacularització buida del cinema d'il·lusió, podria rescatar el cinema i reconduir-lo cap a la seua democratització.

El silenci *histeritzant* de von Trier manté l'interès que la seua irreverent actuació ha despertat, plantejant diverses qüestions interrelacionades: Cal entendre seriosament el Manifest i el Vot de castedat? Què és el que realment pretenen von Trier i Vinterberg? A qui va dirigida la seua declaració d'intencions? L'ombra de la ironia (i en ocasions, també la seua llum) acompanya les primeres valoracions del moviment. D'allò que a penes ningú dubta és que el document i la seua teatral presentació constitueixen una provocació. No resulta tan fàcil, però, coincidir en el sentit d'aquesta provocació. Es tracta d'una estratègia de màrqueting autopromocional¹⁵³? D'una interpel·lació als directors entregats a la il·lusió? D'un

¹⁵³ Són diversos els autors que destaquen el paper promocional que va desenvolupar la presentació del Manifest i el Vot de castedat. D'aquesta qüestió —així com d'unes altres vinculades a les estratègies publicitàries de Dogma 95— deixa constància l'article "Dogma and Marketing" (Christensen, M. E., 2000).

moviment alliberador per als cineastes que es volen desfer de les pressions de la indústria?

Mentre la crítica es formula aquestes i unes altres preguntes, la germandat Dogma, a la qual prompte se sumen Søren Kragh-Jakobsen, Kristian Levring i Anne Wivel, es fixa un pressupost de 20 milions de corones daneses (poc més de 2,5 milions d'euros) per a la realització dels seus primers cinc films que seran dirigits per cadascun dels cinc integrants del col·lectiu. Després de diverses anades i tornades, tres quartes parts del pressupost són finalment assumides per la principal cadena danesa (Danmarks Radio Television-DRTV/Danish Broadcasting Corporation-DBC) i els quatre directors —arribats a aquest punt, A. Wivel havia decidit abandonar la germandat— es disposen a rodar els seus respectius films, que s'estrenaran a partir de la primavera del 1998.

Dogma 95 havia aconseguit suscitar, mitjançant un escrit i una determinada actitud, un cert interès —més per part de la ministra de cultura danesa que de la premsa— i un debat que es va prolongar, tot i que fluctuant, durant més de tres anys. A diferència de l'esdevingut amb altres corrents cinematogràfics, no havia sigut la crítica sinó el mateix moviment el que s'havia atorgat un nom que prompte esdevindria marca. Per altra banda, el col·lectiu danès s'havia generat una identitat sense necessitat d'haver realitzat cap film, a partir de la irònica provocació que destil·laven el Manifest i el Vot de castedat. El vocabulari religiós del document, les referències marxistes de l'escrit, el seu atac frontal a les tècniques i objectius del cinema hegemònic i una ambivalent valoració de la *Nouvelle Vague* que no escatimava en duresa van ser suficients per mantenir la crítica entretinguda a l'espera dels primers films. Però no podem oblidar el pes que hi afegeix l'excentricitat del seu principal ideòleg. La recurrent insistència de von Trier en el discurs parafilmic —hem de tenir en compte que pràcticament totes les seues estrenes han vingut precedides per manifestos i/o declaracions— va alimentar amb escreix l'expectació i va donar major visibilitat a l'autor i el seu moviment, tot i trobar-se aquest en fase encara uterina¹⁵⁴.

Però més enllà de la visibilitat i expectació que va procurar la publicació de la declaració d'intencions del moviment, Dogma 95 va aconseguir dirigir la mirada de la crítica cap a l'uniforme comú que pretenien vestir els seus films, cap a allò que permetia entendre el projecte Dogma com a empresa col·lectiva que fa front al

¹⁵⁴ Pensem, si més no, en com la premsa especialitzada vinculava la recent conversió de von Trier al catolicisme amb el decàleg de Dogma 95 o com ambdues coses, la conversió i el decàleg, eren emprades a mode de clau interpretativa de *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*, Lars von Trier, 1996), la pel·lícula que es va estrenar després de la presentació de Dogma 95 però abans que arribara el primer film del moviment.

cinema de la indústria¹⁵⁵, condicionant així la recepció dels primers films del moviment i propiciant unes lectures dependents del Manifest i el Vot que tendien a centrar-se en els trets compartits per les quatre pel·lícules¹⁵⁶.

4.2. Els quatre primers films

Escometrem a continuació un apropament a les primeres pel·lícules a obtenir el certificat Dogma amb el qual la germandat reconeixia el seguiment de les regles del Vot de castedat en la realització dels films. Acostant-nos als primers títols i a la seua recepció donarem comptes de la segona fase de la història del moviment que s'inicia amb l'estrena de *Celebración (Dogme #1. Festen, Thomas Vinterberg, 1998)* en Cannes i finalitza amb la internacionalització del fenomen Dogma 95 i l'establiment de la secretaria del moviment. Amb aquest apartat, a més, afavorirem una millor comprensió de les comparatives puntuals que establim durant la nostra anàlisi de *Los idiotas* entre la cinta de von Trier i determinats aspectes de les pel·lícules que ara ens ocupen.

4.2.1. *Celebración (Dogme #1. Festen, Thomas Vinterberg, 1998)*

L'argument de *Celebración* ens endinsa en la festa del seixanta aniversari de Helge (Henning Moritzen), patriarca maçó dels Klingenfjeldt-Hansen, una família danesa acomodada aparentment normal que anirà deixant progressivament al descobert els seus secrets i draps bruts. Christian (Ulrich Thomsen), el seu primogènit, prompte agafa protagonisme en desvelar, enmig de l'àpat familiar que té lloc en l'hotel regentat per la família, els abusos sexuals que el pare infligia tant a ell com a la seua germana Linda, qui s'ha suïcidat recentment. Else (Birthe Neumann), mare de Christian, a més de Michael (Thomas Bo Larsen) i Helene (Paprika Steen), germans del protagonista, li reprotxen la seua actitud injuriosa i li exhorten a desdir-se, així com també la resta de familiars i amics, que avaluen el discurs de Christian com una broma de mal gust. Però Christian insisteix a fer partícips als presents del dolorós passat que la seua germana i ell visqueren, acusant son pare de la mort de Linda. Els convidats opten per ignorar les paraules de Christian, evitant qualsevol reacció que faça més incòmoda la situació. No obstant això, la tensió continua augmentant, més encara quan Michael no amaga el seu racisme en veure arribar

¹⁵⁵ Aquest *cinema de la indústria* se solapa en gran mesura amb la caracterització del *cinema hegemònic* que plantejàvem en l'anterior capítol, és a dir, aqueix cinema que es gesta en el sistema d'estudis, es consolida durant l'edat daurada de Hollywood i es perpetua mitjançant la seua permeabilitat però sense renunciar a un nucli innegociable que tant pot ser explicat des d'una perspectiva artística com des d'una òptica ideològica.

¹⁵⁶ La decisió, per part del col·lectiu d'afegir al títol de cada film el número corresponent a l'ordre amb què cada pel·lícula obtingué el certificat Dogma 95 apunta en la mateixa direcció, reclamant atenció sobre el moviment en què s'insereix i presentant el film com a plasmació i deducció d'unes regles (Rubio, 2006: 707).

Gbatokai (Gbatokai Dakinah), el nuvi negre de Helene. Seguidament, Else apel·la en el seu brindis a l'excessiva imaginació de Christian i li demana de nou que s'excuse. Lluny d'acomplir el desig de sa mare, Christian l'insulta públicament i l'acusa de complicitat. Michael i un parell més de convidats decideixen fer fora Christian de manera violenta. Aquest intenta sumar-se de nou a la reunió i acaba sent lligat a un arbre no molt lluny de l'hotel. Christian aconsegueix alliberar-se i tornar a l'hotel, on troba la col·laboració del personal encarregat del servei del negoci familiar. Amb la seua ajuda, assoleix que Helene llisca davant els assistents la nota de suïcidi que Linda va deixar. La confirmació de l'acusació de Christian a son pare no deixa a Helge més opció que admetre públicament els seus actes, amb la consegüent estupefacció dels assistents. L'endemà, Helge irromp mentre els seus fills i convidats desdejunen, amb la voluntat de reconèixer la seua culpa i expressar l'amor que sent pels seus fills. Però ara és Michael qui li demana que abandone la taula perquè tots puguin continuar desdejunant tranquils.

Dalt a l'esquerra, Helge, el patriarca de la família Klingenfheldt-Hansen. A la dreta, Christian desvelant el secret familiar davant l'oposició del seu germà Michael. Baix a l'esquerra, Helene i la seua parella Gbatokai sota la mirada indignada de Michael.

No és sols l'argument de *Celebración* l'únic responsable d'introduir l'espectador en una atmosfera incòmodament claustrofòbica i neguitosa. Tot i respectar les línies bàsiques del drama clàssic —el mateix Mogens Rukov, coguionista del film, el considera com un drama típic d'Ibsen¹⁵⁷ (en Kelly, 2001: 34)—, els recursos expressius de *Celebración* contribueixen de manera fonamental i evident a generar aquestes sensacions. El treball de càmera efectuat per Anthony Dod Mantle,

¹⁵⁷ Lauridsen (2000) també aprecia el pes d'Ibsen en el film, així com el de Bergman.

l'operador estrella del moviment, hi destaca per la seua aportació¹⁵⁸. En consonància amb la regla 3 del Vot de castedat, la càmera no dicta als personatges els seus moviments, sinó tot el contrari, es dedica a perseguir-los, com moguda per una obsessió pels cossos que la porta a assaltar-los —o a ser assaltada per ells (Laursen, 2000: 78). La càmera s'adreça principalment allà on és el moviment, mostrant cert desinterès per enquadrar el personatge qui parla o per remarcar els punts emocionals àlgids del film. La seua gravació intrusiva deriva en nombrosos primers plans, sovint distorsionats, que, junt a la intensitat dels seus moviments semblen donar a la càmera una certa entitat. No res és fet per amagar la presència de la càmera. Fins i tot, la mà que l'aguanta apareix en diverses ocasions reflectida en vidres, remetent al mateix procés de construcció de la pel·lícula. Tot això resulta, amb l'ajut d'un muntatge absolutament despreocupat per la continuïtat del ràcord (o fins i tot, militantment oposat a aquesta), en una estètica ben propera a la del vídeo domèstic que s'adequa a la temàtica del film i que colpeja l'espectador de manera semblant a com ho fa l'argument. Claustrofòbia, neurosi i histèria marquen per igual tant la història com el discurs de *Celebración*, mostrant una coherència entre forma i contingut que predisposa l'espectador qui coneix el discurs parafilmic abans al·ludit a efectuar una lectura en clau al·legòrica de la pel·lícula.

Efectivament, la lluita de Christian per traure a la llum els draps bruts de la família ens remet a aqueixa altra lluita que el moviment Dogma 95 enceta amb un model cinematogràfic hegemònic marcat, a la seua manera, per la repressió i la mentida. No per casualitat comença el film amb l'arribada a peu de Christian a les terres de son pare (poderós i pervers com el cinema institucional i la indústria en què se sustenta), continua amb la denúncia del secret familiar per part del fill (mitjançant el ritual de la celebració, amb els seus temps i protocols) i finalitza amb la caiguda de la figura paterna (en ser revelada aquesta com a *il·lusió*)¹⁵⁹.

Thomas Vinterberg va ser el primer director del col·lectiu a estrenar un film realitzat d'acord amb les regles que el grup es va autoimposar. El jove Vinterberg havia finalitzat els seus estudis a la *Danske Filmskole* de Copenhaguen tan sols dos anys abans que començara l'aventura Dogma. La seua experiència es reduïa pràcticament al món del curtmetratge, on havia assolit cert èxit amb el curt *Sidste omgang* (1993), el qual li va servir per a graduar-se en l'escola de cinema. *Drengender gik blagaens* (1995) i *De største helte* (1996) van ser, respectivament, el migmetratge i el llarg que li ocuparen abans de realitzar el seu film Dogma.

¹⁵⁸ El treball de càmera d'Anthony Dod Mantle és objecte d'una detallada anàlisi en "The Agitated Camera" (Laursen, 2000).

¹⁵⁹ Per a aprofundir en aquesta lectura al·legòrica vid. García Catalán (2008).

A l'esquerra, el primer certificat Dogma que la germandat va concedir. A la dreta, cartell del film de Vinterberg.

L'estrena de *Celebración* va tenir lloc el maig del 1998 en el festival de Cannes, on la pel·lícula havia estat triada per a formar part de la selecció oficial. Els aplaudiments del públic en finalitzar la projecció acabaren traduint-se en la consecució del premi del jurat, compartit amb *La classe de neige* (Claude Miller, 1998). Sens dubte, un gran triomf per a Vinterberg i el seu equip que va ser entès alhora com a èxit inaugural del moviment. El de Cannes va ser el primer premi per a un film amb un palmarès que inclou nombrosos reconeixements, entre els quals figuren les nominacions als Globus d'Or (1999), el premi compartit al descobriment europeu de l'any en els *European Film Awards* (1998), el guardó al millor director en el Festival Internacional de Gijón (1998) o el premi a la millor pel·lícula en els *Bodil Awards* danesos (1999).

En acaparar gran part de l'interès que havia despertat el moviment, *Celebración* va exercir certa ombra sobre l'altre film que el col·lectiu va presentar en Cannes aqueix mateix any, *Los idiotas*, segona pel·lícula a obtenir el certificat¹⁶⁰. El film de von Trier no va córrer la mateixa sort al festival, com veurem quan ens apropem a *Los idiotas* i la seua recepció en el sisè capítol. El moviment continuava, no obstant, causant polèmica, encara que era difícil predir quant de temps continuaria suscitant l'atenció del món del cinema. Caldria esperar fins a l'any vinent per a valorar l'estat de salut de Dogma 95 amb l'estrena de la propera pel·lícula de la germandat.

¹⁶⁰ El diferent èxit de les dues pel·lícules era quelcom amb què ja es comptava abans de la seua estrena. Tot i la intenció de distribuir internacionalment ambdós films, es donava per fet que *Celebración* funcionaria com un producte *crossover*, mentre que *Los idiotas* quedaria reduïda al circuit d'art i assaig.

4.2.2. *Mifune (Dogme #3. Mifunes sidste sang, Søren Kragh-Jakobsen, 1999)*

Mifune ens conta la història de Kresten (Anders W. Berthelsen), qui porta una còmoda vida de *yuppie* a Copenhaguen. Acaba de casar-se amb Claire (Sofie Gråbol), la filla del propietari de l'empresa on treballa, i el seu futur professional i sentimental sembla absolutament garantit. En la seua nit de noces, però, rep una trucada que li informa de la mort de son pare. Això li obliga a donar explicacions als seus amics i a la seua esposa, als quals havia amagat els seus orígens familiars. Kresten ha de tornar a la granja dels seus pares en la xicoteta illa rural de Lolland per a fer-se càrrec de Rud (Jesper Asholt), el seu germà major discapacitat que ha quedat sol. Allí es retroba amb els seus records d'infantesa, i amb persones que marcaren el seu passat, com ara la seua ex-núvia o Gerner (Anders Hove), un antic conegut amb qui va tenir problemes durant la seua joventut. Decidit a tornar com abans a Copenhaguen, Kresten posa un anunci en el periòdic local per tal de buscar algú que pugui tenir cura de la granja i assistir el seu germà. Liva (Iben Hjejle), una ex-prostituta qui rep trucades amenaçadores per part d'un estrany i vol canviar la seua vida, decideix acceptar el treball. Rud sembla encantat amb Liva, a qui anomena Linda, pel seu paregut amb la protagonista d'uns còmics de temàtica alienígena el contingut dels quals Rud ha integrat en la seua vida quotidiana. Mirant de deixar tot ben lligat abans de la seua marxa, Kresten es veu forçat a endarrerir la seua tornada a la gran ciutat i tem que el seu passat vaja eixint progressivament a la llum, així que inventa mentida sobre mentida per mantenir la seua esposa i família política al marge. El seu pla s'enfonsa quan rep la visita inesperada de Claire, qui troba el seu marit en companyia de Liva i es topeta amb el germà discapacitat de Kresten del qual no havia sentit parlar. En descobrir les mentides amb què Kresten li ocultava el seus humils orígens, Claire abandona el lloc a tota pressa i decideix no voler saber res més del seu marit. La desconcertant situació que causa la ruptura de la parella provoca un canvi en Kresten. A poc a poc, el protagonista va acceptant aquella part de la seua vida que es negava a sí mateix, i les seues preocupacions urbanes van deixant pas a les situacions i problemes que ha d'encarar en la granja familiar, alhora que la relació entre ell i Liva es comença a dibuixar. També la seua connexió amb Rud pren un nou impuls: ambdós recuperen els jocs amb què el protagonista intentava mitigar les pors del seu germà, com aquell en què Kresten es transforma en el samurai Mifune.

Per la seua banda, Liva també ha de fer-se càrrec del seu problemàtic germà adolescent, Bjarke (Emil Tarding), qui acaba arribant a la granja en ser expulsat de l'internat on es trobava. L'arribada de Bjarke provoca nous conflictes entre les dues parelles de germans, i Liva i Kresten van progressivament trobant consol l'un en l'altre. Al final d'una discussió amb la seua germana, Bjarke confessa a Liva ser el responsable de les trucades que rebia. Liva decideix aleshores abandonar la granja amb el seu germà durant la propera nit, sense dir res a Kresten i Rud. Abans d'aqueix moment, Gerner, l'antic enemic de Kresten, acudeix a la granja amb la intenció de violar Liva. Kresten s'enfronta a ell i rep una pallissa. Sols unes hores abans de la marxa de Bjarke i Liva, aquesta cura les ferides de Kresten i acaba fent l'amor amb ell. L'assumpte es complica, però, amb la participació de les companyes de la jove. Alarmades per una trucada de Liva i guiades per un malentès, es presenten en la granja amb la intenció d'escarmentar Kresten, tot donant per fet que ha sigut ell qui l'ha volgut violar. A l'endemà, Kresten desperta completament a soles. Ix als camps de dacsa i veu en ells uns cercles com aquells amb els quals el seu germà Rud està obsessionat. Poc després Kresten troba Rud, i junt a ells, Bjarke i Liva. Tots quatre tenen l'oportunitat d'encetar junts i alliberats del passat una nova etapa de la seua vida.

Mifune suposa un nou apropament al *Vot de castedat* i fa paleses les seues diferències amb les dues pel·lícules anteriors del moviment. Per una banda, el seu aire de faula presenta a l'espectador una història indiscutiblement més digerible que *Celebración* o *Los idiotas*. *Mifune* és "una comedia sobre la ciudad y el campo,

romántica, escandinava y muy simple” (Kelly, 2001: 58), un film que evidencia la dificultat (si no impossibilitat) de mantenir-se al marge de les influències dels gèneres. Per altra banda, Søren Kragh-Jakobsen se les apanya per fer un film seguint les regles però minimitzant els efectes subversius del seu discurs.

Amb el seu dolç contrapunt als dos films anteriors del moviment, *Mifune* ens fa advertir que amb el seguiment d'un mateix decàleg es poden obtenir resultats ben diferents.

A diferència del que havien fet Vinterberg i von Trier, la seua no serà una proposta formalment situada en les antípodes de les rutines del cinema hegemònic. Anthony Dod Mantle, el mateix operador de càmera que va treballar en *Celebración*, aconsegueix l'estabilitat de la imatge amb la càmera al muscle que les pel·lícules anteriors defugien. La decisió d'utilitzar en *Mifune* una sola càmera de 16 mm en comptes de diverses càmeres de vídeo té part de la culpa, tot i que en última instància la responsabilitat hi recau sobre el director, molt més tendent a extraure la intensitat a partir dels actors que no pas amb una càmera inquieta (Kelly, 2001: 232). Siga com siga, encara que la càmera no opte per fer-se visible contínuament a través del seu moviment, el ritme intern que posseeix el film sols pot assolir-se mitjançant la utilització de la tècnica de la càmera al muscle, que en *Mifune* aconsegueix hàbilment introduir l'espectador en el temps del quotidià (Marzal, 2003: 386). El muntatge també estableix òbvies diferències amb el que ens havien ofert *Dogme #1* i *Dogme #2*, mostrant una certa preocupació per la continuïtat inexistente fins al moment en el corrent. El resultat és una pel·lícula més assequible per a l'espectador i menys transgressora que comença a posar de relleu que, com

diu el seu director en resposta a l'acusació que el seu film sembla no pertànyer al moviment, Dogma 95 no és un estil sinó un joc de regles (en Kelly, 2001: 232).

Søren Kragh-Jakobsen s'havia sumat a la germandat poc després de la presentació del moviment. Procedent d'un entorn humil, havia treballat com a electricista i músic i s'havia dedicat al cinema de manera *amateur*, sense haver acabat la seua formació a la FAMU, l'escola de cinema de Praga. Tot i això, comptava amb una notable experiència en el món del curtmetratge i el documental i havia treballat tant en publicitat com per a la televisió. En el terreny de la ficció cinematogràfica havia assolit també certa repercussió amb pel·lícules com ara *Tarzan de juguina* (1981), *Skyggen af Emma* (1988) o *Los chicos de San Petri* (*Drengene fra Sankt Petri*, 1991). Tot just abans de *Mifune* havia realitzat *La isla de Bird Street* (*Oen i Flugedagen*, 1997), una gran producció amb transcendència internacional que va arrebregar diversos premis en festivals nòrdics així com també a Berlín i Chicago. El seu film Dogma suposaria, com en el cas del de von Trier, una tornada al més bàsic a mode de purificació o desintoxicació del excessos de la indústria, o, com al mateix Jakobsen li agrada dir, la seua personal experiència *unplugged* en el món del cinema (en Kelly, 2001: 226).

El tercer film de Dogma 95 s'estrena el febrer del 1999 en el Festival de Berlín, on obté diversos reconeixements, d'entre els quals destaca l'os de plata en el Premi especial del jurat. *Mifune* arrebrega també altres guardons i nominacions en festivals europeus, però la venda del film per a la seua exhibició més enllà de les fronteres daneses s'havia disparat ja abans de l'arribada d'aquests reconeixements, com si l'èxit anterior de la cinta de Vinterberg, produïda a l'igual que *Mifune* per *Nimbus Films*, garantira el bon funcionament de les següents pel·lícules a lluir la marca del col·lectiu. El present de Dogma 95 sembla assegurat i també el seu futur més immediat¹⁶¹, que espera l'arribada de la seua primera pel·lícula no danesa, *Dogme #5. Lovers* (1999) dirigida per un Jean-Marc Barr qui havia quedat fascinat per la irrupció de Dogma 95 l'any anterior en Cannes.

4.2.3. Dogme #4. The King is Alive (Kristian Levring, 2000)

The King is Alive ens apropa a la història d'un autobús que es perd enmig del desert de Namíbia i es queda sense gasolina. Els onze turistes que hi viatgen i el conductor del vehicle no tenen més opció que refugiar-se en les ruïnes d'un poble abandonat al qual sols viu Kanana (Peter Kubheka). S'alimenten de safanòries en llauna i

¹⁶¹ La germandat Dogma prepara en aquestes dates un projecte col·lectiu —*D-dag* [El dia D] (von Trier, Vinterberg, Kragh-Jakobsen, Levring, 2000)— on els quatre membres treballaran conjuntament dirigint un experiment audiovisual que s'emetrà en directe durant les primeres hores de l'any 2000 i en el qual estan involucrades set cadenes daneses de televisió. Tindrem ocasió de tornar sobre aquest projecte en el capítol vuitè.

aprofiten l'aigua de la pluja per a beure, però prompte esdevindrà insuficient. Es troben atrapats i aïllats de la resta del món. La possibilitat d'un rescat va disminuint dia rere dia, l'ansietat comença a afectar-los i la relació del grup es debilita a mesura que sorgeixen les pors i els conflictes. Henry (David Bradley), un dels viatgers que es dedica al teatre, convenç el grup perquè prepare la interpretació d'*El rei Lear*, de Shakespeare, volent trobar en aquesta ocupació un respir terapèutic per al grup. Tanmateix, a mesura que els turistes treballen el seu text a partir dels manuscrits de Henry per a la mirada d'un únic i distant espectador nadiu, sorgeixen la confusió i les tensions emocionals i sexuals. Henry se sent atret per la francesa Catherine (Romane Bohringer), qui el rebutja. Charles (David Calder) comença a barrejar la participació en l'obra amb interessos sexuals que impliquen Gina (Jennifer Jason Leigh), i Liz (Janet McTeer) mira de fer reaccionar el seu marit Ray (Bruce Davison) flirtejant amb Moses (Vusi Kunene), el conductor de l'autobús. La seua vida real, marcada per l'experiència de supervivència que estan travessant, comença a semblar-se a l'obra que assagen. Un cop superades les inhibicions, la lluita individual per la supervivència els fa barrejar personatge i persona i els porta a interpretar-se a si mateixos davant els altres. Les tensions entre Catherine —qui sembla absorbida per la Regan de Shakespeare— i Gina acaben amb la mort d'aquesta. Ray, com si el moguera l'impuls suïcida de Kent, s'endinsa en el desert i troba el cadàver de Jack (Miles Anderson), l'australià qui havia eixit a buscar ajuda pel seu compte poc després que el grup es quedara atrapat. Després del funeral que ofereixen a Jack, Henry descobreix que Charles s'ha suïcidat i que Gina ha mort. Mentre Henry entona un soliloqui de Lear junt al cos sense vida de Gina, uns treballadors nòmades arriben per sorpresa al poble abandonat i procuren el rescat del delmat grup.

Certament, *The King is Alive* reprèn la tendència misantròpica i demolidora que molts atribuïren al moviment després del visionat dels seus dos primers films i que es diluïa, com comentàvem, en *Mifune*. Visualment, no obstant, *The King is Alive* mostra, com la cinta de Kragh-Jakobsen, un interès estètic que posa en qüestió l'abstenció de tot gust promulgada irònicament pel Vot. Com el mateix Levring afirma, "si le digo al director de fotografía que quiero un primer plano, eso es una elección de gusto. Así lo quiero ver. Si lo enfoco así o así, todo eso es una elección estética" (en Kelly, 2001: 90). Levring, doncs, no dubta a l'hora d'aconseguir imatges belles jugant amb les ombres de les dunes o forçant les regles amb la utilització expressiva del balanç de blancs de la càmera. Per altra banda, l'ús d'una *veu over*, inèdita fins al moment en les pel·lícules certificades o la continuïtat d'una música diegètica més enllà dels talls d'edició suposen un altre exercici de dur al límit les regles. Feta la llei, feta la trampa. L'heterodòxia protestant ha agafat definitivament el timó de Dogma 95 en el seu viatge cap a terres estranyes.

La curada estètica de diversos plans de *The King is Alive* comprometen l'abstenció de tot gust per la qual advoca el Manifest Dogma.

La quarta pel·lícula que obtingué el certificat Dogma suposa així la confirmació del camí apuntat per *Mifune* i es pot entendre com a film de transició entre aquesta segona etapa de la història del moviment i la que li segueix, caracteritzada per la internacionalització i la desviació. Per una banda, i aquest és el motiu principal pel qual la incloem en aquest apartat, la pel·lícula està dirigida per Kristian Levring, qui va entrar a formar part de la germandat a petició de Vinterberg i von Trier just després que el moviment es donara a conèixer, molt abans de la realització de cap film i de l'esclat definitiu del moviment en el festival de Cannes de 1998. Fins a

aqueix moment, l'experiència cinematogràfica de Levring es limitava a haver dirigit *Et skud fra hjertet* (1986), encara que li avalaven també quinze anys de treball en el món de la publicitat.

Però per altra banda, i malgrat que *The King is Alive* s'inclou dins dels quatre films danesos finançats parcialment amb el pressupost de 20 milions de corones aconseguit pel moviment, hi trobem en la pel·lícula evidents mostres de l'estrangerització de Dogma 95. *The King is Alive* no ens presenta la hipocresia de la burgesia danesa com ho feia *Celebración*, ni ens acosta al barri residencial de Søllerød on se situa l'acció de *Los idiotas* o a la Dinamarca rural de Lolland on esdevé *Mifune*. *The King is Alive* ens transporta al desert de Namíbia de la mà d'un grup de turistes (procedents principalment de Gran Bretanya i Estats Units, però també d'Austràlia i França) que acaben interpretant Shakespeare i que ho fan, lògicament, en la seua llengua. Però no és sols que la pel·lícula resulte la menys danesa de les quatre primeres del moviment, que recorra a un repartiment internacional o que compte amb diners estatunidencs per a la seua realització. Més enllà d'aquests trets relatius al film de Levring, Dogma 95 ha donat ja els seus passos vertiginosos cap a la internacionalització. Es dóna així la circumstància que, tot i que *The King is Alive* figure com a *Dogme #4*, la seua estrena té lloc després que hagen arribat a les pantalles *Dogme #5. Lovers* (Jean-Marc Barr, 1999), *Dogme #6. julien donkey-boy* (Harmony Korine, 1999) i *Dogme #7. Interview* (Daniel H. Byun, 2000), les tres primeres pel·lícules no daneses adherides al moviment. Així les coses, quan *The King is Alive* és estrenada, el fenomen Dogma 95 ja compta amb la seua representació francesa, estatunidenca i coreana.

Completant la transició hi trobem la decisió de la germandat d'apostar en endavant per l'autoescrutini del cineasta. Allò que es va considerar com el pas del catolicisme al protestantisme del moviment, això és, la renúncia de la germandat a exercir de mediatra i supervisora del seguiment del decàleg, va ser la conseqüència lògica després d'un exercici com el de *julien donkey-boy* on Korine portava les regles del Vot de castedat fins als seus límits. La germandat anuncia el 8 d'octubre del 1999 el canvi de procediment en la certificació, que desembocarà en la creació el març del 2000 d'una secretaria Dogma que assumirà a partir d'aleshores aqueixes gestions.

A l'esquerra, certificat Dogma obtingut per Levring. A la dreta, cartell de la pel·lícula.

The King is Alive es presenta el maig de 2000 en Cannes, el mateix escenari que va assistir dos anys abans a l'estrena de les dues cintes que inauguraren el corrent. La pel·lícula no va tenir, ni molt menys, la repercussió d'aquells dos films, com tampoc la seua distribució va gaudir de les facilitats que en va tenir *Mifune*. Sembla que durant l'any d'absència de films representants del col·lectiu en Cannes el festival ha satisfet la seua dosi de "vídeorealisme" amb *El projecte de la bruixa de Blair* (*The Blair Witch Project*, Dan Myrick i Eduardo Sánchez, 1999) i amb els dos films que acapararen gran part dels principals premis de l'edició del 1999, els quals, malgrat haver estat rodats en cinema, desprenien certa flaire realista propera a Dogma —ens referim a *Rosetta* (Jean-Pierre i Luc Dardenne, 1999) i *La humanidad* (*L'Humanité*, Bruno Dumont, 1999).

L'enquadrament mòbil, el desenfocat i el gra presideixen el vídeorealisme d'*El projecte de la bruixa de Blair*.

Un any després de l'estrena de *Celebración* i *Los idiotas*, *Rosetta* (dalt) i *La humanidad* (baix) se situen en l'estela del realisme melodramàtic dels primers films Dogma.

Per si fora poc, *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, Lars von Trier, 2000) inaugura en el mateix festival francès el seu passeig triomfal, confirmant que Dogma 95 comença a ser cosa del passat per a von Trier i per a la resta de fundadors que ja han declarat que el seu seguiment del Vot es limitarà a la realització d'una sola pel·lícula. Més enllà de Cannes, *The King is Alive* tampoc no va captar una gran atenció, almenys si comparem la seua sort amb la de les seues predecessores en el moviment.

4.2.4. De l'uniforme i les confessions a la llibertat de culte

A mesura que les pel·lícules del moviment es van multiplicar, a la crítica li semblava cada volta més difícil justificar l'existència d'una poètica comuna com aqueixa que trobava en els inicis del corrent, quan el pes de Manifest i el Vot de castedat eren tan grans i les lectures que se'n feien dels films tendien a identificar el patró de l'uniforme que suposadament vestien tots ells. Efectivament, hi havia trets comuns a les primeres pel·lícules, tant temàtics com formals, com més d'un/a autor/a s'ha afanyat a presentar. Així ho veu Linda Badley (2006: 85 i ss) quan parla de l'alt grau d'autoreflexivitat que mostren els primers films, el seu compartit gust temàtic per les dinàmiques de grup —de vegades familiars— que propicien melodrames corals basats en la revelació de qüestions reprimides, o la seua tendència a la lloa de l'exclòs, de l'idiota (del *beneït*, entès en les dues accepcions que la nostra llengua atorga a la paraula) com a allunyat de la convenció i posseïdor d'una veritat emocional. La figura recurrent de la persona amb problemes mentals assenyala, a més, l'ambigua demarcació entre el sa i l'insà a la qual ens apropem, si més no, els primers tres films (als que òbviament podríem afegir *julien donkey-boy*).

Dalt a l'esquerra, Rud, el germà discapacitat de Kresten en *Mifune*. A la dreta, un grup de persones amb diversitat funcional en *Los idiotas*. Baix a l'esquerra, el protagonista amb problemes mentals de *julien-donkey boy*.

Ara bé, aquests aspectes que justifiquen en part la lectura homogeneïtzadora de les primeres pel·lícules no descansen, al nostre parer, tant sobre la remissió a una essència suposadament uniformitzadora del Vot de castedat sinó més aviat sobre altres qüestions. Per una banda, i en relació amb la tendència melodramàtica que Badley (com també Gyenge, 2009) assenyala, considerem que aquesta troba la seua explicació més enllà dels estrets marges de l'aventura dogmàtica i ens remet a aqueixa *forma general de realisme* de què ens parla Català: “Por muy vanguardistas que puedan seguirse considerando muchos proyectos artísticos contemporáneos,

todos ellos caen de lleno en el ámbito del nuevo realismo melodramático” (2009: 19). Per altra banda, tota una sèrie de circumstàncies contingents¹⁶² se sumen a la ja al·ludida importància del discurs parafil·mic que s’hi va generar i contribueixen a les semblances de família que mostren aquests films. Ens referim per exemple a la participació de Mogens Rukov en el guió de les dues primeres pel·lícules, junt als respectius directors de cadascuna, o d’Anders Thomas Jensen en els de les dues següents. O a la presència d’Anthony Dod Mantle com a operador de càmera en *Celebración* o *Mifune*, així com en *Julien Donkey-boy*. O també a l’aparició recurrent de certs actors i actrius en diverses pel·lícules del moviment, com és el cas de Paprika Steen, qui figura en les tres primeres cintes i va arribar a ser anomenada “la Deneuve de Dogma 95” (Kelly, 2001: 237). En tot cas, el Vot ens podria portar a parlar de certes coincidències derivades de les restriccions que les regles imposen durant els processos de producció i postproducció, però en cap cas justifica això la pressuposició d’una uniformitat temàtica i/o formal en aquests films (Koutsourakis, 2011: 134).

Ans al contrari, l’ambivalència de l’irònic projecte Dogma comença a fer-se palpable al temps que va donant peu a produccions més diverses. L’opció de lectura unívoca del Manifest seguida per certs sectors de la crítica comença a trontollar quan s’evidencia que les normes, com no pot ser d’una altra manera, també estan subjectes a interpretació. La germandat, conscient dels problemes que comportaria haver d’avaluar tot el seguit de films que comencen a arribar des de les més diverses parts del món, decideix donar el ja esmentat pas reformista cap a l’autoescrutini del cineasta i deixar la gestió econòmica de l’expedició del certificat en mans de la secretaria. Lluny queda el sagrament catòlic de la confessió, segons el qual cada director, una volta acabat el film, havia de fer públiques les violacions del decàleg en què havia incorregut durant la realització de la seua pel·lícula¹⁶³.

4.3. Evangelització sense evangelitzadors. De l’expansió internacional a l’agonia

L’any 2000 presenta, doncs, tota una sèrie de canvis que dibuixen un futur incert per al col·lectiu. Comença a gestar-se, des de diversos cercles, una reacció en contra del moviment que porta, fins i tot, a la publicació de manifestos anti-dogma (Stevenson, 2005: 196). Dogma 95 comença a cansar de la mateixa manera com cansa una moda. A la decisió de la germandat de no encarregar-se de la supervisió dels films que opten al certificat hem d’afegir-li l’endinsament de von Trier, el seu

¹⁶² En un sentit semblant al nostre apunta Stevenson (2003: 145 i ss).

¹⁶³ Aquestes confessions es publicaren a la pàgina web del moviment (www.dogme95.dk) i solien formar part dels continguts extra de les còpies en DVD dels films.

principal ideòleg, en un altre projecte paral·lel on també exercirà de cap visible. Ens estem referint a *Dogumentary*, la branca documental de Dogma 95 nascuda uns dies abans de l'estrena de *The King is Alive* i al voltant de la qual es generarà una nova germandat. Jørgen Leth, Borge Host i Toger Seinfaden se sumaran a von Trier i escriuran quatre manifestos (un per cada membre) en defensa de la causa documental, tot i que les seues regles particulars hauran d'esperar un any i mig per a ser publicades. Dogma 95 continua fent mostres del seu afebliment, més encara després de la tèbia resposta a *The King is Alive*. Dues setmanes després de la seua estrena Peter Aalbæk Jensen, director general de Zentropa (la productora de *Los idiotas* i *The King is Alive*, com també de la recentment guardonada *Bailar en la oscuridad*), es manifesta al voltant de la paradoxa que comença a assaltar tant al moviment com a la productora: "Zentropa siempre se ha basado en una mentalidad *rasmus-modsat* (ir a la contra por el gusto de hacerlo) y, de repente, ahora somos los campeones del mundo" (en Stevenson, 2005: 224-225).

A més d'això, a les ja esmentades presentacions d'*Interview* i *The King is Alive* —l'abril i maig del 2000 respectivament— els seguirà una quantitat aclaparadora d'estrenes que no fan si no confirmar l'expectativa d'un creixement exponencial de les pel·lícules certificades. Així, en el que resta d'any seran set films més els que veuran la llum. Un total, per tant, de nou films certificats el 2000, xifra que triplica el nombre de pel·lícules Dogma de l'any immediatament anterior. Ara bé, la quantitat serà encara major el 2001.

Arribats a aquest punt, és clar que el seguiment del *Vot*, *per se*, no garanteix res, sobretot després del visionat d'alguns d'aquests films. És difícil avaluar com afecta el moviment aquesta sobtada proliferació de pel·lícules Dogma 95. D'una banda, és obvi que el fenomen ha transcendit, s'ha internacionalitzat i que està contribuint a una certa democratització del cinema, oferint visibilitat a films que d'altra manera tal volta no haurien arribat a realitzar-se. De l'altra, una volta la germandat ha dirigit els seus quatre films i s'allibera del control sobre la certificació, és també impossible mantenir cap tipus d'estàndard relatiu a la qualitat del producte o evitar la utilització oportunista de la marca per part d'alguns. El que és clar és que l'esperit purificador que la germandat atorgava al moviment desapareix en el moment en què la majoria de cineastes estrangers que comencen a gravar els seus films Dogma no provenen d'una indústria necessitada d'oxigen renovador, sinó del cinema *amateur*.

Hi ha una pel·lícula que dóna comptes d'aqueixa doble possibilitat de lectura de la deriva del moviment, un èxit més de Dogma 95 —per a molts, el seu últim gran èxit— que ahora pot ser entès com a signe del seu fracàs i inici de la fase agònica del corrent cinematogràfic. Ens referim a *Italiano para principiantes* (*Dogme #12. Italiensk For Begyndere*, Lone Scherfig, 2000), l'últim dels films Dogma que s'estrena

el 2000. La pel·lícula suposa un inesperat i autèntic èxit comercial, i retorna el moviment a la glòria dels guardons que *The King is Alive* a penes havia tastat. El seu triomf a l'edició del 2001 del Festival Internacional de Berlín —així com uns altres premis i nominacions en diversos festivals arreu del món— reviscolen Dogma 95 i el situen en una agredolça posició des de la qual pot veure com guanya en taquilla tot allò que perd en subversió. Efectivament, *Italiano para principiantes* no deixa de ser una mena de comèdia romàntica embolcallada en paper dogmàtic, un Dogma rosa que ens fa pensar en *Quatre bodes i un funeral* (*Four Weddings and a Funeral*, Mike Newell, 1994) i alhora en allò que *Pan, amor y fantasía* (*Pane, amore e fantasia*, Luigi Comencini, 1953) va significar per al neorealisme italià:

Su triunfo, atronador, convenció a los padres fundadores de que habían dado con la gallina de los huevos de oro; que ésta pasaba, como habían anticipado, por la domesticación; y que, en consecuencia, la partida estaba ganada, perdida, ambas cosas y ninguna de las dos, todo a la vez (Rubio, 2010: 17).

Tant estèticament com temàtica, la tendència a la lletjor i al mal gust desapareixen en *Italiano para principiantes*.

El 2001 i de la mà d'*Italiano para principiantes*, el moviment deixa d'oferir, doncs, la resistència que el va caracteritzar en els seus inicis. Sota una aparent plenitud, a jutjar per les xifres de recaptació o per les noves onze pel·lícules que es certifiquen durant aquest any, el subsòl desvirtuat del corrent sembla trobar a faltar els seus fonaments. La gent s'ha acostumat a un moviment que fa la sensació de ser ja sols una marca, com si volguera donar-li la raó a Mogens Rukov, el professor de la *Danske Filmskole* i guru Dogma qui va profetitzar que cap revolució cinematogràfica pot durar més de vuit anys i que l'interès del corrent danès es reduiria a l'experimentació dels primers films (en Kelly, 2001: 30). Que Dogma 95 s'ha instituint queda confirmat pel gest de la Nordisk Film, principal competidora d'una Zentropa estretament lligada al moviment. L'agost del 2001, la Nordisk llança *Director's Cut*, un projecte inspirat en Dogma 95 que pretenia accelerar i simplificar el procés de fer una pel·lícula, centrant-se més en el seu vessant logístic que en l'estètica de la creació cinematogràfica (Stevenson, 2005: 266). Als fundadors del moviment no els

havia passat desapercebut que aquest acabaria sent assimilat. Vinterberg, qui prepara el 2001 el seu pròxim film (*It's all about Love*, 2003) lluny de l'esperit del Vot, ja denunciava a finals del 1999 l'inadequat camí que prenia el moviment:

Dogma casi se ha vuelto ya algo convencional dentro de la cultura danesa: ahora se habla de "arquitectura Dogma", de "anuncios Dogma". Dentro de la industria publicitaria, uno se encuentra con estos focos carísimos y atroces, "para que parezca Dogma". Vamos, que no era eso. La cuestión era hacer algo diferente con mala leche. La cuestión es mostrar el mundo del cine tal como es: no darle otro color. Pero para algunos Dogma sólo significa "películas hechas cámara en mano" (en Kelly, 2001: 170).

També von Trier, qui ja havia donat el pas de dirigir sense seguir el decàleg amb *Bailar en la oscuridad* sembla fixar la seua atenció en altres llocs, com confirma l'aparició l'octubre del 2001 de les regles de la iniciativa Dogumental¹⁶⁴ que guiaran la gravació de *Las cinco condiciones* (*De fem benspænd*, Lars von Trier i Jørgen Leth, 2003), pel·lícula que estrenarà mesos després d'haver presentat *Dogville* (2003) en Cannes i a la qual es dedica mentre el moviment viu els seus últims dies.

4.4. El final del moviment: porta oberta a l'heretgia

El juny del 2002, una nota de premsa anuncia la clausura de la secretaria Dogma que s'havia creat el març del 2000 per a alliberar a la germandat de l'expedició de certificats. Sota el títol de "The Dogmesecretariat is closing" i el subtítol de "Back to basic anarchism" podem llegir el següent en les primeres línies del comunicat:

In 1995 the Dogme brothers launched the groundbreaking manifesto "The Vow of Chastity", and made 4 films that were both critically and commercially acknowledged world-wide. They encouraged filmmakers all over the world to reconsider the conventions of moviemaking. The challenge was taken and by now 31 different dogme films have been made in Korea, Argentina, Spain, USA, France, Switzerland, Norway, Italy and of course Denmark. These films show the very diverse interpretations of the ten Dogme rules, and perhaps the need of them.

The manifesto of Dogme 95 has almost grown into a genre formula, which was never the intention. As a consequence we will stop our part off mediation and interpretation on how to make dogme films and are therefore closing the Dogmesecretariat. The original founders have moved on with new experimental film projects, as we have moved on. In addition to that we do not have any economic foundation to continue our

¹⁶⁴ L'escrit de von Trier porta per títol "The Dogumentary Manifesto" i inclou "The Documentarist Code for Dogumentarism" on queden explícitades les nou regles de la proposta. Ambdós documents es poden trobar en l'apartat d'Annexos tal com apareixen arreplegats en Christensen, 2003: 186-187. (Es pot consultar la traducció al castellà d'aquests documents en Stevenson, 2005: 209-210, nota 9).

work, which have indeed been a broadening journey (Nielsen-Ourö i Rørsgaard, 2002)¹⁶⁵.

Malgrat la clausura de la secretaria, nombroses pel·lícules més continuaren adherint-se al moviment, fins a un total de 254 comptabilitzades per la pàgina web de Dogma 95¹⁶⁶, que desapareixeria en 2005, posant punt i final a l'agonia del moviment que va començar tres anys abans. El cercle es tanca definitivament exactament deu anys després de la curada posada en escena de von Trier que va presentar Dogma 95 al món en l'Odéon Cinéma de la capital de les revolucions, amb la publicació del "Farewell [to Dogme] Manifesto" (Hjort, 2009: 486).

La dissolució del corrent comportaria el que Hjort i MacKenzie entenen com a quarta etapa del moviment, en la qual Dogma 95 exerciria com a font d'inspiració de pel·lícules, que tot i no estar adscrites oficialment al moviment, deixen veure la seua empremta. Malgrat que coincidim amb els autors, pensem que aquesta influència no es limita exclusivament a l'estadi *post mortem* de Dogma 95, sinó que el moviment hi va conviure amb altres films que havien estat realitzats en la seua estela, sense que tal influència s'haguera de traduir necessàriament en la sol·licitud o l'obtenció del certificat. En aquest sentit apuntàvem abans, quan parlàvem de certes pel·lícules que participaren en l'edició de Cannes del 1999 com *El projecte de la bruixa de Blair*, *Rosseta* o *La humanidad*. Al llistat podríem afegir molts altres títols, com per exemple *Tigerland* (Joel Schumacher, 2000), *Bamboozled* (Spike Lee, 2000), *TimeCode* (Mike Figgis, 2000), *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000), *The Anniversary Party* (Jennifer Jason Leigh i Alan Cumming, 2001) o *Les noces del monsó* (*Monsoon Wedding*, Mira Nair, 2001), per esmentar uns quants films realitzats mentre té lloc l'auge de Dogma 95.

A aquesta fase li seguiria una cinquena i última, d'acord encara amb els esmentats autors, segons la qual Dogma 95 passaria a exercir el paper de catalitzador de tendències i fita històrica, de la mateixa manera com esdevingué amb altres moviments de resistència anteriors que acabaren transitant el camí natural de l'assimilació i posterior dissolució.

Així, i en consonància amb allò que hem mantingut en l'anterior capítol, Dogma 95 suposa l'últim gran moviment renovador de tots els que històricament han entrat a dialogar amb la tradició cinematogràfica, fent-li front en un primer moment i mostrant-li la seua aversió, però sempre des d'uns paràmetres comuns a partir dels

¹⁶⁵ La nota de premsa va estar disponible al web del moviment fins que aquest va desaparèixer. Avui dia, el domini www.dogme95.dk, on podem consultar certs continguts de la pàgina original, no dóna accés a aquest comunicat.

¹⁶⁶ El llistat complet de pel·lícules Dogma 95 es pot consultar actualment en l'enllaç <http://web.archive.org/web/20080430104505>.

quals pot tenir lloc el diàleg, ja que no hi ha un espai extern i completament pur des del qual exercir la resistència. Però com a fruit d'aquest diàleg no sols hi trobem la progressiva desvirtuació del moviment de resistència (en el nostre cas, Dogma 95), sinó que la simbiosi també procura un canvi (de vegades major, de vegades no tant) en la tendència hegemònica a la qual el moviment s'hi va oposar més frontalment en un primer moment. Funcionant com anomalia, el moviment contribueix a la cíclica renovació del paradigma dominant i s'erigeix en referent històric susceptible d'entaular un ulterior diàleg amb futurs corrents resistents. ■

5

CAPÍTOL
CINQUE
DOGMA
95
[II].
L'ESPERIT
DEL
MOVIMENT

5.1. CINEMATOGRAFIA IL·LUSIONISTA PER A UN CINEMA D'IL·LUSIÓ

5.2. LA NECESSÀRIA ACCIÓ DE RESCAT

5.2.1. UNA ESTRATÈGIA REALISTA DUAL: ACCEPTACIÓ DEL MÓN I REIVINDICACIÓ DEL PROFÍLMIC ORDINARI, RECONeixEMENT D'INTERVENCIÓ I DESOCULTACIÓ DEL FET FÍLMIC

5.2.2. LA DERIVA IDEOLÒGICA DE LA RECUPERACIÓ

5.3. IRONIA AVERSIVA I CONFORMITAT EN EL DIÀLEG AMB LA TRADICIÓ. EL MODERNISME DE DOGMA 95

5.3.1. UNA IRONIA QUE CONJUGA LA PROVOCACIÓ DE L'AVANTGUARDA AMB LA SERIOSITAT MODERNISTA

5.3.2. REGLES EXPLÍCITES PER A DESEMMASCARAR EL DOGMATISME IMPLÍCIT

5.3.3. LA MIRADA CAP A LA RESISTÈNCIA ANTERIOR: L'AMBIVALENT RELACIÓ AMB LA NOUVELLE VAGUE

5.4. LA CARA AMABLE DE LA TEMPESTA TECNOLÒGICA.

RESISTÈNCIA I RECUPERACIÓ DE LA CONVICCIÓ EN TEMPS DIGITALS

5.4.1. L'ESFORÇ MODERNISTA EN UN CONTEXT D'HIBRIDACIÓ CÒDICA

5.4.2. LA (DEFINITIVAMENT IRÒNICA) DEMOCRATITZACIÓ DEFINITIVA DEL CINEMA

Provocació, polèmica i teatralitat han acompanyat von Trier al llarg de tota la seua carrera.

Les nostres darreres reflexions ens han portat, a partir del recorregut per la història de Dogma 95, a apuntar cap a la relació dialèctica que el moviment danès estableix tant amb el cinema del seu present com amb el del passat i que el remet no sols al debat amb la tendència hegemònica del cinema i el seu ús del digital en la dècada dels noranta sinó també al diàleg amb altres propostes cinematogràfiques que exerciren la seua resistència en el passat. D'aquestes qüestions ens encarregarem en el present capítol, alhora que anem establint els principis ordenadors que animen certes direccions de la lectura de *Los idiotas* que escometrem més tard.

Amb aquests objectius en ment, estructurarem el desenvolupament d'aquest capítol en quatre apartats. En el primer d'aquests caracteritzarem aqueix "cinema d'il·lusió" que el Manifest Dogma 95 estableix com a blanc primordial de les seues crítiques. A continuació, ens apropiem a la manera com Dogma 95 es proposa combatre aquest cinema d'il·lusió, aclarint les bases de l'acció de rescat que el moviment pretén, dirigint l'atenció cap a la particular estratègia realista que comporta i establint les bases que ens permetran, en la posterior lectura del film de von Trier, associar aquesta estratègia amb l'intent de recuperació de la situació escèptica que el film suposa. En el tercer apartat ens centrarem en les qüestions dialèctiques abans esmentades i remetrem a la barreja d'aversion i conformitat que marca el diàleg del moviment amb la tradició cinematogràfica. Un diàleg ple de contradiccions i gestos irònics que Dogma 95 estableix no sols amb el cinema d'il·lusió sinó també amb corrents cinematogràfics de resistència anteriors (principalment, la *Nouvelle Vague*) i que ens permetrà vincular el moviment danès amb la caracterització cavelliana del modernisme que fa poc ens ha ocupat. Per a finalitzar, dedicarem l'últim apartat a apropar-nos a les peculiaritats de la seua resistència cinematogràfica exercida al si d'una cultura visual marcada pel digital alhora que valorem l'intent democratitzador

de Dogma 95, tot posant-lo en connexió amb una determinada utilització de la tecnologia digital.

5.1. Cinematografia il·lusionista per a un cinema d'il·lusió

Després d'una dècada com els vuitanta, especialment marcada pels *blockbusters* i l'opció de multiplicar beneficis amb la comercialització en VHS, el cinema dels noranta sembla majoritàriament disposat a continuar amb aqueixa orientació mercantilista basada en l'estratègia de repetir la fórmula màgica de l'èxit de taquilla —si fa no fa, el *vedell d'or* del qual ens parla el Manifest Dogma 95. El criteri econòmic s'imposa i anima a perpetuar el tipus de producció cinematogràfica ajustada al model dominant que millor alimenta els interessos d'una indústria que prefereix que l'experimentació transite pels seus marges. No cal més que fer un ràpid repàs a alguns dels films amb millor èxit de recaptació de la dècada. En la relació hi trobem pel·lícules que formen part de diverses sagues (una de les maneres més evidents de la reiteració de la fórmula). Serveixen d'exemple *Sol a casa* (*Home Alone*, Chris Columbus, 1990) i *Sol a casa 2: Perdut a Nova York* (*Home Alone 2: Lost in New York*, Chris Columbus, 1992), *Arma letal 3* (*Letal Weapon 3*, Richard Donner, 1993), *Jurassic park* (Steven Spielberg, 1993) i *El mundo perdido* (*The Lost World: Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1997) o *Terminator 2* (*Terminator 2: Judgement Day*, James Cameron, 1991).

Tampoc no escassegen les pel·lícules d'animació, principalment dirigides al públic infantil i produïdes per la Disney, com per exemple *Aladdin* (Ron Clements i John Musker, 1993), *La bella y la bestia* (*Beauty and the Beast*, Gary Trousdale i Kirk Wise, 1991) o *El rey león* (*The Lion King*, Roger Allers i Rob Minkoff, 1994), a les quals se sumen en el segon lustre dels noranta les d'altres productores que aposten fort per les noves tecnologies digitals, com és el cas de *Toy story* (John Lasseter, 1995) i *Toy Story 2* (John Lasseter i Ash Brannon, 1999) o *Bichos, una aventura en miniatura* (*A Bug's Life*, John Lasseter i Andrew Stanton, 1998).

Cal no oblidar tampoc els romàntics contes de fades de Hollywood, com ara *Ghost* (Jerry Zucker, 1990), *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990), *El guardaespaldas* (*The Bodyguard*, Mick Jackson, 1992) o *Titanic* (James Cameron, 1997) o la no tan romàntica però no menys sentimental *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), així com els sempre productius films d'acció que barregen adrenalina i testosterona amb efectes especials com *Mentiras arriesgadas* (*True lies*, James Cameron, 1994), *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), *Twister* (Jan de Bont, 1996), *Homes de negre* (*Men in Black*, Barry Sonnenfeld, 1997) o *Armageddon* (Michael Bay, 1998).

Malgrat que els esmentats títols remetent a films estatunidencs, la tendència no és sols apreciable a Hollywood. En un escenari tan globalitzat com el de finals del XX, l'adopció del model hegemònic per gran part de les indústries cinematogràfiques arreu del món és un fet que no admet massa discussió. Europa no constitueix una excepció. Certament, es continuen oferint propostes alternatives, però relegades pel general a continuar habitant la perifèria i veient molt reduïda la seua distribució, visibilitat i capacitat d'influència. El mateix von Trier denunciava, ja en els vuitanta, la pobresa artística d'un cinema danès que repetia constantment el mateix model:

Es tan melindroso en su estilo que nunca podría ofender a nadie. Historias inofensivas en un estilo inofensivo. Sólo se tratan temas que puedan crear consenso. Como, por ejemplo, *Gummi Tarzan*¹⁶⁷. “Ay, qué pena de chico”, decimos todos a una. Ésa es justo la clase de reacción condicionada de antemano que pretendo combatir (en Stevenson, 2005: 55).

¹⁶⁷ Curiosament, i com ja hem apuntat abans, *Tarzan de joguina* (1981) va ser dirigida per un Søren Kragh-Jakobsen que anys més tard se sumaria a la germandat Dogma i realitzaria *Mifune*.

A jutjar pels títols abans esmentats, el diagnòstic de von Trier continua sent vàlid més d'una dècada després. A meitat dels noranta, la “tendència del cinema actual” de la qual ens parla el Manifest Dogma 95 continua participant igualment d'aqueixa base irrenunciable del model hegemònic que ens ha ocupat en el tercer capítol. Una base constant que, com dèiem, recorre al realisme diegètic i introdueix l'espectador en un univers idealitzat i sense fissures que amaga el seu artífici. Sembla així adient entendre l'embajament de l'espectador que Dogma 95 denuncia com una conseqüència d'aquesta cinematografia plena de cosmètics que ensinistra en els seus codis fins tornar-los imperceptibles a la mirada d'un espectador que naturalitza la recepció del seu discurs.

Però aquesta “tendència del cinema actual” no sols acudeix a l'enfortiment de l'efecte diegètic per a procurar l'endinsament de l'espectador en el flux del film. En la línia del que apuntàvem prèviament, la progressiva espectacularització de les grans produccions cinematogràfiques afavoreix una absorció escòpica que també treballa en favor del gradual allunyament del món ordinari amb què relacionàvem les diverses manifestacions del model hegemònic. Si abans, amb Cavell, afirmàvem que l'espectacle tractava d'amagar la pèrdua de convicció, podem mantenir ara —tot emprant paraules del Manifest— que el seu propòsit és revestir les “accions superficials” de les “pel·lícules superficials” per tal de seduir l'espectador i contribuir a la seua immersió en el film. Detinguem-nos breument en aquesta tendència a l'espectacular per a valorar l'exemple d'assimilació (i actualització) del model hegemònic que suposa i per a advertir també la fluïdesa que proporciona al trànsit entre els efectes especials analògics i les tècniques suplantadores digitals.

La creixent inclinació del cinema de la indústria cap a una posada en escena espectacular recolzada en l'apoteosi d'efectes i un muntatge vertiginós comporta l'ús d'uns recursos fins aleshores no sovintejats pel model hegemònic. Formalment, aquesta tendència estableix els seus vincles evidents amb el muntatge d'atraccions proposat per Eisenstein en plena efervescència de la revolució soviètica. A les portes del segle XXI, però, aquest plantejament formal es troba ben lluny de la intenció eisensteiniana de despertar la consciència de la massa social (Marzal, 2003: 380) i el seu interès rau exclusivament en el desvirtuat objectiu de satisfer el desig visual de l'espectador, d'absorbir-lo i mantenir-lo dins el flux que el film li proposa, de captivar la seua mirada de manera que no puga apartar-la. I és que la persistència de la base programàtica del cinema hegemònic no es troba necessàriament circumscrita a l'ús d'uns recursos expressius concrets, sinó que aquests van renovant-se en funció de la cultura visual en què s'insereixen i a la qual s'adrecen. Així, els gestos formals que en el passat pogueren formar part de l'arsenal retòric de cinematografies de resistència poden avui dia ser emprats pel cinema hegemònic

sense posar en qüestió el seu model. És aquesta una conseqüència de la contínua assimilació de gestos subversius que comporta, com comentàvem, la dialèctica entre el model hegemònic i les seues desviacions.

Així les coses, l'espectacularització i el recurs a un muntatge que havia sigut fins al moment majoritàriament desestimat pel cinema *mainstream* suposen una actualització del model dominant que no implica, tanmateix, el sacrifici del transparent realisme diegètic ni de les seues implicacions ideològiques¹⁶⁸. Amb l'ajut de nous recursos expressius i d'acaparadors efectes especials que assegurin el rendiment espectacular dels seus productes, la indústria continua oferint objectes de consum cecs a la ideologia que vehiculen, subministrant al poble la droga de disseny que actualitza l'opi del poble de què ens parlava Vertov (1984: 71). Tant és així que la tendència a l'espectacular no sols afecta el model cinematogràfic dominant procurant la seua renovació sinó que s'estén al conjunt de la cultura visual de finals de segle, ja que, al cap i a la fi, l'esmentada tendència suposa fonamentalment un mecanisme de regeneració del sistema del que el cinema forma part i al qual hi contribueix¹⁶⁹.

La propensió a l'espectacular, especialment evident a partir dels vuitanta, abasta les seues cotes màximes amb la generalització de l'ús dels efectes especials digitals en els noranta. És justament a partir del recurs al digital com arribarem a aqueixa altra manera distintiva d'escèptica desconexió del món que presenta el "cinema d'il·lusió". Fem, tanmateix, una ràpida ullada a la progressiva instal·lació d'aquesta tecnologia abans de referir-nos a l'animadversió que en Dogma 95 desperta el seu poder suplantador.

Les imatges generades per ordinador (*Computer-Generated Imagery* o CGI) i diverses tècniques com el *morphing* van introduint-se durant els vuitanta —pensem en *Tron* (Steven Lisberger, 1982), *Star Trek IV: Missió Salvar la Terra* (*Star Trek IV: The Voyage Home*, Leonard Nimoy, 1986), *Willow* (Ron Howard, 1988) o *Abyss* (*The Abyss*, James Cameron, 1989)— i entrant en convivència pacífica amb els efectes especials tradicionals. Ara bé, la "tempesta tecnològica" descarrega de manera decidida els seus ruixats sobre el món del cinema des de poc de temps abans del

¹⁶⁸ Apuntem en una direcció semblant a l'assenyalada per Bordwell (2004) quan parla del cinema postclàssic. Per a l'autor, amb l'avanç tecnològic i amb la influència del recurs emprats per altres mitjans (pensem per exemple en la televisió i els vídeo-jocs) el cinema pateix allò que anomena "continuitat intensificada" i que es caracteritzaria per una narració revolucionada i un muntatge cada vegada més ràpid, com el que observem en les pel·lícules d'acció i efectes especials. Com afirmem, tot i els canvis formals que l'estil postclàssic comporta, cal entendre'l com a continuació (renovada) de l'estil clàssic ja que preserva el nucli dels seus preceptes i intencions.

¹⁶⁹ Ens expremem en termes propers als emprats per Gómez Tarín (2004: 168) i, en línies generals, en l'estela d'allò que ja va mantenir a finals dels seixanta el situacionista Guy Debord a *La sociedad del espectáculo* (2000) o de les tesis de Jean-Louis Comolli (2010).

sorgiment de Dogma 95. Recordem els èxits de taquilla anteriorment esmentats i parem especial atenció a com la revolució digital comença a formar part fonamental de nombroses produccions. A l'àmbit de l'animació, *La Bella y la Bestia* suposa la consagració de la tecnologia CAPS (*Computer Animation Production System*) que havia estat emprada un parell d'anys abans en *Bernardo y Bianca en Cangurolandia* (*The Rescuers Down Under*, Hendel Butoy i Mike Gabriel, 1990), tot i que la referència més destacable seria *Toy Story* i el seu notable avanç a l'hora de desenvolupar personatges amb aparença humana a partir de la interpretació d'actors reals. Una fita obligada en aquest camp és el cas de *Final Fantasy: La força interior* (*Final Fantasy: The Spirits Within* (Sakaguchi i Sakakibara, 2001) que, anys després, assolirà un hiperrealisme inèdit en les seues imatges gràcies a la introducció de dissimetries i desajustos en la reconstrucció de les reaccions dels personatges que pretenen allunyar-se de la perfecció de la computadora per a guanyar en versemblança, ja que l'objectiu últim d'aquesta digitalització de les emocions és que l'espectador no repare en el fet que està presenciant imatges artificials¹⁷⁰ (Marzal, 2003: 379).

Però l'aplicació de les noves tecnologies no és patrimoni exclusiu de l'animació. *Terminator 2* suposa el projecte CGI més ambiciós després de l'experiència que va constituir *Tron* en els vuitanta. A aquest film prompte li acompanyaran altres, com per exemple *Jurassic Park* o sobretot *Forrest Gump*, on els efectes visuals digitals creats per *Industrial Light & Magic* aconseguen revestir els seus artificis digitals amb l'autenticació que caracteritza el metratge d'arxiu. En el primer lustre dels noranta, aquestes dues pel·lícules donen peu a reflexionar sobre el nou terreny que el cinema està trepitjant i sobre el camí que el mitjà està traçant. *Jurassic Park* suposa, de fet, la metàfora fundacional del cinema sense empremtes d'acord amb Àngel Quintana:

Mientras que el doctor Frankenstein —paradigma del científico surgido de las tensiones del romanticismo— tuvo que partir de diferentes fragmentos de cuerpos para poder llegar a componer su criatura, el viejo científico del parque jurásico, hijo de esa sociedad postmoderna que

¹⁷⁰ Tot i aquest propòsit, els resultats obtinguts continuen generant en l'espectador la incòmoda sensació d'estranyament a què abans ens hem referit (vid. nota 147).

avanza hacia la pérdida de las referencias, no necesitó hilvanar las diferentes partes para acabar creando un todo, sino que básicamente llevó a cabo un proceso de amplificación de los datos del pasado. El nuevo científico escanea los datos y los manipula hasta fabricar un monstruo virtual de dimensiones gigantescas. Las criaturas de *Parque Jurásico* son el prototipo de criaturas que ejemplifican la monstruosidad de una sociedad del espectáculo en la que la aventura solo es posible dentro de los límites fijados por el parque temático, donde los fantasmas del subconsciente están siempre bajo el control de la informática (2003: 277).

Per la seua part, i remetent a *Forrest Gump*, Palao ens ajuda a advertir l'orientació ideològica que acompanya la nova tecnologia disponible:

Recordemos que las imágenes que publicitaban la película eran unas tomas en blanco y negro en las que el protagonista compartía plano con Kennedy: el trucaje con movimiento, el tratamiento digital de la imagen, era el reclamo. Por tanto, no era sólo la temática Kennedy, o la presencia plástica del presidente asesinado: la propia impronta tecno-iconológica aparece con la *industrialización de punctum*, la posibilidad que ofrece la tecnología digital de superar el lastre subjetivo del montaje y organizar el semblante verosímil de una copresencia, de un haber estado allí del pueblo americano excluido (2004: 423)¹⁷¹.

La tempesta tecnològica, com veiem, es posa prompte al servei d'aqueix transparent realisme diegètic que pretén el model hegemònic, al servei del nucli programàtic del paradigma vigent¹⁷². La introducció de trucatges digitals implica, no obstant, un grau

¹⁷¹ Les versaletes són del mateix Palao.

¹⁷² Més tard (subapartat 5.4.1) tindrem ocasió de referir-nos al diàleg que el cinema entaula amb el conjunt de la cultura visual en el context finisecular i a la hibridació còdica que se'n deriva d'aquest diàleg. Per molt que el cinema d'il·lusió reste abocat a l'esmentada hibridació, aquest fet no compromet, però, la continuïtat del model hegemònic. No en va, com afirma García Catalán, "el MRI ha alcanzado un estatuto de paradigma que no han podido cambiar los nuevos lenguajes —el televisivo, el de los videojuegos, etcétera—, precisamente porque es la brújula de los patrones del entendimiento audiovisual" (2012: 162).

més d'allunyament del món respecte del que pot comportar l'absorció diegètica (i escòpica) de l'espectador del film analògic. Per molt que poguem advertir el germen suplantador en la cinematografia il·lusionista dels films analògics que reproduïen sense convicció els automatismes tradicionals, la nova tecnologia afegeix un altre motiu que fa perillar especialment la connexió amb la realitat física: l'amenaça de la pèrdua de referent. Hi ha, per tant, una diferència crucial que ja assenyalàvem adés en remetre al punt d'inflexió que suposava la revolució digital: en última instància, els films que no fan servir imatges generades per ordinador donen comptes d'un món, que, tot i idealitzat, ha existit físicament davant la càmera en el moment de la captació, mentre que l'hiperrealisme dels trucatges digitals pot donar-nos la sensació d'estar contemplant una projecció del món quan el que ens està mostrant són imatges sense referent en el món real, ja que aquestes han estat generades informàticament.

Aquesta específica manera de desconexió amb el món que serveix la tecnologia digital resulta fonamental per a caracteritzar el cinema d'il·lusió de què ens parla Dogma 95 i per a valorar la reacció de la germandat davant d'aquest. Podem dir, per tant, que l'atac del moviment danès no va dirigit tant a aquella mena de diacrònica entitat abstracta que suposa el model hegemònic, sinó més aviat a una de les seues manifestacions concretes. En efecte, Dogma 95 s'alça en contra d'aqueixa "tendència del cinema actual" que el moviment denomina "cinema d'il·lusió" i que, d'acord amb el nostre criteri, remet a la mutació del model hegemònic que es gesta a partir dels vuitanta i que es consagra en els noranta, coincidint amb la irrupció de la tecnologia digital. La inserció del cinema d'il·lusió en els paràmetres generals del model hegemònic comporta la seua participació en aqueix allunyament del món ordinari que implica el model en conjunt i que es manifesta especialment quan es comença a amagar la pèrdua de convicció amb la retòrica i l'espectacle. Però el cinema d'il·lusió amenaça, a més, amb el reemplaçament del món proflmic a mans d'una reconstrucció idealitzada d'aquest pels cosmètics digitals.

És així, mitjançant un ús de la nova tecnologia que emmascara la creació digital d'imatges i les posa al mateix nivell que les obtingudes com a registre de la realitat, com aquesta tendència porta a l'extrem l'il·lusionisme de la cinematografia hegemònica. La pèrdua de món del cinema d'il·lusió concerneix, doncs, aqueixa decisió fílmica consistent, precisament, a amagar el procediment fílmic i endinsar l'espectador en la pel·lícula, però arriba a abastar també a allò del que es nodreix la càmera, això és, a un proflmic que és reemplaçat per (o es perd entre) imatges generades per ordinador. L'amenaça al referent és, en definitiva, aqueix pas més que el cinema d'il·lusió dona cap a l'allunyament del món ordinari que caracteritza la matriu del model hegemònic.

Per emprar la metàfora del Manifest, no és sols que els cosmètics amaguen la cara nua que hi ha baix fins tornar-la irreconeixible, sinó que pot donar-se el cas que, portant capes i capes de maquillatge, acabem trobant que no hi ha cap cara més enllà de la dibuixada pels cosmètics, que “les il·lusions són tot el que una pel·lícula pot amagar”, això és, que el cinema d’il·lusió només ens ofereix un realisme sense realitat i que en aquest no hi ha possibilitat de revelació de la veritat que Dogma 95 cerca. La combinació d’aquestes dues facetes complementàries de la pèrdua de món presents al cinema d’il·lusió és, d’aquesta manera, la que ens permet entendre’l com a versió cinematogràfica de l’escepticisme modern d’arrel cartesiana en temps digitals. Un escepticisme que no es aquell que desemboca en l’*epoché* sinó aqueix altre en què es cau precisament com a conseqüència de l’intent de refutació del mateix, un escepticisme que reprimeix el món ordinari amb la imposició d’un model que el suplanta, creient així eliminar la incomoditat del dubte mitjançant el recurs a un (pretasament objectiu i consistent) constructe racional (que no es reconeix com a artifici): aqueix escepticisme que anhela una certesa que no compta ni amb el món, ni amb els altres, ni amb mi. Una certesa, un escepticisme i un cinema d’il·lusió que, com diria el Manifest Dogma, esborren “els últims grans de la veritat amb l’abraçada mortal de la sensació”.

La renúncia a la base física del cinema i el perill ideològic associat a aquesta renúncia perfilen així la tendència cinematogràfica concreta que Dogma 95 vol combatre mitjançant la seua acció de rescat. Efectivament, Dogma 95 persegueix aquella veritat que escapa a un cinema d’il·lusió que no pot més que intentar satisfer-nos epidèrmicament, a la manera en què ho fa el fals ordinari i que sols ho pot fer pagant el preu de replegar-se sobre si mateix, tancant-se a qualsevol referència o auxili que pugui venir d’aqueix exterior vedat on es troben el nostre món, el cineasta i l’espectador. És sols així com el film d’il·lusió aconsegueix la seua il·lusió de consistència, la seua il·lusió de veritat única i ferma, la seua il·lusió de refutació de l’escepticisme.

5.2. La necessària acció de rescat

Com llegim al Manifest Dogma 95, l’objectiu principal que es proposa el moviment és “lluitar contra certes tendències del cinema actual”, precisament les tendències a què tot just acabem d’apropar-nos en un intent de caracteritzar el cinema d’il·lusió contra el qual el moviment llança la seua acció de rescat. A continuació mirarem de presentar les diverses cares que apreciem en aquesta acció de rescat i per a això dividirem el present apartat en un parell de punts. En el primer d’aquests al·ludirem a la tensió entre alliberament del control i reconeixement de la intervenció amb què lidia Dogma 95. Presentarem aquesta tensió en connexió amb l’estratègia realista dual que observem al moviment i que ens ajudarà a anar

esclarint el tipus de veritat que pretén assolir el col·lectiu. Aquestes qüestions ens permetran llegir la comesa de Dogma 95 com a rescat de la pèrdua cinematogràfica de món a què ens aboca el cinema d'il·lusió, i per tant, com a proposta de recuperació de la situació escèptica. En el segon subapartat, i a partir de la retòrica marxista del discurs parafilmic del moviment, ens apropiarem a la deriva ideològica d'aquesta acció de rescat.

5.2.1. Una estratègia realista dual: acceptació del món i reivindicació del proffilmic ordinari, reconeixement d'intervenció i desocultació del fet fílmic

Davant el perill de l'oblit del referent, Dogma 95 opta per reivindicar el món ordinari com a font ineludible del cinema. D'aquesta manera, i d'acord amb la primera regla del Vot de castedat del moviment, el proffilmic¹⁷³ ha de cenyir-se a la nua realitat: les localitzacions han de ser reals i no poden introduir-se ni accessoris ni decorats. Mitjançant la remissió del proffilmic al món ordinari sense alteracions ni artificis el moviment no sols se situa en les antípodes de la tendència il·lusionista que arriba a prescindir de la realitat i amenaça amb supplantar-la sinó que, a més, pressuposa i reivindica la capacitat del mitjà cinematogràfic de captar i reproduir automàticament aquesta realitat quotidiana.

El respecte pel proffilmic ordinari —això és, la preocupació per *què* se'ns mostra— apreciat en la primera regla s'acompanya així de la voluntat fílmica de mantenir aquest respecte en la captació i tractament del material gravat —és a dir, en *com* se'ns mostra— mitjançant una minimització de qualsevol interferència tècnica que pugui allunyar de la castedat de l'experiència fílmica primigènia i ordinària. En aquesta direcció assenyalen la segona regla —que exigeix la necessària producció conjunta d'imatge i so sincronitzats i la preservació posterior d'aquesta unitat—, la quarta —que obliga al color i censura la il·luminació especial— i la cinquena —que prohibeix l'ús d'òptiques i filtres. Apostant tant per la nuesa del que s'enregistra (de la posada en escena) com de la manera en què s'enregistra (de les propietats cinematogràfiques), el Manifest dirigeix un atac frontal als principis de visibilitat i habitabilitat que caracteritzen el model hegemònic i que proporcionen comoditat a l'espectador amb l'ajut de la mostració d'espais estimulants (espectaculars, *cosmetitzats fins a la mort*) combinats amb una banda sonora que afavoreix la seua identificació (Marzal, 2003: 382). L'estratègia de Dogma 95 distarà

¹⁷³ Fem servir el terme "proffilmic" en el mateix sentit en què aquest va ser encunyat per Souriau (1951). Amb proffilmic ens referim, per tant, a tot allò que pugui ser trobat davant la lent de la càmera durant la presa.

considerablement, per tant, de la tendència a l'espectacle¹⁷⁴ i del tipus de transparència que persegueix el cinema d'il·lusió¹⁷⁵.

El realisme del moviment danès funciona, en canvi, al servei d'una revalorització del món que la càmera té davant i capta, i és per això que l'anomenarem *realisme que reivindica el perfilmic ordinari* (o en ocasions, i per a abreujar, simplement *realisme del perfilmic*). La consciència de la base física del cinema i la responsabilitat vers ella que implica l'adscripció a aquest realisme és la que explica el rebuig del col·lectiu al control i sotmetiment del perfilmic amb què tradicionalment s'associa la ficció cinematogràfica. És des d'aquest punt de vista des del que llegim l'abstenció de tot gust personal propugnada pel moviment i la negativa dels seus integrants a ser considerats artistes: des del necessari moment passiu de l'acceptació cinematogràfica del món que possibilita un veritable contacte amb ell i paral·lelament, des de l'esperit modernista per al qual la cerca del *medium* reemplaça la cerca de l'estil¹⁷⁶.

Com hem vist, aquesta aposta per captar el món sense cosmètics és ben explícita al Manifest i al Vot de castedat, on també s'assenyala l'objectiu suprem que es persegueix amb aquestes regles: "fer que la veritat surta dels personatges i del quadre de l'acció". Malgrat que les diferències amb el realisme pel qual opta el cinema d'il·lusió són evidents, és cert que si partim exclusivament de la lectura del Manifest i el Vot de castedat ens poden assaltar diversos dubtes: Pretén el moviment superar la tendència il·lusionista del cinema hegemònic amb la mera preservació d'un perfilmic ordinari, sense alterar? Estan defensant els seus fundadors la possibilitat de mostrar la realitat sense mediació, d'arribar a una veritat al marge de la versemblança? De ser així, no ens pot portar aquesta actitud a l'engany en què ens introdueix el cinema d'il·lusió? No és aquest justament el camí que ens ha dirigit, via l'intent de refutació, a l'oblit del món i l'escepticisme? Està de veres el text reivindicant un realisme ingenu? És realment ingènua aquesta reivindicació?

Aquestes qüestions no disten molt del tipus de preguntes que es feia la crítica durant aqueix temps en què, a l'espera dels primers films del moviment, la discussió se

¹⁷⁴ La lluita de Dogma 95 se situa així en la línia de pensament de Debord i Comolli en dirigir-se contra les formes mateixes que l'espectacle posa en funcionament per a exercir el seu totalitarisme. Davant la dominació espectacular, el que cal fer és "librar un combat vital para salvar y poseer algo de la dimensión humana del hombre" (Comolli, 2010: 12).

¹⁷⁵ Per reprendre la nomenclatura de Quintana (2003: 106-107) a què abans hem al·ludit, l'interès de Dogma 95 apuntaria cap a la *transparència del representat* i no pas cap a la *transparència de la representació*. Igualment podríem remarcar, si seguim l'expressió de Bazin (2001: 82), que el col·lectiu Dogma quedaria dins d'aqueix grup de directors que creuen en la realitat i no dins dels que creuen en la imatge.

¹⁷⁶ Això és el que esdevé, d'acord amb Cavell, en l'etapa modernista d'un art: "[T]he search for a medium replaces the search for a style" (TWV: 238, nota 38).

centrava en el polèmic Manifest. El recurs a un ingenu realisme (com el basat exclusivament en la reivindicació d'un perfilmic ordinari) com a única eina per a combatre el cinema d'il·lusió ben pot resultar insuficient i la veritat esmentada en les últimes línies del Manifest pot certament acabar revelant-se igual d'il·lusòria (igual d'ideològica, o, si se'n permet, igual de *dogmàtica*) que la de l'enemic contra el que s'aixeca. Aquests dubtes raonables donen comptes d'un tret fonamental del moviment com és l'ús que fa de la ironia i de l'ambigüitat que d'aquesta se'n deriva. No serà ara sinó en el pròxim apartat quan ens apropem a l'actitud irònica del moviment, però baste aquesta simple advertència per a motivar-nos a mirar amb més cura i deteniment (o si es vol, amb cert *escepticisme*) no sols l'estratègia realista de Dogma 95 sinó també la veritat que persegueix i que sospitem que va més enllà d'aquella que es mira de fer sortir dels personatges i del quadre de l'acció i queda circumscripita al respecte —*anartístic*— per un perfilmic ordinari.

Hi ha, òbviament, una altra via complementària en l'estratègia realista de Dogma 95 que ens servirà per a arrodonir la noció de veritat a penes perfilada pel Manifest i que constitueix igualment una resposta a les rutines del cinema d'il·lusió. Si l'adscripció al realisme del perfilmic ordinari és esgrimida com a manera de contrarestar l'amenaça de la pèrdua del referent sobrevinguda en temps digitals, un segon camí realista serà transitat per Dogma 95 amb la intenció d'atacar el cor del model hegemònic, això és, aqueixa transparència de l'enunciació pretesa per les seues diverses mutacions (inclòs, és clar, el cinema d'il·lusió dels noranta). Aquest segon camí complementari el constituïria l'aposta pel que podríem anomenar *realisme que busca la desocultació del (fet) filmic* (o simplement, *realisme del filmic*) i que consistiria a evidenciar l'inevitable artifici que tota pel·lícula comporta.

Aquest gest autoconscient que denuncia els mecanismes d'ensomni i efecte de veritat del model hegemònic mitjançant la mostració del fet filmic no és explícitament reivindicat pel Manifest i Vot de castedat —o almenys no de manera tan expressa com l'afany del moviment per respectar el perfilmic ordinari—, però sí que resulta en canvi clarament visible en les cintes de la germandat¹⁷⁷. La referència a films concrets esdevé fonamental en aquest aspecte, i per això investigarem més tard aquestes qüestions a partir de l'anàlisi de *Los idiotas*. Però la nostra intenció ara consisteix a deixar constància dels paràmetres contextuais en què el film de von Trier se situa i per això remetrem als postulats teòrics establerts per Dogma 95,

¹⁷⁷ Comentàvem abans que, dels quatre films de la germandat, els dos primers mostraven la cara més subversiva del moviment. La transgressió de *Celebración* i *Los idiotas* reposa en part en la peculiar manera en què tant un film com l'altre donen comptes de la seua condició d'artificis cinematogràfics. Especialment rellevant ens resulta en aquest sentit la pel·lícula de von Trier, contínuament afanyada per fer partícip l'espectador del seu procés de construcció, com més tard veurem.

comptant, això sí, amb l'indubtable avantatge que suposa llegir el Manifest amb l'ajut de la llum llançada pels films que es realitzaren sota les seues directrius.

En aquest sentit, hom podria rastrejar el Manifest i Vot de castedat per tal de valorar fins a quin punt aquests trets modernistes i autoconscients que mostren els films de la germandat apareixen ja arreplegats en la inaugural declaració d'intencions del moviment. Seguint aquesta línia, podria afirmar-se que aquests gestos se'n deriven de la utilització de la càmera al muscle exigida per la regla 3 del Vot. Tanmateix, la regla autoritza expressament la immobilitat de la càmera amb la mà, de manera que l'ús prescrit de la càmera al muscle no garanteix ni el moviment constant de la càmera així com tampoc comporta necessàriament l'aparició de marques d'enunciació que apunten a la construcció del film¹⁷⁸. Amb més raó, no obstant, es podria argumentar que els gestos que evidencien l'artifici fílmic en els films Dogma 95 són una conseqüència de l'abstenció de qualsevol consideració estètica propugnada pel Manifest. Podríem així sostenir que el recurs al ràcord, eina fonamental per a garantir la continuïtat i la immersió diegètica que persegueix el model hegemònic, constituïria efectivament un exemple de les consideracions estètiques que el moviment defuig. Desestimat el ràcord en tant que consideració estètica que afectaria les preses i el muntatge i tenint en compte els entrebancs que l'adhesió a la regla 4 planteja a la continuïtat lumínica, hauríem de concedir que el que hem anomenat realisme que busca la desocultació del (fet) fílmic apareix indirectament contemplat al decàleg.

Lògicament, un moviment com Dogma 95 que es proposa com a objectiu suprem lluitar contra el cinema d'il·lusió no pot evitar atacar el nucli de la matriu en què el seu enemic s'insereix i denunciar la seua repressió de qualsevol instància que expose l'artifici. Malgrat això, *com*, *quan* i *en quina mesura* s'exposa i s'explora l'artifici fílmic serà quelcom que sols podrem establir a partir del film concret, i això constituirà part important dels nostres interessos en encetar la lectura de *Los idiotas*. Ara bé, sí que volem remarcar en aquest moment una conseqüència lògica de la visibilització del procediment cinematogràfic i de la remissió a l'extradiegètic

¹⁷⁸ Aquestes marques d'enunciació que revelen el procediment fílmic es troben efectivament presents als films de Dogma 95 de manera més o menys evident en funció del cas. Ara bé, el que volem destacar és simplement que la tècnica de la càmera al muscle no implica necessàriament tal revelació, que no hi ha suficient amb la mera formulació teòrica de la regla i que la remissió a la praxi del film concret resulta fonamental. Açò ens remet a l'abans esmentada estabilitat aconseguida per la càmera d'Anthony Dod Mantle en el film *Mifune* i a com aquesta estabilitat portava alguns a acusar el film de poc *dogmàtic*. Curiosament, seguint el mateix decàleg i recorrent al mateix operador de càmera, el film de Vinterberg ens proporciona una experiència estètica ben diferent, marcada pel gra d'una imatge propera al vídeo domèstic i sobretot per un moviment constatat que fa palesa quasi a cada instant la presència de la càmera. Quelcom semblant podríem dir sobre el treball de càmera de *Los idiotas* (dut a terme principalment per von Trier), on destaquen, a més d'un moviment continu dictat pel desplaçament dels actors, un ús abrupte i estèticament despreocupat del *zoom* i uns desenfocs constants que se'n deriven, en part, de la restricció que obliga a sostenir la càmera amb la mà.

que porta associada: l'exhibició de l'artifici que sorgeix com a fruit de l'abstenció estètica va de la mà d'una altra exhibició, això es, la del(s) responsable(s) d'aqueix artifice, la de l'enunciador i les seues decisions, o si es prefereix, la de l'*artista* que els membres de la germandat no volen ser.

Així les coses, l'abstenció de consideracions estètiques implica ja una estètica, una mirada marcada pel rebuig al bon gust. Podríem fins i tot parlar d'una estètica del mal gust, d'un plaer pel lleig caracteritzat per la contradicció, el disbarat i la caricatura com el que Karl Rosenkranz (1992 [1853]: 92) detecta en les èpoques físicament i moralment corruptes. O podríem parlar també d'un anhel pel triomf de la lletjor com el que Umberto Eco associa amb l'avantguarda en la seua *Historia de la fealdad* (2007: 365-390). L'interès pels desagradables personatges disfuncionals que comentàvem a propòsit dels vincles temàtics dels primers films Dogma i l'aposta per la lletjor formal que ara veiem es plantegen conjuntament com a camí per a desfer-se'n del vel falsificador de la bellesa convencional i per a arribar a l'autèntic.

En el canvi de segle, també l'animació televisiva cerca nous senders que l'allunyen de l'habitual dolçor associada amb els dibuixos per a infants. *Los Simpson* (*The Simpsons*, Matt Groening, FOX TV, 1989-) [primera fila], amb el seu èxit sense precedents, obre la porta a unes altres sèries que continuaran explorant el gust per l'irreverent, el grotesc i l'oscè. És el cas, per exemple, de *Padre de família* (*Family Guy*, Seth MacFarlane, FOX TV, 1999-) [segona fila], *Rick and Morty* (Justin Roiland i Dan Harmon, Adult Swim, 2013-) [tercera fila] o *Bojack Horseman* (Raphael Bob-Waksberg, Netflix, 2014-) [quarta fila].

A fi de comptes, la de Dogma 95 no és tant una renúncia a l'estètica sinó més aviat una estètica de la renúncia que no pot sinó reconèixer la indefugible subjectivitat que participa en la intervenció fílmica. Contemplar el reconeixement de la intervenció que s'amaga sota la ironia al Manifest ens permet valorar un altre possible motiu pel qual els cineastes de la germandat no volen ser considerats artistes. Si abans enteníem la seua negativa com una manera de marcar la seua diferència respecte de l'artista que sotmet la realitat sense acceptar-la, ara la podem entendre a més com a forma de desmarcar-se de la voluntat d'aquell artista que, d'acord amb la caracterització baziniana, pretén situar-se més enllà dels límits de la seua perspectiva humana. Aquests dos trets complementaris¹⁷⁹, això és, el sotmetiment (o en el cas extrem, suplantació) de la realitat i el desig de transcendència de la limitada posició humana bé podrien definir l'artista que treballa acatant les rutines ideològiques del cinema d'il·lusió. Unes rutines que, en consonància amb el que hem mantingut abans, reproduïen l'escepticisme de la nostra cultura moderna cartesiana:

The artist as described by Bazin as well as the Cavellian skeptic share the same desires: They want to gain access to the world as it is, unrestricted by what Bazin calls human's "inescapable subjectivity". They want to transcend the limits of the human perspective, gain an external, unlimited standpoint, a detached view on the world which for skeptics is inaccessible (Schmerheim, 2013: 108).

Així com el refús al bon gust i a tota consideració estètica comporta en si mateix una opció estètica, la voluntat dels apòstols Dogma de no ser considerats artistes incorre en una contradicció semblant, igualment pròpia de la situació modernista en què s'insereix el moviment. Cal llegir doncs la seua negativa com a provocació que mira de denunciar la concepció de l'artista en els termes abans expressats, sense menyscar de la seua consciència d'interventors imprescindibles en el fet fílmic que tracten de palesar.

Arribats a aquest punt, podem afirmar que el realisme que Dogma 95 persegueix és el resultat de la combinació de dues estratègies complementàries: d'un costat, la consistent a posar en valor la possibilitat d'accés a un perfil ordinari que restablisca la connexió amb el món i de l'altre costat, la que s'afanya per mostrar la presència dels procediments fílmics que intervenen en aqueix accés¹⁸⁰. El realisme del fílmic, que hom pot trobar implícitament suggerit al Manifest i que apreciem en tot el seu abast als films de la germandat, vindria així a completar la més visible

¹⁷⁹ La complementaritat i coincidència d'objectius d'ambdues característiques es pot apreciar si observem que és justament el desig de transcendència de la condició humana el que porta a suplantat la realitat per una re-creació que permeti el seu domini.

¹⁸⁰ Com veiem, l'estratègia doble de Dogma 95 consisteix a reivindicar els dos components fonamentals (món i càmera) que Cavell assenyala en parlar de la base física del cinema.

tendència del moviment cap al realisme del perfilmic, fixant els necessaris límits als anhels d'aquest. Parafrasejant la màxima sartreana al voltant dels límits de la llibertat individual, podríem afirmar que Dogma 95 ens mostra com els assoliments del realisme del perfilmic acaben on comencen les aspiracions del realisme del fet fílmic, alhora que ens convida a contrastar la discussió teòrica que motiva el Manifest amb l'estudi dels casos concrets que proporcionen els seus films.

La tensió que es genera en els films Dogma entre ambdós realismes defineix l'estratègia que el moviment es planteja amb l'objectiu d'aconseguir la recuperació d'un cinema "cosmetitzat fins la seua mort", una recuperació susceptible de ser avaluada a partir de l'anàlisi de les seues pel·lícules i que no pot ser sols una tasca teòrica. I és que el rescat i la resurrecció del cinema que la germandat Dogma propugna al seu Manifest i que cada cineasta perfila amb el seu film constitueixen, d'acord amb el nostre parer, les seues respostes cinematogràfiques a l'escepticisme de la nostra cultura contemporània. Un escepticisme que Dogma 95 vol superar recuperant la malmesa convicció del mitjà cinematogràfic a partir d'una aspiració al món des de l'honestetat, a través d'una investigació de la realitat que el moviment preveu productiva en tant que conscient dels seus límits. Ens dedicarem a continuació un poc més a aquesta tensió entre el realisme del perfilmic i el realisme del fílmic per a valorar ara de quina manera apunta cap a la recuperació de la convicció del mitjà i la superació de l'escepticisme. I ho farem formulant primer, i desplegant després, el que considerem el dogma més bàsic que assumeix el moviment: *la pressuposició existencial que hi ha món, que se'ns ofereix i que se'ns amaga mitjançant la intervenció fílmica, però que és món allò que se'ns ofereix*¹⁸¹.

Sota la perspectiva d'aquest dogma fonamental entenem la puresa i castedat que persegueix el Vot així com el sentit últim del vocabulari religiós que fa servir un moviment marcat per la fe en la possibilitat de revelació del cinema que li atorga el seu automatisme mecànic. Aquesta possibilitat és la que els apòstols de la germandat Dogma tracten d'emfatitzar amb l'opció pel realisme que reivindica el perfilmic ordinari, amb l'aplicació dels seus deu manaments (és a dir, amb uns automatismes alternatius als emprats pel cinema d'il·lusió i que reivindiquen l'amenaçada base física del mitjà). Aquesta darrera consideració no sols vincula Dogma 95 amb la importància que Cavell atorga a l'automatisme mecànic, sinó que ens permet també tendir ponts entre el filòsof, el moviment danès i Kracauer. No en va, l'afany que detectem en el moviment per incidir en el paper de l'automatisme

¹⁸¹ Tot i que la formulació és nostra i el context d'aplicació considerablement diferent, hem de reconèixer el deute amb Diego Ribes, qui, posant a dialogar Wittgenstein i Heidegger amb l'ajut de Cavell, escriu el següent a propòsit de la relació entre llenguatge i món: "El mundo (el ser diria Heidegger) se nos ofrece (y se nos oculta, o lo ocultamos) siempre en el (un) lenguaje; pero se nos ofrece, y es mundo lo que se nos ofrece, o puede ofrecérsenos" (2000: 107).

mecànic mitjançant l'ajut d'uns determinats automatismes expressius ens acosta especialment a la preponderància que Kracauer atribueix a les propietats bàsiques del cinema per sobre de les tècniques, les quals han de contribuir a l'assoliment de la funció primària del mitjà (això és, el registre de la realitat). En aquest sentit, considerem que el col·lectiu Dogma subscriuria sense ambages les següents paraules de Kracauer:

Como regla, las primeras [*propiedades básicas*] tienen precedencia sobre las segundas [*propiedades técnicas*], en el sentido en que son las responsables de la calidad cinemática de un film. Imagínese una película que, en armonía con las propiedades básicas, registrase aspectos interesantes de la realidad física pero lo hiciera de manera técnicamente imperfecta, tal vez con una iluminación torpe o un montaje carente de inspiración. Pese a ello, tendría más carácter de película que otra que utilizase en forma brillante todos los artificios y trucos cinemáticos para producir un enunciado fílmico ajeno a la realidad de la cámara (1989: 52).

Aquest esperit és el que porta Dogma 95 a investigar —com diria Kant— *dogmàticament les coses*, és a dir, pressuposant que hi ha món i creient en la capacitat del cinema per a contar món. En efecte, l'acceptació del món descansa sobre aqueixa creença que és sempre anterior al sorgiment del dubte, sobre aqueixa base compartida en la qual no podem més que creure, perquè d'aquesta no es poden donar justificacions racionals. Anàlogament, la disponibilitat de la realitat a ser captada en imatges no pot ser la conclusió irrefutable d'un raonament. La creença en el món i en la seua disponibilitat a ser captat per la càmera no pot ser justificada epistemològicament, sinó sols de manera moral, existencial, com a fruit de la vivència de la nostra relació (cinematogràfica) amb el món. L'afany del realisme del proffílmic pot ser acusat de la mateixa ingenuïtat que se li pot atribuir al principi que no hi ha món a banda de l'existent, pedra angular del pensament cavellià¹⁸². Però per ingènua que parega —i malgrat la necessària contingència que la caracteritza— aquesta doble creença que assumeix Dogma 95 resulta fonamental i ineludible per a qualsevol exploració subsegüent, per a qualsevol tractament crític posterior.

¹⁸² Al cap i a la fi, també a l'escèptic se li pot reprotxar la ingenuïtat de la seua desconfiança vers el món: "The world which gives rise to skeptical doubt is one we are forced to accept in the first place, since it is the world which we are thrown into, which prefigures everything we are able to say or think about it. The world is a Given, it is an existential precondition of our existence as human beings and of everything that follows from it" (Schmerheim, 2013: 104). D'igual manera es podria atacar el seu escepticisme respecte del que la càmera li ofereix: "General, systematic doubt within the context of sight is equally as unintelligible as in other contexts. Doubting and testing what we see is only intelligible against a background of certainties that are taken for granted, such as the existence of our eyes. And it is only because of the logical possibility of being certain of what we see that, when we have grounds for doing so, it makes sense to doubt it" (Turvey, 2008: 112).

Aquest tractament crític és justament el que aborda el realisme del fet fílmic en plantejar els límits del nostre abastament possible del món. Si el realisme del profílmic incidia en com el món *se'ns ofereix*, el realisme del fílmic posa l'accent en com el món *se'ns amaga* amb la intervenció cinematogràfica, en aqueixa ocultació que també queda arreplegada en la nostra formulació del que apreciem com a dogma fonamental del moviment. Al postulat que no hi ha món a banda de l'existent hem d'afegir-li un altre, no menys bàsic en la concepció cavelliana, això és, que no hi ha món al marge de la fantasia¹⁸³, o si es vol, i amb paraules més properes a la discussió que ens ocupa, que l'accessibilitat cinematogràfica al món passa necessàriament per la participació de la *fantasia* que suposa l'artifici fílmic, que l'automatisme mecànic constituent del fet cinematogràfic apareix sempre acompanyat d'uns indefugibles automatismes expressius (siguen aquests els del cinema d'il·lusió, els emprats per Dogma 95 o qualssevol altres). Així, els automatismes del moviment danès —certament i com hem comentat— contribueixen a emfatitzar la base física del cinema, però no poden quedar reduïts a aquesta tasca i resten condemnats a l'expressió. I de manera semblant, si bé l'expressió es manifesta a les pel·lícules Dogma deixant constància de la intervenció de la mirada humana en el film i palesant el procés que el fa possible, també és cert que aquesta expressió es posa alhora al servei d'aqueixa *altra dramaturgia* que el col·lectiu pretén (al capdavant, al servei d'una vocació narrativa —d'aqueixa *fantasia*— que els seus films no defugen).

Podem observar com el conflicte entre els dos realismes complementaris que advertim en Dogma 95 ens remet a la tensió existent entre l'afirmació de la base física del cinema —el seu automatisme (mecànic)— i la seua condemna al significat —la presència ineludible d'uns o altres automatismes (expressius). Aquesta tensió entre automatisme i automatismes és la que caracteritza, com vèiem abans amb Cavell, la investigació artística en el modernisme. Tot i que no serà fins el proper subapartat quan ens endinsem en la presentació de Dogma 95 com a moviment modernista, incloem a continuació una citació de Cavell que esperem que ens ajude a albirar com la tensió que venim perfilant treballa en favor d'un reconeixement capaç de recuperar-nos de l'escepticisme:

A modernist art, investigating its own physical basis, searching out its conditions of existence, rediscovers the fact that its existence as an art is not physically assured. It gracefully accepts our condemnation to meaning —that for separate creatures of sense and soul, for earthlings, meaning is a matter of expression; and that expressionlessness is not a

¹⁸³ En aquests termes es refereixen Rothman i Keane al pensament de Cavell: "That there *is* no world apart from the one existing world is one of Cavell's bedrock philosophical principles. It is no less a Cavellian principle that there is no world apart from fantasy" (2000: 179). L'èmfasi és dels autors.

reprieve from meaning, but a particular mode of it; and that the arrival of an understanding is a question of acknowledgement (TWV: 107)¹⁸⁴.

En aquest sentit mantenim que la tensió entre ambdós realismes es condueix cap a la recuperació de l'escepticisme: cap a la recuperació del cinema —de la seua convicció, de la seua capacitat de contar món— i cap a la recuperació (cinematogràfica) del món entès com a figura (cinematogràficament) constituïda tant per l'aspecte real —perseguit pel realisme del proffilmic i garantit per l'automatisme mecànic— i l'aspecte fantàstic —del qual dóna comptes el realisme que desoculta el fet fílmic i que consegüentment, reconeix i evidencia la participació d'aqueixos altres automatismes. Un món que se'ns escapa si obviem un d'aquests aspectes, de manera semblant a com se'ns escapa la inherent complexitat de la figura wittgensteiniana si sols contemplem el seu aspecte de conill o d'ànec.

Efectivament, el funcionament aïllat del realisme del proffilmic podria abocar-nos, com comentàvem, a una pèrdua de convicció com aquella en què cau el cinema d'il·lusió en voler obviar la distància (la diferència, la barrera que la pantalla de cinema suposa¹⁸⁵) i en reprimir l'amenaça de l'escepticisme mitjançant un intent estèril de refutació, sense consciència dels límits del dispositiu. Quelcom semblant esdevindria si la proposta de Dogma 95 obviara la base material del mitjà, si oblidara la (nostra) realitat quotidiana que el cinema (no sols amaga, sinó també) projecta. Desproveïts del món que es mira d'investigar i de la creença en (poder connectar amb) ell, els gestos autoconscients quedarien reduïts a la perplexitat que desperta la *mise en abyme* d'un joc d'espills i nadarien en la desraó paralitzadora de l'escèptic primigeni que veu impossible el contacte amb el món.

Les opcions aïllades pel realisme del proffilmic o pel realisme del fet fílmic serien susceptibles de trobar el seu paral·lel filosòfic en el realisme metafísic ingenu i en el relativisme absolut, respectivament. Citem a continuació un passatge de Diego Ribes en què presenta un intent de superació de la dicotomia entre ambdues postures i que s'apropa a l'esperit que, segons el nostre parer, mou Dogma 95 a trobar el seu espai en la tensió entre els dos tipus de realisme que acabem de presentar:

¹⁸⁴ La citació de Cavell entronca amb el mantingut per Ove Christensen. D'acord amb aquest, la renúncia al bon gust del moviment declarada en el Manifest desemboca en un "mal gust" (al cap i a la fi, una opció estètica, com manteníem) que desperta una reflexivitat estètica exigida per l'estat del seu art (2000a: 120). Aquest *estat de l'art* és el que nosaltres vinculem amb la situació modernista en què es troba el cinema i a la qual fa referència el passatge de Cavell. El reconeixement (*acknowledgement*) per part de Dogma 95 de la seua opció estètica —de la seua condemna al significat— constitueix, junt a l'acceptació del món a què acostia la seua aspiració al realisme del proffilmic, la base a partir de la qual articular la seua resposta a (l'intent de superació de) la situació escèptica.

¹⁸⁵ Recordem que tant *barrera* com *pantalla* remetien en els textos de Cavell a la mateixa paraula anglesa *screen*.

Si es cierto que la idea de un mundo independiente de nuestro lenguaje es incorrecta (realismo metafísico ingenuo), no me parece menos incorrecta —en un sentido que tendré que especificar— la idea de que todo es lenguaje, todo es texto, todo son versiones de mundo y la realidad siempre se nos escapa (relativismo absoluto). Simplemente, no creo que éstas sean las únicas alternativas disponibles. Apostaría por un ‘relativismo robusto’ (la expresión es de J. Margolis, aunque el contenido que yo le doy a la misma no sea coincidente con el de este autor) en el que el lenguaje y sus convenciones nos dan, o mejor pueden darnos, mundo, cuentan mundo (Es la posición filosófica de Stanley Cavell siguiendo (en realidad interpretando de nuevo) a Wittgenstein; y, con sus diferencias y semejanzas, la de Heidegger [...]) (2000: 42-43).

Des del nostre punt de vista, el cinema d'il·lusió adoptaria la mateixa postura que el realisme metafísic ingenu, i és per això que l'hem caracteritzat com a intent de refutació de l'escepticisme, com a moviment de fugida cinematogràfic que ignora l'amenaça escèptica mitjançant la creació d'un model suplantador naturalitzat que vol oblidar —que vol que l'espectador no contemple— la seua condició de model, de constructe humà. Aquest seria també, com hem indicat, el risc que correria Dogma 95 si la seua fos exclusivament una reivindicació del realisme del proffilmic. Per altra banda, altres intents cinematogràfics —per exemple, alguns dels que Cavell consideraria *modernitzadors*— restarien abocats al relativisme absolut en partir de la base de la impossibilitat d'accés al món, en donar per fet que el l'artifici fílmic sols amaga món i no ens n'ofereix o bé en exigir, com fa l'escèptic, que aquest accés siga pur (cert, absolut, no humà) amb la consegüent insatisfacció. Hem assenyalat a aquest com el perill que afectaria el moviment danès si renunciara a la possibilitat de tocar món i se centrara en una estratègia basada en fer visible exclusivament el seu fet fílmic. Però el relativisme robust que Ribes reclama podria constituir l'equivalent filosòfic de l'estratègia realista dual que hem assignat a Dogma 95. En última instància, tant aquest relativisme robust com l'estratègia realista de Dogma 95 compartirien la voluntat de superar l'amenaça escèptica, de contar món, siga amb paraules, siga amb imatges, com estem mirant d'argumentar.

L'estratègia dual de Dogma 95 pretén evitar així tant la suspensió del judici de l'escepticisme originari com aquell altre escepticisme marcat per la repressió i l'intent de refutació. La de Dogma 95 és la posició de qui és conscient dels límits del nostre accés (cinematogràfic) al món i —sense adherir-se a ell ni tampoc intentant refutar-lo— reconeix certa veritat de l'escepticisme, això és, que la nostra relació amb el món no és principalment una qüestió epistemològica sinó més aviat existencial. Amb la tensió entre ambdós realismes es troba, d'aquesta manera, un camí que pot conduir a restaurar la convicció i restablir la connexió amb el món, un camí que obre les portes a una altra manera de concebre la veritat a què el cinema ens pot apropar. Finalitzarem el present punt mirant de perfilar, amb l'ajut de les

darreres consideracions, la caracterització d'aqueixa veritat que constitueix l'objectiu suprem de Dogma 95.

D'acord amb la nostra lectura, l'enfocament de la veritat del moviment danès apareix íntimament connectat amb la tensió que envolta el seu plantejament realista. La voluntat expressada en el Manifest de fer sortir la veritat dels personatges i del quadre de l'acció no hem d'entendre-la doncs com una afirmació de la possibilitat efectiva d'arribar a una veritat immediata i objectiva o de situar-se completament als marges de la versemblança. És possible abraçar veritat així com (en tant que) és possible l'accés al món, i és possible malgrat l'existència de límits (o millor, és possible justament pel reconeixement dels límits). A diferència del cinema d'il·lusió, Dogma 95 no optarà per tant per una versemblança maquillada que s'esforça a amagar-se i que s'ofereix a l'espectador amb el semblant d'una veritat objectiva, ferma i unívoca, doncs no hi ha voluntat en Dogma 95 de jugar a ocultar la creu bruta de la moneda per a exhibir sols la cara resplendent i enlluernadora. El seu objectiu és apuntar allí on versemblança i veritat es toquen i fer el possible perquè aquest contacte, tot i que fugaçment, pugui tenir lloc. L'empresa Dogma 95 permet així albirar una veritat existencial, contingent i oberta, una veritat entesa com a revelació que no té sentit si es pretén reduïda a l'estret (i presumptament autònom) àmbit de la diegesi, una veritat moguda per un impuls centrífug que demana i evidencia la participació de l'extradiegètic, que necessita del contacte amb el món i amb les subjectivitats de cineasta i espectador per a revelar-se. És sols així com és possible fer que la veritat surti dels personatges i del quadre de l'acció.

No obstant això, no és aquesta l'única veritat que els films Dogma 95 ens poden oferir. La visibilització de l'artifici i l'apel·lació a l'extradiegètic no sols contribueixen a dibuixar aqueixa altra dramàturgia possible i a la veritat que ens pugui oferir la història del film, sinó que alhora ens introdueixen en l'altra (cara de la) veritat que es vincula amb el procés cinematogràfic: aqueixa veritat que implica qui realitza el film i que apareix indissolublement connectada amb la convicció i autenticitat que deposita en el seu acte i per altra banda, aqueixa veritat que, així mateix, demanda una resposta per part d'un espectador a qui s'ha fet partícip no sols d'una història, sinó també d'aquest procés. Si abans assenyalàvem la necessitat d'anar al film concret per a valorar la fecunditat del diàleg que s'establia entre els dos realismes que Dogma 95 posa en funcionament, quelcom semblant podem mantenir ara. Caldrà acudir a la pel·lícula en qüestió per a valorar com exposa aquesta *veritat del procés*, de quina manera concreta funciona la tensió entre aquestes dues cares de la veritat, de quina manera xoquen o se solapen en el seu esforç mutu per procurar convicció.

Considerem aquesta doble tensió (entre realismes, entre veritats) com a símptoma de la crisi que travessa el cinema, de la crisi que l'afecta constitutivament però, sobretot, de la particular i palpable manifestació d'aquesta que ve associada amb la revolució digital. Trobem així —i açò és quelcom que resultarà crucial quan llegim *Los idiotas*— que Dogma 95 expressa els conflictes i contradiccions propis d'un moment en què, com diria Català, estem abandonant l'era del literal i penetrant en l'era de la imaginació (2012: 40-42), un moment en què la fidelitat vers allò que hi ha davant de la càmera manté agònicament (i nostàlgica) el seu valor¹⁸⁶ i en què l'honestedat d'allò que esdevé darrere d'aquesta va prenent major consideració¹⁸⁷.

En resum, veiem com la dinàmica realista de Dogma 95 que acabem de presentar s'adreça cap a una acció de rescat cinematogràfica que mira vers l'ordinari. En primer lloc, perquè s'enderia per recuperar el perfilmic quotidià i cast que s'ha perdut amb les cosmetitzades i seductores produccions del cinema de la indústria i, paral·lelament, per reivindicar la base física del mitjà. Segonament, perquè tracta d'alliberar el cineasta de les convencions professionals i genèriques proposant l'ordinarització d'un procés de realització cinematogràfica que ha tendit cap a la seua metafísica particular amb el seguiment automatitzat de les rutines del cinema d'il·lusió i, en conseqüència, advoca per l'aproximació vivencial del cineasta a la seua tasca expressiva de posar el món en imatges. I finalment, perquè mira de fer proper a l'espectador aquest procés que sovint se li amaga, perquè intenta que l'espectador pugui veure com a ordinari allò que el model hegemònic i el seu ensinistrament han convertit en extraordinari, això és, la referència palpable del film al procés de realització i a les instàncies extradiegètiques que el fan possible, oferint-li així la possibilitat d'arribar a una veritat que va més enllà d'aquella que abasta a partir del mer seguiment de l'argument.

5.2.2. La deriva ideològica de la recuperació

Si enteníem abans la tendència a la il·lusió i l'espectacularitat de la nostra cultura visual com una estratègia del sistema, és lògic que la lluita de Dogma 95 consistent a explorar els temes i formes reprimits pel cinema d'il·lusió constitueixi un acte de resistència cinematogràfica i que aquest acte tinga implicacions més enllà de l'àmbit merament cinematogràfic. Efectivament, el que hem mantingut fins al moment al

¹⁸⁶ En consonància amb allò que sosteníem en el tercer capítol, és aquest un dels motius que ens han portat a recórrer a Cavell en el nostre marc teòric.

¹⁸⁷ Ens expresseu intencionadament en els mateixos termes que Català i Cerdan (2007: 25) utilitzen en parlar del progressiu desplaçament que està portant les noves formes del documental des del fetixisme del real fins al terreny del complex, on ètica i subjecte resulten essencials. En un sentit similar apunta Fontcuberta en parlar de les transformacions que el digital procura en la fotografia: "[D]esacreditada la fotografia como testigo fiable, la credibilidad ya no descansaría en las cualidades intrínsecas de la tecnología, sino en el fotógrafo como autor" (1997: 150). A grans trets, i tot i que el nostre plantejament partísca de l'àmbit de ficció cinematogràfica, trobem notables concomitàncies entre aquestes postures i allò que hem plantejat a propòsit de l'estratègia realista dual de Dogma.

voltant de Dogma 95 pot ser fàcilment contemplat sota una perspectiva ideològica. En un moment històric en què les simulacions suplantadores dificulten cada vegada més el nostre accés a l'ordinari autèntic, l'interès de Dogma 95 per recuperar el vessant investigador del mitjà en apropiar-se a la realitat constitueix un fet de considerable importància política. Les paraules de Company a propòsit d'*El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) ens ajuden a copsar el vessant polític de l'acció de rescat del cinema que Dogma 95 pretén:

La capacitat del cinema per tornar sobre si mateix les ficcions que l'han engendrat, com a art i com a indústria, és una mostra de la seua vitalitat. I reivindicar els poders del cinema contra la generalitzada banalitat tecnocràtica de l'esfera audiovisual que ens envolta, com ho fa Víctor Erice, és una tasca formativa i política a la qual no podem ni hem de renunciar (2011: 9).

Les reivindicacions cinematogràfiques del moviment que acabem de repassar deixen veure la seua ingerència política en una cultura que evidencia la seua escèptica desconexió amb el món:

Dogme's employment of a political modernist rhetoric, the privileging of austerity and the movement's enigmatic commitment to truth can be seen as a desire for orientation in a historical period in which experience of the world is media constructed (Koutsourakis, 2011: 147).

No en va, recordem-ho, l'escepticisme al voltant del món extern i al voltant de les altres ments no ha d'entendre's tant com un problema específic de la filosofia especulativa, sinó més aviat com la situació que marca el nostre viure quotidià en relació amb els altres i les nostres aspiracions democràtiques.

D'aquesta manera, la voluntat de Dogma 95 de qüestionar el model cinematogràfic hegemònic i de proposar a l'espectador una mirada alternativa cap a la realitat social que demana la seua implicació entronca amb un posicionament polític que no passa desapercebut al moviment. A més de la presa de postura ideològica que destil·len les seues pel·lícules (ens cenyim de nou als quatre films comentats), el discurs parafilmic del moviment explota (això sí, fent ús una vegada més de la seua ambigua i distanciadora ironia) les referències a uns ideals d'esquerra en perill d'extinció. No cal més que fer una ullada al Manifest per advertir aquests matisos. Si abans al·ludíem al camp semàntic religiós que vertebrava el document inaugural de Dogma 95, quelcom semblant podem dir ara a propòsit de la retòrica marxista que inunda l'escrit. Aquesta es fa palesa des del mateix recurs al manifest com a tipus textual i la seua redacció sentenciosa fins a la denúncia de l'alienació supraestructural i ideologitzant que procura el cinema d'il·lusió, passant per la reivindicació de l'acció col·lectiva i l'atac al cinema individualista que reproduïx la falsa concepció burgesa

de l'art o per les referències a la uniformitzada avantguarda militar que, amb un determinat ús de la nova tecnologia, podrà portar a la democratització del mitjà.

Però aquests gestos no queden reduïts a la redacció del text fundacional del moviment danès. Pensem per exemple en els pamflets rojos llançats per von Trier en l'Odéon Cinéma o en la portada de *The Name of this Book is Dogma 95*¹⁸⁸, on els quatre camarades apareixen amb el puny tancat en l'aire. El discurs parafilmic del moviment avança primer i complementa després aqueix posicionament ideològic que l'arribada dels films s'encarregarà de confirmar amb la seua reivindicació de la capacitat de l'exclòs —en tant que exclòs— per a posicionar-se, discutir i decidir al voltant dels assumptes de la comunitat¹⁸⁹. És això el que ens permet entendre Dogma 95 com a fenomen específic de l'esquerra que, des de la intel·ligència sartreana i amb la lucidesa de Dziga Vertov (Ledo, 2004: 186), respon a la globalització mercantilista (i a la dictadura del *blockbuster*) dels noranta amb uns plantejaments altermundistes que convergeixen amb moviments contestataris.

Baix d'aquestes línies, detall de la portada de l'edició original del llibre de Richard Kelly. A l'esquerra, l'estoig amb reminiscències anarcosindicalistes que arreplega els quatre primers films Dogma en DVD.

Aquests plantejaments no sols apuntarien cap a una reivindicació de les veus excloses socialment i política, sinó també cap a una reivindicació de les identitats

¹⁸⁸ Vid. Kelly, Richard (2000): *The Name of this Book is Dogme 95*, Faber and Faber, London. Ens referim en aquest cas a l'edició original en anglès del llibre i no a la traducció castellana que venim citant i que figura a la bibliografia.

¹⁸⁹ Incloem dins també d'aquestes reivindicacions la consistent a posicionar-se, discutir i decidir al voltant dels assumptes de la comunitat cinematogràfica, això és, a expressar fermament la seua veu discordant, com fa Dogma 95, en el diàleg que estableix amb la tradició cinematogràfica (principalment amb interlocutors com ara el cinema d'il·lusió però també amb d'altres com per exemple la *Nouvelle Vague*).

culturals que es dilueixen amb l'uniformitzant procés globalitzador. Ens estem referint a la concepció de Dogma 95 com a moviment interessat a reclamar les particularitats de la cultura danesa i, molt concretament, d'un cinema danès capaç d'afirmar-se al marge de la globalitzant indústria cinematogràfica¹⁹⁰. Però no entenem aquesta protesta com una mostra de xovinisme —menys encara si considerem la ràpida internacionalització del moviment— sinó com a testimoni d'una veu més entre totes aquelles que s'intenten reprimir, com a mostra que és possible fer un(s) altre(s) cinema(es) a partir d'uns pressupòsits diferents —tant si provenen aquests d'unes regles autoimposades, d'una sensibilitat econòmica, social i política divergent o d'un rerefons cultural distint. D'acord amb la nostra visió, seria d'aquesta manera com la subjectivació històrica proletària que caracteritza el marxisme entroncaria amb la reivindicació local que constitueix Dogma 95. Una reivindicació que ben podria quedar arreplegada sota el crit: *Col·lectius de cineastes del món (aliens al cinema d'il·lusió), uniu-vos!*

Però després de la caiguda del mur i de la desintegració del bloc soviètic, la retòrica marxista del moviment degota un anacronisme que alimenta lectures reticents a atribuir al Manifest i Vot de castedat la seriositat i transcendència política que es podrien associar al seu discurs. Seria aquesta, per exemple, la postura de John Roberts (1999: 142), qui s'allunya ostensiblement del nostre plantejament en no observar en el Manifest cap aspiració o efecte polítics. O també la d'altres autors —amb els quals podríem trobar certes afinitats— com és el cas de Schepelern (2005: 82, 84), qui desestima l'abast d'unes referències polítiques que entén com a paròdia intranscendent per a centrar-se en la vocació artística de von Trier com a veritable motor del moviment o així mateix la de Rubio (2010: 6), qui entén la retòrica comunista de Dogma 95 com a paràfrasi i paròdia amb intencions polèmiques. Si afirmem que no ens trobem tan llunyans de Schepelern i Rubio és precisament perquè som conscients, com ja hem comentat, del determinant pes de la ironia en el discurs del moviment. No neguem, doncs, la plausibilitat de la interpretació en clau paròdica del Manifest, però volem insistir en l'ambigüitat inherent a la ironia i com aquesta ens permet conjuguar certa seriositat —en aquest cas, ideològica— amb cert distanciament humorístic, sense que cap de les dues interpretacions haja d'excloure necessàriament l'altra.

¹⁹⁰ En aquest sentit, la postura de Dogma 95 podria entendre's com a mostra d'aquelles mobilitzacions localitzades que defensen els seus trets identitaris en resposta al procés globalitzador. És a dir, com a exemple de la tendència a la localització que entra en conflicte amb la globalització, conformant el complex de l'així anomenada "glocalització" (*glocalisation*). Per a aprofundir en aquestes qüestions, remetem a l'article "Dogma 95: A Small Nation's Response to Globalisation" (Hjort, 2000).

Advertim així, com hem sostingut, una voluntat política en aquesta retòrica marxista anacrònica, una voluntat que vincula la mirada cap al passat (polític i cinematogràfic) que marca l'empresa Dogma amb la condició modernista del moviment. Recórrer als plantejaments de Laura Mulvey (2004) ens ajudarà a mantenir tal vinculació. En efecte, quan l'antiga dreta, conservadora i defensora dels valors del passat, cedeix el pas en els vuitanta a un neoliberalisme que entra en la dinàmica assimiladora de la novetat constant, el camí de l'esquerra es veu forçat a cercar el progrés mirant cap enrere, més encara quan la caiguda del socialisme és un fet a meitat dels noranta. L'esquerra ha de superar en aqueix moment el buit que impedeix la continuïtat del seu projecte i es remet a l'aspiració radical modernista que troba en el passat (Mulvey, 2004: 153). El cinema, alhora, es troba davant un repte semblant: la tornada a les pràctiques cinematogràfiques del passat i la represa dels debats modernistes poden ajudar el mitjà a apropiat-se del potencial revolucionari de la tecnologia digital i recuperar la seua radicalitat perduda. És aquest el potencial revolucionari que advertim en l'èmfasi en la capacitat de registre que pressuposa el realisme del proffilmic i també en la insistència en el procés cinematogràfic que apreciem en el realisme que desoculta el fet filmic:

Digital imaging offers the possibility of simulating images of convincing realism, whose lack of reference fails to give the audience access to the process of their own making. This lack of indexical reference annuls one of the political modernist objectives, what Brecht defines as the moment in which the audience recognises itself in the film's reality and becomes conscious of the social reality as a construct. In opposition to the use of technology as simulation, Dogme rejects accounts of the digital that associate it with figuration/painting and non-indexicality and holds onto indexicality as a means of registering contingency and the plurality of the real. Correspondingly, Dogme's dialogue with the past is motivated by a will to reinstate the revolutionary aspect of the medium, which does not lie in the construction of reality effects, but in the very questioning and rethinking of the filmmaking and film-viewing process (Koutsourakis, 2011: 150-151).

Aquesta mirada cap al passat és advertida de diverses maneres per gran part dels autors que s'han apropat al fenomen Dogma 95, tot i que sense vincular-la necessàriament a l'esperit modernista artístic i polític que, d'acord amb Koutsourakis, atribuïm al moviment. El mateix Schepelern destaca en un altre article (2003: 66) l'intent de tornada a la innocència originària que suposen el Manifest i Vot de castedat. Per la seua part, Linda Badley (2006: 83-84) aprecia en el moviment la voluntat de restaurar l'anarquia creativa dels albors cinematogràfics i el joïós realisme i esperit experimental del primer cinema. En definitiva, una tornada als

orígens del cinema que harmonitza nostàlgia i modernitat¹⁹¹ i que s'expressa de diferents maneres, com per exemple en la combinació de les alliberadores càmeres digitals amb l'opció per la proporció 1:33 del cinema mut en detriment del format panoràmic que imposa Hollywood (Kelly, 2001: 25; Rockwell, 2003: 36).

Així les coses, el següent apartat es dedicarà a explorar la referència del moviment al passat cinematogràfic tot partint dels termes que acabem d'exposar. Uns termes que ens condueixen a la condició modernista de Dogma 95 entesa com a aspiració a recuperar la convicció mitjançant el diàleg amb la tradició del seu art. Un diàleg que es mourà entre l'avversió i la conformitat amb el cinema d'il·lusió i amb altres pràctiques de resistència cinematogràfica anteriors i que es proposa com a objectiu oferir alternatives vàlides per al context concret (cinematogràfic, històrico-polític, existencial) en què s'insereix el moviment.

5.3. Ironia aversiva i conformitat en el diàleg amb la tradició. El modernisme de Dogma 95

Els últims dos apartats de la nostra exposició ens han presentat, respectivament, l'avversió de Dogma 95 cap al cinema d'il·lusió que actualitza el model hegemònic i l'intent de recuperar el cinema de la pèrdua de món que aquesta tendència comporta mitjançant un rescat que s'articula, en part, retornant al passat del setè art. Tant el moment destructiu com el moment constructiu del moviment danès apareixen, doncs, marcats per una inevitable referència a la tradició cinematogràfica que fa que el posicionament de Dogma 95 es moga entre l'avversió i una certa conformitat. Tot i l'impuls (irònicament avantguardista, aversivament escèptic) del moviment a parlar fora d'aqueixa mena de joc del llenguatge establert per la tradició (i principalment per la seua matriu hegemònica), la discussió amb aquesta sols és possible a partir de l'acord en les paraules mitjançant les quals s'expressa el dissentiment.

Dogma 95, per tant, no pot sinó reconèixer l'espai de resistència impura que ocupa i que el porta a ubicar-se alhora dins i fora de la tradició amb què entaula diàleg, donant mostres de la seua problemàtica relació amb la història del mitjà. Com vèiem, no és altre el camí que segueix el cinema —així com la resta d'arts— en entrar en la seua situació modernista, això és, quan arriba el moment en què ni la seua història ni les seues convencions es poden donar per suposades.

Tot seguit ens dedicarem a apropar-nos als motius que ens permeten titllar de modernista el rescat del cinema pretès per Dogma 95 mitjançant l'apreciació de

¹⁹¹ Aquesta mateixa combinació de nostàlgia i modernitat és la que serveix a von Trier per a definir el seu film Dogma en l'entrevista concedida a Stig Björkman (citada per Rockwell, 2003: 35).

l'ambivalent postura mostrada pel moviment respecte a la tradició cinematogràfica, de les contradiccions que se'n deriven del seu impuls a situar-se fora i dins de la tradició que combat i alhora alimenta. Dividirem la nostra exposició en tres subapartats. En el primer d'aquests començarem a explorar aquestes contradiccions, posant de relleu l'intent del moviment per arreplegar conjuntament la provocació avantguardista i la seriositat transformadora del modernisme. Seguidament, ens dedicarem a l'irònic gest de Dogma 95 que porta el moviment a combatre amb el seu decàleg el dogmatisme implícit del cinema d'il·lusió. Per últim, en un tercer subapartat remetrem breument a la confrontació de Dogma 95 amb altres pràctiques cinematogràfiques de resistència anteriors, atorgant una especial atenció al diàleg que estableix amb la *Nouvelle Vague*.

5.3.1. Una ironia que conjuga la provocació de l'avantguarda amb la seriositat modernista

La commemoració del centenari del cinema i la irrupció de la tempesta tecnològica marquen l'escenari idoni per al diagnòstic de Dogma 95 i per a la seua proposta de canvi radical que permeta la recuperació de la convicció (en el mitjà, del mitjà), de manera semblant a com la *Nouvelle Vague* al·ludida en el Manifest s'ho va plantejar en el context concret dels seixanta. Una proposta que és conscient de les dificultats i contrasentits que encara l'art en el seu estat modernista: d'una banda, la consistent a mantenir la creença en la seua pròpia empresa (l'empresa *dogmàtica*, en el cas que ens ocupa) i de l'altra, la que radica a fer que el seu *esforç present* esdevinga part de la *història present* de la tradició en què s'insereix¹⁹².

La lluita del moviment danès, doncs, ni pot ni vol ser una lluita des d'un afora impossible, per molt que el Manifest, amb la seua ironia avantguardista, ens pugui convidar a pensar això. No ho és de la mateixa manera que abans afirmàvem que la seua recerca de transparència d'un perfilmic ordinari no pot ser suficient per a postular-se com a panacea contra el cinema d'il·lusió, com a ingènua i definitiva satisfacció del desig de transcendència que justament caracteritza el seu enemic, com l'estèril solució de qui no és conscient dels seus límits i reprimeix el problema que vol superar. De nou, tampoc en aquest cas la recuperació no s'assoleix transcendint els límits, sinó reconeixent-los. El rescat que persegueix Dogma 95 passa aleshores, en consonància amb l'adscripció modernista que atribuïm al seu esforç, per la necessària (i prevista pel moviment) entrada en el joc establert per la tradició, per erigir-se amb fe com a desviació del paradigma dominant i com a interlocutor que se suma a la dialèctica que mou la història del cinema.

¹⁹² Fem servir expressament els mateixos termes que Cavell empra en referir-se a la situació modernista (MWM: xxii).

D'aquesta manera, la relació de Dogma 95 amb el cinema d'il·lusió, hereu indigne d'una tradició cinematogràfica que segons el col·lectiu mereix més, no pot ser sinó contradictòria. En efecte, el corrent danès aspira a desbancar el seu enemic fent ús de part d'un arsenal que comparteix amb ell i al qual el moviment afegirà les armes pròpies de l'adversari minoritzat (Rubio, 2010: 7), unes armes que, malgrat les seues peculiaritats, estableixen vincles parcials amb les emprades per les propostes de resistència cinematogràfica anteriors que ja deixaren la seua empremta en la tradició. I és que Dogma 95 no ignora el fet que la seua comunicabilitat i repercussió reposen en última instància en el recurs a referents comuns, en cert ús innovador i al mateix temps renovador de les bases compartides sobre les quals ha anat construint-se la tradició del seu art. El col·lectiu és conscient que la possibilitat transformadora de la seua proposta —especialment si parlem de totes les transformacions que van més enllà de la mera purificació del cineasta— depèn de la recepció del seu discurs i que l'eficàcia d'aquesta recepció està en funció de la remissió al marc en què la comprensió resulta possible. D'altra forma, la voluntat de transformació del moviment restaria, com adverteix von Trier, condemnada al solipsisme més privat, més idiota:

The essence of my dramaturgical considerations is that I want to chuck out the most superfluous, habitual constraints and escape from rigidity, but at the same time film is a means of communication. Joyce also wanted to escape from rigidity, but it gradually grows difficult to communicate with others apart from yourself (en Knudsen, 1998).

La declaració de von Trier ens fa veure com la contradicció compromet la postura del moviment respecte de la dramaturgia, això és, respecte d'aqueixa previsibilitat que "ha esdevingut el vedell d'or al voltant del qual ballem" de què ens parla el Manifest. En aquest assumpte succeeix el mateix que amb l'abstenció de consideracions estètiques propugnada pel Manifest. La retòrica provocadorament avantguardista del document inaugural del moviment ens permet copsar el moment més purament aversiu del modernisme de Dogma 95, el seu impuls primari d'independència radical respecte de tot allò que conforma les bases de la tradició. Però més enllà d'aquesta disfressa irònica¹⁹³, el col·lectiu és conscient de la impossibilitat de deixar la seua empremta en la tradició si el seu rescat no participa en certa mesura dels paràmetres establerts per aquesta, de les referències compartides mínimes que ens possibiliten valorar la seua empresa com a

¹⁹³ Aquesta *disfressa irònica* que atribuïm al moviment es manifestarà més tard quan ens apropem al Projecte idiota de von Trier. En efecte, la tria d'una estètica idiota (discapacitada, espasmòdica) per part d'un realitzador que ha mostrat prèviament el seu domini de la tècnica cinematogràfica no suposa sinó un exemple de la disfressa exhibida pel moviment ja des del seu Manifest. Al mateix temps, aquesta idea entroncarà amb el joc idiota que proposa Stoffer, el líder de la comuna que pretén que els seus membres s'alliberen trobant el seu idiota interior. Un propòsit que, en la línia d'allò que estem mantenint, ben pot ser qualificat, com fa Rockwell (2003: 38), de *racional antiracionalisme*.

pertanyent (i pertinent per) al mitjà cinematogràfic. De la mateixa manera com el rebuig a tota consideració estètica, com veiem, no suposava més que la proposta d'unes altres consideracions estètiques possibles llançada per uns *artistes* que no volen ser-ho, l'avversió cap a la previsible dramaturgia que mostren els productes del model hegemònic resta abocada a suggerir una alternativa que, en el millor dels casos, siga capaç de suscitar la convicció que es mira de recuperar, però que a fi de comptes, constituirà un altre exemple del que entenem per dramaturgia, un altre exemple de conformitat amb les bases narratives de la tradició.

De les quatre pel·lícules de la germandat, la que des del nostre punt de vista més es distancia d'aqueixa dramaturgia que el moviment defuig és *Los idiotas*, i això constitueix un motiu més per a centrar la nostra anàlisi en aquest film. La intenció d'aprofundir en el mostratiu en detriment del narratiu, com veurem, suposa una diferència constatable entre el film de von Trier i els altres tres. Amb *Julien Donkey Boy*, no obstant, Korine portarà a l'extrem la línia marcada per von Trier. No podem dir el mateix de *Celebración* i *Mifune*, que s'apropen més clarament a una progressió narrativa tradicional. En aquest sentit es manifesta l'article "The Celebration – Classical Drama and Docu Soap Style", on P. S. Lauridsen (2000) vincula el film de Vinterberg amb els paràmetres dramàtics aristotèlics. Una mostra més de la inevitable referència a la tradició que ens està ocupant i que Rubio adverteix en la seua lectura del mateix film, anotant les diverses cares d'aquesta referència que el film presenta i que van més enllà del recurs al drama aristotèlic:

El rigor clasicista de la planificación [...], el apoyo sistemático en el montaje alternado [...], el coqueteo con el fantástico y la final visualización de un *milagro laico* [...] jalonan la crónica de una confrontación con la tradición que *Celebración* entabla en diversos niveles (y sabe/dice hacerlo). Como el plano que sirve de colofón al film indica a las claras [...], matar al padre nada resuelve: la Herencia es irrenunciable (2010: 12)¹⁹⁴.

Podem apreciar el mateix moviment contradictori si atenem a la regla 8 del Vot de castedat. La prohibició de realitzar pel·lícules de gènere apunta cap al rebuig del col·lectiu vers aquelles rutines específiques que cada gènere cinematogràfic ha anat desenvolupant. A banda de l'oposició del moviment als codis compartits per les pel·lícules que integren el model hegemònic, Dogma 95 pretén amb la regla 8 mostrar el seu distanciament respecte dels tics temàtics i formals sovintejats pels diferents gèneres. El col·lectiu danès sembla tenir en ment l'habitual caracterització del gènere cinematogràfic que Altman arreplega en el llibre que dedica al tema, i més concretament en el capítol que duu per títol "¿Qué se suele entender por género cinematográfico?" (2000: 33-53). D'acord amb aquesta caracterització, els gèneres

¹⁹⁴ L'èmfasi és de l'autor.

són entesos com a categories transhistòriques amb fronteres precises i estables, amb una evolució predictable i que acompleixen una funció ideològica: és la indústria la que els defineix i és la massa d'espectadors la que els accepta. El gènere garanteix així que el film no trenque amb les expectatives de l'audiència —que no revele res més d'allò que promet— i es presenta com a pilar il·lusionista que amenaça l'afany observacional i de recerca de veritat del moviment.

Malgrat la voluntat de Dogma 95 de defugir els gèneres, el seu distanciament respecte d'aquests serà sempre relatiu: es farà més evident en uns films que en uns altres, es qüestionaran en uns casos algunes tendències temàtiques o (sobretot) determinats tractaments formals, però els films del moviment mai no podran evitar completament qualsevol tipus de vinculació amb certs trets dels gèneres establerts per la tradició. El cas més cridaner en aquest sentit el constitueix *Mifune*, film del qual ja hem dit que pot ser considerat “una comedia sobre la ciudad y el campo, romántica, escandinava y muy simple” (Kelly, 2001: 58). El mateix Søren Kragh-Jakobsen, director de la pel·lícula, es refereix a ella en els següents termes:

¿Qué es lo que se puede decir de este tipo de películas románticas? Se coloca a dos personas de la gran ciudad en el campo, se escribe una historia sobre cómo no se puede escapar del propio pasado y sobre cómo hay que apechugar con lo que se deja atrás. [...] Así que pensé: “Muy bien. Voy a hacer la película a la que llevaría a mi mujer en una tarde de sábado. Y no va a tener un final a la francesa: nada especialmente melancólico. Quiero que el público salga feliz” (en Kelly, 2001: 228).

La impossibilitat efectiva de complir amb les restriccions més (ridículament) exigents del vot que estem comentant va portar Kragh-Jakobsen a explorar el vessant més dolç de Dogma 95, a seguir fidelment la resta de les regles per a obtenir un resultat ben diferent del dels seus companys i a palesar la ironia continguda en l'aspiració a fer que les pel·lícules del col·lectiu vestiren un mateix uniforme. No obstant això, no escassegen les interpretacions, com la de Gyenge (2009), segons les quals tots els films de la germandat mostren una clara vinculació amb el melodrama.

Llegim així la regla 8 del decàleg com a confirmació que la investigació del *medium* (del seu automatisme) és prioritària en un moment en què cal revisar què és allò que el cinema ha de fer o allò a què ha de mostrar-se fidel per a continuar ser considerat com a cinema¹⁹⁵. Com diria Cavell:

In insisting on its specific mode of existence, a modernist art seems to break down the concept of genre altogether: what a painter or poet or

¹⁹⁵ El que afirmem es troba en consonància amb l'expressat en l'anterior apartat: la investigació del *medium* i l'automatisme mecànic del cinema que suposa l'opció pel realisme del proffilmic resulta bàsica i serveix de fonament per a la posterior exploració dels *media* i els automatismes expressius que vinculem amb el realisme del fet filmic.

composer has to achieve in his painting or poetry or music is not a landscape or sonnet or fugue, but the idea of his art as such¹⁹⁶ (TWV: 106).

Així les coses, tant el rebuig de les consideracions estètiques i de determinada concepció de l'artista que abans ens han ocupat com l'oposició a la dramaturgia i al gènere que acabem d'encarar ens endinsen en la contradictòria relació amb la tradició que destil·la Dogma 95. En tots aquests aspectes el Manifest juga a oferir la seua cara més aversiva i escèptica respecte de la tradició, fent seu l'impuls provocador de l'avantguarda a la qual, segons les seues paraules, el moviment s'adscriu. En efecte, el Manifest explota la concepció de l'avantguarda com a cos unitari d'oposició crítica a la convenció establerta, però les seues exigències impossibles, la supèrbia de la seua redacció i sobretot, la confrontació del text inaugural del moviment amb els seus primers films ens porten a no menysprear l'actitud irònica i autoperòdica de la germandat.

Els membres del col·lectiu s'han referit en més d'una ocasió a les contradiccions que comporten aquestes restriccions, i com indirectament remeten a la interpretació personal de les regles. Levring es manifesta al voltant de la impossibilitat d'escapar al gènere, i de pas, apunta a la necessària interpretació individual del decàleg com a forma d'impedir que l'uniforme Dogma acabe convertint-se, justament, en un gènere:

Mi película es una película de grupo, como *Los idiotas* o *Celebración*, y se puede decir que eso es un género en sí. En cierta forma, todos los filmes Dogma son de género: *Celebración* es una tragedia familiar. Quizá *Los idiotas* sea el film más genuinamente Dogma. Pero se vuelve todo muy complicado. Creo que la Regla quiere decir que uno no debe hacer *western*, ni *film noir*, ni ciencia ficción. Y que uno debe de prescindir de personajes tan "planos" que hagan que la película se vuelva de género. Y para mí era muy importante que mi película no fuera como la de Lars, o la de Thomas, o la de Søren: de otro modo, existe el peligro de que el mismo Dogma se vuelva un género en sí. Y, por lo que me atañe, eso sería el fin (en Kelly, 2001: 91).

Per la seua banda, Vinterberg afirma també que és inevitable fugir del gènere o el bon gust (en Kelly, 2001: 177) i destaca l'irònic d'un Manifest que exigeix un uniforme per a les seues pel·lícules mentre els films dels membres de la germandat

¹⁹⁶ Si acabem de veure com Dogma 95 a dures penes pot evitar la vinculació amb els gèneres establerts per la tradició, l'assumpte es complica ostensiblement si acudim a la noció de gènere que utilitza Cavell. Si partim d'aquesta concepció, ben podríem afirmar que els films del moviment constitueixen un gènere en si mateix. Això sí, hauríem de concedir que, en tot cas, les confluències entre els films que ens permetrien parlar d'un *gènere Dogma* serien principalment de tipus formal i no romandrien tan necessàriament lligades a aspectes temàtics com esdevé en els gèneres convencionals.

“son los trabajos más personales que he visto de nosotros cuatro” (en Kelly, 2001: 173). Quelcom semblant manté von Trier en l’entrevista concedida a Stig Björkman (2003): “Somehow or other, the identity of the director will always get out. It will be obvious who has directed each Dogme film”.

La ironia del col·lectiu apareix lligada així a la teatralització i simulació a què assenyala l’etimologia del mateix terme. Aquest fingiment de Dogma 95 és el que porta el moviment a presentar-se i reivindicar-se com *un altre* (i com *un altre* de la tradició cinematogràfica), a teatralitzar el seu impuls a no voler avenir-se al llenguatge de la tradició, a parlar fora d’aquest.

Però més que un fi en si mateix, aquest gest aversiu suposa el necessari distanciament i estranyament crític que ha de donar-se prèviament al reconeixement, doncs no hi ha reconeixement sense diferència. Entenem així la pretesa filiació del moviment amb l’avantguarda com una mostra d’aquesta ironia aversiva que explica (i es desplega en) certes restriccions irrealitzables —impossibles, així com impossible resulta parlar des de fora d’un llenguatge— que Dogma 95 s’hi fixa al seu Manifest. I hi trobem en les ambivalències i contradiccions en què deriva aquesta ironia més motius per llegir la temptativa de Dogma 95 com a proposta modernista que no pas avantguardista i simplement modernitzadora¹⁹⁷. Una proposta que apel·la, però, a un modernisme concebut com a destil·lació del vertaderament valuós de l’avantguarda i que es contraposa a l’avantguardisme entès com a buit i efectista fetitxisme de la novetat¹⁹⁸. Sens dubte, un dels aspectes que el moviment troba més valuosos de l’avantguarda és justament la provocació amb què s’associa el seu ímpetu de canvi radical i a la qual el col·lectiu danès no hi vol renunciar. Però el que ens sembla clar és que tampoc no hi renuncia a explorar les que creu que constitueixen les condicions de supervivència del mitjà, a encarar la dificultat que el porta a expressar amb seriositat la seua veu obertament crítica amb la mutació del model hegemònic amb què comparteix el seu present:

What needs accounting for is simultaneously that the tradition is still available to current successful films, and also that serious works are in the process of questioning their relation to the tradition, that they are moving into the modernist predicament in which an art has lost its

¹⁹⁷ Recordem la diferència que entre *modernista* i *modernitzador* estableix Cavell, reproduint la citació que hem fet servir abans: “The modernist is incomprehensible apart from his questioning of specific traditions, the traditions that have produced him. The modernizer is merely blind to the power of tradition, mocking his chains” (TWV: 15). La ironia del Manifest juga doncs, a fer la seua la distància que caracteritza el modernitzador avantguardista, però amb una contínua referència a la tradició que vertebrava la seua proposta crítica i que ens permet copsar la seriositat modernista de la seua empresa.

¹⁹⁸ Aquesta caracterització del modernisme és la que permetria lligar els plantejaments de Greenberg, Fried i Cavell a propòsit de l’oposició modernisme-avantguardisme, d’acord amb Díaz Soto (2010: 224).

natural relation to its history, in which an artist, exactly because he is devoted to making an object that will bear the same weight of experience that such objects have always borne which constitute the history of his art, is compelled to find unheard-of structures that define themselves and their history against one another [...] When in such state an art explores its medium, it is exploring the conditions of its existence; it is asking exactly whether, and under what conditions, it can survive (TWV: 72).

La contradicció inherent a la postura modernista de Dogma 95 s'estén a altres camps de l'empresa cinematogràfica que van més enllà de les seues pretensions exclusivament estètiques i expressives. La visibilitat dels seus plantejaments depèn també, òbviament, de la capacitat de distribució i exhibició dels seus films, i això porta el moviment a participar en la lògica capitalista de la indústria cinematogràfica. També ací, Dogma 95 juga a mantenir un peu dins i un altre fora, conjugant la provocació amb el màrqueting, combinant l'opció per baixos pressupostos i productores daneses que garanteixen la llibertat creativa del col·lectiu amb les subvencions estatals i més tard, amb el recurs a grans empreses per a la distribució internacional de les seues pel·lícules. A meitat dels noranta, la tempesta tecnològica, servil a la indústria, encara no ha començat a explorar les alternatives condicions de difusió que facilita el nou terreny digital i el moviment es veu abocat a circular pel llit comercial habitual tot i que cercant els seus marges, conscient que, al cap i a la fi, l'exercici de la resistència passa per la seua visibilitat en el negoci cinematogràfic.

5.3.2. Regles explícites per a desemascarar el dogmatisme implícit

Per tot el que hem vist fins al moment, podem mantenir que l'atac del moviment al cinema d'il·lusió no es formula des d'un lloc extern a la tradició, des d'un solipsista indret privilegiat i verge com el de l'impossible llenguatge privat, sinó des de la posició necessàriament contaminada a partir de la qual el diàleg és possible i fructífer en tant que dóna peu a que la veu dissident es puga sentir. L'empresa Dogma parteix per tant del reconeixement del passat —del reconeixement que no és passat— i de la consciència que la seua praxi i ambició transformadora sols poden ser identificades per oposició a la contínua experiència del passat¹⁹⁹, d'un passat que també forma part dels cineastes del moviment (o si es vol, d'un passat del que també formen part els cineastes del moviment²⁰⁰). És aquesta consciència del pes de la

¹⁹⁹ Emprem les mateixes expressions que Cavell per a caracteritzar l'empresa modernista (MWM: xix).

²⁰⁰ Stevenson no dubta a deixar constància, sense cap clemència, d'aqueix passat (que tal volta no és tan passat) que lliga les carreres dels integrants de la germandat amb els derrotats de la indústria: "The four original Dogme brothers —today's rebels— are by contrast very much products of the system as it exists in Denmark. The system is thrilled with them, the State is thrilled them. Politicians are thrilled with them and love to be photographed with them. They are the products of everything

tradició cinematogràfica en la seua formació i sobretot, en la seua experiència anterior en el mitjà la que porta a la germandat Dogma a concebre el seu moviment com un projecte que busca la purificació terapèutica del cineasta²⁰¹, la transformació personal que esdevé amb l'alliberament de les convencions i restriccions imposades pel cinema professionalitzat:

[I]t is not advisable for first-time feature film directors to make a Dogma 95 film, because one has to be aware of the difference [between] making a conventional film and making a Dogma film. Basically it is important to know what constructs a conventional film, before one starts tearing the film language apart (Vinterberg i von Trier, 1995b)²⁰².

L'aversió de Dogma 95 cap a la conformitat del cinema d'il·lusió i la seua voluntat de transformació del mitjà van així de la mà de la conversió personal del cineasta qui, en tant que partícip d'aqueixa tradició, sent l'impuls perfeccionista de recuperar la convicció de i en el seu art²⁰³. El col·lectiu formula amb aquesta motivació terapèutica el seu decàleg, perseguint tant la transformació dels seus cineastes com la del cinema. Efectivament, l'autoimposició d'unes regles és vista per la germandat com una manera de potenciar la creativitat, de motivar el sorgiment de nous reptes i de propiciar noves solucions a les dificultats que els realitzadors habitualment encaren²⁰⁴. A fi de comptes, una actitud ben propera a aquella que es desprèn

that is institutional about filmmaking in Denmark. They were no drop-puts, they went to school. Six of the first seven Dogme films were made by graduates of the Danish Film School. Many of them then went on to make good money shooting commercials. Commercials! Others cut their teeth on the TV series work. All have received grants from the Danish Film Institute and expect to receive more, and they complain loudly when the grants are not big enough. They enter their films like mad in film festivals and win prestigious awards right and left and bask endlessly in the glory" (2003: 35-36).

²⁰¹ Una purificació personal o renaixement perfeccionista que, d'acord amb el que hem dit a propòsit de la ironia, ha de passar per l'autoconcepció del cineasta com *un altre*. I és que, així com esdevé amb la relació amb els meus semblants, el re-coneixement d'un mateix sols és possible si prèviament sóc capaç de concebre'm com *un altre* i acceptar la ironia de la identitat humana. Tindrem ocasió de dedicar-nos a aquestes qüestions durant l'anàlisi de *Los idiotas*.

²⁰² La importància de l'experiència anterior del cineasta que se sotmet a les regles Dogma 95 es farà especialment palesa quan ens apropem al propòsit purificador que els fundadors del moviment atribueixen al decàleg i que llegirem a la llum de la transformació personal que implica el perfeccionisme moral.

²⁰³ Recordem ací una citació ja al·ludida on Cavell expressa així la confluència de transformació personal i transformació del mitjà, tot incidint en l'ajut recíproc d'ambdues transformacions: "To discover ways of making sense is always a matter of the relation of an artist to his art, each discovering the other" (TWV: 32).

²⁰⁴ En una trobada amb Thomas Vinterberg celebrada en València el juliol de 2003 amb motiu de la seua participació en Cinema Jove vam tenir ocasió de parlar amb el realitzador sobre aquestes qüestions. La conversa va acabar resolent-se amb una metàfora culinària: allò que Dogma 95 tractava era de cuinar un plat digne a partir dels pocs ingredients que es podien trobar en una nevera mig buida, fomentant la imaginació i la creativitat. Si qualsevol pràctica cinematogràfica està marcada per unes regles i limitacions, l'opció d'imposar-se unes regles diferents pot resultar en una creativitat i uns resultats diferents, però en cap cas comportar necessàriament una renúncia a la creativitat: "These unusual production circumstances give both restriction and freedom to the director, who is forced to be creative. You eliminate the possibility to 'save' a horrible, not functioning scene with

d'algunes de les notes de Robert Bresson: "La facultad de aprovechar bien mis recursos disminuye cuando su número aumenta" (1979: 9). Paral·lelament, els deu manaments inciten a la transformació a partir de la denúncia i atac als codis, rutines i restriccions establerts pel cinema d'il·lusió, això és, "al implícito dogmatismo de Hollywood" (Marzal, 2003: 388), a aquell altre dogma "no escrito ni sellado por compromisos formales pero que impone sus criterios a nivel mundial" (Gómez Tarín, 2004: 163). Dogma 95 s'afanya així a denunciar l'arbitrarietat present en els codis del model hegemònic que l'espectador ha interioritzat i naturalitzat com a fruit del seu ensinistrament. Amb això, el moviment danès es proposa espolsar-se la pressió de la indústria i alliberar-se d'aqueix ensinistrament que també influeix, és clar, la tasca creativa del cineasta²⁰⁵.

El gest crític de Dogma ens remet una vegada més a la contradicció. En efecte, pot resultar paradoxal que el dogma implícit del cinema d'il·lusió es mire de combatre contraposant-li una altra proposta estètica dogmàtica com la que suposa el decàleg, com també sembla contradictori que la llibertat pretesa pel moviment es persegueix a partir de l'establiment de les seues regles restrictives. Unes regles que, a més, són formulades des de l'avversió més frontal —recordem les declaracions de Vinterberg que afirmaven que la redacció del Vot simplement va consistir a posar per escrit tot el que odiaven del cinema d'il·lusió— i que pareixen donar per suposat que hi haurà prou amb aquesta oposició per a assolir la transformació. De fet, el document inaugural de Dogma 95 sembla suggerir —almenys si ens cenyim a la seua literalitat— que el seguiment fidel (i dogmàtic, és clar) d'unes regles teòriques fixades *a priori* garantirà la recuperació de la convicció que el moviment no troba en els productes del cinema d'il·lusió, com si la decisió de seguir una regla fos anterior al seu ús i a l'avaluació de la convicció que aquest ús en desperta, com si un conjunt de regles poguera efectivament cobrir tots els aspectes de qualsevol acció.

Aquesta presumpta malaptesa del grup en desvincular en el Manifest les regles del seu ús és la que porta Berys Gaut a afirmar: "Had the brethren read Wittgenstein, they might have saved themselves a lot of trouble" (2003: 98). Des del nostre punt de vista, però, aquestes paradoxes mostren precisament la intenció de Dogma 95 d'endinsar-se en el nucli del problema en comptes de defugir-lo, la seua necessitat

underlying music or voice-over. You have to come up with creative solutions to get, for example, music into your film" (Vinterberg i von Trier, 1995b).

²⁰⁵ Lars von Trier es refereix en una entrevista a l'alliberament de les pressions —principalment econòmiques— de la indústria que procura Dogma 95 en posar de manifest justament que les coses en cinema es poden fer d'una altra manera, que el que entenem per cinema pot i ha d'ampliar-se per a arreplegar i reconèixer les seues pràctiques perifèriques. I ho fa remetent a la democratitzadora desmitificació del procés cinematogràfic que provoca el visionat de films Dogma per part dels realitzadors no professionals: "[V]en Dogma y piensan: 'Si eso es una película, entonces yo también puedo hacer una'. En vez de pensar: 'No, si no es como *La guerra de las galaxias*, no es una película'" (en Kelly, 2001: 217).

d'evidenciar allò que sovint ens passa desapercebut i fer palesos els motius pels quals ens passa desapercebut. Alhora, aquestes paradoxes constitueixen un vessant irònic més del qüestionament del mitjà en la seua situació modernista. D'aquesta manera, llegim el propòsit de Dogma d'abastar la llibertat a partir de les restriccions imposades pel decàleg com la forma deliberadament contradictòria de fer evident la inevitable presència d'unes regles que, tot i que sovint invisibilitzades, marquen la creació cinematogràfica:

[T]he aim of the Manifesto was to show that not only Dogma 95, but all approaches to filmmaking imposed constraints on the filmmaker [...] If Dogma 95 has any doctrine to proclaim, it would be that every film practice is based on a number of arbitrary and interchangeable rules and that none is better than any other (Simons, 2007: 33).

En aquest sentit, la diferència entre Dogma 95 i altres tendències cinematogràfiques no radica en l'existència o no d'un conjunt de regles subjacents a la seua praxi, sinó en la voluntat de fer-les visibles, explícites: "Todos los artistas se ponen reglas, pero otra cosa es publicarlas" (Kelly, 2001: 21). Mitjançant la publicació prèvia del seu Vot de castedat, Dogma 95 no sols denuncia el treball efectiu de les fèrries normes que regeixen els productes del cinema d'il·lusió i la seua tendència a amagar-les i naturalitzar-les, sinó que impedeix a més que la proposta del moviment s'associe amb un espai de resistència pur desproveït de qualsevol limitació creativa. Dogma 95 evita així caure en la romàntica dicotomia que situa el cinema majoritari del costat de la convenció guiada per normes i atribueix als cinemes de resistència una llibertat creativa i experimental absoluta²⁰⁶. Sota aquesta perspectiva, l'aparent paradoxa resultant de conjugar llibertat i seguiment de les regles del decàleg es dissol considerablement, ja que l'alliberament de les restriccions del cinema d'il·lusió que Dogma 95 persegueix no li condueix a l'assoliment d'una llibertat total que el moviment considera igualment il·lusòria, en tant que partícip de la il·lusió que és possible situar-se al marge d'unes regles. La paradoxa, per tant, sols sobreviu si partim d'una concepció de la llibertat entesa com a il·limitada i absoluta, com aquella que tracta d'abraçar en va qui vol situar-se fora del marc de referència comú que estableix la tradició. Però no és aquest, com estem mirant d'argumentar, el camí que pren el moviment.

²⁰⁶ Cavell critica també aquesta idea segons la qual les cinematografies alienes a l'esperit de Hollywood poden evitar restriccions paral·leles a aqueixes que afecten els films convencionals estatunidencs: "Of course it is arguable that the genres and conventions of Hollywood films are themselves the essential limitation. But to argue that, you have to show either that there are no comparable limitations or else that their limitations (say a Russian tendency toward the monumental and operatic, or a French tendency toward the theatrical and claustrophobic) are less limiting" (TWV: 174).

Entenem així la reivindicació d'un dogma explícit que fa front a un dogma implícit com a denúncia de la tendència il·lusionista que amaga el seu dogma (les seues regles establertes per la convenció, els seus codis invisibilitzats) i com a denúncia de la creença que és possible escapar de tota regla en el joc cinematogràfic. Mitjançant la publicació del seu *Vot*, el moviment reconeix la seua participació en el diàleg amb la tradició, conscient que hi ha una mena de *dogma* indefugible —l'existència de regles— que concerneix qualsevol pràctica cinematogràfica i que el seu propòsit com a col·lectiu no radica a transcendir aquesta tradició i assolir una posició privilegiada de superioritat —privilegiada en tant que anònica— sinó a presentar, com ja hem dit, la seua veu alternativa a una tradició encotillada mitjançant l'oferiment d'una altra cotilla possible, d'un altre uniforme amb què vestir les pel·lícules, d'un altre dogma amb què encarar la praxi cinematogràfica²⁰⁷. El dogma del moviment danès, per tant, no fa sinó revelar en última instància els dogmes inherents al mitjà cinematogràfic, allò que constitueix i defineix el cinema com a *medium*.

El recurs a l'auster uniforme que pretenen vestir els films del moviment —això és, la tria del conjunt de regles que restringeixen la seua praxi— és una alternativa lícita i necessària a l'ús emmascarador dels cosmètics en tant que reconeix la presència d'aquest uniforme i que, per molt transparent que vulga ser, mai no ens presentarà la nuesa absoluta del cos que cobreix. Heus ací tal volta l'únic sentit en què *Dogma 95* podria fer gala d'una certa superioritat moral i que no apuntaria tant cap a la seua intenció de despullar el perfilmic sinó cap a l'honestedat que comporta despullar la seua estratègia, mostrant-nos l'espessor translúcid de l'uniforme triat i fent-nos veure que aquesta translucidesa afecta ineluctablement tota praxi cinematogràfica. Una possible superioritat moral que, en ser reclamada altivament per la messiànica supèrbia del *Manifest*, es dilueix en l'autoparòdia implícita de la seua redacció.

²⁰⁷ En l'anterior apartat formulàvem de la següent manera la que advertíem com a premissa fonamental del col·lectiu i que justificava la inclusió del vocable "dogma" en el nom del moviment: "la pressuposició existencial que hi ha món, que se'ns ofereix i que se'ns amaga mitjançant la intervenció filmica, però que és món allò que se'ns ofereix". Com hem vist, aquesta formulació arrebegava la tensió de l'estratègia realista dual de *Dogma 95* i ens permetia vincular d'una banda la creença en el món que se'ns ofereix amb el realisme del perfilmic i de l'altra, la consciència que el món se'ns amaga mitjançant la intervenció cinematogràfica amb el realisme que busca la transparència del fet filmic. Un fet filmic que, com acabem d'exposar, no pot evitar la mediació i ocultació que comporten les regles —siguen aquestes les establertes pel model hegemònic o per qualsevol cinematografia dissident, siguen aquestes ocultades amb el zel del mag que no desvela el secret del seu truc o explicitades públicament en un manifest. La voluntat del *Manifest* de palesar la ineludible existència de regles en el joc cinematogràfic contribueix així a caracteritzar el fet filmic que el moviment vol fer transparent en les seues pel·lícules i a complementar baix un altre aspecte la justificació del recurs a la paraula "dogma" en el seu nom. Un aspecte que evidencia, com mantenim, els dogmes implícits del mitjà cinematogràfic i que *Dogma 95* pretén visibilitzar.

La intenció de Dogma 95 de revelar la ineludible presència de restriccions en qualsevol pràctica cinematogràfica pot esgrimir-se com a justificació de la publicació de les regles que el col·lectiu s'imposa amb anterioritat a la realització dels seus films. No obstant això, l'objecció de Berys Gaut no obtindria amb aquesta mera motivació del moviment una resposta satisfactòria. Gaut incideix, com dèiem, en la insensatesa de pressuposar que el seguiment d'unes regles fixades abans del seu ús permetrà als films del moviment vestir el mateix uniforme:

[A]ny set of rules must fail to cover all aspects of every action, simply because there is an infinite number of properties that any action may possess; moreover, any rule is subject to interpretation, and thus can be complied with in any number of ways (2003: 98).

No podem sinó estar d'acord amb la caracterització wittgensteiniana de les regles que assumeix Gaut, però diferim amb ell en el grau de seriositat que atribueix a aquest gest del moviment, o si es vol, en la manera d'entendre el recurs a la ironia que trobem al Manifest. El mateix Gaut comença el seu article assenyalant la barreja de seriositat i humor que caracteritza el text fundacional de Dogma 95, però poc després, i justificat per l'efectiva presència d'elements seriosos, s'apropa al moviment contemplant exclusivament el seu vessant més literal i solemne, com si la mateixa façana de solemnitat no formara ja part de la seua ironia. És aquesta la ironia que estem perfilant a poc a poc amb cadascuna de les nostres al·lusions i que, en aquesta ocasió, ens oferirà la possibilitat de destacar un aspecte seu que ens permetrà complementar el que hem dit en avaluar la pretesa filiació avantguardista de la germandat.

Aquest altre aspecte de la ironia mostra aqueixa ambigüitat inherent que la caracteritza i que ja hem esmentat en l'anterior apartat quan valoràvem la retòrica marxista del Manifest i les interpretacions de Schepelern i Rubio. Insistirem a continuació en aquest tret de la ironia per a mantenir la nostra divergència amb Gaut. La redacció del Manifest ens deixa davant d'una ambigüitat que obliga justament a una tasca interpretativa i que a més fa evident a qui vol esclarir-la la necessitat d'una presa de postura. Des del nostre punt de vista, el plantejament de l'autor consistent a dissociar els elements seriosos dels que no ho són (o millor, la lectura seriosa de la que no ho és tant) fa minvar tant la complexitat com la inconsistència intrínseques a la ironia, així com també la complexitat i la inconsistència que el moviment adverteix en el seu projecte. D'acord amb la nostra lectura i com afirmàvem fa poc, la voluntat del grup consisteix a endinsar-se en el problema, a fer palesa la impossibilitat de consistència de la seua proposta mitjançant l'autoparòdia a la qual ens apropa l'ambigüitat de la ironia. Per molt que el Manifest ens puga animar a pensar el contrari, no trobem que la germandat Dogma, com suggereix Gaut, defense seriosament que el mer seguiment del decàleg

autoimposat siga suficient per a recuperar la convicció perduda. La tècnica Dogma pot no conduir enlloc si no va acompanyada de la necessitat i el desig de transformació, d'una passió que es deriva de la creença (dogmàtica) en la intenció que motiva l'empresa artística²⁰⁸. Aquesta creença remet —com indica el mateix von Trier i tindrem ocasió de veure després amb detall— a la fe que mou Karen, la protagonista de *Los idiotas*, en el seu procés de resurrecció personal:

The moral is that you can practise the technique —the Dogma technique or the idiot technique— from now to kingdom come without anything coming out of it unless you have a profound, passionate desire and need to do so. Karen discovers that she needs the technique, and therefore it changes her life. Idiocy is like hypnosis or ejaculation: if you want it, you can't have it —and if you don't want it, you can (en Knudsen, 1998).

L'anàlisi dels films de la germanadat (entesos com a plasmacions de les regles on aquestes troben la seua raó de ser) ens permet contemplar millor la ironia del Manifest, de manera anàloga a com abans apreciàvem que l'aposta del moviment pel que hem anomenat realisme del fet fílmic no és tan susceptible de ser abastada a partir de les implícites referències que s'hi fan al Vot de castedat com a partir de la particular interpretació de les regles que cada film proposa. Segons el nostre parer, cada pel·lícula del moviment comporta, més que un context on el cineasta observa les regles, un context on el mateix fenomen que hi haja regles pot ser investigat (o si es vol, i amb termes kantians, les seues condicions de possibilitat). Les regles no determinen el que el joc (la pel·lícula) és, sinó que la pel·lícula esdevé el lloc on —el joc amb què— es tracten d'entendre les regles, assumint la responsabilitat i el compromís que seguir la regla suposa.

Quelcom semblant mantenim justament al voltant de la pretesa ceguera que, segons Gaut, mostra el moviment en no advertir el pes d'aquestes interpretacions. No trobem que, en redactar el Manifest, el col·lectiu Dogma ignore la indefugible interpretació que s'emparella amb el seguiment de tota regla, menys encara quan els gestos irònics i autoparòdics del Manifest amb el qual formulen les seues incideixen a fer evident al seu lector la necessitat d'interpretació del text que té davant. En efecte, així com hem afirmat que el seguiment (i interpretació) de les

²⁰⁸ Aquest és el tipus de dogmatisme que von Trier reivindica en el seguiment de les regles: “[Y]a sabes que a la gente [*la germanadat*] le ha sido muy difícil tomarse estas Reglas en serio. Y, como dicen ellos, ahí es donde sí que soy dogmático. Si no te lo tomas en serio, no interesa: ¿para qué hacer si no un film Dogma? Es un pequeño juego, ¿no? Uno debe seguir las Reglas. Vamos, ¿por qué iba a jugar uno al fútbol si no le interesa meter el balón en la portería contraria?” (en Kelly, 2001: 220). Tant aquest interès com la convicció i seriositat de què von Trier parla ens remeten a un passatge de Cavell on apunta a l'interès (dels cineastes per fer pel·lícules, del públic per veure-les) i a com aquest ha d'anar acompanyat de la creença perquè es consumeix l'esforç modernista: “But interest is not enough to keep an art alive [...] It requires belief, relation to one's past, conviction that one's words and conduct express oneself, that they say what one means, and that what one means is enough to say” (TWV: 62).

regles sols pot resultar efectiu si s'acompanya de la intenció i la creença necessàries, la ironia del Manifest ens mostra paral·lelament la inconveniència d'una interpretació d'aquest concebuda en termes exclusivament lògics i ens convida a reconèixer el paper que hi desenvolupa la nostra intenció interpretativa i la vinculació pàtica, afectiva (en definitiva, no exclusivament epistemològica) que hi subjau a aquesta intenció. Ja siga per a adherir-nos a la seua proposta amb la radicalitat del nou convers o per a vituperar-la com faria l'heretge més escèptic, la provocadora ironia del Manifest engega el *pathos* del lector, mirant d'implicar-lo en un sentit o en altre, tractant d'evitar la seua evitació.

És tal volta així una qüestió de diferent adhesió emocional del lector cap al Manifest la que motiva en última instància les divergències entre la interpretació de Gaut i la nostra. O millor, és una qüestió de diferent adhesió emocional amb un moviment que incita a contrastar la seua declaració d'intencions amb els seus films la que motiva aquestes divergències. Moguts per la convicció que en nosaltres desperta aquest contrast, trobem ironia (auto)reflexiva on Gaut detecta seriositat ingènua²⁰⁹. Ambdues opcions estarien igualment avalades per l'ambigüitat intrínseca del text (o si es vol, del moviment) i preferir una interpretació a l'altra —la de Gaut o la nostra— torna a estar en funció de la convicció que sengles interpretacions siguen capaces de despertar en qui llig aquestes línies.

La nostra opció interpretativa respecte a la decisió del col·lectiu d'atorgar-se unes regles abans de la seua posada en pràctica cerca mantenir l'ambivalència de la ironia que li atribuïm i conservar l'aspecte seriós del gest com també aqueix altre aspecte que no ho és tant. Com abans dèiem, la seriositat de l'actitud del col·lectiu aniria dirigida cap a la seua voluntat de deixar constància de la necessària presència de regles en qualsevol pràctica cinematogràfica i la inexistència d'una romàntica i il·lusòria llibertat total de l'artista (d'aquells artistes cegats pel seu zel de possessió i control del món que, com comentàvem, els membres de la germandat no volen ser). Però advertim també un altre vessant més socràticament irònic en la seua actitud i que consistiria a fer veure com la contradicció en què el mateix moviment cau en

²⁰⁹ El nostre èmfasi en la ironia del moviment en detriment de la seua provocació —o si es vol, la nostra preferència per una *ironia provocadora* i no tant per una *provocació irònica*— apareix íntimament lligat a la consideració de modernista que atorguem al moviment. Com s'haurà pogut comprovar, no rebutgem la presència en aquest de tics inconfusiblement avantguardistes, però mirem de conjugar-los amb la seriositat del modernisme acudint, precisament, a l'ambigüitat de la ironia. En aquest sentit, hom podria objectar, no sense raó, que salvem gran part de les contradiccions en què incorre Dogma 95 emparant-nos en aquesta ironia ambivalent. Al capdavant, i per poc satisfactòria que puga resultar la resposta, trobem que el biaix de la nostra interpretació no reposa sinó sobre aqueixa mateixa vinculació pàtica amb el moviment (i més concretament, amb el seu film *Los idiotas*) que tot just esmentàvem, sobre la convicció que és capaç de suscitar en nosaltres i que amb aquest treball estem tractant —més o menys convincentment— de posar en paraules.

desvincular les regles del seu ús no és ni més ni menys paradoxal que aquella que afecta el cinema d'il·lusió.

Tornem de nou a la caracterització wittgensteiniana de la regla a la qual acudeix Gaut per poder desenvolupar la nostra postura, però atenent aquesta volta a la lectura que Cavell en fa a propòsit del fet artístic. D'acord amb Cavell, la vigència d'una regla artística és quelcom que s'imposa a partir de la seua capacitat de suscitar convicció, una convicció que remet indefectiblement a la praxi. Seguir una regla no és, per tant, objecte de decisió per part de qui la segueix. Es decideix seguir una regla perquè resulta convincent, però no es decideix estar convençut per ella (MWM: 52-56). Veiem com la postura de Cavell assenyalava en la mateixa direcció que la de Gaut, complementa la seua argumentació i contribueix a fer més evident la contradicció en què incorre Dogma 95. Però si, com sostenim, el col·lectiu és conscient de la impossibilitat de desvincular les regles del seu ús, quin és el seu sentit de dotar-se d'unes regles prèvies, cap a on apunta la ironia del seu gest? Segons el nostre parer, la resposta a aquesta pregunta ens condueix de nou a la crítica modernista que caracteritza el moviment. Així com pot resultar mancada de sentit la decisió de seguir una regla al marge de la convicció que el seu ús puga despertar, igualment contradictori resulta el fet de continuar seguint unes regles que segons Dogma 95 ja no són capaces de despertar convicció. Amb altres paraules: proposar un decàleg que no se sap si serà capaç de despertar convicció és, en el pitjor dels casos, igual d'estúpid que seguir les convencions del cinema d'il·lusió²¹⁰.

Més enllà de fer visible la necessària participació de regles en el joc cinematogràfic i la inexistència d'una pretesa llibertat total de l'artista, la intenció que advertim en Dogma 95 en sotmetre's a unes regles no contrastades en la pràctica rau en la intenció de destacar indirectament la contradicció (ni de lluny, tan visible) en què incorre el cinema d'il·lusió amb el seu seguiment cec d'unes regles que porten el cinema cap a la seua mort. És d'aquesta manera com el Manifest convida el seu lector cap a la consciència d'una contradicció que li passava inadvertida, mitjançant el recurs a una ironia que ben podríem titllar de socràtica i que pretén que qui enfronta el text arribe al moment maièutic que li permeta trobar la llum per si mateix. Hi veiem novament aquí, en el propòsit de revelar la contradicció que suposa el manteniment acrític de les regles que regeixen el cinema d'il·lusió, la finalitat de posar en crisi les convencions compartides de manera pre-conscient que caracteritza els intents modernistes i un exemple més de la problemàtica relació que lliga el moviment amb la tradició del seu art. Una problemàtica relació que ens fa entendre la decisió de Dogma 95 d'avançar una mena de marc teòric des del qual

²¹⁰ Tornem, per una altra via, a remarcar que la ingenuïtat que se li pot reprotxar al *creient* és en el fons la mateixa de què es pot acusar l'escèptic.

llegir els seus posteriors films com a mostra de l'abans esmentat fenomen de teorització dels artistes que sorgeix en resposta a una situació marcada per l'amenaça (escèptica) de la impostura.

Hi podríem trobar un altre contraargument a Gaut si seguïrem la línia interpretativa suggerida per Schepelern (2005: 75-76) i Stevenson (2005: 123-126) segons la qual la vocació artística de von Trier constitueix l'autèntic motor de Dogma 95. Si ens cenyim a açò, podríem afirmar que el decàleg no constitueix exactament l'establiment d'unes regles que es dicten completament al marge del seu contrast en la praxi. Fins i tot es podria mantenir que von Trier formula el decàleg a partir de l'experiència adquirida amb la realització d'*El reino* (*Riget*, Lars von Trier, Zentropa: 1994), la sèrie de televisió on ja fa servir part de les tècniques a les quals remet el Vot de castedat i que es va estrenar a Dinamarca exactament un mes abans que es redactara el Manifest. Pensem que el pes de von Trier és indiscutible en el moviment (de fet, aquest és un dels motius que adduíem per a centrar-nos en l'anàlisi de *Los idiotas*) i que l'apropament a la seua trajectòria artística anterior resulta inevitable per a entendre l'empresa Dogma i la renovació personal a la qual serveix (aspecte aquest al qual ja hem fet referència i que ens ocuparà quan presentem l'impuls perfeccionista que mou el director en el seu Projecte idiota). Així les coses, acceptem la lectura de Schepelern i Stevenson però sense considerar-la excloent d'altres lectures possibles, de la mateixa manera com trobem que la posada en pràctica d'algunes de les regles del Vot per part de von Trier abans de la seua formulació podria constituir una resposta a l'objecció de Gaut. De fet, i si fem cas al que von Trier i Vinterberg afirmen a *De lutrede* [Els purificats] (Jesper Jargil, 2003) —un altre documental posterior on el director de *De ydmygede* [Els humiliats] s'apropa al fenomen Dogma 95— ambdues qüestions exerciren el seu pes considerable en la redacció del decàleg: d'una banda, l'aversion cap a les pràctiques estandarditzades del *mainstream* que acabem de vincular amb el modernisme del moviment i d'altra, la prescripció d'unes normes que s'apropaven a les tècniques que ambdós directors havien explorat en els seus treballs immediatament anteriors. El que és clar, com afirma Hjort, és que l'establiment de les regles responia a una clara motivació del col·lectiu i no simplement al desig d'acaparar atenció amb la publicació d'unes regles arbitràries:

The rules help to legitimate visual styles that depart noticeably from those, increasingly accepted as normative throughout the world, that require ultrahigh budgets. In keeping with its definitions as a "rescue action" Dogme's invented rules are anything but arbitrary, involving instead a diagnosis of personal crutches and habits, of problems endemic to a global film system controlled largely by Hollywood, and of challenges associated with small-nation contexts (2009: 488).

Així les coses, i lluny de pressuposar la ignorància del caràcter pràctic de la regla que Gaut atribueix a la germandat, interpretem el gest del moviment com a decisió conscient marcada per la contradicció que subjau a tota proposta modernista, aqueixa contradicció evident que el moviment exposa en la proposta teòrica del Manifest i que ens convida a remetre'ns als films concrets per a trobar el sentit de les regles, avaluar el seu poder de convicció i valorar realment la proposta constructiva del moviment. No en va, seran les seues pel·lícules les que ens proporcionaran la particular interpretació que cada membre de la germandat en fa de les regles. I és que l'uniforme col·lectiu que d'acord amb el Manifest remet a la disciplina militar de l'avantguarda serveix per a cobrir d'aversió irònicament avantguardista un esperit que, si es mira amb deteniment, reconeix (i reivindica) l'espai per a la interpretació i l'expressió personal i ens revela la seua filiació modernista.

5.3.3. La mirada cap a la resistència anterior: l'ambivalent relació amb la *Nouvelle Vague*

Fins al moment hem pogut veure com el diàleg que Dogma 95 enceta amb la tradició cinematogràfica li porta a mostrar la seua aversió cap al cinema d'il·lusió, tot i que també una certa conformitat amb les bases que estableixen el joc cinematogràfic i de les quals, lògicament, també participa el principal enemic declarat del moviment. Però el diàleg amb la tradició cinematogràfica no pot quedar reduït a la confrontació amb el cinema d'il·lusió. Com hem vist, el model hegemònic ha anat nodrint-se progressivament a partir de les cícliques contribucions d'aquelles propostes cinematogràfiques que li han anat fent front. Ja siga des d'un esperit modernista de transformació o des del desig efectista de l'avantguardisme, les desviacions del model hegemònic han estat presents des de la conformació d'aquest, i a la seua vegada, el mateix model arriba a constituir-se com a fruit de la dialèctica incessant entre diferents veus cinematogràfiques. Dogma 95 quedaria així alineat amb aquestes veus dissidents que poblen la història del mitjà i que, en molts casos, han passat a sumar-se d'una manera o una altra a la tradició que volien canviar.

La dialèctica modernista de Dogma 95 amb la tradició passa també, per tant, per la confrontació amb altres pràctiques cinematogràfiques perifèriques, pel diàleg amb aquells altres cinemes de resistència dels quals el moviment danès pot considerar-se hereu. Aquesta herència, no obstant, pot portar-nos a confusió. Certament, el qüestionament de la tradició seria un tret compartit amb els anteriors impulsos modernistes de transformació cinematogràfica, però això no ens ha de conduir a assumir que la relació de Dogma 95 amb aquests impulsos estiga determinada per la conformitat, així com tampoc convenia llegir la relació amb el cinema d'il·lusió exclusivament en termes d'aversió. La coincidència d'objectius entre Dogma 95 i els

que podrien ser considerats els seus antecedents no pot ser sinó parcial, especialment si tenim en compte la mutabilitat del model hegemònic. I en cap cas, aquesta coincidència parcial d'objectius hauria de pressuposar un paral·lel acord quant als mitjans a emprar per a la consecució d'aqueixos objectius. Així ho fa palès el Manifest del moviment quan remarca les seues divergències amb la *Nouvelle Vague*.

Sens dubte, el moviment francès constitueix la referència més explícitament visible al Manifest de totes aqueixes veus discordants del passat cinematogràfic. El text comença exposant la seua lluita contra “certes tendències del cinema actual” que remetràn, principalment i com hem vist, al cinema d'il·lusió. No obstant això, l'ús d'unes paraules tan vinculades al cèlebre article de Truffaut²¹¹ començaran a suggerir que el Manifest prompte esguardarà el moviment francès que justament troba en l'esmentat article el seu text fundacional. Així ho confirmem poc després quan llegim: “El 1960, ja n'hi havia prou! El cinema estava mort i demanava la seua resurrecció. L'objectiu era correcte, però no els mitjans! La nova ona demostrà no ser més que una oneta que arribà a la costa i esdevingué llot” i també en el paràgraf següent, on el col·lectiu danès s'encarrega de criticar l'individualisme burgès i desencantat que s'amagava sota el cinema d'autor de la *Nouvelle Vague*. Com esdevé amb el cas del cinema d'il·lusió, el Manifest sembla decidit a destacar en la seua redacció sols els aspectes que distancien la seua proposta de la francesa, a mostrar la seua vis més aversiva cap a la *Nouvelle Vague*.

El document inaugural de Dogma 95 anota, no obstant això, una coincidència entre el dos moviments: la pretensió de rescatar un cinema mort que exigeix la seua resurrecció. Una resurrecció ja necessària des dels anys seixanta però que el moviment francès —si fem cas al Manifest— no va ser capaç de procurar. La data ens remet a la dècada en què, d'acord amb Cavell (TWV: 60), els automatismes tradicionals de les pel·lícules van perdent el seu poder de despertar convicció. La *mort del cinema* en els seixanta ens remet així a la pèrdua de convicció del mitjà, aqueixa pèrdua que abans relacionàvem amb el progressiu allunyament del món i amb la creixent dificultat del cinema per a encarar l'escepticisme. És aquesta la situació a què les alternatives llançades per la *Nouvelle Vague* en aquell moment i Dogma 95 més de trenta anys després tracten de respondre amb l'ajut de les noves tecnologies que, en cada cas, tenen al seu abast²¹². Tant el reconeixement de la coincidència d'objectius entre ambdós moviments per part del Manifest —malgrat

²¹¹ Ens referim òbviamment a “Une certaine tendance du cinéma français”, l'article publicat per François Truffaut a *Cahiers du Cinéma* el 1954.

²¹² Així com la nova tecnologia digital pot servir a les pretensions transformadores de Dogma 95, la possibilitat de treballar amb equips portàtils amb imatge i àudio sincronitzats esperonaren la renovació que el moviment francès pretenia.

que no comporte una convergència quant als mitjans emprats— com la confiança en les potencialitats revolucionàries i emancipatòries d'un cert ús dels nous avanços tecnològics ens ofereixen més arguments a favor de l'adscripció de Dogma 95 al projecte modernista que va gestant-se en l'àmbit cinematogràfic a partir de la Segona Guerra Mundial i que troba la seua expressió més cridanera en el moviment francès.

Els punts de contacte entre els dos moviments serien, no obstant, més dels que l'actitud distantment aversiva del Manifest vol fer palesos. Més enllà dels vincles que entre ambdues propostes es poden establir a partir del Manifest i que aquest no explicita (la recerca de l'espontaneïtat i la improvisació, el recurs a localitzacions reals i il·luminació natural, el gust pel muntatge el·líptic i la discontinuïtat, l'oposició a un enemic cinematogràfic declarat²¹³...), és novament el visionat dels films de la germandat el que ens revela que l'avversió de Dogma 95 cap a la *Nouvelle Vague* s'acompanya de gestos de conformitat cap a les seues propostes. Aquesta afinitat es plasmarà principalment en l'ús d'aqueixos recursos modernistes que, en última instància, serveixen al propòsit de revelar la presència dels procediments fílmics, i d'entre els quals caldria destacar l'aposta compartida per un muntatge visible que ataca constantment la il·lusió de continuïtat i l'absorció diegètica perseguida pels automatismes tradicionals.

A l'inici d'*Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé*, Robert Bresson, 1956), l'autor deixa constància de la *veritat sense ornaments* que la pel·lícula vehicula i que entronca amb la perseguida per Dogma 95. A l'esquerra, el títol amb què comença *Celebración* ens permet apreciar la mateixa intenció que el sobreimpressionat de Bresson mostra per fer palesa la mà humana i imperfecta que *escriu* el film.

²¹³ La lluita de Dogma 95 contra el cinema d'il·lusió trobaria el seua paral·lel en els esforços de la *Nouvelle Vague* per combatre la tendència del *cinéma de qualité* francès i el seu pretès realisme psicològic. No obstant això, el posicionament del moviment francès respecte del cinema de Hollywood no és, ni de bon tros, comparable al que adopta Dogma 95. Sota el paraigua d'André Bazin i *Cahiers du Cinéma*, els crítics reconvertits en cineastes de la *Nouvelle Vague* professaven una forta estima cap a cert cinema que es feia als EUA (Hawks, Ford, Hitchcock...) que impedeix atribuir al moviment francès l'acidesa i animadversió amb què Dogma 95 mira a Hollywood.

Les confluències de Dogma 95 amb la *Nouvelle Vague* s'arriben a apreciar fins i tot en un gest que, encara que anecdòtic, ens fa valorar el respecte del col·lectiu danès pel moviment que ataquen sense compassió al Manifest. Ens estem referint al gust compartit pels homenatges cinematogràfics. No és sols que Dogma 95 arreplegue aquesta característica de la *Nouvelle Vague*²¹⁴, o que el recurs als homenatges pugui ser enrevessadament entès com a homenatge al moviment francès, sinó que determinades escenes dels films de la germandat ens reconduïen a moments de les pel·lícules de l'ona francesa. En aquest sentit, pot servir com a exemple l'escena del bosc de *Los idiotas* que ens remet, com el mateix von Trier afirma (1998: 23, 75) a un passatge de *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966).

L'espai perifèric del bosc com a *món verd* per als dissidents de *Fahrenheit 451* (esquerra) i *Los idiotas* (dreta).

Per altra banda, tant John Rockwell (2003: 45) com Richard Kelly (2001: 44) ens parlen de com les intencions de Godard de mostrar (i gaudir de) el procés de

²¹⁴ El següent passatge de Santos Zunzunegui ens permet copsar el gust de La *Nouvelle Vague* per l'homenatge, connectar el moviment francès amb la dinàmica ambivalent de l'impuls modernista que hem apreciat seguint Cavell, i alhora, vincular els plantejaments d'aquest amb els de Lyotard: "Hay que insistir que las rupturas de *À bout de souffle* no se entienden si no se ven enmarcadas en una voluntad de filiación no menos fuerte. En este sentido, la obra de Godard tiene tanto de *ruptura* como de *restauración*, en el sentido que daba al juego entre este par de ideas Jean-François Lyotard cuando recordaba [...] que hablar de *modernidad* es hacerlo, a un tiempo, de ese par de nociones aparentemente contrapuestas pero que van unidas indisolublemente a condición de entender que cabe pensar [...] en la producción de una 'nueva escena' donde en lugar de proceder a un 'trabajo del duelo' lo que se lleve a cabo sea un 'trabajo de elaboración' que permita reconocer que 'lo que se ha ido está vivo'" (2006: 95-96). L'èmfasi és de Zunzunegui.

construcció es palesen durant tot el metratge de *Los idiotas*, conformant d'aquesta manera el film de Lars von Trier una sort de versió actualitzada de *La Chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967).

Dalt, un parell d'exemples dels intertítols que trenquen constantment la continuïtat de *La chinoise* i que incideixen en l'autoreferencialitat que *Los idiotas* també explotarà. Baix, la semblança tipogràfica dels títols d'ambdós films, als quals podem afegir els d'aquelles dues pel·lícules que abans situàvem en l'òrbita de Dogma 95.

No és la nostra intenció ara aprofundir en allò que lliga i separa les propostes cinematogràfiques d'ambdós moviments, menys encara si tenim en compte que altres s'han dedicat ja a indagar en aquests assumptes²¹⁵. El nostre interès radica més aviat a deixar constància de diverses qüestions interrelacionades. Per a començar, que la dialèctica amb la tradició cinematogràfica que caracteritza el moviment Dogma no sols li porta a entaular discussió amb el cinema d'il·lusió sinó que abasta també el diàleg i contrast amb altres tendències del passat que deixaren

²¹⁵ D'entre les diverses referències bibliogràfiques que exploren els vincles dels dos moviments destaquem per la seua claredat expositiva i concisió l'article "Great Cry and Little Wool" (Weisberg, 2000), on partint d'un pessimisme respecte al moviment danès que no compartim, l'autor sintetitza les bases programàtiques de la *Nouvelle Vague* i del neorealisme italià i procedeix al seu contrast amb les de Dogma 95. Per altra banda, amb un epígraf tan eloqüent com "Le cinéma de Papa Godard?", Richard Kelly (2001: 22-28) proposa un diàleg paregut entre la *Nouvelle Vague* i Dogma 95, repassant el Vot de castedat i deixant constància de semblances i diferències entre ambdós moviments amb l'estil desenfadat que caracteritza el seu llibre. Per la seua part, Simons (2007: 167-172) compara en l'apartat "Dogma 95: Nouvelle Vague II?" del seu llibre els dos moviments, prestant major atenció a les diferències que els separen i incidint en el factor decisiu que suposa la seua inserció en contextos culturals diversos.

la seua empremta en la tradició, com és el cas de la *Nouvelle Vague*. Segonament, que la referència de Dogma 95 al moviment francès es veu marcada —com esdevenia també en la remissió al cinema d'il·lusió— per una barreja ambivalent que combina aversió i conformitat. En tercer lloc, que també quan s'adreça a la *Nouvelle Vague*, el Manifest s'encarrega d'incidir en el moment aversiu d'aquesta relació ambivalent —en el moment d'estranyament crític que implica tot reconeixement—, dirigint l'atenció cap a les diferències que separen ambdós plantejaments i no pas cap a les seues convergències, unes convergències que es poden no obstant trobar també en l'escrit i que es fan més evidents si contemplem els films de la germanat. I en última instància, i com a conseqüència del que acabem de mantenir, que atendre a la referència que el Manifest fa a la *Nouvelle Vague* ens facilita més arguments per a defensar, com venim fent, l'adscripció de Dogma 95 als postulats modernistes.

Una part considerable de la bibliografia sobre Dogma 95 s'ha dedicat a assenyalar altres tendències cinematogràfiques anteriors amb què el moviment danès entra a dialogar, bé centrant els seus esforços a albirar aquesta predisposició al diàleg en el mateix Manifest o bé partint del visionat de les pel·lícules de la germanat. El recorregut ens portaria des d'aquelles interpretacions que insisteixen a remarcar el pes exercit en el col·lectiu per Dziga Vertov (Koutsourakis, 2011: 138-144) o de la influència del neorealisme italià (Weisberg, 2000; Badley, 2006: 84) a unes altres que troben referències més properes en el temps a la proposta Dogma 95 i remeten a les pràctiques cinematogràfiques de John Cassavetes o Shirley Clarke (Smith, 2003: 114), sense oblidar les connexions que Dogma 95 mostra amb moviments com ara el *Free Cinema* (MacKenzie, 2003: 51), el *Cinéma Vérité* (Badley, 2006: 84), la Nova Ona danesa o el nou cinema alemany. La relació es podria allargar molt més²¹⁶, però de nou, això excediria els nostres propòsits. Al cap i a la fi, el que volem és deixar constància d'aqueixa mirada cap al passat cinematogràfic de Dogma 95 en busca de solucions a l'escèptica pèrdua de convicció en què ens deixa el cinema

²¹⁶ Agustín Rubio ens ofereix una exhaustiva relació de les tendències cinematogràfiques amb què s'ha connectat Dogma 95, i que reproduïm tot seguit sense necessitat de comentari per la nostra part: "Entre los movimientos con los que se ha comparado a Dogma, que habrían funcionado como sus antecedentes hacia los que tiende puentes y cuyos idearios y rasgos de estilo más o menos estereotipados recoge, figuran las vanguardias históricas (futurismo, dadaísmo, surrealismo, expresionismo...); el *cine-ojo* y Dziga Vertov; la profusa, confusa y difusa tradición del Nuevo Cine Americano y el *underground*, de John Cassavetes y Andy Warhol, pero también del *Cine Directo* de cariz más documentalista a la *Cinéma Vérité* y la más reciente y desnaturalizada floración *indie*; los Nuevos Cines – de la *Nouvelle Vague* a la *Nueva Ola Danesa* de los sesenta y setenta (el *Film-group 16*, fundado en 1964 y extinto en la práctica en 1974, si bien von Trier se unió a lo que quedaba del grupo —una círculo-tertulia, más teórico que otra cosa—, en 1977; y el *ABC Cinema*, organizador de las acciones de protesta de mayo del 68, del que formó parte Jørgen Leth), pasando por el *Free Cinema* y el cine del *Swingin' London*, el *Nuevo Cine Alemán* de Oberhausen, etcétera; el Tercer Cine y las prácticas revolucionarias que bulleron en el Cono Sur; el cine de la New World Pictures de Roger Corman; el Teatro de la Pobreza de Jerzy Grotowski y el movimiento Ouelipo de los Perec, Calvino, Roussel y Queneau..." (2010: 5).

d'il·lusió, una mirada cap al passat amb què començàvem el present apartat i que es proposava com a punt de partida de l'exploració dels trets que ens permeten tipificar de modernista l'empresa Dogma²¹⁷.

5.4. La cara amable de la tempesta tecnològica. Resistència i recuperació de la convicció en temps digitals

L'esguard cap al passat és necessari però no suficient per a abastar el modernisme de Dogma 95. La voluntat de transformació de la tradició porta el moviment a un diàleg que barreja aversió i conformitat però que ha de cristal·litzar en una proposta que sols pot ser crítica si va més enllà del que ja ha estat dit, si aconsegueix evitar la seua caiguda en la repetició del mateix, si és formulada des de l'observança de les condicions que estableix el seu present. Així com el model hegemònic muta adaptant-se a les noves circumstàncies, les seues desviacions, si volen reeixir en la seua tasca de recuperar la convicció perduda, han de protagonitzar una adaptació paral·lela. Són aquestes noves circumstàncies —això és, el diferent context que cada renovació modernista encara— el que guia el camí de la nova proposta i el responsable últim de les seues diferències respecte dels impulsos precedents: "Flaunting its many heritages [...], Dogma 95 never meant to be original. It was the context that was new, making a particular mode of truth-seeking the issue" (Badley, 2006: 84).

La innovació de Dogma 95 descansa així, en gran part, sobre la particularitat que suposa dur a terme la seua empresa dins d'un context cultural substancialment diferent a aqueixos que van presenciar el sorgiment d'anteriors intents de renovació cinematogràfica²¹⁸. Si abans ens dedicàvem a trobar raons per a la inclusió del vocable *dogma* en el nom del moviment, ara dirigirem la nostra atenció, seguint el consell de Simons, cap al 95 que completa la seua denominació:

²¹⁷ Com hem vist, aquesta mirada cap al passat en busca de referències també marca el camí seguit per la crítica i la bibliografia sobre Dogma 95 —és el cas dels vincles que Manovich (2001: 7) estableix entre el *DV realism* del moviment danès i altres tendències anteriors, com hem pogut comprovar en el tercer capítol. Per a una valoració més detallada dels antecedents de Dogma 95 i dels seus manifestos vid. Schepelern, 2005 i MacKenzie 2000; 2003; 2014. Per altra banda, volem destacar l'esforç de Margarita Ledo (2004) en *Del cine-ojo a Dogma 95, paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental* per oferir un suggeridor recorregut pels que, *mutatis mutandis*, podrien ser considerats antecedents del moviment danès. Tot i que al seu excel·lent llibre l'autora no proposa realment una comparativa entre les diferents tendències, la seua obra proporciona una poètica visió de conjunt que ens permet entendre l'empresa Dogma com a continuadora del vessant més reivindicador de la realitat i crític de (i amb) la tradició cinematogràfica.

²¹⁸ Comolli apunta als següents canvis com a bàsics per a entendre les diferències culturals existents entre el moment en què va començar a publicar els seus primers articles i l'actualitat: la degradació la dimensió política, el creixement dels mitjans, la fusió d'espectacle amb informació i la mercaderia, la substitució de la televisió pública i el canvi de lloc de cinema i espectador (2010: 15).

Both the sympathetic and the hostile reception of Dogma 95 have rather overlooked the 95 in the name, which after all makes it abundantly clear that Dogma and the Manifesto wanted to address *contemporary* film culture —one which bore little resemblance to the one that gave rise to the European new waves of the 1960s (2007: 26)²¹⁹.

Resulta necessari adreçar-se, doncs, com ja hem començat a fer en el present capítol, a les característiques particulars del context cultural dels noranta i sobretot, al paper que hi desenvolupa la presència d'una determinada cultura visual marcada principalment per la irrupció del digital. Ens dedicarem especialment a aquesta qüestió en el primer dels dos punts que inclourem en aquest apartat i que lligarà l'estratègia realista dual triada pel moviment amb la contaminació de codis que caracteritza el seu context. Un segon subapartat s'encarregarà de tancar el present capítol tractant de donar comptes del tipus de democratització del cinema que Dogma 95 albira en els nous temps digitals.

5.4.1. L'esforç modernista en un context d'hibridació còdica

Són diversos i importants els canvis que ha sofert la cultura visual des que la *Nouvelle Vague* llançara la seua proposta a finals dels cinquanta. Pensem, sense anar més lluny, en el pes que hi exercirà una televisió que enceta justament en aquells anys la seua introducció generalitzada en les nostres llars. La posició de dominància del cinema comença a cedir en favor de la televisió a la vegada que el setè art dóna el pas cap al modernisme i la seua audiència es va fragmentant. El nou mitjà comença a minvar la capacitat de convocatòria popular del cinema (COF: 167) alhora que es converteix en depositari de la convicció de què gaudia aquest en la seua etapa mítica i que a poc a poc va perdent. La coetanietat de la *Nouvelle Vague* amb la irrupció del fenomen televisiu limitarà les possibilitats del moviment francès d'entrar a dialogar amb els nous codis que la televisió comença a posar progressivament en funcionament. Durant els més de trenta anys que separen les propostes respectives de *Nouvelle Vague* i Dogma 95, en canvi, la coexistència dels mitjans cinematogràfic i televisiu ha derivat en una gradual contaminació recíproca dels seus codis.

Però òbviamment, no és sols la consolidació del mitjà televisiu la que marca les diferències entre la cultura visual de finals dels cinquanta i la de meitat dels noranta, com tampoc la permeabilitat de codis queda reduïda a la mútua influència que cinema i televisió es procuren: la prompta concurrència de la publicitat audiovisual, la proliferació dels videojocs a partir dels setanta, la ràpida introducció de les *camcorders* en televisió i la popularització de la seua versió domèstica en la següent dècada, l'experiència de la realitat virtual o la generalització de l'accés a la xarxa digital són sols algunes de les fites més destacables que realitzen la seua aportació a

²¹⁹ Les versaletes són de Simons.

la cultura visual de finals del segle XX. La progressiva hibridació còdica de la cultura audiovisual finisecular s'accentua considerablement amb l'arribada de la imatge videogràfica i abasta un nou nivell amb el punt d'inflexió crucial que suposa la irrupció de la tecnologia digital. Emparant sota la mateixa tecnologia les múltiples pràctiques i productes que conformen la cultura visual contemporània, el paraigua digital catalitza el qüestionament de la demarcació tradicional entre les diverses praxis, afavoreix tot tipus de transvasaments i obre les portes al transmediàtic²²⁰. En el *totum revolutum* del context digital, les influències multidireccionals entre els diferents codis es veuen abocades a remetre, en última instància, al conjunt de la cultura visual i a la contínua retroalimentació.

A diferència del moviment francès, Dogma 95 sorgeix de (i s'adreça a) una cultura visual que comença a experimentar les transformacions que depara la tecnologia digital i que apareix profundament marcada per una hibridació còdica que no sols afavoreix els préstecs i remissions d'unes pràctiques a altres sinó que també, com és lògic, configura una determinada predisposició en els seus espectadors. Pot servir-nos de mostra del que estem mantenint el ja esmentat recurs del cinema d'il·lusió —lògicament, una altra pràctica cinematogràfica que, com Dogma 95, remet a la cultura visual del seu temps— a una versió desvirtuada del muntatge d'atraccions eisensteinià. Afirmàvem abans que aquest recurs era emprat pel cinema d'il·lusió desproveït del potencial subversiu que animava Eisenstein i que el seu ús no impedia l'absorció diegètica de l'espectador que la base ideològica del model hegemònic persegueix. En els anys vint i en el context de la revolució soviètica, aquest muntatge d'atraccions podria generar en l'espectador l'efecte assenyalat per Eisenstein. Però per a l'espectador occidental de finals del XX, el trencament de la continuïtat que procura aquest muntatge no té perquè comportar cap distanciament reflexiu ni presa de consciència social²²¹.

Aquest espectador ha naturalitzat la recepció d'un muntatge vertiginós a través de la seua exposició reiterada a diverses mostres de la cultura visual del seu temps. Pensem, per exemple, en l'ensinistrament facilitat pel videoclip, un format no cinematogràfic àmpliament consumit des dels vuitanta i cada volta més procliu a garantir l'absorció escòpica d'imatges que aporten poc més que el seu gran rendiment espectacular. O valorem igualment l'experiència espectral que, a partir de començaments dels noranta, proporcionen diversos formats de la

²²⁰ Com podem advertir, aquest caràcter transmediàtic entronca amb la descripció que Rodowick (2007a: 163-174) fa de l'*esdeveniment digital*.

²²¹ Apuntem en la mateixa direcció que Sánchez-Biosca (1995: 103) quan, a propòsit de *Halloween* (John Carpenter, 1978), l'autor assenyalava la manera com es desvirtua el propòsit eisensteinià del muntatge d'atraccions.

telerealitat i la tendència progressiva cap a l'infoentreteniment²²². O considerem també, per què no, la fragmentació i el ritme vertiginós que solen presidir tant la pràctica del *zapping* com la navegació internàutica. Segons el nostre parer, la importància de l'assumpte no resideix en dirimir si el recurs del cinema d'il·lusió a un muntatge discontinu troba la seua inspiració en l'estètica del videoclip, en certes tendències televisives del moment o ens remet al capdavall al llunyà muntatge d'atraccions eisensteinià; la referència és, en última instància i com dèiem abans, al conjunt de la cultura visual consolidada i actualitzada i aquesta referència ha de ser no sols valorada en tant que font d'inspiració (o procuradora d'una aportació temàtica o formal) sinó també com a garant d'una determinada recepció per part de l'espectador, com acabem de veure.

El recurs a un muntatge discontinu és sols un dels múltiples canvis que la retòrica del cinema hegemònic va assumint com a resultat del seu diàleg amb una cultura visual en la qual la pantalla fílmica no és l'única. Podríem esmentar altres dos fenòmens que deixarien constància d'aquestes mutacions. Per una banda, i seguint Palao (2012), caldria destacar com la posada en escena i la concepció del ràcord han originat allò que l'autor denomina hiperenquadrament. En aquest hiperenquadrament la pantalla cinematogràfica s'ofereix com a receptacle de totes les altres pantalles amb què rivalitza, com a hostessa capaç d'allotjar i integrar imatges de distinta procedència (ordinador, satèl·lit, càmeres de vigilància...). De diverses maneres, i d'acord encara amb Palao, nombrosos films —com ara *JFK* (Oliver Stone, 1991), *Enemigo público* (*Enemy of the State*, Tony Scott, 1998), *Déjà vu* (*Cambiando el pasado*) (*Déjà Vu*, Tony Scott, 2006) o *Open Windows* (Nacho Vigalondo, 2014)²²³— farien palesa aquesta tendència.

Per altra banda, la nova relació d'un espectador —cada volta més àvid— amb la imatge anima el model dominant a adoptar altres estratègies de sofisticació que posen a prova els seus codis, com les mostrades per aqueixes pel·lícules que ofereixen noves propostes narratives i a les quals diversos teòrics han adjudicat diferents noms —*narratives amb bifurcacions* (Bordwell, 2002), *narratives complexes* (Staiger, 2006), *puzzle films* (Buckland, 2009) o *mind-game films* (Elsaesser, 2009). Dins d'aquest tipus de pel·lícules podríem incloure *Abre los ojos*

²²² La noció d'*infotainment* s'utilitza des que, poc abans dels noranta, Krüger (1988) emprara el terme per a remetre a aqueixa —cada vegada més habitual— combinació d'informació i entreteniment a què la mateixa expressió apunta. El concepte va quedar prompte vinculat amb la tendència a l'espectacle i la lluita per l'audiència que caracteritzen el mitjà televisiu (Thomas, 1990), i avui dia s'ha convertit en objecte de nombrosos estudis. Per a una visió actual i multidisciplinària d'aquests assumptes remetem a *Periodismo en televisión. Nuevos horizontes, nuevas tendencias* (Casero i Marzal, 2011), on diversos autors de reconegut prestigi —com ara Carlo Sorrentino o Daya Kishan Thussu, a més d'altres als quals ja hem al·ludit en el nostre treball— reflexionen sobre els esmentats fenòmens.

²²³ Per a consultar l'anàlisi d'*Open Windows* en aquests termes, vid. Palao, 2015.

(Alejandro Amenábar, 1997), *The Game* (1997) i *El club de la lucha* (*Fight Club*, 1999), ambdues dirigides per David Fincher, o també *Memento* (Christopher Nolan, 2000) —per esmentar alguns films coetanis amb la iniciativa Dogma— així com altres produccions més recents com per exemple *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010), *Origen* (*Inception*, Christopher Nolan, 2010), *Trance* (Danny Boyle, 2013) o *Enemy* (Denis Villeneuve, 2013).

En una mostra més de les contaminacions que estem tractant, la —cada vegada més cinematogràfica— ficció televisiva ha tendit també a la torsió dels elements que vertebraven el discurs institucional. És per exemple el cas de *Perdidos* (*Lost*, J. J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon Lindelof, ABC, 2004-2010) [fila superior], *Fringe*, al límit (*Fringe*, J. J. Abrams, Alex Kurtzman, Roberto Orci, FOX, 2008-2013) [fila central] o *The Leftovers* (Damon Lindelof i Tom Perrota, HBO, 2014-2017) [fila inferior].

Tampoc en aquestes altres mutacions contemporànies del cinema hegemònic les bases del paradigma vigent són realment compromeses. Ans al contrari, i com ja apuntàvem en el tercer capítol, són aquestes renovacions les que funcionen com a efectives vacunes que enforteixen el model. Assenyalem així en la mateixa direcció que Sorolla i García Catalán quan afirmen que aquesta última mena de films adopten una carnavalesca aparença de ruptura que es queda en el superficial i no comporta realment una integració de la complexitat estructural en els discursos *mainstream*

(2013: 72). En qualsevol cas, les darreres consideracions ens aprofiten per remarcar com, en el canvi de segle —així com en uns altres moments, inclosa l'*estèril* època del neo-Hollywood que Cavell advertia— el model hegemònic explora noves possibilitats i ens impedeix reduir les seues expressions a un únic tipus.

Erroríem, no obstant, si inferíem a partir del que hem remarcat que aquesta tendència a la hibridació constitueix en si mateixa un dels mals del cinema que el moviment danès pretén esmenar. Ans al contrari, així com el cinema d'il·lusió posa al servei de la seua base ideològica allò que el context digital i d'hibridació li pot oferir, Dogma 95 es proposarà explotar les possibilitats que s'obren amb el nou escenari i que casen amb els seus objectius. En aquest sentit podem esmentar un exemple de com el moviment danès emprà una part de la bateria retòrica del mitjà televisiu contemporani i es beneficia de les oportunitats que li brinda la contaminació discursiva pròpia del seu temps i que les anteriors renovacions modernistes no hagueren d'encarar.

Per a això, ens haurem de remetre a la proliferació de continguts procedents de vídeos domèstics, tret que caracteritza la televisió a partir de finals del vuitanta i que dóna comptes del paper que desenvolupa la popularització de la videocàmera en la cultura visual del moment. *America's funniest home videos* seria, almenys si ens cenyim al context occidental²²⁴, el programa pioner a mostrar aquesta tendència que enceta el 1990 les seues emissions regulars²²⁵. La direcció apuntada per aquest tipus de programes d'entreteniment seria continuada per la immediatament posterior eclosió dels formats televisius que miraven de copsar per diferents vies, tant temàtiques com formals, la proximitat a la realitat quotidiana que transmetia el vídeo casolà i la seua estètica *amateur*. Com afirma Ove Christensen quan s'apropa a les influències rebudes per Dogma 95 en el seu article dedicat a l'estètica del moviment danès:

In television an increasing number of programs consist of docu-soaps, video diaries, home videos, reality shows, and the like which seem to be an attempt to side-track the professionals and give the screen to

²²⁴ El programa de varietats de la televisió japonesa *Kato-chan Ken-chan Gokigen TV* ja havia fet servir uns anys abans els vídeos enviats pels seus espectadors. Després del gran èxit del programa estatunidenc, la fórmula va ser copiada ràpidament per nombroses cadenes arreu del món, com és el cas de TVE 1 amb el seu *Vídeos de primera*.

²²⁵ Si la popularització de càmeres de vídeo analògiques va propiciar que peces *amateur* enregistrades pels espectadors formaren part dels programes televisius d'entreteniment, el posterior accés popularitzat a càmeres de vídeo digitals i, més encara, a dispositius de telefonia mòbil amb càmera ha convertit avui dia en habitual la utilització de clips enviats per espectadors en programes informatius —com també la utilització d'aquestes fonts d'enregistrament a través de la mediació que suposa, entre d'altres, la plataforma Youtube i que serveix d'exemple del camí que ha continuant traçant aquesta tendència a la hibridació.

‘ordinary people’. The applied aesthetics seems to privilege the amateurish ‘made-on-the-cheap’ look (2000a: 118).

A banda d’Ove Christensen, qui contempla al seu article tant el pes del vídeo domèstic com de la telerealitat dels noranta, han sigut molts els que han advertit una influència o l’altra en l’opció dels films *Dogma* per una estètica *ordinària* pròpia de produccions de baix pressupost. Lauridsen (2000), per exemple, assenyala en la seua anàlisi de *Celebración* les característiques estètiques que vinculen el film amb els *docu-soaps* on se segueixen les vides de persones reals en el desenvolupament quotidià dels seus treballs i activitats diàries. Per la seua banda, Stevenson (2005: 123), en el seu llibre dedicat a la figura de Lars von Trier, destaca la influència estètica en el director de sèries com *Policías de Nueva York* (*NYPD Blue*, Stevan Bochco, David Milch, ABC: 1993-2005) i *Homicidio* (*Homicide: Life on the Street*, Paul Attanasio, NBC: 1993-1999), detectable tant en *Los idiotas* com en els seus dos treballs immediatament anteriors —això és, la sèrie televisiva *El reino* (*Riget*, Zentropa: 1994)²²⁶ i el film *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*, 1996). Laursen (2000: 77-78), en canvi, no remet a cap referència televisiva sinó directament a la influència estètica del vídeo familiar en el treball de càmera de *Celebración*, tret que li serveix de base per a mantenir la coherència de contingut i forma en el film. Ja siga remetent directament a la influència del vídeo casolà o a l’influx de les tendències formals de la telerealitat, veiem com, al cap i a la fi, la mirada de *Dogma 95* es dirigeix cap al conjunt de la cultura audiovisual del seu moment²²⁷.

No obstant això, hi ha un fet que, segons el nostre parer, explica la major presència d’autors que relacionen l’estètica del moviment amb programes televisius: al capdavant, per molt que la referència a la telerealitat remeta en última instància al vídeo domèstic del qual es nodreix, és la televisió, en tant que mitjà de comunicació de masses, la responsable de familiaritzar l’espectador amb aqueixa estètica²²⁸, la que dota d’un estàndard d’acceptabilitat a la tècnicament pobra imatge de videoaficionat fins arribar a erigir-la, amb el temps i després de les pertinents

²²⁶ Aquesta posada en pràctica de certes regles *dogmàtiques* amb anterioritat a la redacció del Manifest és justament la que abans ens permetia oferir un contraargument a la postura de Gaut.

²²⁷ Inclouríem també dins d’aquestes anàlisis conduents a integrar els films *Dogma* en les línies que dibuixa la cultura visual contemporània l’exhaustiu estudi de Jan Simons (2007), on l’autor destaca els trets que permeten interpretar els films de von Trier des de les categories facilitades per les aproximacions als videojocs, el simulacre i el virtual. Tot i que Simons s’apropa en el seu llibre a unes altres pel·lícules de von Trier, la major part del seu desenvolupament se centra en el joc proposat pel moviment *Dogma 95* a partir del seu Manifest així com en *Los idiotas*.

²²⁸ Aquest paper desenvolupat per la televisió és especialment rellevant en el context concret de principis dels noranta. Avui dia, si bé pensem que la televisió continua exercint l’esmentat rol, la seua importància ha minvat a la vegada que s’han anat multiplicant les possibilitats del ciutadà del carrer de convertir-se en productor d’imatges i d’exhibir-les en la xarxa. En la segona dècada del segle XXI, l’enregistrament amb les càmeres de què disposen els telèfons mòbils i la possibilitat d’exhibició a plataformes tan populars com Youtube consoliden definitivament la familiarització del gran públic amb l’estètica *amateur* i el seu funcionament com a codi realista.

retroalimentacions, en codi realista alternatiu a la transparència del cinema d'il·lusió.

Dogma 95 adverteix a meitat dels noranta el (re)floriment d'aquest *altre* realisme —especialment palpable en el mitjà televisiu— que ve de la mà del digital i de la seua tendència a la hibridació i tracta d'aprofitar el que pot aportar a la seua proposta cinematogràfica, desbrossant de pas un camí aleshores a penes explorat pel cinema de ficció i que poc temps després començarà a ser transitat amb certa normalitat²²⁹:

Since the aesthetic of the digital method is best associated with home videos and reality TV, its visual expression (lower resolution, gritty, jagged movements) has become the contemporary visual code of realism. This new code of realism, dating about a decade, incorporates numerous realist codes (hand-held camera realism of the 50s and VHS home-videos in the 70s and 80s) and has crystallized in the form of Fox TV and *The Blair Witch Project* (1999) (Vaughan, 2004).

Com vèiem anteriorment, el col·lectiu danès dissenya la seua acció de rescat del cinema recurrent a una estratègia realista dual que vol fer sentir la seua veu en el diàleg amb la tradició cinematogràfica. Però com dèiem al començament de l'actual apartat, l'esforç modernista que presideix aquest diàleg necessita ser formulat des del (i dirigit al) seu present. Un present, com estem observant, travessat per una tecnologia digital que precipita la tendència a la hibridació i que força que Dogma 95 s'adrece més aviat al conjunt de la cultura audiovisual. Així, la proposta realista de Dogma 95 ens condueix, com vèiem, a un nou codi de realisme cinematogràfic basat en certes apropiacions i certs rebuigs de la tradició del seu art, però que recorre també a l'experimentació amb codis relacionats amb els nous estàndards culturals del realisme que sorgeixen amb la nova praxi tecnològica.

En el seu afany de reconduir el cinema cap al quotidià, l'estratègia realista dual de Dogma 95 tractarà de nodrir-se de la proximitat que transmet l'estètica del vídeo domèstic i beneficiar-se de la popularització que d'aquesta ha fet la televisió. Si recordem, el realisme que reivindica el perfil·míc ordinari era la primera de les dues tendències que apreciàvem en la recerca de veritat de Dogma 95. Procedirem així, en primer lloc, a deixar breument constància de com aquesta tendència cap al realisme del perfil·míc se n'aprofita dels nous codis que el mitjà televisiu està posant en marxa. Amb tal finalitat, començarem per remetre a les escasses consideracions

²²⁹ Tot i que ens seria fàcil detectar antecedents d'aquest *altre* realisme (no cal més que remetre's als autors i moviments que hem esmentat en l'anterior apartat), hem de concedir que von Trier i Vinterberg s'erigeixen en pioners de la seua manifestació cinematogràfica digital. No en va, *Los idiotas* i *Celebración* figuren entre les primeres pel·lícules que van ser enregistrades íntegrament en digital (fent servir la Sony DCR-VX1000 i la Sony DCR-PC3, respectivament).

de Cavell sobre el mitjà televisiu, atenent principalment a allò que segons l'autor el diferencia del cinema.

Per a Cavell, mentre que la base material del cinema la constitueix una *successió de projeccions automàtiques de món* que posa en funcionament el mode de percepció humana que ell anomena “*seeing*”, la de la televisió estaria conformada per una “*current of simultaneous event receptions*” vinculada amb un mode de recepció que l'autor qualifica de “*monitoring*” (COF: 72). Com veiem a partir de la seua formulació de la base material de la televisió, Cavell està centrant-se en allò que troba més específic del fet televisiu, això és, la realització en directe —independentment de si aquesta és o no enregistrada per a ser emesa posteriorment. Cavell relaciona aquesta possibilitat pròpia de la televisió amb la seua capacitat d'apropar-nos a l'experiència del quotidià, d'arreplegar aquells moments *des-dramatitzats* en què no res sembla passar (*the uneventful*) com també qualsevol fet improvisat que puga sorgir. Així les coses, sembla a simple vista que el mitjà televisiu compte amb les condicions idònies per a posar-nos davant de l'ordinari, aqueix ordinari que anteriorment relacionàvem amb el perfil·mic nu que Dogma 95 pretén respectar. No obstant això, Cavell ja havia advertit uns anys abans en *The World Viewed* que, a diferència del cinema, el que la televisió ens presenta no és “*the world as a whole*”: “[I]n live television what is present to us while it is happening is not the world, but an event standing out from the world. Its point is not to reveal, but to cover (as with a gun), to keep something on view” (COF: 26).

Ací trobem el motiu fonamental pel qual Cavell rebutja la inclusió del terme *successió* en la formulació de la base material de la televisió, un terme que ell reserva per al moviment dialèctic de les imatges cinematogràfiques que permet parlar de significat i revelació, com ja comprovàvem en el segon capítol. Aquesta *successió* no té cabuda en una televisió en la qual “the move from one image to another is motivated not, as on film, by requirements of meaning, but by requirements of opportunity and anticipation —as if the meaning is dictated by the event itself” (COF: 77). Cavell, per tant, observa en la televisió en directe unes característiques que ens permeten apropar-nos a l'ordinari —*monitoritzar-lo*— però també unes mancances a l'hora de procurar-nos allò que el cinema ens atorga, això és, l'alleujament del nostre desig de contemplar, veure (*seeing*) el món com un tot, donada la incapacitat de la televisió per entrar en el joc dialèctic del cinema que ens acosta al significat.

Aquesta mancança de la televisió ens remet al perill que esmentàvem quan parlàvem de l'estratègia realista dual de Dogma 95. Si recordem, l'èmfasi del moviment per mostrar el perfil·mic en la seua nuesa —acompanyat de la pretesa negativa del col·lectiu a intervenir (artísticament) amb el seu gust i consideracions estètiques— trobava prompte els seus límits: no hi ha manera d'evitar l'expressió, ja

que “expressionlessness is not a reprieve from meaning, but a particular mode of it” (TWV: 107). La pretensió de no intervenció del col·lectiu que responia a la seua aspiració realista de respecte pel proffilmic i d'èmfasi en l'automatisme (mecànic) que constitueix la base material del cinema no podia sinó acceptar la condemna al significat, això és, el reconeixement dels automatismes que la germandat posa en funcionament en la seua praxi i que complementen necessàriament la reivindicació de l'automatisme mecànic del mitjà. Eren aquests automatismes expressius els que ens remetien abans a la inqüestionable vocació narrativa dels films del moviment i els que connectàvem amb aqueix altre realisme que buscava la desocultació del fet fílmic i exhibia tant l'artifici com aquells qui participen en la seua construcció.

Veiem de quina manera els nous codis de la televisió dels noranta poden servir d'inspiració a Dogma 95 en la seua reivindicació de la realitat que participa en la base física del cinema, en el seu intent de mostrar la nuesa del proffilmic del qual es nodreix en última instància el mitjà, de remarcar l'automatisme mecànic i el món que ens ofereix, tot i que aquesta reivindicació del proffilmic haja de venir acompanyada del reconeixement d'una intervenció significant. L'aportació dels codis televisius és valuosa en un moment en què, com vèiem, el cinema d'il·lusió està posant en qüestió la base física del mitjà cinematogràfic. Dogma 95 arreplegarà i portarà a l'àmbit del cinema certs trets formals de la telerealtat que apunten principalment cap a una estètica que ha hiperbolitzat la capacitat del mitjà televisiu de perseguir els esdeveniments de la realitat amb l'ajut de la nova tecnologia —això és, aqueixa monitorització que permet mantenir un esdeveniment del món a la vista i cobrir-lo, com amb una pistola.

L'expressió que fa servir Cavell casa, no per casualitat, amb la matisació que von Trier subratlla en relació amb el treball de càmera a *Los Idiotas*, volent deixar clar que la seua càmera no enquadra (*frame*) sinó que apunta (*point*) (en Rockwell, 2003: 44). La tècnica del *point and shoot style*²³⁰ emprada per von Trier —que serà motiu de la nostra anàlisi posterior— es presta a captar el que no ha estat assajat i sorgeix espontàniament com a fruit de la improvisació amb un estil que revela l'evident contagi dels nous codis del reporterisme digital. La importància concedida a l'esdeveniment és tan gran que les consideracions tècniques i estètiques no han de

²³⁰ D'acord amb aquest mètode, von Trier enregistrava en continuïtat el que anava esdevenint davant la càmera, sovint de manera improvisada, sense haver establert uns espais on l'acció havia de desenvolupar-se, en consonància amb la regla 3 del Manifest segons la qual “[l]a pel·lícula no ha d'ocórrer on la càmera està situada; el rodatge ha d'ocórrer on la pel·lícula té lloc”. Amb l'afany de cobrir l'impredictible i sobtat de l'esdeveniment, von Trier es desentén de qualsevol consideració estètica. Els desenfocaments, canvis lumínics i desequilibris en l'enquadrament són constants, especialment quan l'acció comporta un moviment que la càmera s'apressa per seguir sense saber on i quan es detindran els personatges. Aquesta és també la pretensió del treball de càmera d'Anthony Dod Mantle en *Celebración*, que ja abans destacàvem que venia marcat per una obsessió pels cossos i els seus moviments.

suposar un obstacle durant la seua captació o en la seua posterior utilització. Té igual si el pla està desenfocat, mancat de llum o l'angle és aberrant: l'esdeveniment ha tingut lloc efectivament, i la càmera l'ha enregistrat. La tasca d'edició del film, amb la seua tria de preses, no ha de privar-nos d'aquests moments d'indicialitat colpidora de la mateixa manera com el noticiari no descartaria per motius estètics el clip que serveix de testimoni audiovisual clau d'un fet noticiable²³¹.

Les pel·lícules de la germandat —i molt especialment, com hem vist, les dues primeres— emfatitzen aqueix aspecte de la percepció humana (*monitoring*) que accentua el vessant mostratiu del mitjà cinematogràfic com a recurs vàlid per a assolir l'acceptació del perfilmic ordinari. Aquest aspecte —que Cavell vincula principalment amb la televisió sense negar la seua presència en el cinema i possibilitat d'exploració per aquest (COF: 77)— és potenciat per Dogma 95 mitjançant la utilització del vídeo digital. Un vídeo digital que expandeix els híbrids derroters oberts pel vídeo analògic, emblema de l'enigmàtica intersecció de cinema i televisió, d'aquell malaurat territori de les nostres vides consagrat a (i constituït en) la imatge en moviment (COF: 171). Bellugant-se en aquesta intersecció que la tempesta tecnològica amplia, Dogma 95 enfronta el seu repte modernista remetent a les condicions concretes en què es troba el cinema del seu temps i, consegüentment, també al conjunt de la seua cultura audiovisual, conscient que la supervivència del mitjà passa en part per acceptar que el cinema “is on its way to becoming a less central format in an increasingly diverse and all-encompassing media and entertainment landscape” (Simons, 2007: 200). La predisposició del moviment a contagiar-se dels nous codis comporta la seua assumpció del marc de referència comú de la cultura visual contemporània amb què es complementa la remissió als paràmetres compartits i fixats per la tradició cinematogràfica dels quals parlàvem adés. De manera semblant a com opera el contaminat estil d'escriptura cavellià al si de la filosofia, el moviment danès espanta des de dins de la tradició cinematogràfica els límits d'allò que estem disposats a acceptar com a cinema, i ho fa sense posar en qüestió la seua participació en aquesta tradició —menys encara si prenem en consideració, com tot seguit farem, l'altra via de l'estratègia realista de Dogma 95.

El vessant —televisivament mostratiu— del realisme del perfilmic ha de completar-se, com vèiem, amb el gest semàntic i expressiu. Un gest que ens remet a la intenció

²³¹ És més, com indica Odin, el noticiari trau un suculent rèdit d'aquestes imatges: “Es lo que suele hacer la televisión: si, en general, explicita la procedencia de estos documentos (en el comentario o en un subtítulo: “imágenes de aficionado”), no es tanto para disculpar su mala calidad en comparación con otras imágenes televisuales, como para sacar provecho del efecto de autenticidad con que se las vincula” (2007: 211). I és que, com mantenen Comolli i Sorrel: “Las imágenes ‘*amateurs*’ confieren una nueva legitimidad al documento audiovisual” (2016: 153).

i la intervenció de qui se situa darrere de la càmera, i que, en aquest sentit, ens condueix cap a l'abans esmentat realisme que busca la desocultació del fet fílmic. Si tot just acabem de contemplar l'ajut que els nous codis del realisme sovintejats per la televisió d'inicis dels noranta presten a la revalorització del profílmic que Dogma 95 persegueix, mirarem ara d'albirar de quina manera el context d'hibridació condiciona la recepció del realisme del fílmic que el moviment posa en funcionament. Amb tal objectiu en ment, partirem d'una citació de Gyenge que arreplega diversos aspectes de la nostra línia argumentativa recent i que ens permet plantejar certes qüestions relatives a la recepció dels gestos autoconscients dels films Dogma que desenvoluparem durant la nostra anàlisi de *Los idiotas*:

The so called "poor" looking images, which are nowadays considered a trademark of Dogme, are radically going against one of the main convictions of cinema: in order to create the cinematic illusion and the identification of the viewer, the film has to hide the apparatus, it has to hide its own production process. By the suppression of continuous editing and the extreme use of hand-held cameras, Dogme filmmakers elaborated a visual style that appeals for non-cinematic "cultural and communicational conventions" (Gombrich 1972) which exist outside of the traditional cinema and are to be found especially in the world of the television programs (2009: 74).

El passatge entronca de diverses maneres, com dèiem, amb allò que venim tractant últimament. Per una banda, i en relació amb les nostres darreres reflexions, el paràgraf incideix en la hibridació que caracteritza la cultura visual contemporània i fa referència a la tria per part de Dogma 95 d'uns trets estilístics especialment sovintejats pel mitjà televisiu des de principis dels noranta. Uns trets estilístics que, com comentàvem, donen comptes d'una tendència a la telerealtat que es caracteritza tant per l'atenció a continguts de la vida quotidiana com per contaminar-se de l'estètica ordinària del vídeo casolà i *amateur*. Per altra banda, ens permet observar com el fenomen de la hibridació no sols serveix als interessos del model hegemònic —com apreciàvem en l'abans esmentada conjugació espectacular de muntatge d'atraccions i immersió en la diegesi— sinó que també pot funcionar en un sentit diametralment contrari i posar-se al servei de la causa resistent, atacant el cor del cinema d'il·lusió, això és, la sensació de transparència que pretén el realisme del diegètic.

Però l'aportació de Gyenge ens dona peu a concloure el present subapartat considerant les circumstàncies de recepció de les empremtes que en les pel·lícules Dogma deixen constància del fet fílmic. La reacció davant els gestos autoreflexius del film varia considerablement en el cas de l'espectador endinsat en la cultura visual del canvi de segle. Tot sembla indicar que la resposta d'aquest públic davant la càmera agitada i el muntatge abrupte dels films Dogma és ben diferent de la de

l'espectador de començaments dels seixanta qui, educat quasi exclusivament en les rutines formals del model cinematogràfic hegemònic, respon als innovadors *jump cuts* de la *Nouvelle Vague* amb un neguitós distanciament²³². És justament aquesta la postura de von Trier en redactar el Manifest. No en va, el director havia tingut ja ocasió de comprovar que ni distanciament ni desorientació assalten un espectador contemporani que no repara en els talls i salts sinó que percep el conjunt de l'escena com un tot:

Von Trier pensó que los espectadores modernos mantenían una relación con la imagen lo bastante sutil como para no desorientarse. Esta vieja norma [que obliga a la continuidad] era una carga para los cineastas, dijo, y en un par de años desaparecería. En ello resultó profético, a decir verdad, ya que los espectadores se adaptaron con sorprendente facilidad al nuevo lenguaje visual de *El reino* (Stevenson, 2005: 125-126).

La citació de Stevenson contribueix a reforçar certes idees que hem anat llançant. Per una banda, dóna suport al que afirmàvem abans a propòsit de l'acusació de Gaut al moviment Dogma d'haver-se dotat d'unes regles abans de la seua praxi. Von Trier posa en funcionament en l'àmbit televisiu i amb la sèrie *El reino* certes tècniques que casen amb l'esperit del Manifest abans de redactar-lo. Per altra banda, veiem com l'aplicació d'aquestes tècniques al cinema per Dogma 95 suposen una novetat que va comportar la ràpida emulació per part d'altres cineastes i va contribuir decisivament al desenquistament de certes rutines formals del cinema en desembocar, si no en la desaparició de les normes que exigeixen la continuïtat, sí en l'acceptació d'un estil difícilment assimilable per a l'espectador cinematogràfic d'uns anys abans.

En aquest sentit, pot servir-nos d'exemple la ràpida assimilació per part de la indústria de l'enquadrament mòbil que proporciona la càmera al muscle, especialment recurrent en el cinema de terror. Si abans ja esmentàvem el cas d'*El projecte de la bruixa de Blair*, podem constatar com progressivament aquesta tendència formal deixa de ser patrimoni d'iniciatives (més o menys) independents i és adoptada per les grans produccions. La mostra paradigmàtica d'açò ens l'ofereix *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007) i l'abismal diferència de pressupost que separa la primera entrega de les següents pel·lícules de la saga. En la primera dècada del segle XXI, tot un seguit de films —d'entre els quals podem destacar *Monstruoso* (*Cloverfield*, Matt Reeves, 2008) i *[·Rec]* (Jaume Balagueró i Paco Plaza, 2007), com també el seu *remake* nord-americà *Quarantena* (*Quarantine*, John E. Dowdle, 2008) i la seqüela *[·Rec] 2* (Jaume Balagueró i Paco Plaza, 2009)— es dediquen a actualitzar

²³² Lauridsen (2000: 63) relata l'experiència d'un grup d'estudiants francesos en visionar *Celebración*. En preguntar-los Lauridsen si la cinematografia del film i el seu muntatge havien complicat la seua decodificació, els estudiants respongueren: "No, estem acostumats a veure la MTV".

amb les noves tecnologies el camí que, uns trenta anys abans, *Holocausto caníbal* (*Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1979) ja havia començat a traçar.

Català es manifesta sobre l'assimilació de la retòrica de la càmera al muscle en uns termes ben semblants als que empràvem adés en referir-nos a la recepció de la discontinuïtat del muntatge:

Es sabido que los recursos retóricos que destila la cámara en mano (inestabilidad del encuadre, movimientos inseguros, vacilaciones, etc.) acaban convirtiéndose en un recurso más del realismo que busca la transparencia de la imagen y que, por lo tanto, elimina los trazos del agujero que la cámara ha hecho sobre la realidad. Si en un principio, durante la época del *cinéma vérité* o el *direct cinema*, estos recursos parecían apuntar hacia una aparición de la cámara en el encuadre a través de las huellas que ésta dejaba en la imagen, al final esta retórica ha hecho desaparecer la cámara al proponerse como una prueba de la espontaneidad de la mirada sobre lo real, opuesta a la mirada construida del cine de ficción (2009: 75).

Vol dir això que l'estratègia realista de Dogma 95 resta condemnada a caure en el tipus transparència que assignàvem al model cinematogràfic dominant? Fins a quin extrem el moviment danès és capaç de reviscolar amb aquests recursos formals l'esperit subversiu que normalment atribuïm a les pràctiques contestatàries dels seixanta? En quina mesura poden generar els films del col·lectiu un cert efecte distanciador o bé, com apuntàvem, una vinculació emocional de l'espectador amb el procés fílmic que la ficció hegemònica rutinàriament amaga? Manifestar-se ara al voltant d'aquestes qüestions resulta, si més no, arriscat. Serà això quelcom que sols podrem constatar a partir del visionat del film concret i sense perdre de vista, que, una volta més i d'acord amb el que acabem de dir, la interpretació personal de qui mira i el seu bagatge audiovisual resultaran clau per a l'esclariment de l'assumpte.

Conscients que els films del moviment corren el risc eventual de derivar en el transparent realisme diegètic del cinema hegemònic, però conscients sobretot que uns mateixos recursos formals són susceptibles de funcionar en sentits ben diferents, trobem adient mantenir la possibilitat del doble efecte subversiu que pot procurar el realisme del fet fílmic pel que aposta el moviment i analitzar posteriorment a partir de *Los idiotas* si la pel·lícula reïx en el seu intent dissident, si fa prevaler el seu aspecte distanciador o bé fomenta la complicitat de l'espectador amb el procés, o si en canvi conjuga ambdues potencialitats, i en aqueix cas, en quin moment i de quines maneres ho fa. De qualsevol manera, per ara en tenim prou amb remarcar com aquestes *altres* dues possibilitats deixen constància de la seua diferència respecte dels procediments conduents a la immersió diegètica de l'espectador que empra el cinema d'il·lusió.

5.4.2. La (definitivament irònica) democratització definitiva del cinema

El nostre recorregut ens ha permès veure de quina manera la hibridació que fomenta el nou context digital es relaciona amb les peculiaritats de l'estratègia realista dual de Dogma 95, així com amb la seua renovació modernista, tot i que també hem pogut apreciar com aquesta hibridació es posava igualment al servei de la base ideològica del model hegemònic. Al cap i a la fi, la mera irrupció de la tecnologia digital no comporta *per se* un canvi de paradigma, sinó que simplement ofereix unes noves possibilitats que poden ser explotades tant pel model hegemònic com per les seues desviacions. La consciència d'aquest ambivalent ús de les noves eines allunya el moviment danès del determinisme tecnològic i li fa advertir que el nou context —com els contextos anteriors— ofereix tant motius per a l'escepticisme com per a l'optimisme. Com hem tingut ocasió d'analitzar abans, l'ús que el cinema d'il·lusió en fa de les ferramentes digitals suposa un crucial pas més en el compliment de l'ideari de base cartesiana del model dominant. Però, per altra banda, la tempesta tecnològica també pot oferir-nos la seua cara amable, i és aquesta la que Dogma 95 tractarà de cercar. Dediquem-nos a continuació a rastrejar uns altres avantatges que el digital ofereix al moviment.

A més de les potencialitats expressives i narratives que els nous suports digitals presenten, i a més també de l'adequació de la tecnologia digital al caràcter de les històries a les quals els films de la germandat ens acosten, Dogma 95 trau profit de l'evident abaratiment de costos que comporta el rodatge amb mitjans digitals. Encara que la regla 9 del Vot de castedat apostava pel format de 35mm, la germandat al complet no va dubtar a interpretar la regla com a restricció relativa al format de distribució, preservant així la llibertat de cada cineasta a l'hora de triar el format amb què enregistraria²³³. Søren Kragh-Jakobsen va ser l'únic que va optar per treballar amb una càmera de 16mm, mentre que la resta de components de la germandat es decidiren pel vídeo digital. La utilització d'aquest tipus de càmera va permetre posar en pràctica unes tècniques durant el rodatge —recordem la gravació en continuïtat amb múltiples preses obertes a la improvisació— que haurien sigut econòmicament insostenibles amb altres formats²³⁴. Tot i que l'objectiu últim del col·lectiu no consisteix a realitzar pel·lícules barates ni tampoc a encoratjar directors *amateurs* amb pocs mitjans, podem entendre que el moviment s'associe

²³³ Aquesta llibertat a l'hora de triar el tipus d'enregistrament ens porta a pensar que la germandat atribueix a la captura digital el mateix grau d'indicialitat que al procediment fotoquímic tradicional i que la base física del cinema pot ser igualment reivindicada mitjançant cert ús de la tecnologia digital. Aquest gest del col·lectiu avala així la postura que adoptàvem en el tercer capítol quan llançàvem la nostra proposta alternativa a la de Rodowick.

²³⁴ El fet que von Trier disposara de 140 hores de metratge quan va encetar la tasca d'edició de *Los idiotas* resulta prou eloqüent en aquest sentit.

ràpidament amb les possibilitats democratitzadores que la tecnologia digital obre a un cinema segrestat per la professionalització de la indústria.

No en va, el Manifest ja ens parla de la democratització definitiva del cinema com a conseqüència de la tempesta tecnològica. La utopia igualitària del Manifest dóna peu a comprendre el moviment com a reivindicació del cinema imperfecte i no sotmès als estàndards que reclamava García Espinosa (Ledo, 2004: 121) o com a consumació de l'aspiració de Lindsay Anderson, per a qui la gent hauria de poder fer pel·lícules amb la mateixa llibertat que escriu poemes (Ledo, 2004: 85). Després de l'edició de Cannes de 1998, les dues primeres pel·lícules Dogma continuen alimentant la fe que qualsevol és capaç d'acció cinematogràfica malgrat que el seu film no siga comparable a *Star Wars* i fent vàlida la profecia de Francis Ford Coppola segons la qual el futur del cinema potser es trobe en una adolescent amb aparell de dents i una càmera de vídeo a la mà (en Kelly, 2001: 28). Les mostres de simplificació del procés cinematogràfic que ofereixen les pel·lícules de Dogma 95 i l'èxit del moviment esperonen ràpidament l'adhesió massiva de cineastes aficionats que es llancen a fer cinema sense haver d'esperar a un finançament que els garantisca uns resultats professionals.

A la llum d'aquestes darreres consideracions, la següent citació de José Luis Brea ens permet entendre el biaix secularitzant i emancipatori que comporta el fet de combatre —com explicàvem— un dogma amb altre dogma i alhora comprendre aquesta aposta com a contestació que en la nova situació cultural es llança contra la lògica que el model hegemònic reproduïx i alimenta:

¿No sería preferible que esperáramos de las imágenes y su circulación aquellos efectos —que conocemos son beneficiosos para los intereses de la emancipación— cumpliéndose bajo otras condiciones muy distintas, nuevas? No ganaríamos tal vez poco con ello. De entrada, desembarazarnos del *dictado* de una institución que es *hegemónica* y falsificadora como pocas de las del conocimiento [...] producidas por el proyecto ilustrado. Además, dejar caer *un régimen más de creencia*, de sumisión a *dogmas de fe*, un paso más en la *secularización*. Pero sobre todo, y quizás, la puesta en suspenso de un *régimen de excepción* y privilegios exclusivos para *cierto tipo específico de imágenes y sus productores* (2007: 163)²³⁵.

La democratització del cinema no sols es vincula, tanmateix, amb la major accessibilitat a la creació cinematogràfica en temps digitals, sinó també amb l'esperit col·lectiu que la germandat Dogma vol transmetre. Sens dubte, l'última regla del Vot de castedat no pot sinó resultar a totes llums provocadora. El gest de no incloure el nom del director en els films de la germandat no deixa de ser merament anecdòtic,

²³⁵ Les versaletes són del mateix autor.

més encara quan ja abans de l'estrena dels primers films tothom relacionava el moviment amb els seus ideòlegs, i principalment amb von Trier, el seu cap més visible. Tenint en compte la trajectòria del polèmic director i la seua predisposició a atraure l'atenció cap a la seua persona, la desena norma del decàleg convida, potser més que cap altra, a la lectura irònica del document inaugural de Dogma 95. La restricció se suma a aquelles altres que assenyalen cap a la no intervenció de l'autor i que ja hem tingut ocasió de llegir en relació amb el respecte pel profílmic i amb la voluntat de reclamar en el nou context digital la persistència de l'automatisme mecànic que preserva la base física del mitjà. No obstant això, l'intent contraproduent de devaluar la figura de l'autor s'acompanya de certs gestos que referenden l'organització col·lectiva de les accions d'una germandat que es dedica a fixar un ideari compartit amb el qual vestir els seus films amb el mateix uniforme, que rep finançament conjunt per a la realització de diverses pel·lícules —i no a títol particular, com sol ser habitual— i que s'encarrega de jutjar en assemblea el seguiment fidel de les normes que cada pel·lícula mostra.

Però a banda de la participació de la germandat en assumptes relacionats amb els films de cadascun dels seus membres, la reivindicació de l'aspecte col·lectiu és també detectable en la intenció del moviment de reconèixer el paper determinant que desenvolupa la resta d'agents que prenen part en la realització del film, això és, de posar de relleu el caràcter col·laboratiu del procés cinematogràfic així com la importància de la implicació de l'equip humà que hi participa en la presa de decisions. Aquesta demanda resulta especialment necessària en un moment on comença a albirar-se la possibilitat que el film quede reduït al treball d'una ment que organitze els elements exclusivament digitals que el conformen. En efecte, com hem vist, en el context finisecular comencen a proliferar pràctiques cinematogràfiques íntimament vinculades amb els horitzons de la realitat virtual on no sols es pot arribar a prescindir de la realitat profílmica, sinó també d'actors, operadors de càmera, microfonistes i un llarg etcètera que inclouria la pràctica totalitat dels professionals que participen en un rodatge, això és, en aqueixa fase inexistent en les noves pràctiques cinematogràfiques que recorren exclusivament a imatges generades per ordinador.

L'èmfasi de Dogma 95 recaurà per tant en l'etapa de producció del film, en el moment on el cineasta negocia tant amb la realitat profílmica que li serveix de base com amb la resta de persones implicades en el procés de posar en imatges un guió que serveix d'esbós reformulable. La realització de la pel·lícula esdevé així un projecte col·lectiu obert a les aportacions que els equips artístic i tècnic van fent al llarg d'un procés del qual, en el millor dels casos, el producte final deixarà constància. De nou, el funcionament efectiu d'aquesta tendència cap als

procediments del documental participatiu serà quelcom que sols la referència a casos concrets ens permetrà avaluar, i és per això que en breu parlarem d'aquestes qüestions a propòsit del Projecte idiota. No obstant això, diversos exemples fan palesa la intenció dels cineastes del moviment de nodrir-se dels beneficis d'una creació fílmica col·laborativa que s'apropa a la indefinició de rols i que vol allunyar-se de les jerarquies pròpies de la producció industrial. Podríem així parlar de la responsabilitat com a operadors de càmera que assumiren certs actors i actrius en *Celebración* o *Los idiotas*, la convivència i debats de l'equip al complet que motivaren notables i successius canvis de guió en el film de von Trier o el paper determinant que va desenvolupar la improvisació dels actors en els quatre primers films del moviment. Però més enllà de com s'aprecie aquesta propensió en cada pel·lícula, trobem en la germandat una predisposició a portar a l'àmbit de la ficció cinematogràfica aquestes pràctiques d'elaboració col·lectiva amb característiques específiques i efímeres que ressegueixen amb l'accés generalitzat a la tecnologia digital²³⁶.

La reivindicació d'un cinema col·lectiu —indubtablement més visible en les paraules del Manifest que a partir de les pel·lícules de la germandat— constitueix, sobretot, la base idònia des de la qual llançar l'atac a la *Nouvelle Vague*: "L'ona mai va ser més forta que aquells que l'havien creada. El cinema antiburgès es va fer burgès ja que havia estat fundat sobre teories que tenien una percepció burgesa de l'art. El concepte d'autor ha sigut, des del seu naixement, romanticisme burgès, i per consegüent... fals!". El Manifest critica l'individualisme del moviment francès alhora que tracta de fer-li front amb la disciplina col·lectiva a què la germandat s'entrega. Però recordem allò que dèiem abans al voltant de les convergències i diferències entre ambdós moviments, i especialment una de les frases de l'inici del Manifest que sintetitza l'ambivalent postura de Dogma 95 front a la *Nouvelle Vague*: "L'objectiu era correcte, però no els mitjans!".

Efectivament, els mitjans emprats per un i altre moviments renovadors no poden sinó aparèixer emparellats amb les necessitats i possibilitats que els seus respectius contextos presenten. Mentre que la *Nouvelle Vague* va respondre a l'ocultació de la

²³⁶ El treball col·lectiu a què apunta Dogma 95 podria entrar així en sintonia amb aqueix nou règim en la història dels arts a què —segons Reinaldo Laddaga (2006)— estem assistint i que es caracteritzaria per l'entrecruament de modes de producció comunicatius. El nou context tecnològic dona peu a continuar un camí ja transitat en el passat cinematogràfic per iniciatives com la del *Free cinema* anglès o els grups Medvedkin en els seixanta, les pràctiques de Jorge Sanjinés i el grup Ukamau o els tallers de cinema en Moçambic impulsats per Godard, Guerra i Rouch. Durant els anys d'auge de Dogma 95 trobem propostes que assenyalen decididament i radical en la direcció que el moviment danès simplement suggereix, però que obtenen, això sí, una visibilitat en absolut comparable a la del grup capitanejat per von Trier. En aquest sentit poden servir de notables exemples l'experiència de rodatge amb equip humà i tècnic molt reduït de Pedro Costa en *No Quarto da Vanda* (2000) o l'agosarada *La Commune (Paris, 1871)* (Peter Watkins, 2000).

subjectivitat que la transparència del cinema clàssic comportava amb la reivindicació del cinema d'autor, Dogma 95 adverteix que el nou context exigeix uns altres mitjans i assenyalava a l'individualisme del moviment francès com a culpable del seu fracàs. Un fracàs, sempre relatiu, al que es veu abocat tot intent modernista, inclòs el perpetrat per Dogma 95. I és que el cinema, com dèiem, és una entitat complexa en evolució: un mitjà que necessita ser recreat en cada moment històric i que, en la modernitat artística —quan la identitat del mitjà no queda garantida per la continuïtat de la tradició— demana ser contínuament interrogat i redescobert. Així les coses, no és tant que els mitjans de la *Nouvelle Vague* foren incorrectes sinó que, en la situació modernista, aquests mitjans resten condemnats a la provisionalitat i han de renovar-se d'acord amb les exigències dels nous contextos i en funció de la mutació del model dominant a la qual fan front. No debades, i d'acord amb el que exposàvem en el tercer capítol, hegemonia i resistència poden ser millor compreses si atenem als seus components líquids i relativitzem el seu caràcter antitètic:

El mantenimiento del programa antagonista se complejiza enormemente cuando la propia dureza del “horizonte de contraste” decae. La rigidez normativa de la Academia acaba por ceder y su conjunto de códigos, tanto formales como “morales”, resulta muy pronto pulverizado, de tal forma que el artista de la transgresión se queda muy pronto sin negatividad “contra” la que definirse, sin “burguesía” a la que epatar. Al contrario, ella se convierte muy pronto en su más entusiasta protectora al tiempo que la propia retórica de la transgresión tiende subrepticamente a estabilizarse en *nueva norma* [...] Merced a ello, el perfil del horizonte de contraste se desdibuja, y el trabajo “transgresor”, antagonista, se ve forzado a redefinirse, a recodificar su práctica (Brea, 2004: 13-14)²³⁷.

La situació de canvi que propicia el nou terreny digital i la commemoració del centenari del cinema es presenten com a oportunitat per a tornar a replantejar-se el *medium* cinematogràfic, per a preguntar-se, una vegada més, què és el cinema i redescobrir amb la resposta a aquest interrogant allò que en qualsevol moment ha servit per a identificar l'específic del mitjà, però redescobrint-lo des de la perspectiva del moment històric concret en què la pregunta es formula. I aquest és el repte que Dogma 95 accepta, el de participar en l'incessant qüestionament i oferir amb creença la seua resposta a la tradició, encaixant amb el millor humor possible el fat de la seua temptativa. Un fat que, com dèiem, aboca qualsevol esforç modernista a la voràgine de la revolució permanent, doncs no hi ha dins del modernisme revolució definitiva que porte a una resolució teòrica i establisca un

²³⁷ Les versaletes són de Brea.

nou període d'art normal, és a dir, un paradigma sòlid com aquells que caracteritzen, d'acord amb Kuhn, gran part de la història de la ciència.

Les darreres consideracions ens permeten apropar-nos així a la contradicció més fonamental que presenta l'empresa Dogma en tant que modernista, això és, la que consisteix a depositar l'esperança de transformació en la seua proposta alhora que assumeix que el seu diàleg amb la tradició conduirà, més prompte que tard, a l'assimilació²³⁸. I justament en aqueixa contradicció més bàsica és on trobem el motiu últim de l'opció de Dogma 95 per l'autoparòdia i la ironia. Aquesta actitud, que molts podrien emparentar amb un cinisme postmodern i buit, es presta a ser entesa, segons el nostre parer i com hem vingut desenvolupant, com a gest modernista. Al capdavant, davant la paràlisi conformista que podria motivar l'amenaça de l'assimilació, qualsevol impuls subversiu és benvingut. Si bé el recurs a la ironia no dona peu a la millor conversa possible, el que és clar és que amb el mer silenci és impossible el diàleg. Irònics, paròdics i autocrítics, però els sons discordants que articula Dogma 95 són veu al cap i a la fi, i veu que es vol fer (i es fa) sentir en el seu diàleg amb la tradició. El col·lectiu Dogma entén que el rescat del cinema és necessari i a això dedicarà els seus esforços, però sols en clau autoparòdica pot suggerir que el mitjà ja no necessitarà d'una ulterior resurrecció i afirmar que es democratitzarà definitivament. Si abans destacàvem allò que de seriós trobàvem en l'alineament del moviment amb les tesis marxistes, la retòrica comunista ens ajuda ara a tancar aquestes línies acceptant desenfadadament el destí de Dogma 95. A fi de comptes, com bé sabem, ni el moviment danès va aconseguir assentar la seua *dictadura* al món del cinema, ni el mitjà cinematogràfic va abastar amb el Vot de castedat el seu particular *final de la història*. ■

²³⁸ El que mantenim es pot entendre al fil de la lectura que Shaila García Catalán fa del darrer pla de *Celebración*, tot incidint en la ja esmentada interpretació al·legòrica a què es presten els primers films Dogma: "Si bien se puede considerar que Christian ha conseguido su objetivo (ya todo el mundo sabe qué hizo su padre con él y con su hermana, y en cierta manera se hace justicia cuando el padre se retira de la escena familiar), sin embargo, el plano final lo encuadra en un primer plano mientras en segundo término aparece su abuelo simbolizando la persistencia de la tradición" (2008: 4).

6

CAPÍTOL SISÈ
EL PROJECTE

**I
D
I
O
T
A**

6.1. LOS IDIOTAS: EL FILM COM A NUCLI DEL PROJECTE

6.1.1. FITXA TÈCNICA I ESTRUCTURA

6.1.2. CIRCUMSTÀNCIES DEL RODATGE

6.1.3. RECEPCIÓ DEL FILM

6.2. EL GUIÓ

6.3. LA CASTEDAT SEGONS VON TRIER

6.3.1. AIGUA PURIFICADORA PER A LA SET DE TRANSFORMACIÓ

6.3.2. ÚS, EXPERIÈNCIA I SIGNIFICAT.

LA INTERPRETACIÓ PERSONAL DEL MANIFEST I EL VOT DE CASTEDAT

6.4. EL DIARI DE RODATGE

6.5. DE YDMYGEDE [ELS HUMILIATS]

Von Trier, càmera en mà, durant el rodatge de *Los idiotas*.

El present capítol servirà de transició entre els dos anteriors, dedicats a apropar-se al moviment Dogma 95 en què s'insereix *Los idiotas*, i els tres següents que s'encarregaran d'abordar la lectura del film de von Trier. El nostre objectiu ara consistirà a introduir-nos en les diferents fonts interrelacionades que conformen el Projecte idiota. Com prèviament hem afirmat, prenem prestada l'expressió emprada per Anne Jerslev al seu article "Dogma 95, Lars von Trier's *The Idiots* and the 'Idiot project'", on l'autora realitza la seua anàlisi partint d'aqueixa mena d'unitat hermenèutica que constitueixen els cinc elements del Projecte idiota:

[W]e have five different texts tied to one another, the ten Dogma rules called the "Vow of Chastity", a film manuscript, a diary, a fiction film and a documentary based on the making of *The Idiots*. The texts are all more or less explicitly intertextually intertwined and interrelated, and [...] are more or less centrally established within the genres to which they each claim to belong (2002: 41).

Uns paràgrafs més tard, i parlant de *Los idiotas*, l'autora insisteix en la importància d'atendre a les especials interrelacions que el film mostra amb el seu *making of* i el diari de von Trier, alhora que presenta al lector l'expressió que farem servir:

It is a fiction film that acts like a documentary and it extends itself textually into both Jargil's documentary and von Trier's diary in a kind of textual simultaneity or intertextuality. *The Idiots* is thus essentially dialogic and not a demarcated *work*²³⁹ in the usual sense of the word in that it is simultaneously part of a wider body of texts which might be named *The Idiot Project* (2002: 43).

²³⁹ La cursiva és de la mateixa Jerslev. L'autora marca amb la tipografia la mateixa paraula que en el Manifest apareix entre cometes quan el col·lectiu afirma: "I swear to refrain from creating a 'work', as I regard the instant as more important than the whole".

El següent eix cronològic ens pot ajudar a copsar inicialment la simultaneïtat i intertextualitat a què es refereix Jerslev en parlar del Projecte idiota:

Malgrat que la nostra anàlisi se centrarà a partir del següent capítol en el film *Los idiotas*, trobem adient prendre en consideració, almenys parcialment, el plantejament de Jerslev. Hi ha diversos motius que justifiquen la nostra decisió. En primer lloc, atendre al Projecte idiota en els termes formulats per Jerslev ens permet delimitar més el context de realització del film que analitzarem. A banda del marc general que suposa el moviment Dogma 95 i al qual ja ens hem dedicat, convé concretar —com tot seguit farem— les circumstàncies específiques que envolten la pel·lícula de von Trier, i en aquest sentit, valorem l'ajut que ens puga prestar el Projecte idiota al complet.

Segonament, l'anàlisi dels gestos centrífugs del film ens portarà a valorar les mostres que *Los idiotas* ofereix del seu procés de construcció. Aquest procés apuntat per la pel·lícula es perfila més detalladament si acudim als documents que Jerslev destaca, això és, el *making of* de Jargil i el diari de rodatge de von Trier, com també si valorem les variacions que el film presenta respecte del guió. El contrast de les pistes sobre el procés creatiu que llança el film amb les altres fonts ens permetrà no sols aprofundir en les característiques d'un procés cinematogràfic ben allunyat de les rutines de la indústria, sinó també oferir major evidència a certs aspectes de la nostra lectura. Efectivament, el concepte de projecte que fa servir Jerslev arreplega la mirada cap a un procés que resultarà de destacada importància en la nostra interpretació, un procés que va incorporant aportacions imprevistes, prenent forma i redefinint-se gradualment fins a assolir un producte final —el film *Los idiotas*— difícilment comparable al que s'obté en una producció en cadena on el resultat ha de satisfer unes expectatives concretes definides *a priori*.

Però a més, la idea de projecte ens possibilitarà contemplar una altra qüestió a què l'autora no es dedica i que esdevindrà igualment rellevant en la nostra anàlisi. Ens estem referint a aqueixa coordinació que tot projecte implica i que nosaltres plantejarem no sols en termes d'interrelació entre els diferents components del Projecte idiota sinó també en termes d'empresa col·lectiva on les decisions són compartides. Observar el projecte sota aquesta perspectiva de la creació col·laborativa amb què tancàvem l'anterior capítol ens donarà peu a valorar el conflicte que advertim en *Los idiotas* entre la voluntat de von Trier d'alliberar-se del control artístic i l'assumpció de la seua responsabilitat com a atorgador de significat.

Els següents apartats atendran a cadascun dels cinc components del Projecte idiota. El primer d'aquests anirà dedicat a la pel·lícula de von Trier, mirant de completar les succintes anotacions que n'hem fet quan donàvem comptes dels primers films de la germandat. Serà ara el moment d'oferir un esquema de l'estructura de la pel·lícula que facilite la lectura d'aquesta com també d'apropar-nos a certes qüestions relatives al rodatge del film i a la seua recepció per part de públic i crítica. En el

següent apartat ens centrarem en el guió de la pel·lícula, destacant el seu caràcter d'esbós provisional que va servir per a encetar el treball en equip i posant de relleu les principals alteracions que va patir. A continuació, tornarem a referir-nos al Manifest i Vot de castedat del moviment, però dedicant-nos aquesta volta a la relació que von Trier estableix amb el document inaugural del moviment. Ens acostarem així a l'oportunitat de transformació personal que la iniciativa Dogma ofereix a von Trier i també a les peculiaritats de la interpretació que el director realitza del Manifest i Vot de castedat i que més tard tractarem amb detall a propòsit de la lectura de *Los idiotas*. El quart apartat el dedicarem al diari que el director va enregistrar mentre tenia lloc el procés de realització del seu film, sintetitzant els seus principals temes. Per últim, esmentarem els trets més destacables de *De ydmygede* [Els humiliats], el documental que a mode de *making of* va realitzar Jesper Jørgil.

6.1. *Los idiotas*: el film com a nucli del projecte

Tot i que contemplem la recomanació de Jerslev i en la nostra lectura posterior atenguem puntualment a la resta d'elements del Projecte idiota, no perdrem de vista que *Los idiotas* és el nucli indiscutible que dóna raó de ser al projecte i per això partirem en tot moment del film i d'allò que la seua lectura ens suggereix. La mateixa autora reconeix sense ambages la posició privilegiada de la pel·lícula al si del Projecte idiota, la qual cosa li serveix de base per a afirmar que el film “might be regarded as a kind of mise en abîme of the Idiot Project as a whole” (2002: 43) i per a apuntar en una direcció semblant a la de Margarita Ledo quan afirma que *Los idiotas* suposa un eloqüent exemple de simbiosi entre forma i contingut (2004: 85).

La posició central del film al projecte ens porta a focalitzar en *Los idiotas* la nostra atenció, com també motiva aquesta decisió el fet de prendre en consideració la perspectiva de la qual parteixen les lectures cavellianes:

La asignación de significado a las posiciones y las progresiones de la cámara, y de si su movimiento en un caso determinado es breve o prolongado, de acercamiento o alejamiento, ascendente o descendente, rápido o lento, continuo o discontinuo, es lo que yo entiendo por análisis de una película. Este proceso requiere actos críticos que determinen por qué el acontecimiento cinematográfico es lo que es aquí, en este momento de esta película; que determinen, de hecho, lo que es el acontecimiento cinematográfico. Una cámara no puede, en general, demorarse o progresar, limitarse a ser continua o discontinua; tiene que demorarse en algo, y avanzar o pasar por fundido de algo a algo. Del mismo modo que la mente por lo general no puede sólo pensar ni el ojo sólo ver, sino que tiene que pensar en algo, mirar algo o apartar la mirada de algo (BF: 208).

En última instància, en prioritzar l'anàlisi de *Los idiotas* estem assumint el pressupòsit que el film construeix els seus codis en l'interior del discurs, que cada pel·lícula genera la seua pròpia codificació i que el procés d'interpretació està íntimament lligat al descobriment d'aqueix mecanisme autocodificador (Marzal i Gómez Tarín, 2007: 13). Tenint en compte la imbricació entre descripció i interpretació que aquest pressupòsit comporta, mirarem d'apropar-nos tot seguit al vessant més descriptiu del procés remetent-nos a la fitxa tècnica i estructura del film.

Diploma que certifica l'escrupolós seguiment de les normes Dogma 95 que mostra la pel·lícula de von Trier.

6.1.1. Fitxa tècnica i estructura

Títol original	<i>Dogme #2. Idioterne</i>
Any de producció	1998
Nacionalitat	Dinamarca, França, Holanda, Itàlia, Suècia
Direcció	Lars von Trier (no acreditat)
Producció	Vibeke Windeløv
Coproducció	Erik Schut, Marianne Slot, Peter van Vogelpoel, Svend Abrahamsen (Danmarks Radio), Dag Alveberg (Nordic Film & TV Fund)
Producció executiva	Peter Aalbæk Jensen
Guió	Lars von Trier
Fotografia	Lars von Trier, Casper Holm, Jesper Jargil, Kristoffer Nyholm
Muntatge	Molly Marlene Stensgaard
Música	Kim Kristensen
Distribució a Espanya	Golem Distribución
Estrena	20 maig 1998
Estrena a Espanya	8 gener 1999
Estrena en Festivals	20-05-1998: Festival de Cannes; 19-11-1998: Festival Internacional de Cine del Mar del Plata; 16-01-1999: Reykjavik International Film Festival; 02-04-1999: Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente; 14-04-1999: Hong Kong International Film Festival; 01-05-1999: International Istanbul Film Festival; 20-07-1999: Auckland International Film Festival; 11-10-2000: Titanic International Film Festival; 31-08-2002: Litomerice Film Festival; 13-02-2011: Tokyo Northern Lights Festival
Durada	109 minuts
Premis	Bodil Awards 1999: millor actriu, Bodil Jørgensen; millor actor de repartiment, Nikolaj Lie Kaas; millor actriu de repartiment, Anne Louise Hassing. London Film Festival 1998: FIPRESCI Prize, Lars von Trier. Robert Festival 1999: millor actriu, Bodil Jørgensen.
Intèrprets	
Karen	Bodil Jørgensen
Stoffer	Jens Albinus
Susanne	Anne Louise Hassing
Henrik	Troels Lyby
Jeppe	Nikolaj Lie Kaas
Josephine	Louise Mieritz
Ped	Henrik Prip
Miguel	Luis Mesonero
Axel	Knud Romer Jørgensen
Nana	Trine Michelsen
Katrine	Anne-Grethe Bjarup Riis
Dona interessada en la cas	Paprika Steen
Oncle de Stoffer	Erik Wedersøe
Funcionari municipal	Michael Moritzen
Pare de Josephine	Anders Hove
Germana de Karen-Britta	Lotte Munk
Marit de Karen-Anders	Hans Henrik Clemensen
Altres personatges	Jan Elle, Claus Strandberg, Jens Jørn Spottag, John Martinus, Lars Bjarke, Ewald Larsen, Christian Friis, Louise B. Clausen, Lone Lindorff, Erno Müller, Regitze Estrup, Marina Bouras, Julie Wieth, Kirsten Vaupel, Lillian Tillegreen, Birgit Conradi, Peter Frøge, Albert Wichmann, Ditlev Weddelsborg, Jesper Sønderaas, Svend Erik Planthin, Torben Meyrowitsch, Lis Bente Petersen, Palle Lorentz Emiliussen, Axel Schmidt, Iris Albøge

Estructurarem la pel·lícula mirant de respectar el caràcter episòdic que apreciem en *Los idiotas* i que dificulta considerablement l'agrupació d'escenes per seqüències. De fet, el mateix guió del film, com després veurem, desestima l'estructuració seqüencial i es limita a relacionar una escena rere l'altra. Von Trier és prou conscient que serà el procés de realització el que determine quines escenes del guió sobreviuran i quines no, quines hauran d'alterar la seua ubicació en el relat i quines altres no previstes pel guió però enregistrades acabaran formant part del resultat final. L'atac a la dramaturgia pretès per von Trier i el seu inicial èmfasi en el mostratiu en detriment del narratiu es concreta així en grups d'escenes que ens acosten a diverses situacions però que no apunten necessàriament cap a una fita comuna.

En efecte, una part important dels diferents blocs que conformen el film no es presta a ser contemplada sota la perspectiva de la seua aportació a la progressió narrativa d'un relat en el qual "the principles of uncertainty, contingency and interchangeability play a more important role than those of causality and chronology" (Simons, 2007: 75). Certament, aquests episodis contribueixen a perfilar els diferents personatges i les seues relacions mitjançant la mostració de diverses situacions que sovint funcionen a mode de gag humorístic, però oferint una certa resistència al desenvolupament dramàtic de la història, subordinant la progressió narrativa a la construcció de moments intensos, filant a dures penes un discurs que emfatitza el performatiu del film.

Per altra banda, la fragmentació es fa encara més palesa si atenem tant a la corallitat de la pel·lícula com al recurs a fragments d'entrevistes als personatges. L'opció d'establir l'existència de dues línies narratives al film —una dedicada al joc idiota del grup i una altra centrada en la història de Karen (Ove Christensen, 2000b: 38-40)— ens pot servir d'ajut, però mostra prompte les seues inconveniències, derivades no sols del fet que ambdues línies són permeables sinó també per les dificultats que es troben en tractar de condensar la història del grup en una única línia narrativa (Simons, 2007: 74). La relació entre Katrine i l'adúlter Axel, l'enamorament entre Josephine i Jeppe o l'amistat de Susanne i Karen constitueixen exemples de les múltiples subtrames que no apunten conjuntament cap a una resolució consistent del film sinó que més aviat miren de retratar (podríem dir documentar?) la convivència dels amics durant la seua experiència idiota. Com avançàvem, l'altre fet que contribueix a la fragmentació de la cinta és l'intercalat de fragments d'entrevistes. Si bé aquests fragments funcionen com a signes de puntuació de la pel·lícula, no podem mantenir que la seua ubicació ens servisca de criteri per a una possible divisió de la pel·lícula en seqüències.

Per tots aquests motius, optarem per estructurar el film en episodis que donen comptes de les diferents situacions que retrata, respectant la relativa autonomia dels fragments d'entrevistes i mirant d'atorgar amb la nostra estructuració la mateixa importància que la pel·lícula concedeix a situacions clau en l'evolució del personatge de Karen. L'esquema que a continuació presentem constarà de tres columnes. En la primera d'aquestes trobarem el minutat corresponent a cada episodi. En la segona, figurarà el número —en negreta i entre claudàtors— que assignem a cada fragment seguit d'una breu indicació del seu contingut (si escau, es numeraran i esmentaran també les diferents situacions que el bloc arreplega), la qual cosa ens servirà d'ajuda en referir-nos posteriorment als diversos fragments²⁴⁰. A més, i per a facilitar el contrast entre guió i film que escometrem en el següent apartat, inclourem una tercera columna que explicitarà el vincle que cada episodi manté amb les escenes contemplades pel guió de la pel·lícula²⁴¹.

²⁴⁰ D'ací endavant, per tant, inclourem després de cada referència a un fragment del film el número (en negreta i entre claudàtors) que l'identifica en aquesta estructura.

²⁴¹ En l'apartat d'Annexos el lector podrà trobar una sinopsi detallada de cadascun dels episodis que ací apuntem.

0:00:00	[0] Certificat Dogma 95. Títol	
0:00:13	[1] Presentació de Karen i trobada amb el grup [1.1] Karen en la fira [1.2] Primer contacte en el restaurant [1.3] El trajecte en taxi	<i>Escenes 1-5</i>
0:05:49	[2] Primer fragment d'entrevistes	<i>No apareix al guió</i>
0:06:18	[3] Karen i els idiotes visiten la fàbrica Rockwool [3.1] El taxi arriba a la fàbrica [3.2] La visita guiada a l'interior de la fàbrica [3.3] La tornada a casa amb el mini-bus	<i>Escenes 7-11</i>
0:10:44	[4] En la casa de la comuna idiota [4.1] Arribada a la casa [4.2] Primera trucada de Karen [4.3] El grup avalua les seues accions	<i>Escenes 12-14</i>
0:13:56	[5] Segon fragment d'entrevistes	<i>No apareix al guió</i>
0:14:42	[6] La comuna idiota s'amplia [6.1] Karen desperta en el xalet del grup [6.2] Katrine arriba a la casa i se suma als idiotes [6.3] Preparant l'eixida a la piscina	<i>Escenes 15-16</i>
0:18:29	[7] En la piscina pública [7.1] El grup arriba a la piscina [7.2] Nana té problemes amb el seu biquini [7.3] Axel intenta parlar amb Katrine-idiota [7.4] Susanne i Karen dutxen Stoffer-idiota	<i>Escenes 17-18. Inclou una escena que no figura en el guió i que fa de transició entre les escenes 16 i 17</i>
0:21:02	[8] Tercer fragment d'entrevistes	<i>No apareix al guió</i>
0:21:25	[9] D'excursió en el bosc [9.1] Stoffer i Karen parlen sobre el joc idiota [9.2] Nana utilitza maonesa com a crema solar [9.3] Jeppe-idiota es llança pel trampolí d'esquí	<i>Inclou el diàleg de l'escena 19, però en la localització de l'escena 25</i>
0:26:20	[10] Quart fragment d'entrevistes	<i>No apareix al guió</i>
0:27:16	[11] L'oncle Svend apareix a la casa	<i>Escena 27</i>
0:29:49	[12] Karen i Susanne conversen junt a la finestra	<i>Inclou el diàleg de l'escena 26, però en espai i circumstàncies diferents</i>
0:30:41	[13] Els idiotes venen decoracions de Nadal al veïnat	<i>Inclou fragments d'escenes 28-31</i>
0:34:08	[14] Una parella s'interessa pel xalet de l'oncle Svend	<i>Escena 37</i>
0:39:05	[15] Cinquè fragment d'entrevistes	<i>No apareix al guió</i>
0:39:26	[16] La visita dels autèntics discapacitats	<i>Escena 33</i>
0:42:03	[17] Sisè fragment d'entrevistes	<i>No apareix al guió</i>

0:42:24	[18] Les reaccions després de la visita [18.1] El grup emmudeix [18.2] Karen comença a fer l'idiota	<i>Escena 34</i>
0:43:41	[19] De nou a la piscina [19.1] Karen-idiota es banya amb els seus amics [19.2] Axel rep una trucada del treball	<i>Escena 35</i>
0:44:47	[20] Axel ha de fer un breu parèntesi [20.1] Axel espera el taxi junt a Katrine [20.2] Nana vol ajudar Katrine	<i>Escena 36</i>
0:46:41	[21] Setè fragment d'entrevistes	<i>No apareix al guió</i>
0:47:43	[22] El pla de Katrine a l'agència de publicitat [22.1] Nana maquilla Katrine [22.2] La ridícula proposta d'eslògan d'Axel [22.3] El xantatge de Katrine a Axel [22.4] Katrine comprant al supermercat	<i>Escenes 38-40. Inclou una escena que no figura en el guió i que fa de transició entre les escenes 36 i 38</i>
0:53:32	[23] Vuitè fragment d'entrevistes	<i>No apareix al guió</i>
0:53:55	[24] Stoffer posa Jeppe a prova [24.1] En el bar de motoristes [24.2] Josephine reprotxa a Stoffer la seua actitud [24.3] Els motoristes porten Jeppe-idiota al lavabo	<i>Escenes 42-44</i>
0:58:49	[25] Enuig i joia a la casa [25.1] Karen defensa Jeppe davant Stoffer [25.2] El grup menja i beu a l'estil idiota [25.3] Karen intenta fer una nova trucada	<i>Escenes 45-46</i>
1:01:20	[26] L'home de l'ajuntament fa un oferiment al grup	<i>Escenes 49-52</i>
1:05:38	[27] El grup lliga Stoffer i el tranquil·litza	<i>Escena 53</i>
1:07:26	[28] Novè fragment d'entrevistes	<i>No apareix al guió</i>
1:08:11	[29] De la festa a l'orgia [29.1] Preparant la festa [29.2] S'enceta l'orgia [29.3] L'encontre amorós entre Josephine i Jeppe	<i>Escenes 54-58</i>
1:16:50	[30] L'amarg adéu de Josephine [30.1] El pare de Josephine arriba a la casa [30.2] Jeppe intenta impedir la marxa de Josephine	<i>Escenes 59-60</i>
1:27:08	[31] La prova definitiva de la comuna idiota	<i>Escena 61</i>
1:32:28	[32] Henrik accepta el repte [32.1] El grup acompanya Henrik al seu treball [32.2] El fracàs de Henrik	<i>Escenes 62-63</i>
1:35:23	[33] El final del joc i el discurs de Karen	<i>Escena 64</i>
1:39:15	[34] Karen fa l'idiota a la llar familiar	<i>Escena 65</i>
1:47:15	[35] Negre. Crèdits	

6.1.2. Circumstàncies del rodatge

Uns quinze dies abans del començament del rodatge, els productors de *Los idiotas* confirmen el lloguer de la casa on es desenvoluparan gran part de les escenes del film. Von Trier veu satisfet el seu desig de gravar en els boscos de Ravneholm i d'ubicar la història en una zona residencial propera a la ciutat de Søllerød: "Søllerød era el escenario ideal para la película/experimento no porque fuera una zona rica de clase alta, sino porque a través de mecanismos fundamentalmente económicos había sido limpiada de marginales" (Stevenson, 2005: 186). A més de trobar-se a cinc minuts de la casa del director, la localització presenta les característiques idònies perquè la comuna idiota duga a terme les seues provocadores accions. El barri constitueix un exemple paradigmàtic de bombolla en què les famílies benestants s'aïllen de la resta de la societat, de reduïda on la burgesia es manté sana i estalvia de qualsevol contacte amb la marginalitat.

Durant la primera setmana de juny del 1997 director i actors enceten la seua progressiva idiotització (Von Trier, 1998: 9). Uns dies després es traslladen a la casa de Søllerød. A partir d'aqueix moment comença la concentració de l'equip prevista per von Trier, una mena de convivència continuada de director, actors i tècnics que s'allargaria durant tot el rodatge del film.

Fotogrames de *De ydmygede* [Els humiliats] on podem veure l'equip humà de *Los idiotas* familiaritzant-se amb la casa on tindrà lloc el rodatge i en la qual conviuran mentre aquest dura.

La casa va esdevenir per tant una mena d'alberg on l'equip es va allotjar, fent-se càrrec de la neteja i de la cuina diària i un espai on acostumar-se a les exigències de la pel·lícula —la pràctica del nudisme, per exemple— i on teixir relacions que de vegades es debatien entre el real i el fictici —com és el cas dels tempestuosos sentiments que l'actriu Anne Louise Hassing va despertar en von Trier. El tancament de l'equip tenia com a objectiu últim que la convivència del grup de personatges es nodrira el màxim possible de l'experiència paral·lela que estava tenint lloc entre els actors en el mateix espai, en un intent de dur a l'extrem la cerca de veritat i autenticitat que el Projecte idiota es plantejava i d'aprofitar per al film els moments que la relació entre els actors oferia. El projecte de von Trier es dibuixa així, des d'un principi, en un pla paral·lel a aquell en què s'inscriu el joc de Stoffer, el líder de la comuna. A mesura que avança el rodatge (i el film), aquests plans paral·lels aniran

aproximant-se més i més fins a provocar els transvasaments entre nivells anhelats pel director que ara introduïrem i als quals retornarem durant la nostra anàlisi.

Fotogrames de *De ydmygede* [Els humiliats] que ens apropen a la convivència de l'equip artístic en la casa de Sjøllerød.

El 16 de juny, i en aquest ambient de concentració intensiva, comença el rodatge de *Los idiotas*, després d'haver dedicat tan sols uns dies a assajar i fer que els actors es familiaritzaren amb el seu personatge i sobretot, amb el seu personatge-idiota. En línies generals, el rodatge es duu a terme seguint l'ordre cronològic de la història i desestimant l'opció pels plans de rodatge habituals establerts a partir de seqüències mecàniques. La gravació cronològica responia a la mateixa aspiració d'autenticitat i certament va deixar la seua empremta al film. El procés mitjançant el qual l'actor va fent-se amb el seu personatge té el seu reflex en la primera part de la pel·lícula, on després del gir inicial en què descobrim amb Karen que els amics simulen la seua discapacitat, veiem com el film desatén la seua progressió narrativa i es delecta a mostrar-nos el desenvolupament dels personatges amb el ritme pausat de la quotidianitat. Von Trier comprova durant el muntatge com el *tempo* de la dinàmica entre els actors marca l'arrencada de la pel·lícula:

J'ai du mal à me faire une impression —mais s'il y en a une, c'est que la première partie est relativement d'un seul tenant, il manque du *drive*, on peut dire. Nous n'avons aucune interview ni autre élément étranger, mais les personnages sont petit à petit en train de se mettre en place, comme ils l'avaient fait dans la réalité. C'est peut-être un peu tard dans le film mais... oui, je pense que l'on peut savourer ça rétrospectivement, même si c'est un début un peu lent (1998: 77).

El respecte per l'ordre de la història durant el rodatge permet que el film arreplegue l'estat anímic de l'equip, la qual cosa apreciem especialment en moments de forta càrrega emotiva per als actors que, a més —i en aquest punt radiquen els interessos

del director—coincideixen amb punts d'inflexió de la cinta²⁴². És allò el que esdevé, per exemple, amb la visita a la casa de persones amb discapacitat intel·lectual [16] i que afecta de manera semblant tant l'equip d'actors com la comuna de la pel·lícula:

Hier nous avons eu la visite de mongoliens, qui étaient vraiment gentils et braves. Le seul problème c'est que lors des premières prises, aucun des acteurs n'était dans son personnage... si, peut-être Joséphine. Et c'était tout simplement parce que soudain on se retrouvait avec des idiots authentiques et qu'il fallait qu'ils se sentent bien, il fallait bien les traiter et... un peu un rôle parental. J'ai dû interrompre en plein tournage parce que les acteurs ne se souvenaient même pas de leur nom dans le film, mais utilisaient leur propre nom... un phénomène étrange, mais c'était donc la rencontre entre la réalité et la fiction (Von Trier, 1998: 33).

Von Trier relata al seu diari diverses situacions paregudes, com la que es va donar quan Louise Mieritz va marxar, tot coincidint amb el moment en què el seu personatge, Josephine, abandona la casa de la mà de son pare [30]. Els sentiments dels actors es van solapar amb els dels seus personatges de manera pràcticament indissoluble durant el rodatge de l'escena immediatament posterior²⁴³, la qual cosa va contribuir a reforçar els beneficis de la gravació cronològica: "C'est donc une logique à laquelle il faut se soumettre quand on fait les choses dans l'ordre où elles se déroulent, les scènes s'influencent les unes les autres et c'est bien" (Von Trier, 1998: 55).

El cansament dels actors transcorre simultàniament a l'esgotament de la comuna en la part final de la pel·lícula, barrejant-se i revelant-se en la ficció, fins a arribar a la gravació de l'última escena del film. Després de quasi mes i mig de treball intensiu, la fragilitat de Bodil Jørgensen i Anne Louise Hassing —no sols atribuïble al rodatge sinó també als problemes personals pels que travessaven ambdues— van ser aprofitades pel director per aconseguir la càrrega emotiva que els seus personatges (Karen i Susanne, respectivament) havien de mostrar. En un gest despietat de dubtosa ètica professional, von Trier va arribar a utilitzar una fotografia del fill malalt de Bodil Jørgensen per introduir-la en l'estat emocional de Karen en l'escena de la seua tornada a la casa familiar [34]. La presa en què el personatge de Karen contempla la fotografia del seu fill mort —en què Bodil Jørgensen contempla la fotografia del seu fill malalt— va acabar formant part del film, tot i no haver estat contemplada pel guió.

²⁴² Com veiem, von Trier es deixa imbuir en aquest aspecte per l'esperit del seu idolatrat Andréi Tarkovski.

²⁴³ Tot i compartir amb Brecht l'objectiu de dinamitar la il·lusió, von Trier sembla allunyar-se aï d'aquest i apropar-se més aviat al mètode Stanislavski. Trobem en aquest punt un possible contraargument per als vincles que Koutsourakis (2011) estableix entre Brecht i von Trier.

La convivència de l'equip tècnic i artístic finalitza el 27 de juliol, coincidint amb la gravació d'aquesta última escena que, podríem dir, també va suposar el final del rodatge. Quedaria pendent, no obstant, l'enregistrament de les entrevistes individuals que va començar a dur-se a terme un mes després. De nou, la distància temporal entre les entrevistes i l'experiència idiota de la història del film troba la seua rima en les setmanes que separen aquest dos moments ben diferenciats del rodatge. Un fet més que se suma a la improvisació de les respostes dels actors a les preguntes no guionitzades de von Trier i que apunta igualment a la recerca d'autenticitat del projecte.

Així les coses, l'experiència de rodatge i convivència dissenyada per von Trier va mirar de proporcionar les condicions necessàries perquè la simbiosi entre l'equip d'actors i el grup de personatges funcionara en benefici de la pel·lícula, perquè el film mostrara persones reals experimentant emocions reals i no pas actors interpretant el seu paper (Stevenson, 2005: 78), o si es vol, perquè els actors es transformaren en personatges que han de viure més que representar, i que, en fer-ho, van convertir la seua intervenció en una qüestió ètica (Ledo, 2004: 188). El procés de realització del film quedà imbricat així amb el sentit del Projecte idiota de Stoffer que la història de la mateixa pel·lícula ens presenta. D'aquesta manera, no sols la temàtica del film explora els límits difosos entre ser i actuar. Si el joc de Stoffer planteja la tensió entre el jo i el jo-idiota dels protagonistes del film, el joc que von Trier desplega amb el seu procés fílmic emmarcat dins del Projecte idiota ens apropa a la misteriosa frontera que separa i alhora lliga l'actor amb el seu personatge, que separa i alhora lliga el cinema i la realitat proffílmica.

6.1.3. Recepció del film

Com comentàvem en l'apartat dedicat als primers films del moviment, *Los idiotas* va quedar notablement eclipsada per *Celebración* durant l'edició del festival de Cannes del 1998 en què ambdues pel·lícules van ser presentades. *Los idiotas* es va estrenar el 20 de maig del 1998, uns dies després de la primera projecció del gran èxit de Vinterberg²⁴⁴. En acabar el film de von Trier, la cinta va ser aplaudida amb moderació, però també esbroncada²⁴⁵. Malgrat la teatralitat que de nou von Trier hi va afegir a l'estrena —va viatjar a Cannes amb la seua caravana mentre els seus actors hi arribaren des de Dinamarca en un autobús especial per a persones amb discapacitat (Stevenson, 2005: 178-180)— la pel·lícula va captar major atenció

²⁴⁴ Hi va haver, no obstant, una preestrena de *Los idiotas* el 26 de gener de 1998 a la sala *Reprise* de Holte (Stevenson, 2005: 178).

²⁴⁵ Segons sembla, va ser el crític Mark Kermode qui més va cridar l'atenció en aquest sentit. Com el mateix Kermode afirma (2002, maig 12), va ser expulsat de la sala quan en acabar la projecció del film va exclamar reiteradament "Il est merde!".

abans de ser estrenada que després de la seua presentació. Confirmant les expectatives de von Trier, *Los idiotas* no va rebre cap premi a Cannes.

A la dreta, els actors i actrius de *Los idiotas* en Cannes. A l'esquerra, Lars von Trier de la mà de Trine Michelsen (Nana), seguits de Knud Romer Jørgensen (Axel) i Anne Louise Hassing (Susanne).

La premsa danesa es va mostrar benèvola, però més enllà de les fronteres de Dinamarca, *Los idiotas* va ser, pel general, atacada sense escrúpols²⁴⁶. El crític del *New York Free Press* parlava d'un artista sobrevalorat que intenta riure's del fet de creure en no res, mentre que en *Sight and Sound* mantenien que el missatge del film resultava trivial, vulgar i insubstancial (en Stevenson, 2005: 183). Les crítiques van ser especialment dures als Estats Units, on es va entendre el film de von Trier com a *carrericidi* premeditat que li tancaria definitivament les portes a la indústria nord-americana. Sols un sector de la crítica francesa va aplaudir l'experiment de von Trier mentre que la premsa internacional semblava menys interessada a valorar cinematogràficament *Los idiotas* que a parlar de l'enrenou que havien causat les seues escenes de caràcter sexual, del seu políticament incorrecte enfocament del tema de la discapacitat o del debat que el film va provocar en certs cercles feministes. Va esdevenir així amb *Los idiotas* el mateix que amb altres films que queden a l'ombra del soroll que causen. Tal volta el cas més paradigmàtic en aquest sentit l'oferisca una altra de les pel·lícules que von Trier té en ment en realitzar la seua cinta *Dogma*:

Con *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* (*Salò o los 120 días de Sodoma*, P. P. Pasolini, 1975), la reflexión fílmica queda sustituida por el relato de los avatares jurídico-censores de una obra nunca asimilada por el público que la pudo ver entre la prohibición y secuestro (Company, 2001: 115).

²⁴⁶ Von Trier va manifestar, no obstant, la seua satisfacció per haver rebut un telegrama de part de Jean-Luc Godard lloant *Los idiotas* (Rodríguez Gil, 2003: 172; Thomsen, 2000: 55; Rockwell, 2003: 35).

Les imatges de sexe explícit de *Los idiotas* comportaren la censura en nombrosos països. El film va ser prohibit a Irlanda, mentre que a Japó es va exhibir una versió retallada que eliminava els plans conflictius. Als Estats Units, la pel·lícula es va estrenar dos anys més tard incloent bandes negres que ocultaven determinades parts del cos. Al Regne Unit, *Los idiotas* va assentar precedent en no ser finalment classificada per a majors de divuit anys. Una situació pareguda es va viure a Noruega, on hi va haver un cert debat fins que es va decidir mantenir a la cinta les imatges que mostraven ereccions. Com a contrapartida, aquests actes de (o intents de) censura comportaren una publicitat gratuïta que va beneficiar la recaptació, sobretot en països propers a Dinamarca, on la integritat del film va ser respectada, com Suècia o la mateixa Noruega (Stevenson, 2005: 188-189).

Més enllà de les primeres reaccions de la crítica internacional i de qüestions relatives a la censura, en el cercle més directament relacionat amb Dogma 95 *Los idiotas* va ser prompte considerada com la pel·lícula més representativa del moviment. En aquest sentit apunta Bodil Jørgensen, actriu encarregada d'interpretar Karen, en una entrevista concedida en plena efervescència dogmàtica:

[C]reo que Lars ha sido quien se acercó más a la esencia de Dogma. Vamos, me gustan mucho las otras películas, pero creo que se podrían haber hecho de una forma normal. Mientras que *Los idiotas* fue, desde la primera idea de Lars hasta la copia final, Dogma puro y duro (en Kelly, 2001: 259).

Quelcom semblant suggereix, ja des del seu títol ("The Ultimate Dogma Film"), l'entrevista que Jan Oxholm i Jakob Isak Nielsen (2000) realitzaren a Jens Albinus i Louis Hassing, dos dels actors principals de *Los idiotas*.

Amb el temps, aquesta visió de *Los idiotas* com a film paradigmàtic del moviment compartida per molts dels participants en l'aventura Dogma ha anat estenent-se a diversos apropaments al film i al moviment procurats principalment des de l'àmbit acadèmic. Poden servir d'exemple postures com la de Simons, qui atorga al film de von Trier una importància dins del moviment paral·lela a aqueixa que el seu autor va desenvolupar com a ideòleg del corrent: "The Dogma 95 Manifesto can be attributed principally to Lars von Trier, and with this in mind we should not be surprised that its most radical implications can be found in his own film practice" (2007: 56). Els plantejaments de Badley corroboren igualment la nostra afirmació: "*The idiots*, which von Trier has called 'the truest and most genuine thing [he has] made', is, however, the testamental Dogma film, a documentary about its own making and a performance of the Dogma principles" (2006: 88).

6.2. El guió

Von Trier es va tancar durant uns dies en l'habitació d'un hotel per a posar per escrit una història a la que portava un temps pegant-li voltes al seu cap i que havia tingut ocasió de comentar i perfilar amb l'ajut de Mogens Rukov, professor de la *Danske Filmskole* qui acabaria figurant en els crèdits de *Los idiotas* per la seua col·laboració amb el guió²⁴⁷. La idea havia sorgit anys enrere, a partir del contacte de von Trier amb una institució que treballava amb persones amb diversitat funcional seguint la pedagogia de Rudolph Steiner²⁴⁸.

La intenció de von Trier era escriure una obra coral amb grans dosis d'improvisació i els seus referents principals eren *La gran comilona* (*La Grande Bouffe*, Marco Ferreri, 1973) i *Weekend* (Palle Kjaerulff-Schmidt, 1962), la primera pel·lícula danesa a emular les pràctiques de la *Nouvelle Vague*. Von Trier va escriure el guió de *Los idiotas* entre el 16 i el 19 d'abril de 1997²⁴⁹. En poc més de tres dies, el cineasta va enllestir la base a partir de la qual treballaria en un film que va començar a rodar-se sols dos mesos després. El temps d'escriptura i la proximitat quant a dates entre aquesta i l'inici del rodatge donen comptes de la dinàmica de treball que caracteritza el Projecte idiota. S'enceta així un procés d'execució ràpida i directa, ben allunyat dels temps que sol marcar la indústria cinematogràfica i que partia d'un guió (exclusivament literari) que convidava a relativitzar la seua importància, almenys en els aspectes que a continuació comentarem.

El mateix von Trier afegeix al començament del guió una nota adreçada a l'equip que treballarà al film on exposa la utilitat relativa i provisional de l'escrit i crida l'atenció sobre les imprecisions que conté i que es miraran de superar col·lectivament durant el rodatge:

Ceci a été écrit à la hâte... il n'y aura pas de nouvelle réécriture et je n'ai pas relu. Les fautes d'orthographe etc. n'ont pas été corrigées. En dépit de la rapidité d'écriture, je sens déjà que la dramaturgie a envahi cette oeuvre... à un degré sinistre... il va falloir nous efforcer de la saboter... et Stoffer est bien trop psychopathe. De nombreuses scènes sont caricaturales... j'espère qu'elles gagnent ainsi en clarté et seront donc faciles à rendre plus naturelles et intéressantes. Certains personnages sont longuement décrits... d'autres pour ainsi dire pas. [...] tout ceci n'est pas suffisant sur les personnages... il faudra les développer ensemble, les rendre plus perturbés... pour le moment ils ne font que des apparitions

²⁴⁷ Kelly detalla quines qüestions del guió escrit per von Trier van variar després de la conversa amb Rukov (2001: 31-32).

²⁴⁸ Podem veure com von Trier explica aquesta circumstància al seu equip artístic en els primers minuts de *De ydmygede* [Els humiliats].

²⁴⁹ És el mateix von Trier qui facilita les dates d'escriptura del guió en la publicació que d'aquest es va fer juntament amb la transcripció del diari personal de rodatge que l'autor va enregistrar (Von Trier, 1998: 101).

aux endroits où ils sont plus o moins nécessaires. Même si l'on sent déjà le côté comédie de l'histoire, il n'y a pas assez de joie et d'exaltation dans le groupe... il faudra aussi plus de rires (1998: 101-102).

Veiem, doncs, com l'escriptura del guió de von Trier es veu contagiada per l'esperit Dogma que atorga la importància a la fugacitat del moment i al procés creatiu i no pas al resultat final entès com a obra. El guió constitueix un material d'investigació per a l'equip (sobretot per a l'artístic) del qual no s'espera una fidel reproducció a la pantalla. La simplicitat del guió respon a la seua concepció com a recurs per a l'exploració col·lectiva posterior i alhora com a manera de fugir dels constrenyiments habituals que es deriven del fet d'haver de cenyir-se a un escrit que serveix, com diria Godard, de ferramenta administrativa dels productors. Von Trier persegueix una pràctica cinematogràfica capaç d'enregistrar l'imprevist, un procés que mostre la seua contínua construcció i que s'allunye del control ferm exercit per les rígides directrius del cineasta, i parteix per a això d'un guió que bé pot entendre's com una suma d'indicacions generals, situacions concretes i escenes diverses, intercanviables, i fins i tot prescindibles. Com afirma Koutsourakis, en el Projecte idiota "the film's script is used as a sketch for the production of gestures and unforeseen incidents and not as a story that strives for dramatic perfection" (2011: 148). La mateixa opinió defensa Stevenson:

The script, as noted, was not just read and thrown away, but it was never intended to be a script in the traditional sense. In all of von Trier's idealism, it was meant to be just a blueprint, or not even that. It was more like a window frame without any glass and not attached to any wall. One that could be carried around. It was all about being ambushed by the moment... "Let's just do it", one can almost hear von Trier say, "Let's just go out and see what happens" (2003: 96).

Coincidint amb l'estrena de *Los idiotas*, es publica un llibre que arreplega el diari íntim de von Trier i el guió del film²⁵⁰. La publicació suposa una manera més de despullar el procés creatiu del Projecte idiota i entendre el seu desenvolupament. El guió ocupa quasi vuitanta pàgines de la publicació, pràcticament les mateixes que les dedicades a la transcripció del diari personal. El guió literari de *Los idiotas* se'ns presenta com un seguit d'escenes, sense que les seixanta-cinc que el conformen apareguen agrupades per seqüències o de cap altra manera. De la mateixa manera com esdevé al film, la redacció del guió ens apropa a una estructura més aviat episòdica, sense un fil narratiu clar, que es presta a canvis d'ordre de les escenes i fins i tot a prescindir d'algunes d'elles, com en breu veurem.

²⁵⁰ El llibre es va publicar en danès sota el títol *Dogme 2: Idioterne, manuskript og dagbog*. Nosaltres fem servir la traducció francesa: *Les idiots. Journal intime & Scénario* (Von Trier, 1998).

El guió lax de *Los idiotas* prepara el camí a un von Trier necessitat d'aqueixa teràpia consistent a desfer-se de la dèria de control absolut, obrint-li les portes a una concepció segons la qual els canvis en la idea original enriqueixen el film en comptes de perjudicar-lo²⁵¹. Uns canvis que sorgeixen com a fruit d'un procés, i un procés que dóna comptes d'un projecte col·laboratiu que estimula el cineasta i que fomenta el descobriment²⁵². El guió de *Los idiotas*, per tant, no és emprat com a motle previ al qual s'ha d'adequar la pel·lícula, com a constructe mental inamovible que engabia i pauta milimètricament i la praxi posterior. Tampoc no funciona com la base literària a partir de la qual s'estableix un guió tècnic i un *storyboard*, ferramentes de les quals prescindeix completament el Projecte idiota. Els personatges i la mateixa història han d'estar oberts al canvi i l'equip tècnic, com apunta la regla 3 del Vot, ha de sotmetre's a allò que esdevé en la localització en què es duu a terme el rodatge. Es busca així el xoc (i el joc) entre l'escrit al guió i la realitat profílmica, la tensió que sorgeix en el procés que transforma l'escrit (i que el transforma en pel·lícula). Amb altres paraules, i en consonància amb allò que manteníem en l'anterior capítol, l'equip tècnic ha de respectar la realitat profílmica adequant-se a ella i no al contrari, com normalment ocorre en els rodatges on guió tècnic i *storyboard* s'encarreguen de concretar sobre el paper qualsevol detall i dictar el camí que s'ha de seguir durant les fases de producció i postproducció.

El contrast entre el guió de von Trier i el resultat final que ens proporciona el film fa evidents els canvis que la idea original va sofrir al llarg del procés. Sense cap ànim de ser exhaustius, podem esmentar algunes diferències fonamentals entre ambdós. Les més òbvies ens remetent a les escenes eliminades. Com avançàvem, nombroses escenes que apareixen al guió no estan presents en la pel·lícula. Serveixen com a exemple d'aquest tipus de variacions les eliminacions de les escenes 3, 20, 21, 22, 23, 24, 32 i 41.

Trobem també el cas contrari, això és, la presència al film d'escenes no contemplades al guió i que prengueren forma de manera improvisada en el mateix

²⁵¹ El guió que va fer servir Harmony Korine per a la realització de *Julien Donkey-boy* s'allunya encara més del guió tradicional que el de von Trier. Si afirmàvem abans que el film de Korine portava al límit les regles del decàleg i constituïa un bon exemple de fins a quin punt el seguiment del Vot podia desembocar en films realment allunyats de la dramaturgia convencional, quelcom semblant podem afirmar respecte del seu guió. Korine també va afegir al començament del guió una nota introductòria que avisava de la seua estructura no convencional i de la inexistència d'un ordre determinat de les escenes que es relacionaven. Per altra banda, la seua redacció resulta inusualment poètica.

²⁵² La següent citació de Klevan ens ajuda a caracteritzar el procés cinematogràfic i alhora, a justificar el nostre interès per explorar el procés de *Los idiotas* mitjançant l'anàlisi: "I find this a particularly suggestive idea for understanding film direction: the way in which the whole collaborative process of filmmaking stimulates a director's mind, the artistry of the film not residing in a pre-formed original conception that is realised perfectly on the set, but in the discoveries that stem from 'the expert juggling and balancing of the given elements (from the set to the actors), each of which have their own volatility, possibilities and 'monumentality' to be reckoned with" (1996: 87).

moment del rodatge. És el cas de l'escena que s'introdueix a la pel·lícula a mode de transició entre les escenes 16 i 17 del guió [7.1] o també de la inserida amb idèntica funció entre les escenes 36 i 38 del text escrit [22.1]. Pel general, la inclusió d'aquestes escenes no suposa cap canvi substancial sinó que serveix per a atorgar major continuïtat i fluïdesa al relat. En altres casos, però, les escenes afegides comporten una notòria aportació. L'exemple més cridaner en aquest sentit ve de la mà dels nou fragments d'entrevistes que van intercalant-se al llarg del film [2, 5, 8, 10, 15, 17, 21, 23, 28]. A diferència de les escenes que van nèixer gràcies a la improvisació, la decisió d'enregistrar les entrevistes als personatges on aquests pogueren avaluar retrospectivament les seues experiències en el joc idiota es va prendre abans del començament del rodatge, com apreciem a partir de la referència que a aquestes es fa en la nota introductòria al guió que von Trier escrigué per a l'equip (Von Trier, 1998: 102). Malgrat açò, no es van incloure al guió donada la voluntat de von Trier que aquestes funcionaren com a veritables entrevistes capaces de generar respostes espontànies. És per això que l'enregistrament de les entrevistes va tenir lloc setmanes després de la finalització del rodatge del cos del film i que en elles von Trier es va dedicar a formular als actors preguntes que aquests desconexien, amb la intenció d'allunyar-se de les poc naturals rèpliques guionitzades (Von Trier, 1998: 68, 78).

Els dubtes al voltant de la incorporació dels fragments d'entrevistes en el muntatge final de la pel·lícula estigueren presents durant gran part del procés (Von Trier, 1998: 73). De fet, la decisió no va ser presa fins a ben avançada la tasca d'edició (Von Trier, 1998: 78). Tot i que serà després quan ens apropem a les diverses funcions que desenvolupen aquestes entrevistes, podem avançar algunes de les seues comeses fonamentals. En la majoria dels casos, aquests fragments aprofiten per a separar i alhora lligar els diferents episodis que conformen el film: funcionen freqüentment com a marca del canvi de bloc i també com a element que cohesiona temàticament els episodis que separa, de vegades revisant el que la història ens acaba de presentar, de vegades anticipant el que estem a punt de veure i sovint fomentant la contradicció entre aquests fragments i la resta de la pel·lícula. En aquest sentit, les entrevistes contribueixen a guiar la feble línia narrativa del film i constitueixen un exemple més de l'obert conflicte existent entre la voluntat de defugir de la previsibilitat dramàtica i el reconeixement de la necessitat d'un fil narratiu i semàntic, com també una mostra de l'anteriorment esmentada tensió entre el distanciament de l'espectador i la seua vinculació emocional amb la pel·lícula.

A banda de les diferències que guió i cinta mostren com a conseqüència de l'eliminació o afegiment d'escenes, hi trobem altres variacions que mereixen la

nostra atenció. Podem així apreciar al film el canvi d'ubicació d'algunes escenes respecte de l'ordenació apuntada en el text escrit, fet aquest que evidencia el caràcter episòdic de *Los idiotas* i la seua relativa submissió a la causalitat que imposen els cànons narratius. Observem així, a mode d'exemple, el desplaçament que va patir l'escena 37 del guió —aquella que ens presenta la parella interessada en la compra del xalet de l'oncle Svend [14]— i que el muntatge va emplaçar abans d'altres escenes que la precedien en el guió. En la majoria de casos, tanmateix, els desplaçaments no afecten les escenes enteses com a unitat, sinó a determinats aspectes d'aquestes.

Troblem d'aquesta manera en la pel·lícula passatges que sorgeixen de la síntesi de dos o més escenes del guió. De vegades aquesta síntesi és fruit del recurs a un diàleg inspirat en el d'una escena del guió, però que es desenvolupa en la localització i circumstàncies previstes per altra escena de l'escrit. En aquest sentit, el cas més flagrant té lloc en l'episodi del bosc. El passatge del film que ens mostra la conversa entre Karen i Stoffer al bosc [9.1] aprofita el diàleg que havia de tenir lloc en les escenes 19-24 del guió. Aquest diàleg comptava en la seua redacció amb la participació de Nana, qui no intervé més que puntualment a l'inici de la conversa que veiem al film. Per altra banda, els actors que interpreten Stoffer i Karen condensen notablement les seues línies. Les quasi quatre pàgines del guió que reproduïen la conversa queden reduïdes a poc més d'un minut al film, amb les seues pauses incloses. La cinta resol en una sola escena la conversa que en el guió es desenvolupava en sis. Com a resultat d'aquests canvis, les escenes 19-24 del guió desapareixen a la pel·lícula. Ara bé, la introducció de la conversa entre Stoffer i Karen fa que l'episodi del bosc [9] tinga una major durada²⁵³ i un pes considerable en l'evolució de la relació entre Karen i Stoffer que el guió no contemplava per a aqueix moment.

²⁵³ La major durada de l'episodi del bosc és també conseqüència de l'afegiment de l'escena en què Jeppe es llança per la pista de salt d'esquí, un altre exemple més de metratge improvisat que va acabar incorporant-se al film i que, d'alguna manera ve a substituir l'escena 32 del guió, també protagonitzada per Jeppe i que no es va incloure en el muntatge final. El director destaca la importància que el rodatge de l'escena va comportar per a l'equip humà implicat en el Projecte idiota, independentment de la presència d'aquesta en el resultat final: "Une scène comme celle que nous avons faite sur le tremplin de ski aujourd'hui était très enthousiasmante d'un bout à l'autre, je ne sais pas si cela sera rendu par le film, mais pour nous qui la jouions, c'était d'un grand enthousiasme. Cette expérience, il me semble, confirme la thèse du film" (Von Trier, 1998: 17).

A l'esquerra, l'equip de von Trier familiaritzant-se amb el guió. A la dreta, el grup d'actors debatent sobre els seus personatges i diverses escenes del film. (Fotogrames pertanyents a *De ydmygede* [Els humiliats]).

Com deixen constància tant el diari íntim de von Trier com el *making of* de Jargil, la conveniència d'aquests canvis és percebuda per l'equip durant l'experiència del rodatge. Després de seguir les indicacions del guió sense aconseguir que l'escena funcionara, actors i cineasta discuteixen al voltant del contingut del diàleg i de com trobar una solució adient per a l'escena²⁵⁴ (Von Trier, 1998: 16). L'equip decideix condensar la conversa i portar-la al bosc. El director plasma al seu diari l'encert d'aquesta decisió col·lectiva, alhora que vincula l'èxit de les preses amb la improvisació que el *Vot de castedat* afavoreix:

[I]l s'est dégage une poésie fantastique du fait qu'on ait déplacé la conversation entre Stoffer et Karen, qui n'avait pas marché l'autre jour, de l'intérieur où elle appartenait, à cet extérieur à ciel ouvert [...] Une poésie fantastique quand en plus on fait une panoramique sur tous les idiots tout autour, surtout Ped dans son fauteuil roulant, c'était sacrément beau et formidablement naïf —et sentimental et tout en même temps. Voilà le genre de cadeau qu'on reçoit. Des choses qu'on n'aurait pas écrites dans le scénario parce que cela aurait paru gros, on le reçoit soudain en cadeau et à ce moment-là on peut se le permettre. C'est en réalité ça, le sens des règles, ce à quoi tendent toutes les règles, qu'on puisse se permettre beaucoup de choses grâce à elles. Et franchement c'était beau cette scène... (Von Trier, 1998: 23).

Apreciem a *Los idiotas* nombrosos distanciaments més respecte del seu guió literari que ens porten a valorar també la seua repercussió sobre el dibuix dels personatges. La dinàmica del rodatge i aqueixa mena de "vida pròpia" que va cobrar la història propiciaren evidents canvis en el seu pes dins del film. Tal volta el cas més evident

²⁵⁴ Von Trier confessa la seua emoció en observar la implicació de l'equip i els beneficis del treball col·lectiu a propòsit dels problemes sorgits amb aquesta escena: "Ce qui m'a beaucoup touché dans cette discussion pour trouver une solution, c'est que tous les participants ont montré un grand engagement dans l'affaire des idiots. Tous étaient révoltés que la scène puisse éventuellement être retirée et chacun avait des arguments très près de leur personnage sur pourquoi l'idiotie était si importante, et pourquoi tout le projet était si important" (Von Trier, 1998: 16).

siga el d'Axel. Tot i que en la pel·lícula el personatge gaudeix de cert protagonisme, aquest és molt més acusat si atenem exclusivament a la lectura del guió. El film incideix en el contrast de les personalitats i actituds vitals de Stoffer i Karen, mentre que l'escrit presenta de manera més clara i explícita que el film la figura d'Axel com un altre contrapunt possible a la innocència i puresa de la protagonista. A la seua vegada, el personatge de Karen es veu considerablement realçat per la pel·lícula. No és tant en aquest cas una qüestió de pes del personatge, que gaudeix tant en el guió com en el film del mateix protagonisme, sinó més aviat una qüestió de profunditat en la seua caracterització. Sense obviar l'aportació a aquest respecte de la formidable interpretació de Bodil Jørgensen, trobem que l'allunyament d'allò que proposaven certes escenes del guió va resultar també providencial en aquest sentit. Ens remetrem principalment a un parell d'escenes del film: en primera instància, a l'escena en què Karen i Susanne conversen junt a la finestra [12] i posteriorment, a la que ens mostra l'orgia en què participa el grup [29.2].

L'escena 26 del guió dóna comptes de la conversa al voltant del dret a ser feliç de Karen que aquesta manté amb Susanne. Tot i que les línies del diàleg no presenten pràcticament cap alteració si comparem guió i pel·lícula, el grau d'intimitat i emoció assolit per l'escena al film deu molt a les variacions introduïdes. Originàriament, la conversa entre les amigues tindria lloc davant la presència de la resta del grup: mentre tots preparaven les decoracions de Nadal, Susanne havia d'acostar-se a Karen i encetar el diàleg. Durant el rodatge es va decidir que la complicitat entre ambdues quedaria millor plasmada recurrent a un espai diferent d'aquell que ocupaven els altres membres de la comuna. En un primer moment, es va provar a traslladar la conversa a l'escala de la casa, però cap de les nombroses preses va obtenir el resultat esperat. La importància de l'escena, clau per a establir el vincle entre els dos personatges, ocupa una part rellevant de les reflexions del diari del director (Von Trier, 1998: 27, 28, 31, 32, 34, 37, 45). Les consideracions de von Trier respecte d'aquestes qüestions ens permeten apreciar els diversos factors que motivaren l'evolució de l'escena així com el paper que hi desenvoluparen tant l'estat anímic de les dues actrius com les tècniques de direcció d'actors del cineasta i la flexibilitat que va presidir el rodatge.

Però allò que va resultar determinant per a refer l'escena a la finestra va ser el bon resultat obtingut en la gravació del fragment en què Karen fa l'idiota per primera volta [18.2]. Aprofitant l'estat emocional de Bodil Jørgensen, es decideix enregistrar tot seguit i al mateix indret la conversa entre Karen i Susanne: "J'ai donné mon avis là-dessus, et comme elle était dans cet état d'esprit, on a essayé de nouveau la scène de l'escalier que nous avons maintenant déplacée près de la fenêtre. Je trouve qu'il en est sorti certaines bonnes choses" (Von Trier, 1998: 34).

En la fila de dalt, Bodil Jørgensen i Anne Louise Hassing interpreten l'escena 26 del guió a les escales de la casa. En la fila de baix, les actrius en el nou espai on es va decidir ubicar l'escena. (Fotogrames corresponents a *De ydmygede* [Els humiliats]).

Tot i que les preses no van aprofitar per al muntatge final i l'escena va haver de tornar-se a gravar uns dies després, la decisió de no incloure en ella a ningú més a banda de les dues actrius i la seua nova localització es van mantenir. La dinàmica del procés, marcada per un pla de rodatge flexible, va permetre reconduir l'escena a la recerca d'un major aprofundiment en la psicologia de Karen i en el seu vincle amb Susanne, i a més, establir un encertat lligam no sols entre l'escena de la conversa i aquella en què Karen comença a fer l'idiota, sinó també, com veurem a continuació, amb l'escena de l'orgia²⁵⁵.

L'escena 58 del guió descriu el moment en què la festa del grup reconvertida en orgia abasta el seu moment àlgid. En l'escrit, la participació de Karen en l'acció apunta en un sentit ben diferent del que ens mostra el film. La redacció del guió contemplava la presència de Karen-idiota al mig del grup, sense voler participar activament en l'orgia, però despullada i masturbant-se. L'evolució del personatge durant el rodatge

²⁵⁵ El canvi de localització de l'escena de la conversa proporciona a l'evolució del personatge de Karen aqueixa continuïtat que, respecte del guió, perd la successió d'escenes que deriven en la venda de decoracions nadalenques. En eliminar-se la part de l'escena on el grup treballa en l'elaboració de les decoracions, es dilueix el fil que lliga l'episodi del bosc [9] on el grup arreplega branques per a fer els adorns nadalencs amb aquell altre en què els venen pel veïnat [13].

obligava a reconsiderar la seua involucració en l'orgia i modificar l'escena de manera semblant a com es va fer amb altres passatges protagonitzats per ella:

Mais le personnage de Karen, on est obligé de s'en occuper tout particulièrement, avec beaucoup d'amour, d'y croire et de le faire vivre pendant tout le film. Ce n'est pas seulement la question de cette scène-ci, c'est la question de sa véracité en général (Von Trier, 1998: 50).

Director i actriu negociaren els canvis que havia de patir el guió original fins a acordar que Karen no es llevaria la roba ni es masturbaria, sinó que assistiria com a espectadora —des de la mateixa finestra on es desenvolupaven les escenes anteriors—, a l'orgia en què participen els seus companys (Von Trier, 1998: 52).

Dalt, tres fotogrames de *Los idiotas* pertanyents a les tres escenes (conversa amb Susanne, idiotització de Karen, orgia) en què la protagonista apareix asseguda junt a aqueix llindar translúcid entre l'interior i l'exterior que suposa la finestra. Baix d'aquestes línies, la protagonista de *Stella Dallas*, contemplant la boda de Laurel a través d'una finestra que, com Cavell s'ha encarregat de remarcar (MAL: 310 i ss), exerceix de pantalla.

Tot i que els melodrames actuals problematitzen certs trets del gènere clàssic —pensem en l'absència de l'home en *Mommy* (X. Dolan, 2014) [a l'esquerra, primera fila] o *Carol* (Todd Haynes, 2015) [a l'esquerra, segona fila]— les finestres (i les composicions emmarcades per aquestes) persisteixen com a via per a expressar aqueix aïllament de la figura femenina que serà mitigat amb el refugi que suposa el món de les dones.

La reformulació de l'escena contribueix a potenciar la continuïtat del fil narratiu que traça la història de Karen, establint rimes entre les tres escenes i desenvolupant el personatge en la direcció que l'experiència del projecte apuntava i no pas forçant el sotmetiment a l'establert pel guió. Les circumstàncies que envolten la realització de l'escena de l'orgia ens serveixen així per a recalcar el servei que la concepció del guió com a material per a l'exploració ofereix a un projecte obert a la improvisació i a l'aportació col·lectiva:

C'est intéressant pour moi que tant des choses surgissent en cours de route, de petites répliques et des changements. Tout ce que nous avons fait aujourd'hui est en réalité loin du texte et de l'idée du texte. C'est une superbe façon de travailler. Au fond, je sens que ce sont des choses que les acteurs ont amorcées ou suggérées, ce sont leurs improvisations qui ont préparé le terrain pour ces choses-là (Von Trier, 1998: 52-53).

6.3. La castedat segons von Trier

Trobem que els capítols que abans hem dedicat a la història i esperit de Dogma 95 han explicat suficientment els motius que portaren el moviment a fer palesa la necessitat de transformació d'una tradició cinematogràfica cada volta més abocada a aqueixa *abraçada mortal de la sensació* que pot esborrar *els últims grans de la veritat*. En menor mesura, però, hem parlat aleshores de la paral·lela necessitat de conversió que afecta el cineasta. És moment ara d'introduir-nos en aquest assumpte preguntant-nos on rau la urgència de transformació personal del principal ideòleg del moviment, valorant el tipus d'alliberament que von Trier pretén aconseguir amb l'ajut del Vot i apropant-nos al sentit que aquesta transformació té en el seu cas concret. Un ràpid recorregut per la trajectòria de von Trier anterior a la seua immersió en el Projecte idiota ens ajudarà a abordar aquestes qüestions en el primer punt del present apartat. En el segon d'aquests, ens acostarem a la particular interpretació que von Trier fa del Manifest i el Vot de castedat per a anar avançant certes qüestions que desenvoluparem en la lectura posterior de *Los idiotas*.

6.3.1. Aigua purificadora per a la set de transformació

La producció audiovisual de von Trier comença ben aviat, quan és sols un xiquet. Sis breus peces enregistrades en 8mm entre el 1967 i el 1971 conformen la seua precoç introducció en la creació cinematogràfica. Anys després, durant la seua etapa d'estudiant a la Universitat de Copenhagen i ja dins del col·lectiu Film Group 16, von Trier escriu i dirigeix un parell de migmetratges en 16mm en la segona meitat dels setanta. La seua entrada en la *Danske Filmskole* suposa un pas decisiu en la seua carrera. Serà a l'escola de cinema on entre en contacte amb persones que li acompanyaran en la seua ascensió meteòrica posterior (pensem, si més no, en els ja

esmentats Thomas Vinterberg o el seu professor Mogens Rukov). És allí on realitza el curtmetratge *Nocturne* (1980) i un parell de migmetratges filmats en 35mm com *Den Sidste Detalje* (1981) i *Befrielsesbilleder* (1982). A partir d'aquest punt, i després d'abandonar la *Danske Filmskole* el 1982, von Trier s'endinsa en el terreny del llargmetratge i alhora, en la lògica dels alts pressupostos, la recerca de subvencions i les aspiracions comercials.

Per a la realització del seu primer treball d'aquesta nova etapa, *L'element del crim* (*Forbrydelsens element*, 1984), el cineasta comptarà amb els seus col·laboradors habituals de l'escola, com ara Elling (director de fotografia), Gislason (muntador) o Åke Sandgren (ajudant de direcció). Disposant finalment d'una dotació de 4,5 milions de corones daneses (poc més de 600.000 euros), roda en set setmanes —com diria el mateix director— “la primera pel·lícula en color de cinema negre” i obté un acabat tècnic sorprenent, sobretot si tenim en compte que havia de cobrir els sous d'actors professionals amb un pressupost relativament reduït. El film va ser seleccionat per a participar en Cannes, tot i que es va haver de conformar amb un guardó tècnic, ja que la Palma d'Or la va guanyar Wim Wenders amb *París, Texas* (*Paris, Texas*, 1984). Al marge d'entrar a valorar les reaccions de crítica i públic, el que més ens interessa ara és destacar l'escrupolosa composició de les imatges de *L'element del crim*. Amb un estil visual ben semblant al del seu anterior migmetratge, *Befrielsesbilleder*, ambdues pel·lícules presenten una precisió tècnica que reflecteixen un exhaustiu treball de *storyboard*, una meticulosa preparació de cada pla i, en definitiva, l'afany quasi obsessiu de von Trier per controlar fins al mínim detall (Stevenson, 2005: 59). La dèria per la mecànica tècnica de von Trier no es corresponia però, amb un interès equivalent per l'aportació dels actors:

Para mí, que los actores obedezcan las instrucciones del director es signo de profesionalismo. La visión que cuenta es la del director... Los actores daneses habrían querido “comprender” sus papeles. Pero ¿qué hay que comprender si el director sabe con exactitud lo que necesita? (en Stevenson, 2005: 60).

Després de l'èxit minoritari de *L'element del crim*, von Trier intenta treballar en un parell de projectes que prompte resten abandonats per falta de finançament. És aleshores quan té contacte per primera vegada amb el món de la publicitat, gràcies al qual es manté en actiu i es guanya la vida per un temps. Mesos després, el director s'embarca en el seu següent film, amb el qual miraria de completar la que per al cineasta constituiria la Trilogia d'Europa que havia iniciat amb el seu primer llargmetratge. Les condicions econòmiques d'aquesta segona producció, *Epidemic* (1987), no seran, ni molt menys, semblants a les de *L'element del crim*. Amb un pressupost inicial d'un milió de corones (uns 135.000 euros) que es va ampliar mínimament un poc després, von Trier es veu forçat a fer de la necessitat virtut i

afrontar de manera ben diferent la realització del film: “Con esta recién descubierta escasez de medios, Von Trier dijo haber hallado también la libertad; libertad frente a la opresiva maquinaria del cine comercial, libertad para improvisar, experimentar y encontrar la espontaneidad” (Stevenson, 2005: 70).

Tant el pressupost com l'estètica de *L'element del crim* (esquerra) i d'*Epidemic* (dreta) evidencien grans diferències.

Més enllà de sospesar fins a quin punt von Trier va acceptar de bon grat les condicions econòmiques a les que havia de sotmetre's, el cert és que van ser les circumstàncies i no l'opció del mateix director les que determinaren el tipus de producció que caracteritzaria *Epidemic*. No obstant això, l'experiència enriqueix un cineasta que, tot i haver mirat de reproduir en la seua nova pel·lícula la minuciosa composició i els estilitzats plans dels seus films immediatament anteriors, ha trobat en el procés de realització d'*Epidemic* un eficaç i terapèutic alliberament, una lleugeresa d'esperit que no sols el deslliga de les restriccions de les tècniques cinematogràfiques habituals²⁵⁶ i de l'esteticisme carregat, quasi paralitzant, que havia caracteritzat *L'element del crim*, sinó especialment de si mateix, això és, de la pressió que ell mateix s'infligia en voler fer una obra mestra (Stevenson, 2005: 80).

El canvi de perspectiva, però, no pot ser més efímer. Després de realitzar per a televisió *Medea* (1988) a partir d'un guió escrit més de vint anys abans per Carl T. Dreyer, von Trier s'endinsa en el rodatge d'*Europa* (1991), el film que tancaria la seua trilogia. La pel·lícula retrobaria el director amb l'obsessió pel control absolut que havia presidit la realització de *L'element del crim* i que es manifestaria ja des de l'exhaustiu treball de preproducció i la detallada confecció de *storyboards* per al nou film. Filmada en pantalla ampla i recurrent abundantment a l'ús de projeccions

²⁵⁶ Destaquem amb versaletes les expressions que el mateix von Trier fa servir al dossier publicat amb motiu de l'estrena d'*Epidemic*: “He abordado técnicas que no había utilizado en mis anteriores películas. ¡He abordado estas técnicas con un montón de escepticismo! Si las empleo en esta película es sólo porque necesito una forma estética menos restrictiva, forma que había alcanzado su culminación provisional en *El elemento del crimen*. Esta técnica ‘nueva’ es tan barata y efectiva como trivial. También se ajusta bastante a la idea de una película más elemental. Buena parte del rodaje de *Epidemic* se llevó a cabo sin recurrir a ‘técnicas cinematográficas’. Así, al menos durante un tercio de la película, la cámara rodó sin que nadie la manejara. Le dimos así a la película su atmósfera de intimidad y, por encima de todo, ¡ligereza de espíritu!” (en Stevenson, 2005: 79).

frontals i posteriors, von Trier mira de donar a *Europa* una geografia emocional pròpia amb l'ús selectiu del color i la textura així com amb moviments de càmera i tècniques especials de muntatge i pantalla dividida (Stevenson, 2005: 97). La immediatesa i frescor documental d'*Epidemic* es perden en una pel·lícula com *Europa*, marcada per les aspiracions de von Trier de convertir-la en la més "cinematogràfica" de totes les que havia rodat, en la més tendent a un cinema pur i abstret.

La sèrie televisiva *El reino* suposa per a von Trier un nou exercici terapèutic semblant al que va comportar la realització d'*Epidemic*, un gest de fugida respecte de les pressions financeres i artístiques que el director havia patit durant la producció d'*Europa*. Stevenson expressa de la següent manera aquestes anades i tornades de von Trier:

Es como si cada película fuera para él un trauma y la siguiente tuviera que ser, necesariamente, una rebelión en contra de la anterior. No es sólo que nunca *quisiera* hacer la misma película dos veces, es que físicamente era incapaz de hacerlo (2005: 118)²⁵⁷.

Dalt, les esteticistes retroprojeccions emprades en el rodatge d'*Europa*. Baix, l'estil pre-dogmàtic exhibit per la sèrie televisiva *El reino*.

Von Trier troba en la levitat del procés televisiu una manera eficaç de desfer-se de les restriccions que acaben encotillant els seus treballs cinematogràfics, un alliberament semblant a aquell que anys abans li havia ofert la realització d'*Epidemic*. La dinàmica de producció d'*El reino*, però, va permetre a von Trier deslligar-se en major mesura d'aquestes restriccions i paral·lelament, encarar d'una altra manera el treball amb els actors i amb la càmera. Tant és així que prompte trasllada aquesta dinàmica a les seues pel·lícules posteriors.

²⁵⁷ L'èmfasi és de Stevenson.

Com comentàvem adés quan discutíem fins a quin punt l'experiència de von Trier anterior a la publicació del Manifest Dogma 95 va influir en la seua redacció²⁵⁸, la transformació estilística que el director enceta a partir d'*El reino cristal·litzarà* poc després en les mesures que el Vot de castedat es proposa i també en *Rompiendo las olas*, el seu film previ a *Los idiotas* que és estrenat una volta el moviment danès ja s'ha donat a conèixer i que significarà el primer títol de la Trilogia del cor d'or. Amb aquesta expressió (*Golden Heart Trilogy*) von Trier es refereix a aqueixa unitat temàtica que conformen els seus films *Rompiendo las olas*, *Los idiotas* i *Bailar en la oscuridad*, on el sacrifici de la dona protagonista constitueix un tema fonamental. El director atorga aquest nom a la trilogia mogut pel record d'una faula danesa homònima que va llegir d'infant. Com el mateix von Trier expressa:

It was a picture book about a little girl who went out in the woods with pieces of bread and other things in her pocket. But at the end of the book, after she's passed through the woods, she stands naked and without anything. And the last sentence of the book was, '—I'll be fine anyway—said Golden Heart'. It expressed the role of the martyr in its most extreme form (en Rockwell, 2003: 60).

Les màrtirs de la Trilogia del cor d'or de von Trier. Dalt a l'esquerra, Bess, la protagonista de *Rompiendo las olas*. Dalt a la dreta, Karen (*Los idiotas*) enmig del seu particular calvari. Baix a l'esquerra, Selma a punt de pagar per un crim que no ha comès en *Bailar en la oscuridad*. Baix a la dreta, il·lustració de la faula que va inspirar els tres films.

Centrem-nos, però, en els evidents vincles estètics que tant *El reino* com *Rompiendo las olas* mantenen amb el film que von Trier realitza d'acord amb el decàleg que el col·lectiu Dogma s'autoimposa. No en va, l'estil de filmació emprat en *El Reino* i

²⁵⁸ Vid. les darreres consideracions del subapartat 5.3.2.

Rompiendo las olas segueix part de les directrius arreplegades pel Vot i fa servir tècniques ben semblants a aquelles que von Trier utilitzaria en *Los idiotas*.

Totes tres produccions vénen marcades per un rebuig a l'excessiva planificació prèvia —que es concreta en el desinterès pels *storyboards* i els assajos formals— així com per l'especial atenció que es dedica a obtenir interpretacions fluides i moments humans verços. L'opció per la il·luminació natural i els decorats reals prescrits al decàleg apareixen així ja a *El reino*, com també el recurs durant el rodatge a preses llargues en què les càmeres es mouen amb l'objectiu de captar les reaccions espontànies que brollen com a resultat de la improvisació. Com també esdevindria durant els rodatges de *Rompiendo las olas* i *Los idiotas*, cada escena es tornava a gravar amb diferents expressions, humors i ambients, de manera que els actors pogueren abordar el material de manera nova i que el muntatge, igualment discontinu en les tres produccions, amalgamara els diversos fragments d'autenticitat assolits. La creixent atenció del director perquè —com afirma el Manifest— la veritat surta dels personatges i del quadre de l'acció allunya von Trier de l'afany de control que l'havia devorat de manera molt especial en *L'element del crim* i *Europa* alhora que l'acosta a una nova manera de considerar l'aportació dels actors:

Al estar centrada en la historia y las interpretaciones de los actores, *Rompiendo las olas* hizo que la gente creyera que Von Trier había cambiado, pasando de ser un director obsesionado por el control y la técnica a un director que ahora podía trabajar con personas de carne y hueso. Sus nuevos métodos de trabajo, según esta idea preconcebida, habrían liberado a los actores y también al equipo. Morten Arnfred proclamó su renacimiento como “director de actores”, y Katrin Cartlidge dijo que su transformación era una “perestroika personal” (Stevenson, 2005: 142).

Sembla doncs que la circumstancial reacció que *Epidemic* va constituir respecte de l'experiència alienant que suposà per a von Trier la realització de *L'element del crim* mostra notòries diferències amb la resurrecció que com a cineasta enceta en donar per finalitzada la no menys asfixiant producció d'*Europa*. Si més no, hi trobem un parell de motius que ens porten a considerar la convicció i seriositat amb què von Trier encara aquest viratge. Per una banda, el nou gir amb què von Trier tracta de combatre el seu afany controlador i la paràlisi esteticista no es limita a la producció aïllada d'un film, com va esdevenir en l'efímer respir que va comportar la realització d'*Epidemic*. L'experiència alliberadora que li ofereix treballar en el mitjà televisiu amb *El reino* és prompte exportada a l'àmbit cinematogràfic mitjançant *Rompiendo las olas* i tractarà de ser copsada i establerta com a fita amb la redacció del Manifest i el Vot de castedat, per a ser posteriorment explorada en tot el seu abast a través del Projecte idiota.

Però no sols la perseverança de von Trier en mantenir la direcció del seu canvi ens permet albirar una autèntica voluntat de transformació que va més enllà del puntual viratge que en el seu moment suposà *Epidemic*. El fet de sospesar les diferents circumstàncies econòmiques que envolten ambdues situacions ens fa també valorar la convicció que mou von Trier a meitat dels noranta. Si abans apuntàvem a les dificultats de finançament com el principal factor que va motivar l'opció per un altre tipus de filmació en *Epidemic*, no podem dir el mateix en referència a un film com *Rompiendo las olas*, que comptava amb un pressupost de més de 42 milions de corones daneses (vora els 6 milions d'euros). La quantitat superava amb escreix els 27 milions de corones (3,6 milions d'euros) de què havia disposat *Europa*. Ara sí, l'opció (cinematogràfica, estilística) de von Trier n'és una de personal que sorgeix com a resultat d'una convicció i no com a conseqüència d'uns mitjans econòmics escassos.

És aquesta convicció la que ens permet valorar la genuïna necessitat de canvi de von Trier i la confirmació que d'aquesta necessitat suposa la redacció del Manifest i el Vot de castedat. L'aventura dogmàtica del cineasta se'ns presenta així com a teràpia amb què es mira de fugir de la indiferència i descreença que havien presidit la pràctica totalitat dels seus films anteriors, com a metamorfosi que vol impedir que l'ànsia de control acabe convertint el procés cinematogràfic en un infern²⁵⁹, com a renovació que, en definitiva, lluita contra la malenconia escèptica que envolta la rutinitzada cinematografia tradicional.

Aquesta necessitat de purificació constitueix l'objectiu últim d'un von Trier àvid per recuperar l'alegria de l'experiència cinematogràfica primerenca. Entesos com a base teòrica inspirada en l'experiència immediatament anterior del director, Manifest i Vot faran de brúixola en l'exploració pràctica que suposarà el Projecte idiota. És mitjançant l'esmentat projecte com Von Trier entrarà en diàleg amb les regles de Dogma 95 i es també a través d'aquest com el director aspirarà a la seua resurrecció, a la trobada de la seua nova veu: "The true fight against oneself is against one heaviness, one's gravity. And the instrument of this fight is the idea of a work, a project, a task [...] Through the project [...] one overcomes the gravity that weighs down the spirit" (Susan Sontag, 1964: 189, citat per Klevan, 1996: 103). No és altre el repte purificador que el director es fixa seguint les directrius dogmàtiques que presideixen el seu Projecte idiota: ser capaç de sentir la joia de fer cinema que experimentava quan era sols un xiquet i fer possible que *Los idiotas*, el fruit més visible d'aquest projecte, traspuqe aqueixa joia (Von Trier en Knudsen, 1998).

²⁵⁹ Reproduïm la mateixa expressió que el director empra en el seu Tercer Manifest, escrit a propòsit d'*Europa* (vid. Stevenson, 2003: 233 i Schepelern, 2003: 64).

6.3.2. Ús, experiència i significat. La interpretació personal del Manifest i el Vot de castedat

Si fa poc advertíem de quina manera el guió de *Los idiotas* funciona com a material d'exploració de la recerca que suposa el Projecte idiota, valorarem a continuació com von Trier fa servir el Manifest i el Vot de castedat de Dogma 95 de manera semblant. Vèiem anteriorment que la suposada univocitat que cabria esperar d'un manifest es diluïa i que cada pel·lícula esdevenia el lloc on investigar les regles mitjançant el seu ús, el joc amb què aquestes es tracten d'entendre i amb què cada cineasta les fa seues. L'apropament a la personal manera en què von Trier fa seu el decàleg no pot sinó partir de l'anàlisi del film particular, de l'ús concret que en fa d'aqueixa mena de llenguatge dogmàtic compartit. Així les coses, el nostre propòsit d'acostar-nos a les peculiaritats de la interpretació de von Trier no es podrà observar en tot el seu abast fins que no encetem l'esmentada anàlisi. No obstant això, remarcarem breument quatre qüestions que trobem crucials en la seua interpretació i que els pròxims capítols s'encarregaran de desenvolupar.

En primer lloc, convé detectar la manera com *Los idiotas* tracta d'allunyar-se de la dramaturgia i previsibilitat vituperades pel Manifest. La pel·lícula de von Trier destaca entre els quatre primers films del moviment pel seu èmfasi mostratiu, per la seua voluntat d'allunyar-se d'una narrativa convencional marcada per la fèrria causalitat. *Los idiotas* manca d'una direcció narrativa evident i ferma i ens presenta, més aviat, una successió d'episodis que en alguns casos, i com ja hem indicat, es presten a intercanviar el seu ordre en el relat. El film es distancia de l'habitual concatenació de seqüències guiada per interessos exclusivament narratius i també de la prescripció que cada acció tinga una sòlida motivació i serveixca a la progressió narrativa. La pel·lícula sembla més interessada, sobretot en la seua primera meitat, a privilegiar el mostratiu davant el narratiu, amb un enfocament proper al documental que entronca amb la intenció testimonial i la revalorització del perfilmic que ens ocupaven adés. La proposta de von Trier s'allunya visiblement del tradicional desenvolupament narratiu en què cauen els altres tres films del col·lectiu Dogma, i molt especialment, com comentàvem, *Celebración* i *Mifune*.

La segona de les particularitats de la lectura del Vot que fa von Trier ens acosta a la seua manera de lidiar amb la regla 2 del decàleg. El cineasta porta al límit la regla que prohibeix utilitzar música que no estiga present en el moment del rodatge. Ho podem constatar ja en la segona escena del film, on Karen apareix muntada a la calessa [1.1] (de 0:00:22 a 0:00:44), com també en l'escena que tanca l'episodi del bosc [9.3] (de 0:25:18 a 0:26:18) i una altra vegada al final de l'escena que Jeppe i Josephine fan l'amor en l'habitació mentre la resta del grup participa en l'orgia [29.3] (de 1:16:13 a 1:16:49). Tots tres moments apareixen ambientats

musicalment per la peça “Le cygne” de Saint Saëns interpretada per una melòdica, la mateixa que també torna a sonar durant la seqüència de crèdits amb què acaba el film (de 1:47:21 a 1:49:25). A simple vista, la decisió comporta un atac a la regla 2, en tant que pot constituir un exemple d'utilització de música extradiegètica. No obstant això, la regla no prohibeix literalment el recurs a una banda sonora extradiegètica, sinó que afirma que “El so no ha de ser produït separatament de les imatges i viceversa”.

El *making of* de Jesper Jargil ens permet observar el procediment emprat en el rodatge de la segona escena del film: darrere de la càmera que enquadra Karen en el seu passeig en calessa, hi trobem un músic (Kim Kristensen) interpretant amb la melòdica l'esmentada peça. El procediment és encara més intricat en el rodatge de l'escena del bosc. El micròfon es va emplaçar lluny de l'acció perquè poguera captar el so de les fulles i el vent, així com el de la melòdica, mentre que les veus i rialles dels actors es mantindrien en un segon pla.

A l'esquerra podem veure, pujat a la calessa i junt a la càmera i el micròfon, el músic que va tocar la melòdica mentre l'escena es rodava. A la dreta, el mateix músic i el microfonista enregistrant l'àudio a uns metres de distància del lloc on esdevenia l'acció que les càmeres captaven.
(Fotogrames de *De ydmygede* [Els humiliats]).

El seguiment de la regla resulta més difícil de justificar si tenim en compte que la peça musical mostra una continuïtat en la seua execució que no observem en les imatges que resulten del muntatge de plans. L'efecte no s'aconsegueix, tanmateix, mitjançant un trucatge de postproducció sinó durant el moment de rodatge i amb una determinada utilització dels recursos tècnics que mira d'esquivar els impediments que marquen les regles:

[N]otre musicien joue dans la forêt au loin et, mon dieu... il joue “Le cygne”, et nous avons donc juste un peu de leurs bruits à eux et puis un mélodica assez lointain dans une atmosphère de forêt [...] c'est amusant d'aller mixer tout sur place, d'introduire la musique, de prendre les feuilles dans le vent et de le superposer sur quelqu'un qui parle. De décider si l'image doit être muette ou non sur place... prendre ces

décisions sur place, c'est fantastique nom de dieu (Von Trier, 1998: 24-25)²⁶⁰.

La nostra lectura d'aquesta voluntat de forçar les regles amb la inclusió de la música de la melòdica serà quelcom que ens ocuparà més tard. De moment, trobem suficient amb presentar la decisió com a mostra de la interpretació que von Trier fa del decàleg i del seu convenciment que aquesta interpretació pot violentar la norma però sense arribar a transgredir-la²⁶¹.

El recurs a fragments d'entrevistes serà la tercera qüestió que destacarem. El debat s'estableix en aquest cas amb la regla 7 del *Vot*, aquella que dicta que la pel·lícula ha d'esdevenir "ací i ara". El rodatge del film sembla respectar escrupolosament la norma i fins i tot portar-la més enllà, sobretot si tenim en compte el que dèiem abans al voltant de la intenció de rodar seguint l'ordre cronològic de la història i que les entrevistes van ser enregistrades setmanes després, facilitant així que la mirada retrospectiva dels personatges cap a la seua experiència idiota fóra paral·lela a la distància temporal que separava els actors de la seua experiència de rodatge. El muntatge intercalat d'aquests fragments amb la resta d'escenes del film, però, problematitza la prohibició de l'alienació temporal i espacial prevista per la setena regla. També en aquest respecte von Trier defensa la pertinença i viabilitat de la seua interpretació de la norma: no hi ha en la inclusió dels fragments d'entrevistes cap intent d'engany, no hi ha cap pretensió de fingir que el temps o l'espai és un altre diferent del que efectivament és (en Kelly, 2001: 211). Evitant aquests fingiments, queda responsablement salvaguardada (i interpretada) la norma. En última instància, allò que cal preservar de la norma és principalment la seua capacitat de potenciar la creativitat, la seua instància a esforçar-se per treballar d'una altra manera. D'acord amb von Trier:

[S]iempre que sea otro el que juzgue, uno siempre está tentado a saltarse las Reglas sin saltárselas [...] los directores más interesantes se dedican a lo que más les importa, pues por eso mismo son tan interesantes. Pero eso significa que tenderán a tocar los límites de las Reglas o que quizá se las salten, y que aún así lo harán de forma inteligente. Uno puede conseguir efectos visuales que no infringen las Reglas y que, no obstante, van contra el mismo espíritu de las Reglas. Al menos, así es como lo veo yo (en Kelly, 2001: 219).

²⁶⁰ Amb aquest passatge von Trier finalitza les seues nombroses divagacions al voltant de la utilització de música en aquestes escenes que esquitxen les primeres pàgines del seu diari (vid. Von Trier, 1998: 9, 11, 12, 13, 21, 24, 25).

²⁶¹ Un procediment semblant observem a *The King is Alive*. Levring va decidir muntar una escena amb música diegètica respectant la continuïtat d'àudio i emulant d'aquesta manera, per altres mitjans, el trucatge que es fa servir amb la introducció de música extradiegètica.

Més tard argumentarem com aquesta peculiar interpretació de les regles 2 i 7 del Vot es relaciona amb la voluntat de *Los idiotas* de donar comptes de la int(er)venció enunciativa i d'arreglar dins del film el procés de la seua construcció. Ens limitem ara a esmentar algunes de les diferències principals que caracteritzen la interpretació del Vot que fa von Trier respecte de les dutes a terme per la resta d'integrants del col·lectiu Dogma, mirant de palesar que una part important de les empremtes d'autoria que hi veiem al film provenen de la interpretació del decàleg del moviment i que la manera de forçar les regles que el seu director es proposa contribueix a evidenciar la necessària participació del subjectiu i la impossibilitat de l'existència d'una poètica comuna en els films del moviment.

Són justament aquestes empremtes d'autoria les que constitueixen l'últim dels aspectes del diàleg de von Trier amb el Manifest que volíem destacar. Aquestes marques d'enunciació ens porten a reconsiderar la intenció dels sotasignats de no ser considerats artistes, expressada en les línies finals de l'escrit, com també la pretensió del col·lectiu de defugir l'individualisme burgès que criticaven en la *Nouvelle Vague*. Si prenem en consideració els quatre primers films del moviment, la pel·lícula de von Trier és la que més mostres ens ofereix de la presència del seu autor. Certament, també hi apreciem aquest tipus de gestos als films dels altres germans Dogma, però la mà de von Trier es fa més palesa i sobretot, es fa palesa de maneres més diverses.

Tot i que serà més tard quan analitzem aquestes qüestions, podem simplement pensar ara en l'evidència del treball de càmera, en el fet que el mateix von Trier exercira d'operador de càmera en la gran majoria de preses que s'inclogueren en el muntatge final o, fins i tot, en l'aparició física del cineasta en determinats moments del film mentre desenvolupa el seu treball junt a la resta de l'equip tècnic. Per sobre de tot açò, pensem que un dels gestos més decisius en aquest sentit el trobem, justament, en la inclusió de les entrevistes a les quals ens acabem de referir. La veu de l'entrevistador von Trier va prenent progressivament major rellevància en els fragments, fins a arribar a erigir-se, en alguns d'aquests, en protagonista de l'escena. Les llibertats que en aquest sentit es pren von Trier ens serviran en els pròxims apartats per a donar comptes de la voluntat significant que complementa l'aspiració mostrativa del film, d'aqueixa imprescindible intervenció que es vincula amb la vocació narrativa i que en *Los idiotas* es posa també al servei de la desocultació del fet filmic.

6.4. El diari de rodatge

Com dèiem abans, el diari personal que von Trier va gravar mentre es duia a terme el Projecte idiota ocupa la primera meitat d'un llibre que incloïa també el guió de la pel·lícula i que es va publicar coincidint amb l'estrena del film. La publicació del diari de rodatge fa proper al lector/espectador gran part del procés de realització de la pel·lícula alhora que ofereix una mostra concreta del procés de conversió que afecta von Trier durant el terapèutic desenvolupament del Projecte idiota i de com aquesta transformació professional i personal s'interrelaciona amb la voluntat de transformació del mitjà pretesa per Dogma 95.

Els dos llibres que arregen el guió de *Los idiotas* i la transcripció del diari de rodatge enregistrat per von Trier.

A l'esquerra, la portada de la publicació en danès. A la dreta, la de l'edició francesa.

Tal com esdevenia amb l'escriptura del guió, la confecció del diari es porta a terme seguint l'esperit dogmàtic. Del 21 de maig al 15 d'octubre de 1997 von Trier va anar enregistrant al seu dictàfon allò que li passava pel cap. Especialment prolífic durant la pre-producció i el rodatge del film i amb menys aportacions una volta la cinta comença a editar-se, von Trier vessa al diari les seues idees sobre el film i les seues reflexions sobre el Vot de castedat, ens apropa a les circumstàncies del rodatge, a la relació amb els actors (principalment amb Anne Louise Hassing) i a les dificultats i satisfaccions d'aqueix procés col·lectiu sense deixar de mostrar-nos la seua faceta més personal en parlar-nos de la seua família, les seues fòbies i aficions. El diari comença, com esdevenia amb el guió, amb una nota que serveix d'advertència al lector:

Ceci est une sorte de journal que j'ai enregistré au dictaphone pendant une période qui va des jours précédant le début de la réalisation jusque quelques semaines avant la fin du montage. Pour rester dans l'esprit de Dogme, je n'en ai ni relu ni corrigé la transcription [...] il est conseillé de le considérer comme une sorte de thérapie de l'auteur, engendrée par l'état émotionnel survolté qui était la technique même du film (Von Trier, 1998: 5).

El diari personal del cineasta ens deixa veure la importància que el procés té en el conjunt del Projecte idiota, i com aquest procés afecta l'equip al complet, servint-li com a teràpia. Tot i que la preocupació pel resultat final de la pel·lícula i la seua recepció per part del públic hi estan presents, observem com l'interès pel treball diari, la relació amb els actors i l'evolució de personatges, història i projecte al complet acaparen gran part de l'atenció del director, qui creu que aquesta manera d'abordar el procés cinematogràfic sense obsessionar-se pel producte final quedarà arreplegada pel film i serà justament allò que més el puga beneficiar. El mateix diari es contagia de l'esperit que degota el projecte i contribueix a la seua causa, mostrant com la resta d'elements del Projecte idiota un constant conflicte entre autenticitat i performativitat (Jerslev, 2002: 43) i una voluntat d'apropar a una mena de vivència subjectiva de la veritat:

In the sense that von Trier hereby denies that his diary holds any documentary, objective truth, he re-privatizes the text, returning to its original generic form a text that was originally, albeit paradoxically, addressed to the general public. It is a strange document which primarily seems to self-consciously contribute to the general image of Lars von Trier as an eccentric artist (Jerslev, 2002: 42).

El diari presenta, per tant, una altra perspectiva més des de la qual introduir-se en el Projecte idiota que ve a completar i a dialogar amb l'oferta pels altres elements que conformen el projecte. És per això que hem recorregut a alguns passatges del diari en apropar-nos a les circumstàncies de rodatge de *Los idiotas*, al contrast entre el guió literari i el film o en considerar la interpretació que von Trier fa del Manifest i Vot de castedat mitjançant el seu film, i es també per això que recorrerem de nou a ell puntualment durant la nostra lectura de *Los idiotas*.

6.5. De ydmygede [Els humiliats]

Jesper Jargil es va encarregar de realitzar el *making of* de *Los idiotas*, obtenint com a resultat un documental de 80 minuts que va ser titulat *De ydmygede [Els humiliats]*. El film, estrenat el 1999, va aconseguir ser projectat en diversos festivals internacionals com a conseqüència del relatiu èxit de la pel·lícula de von Trier i de la repercussió del moviment Dogma 95. Tant és així que Jargil va arribar a completar una mena de trilogia documental sobre el fenomen Dogma amb la posterior realització de *De udstillede [Els exhibits]* (2000) i *De lutrede [Els purificats]* (2003).

Tenint en compte que *De ydmygede* [Els humiliats] és a totes llums un *making of*, resulta obvi que procure una dissecció del procés creatiu de manera més completa que cap altre dels elements que conformen el Projecte idiota. En gran part resulta així atès que *De ydmygede* [Els humiliats] acudeix, arreplega i es nodreix d'aquells altres elements. Jargil fa servir al seu documental fragments d'àudio del diari que durant aqueix temps està enregistrant von Trier, passatges de *Los idiotas*, preses falses, escenes que es rodaren seguint el guió i que finalment foren descartades, testimonis dels integrants de l'equip...

De ydmygede [Els humiliats] comença amb la primera xarrada que von Trier manté amb els actors i en la qual els transmet les línies fonamentals del projecte, insistint en l'esperit de llibertat i improvisació que ha de conduir-lo cap a l'autenticitat. El director comparteix aleshores amb l'equip artístic com va sorgir la idea de *Los idiotas* i apunta al vincle del film amb el propòsit alliberador de Dogma 95. *De ydmygede* [Els humiliats] continua mostrant poc després l'arribada de l'equip a la casa on conviuran i tindrà lloc el rodatge, així com els primers intents dels actors per endinsar-se en el seu rol d'idiotes i per acostumar-se a la nuesa que caracteritzarà part de les escenes del film. A partir d'aquest moment, els àudios enregistrats per von Trier —això és, els que van ser posteriorment transcrits i arreplegats al diari íntim— comencen a guiar intermitentment l'espectador.

El documental de Jargil il·lustra el diari de von Trier i ens acosta als mateixos temes, de vegades amb una mirada diferent a l'oferta pel director de *Los idiotas*, sobretot en els moments en què von Trier esdevé protagonista. *De ydmygede* [Els humiliats] ofereix així una versió complementària de les qüestions vinculades amb el rodatge del film que més obsessionen von Trier durant la gravació del seu diari: els problemes amb la sobreactuació dels actors, la recerca d'autenticitat, el to del film a mig camí entre l'humor i la seriositat, l'assumpció del treball de càmera per part de von Trier, la tensa relació entre el director i alguns actors, la simbiosi entre l'experiència de rodatge dels actors i la convivència a la comuna idiota dels personatges o les decisions conjuntes que modificaren les escenes del guió. El documental se centra en el rodatge de les escenes que més problemes comportaren (i que, al capdavall, es troben entre les que més pes tenen en el film): aqueixa en què

arriben al xalet persones amb discapacitat intel·lectual junt a la seua cuidadora [16], l'escena de la conversa entre Karen i Susanne que es va decidir traslladar a la finestra i que va necessitar de moltíssimes preses [12] i, sobretot, l'escena final en la casa de la família de Karen amb la qual acaba també el documental [34].

Com esdevé amb el diari i amb el film, *De ydmygede* [Els humiliats] segueix l'ordre cronològic de la història que marca el guió. Aquesta coincidència temporal, aquest avanç conjunt dels diferents elements del Projecte idiota fa que els solapaments i encreuaments entre ells sorgisquen naturalment, que s'alimenten els uns dels altres. És això el que possibilita, per exemple, que el mateix Jesper Jargil figure en els crèdits de *Los idiotas* per la seua aportació al film en tant que operador de càmera i ajudant de direcció. I és això també el que ha provocat que, en la nostra presentació dels elements que conformen el Projecte idiota, les remissions d'uns a d'altres haja sigut inevitable. ■

7

CAPÍTOL
SETÈ

UNA
PEL·LÍCULA
SOBRE
IDIOTES

Karen recupera el somriure amb la comuna idiota.

Després d'haver dedicat els últims capítols a aproximar-nos al brou de cultiu en què es realitza *Los idiotas*, estem ja en disposició d'escometre la lectura del film. Aquesta vindrà guiada per la línia interpretativa que hem vingut introduint i tractarà de mostrar de quina manera concreta *Los idiotas* projecta el problema de l'escepticisme modern i presenta la seua particular proposta de recuperació. Amb aquest objectiu en ment, la nostra anàlisi es dividirà en tres capítols diferents. En el primer d'ells, això és, aquest que tot just encetem, ens centrarem en la mirada que sobre la problemàtica escèptica ens presenta la història del film, mentre que els dos capítols següents aniran dedicats a analitzar la mateixa qüestió des de la reflexió sobre el discurs i des de l'òptica de la relació que el film estableix amb l'espectador. Malgrat aquesta divisió, la nostra intenció no consisteix pas a realitzar tres lectures diferents sobre el film, sinó més aviat a descompondre en tres enfocaments complementaris una única lectura.

Resultarà fins a cert punt inevitable i haurem d'acceptar de bon grat que aspectes relatius a cadascun dels capítols facen la seua aparició en els altres dos; no en va, la separació d'aquests no deixa de ser una eina metodològica emprada per a afavorir la dissecció analítica i, per molt que el nostre interès consistisca a què història, discurs i experiència espectral funcionen com a guia principal de cada moment de la interpretació, queda lluny de la nostra intenció obviar la necessària imbricació de les tres perspectives. L'estructuració triada respon per tant a la voluntat de facilitar la claredat expositiva a l'hora d'abastar la complexitat del film i també a la intenció de posar de relleu la temptativa de superació de l'escepticisme sobre el món extern que apreciem en la proposta formal de la pel·lícula, i que com hem dit, durem a terme en el següent capítol. Per altra banda, i tot i que l'apunt no vaja molt més enllà de l'anecdòtic, els títols d'aquests tres apartats miren d'entrar en joc amb el *tagline* que va acompanyar el nom del film en dossiers de premsa de diferents

festivals i tràilers, així com en les caràtules de diverses edicions en VHS i DVD: “Una película de idiotas, sobre idiotas y... ¿para idiotas?”²⁶².

Pel que fa al present capítol, serà la història de la pel·lícula, com dèiem, la que servirà de columna vertebral de l'anàlisi. És principalment per això que aquesta part oferirà una interpretació que podríem considerar obertament cavelliana. Tal com esdevé amb les lectures del filòsof, no ens esforçarem tant a donar comptes de la línia argumental al complet, sinó que més aviat ens detindrem en diversos passatges especialment adients per contrastar la validesa d'un enfocament interpretatiu en què el pes dels plantejaments de Cavell resulta també fàcilment detectable. D'aquesta manera, llegirem el film atenent a les aportacions que pot oferir al voltant de la problemàtica de l'escepticisme sobre les altres ments. Una problemàtica que, com hem vist amb Cavell, no cal explorar-la tant al si dels debats d'una filosofia tancada i concebuda com a disciplina exclusivament acadèmica sinó més aviat a partir de la seua vivència quotidiana com aqueixa a què determinades pel·lícules ens apropen. Malgrat que no ens proposem presentar *Los idiotas* ni com a mostra de les comèdies del tornar-se a casar ni tampoc com a exemple dels melodrames de la dona desconeguda, la nostra interpretació mirarà de valorar la conveniència de l'apropament al film de von Trier mitjançant el procediment i l'aparat conceptual de les lectures cavellianes.

Així les coses, tot seguit ens acostarem a *Los idiotas* valorant la manera com la seua història projecta la vivència de l'escepticisme de la cultura occidental contemporània, dirigint la nostra mirada cap al vessant de l'escepticisme modern que deriva en la desconexió respecte de les altres ments, en l'evitació i en l'aïllament i atenent, sobretot, atenent a l'esforç que sorgeix com a resposta a aquesta situació. Ens centrarem així en l'afany que aspira a superar la repetició alienant d'allò mancat de sentit que suposa el fals ordinari imposat per la civilització moderna, en l'impuls que mostra la seua aversió cap a la conformitat i que s'adreça pel camí incert que busca desembocar en la recuperació de l'autenticitat i en la trobada d'una veu pròpia que garantisca un lloc en una comunitat veritablement humana.

Escometrem el nostre propòsit mitjançant cinc apartats. En el primer d'aquests encararem la dinàmica interna del grup. Ens ocuparem així de la cerca de l'idiota interior que es planteja el grup liderat per Stoffer com a intent que mira de conduir

²⁶² Shari Roman remarca el gust de von Trier per aquest *tagline* alhora que redunda en l'humor autoparòdic que abans atribuïem al moviment: “With *The Idiots*, von Trier is positively irrepressible. Written in four days, with 80 percent shot by von Trier himself on a hand-held Sony VX 1000, the project has been sanguinely declared by von Trier to be ‘a film by idiots about idiots for idiots’, which points to a playfulness which is often over-shadowed by the perceived stolid Dogmatism of Dogme” (1999: 140).

a la transformació personal. Segonament, valorarem la comuna idiota en el seu contacte amb l'exterior. Apreciarem com l'avversió i la reivindicació de la veu exclosa del grup es recobreixen amb una ironia que defuig la comunicació directa però que troba en el cos entès com a provocació una manera d'expressió. El tercer apartat qüestionarà fins a quin punt el joc idiota del grup apropa a l'autenticitat de l'ordinari primigeni que la civilització moderna soterra i en quina mesura la comuna accepta la responsabilitat que es deriva d'aquesta autenticitat i manté coherentment els seus anhels de transformació. A partir del quart apartat desviarem la nostra atenció cap a la línia argumental que segueix la progressió del personatge de Karen i llegirem aquesta progressió d'acord amb el camí perfeccionista que condueix des del desconeixement cap al reconeixement. En el cinquè i últim apartat, l'apropament a l'escena final en què Karen torna a la llar familiar i en què té lloc la seua resurrecció perfeccionista [34] ens servirà per a concloure la lectura de la història del film.

7.1. Els jocs interns de la comuna i la recerca del jo-idiota

Durant l'excursió de la comuna idiota al bosc, Stoffer, qui en aqueix moment desenvolupa el rol de cuidador, té ocasió de dialogar amb Karen sobre els dubtes que envaeixen la nouvinguda al voltant del joc idiota [9.1]. Karen ja ha manifestat prèviament a Stoffer les seues reticències morals a acceptar el joc quan —durant el trajecte en mini-bus, tot just després de la visita a la fàbrica d'aïllants que té lloc el mateix dia en què Karen entra en contacte amb el grup [3.3]— aquest li pregunta:

STOFFER: *Bueno, ¿qué te parece?*

KAREN: *No me parece gracioso.*

STOFFER: *¿Por qué no?*

KAREN: *Porque os mofáis de los retrasados.*

STOFFER: *Ellos se mofan de nosotros.*

L'endemà, quan accepta fer de cuidadora per primera volta [7.1], Karen manté la mateixa actitud i obté de Stoffer una resposta semblant a la del dia anterior:

KAREN: *Preferiría no mofarme.*

STOFFER: *¿De dónde sacas eso de que nos mofamos?*

Al bosc, però, la protagonista es mostra interessada a entendre la raó per la qual el grup fa l'idiota i Stoffer més disposat a oferir unes peregrines explicacions que semblen no satisfer els desitjos de Karen:

KAREN: *¿Por qué lo hacen?*

NANA: *Buena pregunta.*

STOFFER: *Buscan su idiota interior, nadie lo hará por ellos. ¿Para qué sirve una sociedad cada vez más rica si no hace más feliz a nadie? En la*

Edad de Piedra, por ejemplo, los idiotas morían. Hoy no tiene que ser así. Ser un idiota es un lujo, un adelanto. Los idiotas son el futuro. Siempre que seas capaz de encontrar a tu idiota interior. Miguel es un idiota feliz porque es un hombre feliz.

KAREN: *Pero hay retrasados de verdad. Es triste para esa gente que está incapacitada. ¿Cómo... cómo se puede justificar actuar como un idiota?*

STOFFER: *No se puede.*

Karen acabarà finalment entenent les paraules de Stoffer, o millor, acabarà per experimentar per si mateixa que no hi ha justificació objectiva de l'actuació idiota al marge de la seua vivència i del sentit personal que li atorgue. Negant la possibilitat de justificació de l'actuació idiota, la resposta de Stoffer fa trontollar el principi de raó suficient. Stoffer no ha de convèncer Karen, i menys encara ho farà mitjançant arguments. Sols per ella mateixa podrà arribar a tal convenciment: ni ningú a banda d'ella podrà buscar el seu idiota interior ni ella mateixa serà capaç de trobar-lo *a priori*, com a resultat d'un mer raonament.

Al cap i a la fi, actuar com un idiota presenta la mateixa manca de base ferma que no fer-ho, és a dir, que actuar conforme a unes normes socials establertes sense la participació i/o implicació crítica del subjecte que les segueix, sense la consciència que aquestes normes no són més que convencions, això és, construccions humanes contingents. Per què hauríem de buscar una justificació objectiva a l'acte de fer l'idiota quan la nostra conformitat amb el *status quo* sembla no haver de satisfer tal justificació? Acceptant que la conducta anòmla no es pot justificar no s'està palesant tant una carència d'aquesta desviació comportamental com evidenciant l'absència de fonament absolut de les convencions que la nostra cultura ha (que nosaltres hem) naturalitzat; amb altres paraules, s'està deixant constància que el fals ordinari que ens allunya del món harmònic de relacions humanes i ens endinsa en un alienant tedi insuportablement prolongat és contingent i que està en la nostra mà intentar canviar-lo.

La condició sinistra de l'ordinari afecta el grup d'amics que protagonitza el film en tant que individus de la civilització moderna. No hi ha doncs res d'excepcional en la seua situació vital, en la seua experiència de l'avorrimient d'estar engabiats en interminables construccions artificials que impedeixen desenvolupar l'interès de l'individu en si mateix. Res d'excepcional, això sí, a banda de la seua decisió de comportar-se com a idiotes per a recuperar-se d'aqueixa sensació permanent. La pregunta que sorgeix aleshores és la següent: Per què triar la figura de l'idiota per a escapar del tedi del fals ordinari, per a mirar de superar l'escepticisme que desconnecta dels altres i d'un mateix?

Com vèiem seguint Cavell, el fals ordinari descansa sobre l'escepticisme de la nostra cultura moderna, i més concretament sobre el vessant d'aquest que ens porta a la desconexió amb les altres ments. Exigint certesa en el coneixement dels altres, l'impuls escèptic modern ens desconnecta d'ells, i no sols això, sinó que a més acaba interpretant la finitud metafísica de la condició humana com a deficiència intel·lectual. Això és, l'escepticisme de la cultura moderna ens concep com a (ens converteix en) idiotes, éssers privats: privats de la impossible intel·ligència il·limitada que l'esperit modern anhela i privats també (i conseqüentment) d'un autèntic contacte amb els altres.

L'esperit escèptic alimenta així el fals ordinari que marca les relacions deteriorades de la nostra cultura: unes relacions caracteritzades pel fracàs del reconeixement i per la pèrdua de la responsabilitat, de la noció d'acció política i de la sensibilitat cap al dolor i el patiment del món (Díaz Soto, 2010: 181), o amb altres paraules, unes relacions en què l'individu adopta una actitud de desconfiada reserva i ocultació de si mateix, convertint els altres en espectadors de la seua vida i convertint-se ell així mateix en espectador de les vides dels altres. Com ja comentàvem, la criatura humana que no es revela ni es compromet esdevé així espectadora, converteix els altres en actors i converteix el món en un escenari en el qual actuen les seues tragèdies, en un espectacle (MWM: 306, 333).

Si la nostra cultura moderna ens transforma efectivament en idiotes i en actors-espectadors d'una vida teatralitzada... per què no *actuar* com a *idiotes*, per què no despullar aquella condició que ha arribat a ser perillosament acceptada com si fos natural?²⁶³ Fer l'idiota suposa una manera possible de visibilitzar allò que la naturalització fa invisible, a saber, la teatralització i idiotització de les nostres vides quotidianes en el reialme del fals ordinari²⁶⁴. En una societat que, d'acord amb Stoffer, ens fa cada volta més rics i més infeliços, l'eixida de la gàbia es pot trobar si evidenciem la teatralització, si *actuem* obertament, si construïm una mena de metapersonatge capaç no sols de desocultar el personatge que dia a dia interpretem sinó també de renovar el nostre jo, de nodrir-lo terapèuticament amb les aportacions d'aqueix metapersonatge en la construcció del qual conscientment (i activa) participem en companyia dels altres²⁶⁵.

²⁶³ En última instància, i com diu Cavell a propòsit del final de *Las tres noches de Eva*, "si ser uno con la humanidad es ser un tonto, entonces [...] más vale ser un tonto en el juego de la confianza que un tonto en el juego de la desconfianza" (BF: 77).

²⁶⁴ Observem en el projecte de Stoffer una voluntat de reduir a l'absurd les (invisibles) regles del joc del fals ordinari paral·lela a l'afany que trobàvem en l'esperit de Dogma 95 per desocultar les també invisibles i naturalitzades regles del model hegemònic.

²⁶⁵ L'opció *conscient* per la figura de l'idiota —allò que Rockwell (2003: 38) anomena racional antirracionalisme— ens condueix inevitablement a les paraules de Tristan Tzara (1979: 309): "Dada

Recórrer a l'idiota per a la construcció d'aquest metapersonatge constitueix l'elecció del grup. En una cultura d'idiotes desapercebuts i majoritàriament inconscients de la seua condició, resulta encertat decidir actuar com aquell que és obertament diagnosticat com a idiota per una cultura racional i cientifista absolutament enderiada a establir línies demarcadores que preserven la pretesa cordura i normalitat de la majoria de l'amenaça perifèrica del malalt mental. L'impuls de Stoffer a parlar més enllà del jocs de llenguatge establerts per la tradició el porta a explotar el potencial que ofereix el dibuix d'aquestes línies, tot subvertint el seu sentit original i mirant d'amenaçar la zona de protecció immunitària que justament pretenen assegurar. La comuna es proposa així adoptar la postura dels exclosos per la cultura moderna, d'aquells la veu dels quals és ignorada i foragitada de qualsevol conversa racional i moral²⁶⁶, fent seua l'etiqueta d'idiota encunyada per l'enemic. La idiotització comporta d'aquesta manera un intent de recuperació de l'escepticisme del fals ordinari mitjançant el recurs al discapacitat intel·lectual —l'idiota diagnosticat— com a portador de la inalienable i autèntica humanitat²⁶⁷ i, paral·lelament, una manera d'exposar les dicotomies i els tabús burgesos i plantejar que el qüestionament i investigació d'aquests tabús constitueix, curiosament i paradoxal, un exercici de salut mental²⁶⁸. La qüestió al voltant de qui és més idiota —si el discapacitat intel·lectual diagnosticat o l'individu privat que viu en la conformitat— cobra sota aquesta perspectiva un altre sentit que ens permet identificar aquells que assumeixen i perpetuen el fals ordinari com el referent d'*ellos* en la frase "*Son ellos los que se mofan de nosotros*" amb què Stoffer respon Karen en la seua conversa al mini-bus [3.3].

Però més enllà de les implicacions socials del projecte de Stoffer i de les possibles repercussions que aquest puga tenir en la gran comunitat acomodada que viu a l'exterior, l'acció crítica de la comuna idiota ha de partir de l'esforç per la transformació personal. És per això que els integrants del grup (a excepció de Nana

trabaja con todas sus fuerzas por la instauración del idiota en todas partes. Pero conscientemente. Y él mismo tiende cada vez más a volverse idiota".

²⁶⁶ Els idiotes (cretins) serien sols una part d'aquests exclosos entre els quals trobaríem també els bojós, delinqüents, rebels... La connexió entre els plantejaments cavellians i els de Foucault (principalment 1976; 1982; 1990) es fan notablement visibles en aquestes qüestions. Per a aprofundir en aquests vincles recomanem la lectura de "Crossing the bounds of sense: Cavell and Foucault" (Volbers, 2012) i també la de "Cavell's 'forms of life' and biopolitics" (Wolfe, 2012).

²⁶⁷ Aquesta caracterització de la persona amb diversitat funcional entronca perfectament amb la consideració del discapacitat com a "àngel del paradís", pròpia de la pedagogia Waldorf de Rudolph Steiner, a qui von Trier remet en *De ydmygede* [Els humiliats].

²⁶⁸ Utilitzem intencionadament paraules semblants a les emprades per Stevenson en referir-se a l'exploració dels tabús burgesos que ha presidit la carrera de von Trier des dels seus inicis: "La temática extrema por la que se sentía atraído nacía de un deseo de explorar todo lo que la sociedad burguesa había situado 'más allá de los límites'; también quería, simplemente, provocar y obtener una reacción física del espectador. Para él la investigación de tabúes no era signo de enfermedad sino de salud mental" (2005: 55-56).

i Susanne) s'afanyen per trobar el seu idiota interior, per recuperar allò que en la nostra condició estranyada ha esdevingut extraordinari, això és, la possibilitat festiva de l'autèntic ordinari. La cerca de l'idiota que cadascú té dins és susceptible així de ser entesa com a manera d'explorar el potencial afirmatiu de la teatralització²⁶⁹, com a impuls perfeccionista que persegueix la renovació del jo i que parteix del reconeixement de la ironia de la identitat humana, del pressupòsit que qualsevol descripció vertadera del jo, com diria Cavell, és falsa (MAL: 210-211). La trobada exitosa de l'idiota no comporta l'abast d'un jo definitiu, però sí la dissolució del jo previ. Lluny de la concepció cartesiana, l'idiota interior representa un estadi del jo que no pot sinó presentar-se com a transitori, en consonància amb els plantejaments emersonians i nietzschians que Cavell baralla.

Tanmateix, l'interminable camí perfeccionista no pot portar-se a terme aïlladament. Sols en contacte amb els altres i en una relació on es puga donar el reconeixement serà possible trobar el jo idiota. La comuna mira d'assentar les bases d'una convivència alternativa dins del grup i de proporcionar l'ambient necessari per encoratjar la transformació personal dels seus membres. La casa de l'oncle Svend esdevé el lloc idoni per mantenir-se al marge de la intrusió del tedi alienant, per construir una petita comunitat (semblant a la conformada pel matrimoni en el film del tornar-se a casar²⁷⁰) on la projecció empàtica substituïska l'evitació i que siga capaç de procurar les relacions harmòniques de reconeixement que el dia a dia els nega. El detall resulta ben curiós: la comuna idiota es refugia de la influència de la moral imperant i idea els seus provocadors atacs a aquesta en una casa d'un barri residencial de Søllerød, una d'aquelles àrees on les famílies benestants i benpensants miren de viure a esqueses de l'*altre* món. Com veiem, també en aquest cas les línies demarcadores poden acabar amenaçant allò que en primera instància es proposaven protegir.

²⁶⁹ Quan parlem del potencial afirmatiu de la teatralització ens referim, entre d'altres coses, a la possibilitat de veritat que acompanya la seua evident capacitat per a l'engany.

²⁷⁰ Tot i que ja hem deixat constància que el nostre propòsit no consisteix pas a presentar *Los idiotas* com a comèdia de rematrimoni, els protagonistes del film de von Trier comparteixen algunes característiques amb els de les comèdies de què ens parla Cavell: perden el temps junts, no tenen por a posar en risc els seus treballs, miren de trobar un espai (no sols físic) allunyat de la rutina de la gran comunitat i cerquen la felicitat en un món de la seua pròpia invenció, en un món d'aventura. Això sí, els integrants de la comuna no aconsegueixen el requisit de no tenir fills, al contrari del que esdevé amb la parella protagonista de les comèdies de Cavell.

L'espai d'uniformitat i homogeneïtat opressiva que suposen les àrees residencials són l'escenari idoni per a l'emergència del sinistre. Films tan diversos com *Vellut Blau* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986) [primera fila], *La tempesta de gel* (*The Ice Storm*, Ang Lee, 1997) [segona fila], *Funny Games* (Michael Haneke, 1997) [tercera fila], el thriller distòpic *The Purge: la noche de las bestias* (*The Purge*, James DeMonaco, 2013) [quarta fila] o la més recent *Déjame salir* (*Get out*, Jordan Peele, 2017) [cinquena fila] s'han apropiat des de diferents òptiques a l'obscuritat que s'amaga sota el fals ordinari de façanes blanques.

Dins de la propietat de l'oncle Svend és on millor apreciem la cerca de l'idiota i els trets de la dinàmica col·lectiva que els amics pretenen teixir amb els seus jocs interns. La teatralització de la colla presenta principalment un parell de característiques interrelacionades que presideixen l'alternativa personal i (con)vivencial que la comuna persegueix durant la seua efímera existència i que donen comptes de la seua oposició als paràmetres logocèntrics en què es mou la cultura moderna: ens estem referint a l'opció dels idiotes per la pràctica renúncia al llenguatge verbal i per la reivindicació del cos com a via d'expressió. Si la veu analítica del *logos* encastellada per la ciència i la filosofia tradicional s'ha encarregat d'excloure i silenciar la resta de veus, el grup idiota mirarà de trobar la seua veu en les antípodes del terreny en què es mou la cultura moderno-burguesa, en una mostra més d'emprar l'exclusió com a arma contra el pensament que la procura. Llevat de casos puntuals, l'idiota interior dels membres de la comuna no s'expressa

verbalment, i quan ho fa, l'ús aïllat de paraules a penes dóna peu a una situació comunicativa. Pel general, i especialment quan als seus jocs no participa cap individu extern a la comuna, els idiotes utilitzen principalment sons inarticulats per a expressar-se i, en la gran majoria d'ocasions, exclusivament el silenci²⁷¹. La veu silenciada de l'exclòs mira de transformar-se al si de la comuna idiota en veu silent, en quelcom ben proper a la *voiceless voice* de la dona desconeguda cavelliana. El gest aversiu que porta a parlar fora dels jocs del llenguatge validats per la tradició troba en el gemec primitiu, el balboteig i sobretot, en el silenci dels idiotes la seua manifestació més radical. La voluntat de parlar al marge dels jocs del llenguatge que caracteritza els moments d'autoinvestigació i transformació frega els límits en el cas del grup idiota i esdevé voluntat d'expressar-se anant més enllà del llenguatge verbal.

En ser el silenci el que parla per l'idiota interior, l'atenció es deriva cap a l'expressió corporal. La veu del silenci crida així a escena la veu del cos, d'un cos que ofereix la millor imatge de l'ànima, d'aqueix cos que, com diria Cavell, no *tenim* sinó que *som*. I és que quan desapareix el llenguatge apareix el cos, i a aquest no se li pot callar (Català, 2009: 64): està condemnat a l'expressió (RR: 470) i mai no troba el seu grau zero (Barthes, 1990: 43)²⁷². La voluntat de creure passa per creure en el cos, per “[d]evolver el discurso al cuerpo y, para eso, alcanzar al cuerpo anterior a los discursos, anterior a las palabras” (Deleuze, 1987: 231).

La reivindicació del cos, de la nuesa i del sensual per part de la colla s'ofereix a ser llegida com a via per a alliberar-se dels constrenyiments de la raó i del bon gust de la moral burgesa (Rockwell, 2003: 58) i, en última instància, de la negació de la corporeïtat que caracteritza la cultura occidental i que troba en l'escepticisme

²⁷¹ Podríem assenyalar diverses excepcions al recurs al silenci com a via d'expressió del grup idiota. Pel que fa als seus jocs interns, destacaríem la seua participació en la cançó que els amics entonen al mini-bus en tornar de la fàbrica Rockwool [3.3], la repetició insistent del vocable “orgia” per part de Stoffer en voler incitar al grup durant la celebració de la festa o la posterior demanda d'Axel perquè Susanne l'ajude a llevar-se els pantalons [29.2]. Quant a les accions externes del grup, el recurs al verbal per part dels idiotes es limita a les fàtiques salutacions de Stoffer als comensals del restaurant [1.2], al moment en què els idiotes informen el veïnat del preu de les decoracions nadalenques que estan venent [13] i a la confusa repetició de la paraula “Zayn” per part de Jeppe-idiota que sols aconsegueix incomodar la potencial compradora de la casa de l'oncle Svend [14].

²⁷² Com ja hem vist, per a Cavell és l'ànima la que condemna el cos a l'expressió en la nostra vida quotidiana. El cinema projecta a la seua manera aquesta condemna i l'extrapola a tot allò que la pantalla ens ofereix, dotant d'expressió a l'inexpressiu. Aquest gran poder natural que Cavell adverteix en el mitjà cinematogràfic (TWV: 245, nota 62) entronca amb l'obligació *a tenir sempre un aspecte* que la fotografia imposa al cos d'acord amb Barthes (1990: 43) i també amb allò que Català manté: “Las imágenes fotográficas son un exceso de lo real porque convierten en expresivos los elementos de éste que originariamente no lo eran. Son, por derecho propio, imágenes dialécticas” (2009: 82). Com podem observar, aquestes qüestions ens retornen a la dialèctica entre absència i presència que ja abans ens ha servit per a traçar vincles entre Cavell i Català (vid. nota 114). Per a aprofundir en els lligams entre Barthes i Cavell al voltant d'aquests assumptes recomanem la lectura de “Stanley Cavell on Recognition, Betrayal, and the Photographic Field of Expression” (Moran, 2016).

cartesià la seua formulació teòrica moderna. Fer l'idiota es presta immillorablement a l'afirmació del cos que apareix emparellada amb la teatralització pròpia de la renovació del jo perfeccionista. Hi ha quelcom d'incontrolable i volàtil en l'actitud idiota, quelcom de dionisiac en la seua incontinença física que impedeix el seu domini lògic. Però hi ha a més, com veiem al film, quelcom de centrífug en la idiotització que apunta cap al cos irreductible que comparteixen el jo i el jo-idiota, o si es vol, el personatge i el metapersonatge (i que no és altre que el mateix cos que comparteixen personatge i actor). L'actitud idiota qüestiona així el principi d'individuació i ataca d'aquesta manera el major enemic de la transformació, això és, la confiança cega de l'individu en l'estadi del jo en què es troba i la inèrcia a perpetuar les actuacions que aqueix estadi regeix. Com tot seguit veurem, l'escena en què la comuna menja i beu fent l'idiota [25.2] ens permet observar com l'afirmació del cos i del sensual suposa un element clau per caracteritzar l'actuació idiota per contrast amb la convencional alhora que ens fa apreciar el lligam que uneix aquesta afirmació del cos amb la transgressió de la moral burgesa per la qual passa la transformació del jo.

Després d'haver emprat la targeta d'Axel per a comprar xampany i caviar iranià, Katrine torna a la casa de la comuna. Susanne lleva el tap d'una ampolla i Katrine obre les llaunes de freses d'esturió. El grup comença a degustar delicadament el contingut de les llaunes, agafant amb la forqueta petites quantitats de caviar mentre comenten l'elevat preu dels productes. Stoffer, qui els mira des d'una certa distància assegut a una cadira de rodes, els fa caure en el compte —no tant amb les seues paraules com amb les seues accions— que l'actitud del grup no difereix gens d'aquella contra la qual pretenen rebel·lar-se. Al crit de "*¡Comamos como se hace en Søllerød!*" el líder introdueix els seus dits dins del recipient i menja compulsivament el caviar, deixant-lo caure per la comissura dels seus llavis. El gest de Stoffer provoca la reacció de la resta de membres. Ped comença a empastifar la seua cara amb les negres freses, com també ho fa Jeppe. L'escena en què un grup de joves assaborien caviar segons els refinats codis socials establerts s'ha transformat sobtadament en un joc on tots participen (a excepció de Karen, això sí, i de les habituals cuidadores, Susanne i Nana) endinsats en el seu jo-idiota. L'acte socialment institucionalitzat de compartir taula d'acord amb unes regles de comportament és despul·lat del seu revestiment. La ingesta d'aquests *exclusius* productes (identificatius de les capes socials més *excloents*) recupera el sentit més primitiu de l'alimentació alhora que preserva l'aspecte comunicatiu de l'acte de menjar i beure però sota una perspectiva ben diferent²⁷³. L'àpat del grup esdevé un acte de socialització i posada en comú

²⁷³ Pensem que és justament això el que porta von Trier a valorar aquest com el moment més provocativament edificant del film: "Le plus sensationnel aujourd'hui, c'est qu'il fallait faire les débiles avec du vrai caviar et les chers idiots ont craché pour 6000 couronnes de caviar iranien, ce

alliberat de constrenyiments i obert a un gaudi eminentment sensual que va més enllà del mer sentit del gust.

Los idiotas se situa en la línia d'aqueixa tendència artística que troba en el dionisiac i en la transgressió del bon gust un motiu rellevant per a la seua proposta (est)ètica. Dalt, un moment del joíós àpat del grup idiota junt a un detall d'*El triunfo de Baco*, de Velázquez. En la fila central, una imatge de l'inici de l'orgia al costat d'un fragment d'*El jardín de las delicias*, d'El Bosco. Baix, dos fotogrames de *La gran comilona*, un dels films que *Los idiotas* pren com a referència.

Quelcom semblant té lloc durant la festa de la colla que acaba derivant en orgia [29.2]. De nou, tots menys Karen, Susanne i Nana interpreten el seu jo-idiota en accedir a l'engalanat saló on la festa té lloc. La seua interacció es limita al físic. No hi ha conversa entre els idiotes, sols els seus crits d'emoció i el soroll dels globus que exploten emmudeixen puntualment la cançó "Vi Er Dem"²⁷⁴ al son de la qual tots

qui nous a tous affectés, moi aussi. Le recracher était en tout cas ce qu'on pouvait faire de plus provoquant dans ce film. Intéressant!" (Von Trier, 1998: 47). No obstant això, l'última escena del film establirà una rima amb la que ara comentem i la superarà en provocació. En ambdues escenes, però, la provocació ve de la mà de l'atac a les convencions relatives al comportament a la taula: "Cela a sans doute à voir avec la violence de l'apprentissage de la propreté —ou de comment se tenir à table— que nous sommes obligés de subir, que nous le voulions ou non et que nos parents le veuillent ou non" (Von Trier, 1998: 63).

²⁷⁴ "Vi Er Dem" és una cançó de Kim Larsen, un cantautor danès conegut per la seua militància antisistema. Amic de Søren Kragh-Jakobsen, qui també va fer servir una cançó seua a *Mifune*, el rocker ha participat en nombrosos actes reivindicatius com aquells que a meitat dels noranta exigien el manteniment d'Ungdomshuset, un dels centres socials ocupats més representatius de Copenhagen. El tema "Vi Er Dem" va arribar a esdevenir una sort d'himne del moviment. Tant és així que una pintada a la façana d'un edifici proper al centre social reproduïa la tornada de la cançó: "Vi er dem de andre ikke må lege med" (*Nosaltres som aquells amb què els altres no volen jugar*).

ballen alegrement. Els moviments espasmòdics dels idiotes, aliens a qualsevol disciplina o aspiració coreogràfica, ens apropen a una mena de vivència primitiva del ritme i la música, a una forma d'expressió verge, no educada i tangiblement física. El primari de l'escena arriba al seu zenit poc després, quan el grup enceta la seua orgia. Cossos nus i exposats als altres, que entren col·lectivament en contacte, que es posen en comú sense observar l'ortodòxia de la trobada sexual. Els gestos rudimentaris i maldestres dels idiotes apunten cap a l'instintiu i corpori de l'acte, cap a aqueixa fisicitat més crua que sovint s'amaga sota capes i capes d'estetitzat maquillatge.

L'escena abasta el punt àlgid de l'intent de la comuna per procurar l'autèntic contacte amb els altres des d'uns pressupòsits diferents als que marquen la vida fora de la casa, des d'uns pressupòsits que cerquen una comunicació al marge del verbal i que troben en el cos la principal via d'expressió de l'individu idiota. Un cos que s'afirma en el grup idiota no sols com a condició de possibilitat de la comunicació sinó també com a mitjà primari per a aquesta, un cos que es reivindica i que reivindica el seu pes determinant de cara a assolir la projecció empàtica, posant de manifest la importància de la dimensió somàtica de l'experiència²⁷⁵. L'orgia com a cim de les aspiracions idiotes personals i comunals dels amics suposa alhora un punt d'inflexió clau en la història del film:

[T]he spassing in *Idioterne* reaches a climax in a scene in which the group spasses itself into a collective orgy. The "inner idiot" is exposed —literally— as a collection of desires that are ordinarily suppressed. Once this "truth" has been "forced out of the actors and settings" of *Idioterne*, the group quickly begins to fall apart [...]. The orgy therefore heralds the reinstatement of the patriarchal order and the return of normality (Simons, 2007: 65).

Abans d'arribar a aquest punt, però, la convivència del grup —tant en els moments d'idiotització com en la resta— ha mirat d'establir una altra quotidianitat possible capaç de fugir de l'encotillat funcionament del fals ordinari instal·lat a les seues vides, un ambient procliu a la transformació, unes altres bases que donen cabuda a la necessària projecció empàtica que possibilita l'autèntic contacte entre els companys de la comuna. Tanmateix, l'establiment d'aquestes noves bases pot ser condició necessària per a la renovació interior, però no suficient. L'impuls de canvi ha de sorgir de dins de l'individu que reconeix la necessitat de renovació. És per això que les conseqüències enriquidores de l'experiència idiota són més palpables en els personatges veritablement afectats per la necessitat de canvi, en els casos en què el

²⁷⁵ Com poder escoltar a *De ydmygede* [Els humiliats] i també llegir al seu diari íntim (1998: 51), von Trier remarca la forma de comunicació social que l'orgia de la comuna suposa i l'autenticitat del contacte entre persones que l'escena vol transmetre.

pes alienant del dia a dia ha esdevingut realment insuportable per a ells. Amb altres paraules, les repercussions positives del joc es fan especialment paleses en els personatges més damnificats per la idiotització quotidiana a què els sotmet el fals ordinari.

Considerem que aquest és el cas tant de Josephine com de Karen. Josephine és capaç de trobar en la comuna l'harmonia i equilibri que fora d'aquesta no li proporcionen les pastilles amb què es medica, de trobar un ambient afavoridor del contacte amb els altres que li serveix d'ajut a l'hora de mostrar els seus sentiments cap a Jeppe, amb qui protagonitza, sens dubte, l'escena més tendra del film [29.3]. Anàlogament, Karen, qui topeta per casualitat amb el grup, descobreix en aquest una feliç via per a abandonar una existència asfixiant marcada pel desconeixement. La protagonista trobarà aquest camí, sobretot, en aqueixa relació d'amistat amb Susanne que li permet gaudir del reconeixement que mai no ha obtingut. Ara bé, fins a quin punt sobreviuran aquestes sensacions una volta finalitzat el joc idiota? O de manera semblant, fins a quin punt l'experiència pot donar peu a una autèntica transformació, a un exemple de perfeccionisme moral? Si l'experiència idiota acaba comportant o no la resurrecció d'algun integrant de la comuna serà quelcom que ens ocuparà més tard, quan ens dediquem a seguir la progressió de Karen al film. De moment, tenim prou amb deixar constància que el joc idiota entès com a dinàmica interna mostra els seus beneficis, almenys per a alguns dels membres del grup.

7.2. Els jocs externs de la comuna: la provocació que revela l'evitació que el políticament correcte amaga

Malgrat que la recerca de l'idiota interior constitueix l'única justificació que Stoffer addueix quan Karen li pregunta per què fan l'idiota, les accions del grup —i sobretot, les del seu líder— ens permeten veure com el projecte de Stoffer no sols es preocupa per l'establiment d'un tipus de convivència alternativa a l'interior de la comuna i per la transformació que l'accés a l'idiota interior puga procurar en cadascun dels seus membres. L'avversió cap a la conformitat amb la moral establerta que funciona com a guia de l'experiència idiota es fa visible en la conducta de la comuna en el seu contacte amb l'exterior. Des d'un primer moment, observem com el grup es planteja el joc contemplant en tot moment que la seua actuació també va dirigida a la resta de la gent. De fet, assistim primerament com a espectadors als jocs externs de la colla: inicialment amb l'escena al restaurant, on Susanne té cura de Henrik i Stoffer [1.2] i immediatament després amb la visita del grup al complet a la fàbrica d'aïllants Rockwool²⁷⁶ [3.2]. Sols posteriorment

²⁷⁶ Per anecdotic que puga resultar, ens crida l'atenció el vincle que es pot establir entre la producció de materials aïllants a què es dedica la factoria i l'abans al·ludit tancament protector que suposen les

coneixem la casa on els amics conviuen cercant el seu idiota interior i que serveix
ahora de caserna on perpetrar les seues excursions i avaluar la seua actuació com a
idiotes davant la societat [4.3].

La recerca i trobada de l'idiota interior —podríem dir, de la veu de l'exclòs com a veu
pròpia— no pot quedar circumscrita a l'àmbit (personalment o comunalment)
privat. L'anhel de transformació no pot obviar la necessitat de transformació
personal ni deixar de curar les dinàmiques internes al grup, però tampoc no ha
d'oblidar la seua projecció i sentit socials. Ara bé, si acabàvem l'anterior apartat
preguntant-nos fins a quin punt els membres de la comuna reeixien en l'empresa
perfeccionista que desplega el joc idiota i assolien la transformació personal, tot
seguit partirem de certes preguntes paral·leles que es qüestionen al voltant de la
voluntat d'incidència de l'actuació idiota en l'esfera pública per a valorar el sentit
dels jocs externs del grup: Fins a quin punt es troba la comuna fora d'aquest exterior,
al marge del *status quo* que volen combatre? Vol la comuna fer sentir la seua veu a
l'exterior? Quin tipus de veu? Hi ha voluntat de comunicació amb l'exterior? Hi ha
possibilitat de transformació sense assumir el deure discursiu, sense fer-se
intel·ligible a la resta?

A totes llums, la posició econòmica, social i cultural dels membres de la comuna ens
fa veure que, per molt que assumisquen la veu de l'exclòs, el grup no està integrat
per exclosos, almenys si concebem l'exclusió en termes d'expressa marginalitat. El
treball d'Axel com a publicista, el de Ped com a metge o la feina de Henrik com a
professor d'art ens fan pensar que els amics gaudeixen de temps i recursos per a
teoritzar sobre la vida i embarcar-se en el joc idiota a l'espaiosa casa de l'oncle
Svend. L'experiència del grup no s'allunya molt de l'habitual pràctica entre la
joventut danesa de dedicar un temps a conviure en una comuna per a,
posteriorment, continuar les seues vides amb la normalitat que s'espera d'ells.
Aquesta pràctica, especialment sovintejada en els seixanta i setanta —el mateix von
Trier va gaudir de l'experiència en el seu moment i pretenia que el rodatge de *Los
idiotas* estiguera marcat per l'ambient de llibertat d'aquestes comunes²⁷⁷— continua
vigent avui dia a Dinamarca. L'experiència transitòria d'aquest tipus de vivència,
però, no representa per a la societat danesa cap amenaça. Els joves que hi participen
són considerats igualment membres de l'Estat danès de benestar, això és,
velfærdsdanskere, paraula amb què els danesos anomenen el *gran grup* de la societat
on es mira de donar cabuda a tothom, malgrat que lògicament, això no comporte la

àrees residencials com la de Søllerød. Fins i tot, el mateix nom de la fàbrica es presta a ser entès com
a conjugació perfecta de la duresa que se li suposa a la roca (*Rock*) i la permeabilitat d'una llana (*wool*)
que no permet assegurar la invulnerabilitat.

²⁷⁷ Com podem veure en els primers minuts de *De ydmygede* [Els humiliats], és aquesta la idea que
von Trier transmet als actors en tenir lloc la primera reunió de l'equip.

inexistència de gent als seus marges. La consideració d'aquests joves integrats dista molt, per tant, d'aquella que per al sistema mereixen els marginats i individus militantment posicionats en contra del gran grup i els seus valors (Stevenson, 2005: 186)²⁷⁸.

Pel que hem dit, sembla que l'experiència de la comuna idiota ben podria quedar ubicada dins d'aqueixes pràctiques transitòries —i fins a cert punt, *tradicionals*— dels joves danesos i no pas en el posicionament de certs individus i moviments caracteritzats pel radical enfrontament amb el sistema entès com a forma de vida que defuig qualsevol tipus d'integració. La comuna liderada per Stoffer no opta doncs per la desvinculació respecte del gran grup. La seua pertinença al *velfærdsdanskere* ens permet entendre les seues accions com a crítica exercida des de dins del gran grup, però amb la distància necessària perquè la seua veu discordant faça palesos els seus matisos. Trobem així en la comuna idiota la voluntat de definir-se per oposició al gran grup, però apreciem també en ella la consciència de pertinença a aquest. Amb altres paraules, apreciem en la colla d'amics la incòmoda tensió entre aversió i conformitat que ha de patir qualsevol intent de transformació que no vulga quedar reduït al més estèril solipsisme. La voluntat de transformació personal i social dels idiotes és susceptible de ser entesa, sota aquesta perspectiva, com a signe de voluntat d'una integració que perviu i conviu amb la mirada crítica de la comuna idiota cap als fonaments sobre els quals s'assenta el *velfærdsdanskere*:

No estamos ante ninguna infortunada rebelión de unos idealistas ingenuos contra una élite atrincherada. No puede decirse que sean unos marginados descontentos, como tampoco puede decirse que vivir en una comuna en Dinamarca, como hicieron muchas figuras danesas destacadas, quisiera decir que uno estaba “marginándose” en el sentido en que la palabra se entiende en Estados Unidos o Gran Bretaña. Era, por el contrario, un signo de *integración*, un modo de tratar de mejorar la sociedad intentando encontrar formas distintas de hacerla funcionar. El viaje en el que se habían embarcado era un viaje interior, tanto como una rebelión externa [...] El muro invisible contra el que arremetían era también su muro interior (Stevenson, 2005: 186-187)²⁷⁹.

I és que, en última instància, la lluita de la comuna no respon tant a la voluntat de parlar pels *altres* més distants (els que es troben en la perifèria, la minoria visiblement exclosa o autoexclosa) sinó a la intenció de fer visible l'exclusió que

²⁷⁸ Per a aprofundir en aquestes qüestions sobre les particularitats de l'exclusió de (i la integració en) la societat danesa en relació amb la comuna idiota del film, vid. Stevenson (2005: 184-188). En el seu desenvolupament, i oferint exemples d'aquells grups que queden realment al marge del gran grup, Stevenson esmenta el moviment *okupa* danès (BZER) al qual hem fet referència en la nota al peu 274 i en relació amb la cançó de Kim Larsen que apareix a *Los idiotas*.

²⁷⁹ Les versaletes són de Stevenson.

també té lloc a l'interior del gran grup, aqueixa desconexió (i evitació) que s'amaga sota les formes del políticament correcte en el nostre dia a dia i respecte de la qual ningú no es troba fora de perill. Com diu Stevenson, l'objectiu de la comuna (i en general, del film) consisteix a explorar el concepte de gran grup que s'inculca als danesos i que es manté com a pedra angular de la seua moderna identitat (Stevenson, 2005: 185); investigar qui són els danesos i a fi de comptes, investigar la cultura moderna occidental, les seues desconexions i evitacions. És aquesta la investigació que la colla idiota duu a terme mitjançant el racional antirracionalisme del seu projecte (Rockwell, 2003: 38) i que revela una cara més de la contradicció inherent al seu intent, un vessant més de la crítica postura que ocupa —com abans dèiem a propòsit del moviment Dogma 95— qui es troba alhora fora i dins de la tradició que mira de transformar.

Com vèiem anteriorment quan caracteritzàvem el corrent danès, l'ambivalència de la ironia apareixia emparellada amb la intenció de qui vol mantenir una distància evident respecte d'allò que critica i alhora preservar el motiu reivindicatiu de la seua acció, optant per una comunicació indirecta que evidencia la necessitat d'interpretació per part de l'altre. És justament aquesta l'actitud que trobem en la comuna, i molt especialment en el seu líder, quan el grup entra en contacte amb individus externs al seu joc. Una actitud, la de Stoffer, que s'accentua substancialment en les ocasions en què la colla pateix a sa casa la intrusió forana. D'entre aquestes situacions²⁸⁰, ens centrarem a continuació en dues d'elles: la que té lloc quan una parella visita la casa interessada per la seua compra [14] i la que es desencadena amb motiu de l'arribada d'un funcionari de l'ajuntament a la comuna [26]. Al fil dels dos passatges de la pel·lícula donarem comptes de l'estratègia de comunicació indirecta de Stoffer —que se'n deriva de la seua provocadora ironia— i de com aquesta provocació pretén deixar al descobert l'evitació que subjau sota les maneres del políticament correcte.

L'escena en què la rica parella s'interessa pel xalet de l'oncle de Stoffer [14] comença amb l'arribada d'un luxós vehicle al centre d'operacions de la comuna idiota. Els potencials compradors, Vibeke i Finn, es presenten a Stoffer afirmant que Svend, l'oncle d'aquest, els ha informat sobre la venda de la propietat. Després de fer una ràpida ullada a l'exterior de la casa, la parella sembla satisfeta amb l'immoble. Stoffer enceta aleshores, amb la intriga adient, el tema de conversa que sospita que impedirà la venda i possibilitarà a la comuna poder continuar gaudint del xalet:

²⁸⁰ Les altres ocasions en què el grup rep una visita inesperada seran comentades posteriorment, centrant-nos en altres dels aspectes que presenten. Ens estem referint a l'arribada per sorpresa de l'oncle Svend [11], la visita del grup d'autèntics discapacitats [16] i, per últim, l'escena en què el pare de Josephine arriba a la comuna disposat a portar-se a la seua filla [30].

STOFFER: *Sólo hay una pequeña pega.*
 VIBEKE: *¿Qué puede ser?*
 STOFFER: *Tengo que decírselo... Hay una residencia al final de la calle.*
 VIBEKE: *¿Una residencia?*
 STOFFER: *Sí, para retrasados.*
 VIBEKE: *Creía que el distrito de Søllerød tenía otra política.*
 STOFFER: *¿Otra política?*
 VIBEKE: *Sí, de no mezclar áreas residenciales con centros de este tipo.*
Creía que, bueno no sé, eso creía. Llevamos fuera tanto tiempo.
 STOFFER: *¿En el extranjero?*
 VIBEKE: *Sí. Vuelves y todo ha cambiado.*

Fent referència a la suposada residència del final del carrer, Stoffer aconsegueix tres coses. En primer lloc, justificar la presència dels seus companys a la casa en cas que la parella vulga veure l'interior. Segonament, com dèiem, prevenir una possible venda que impediria al grup continuar disposant del xalet, i, a més, desemmascarar la possible compradora, Vibeke, a qui crida l'atenció que un barri com Søllerød no aplique la política segregacionista que caldria esperar. Conscient que la seua sorpresa ha pogut delatar un posicionament reprotxable, la dona rectifica sota l'excusa d'haver passat molt de temps a l'estranger. Stoffer, no obstant, vol continuar tirant del fil i recondueix ràpidament la conversa:

STOFFER: *Claro... ¿No mezclar?*
 VIBEKE: *Sí, áreas residenciales con centros de ese tipo. Creía que el distrito...*
 STOFFER: *Ah, ese tipo de política. Creo que es ya un mito.*
 VIBEKE: *¿Sí?*
 STOFFER: *Desgraciadamente.*
 VIBEKE: *Qué poco sabemos.*
 STOFFER: *Desgraciadamente, no es así.*
 VIBEKE: *No, no, por Dios... También era una tontería.*
 STOFFER: *Pues las demás personas que han visto la casa parecían tener objeciones.*
 VIBEKE: *¿Objeciones a qué?*
 STOFFER: *A esa residencia de ahí.*
 VIBEKE: *¿De verdad? Una forma curiosa de pensar. No creo que...*
 STOFFER: *Pero aún queda gente así.*
 VIBEKE: *¿Sí?*
 STOFFER: *Muy curioso.*
 VIBEKE: *La casa es bastante vieja... ¿Y dónde está exactamente? ¿Está muy lejos?*
 STOFFER: *¡Qué va...!*
 VIBEKE: *¿Son los vecinos?*

Vibeke cau en el parany de Stoffer i torna a fer referència a la política que aposta per aïllar la disfunció per a poder controlar-la millor, per discriminar i preservar la tranquil·litat del grup dominant. En essència, res diferent del que el film ens ha

mostrat ja prèviament amb la nerviosa reacció del cambrer que intenta estalviar la incomoditat als seus comensals cridant l'atenció de Susanne [1.2]: "*Tiene que controlarlos, están molestando a la gente*" o, per esmentar un altre exemple, amb l'actitud esquiva del veí a qui Stoffer acusa d'haver causat mal als discapacitats amb les irregularitats del sòl de la seua propietat [13]. La política segregacionista no és més que la institucionalització d'aquests gestos d'evitació que continuen impregnant les nostres relacions, tot i que aqueix tipus de polítiques siguen, en el millor dels casos i com diu Stoffer, cosa del passat. Com abans sosteníem, l'única alternativa possible al reconeixement no és ni la ignorància ni el desconeixement, sinó precisament l'evitació que no sols ens descarrega de la responsabilitat d'haver de reconèixer els altres sinó també de la responsabilitat de donar-nos a conèixer a ells, és a dir, aqueixa evitació que apunta a la teatralització de les nostres vides. L'evitació no és, doncs, sols una qüestió d'aplicació de polítiques presumptament caduques, sinó principalment una mena d'estat d'ànim o (falta de) predisposició que els individus hem assimilat.

La mateixa escena ens ofereix exemples de com eludim personalment la responsabilitat de donar-nos a conèixer. Sota la maliciosa màscara de la teatralització irònica, Stoffer ofereix a Vibeke un simulacre d'empatia: "*Desgraciadamente, no es así*", respon a la pregunta de Vibeke sobre la vigència de les polítiques discriminatòries. La dona sembla avergonyir-se en poder haver donat mostres, per segona vegada, d'un comportament inadequat. Més que voler expressar realment la seua opinió sobre el tema, l'interès de Vibeke rau a no oferir una impressió inapropiada al nebot del propietari: "*No, no, por Dios... También era una tontería*". De fet, quan Stoffer li parla de les reticències d'altres persones a comprar una casa propera a una residència de discapacitats, la dona afirma trobar "curiosa" aquesta forma de pensar, això és, la corresponent a la política que la dona prèviament presumia que el districte de Søllerød aplicava. No és sols, doncs, Stoffer qui desplega un maliciós simulacre d'empatia: cap dels dos sent la responsabilitat de donar-se a conèixer a l'altre. El fingiment de la dona queda encara més exposat amb el nerviosisme que li fa mostrar un sobtat desgrat per la casa ("*La casa es bastante vieja...*") i immediatament després, tornar a interessar-se per la localització concreta de la residència.

Després de parlar a la parella sobre el costum dels discapacitats de la residència d'acudir al jardí de la casa per arreplegar nous durant la tardor, Stoffer aborda Vibeke, ara sí, de la manera més directa possible:

STOFFER: *¿Pero no tendrán nada en contra de los retrasados mentales?*
 VIBEKE: *¿En contra? Por supuesto que no. Creo que es fascinante, es fascinante poder... Me gusta mucho verlos cuando hay un documental...*
 STOFFER: *¿Sí?*
 VIBEKE: *Me interesa mucho, son mucho más inocentes...*
 STOFFER: *¿Sí? ¿Inocentes?*
 VIBEKE: *Mi marido tiene una prima en cuya familia política hay un retrasado.*

Acorralada per Stoffer, i sobretot per la situació esquizofrènica que es genera en expressar el que no sentim —en dir (*say*) quelcom diferent del que volem dir (*mean*), diria Cavell—, Vibeke sols es capaç de recórrer a tot un seguit de tòpics que ofereixen significatives (de nou, *mean*) mostres de la imatge que la nostra cultura construeix sobre la figura del discapacitat, o si es vol, la imatge amb què la nostra cultura suplanta el discapacitat per oferir-la a la mirada de l'individu autoanomenat "normal"²⁸¹. Aquesta és la mirada del mer espectador que imposa una distància i no participa, que converteix l'altre (el discapacitat) en actor d'un món convertit en espectacle ("*Me gusta mucho verlos cuando hay un documental*") i que reproduïx, en definitiva, els tics de les relacions deteriorades del fals ordinari en què vivim.

Davant l'evasiva distància de seguretat que destil·len les paraules de Vibeke, Stoffer decideix enfrontar-la directament al grup, sabent que la preocupació de la dona per guardar les aparences li impedirà respondre negativament a la seua proposta: "*¿Quieren conocerles? ¿Les apetece?*". Aprofitant-se de la falsa benevolència i de la condescendència cap als discapacitats que mostra Vibeke, Stoffer i l'invasiu comportament del grup amb ella aconseguïxen que les diplomàtiques i buides paraules de la dona entren en evident conflicte amb els seus nerviosos gestos i expressions corporals davant els idiotes. Procedint de manera indirecta, la provocació de la comuna idiota desoculta la hipocresia i evitació de l'altre que subjauen sota les formes i actituds que la nostra cultura aconsella. La màscara del políticament correcte és revelada mitjançant una altra màscara, la de la ironia i la de la teatralització de l'actuació idiota²⁸².

²⁸¹ O també —com afirma Barthes (2002: 237) apuntant en una línia molt heideggeriana—, la manera com la ideologia burgesa transforma la realitat del món en una imatge d'aquest.

²⁸² L'escena ens permet observar un detall concret d'aquesta evitació que es perd en la traducció al castellà dels subtítols del film. Tot just després que Susanne haja parlat amb Vibeke sobre els possibles torns de visita dels discapacitats al jardí de la que podria ser la seua futura casa, Jeppe-idiota s'apropa a Vibeke i li pregunta insistentment: "*¿Dónde Sena?*". Els subtítols en anglès mantenen la indefinició que la segona paraula sembla mostrar si prenem el danès com a referència, optant així per l'inexistent vocable "*Zayn*" en un intent per reproduir gràficament el so emès per Jeppe i alhora, per deixar constància de les dificultats de Vibeke per entendre el que li vol comunicar el discapacitat. Està Jeppe realment volent pronunciar la paraula "*Sena*"? Pretén amb la seua pregunta descontextualitzada resoldre efectivament un dubte de caire geogràfic? Està volent dir el que sembla

Especialment al final de l'escena, el muntatge discontinu emfatitza la incomoditat i nerviosisme de Vibeke i les seues ganes de marxar.

Com dèiem, l'episodi en què un funcionari de l'ajuntament s'acosta a la casa comunal [26] ens ofereix un exemple semblant d'evitació, en aquest cas subreptíciament institucionalitzada, i una resposta per part de Stoffer que es desplaça des de la sorna irònica fins a l'agressivitat més descontrolada. La situació té lloc poc després d'haver començat l'àpat idiota que hem comentat en l'anterior apartat. Karen, disgustada per la manera en què els amics malbaraten els aliments, demana el telèfon mòbil a Axel i es dirigeix a la cuina amb la intenció de fer una trucada. És aleshores quan adverteix que un home s'acosta a la finestra. Karen li fa saber a Stoffer que un responsable de l'ajuntament pregunta per ell, i el líder de la comuna ix al jardí per a parlar amb el funcionari.

STOFFER: *Hola.*

FUNCIONARI: *Tengo la solución a vuestro problema.*

STOFFER: *Solución a nuestro problema. ¿Qué problema?*

FUNCIONARI: *No sé cómo decirlo, pero básicamente, hemos hecho un acuerdo con otro Ayuntamiento, el de Hvidrove. Y creo que os conviene.*

STOFFER: *¿El Ayuntamiento de Hvidrove?*

FUNCIONARI: *Sí, no puedo decir... No lo puedo decir oficialmente, pero os garantizo una subvención si trasladáis vuestra institución allí. Así están las cosas.*

que diu, o no és més que un so sense significat allò que articula, o fins i tot, una manera de palesar les dificultats de l'autèntica comunicació, una forma maliciosa de posar Vibeke en evidència de mode semblant a com Stoffer ja ho ha fet? Com diu Bodil Marie Thomsen: "It is impossible to tell whether Jeppe's remark is profound or meaningless" (2000: 60). La resposta de Vibeke evidencia el seu interès per atorgar ràpidament un sentit a la paraula de Jeppe sense interessar-se pel que realment el discapacitat vol comunicar (en cas que realment Jeppe tinga tal intenció) i marxar immediatament: "¿El Sena? El Sena está en París. Ha sido un placer conocerlos".

STOFFER: *Si trasladamos nuestra institución del distrito de Søllerød al del Hvidrove, ¿nos darán una fuerte suma de dinero?*
 FUNCIONARI: *Bueno, no oficialmente, pero...*
 STOFFER: *¿Pero?*
 FUNCIONARI: *Sí, podéis contar con ello.*
 STOFFER: *¿Sabes qué opino? Creo que es genial, es muy amable por su parte.*
 FUNCIONARI: *Bueno, no soy yo personalmente, es el Ayuntamiento.*
 STOFFER: *Así que habéis tenido un pleno sobre nuestros problemas económicos.*

Com en el cas anterior, el responsable de l'ajuntament comença per fingir una falsa empatia que pren la forma de suposat interès per la situació econòmica de la institució de discapacitats. Davant l'evident segregacionisme que s'amaga darrere de les paraules aparentment benintencionades del funcionari, Stoffer respon amb mostres de simulat agraïment. No està en joc, en aquesta ocasió, però, la pervivència d'actituds personals de manifesta evitació en individus endinsats en una societat que aposta per polítiques d'integració, sinó més aviat la institucionalització d'una hipocresia que troba en l'oficialitat de les lleis la coartada perfecta per continuar exercint extraoficialment la discriminació i que confia en la lògica dels diners com a manera de procurar la connivència dels exclosos²⁸³.

La simulació encoberta de Stoffer anirà mutant en àcid sarcasme que desvelarà el rebuig que li causa la proposta extraoficial del buròcrata. Després de xocar la mà de l'home de l'ajuntament, li convida a passar a l'interior del xalet perquè conega els suposats usuaris de la institució. Dins de la casa té ocasió de conèixer Miguel-idiota, qui desperta la curiositat del funcionari. Stoffer li explica que Miguel pateix de deliris

²⁸³ Stevenson s'expressa en termes semblants als nostres quan, a propòsit de *Los idiotas*, parla del "gran grup danès" i les seues estratègies pseudointegradores: "Y no es que a los marginales, dicho superficialmente, se les trate mal en Dinamarca. Todo lo contrario: gozan de un pleno acceso a los generosos favores del estado de bienestar. Visto con ojos críticos, podría decirse que el Estado no repara en gestos para mantenerlos institucionalizados en una especie de limbo eterno. Los mantienen dentro del sistema pero fuera del grupo. Como contrapartida por el dinero invertido y por las soluciones que busca para ayudarles, el grupo consigue la absolución de las acusaciones de racismo, perjuicio e indiferencia, algo importante para un pueblo que considera su sociedad como una sociedad excepcionalmente humana" (2005: 186). És justament per això que Stevenson fa constar que l'episodi que ara ens ocupa és el que més colpidor resulta per a l'espectador danès i on el film millor arreplega la seua intenció de descobrir qui són els danesos per sobre de la voluntat de definir els marginals (2005: 184-187).

de grandesa i que, a més d'ell, hi ha dos malalts més que també es creuen Napoleó. Mentre mostra al funcionari el caviar que estaven menjant, Stoffer vincula els deliris dels usuaris amb els problemes econòmics de la institució que el funcionari volia solucionar.

Atordit per les explicacions de Stoffer i pel comportament dels discapacitats, l'home de l'ajuntament comença a percebre certa hostilitat que no acaba d'entendre. El funcionari ix de la casa i s'adreça cap al seu vehicle. Axel-idiota està orinant en una de les seues rodes. Stoffer demana aleshores a l'home de l'ajuntament les pinces de la bateria del cotxe per poder aplicar descàrregues elèctriques a Axel —allò que Stoffer anomena “la cura Sømmerød”— amb la intenció de modificar el seu comportament. En veure que han connectat les orelles d'Axel amb la bateria, l'home munta en el vehicle i fuig envaït per la por mentre Stoffer li crida: “*¡Necesitarán a la policía para sacarnos de su puto distrito! ¡Putos fascistas de Sømmerød!*”.

Stoffer corre darrere del cotxe, portant-se la roba i bramant una i altra volta: “*¡Fascistas de Sømmerød!*”. L'agressivitat que hem pogut observar intermitentment en el personatge de Stoffer mostra en aquesta escena el seu punt més àlgid. La comunicació irònicament indirecta que apreciàvem en el diàleg amb la potencial compradora de la casa i a l'inici de la conversa amb el representant de l'ajuntament ha desembocat, amb la progressiva exageració del sarcasme i la teatralització, en la mostra d'aversion més frontal i directa del líder de la comuna cap als individus aliens als seus jocs. No hi ha en el seu enfrontament amb el funcionari voluntat alguna de diàleg per part de Stoffer, cap intenció de negociar en la seua actitud absolutament descontrolada. La de Stoffer és en aquest cas l'aversion adolescent i fàcil del narcisista, l'evitació reactiva d'aquell que es nega a parlar i a traduir-se al llenguatge del general, la d'aquell que no vol renunciar a la seua singularitat. L'evitació i exclusió que procura la veu del *logos*, encarnada aquesta volta en el funcionari, és contestada ací amb confrontació sense conversa, amb la veu colèrica que crida davant la injustícia, això és, la veu del *mythos*²⁸⁴. La veu airada de Stoffer troba

²⁸⁴ Fem servir ací la distinció de Carlson (1998) entre la veu del *logos*, del *mythos* y del *thymos*. Saito, en l'article en què connecta els plantejaments de Carlson amb la trobada cavelliana de la veu, sintetitza els plantejaments de Carlson d'aquesta manera: “The voice of *logos* is an ‘analytic voice of critique associated with the truth games of science and philosophy.’ The voice of *thymos* is ‘a voice of

prompte els seus límits: sols pot recórrer a la mera insistència (“*Fascistas de Søllerød!*”) o al seu cos com a via d’expressió, com a arma contra la convenció moral. No es tracta tant en aquesta situació d’una reivindicació del cos com aquella que apreciàvem en els jocs interns del grup, sinó més aviat una mostració del cos entès com a reivindicació. Mentre a l’interior de la comuna el cos es presenta com a via adient per a procurar l’apropament a l’altre, enmig dels carrers de Søllerød, el cos nu de Stoffer que corre darrere del cotxe del buròcrata funciona com a transgressora provocació²⁸⁵, com testimonien les cares dels veïns que assisteixen amb perplexitat a l’esdeveniment.

Com veurem al pròxim capítol, també la càmera *mostra i reivindica* el seu cos en diversos fragments de la pel·lícula, com esdevé amb el que ara ens ocupa.

És aquest extrem del comportament de Stoffer el que segurament portaria von Trier a escriure en la nota introductòria al guió de *Los idiotas*: “... et Stoffer est bien trop psychopathe” (Von Trier, 1998: 101). Certament, la conducta del líder cap a la gent de l’exterior de la comuna ben pot ser titllada d’antisocial i caracteritzada per una reduïda capacitat d’empatia (no fingida, és clar). Al cap i a la fi, el seu projecte, en

rage at injustice from the perspective and position of the disempowered, the disenfranchised, and the marginalized.’ The voice of *mythos* is ‘a personal voice of story-telling, cultural mythology, autobiography, and literature.’ The mission of Western philosophy, science, and education in the modern era, in Carlson’s view, has been to separate these voices, and give a special status to the voice of *logos*” (Saito, 2004: 80). L’èmfasi és de l’autora.

²⁸⁵ Podem observar que aquesta utilització del cos com a reivindicació en els jocs externs de la comuna es duta a terme normalment per part d’individus que es troben fora del mode idiota, com és el cas d’aquesta escena, o com esdevé també en l’escena del bosc on Nana (qui mai no fa l’idiota) pren prestada maonesa per aplicar-se-la al pit com si es tractara de crema solar [9.2]. Sens dubte, als ulls de les víctimes dels jocs de la comuna, la provocació és major quan el subjecte que es despulla té el control sobre el seu cos que se li pressuposa a una persona no diagnosticada. Hi ha, no obstant, situacions en què la provocació sols pot portar-se a cap si la protagonitza un idiota, perquè de no ser així, la situació seria inconcebible. És el cas de l’erecció que pateix Stoffer-idiota mentre és dutxat per Karen i Susanne al vestuari de dones de la piscina [7.4].

tant que es proposa reemplaçar els codis comuns de comportament pels seus propis, podria ser igualment qualificat de psicopàtic.

El parell de passatges que acabem de comentar fan especialment palès que la intenció de Stoffer (i a la qual contribueix el grup) s'adreça molt més cap a la provocació que no pas cap a una mena de comunicació il·lustradora. En ambdues situacions, un Stoffer que no fingeix ser idiota simula, però, una empatia inicial que serveix d'ham per a violentar els seus interlocutors mitjançant la ironia i el sarcasme del mateix Stoffer i mitjançant la presència física d'uns idiotes que és viscuda com a amenaça per part de qui està acostumat a evitar les manifestacions visibles dels problemes de la societat. Malgrat que potser de forma no tan evident, l'èmfasi en la provocació sura igualment per sobre de qualsevol intenció obertament comunicativa en la resta d'interaccions del grup idiota amb l'exterior. L'anhel de transformació social queda així confiat a aquesta provocació:

What characterises the group's idiotic provocations within the film is not a desire to communicate a message. They understand their role to be of political importance, but their happenings do not intend to enlighten but to provoke. Accordingly, they do not provide resistant political messages, but their political effect derives from their challenging of certain aspects of living (that they are also part of it) and their refusal to provide any explanations for it (Koutsourakis, 2011: 172).

La compleció del camí perfeccionista del grup troba en aquest punt un obstacle. Si bé la comuna dóna ostensiblement comptes del seu desacord amb els supòsits morals de la societat, com correspon a l'individu que cerca el perfeccionisme moral, no podem en canvi afirmar que en la seua interacció amb l'exterior els membres de la colla duguen a terme la segona exigència d'aquest perfeccionisme, això és, l'assumpció del seu deure discursiu, la seua responsabilitat de fer-se intel·ligible a la resta per a poder sotmetre a debat públic la seua opció alternativa. La reacció extrema de Stoffer davant la visita del funcionari fa evident al grup la presència d'aquest obstacle i acaba encetant el procés de dissolució de la comuna:

The town oficial scene is the last one in the movie in which the group tries to provoke the bourgeoisie. But this time Stoffer's freak-out seems indeed to scare everyone; from now on, all their spassing, except for the very end, is done among themselves, and there's no much of it. The weight of the film shifts decisively towards the serious, the beautiful, the profound, the cruel, the terryfying and the cathartic (Rockwell, 2003: 28).

Si bé les accions provocadores del grup han servit per a despullar l'evitació que serveix de fonament a les maneres del políticament correcte i per a fer visible el conflicte existent entre la moral convencional i l'opció de la comuna, també aquestes

accions han acabat revelant el conflicte intern del grup. El col·lapse del líder, qui és reduït pels seus companys en ser víctima de la ira, comporta la fi de les accions externes de la comuna idiota. Per altra banda, l'episodi immediatament posterior, el de la festa-orgia suposarà, com comentàvem, l'últim joc intern del grup i l'inici del final d'aquest. L'enfonsament de les aspiracions de canvi social fan trontollar els anhels de la metamorfosi interna, mostrant la interdependència d'ambdues cares de la transformació. La revelació del conflicte de la colla no fa sinó apuntar a la crisi que s'ha fet més o menys present al llarg de tota l'experiència idiota²⁸⁶: una crisi de convicció, o el que és el mateix, una crisi de responsabilitat i autenticitat.

7.3. Obstacles i reptes en el camí cap a l'autenticitat

El present apartat es planteja fer un recorregut pels principals moments de *Los Idiotas* en què l'autenticitat del projecte de Stoffer és qüestionada i posada a prova. Una autenticitat que, com ja apuntàvem en les darreres línies, apareixerà lligada a les nocions de convicció i responsabilitat. Amb tal propòsit dedicarem especial atenció a un parell de fragments del film que encara no hem comentat i que, segons el nostre parer, tenen un pes determinant per a aquesta qüestió: aquell en què la comuna rep la visita d'un grup de persones amb diversitat funcional [16] i el que ens permet assistir al joc de l'ampolla que Stoffer planteja com a manera de provar la implicació dels membres del grup en la causa idiota [31]. Al llarg de l'actual apartat tindrem ocasió d'apropar-nos també a diverses escenes que ens permetran valorar el dubtós interès d'Axel i Katrine per la causa idiota.

Com dèiem abans, l'amenaça d'impostura i els dubtes al voltant de l'autenticitat del grup són una constant al llarg de tota la pel·lícula —de manera semblant a com manteníem prèviament que aquesta amenaça escèptica és la constant que encaren els intents artístics modernistes. Quan parlem de valorar l'autenticitat del projecte de Stoffer no fem sinó preguntar-nos fins a quin punt arriba la capacitat terapèutica que el seu líder li atribueix. La qüestió sobre l'autenticitat del projecte de Stoffer podria quedar desglossada en diferents interrogants, la resposta als quals començarem a abordar tot seguit i completarem en els pròxims dos apartats, quan ens centrem en el personatge de Karen: Quin grau de convicció en la causa idiota mostren els membres de la colla, amb quina seriositat encaren l'empresa? On es troben els límits del joc idiota i fins on està el grup disposat a arribar? Hi ha (o pot haver-hi) en la simulació alguna autenticitat? Quines possibilitats d'abastar quelcom vertader —i vertaderament transformador— ofereix la idiotització del grup? I en

²⁸⁶ Al cap i a la fi, la mateixa condició crítica del moviment Dogma que l'apropament al film en clau al·legòrica i metadiscursiva ens permet copsar.

definitiva, fins a quin punt l'experiència idiota del grup pot apropar a la felicitat (utòpica) autenticitat de l'ordinari primigeni que la civilització moderna soterra?

Fa poc oferíem una lectura que ens permetia assignar un determinat sentit al projecte de Stoffer a partir de les disperses pistes que el film ens oferia sobre el propòsit últim del seu ideòleg. No obstant això, no podem assignar a la resta d'integrants de la comuna la mateixa motivació que mostra Stoffer ni tampoc generalitzar pel que fa als motius del grup per a entrar a formar part de l'experiència idiota. El segon fragment d'entrevistes [5] fa ja paleses les dificultats dels membres per definir els objectius comuns que es proposaven i per expressar allò que l'experiència els va aportar. Això, junt al to còmic que domina l'inici del film, contribueix a interpretar les actuacions de la comuna com a jocs intranscendents on es barregen diversió i provocació. L'objectiu de trobar l'idiota interior i la seriositat i bel·ligerància amb què Stoffer es pren l'empresa semblen no gaudir de la mateixa importància per a la resta de membres. Tant és així que el grup inclou integrants que es desentenien de fer l'idiota des d'un primer moment, com és el cas de Susanne, qui normalment s'encarrega d'exercir de cuidadora dels "discapacitats" durant les excursions, o més encara el de Nana, qui en una entrevista es confessa al marge de la cerca de l'idiota interior però emocionalment lligada al grup [10]. Nana pareix molt més interessada a contribuir amb les seues actuacions no idiotes a la tendència provocadora de la comuna, com sembla succeir quan demana a un grup d'homes que li ajuden a cordar el seu biquini per a poc després acusar-los (a jutjar per les imatges, potser injustificadament) d'intentar aprofitar-se d'ella i acabar demanant a crits l'ajuda de Ped-idiota, "el seu marit" [7.2]. Igualment provocadora resulta la seua actitud en l'escena en què pretén prendre el sol en *topless* en un dia ennuvolat i ventós [9.2]. Com que no té crema solar, s'acosta a un grup de persones que gaudeixen d'un pícnic al bosc i els demana la maonesa per untar-se-la al seu pit nu, davant la mirada atònita dels presents.

Katrine, l'última a afegir-se al grup, és un altre dels personatges que mostra un dubtós interès per explorar el poder terapèutic de l'idiotisme. La seua autèntica motivació és especialment qüestionada per Axel, el seu amant, a qui veiem contrariat amb la imprevista arribada de Katrine a la comuna [6.2]. Tot i que en un primer moment Katrine afirma voler sumar-se al grup per a fer l'idiota i no per a reprendre la relació amb Axel, les seues accions posteriors denoten, si més no, un interès ben secundari per la causa idiota. Tal volta l'exemple més eloqüent de la motivació de Katrine el trobem en la primera visita dels amics a la piscina, tot just després que la jove haja arribat al grup [7.3]. Dins de l'aigua, Axel, qui no actua com a discapacitat, intenta raonar amb Katrine sobre la seua relació, explicant-li els motius pels quals no pot estar amb ella, recordant-li que té esposa i fill. Però Axel no

obté resposta per part de Katrine. Aquesta només emet uns sons aguts mentre estira fortament els seus braços en direcció a la pilota que Axel té a les mans. Més que cercar el seu idiota interior, Katrine ha trobat en l'actuació la manera idònia d'ignorar les raons d'Axel i evitar una conversa en la qual no vol endinsar-se.

Més enllà dels moments puntuals en què Stoffer s'afanya per mantenir certa seriositat en l'experiència idiota —l'escena en què el grup avalua la seua actuació [4.3] i el passatge abans al·ludit en què el líder de la comuna i Karen parlen sobre l'objectiu del seu projecte [9.1] serien els únics que apunten en aquest sentit en el tram inicial del film—, el grup al complet pareix més interessat a gaudir del vessant lúdic de la convivència que no pas a centrar els seus esforços en cap mena d'autèntica transformació. L'aventura idiota sembla així un joc al qual es pot recórrer puntualment i abandonar poc després, una empresa digna de tots els esforços —com la retòrica solemne de Stoffer de vegades suggereix— i alhora quelcom que cal ocultar quan la situació així ho requereix —com observem en el comportament del mateix Stoffer quan el seu oncle visita la casa [11] i l'ideòleg del grup tracta de convèncer-lo que els idiotes s'estan encarregant de la seua rehabilitació.

La lleugeresa amb què el grup encara l'experiència idiota es veu qüestionada de manera significativa amb la visita inesperada de persones amb discapacitat intel·lectual [16]. En fer-se palesos els límits del joc i eixir a la llum la sospita d'inautenticitat que amenaça el projecte de la comuna, aquesta detecta la constitució indefugiblement crítica de la identitat espasmòdica. Cap membre del grup no gosa actuar com un idiota davant els autèntics discapacitats i la seua cuidadora. L'actuació idiota no és en aquest cas emprada com una manera d'evitar (i d'evitar la intrusió) com esdevenia amb l'arribada de la parella interessada per la casa o com més tard ocorrerà amb la visita del buròcrata de l'ajuntament. Tampoc no funciona a mode de provocació; simplement no hi és. Actuant de manera diferent davant els discapacitats que davant la resta de la gent, la comuna reproduceix la inèrcia discriminatòria de la moral que pretenen combatre.

Josephine és la primera a fer visible amb les seues expressions facials i corporals la incomoditat de la situació. Una incomoditat que es torna insuportable i la porta a

aïllar-se, entre plors, a l'interior de la casa, sense acceptar el consol que Jeppe es disposa a oferir-li. Katrine, per la seua banda, es mostra incapaç de respondre amb sinceritat a la pregunta d'un dels visitants:

VISITANT: *¿Qué haces tú aquí?*

KATRINE: *Estoy de vacaciones.*

VISITANT: *¿De vacaciones?*

STOFFER: *¿Vacaciones?*

KATRINE: *Cállate, ¿qué quieres que diga?*

STOFFER: *De vacaciones...*

KATRINE: *Sí, y déjalo ya.*

La mentida de Katrine provoca l'enuig de Stoffer, qui no entén el sentimentalisme condescendent amb què els seus amics tracten els discapacitats. L'emprenyament de Stoffer augmenta en veure que Henrik trau la seua càmera per a fotografiar-se amb els visitants, en veure, a fi de comptes, que la reacció de la colla davant la visita dels discapacitats no dista tant de l'esquiü comportament que la resta de la gent mostra davant la comuna idiota. Són ara els membres d'aquesta els que viuen l'experiència des de l'altre costat: són ells els que s'amaguen, com Josephine, per a evitar el contacte; són ells els que reaccionen amb nervis i menteixen hipòcritament, com Katrine; són ells els que estableixen una distància reduint, com sembla fer Henrik, la presència de l'*altre* discapacitat a una imatge (fotogràfica, en aquest cas). Ara són ells els provocats per la mera presència dels altres, dels autèntics idiotes.

L'idiotisme exacte i ontològicament autoritari (*autèntic*, que respon a si mateix) dels discapacitats reals posa en evidència l'amenaça d'impostura que afecta un projecte idiota²⁸⁷ formulat des del racional antiracionalisme, però presenta alhora el camí a seguir. La visita dels discapacitats permet identificar l'error que allunya la comuna

²⁸⁷ El de Stoffer, però és clar, també el de von Trier.

de qualsevol assoliment d'autenticitat. Trobar l'idiota interior no equival exclusivament a comportar-se com si foren idiotes ni tampoc a la provocadora simulació buida a què el grup s'ha dedicat:

The point of spassing was not to use method acting as a way of imagining oneself into an idiot's world; neither was it to behave as idiots in public spaces as a way of demanding that marginalized people such as these be given a place in society. The spassers adopted only the outward, visible characteristics of the mentally handicapped, in order to create the impression amongst unsuspecting members of the public and passers-by that that was indeed who they were (Simons, 2007: 65).

Com Axel reconeix en el fragment d'entrevistes immediatament posterior [17]: *"Tienes que poder mirarles a la cara después. No se puede... No puedes andar siempre por ahí tomando el pelo a la gente"*. Hi ha presa de pèl si la convincent simulació no va acompanyada de la convicció interior, si el fingiment és emprat com a manera d'eludir la responsabilitat amb l'altre. Sense convicció ni responsabilitat no hi ha autenticitat ni manera de poder mirar l'altre a la cara, de superar l'evitació i procurar el reconeixement. L'episodi de la visita dels discapacitats fa trontollar la presumpta fortalesa de la convicció interna dels integrants de la comuna i constitueix un dels motius que porten a Axel a afirmar retrospectivament en una altra de les entrevistes [10]: *"Quizá no éramos tan fuertes como creíamos"*.

L'escena següent ens presenta l'enfonsament anímic del grup [18.1]. Nana és l'única que no sembla afectada per la visita, i es dedica a recórrer la casa, mirant de provocar la reacció dels seus companys. El grup es troba en silenci, llegint o simplement pensatiu, sense forces per respondre les incisives preguntes de Nana:

NANA: *¿Hay algún retrasado por aquí?*

AXEL: *Cállate, Nana.*

NANA: *Hola. ¿Miguel? Me extraña que no me hayas babeado hoy. ¿Y Jeppe, el retrasado? ¿Qué te pasa? Os han dejado impresionados. ¡Vaya, qué ambiente!*

Però a la vegada, com dèiem, el contacte amb les persones amb diversitat funcional permet albirar la direcció a què adreçar-se per tal de mantenir viva l'aspiració a l'autenticitat del projecte comunal: el comportament idiota sols podrà produir efectes de sentit i ser portador de valor si gaudeix de convicció, d'una convicció que ha de ser despertada tant en els altres com en un mateix, si permet recuperar la vivència prereflexiva de l'autèntic ordinari que el racionalisme escèptic obstaculitza. No es tracta d'*actuar com* un idiota sinó de *ser* un idiota, de trobar l'idiota que som, de reconèixer-lo en el nostre interior, d'experimentar la convicció que suscita la veracitat de la seua presència en nosaltres. I es tracta igualment d'establir responsablement el contacte amb l'exterior des d'aqueixa convicció. Em done a

conèixer a l'altre sense enganys ni preses de pèl perquè oferisc a l'altre un jo-idiota en el qual crec, un jo que reivindica ser re-conegut i que es presta a respondre a les reivindicacions dels altres. No es tracta tant d'avaluar la versemblança de les seues actuacions de cara a l'exterior [4.3] com d'avaluar introspectivament la convicció que la causa idiota desperta en cadascun dels membres de la comuna, doncs no és sols als altres a qui han de convèncer, sinó principalment a si mateixos. Si alguna autenticitat té el projecte, aquesta sols pots venir donada per la convicció en la via triada per assolir una transformació que se sent com a necessària. Si alguna autenticitat té el projecte, aquesta no pot quedar justificada mitjançant arguments, sinó existencialment a través de la vivència.

Karen sembla ser l'única que ha après la lliçó. El seu qüestionament de la causa idiota, la seua voluntat d'entendre els motius pels quals el grup s'endinsa en tan estranya activitat i la seua demanda d'explicacions a Stoffer desapareixen tot just després de la trobada amb els autèntics discapacitats. És en ella en qui trobem el contrapunt a la reacció d'aquells membres del grup incapaços de reprendre, després de la visita, l'idiotisme a què prèviament s'havien entregat. Asseguda en l'ampit de la finestra, lluny de la resta de companys, Karen comença a fer l'idiota per primera vegada. La visita dels discapacitats suposa així un punt d'inflexió al film pel que fa a l'autenticitat de la colla i motiva un gir del to còmic cap al seriós que ve de la mà del creixent pes del fil narratiu que s'encarrega de la progressió del personatge de Karen²⁸⁸.

La resta del grup, tanmateix, no pareix haver aprofitat la circumstància per a redirigir la seua actitud cap a la decidida recerca de l'idiota interior. Axel i Katrine ofereixen, poc després, sobrades mostres dels interessos d'altra índole que els mouen a formar part de la comuna. No hi ha res en Axel que manifeste la seua convicció en el projecte del seu amic Stoffer. Tot i que afeblit en comparació amb el que podem apreciar al guió, el film mostra un contrast evident entre la creença de Karen i el cínic escepticisme d'Axel. És ell qui millor exemplifica l'esquizofrènia d'una comuna que lluita contra i alhora és part del *velfærdsdanskere*, però sobretot és qui millor visibilitza la tendència del grup a nadar i guardar la roba amb la seua

²⁸⁸ No és sols que la línia argumental que se centra en Karen vaja prenent major pes d'aquest punt en endavant, sinó que l'episodi en què els discapacitats visiten la casa marca també un punt d'inflexió pel que fa al caràcter narratiu del film. Com ja comentàvem abans, la primera part del film ens permet detectar l'estratègia seguida per a allunyar-se de la dramaturgia i previsibilitat vituperades pel Manifest: el mostratiu és privilegiat davant el narratiu i es recorre a un enfocament proper al del documental observacional de què ens parla Nichols (1991: 66; 2013: 199-206), la qual cosa entronca amb la intenció testimonial i revalorització del perfilmic que ens ocupaven adés. No obstant això, la unió de la línia argumental que s'encarrega de Karen i d'aqueixa que se centra en la trobada de l'idiota interior per part del grup —que esdevé en l'escena que estem comentant— suposa el punt a partir del qual el film enceta una sort de reconciliació amb el narratiu que es farà evident en la darrera part de la pel·lícula, una volta el grup comença descompondre's.

intenció de conjugar la teòrica ideologia antiburguesa que la participació en la comuna sembla recolzar i el seu treball com a publicista, amb la seua intenció de prolongar l'*affaire* sense compromisos amb Katrine i preservar alhora la seua vida de pare de família.

Durant el segon bany del grup a la piscina [19], on té lloc l'emotiva primera actuació idiota de Karen a l'exterior de la casa, el film ens regala un moment que posa en evidència de manera àcidament còmica la dubtosa autenticitat d'Axel. Endinsat en el seu paper d'idiota, Axel camina amb dificultat pels voltants de la piscina. Tan prompte sona el seu telèfon mòbil, els moviments àgils del seu cos en direcció al banc on es troba el telèfon ens permeten confirmar —com també a les dues joves que hi ha assegudes— que ha abandonat el personatge-idiota abans de respondre la trucada que li estan fent des del treball. Ni reivindicació del cos ni cos com a reivindicació; l'expressió corporal serveix ara a l'espectador per a delatar la inautenticitat d'Axel i per a introduir el següent bloc d'escenes en què aquesta quedarà completament exposada.

La juxtaposició del pla en què Karen-idiota plora amb aquell altre en què Axel abandona sobtadament la seua interpretació recalca la impostura del jove.

Així esdevé al moment del film en què el publicista torna puntualment al treball per a mantenir una reunió amb el seu cap i una clienta (Benedikte), la identitat de la qual, com prompte descobrirem, serà suplantada per Katrine. Prèviament hem pogut veure Axel elegantment vestit a l'exterior de la casa, esperant el taxi que el porte al seu treball i parlant amb ella [20.1]. Katrine vol conversar sobre el futur de la relació que els uneix, però Axel posposa la conversa i es limita a assegurar-li que vol estar amb ella i no portar la vida burgesa que li espera amb la seua dona i el seu fill (la qual cosa no mereix cap crèdit per a un espectador que ha pogut ja veure Axel acompanyat d'ambdós en els [cronològicament posteriors] fragments d'entrevistes i que, a més, està a punt d'escoltar les declaracions de Nana [21] en què afirma que l'interès d'Axel per Katrine era exclusivament sexual). Poc després, al lloc de treball, serà la seua professionalitat la que siga posada en dubte. Tant el seu cap com la clienta Benedikte/Katrine ridiculitzen la proposta d'eslògan d'Axel, entenent que és massa bàsica per a poder ser considerada seriosament [22.2]. És aleshores quan Katrine opta per fer intermitentment l'idiota durant la reunió de treball. Si abans

comentàvem el recurs de Katrine a l'actuació idiota com a manera d'evitar la conversa amb Axel [7.3], ara és emprada per aquesta com a forma de pressionar-lo en el seu àmbit professional. La crítica situació en què Katrine deixa Axel es resol amb l'acceptació per part d'aquest del xantatge a què la seua amant el sotmet [22.3], la qual cosa, per altra banda, no fa sinó desemmascarar el qüestionable interès d'ambdós per la capacitat terapèutica i transformadora del projecte de Stoffer.

La feble repercussió de la visita dels discapacitats en l'autenticitat de les actituds d'Axel i Katrine podria ser extrapolada sense molts problemes a gran part dels membres de la comuna. La convicció del grup va minvant progressivament i apropant-lo a la seua desaparició. Com abans comentàvem, l'atac d'ira de Stoffer davant el funcionari que arriba a la casa incidirà en l'evitació com a característica que allunya el grup de l'autèntica voluntat de transformació i suposarà l'inici d'un procés de dissolució (la fi de les actuacions externes) que es confirmarà poc més tard, després de l'orgia que resultarà ser l'últim joc idiota intern del grup.

A mesura que convicció i responsabilitat van resultant més inaccessibles per al grup, la figura de Karen va prenent cada vegada més protagonisme. Al mateix temps, com dèiem, el film va allunyant-se del to còmic inicial i tendint cap a la seriositat i dramatisme finals. La joia dels primers moments, especialment visible als jocs interns del grup i marcada per la creença en una renovada relació amb els altres i amb el món muta progressivament en seriositat tràgica cap al final del film, quan l'amenaça d'impostura i buidor són més evidents per a la comuna. La pel·lícula ens ha portat des de l'anhel de recuperació que prometia l'establiment d'unes relacions de reconeixement al si de la comuna —semblant a aquelles que Cavell troba en els renovats matrimonis de les comèdies del tornar-se a casar— fins al desesperançador final del joc. Quedarà, no gensmenys, la dramàtica última escena protagonitzada per Karen —aqueixa *dona desconeguda* que acaba agafant el relleu d'una desfonada comuna.

Hi ha, no obstant, un últim moment determinant per a l'avaluació de l'autenticitat del grup que se situa entre l'orgia que marca la fi de l'actuació idiota de la comuna i la tornada de Karen a la llar familiar amb què conclou el film. Ens estem referint al repte que el líder Stoffer llança als amics amb el joc de l'ampolla [31], pretenent que aquest servisca de prova definitiva per a determinar si l'intent ha sigut debades o si en canvi ha procurat l'autèntica transformació d'algun membre de la comuna.

La marxa de Josephine, que esdevé a l'endemà de l'orgia, sumirà la colla en un estat d'ànim sols equiparable a aquell que hi visqueren immediatament després de la confrontació amb els *altres* discapacitats. Però a diferència d'aleshores, aquesta volta el desencant no serà transitori ni tampoc la reacció del líder serà comparable.

Mentre l'enuig de Stoffer per l'actitud dels seus companys amb els discapacitats no va comportar cap canvi significatiu en la dinàmica del grup —tot i que sí en el cas de Karen, com hem dit—, la imminència de la dissolució i l'amenaça que aquesta esdevinga abans d'haver assolit els objectius purificadors que l'empresa idiota es plantejava fan que Stoffer espente el grup vers una fugida cap endavant tot just després de fer-los veure la falta de convicció que aprecia en ells. Stoffer arremet especialment contra Ped i Henrik. A ulls del líder, tant el metge com el professor d'art han donat l'esquena a l'autèntica aspiració transformadora del projecte i s'acontenten amb el fet de viure'l com un episodi intranscendent en les seues rutinàries vides:

STOFFER: *Y el doctor que no deja de escribir. Debe de ser muy interesante. Pero mucho, ¿acabará en doctorado?*

PED: *Quizá.*

STOFFER: *Palabras excelsas ¿no?*

PED: *Sí.*

STOFFER: *¿Y Henrik, nuestro profesor y sus dibujitos? ¿Crees que valen para algo?*

HENRIK: *Son un experimento.*

STOFFER: *¿Un experimento?*

HENRIK: *Sí, me gusta ese de ahí.*

STOFFER: *¿Sí? ¿No es estupendo poder sentirse artista, si haces el idiota y desvarías un poco? Pero no demasiado, sólo lo suficiente para ser artista. De todos modos, no tienes talento. Esto no ha sido como yo me imaginaba.*

Stoffer no dubta a acusar Axel de la mateixa falta d'autenticitat. De fet, aquest serà també interpel·lat pel líder i instat a ser el primer a actuar com un idiota en l'àmbit domèstic. Ningú no està lliure de la sospita d'impostura, ni el mateix Stoffer. Arribats a aquest punt, ja no és permisible que el líder amague la reivindicació idiota davant el seu oncle ni que Axel mantinga la seua retòrica antiburguesa de transformació social si no és capaç d'acompanyar-la d'una autèntica voluntat de transformació personal. Cal plantejar el repte definitiu a la comuna, cal portar l'actuació idiota allà on aquesta pot resultar realment significativa:

STOFFER: *No tengo fe en vosotros. En cuanto se pone difícil os bajáis del tren.*

KATRINE: *¿Pero qué coño es lo que quieres? Hacemos el idiota, ¿no?*

STOFFER: *Demostrad que significa algo para vosotros. Axel, demuéstalo. Ve a casa a hacer el idiota. Aquí es fácil hacerlo en Søllerød. Pero si sois capaces de hacerlo en casa con la familia, en el trabajo, os creeré. Pero no tenéis huevos.*

PED: *¿Le estáis escuchando? Nos está ridiculizando. Ridiculiza a los idiotas. Pues, claro que podemos hacerlo en casa. O en el trabajo. Si no, todo ha sido inútil. O eres un idiota o no lo eres.*

STOFFER: *¿Quién será el primero? Venga. A quien apunte la botella se marchará y hará el idiota donde realmente cuenta.*

Si en l'anterior apartat veiem com el grup combatia la invisible màscara del políticament correcte amb una altra màscara invisible —aqueixa que s'amaga baix la simulació d'idiotisme—, el joc de l'ampolla es proposa ara arribar més enllà en voler revelar la simulació de l'actuació idiota, quelcom que sols és possible davant aquells individus coneguts i que, per tant, puguen apreciar el xoc entre el jo convencional i el jo-idiota que el seu familiar o company de treball està interpretant. Sols en aquests termes és possible donar-se a conèixer als altres, sols en aquests termes és possible el re-coneixement dels altres. És així com es pretén superar l'obstacle que el grup havia trobat en reduir a provocació inintel·ligible el seu contacte a l'exterior, és així com s'accepta la responsabilitat amb el deure discursiu que possibilita la transformació perfeccionista, i és així com es mostra la convicció en —i l'autenticitat de— la causa comunal.

D'aquesta manera, el grup mira de portar més enllà del xalet de l'oncle Svend els beneficis de l'actitud idiota. Aquesta actitud havia aprofitat en els jocs interns de la comuna per a unir els seus membres però en els jocs externs havia servit per a tot el contrari, això és, per a imposar la distància de l'evitació, per a ignorar la responsabilitat amb (la resposta a) l'altre. A partir d'aquest moment, el projecte idiota deixa de ser un joc i esdevé una forma de transformació social (Simons, 2007: 70) i veritable conversió personal. La responsabilitat s'accepta i la veu discordant es vol fer sentir allà on em coneixen però desconeixen el meu nou jo —a casa, al treball—, allà on la idiotització no és simulació que enganya sinó reivindicació de re-coneixement.

El joc de l'ampolla revelarà la impossibilitat dels amics per a arribar a aquest punt. Axel es desemmascararà totalment davant el grup, en ser el primer assenyalat per la boca de l'ampolla. El publicista no voldrà ni tan sols intentar-ho, i abandonarà immediatament la comuna. Henrik, el segon membre triat per atzar per a superar la prova definitiva, fracassarà en el seu intent de fer l'idiota durant les seues classes d'art. No serà necessari fer girar una altra volta l'ampolla, ja no caldrà intentar-ho més. Haurà de ser de nou l'actitud de Karen la que servirà de contrapunt al derrotisme del grup. La nouvinguda que qüestionava els mètodes de Stoffer, aqueixa que va començar a actuar com una idiota quan ningú no trobava les forces per a fer-ho, es convertirà prompte en l'última esperança d'autenticitat i sentit per a la causa de la colla.

7.4. El trajecte de la dona desconeguda

Com hem esmentat adés, el pes de la línia argumental encarregada de donar comptes de l'evolució del personatge de Karen va augmentant progressivament al llarg de la pel·lícula. Els dos passatges que tot just ens han ocupat ens permetien observar de quina manera Karen anava perfilant-se com a depositària dels anhels d'autenticitat del grup fins a arribar, en l'escena que tanca el film, a transcendir les limitacions de la comuna i donar mostres del potencial transformador i autèntic sentit de la causa idiota. A continuació ens proposem repassar la trajectòria de Karen al film a la llum dels plantejaments perfeccionistes que troben la seua consumació en la renovació personal. Amb aquesta intenció recorrerem les vicissituds d'aquest trajecte marcat per la postura ambivalent de la protagonista respecte del projecte de Stoffer, detenint-nos particularment en l'escena en què Susanne i Karen mantenen una conversa sobre la felicitat al costat de la finestra [12] i en aqueixa altra, ja esmentada, en què Karen fa l'idiota per primera vegada [18.2], mentre que deixarem la resurrecció perfeccionista de l'escena final per al pròxim apartat.

El protagonisme que el personatge de Karen va adquirint al si d'un film coral com *Los idiotas* apareix ja apuntat a les primeres escenes de la pel·lícula [1]. Enmig de l'aldarull de la fira, l'aïllament de Karen destaca per contrast i queda remarcant amb el pla que mostra la dona muntada en la calessa, alçant la seua vista mentre sona la trista música de melòdica. Hi ha quelcom d'entranyable en la seua mirada, quelcom de desentranyable en el seu somriure, quelcom d'inefable en una cara que transmet desconeixement i privacitat. No serà fins a més tard que anirem descobrint allò que ara ens és velat, però des d'un primer moment les expressions facials de Karen són la mostra externa d'una inactivitat interior, d'una ànima que ens revela a poc a poc que ha mort per a si mateixa. La cara de Karen ens acosta a allò que Cavell declara a propòsit de les cares que transmeten desconeixement en films que tracten de l'aïllament i la privacitat:

[S]ometimes a film director, some film directors in particular, require physiognomies for their subjects which not merely happen to be unknown but whose point, whose essence, is *that* they are unknown. Not just any unknown face will do; it must be one which, when screened, conveys unknownness; and this first of all means it conveys privacy – an individual soul's aliveness or deadness to itself. A natural reason for a director's requirement of this quality is that his film is in itself about unknownness, about the fact and causes of separateness or isolation or integrity or outlawry (TWV: 181)²⁸⁹.

²⁸⁹ Les versaletes són de Cavell.

L'escena següent al restaurant emfatitza la soledat de la protagonista. El cambrer dóna a Karen la carta i, després de preguntar-li si està a soles, retira el servei corresponent a l'altre comensal que hauria d'ocupar la taula, mentre Karen mira tímidament a un i altre costat i els seus gestos ens mostren la seua fragilitat. És aleshores quan el camí de Karen es creua amb el de la colla idiota. Agafada fortament de la mà per Stoffer, no té molta més opció que pujar al taxi amb ells i acompanyar-los a la fàbrica Rockwool. Malgrat haver descobert que ha sigut víctima de l'engany, la invitació de Miguel en veure que Karen es queda fora de la fàbrica mentre la resta està entrant és suficient perquè la dona s'unisca al grup en la seua visita [3.2].

Sobretot a les primeres escenes del film, l'angulació i la composició contribueixen a insistir en l'aïllament de la protagonista.

Una estranya inèrcia espenta Karen a romandre al costat d'un grup la maliciosa simulació del qual li causa cert rebuig, com fa saber a Stoffer durant el trajecte de tornada a la casa comunal en mini-bus [3.3]. Les inicials reticències de la protagonista respecte del projecte de Stoffer no són l'únic motiu que ens permet apreciar les diferències que la separen del grup. Diversos codis d'imatge (indumentària, pentinat, actitud gestual...) en combinació amb la resposta que ofereix al cambrer "*Suena delicioso, pero no me lo puedo permitir*" fan visible que l'extracció —social, econòmica, cultural— de Karen difereix de la dels seus nous companys. Hi ha més raons per les quals Karen se'ns presenta com una mena d'estrangera a la comuna, com una sort d'exiliada del món²⁹⁰, o si volem, com a dona desconeguda. L'establiment de Karen al xalet no permet ni als seus companys ni a l'espectador descobrir qui s'amaga darrere d'aqueixa dona tímida i poc parladora. Ans al contrari, la trucada que realitza en arribar a la casa [4.2] sols ens fa saber que algú anomenat Anders respon al telèfon, però el silenci i els plors de la dona en sentir "*¿Eres tú, Karen?*" sols sembren més dubtes. Tot i això, la colla d'amics percep en ella tan prompte com ho fa l'espectador una vulnerabilitat —aquella que porta Miguel a

²⁹⁰ No és aquest l'únic film de von Trier en què la dona protagonista assumeix el rol de forana, d'estrangera, d'exclusa o marginada. Pensem per exemple en els papers de Grace en *Dogville*, Selma en *Bailar en la oscuridad* o, en certa mesura, també Bess en *Rompiendo las olas*. Per a aprofundir en aquestes qüestions vid. Culp, 2014: 106-107. Per a un apropament en clau lacaniana al paper de les dones en els films de von Trier vid. Elbeshlawy, 2016. Per a trobar altres perspectives sobre el mateix assumpte vid. Butler i Denny, 2016.

comparar-la amb un cadell [8]— les raons de la qual queden encobertes per la seua privacitat.

Desconeixement i privacitat es fusionen en una Karen que encaixa amb la caracterització de l'idiota com a persona privada a què al·ludíem abans: privada, com tothom, d'una intel·ligència il·limitada, però sobretot, privada, com la gran majoria, d'un autèntic contacte amb els altres. Com dèiem, Karen experimenta més que cap altre membre de la comuna el pes alienant del dia a dia, l'aïllament i idiotització quotidians a què ens sotmet el fals ordinari en privar-nos d'unes relacions harmòniques, com es fa especialment palès a la darrera escena del film. Serà sols aleshores quan, amb Susanne, descobrirem l'insuportable ambient repressiu al qual està sotmesa, la mudesa i el desconeixement de Karen al si de la pròpia llar, la vilesa del seu marit Anders i la connivència amb aquesta de la seua família. La mort del fill d'ambdós és l'experiència traumàtica que evidencia la impossibilitat d'obtenir reconeixement i suport en aqueix entorn, és la gota que fa vessar un vas ple de desitjos insatisfets que l'han portada a la idiotesa i la paràlisi escèptiques. Tal volta és perquè la seua cara reflecteix la petita mort que travessa pel que, sense necessitat de fingir, és presa pel responsable de Rockwool com si fora una discapacitada més en veure-la separada del grup, a l'exterior de la fàbrica [3.1] i en triar-la per a polsar el botó que acciona la producció de la fàbrica [3.2]²⁹¹. I és, d'altra banda, per la seua major exposició a la idiotització en el seu ambient diari pel que la necessitat de renovació personal és més apressant per a ella. El seu estat crític la porta a trobar en la boja empresa de la comuna una alternativa possible a la seua insuportable i falsa quotidianitat, com suggereixen a les entrevistes tant Ped —“*[E]n realidad Karen nos necesitaba*”[8]— com Axel —“*Se habría agarrado a un clavo ardiendo*”[2].

Karen acaba passant la seua primera nit al xalet de la comuna, i ja no l'abandonarà. La fascinació que causa l'exotisme del grup en una estrangera com ella guanya la partida al sentiment de rebuig que experimenta en presenciar les que interpreta com a mofes dels amics en dur a terme les simulacions externes: la visió del món que la comuna li serveix embolcallada de provocació li ofereix unes possibilitats impensables al si de la seua rutina familiar. El recel, no obstant, continua assaltant Karen, i els seus reprotxes a Stoffer per la seua irreverent i desconsiderada actitud es multipliquen. Arriba un moment, però, en què Karen canvia la seua manera d'enfrontar aquests dubtes. La conversa amb Stoffer al bosc [9.1] amb què començàvem aquest capítol suposa el final dels intents de Karen per entendre la idiotització des d'una posició externa. Karen deixa de preguntar-se per quina raó els

²⁹¹ Des de l'òptica de la psicoanàlisi, aquesta escena ens apropiaria a Karen com a subjecte detingut i pegat al trauma que és obligat pel sistema a continuar.

altres fan l'idiota i comença a qüestionar-se per què ella continua junt al grup, per allò que ha trobat o pot trobar en la comuna i que la reté:

KAREN: *¿Cómo se puede justificar actuar como un idiota?*

STOFFER: *No se puede.*

KAREN: *Me gustaría tanto entenderlo. Es decir...*

STOFFER: *¿Entender qué?*

KAREN: *Bueno, por qué estoy aquí. Por qué estoy yo aquí.*

STOFFER: *Quizá, en el fondo, tengas un pequeño idiota que quiere salir y tener compañía. ¿No crees?*

Com dèiem abans, Karen sols pot cercar dins d'ella la resposta a aquesta pregunta i haurà de trobar-la a partir de seua (con)vivència i no pas acudint a explicacions i arguments. Amb altres paraules, els seus dubtes no es resoldran si encara la qüestió des d'una òptica exclusivament epistemològica i no es llança a l'oportunitat existencial que li ofereix l'experiència idiota. Els beneficis d'aquesta empresa, com també l'autèntic ordinari, se'ns escapen si intentem conèixer-la amb certesa objectiva, si ignorem la necessària implicació de l'individu. El provocador racional antiracionalisme de Stoffer —o si volem, la seua socràtica ironia— sembla haver posat Karen sobre la pista: en última instància, la seua pregunta n'és una d'autoconeixement i re-coneixement, el seu apropament a la veritat no pot ser sinó vivencial. El grup, amb les seues dinàmiques idiotes, proporciona a Karen un nou ambient que li serveix d'impuls per dur a terme la seua metamorfosi:

For only those environments which enhance our awareness of the full significance of our bodies for personal renewal can respond to all of the dimensions of the human need to learn, create and grow, to the fact that we are much more than "epistemic subjects" whose primary purpose in life is to generate and manage propositional claims about the world (Granger, 2001: 122).

El distanciament racional que inicialment s'imposa Karen és vençut per la immersió emocional en la festivitat lúdica dels amics idiotes, però sobretot gràcies a l'actitud receptiva que troba en la seua amiga Susanne, la qual possibilita el despertar de la veu de la protagonista. Des del seu primer contacte al restaurant, Susanne ha servit de suport per a una Karen que no acaba de trobar el seu lloc en la comuna. El rol de maternal cuidadora de Susanne fa minvar la incomoditat de Karen davant les provocacions del grup. És al costat d'ella on troba refugi en la primera nit que passa a la casa comunal [4.3] i és d'ella de qui obté ajuda quan Stoffer l'agafa de la mà per a portar-la al vestuari de dones de la piscina [7.4]. La recíproca projecció empàtica que caracteritza la relació entre Karen i Susanne ve facilitada pel fet que ambdues es troben dins i alhora fora de la colla. Tot i que la posició de Susanne dins del grup no és completament comparable a aqueixa d'estrangera que atribuïem a Karen, és cert que la participació de Susanne en les activitats comunals mostra sempre una

certa distància, principalment motivada per la seua renúncia a endinsar-se en el rol d'idiota. El grup actua sovint sense tenir-la en compte, sense incloure-la realment en la seua dinàmica menys per a recórrer a ella perquè resolga les situacions conflictives en què els jocs externs de la comuna solen derivar. La desconsideració del grup cap a Susanne la porta també a trobar-se més còmoda en companyia de la nouvinguda. El desconeixement que marca la vida de Karen —no tant en la seua experiència de la comuna, sinó en la seua relació diària amb el seu marit i en el repressiu ambient familiar— trobarà el seu reconeixement en una Susanne a qui li resultarà fàcil empatitzar amb algú que, com ella, se sent desconeguda per les persones amb què conviu. El mateix von Trier reflexiona sobre aquestes qüestions al seu diari íntim:

Karen pouvait utiliser Susanne comme un miroir, puisque la fonction de Susanne dans le groupe de débiles ressemble à celle qu'a sans doute été obligée d'assumer Karen dans sa famille. C'est elle qui veille et soigne sans jamais en être remerciée. Personne ne montre la moindre attention envers Susanne, même dans le film. Et dans la vie de Karen sans doute personne ne lui a témoigné d'attention. J'ai donc pensé qu'il pourrait y avoir une compréhension et une empathie (Von Trier, 1998: 32)²⁹².

La conversa que ambdues mantenen assegudes en l'ampit de la finestra [12] dona comptes del mutu reconeixement del seu desconeixement, del rol d'amiga mentora de la dona desconeguda²⁹³ que assumeix Susanne i sobretot, de la consolidació d'un vincle emocional que resultarà fonamental en la metamorfosi de Karen:

KAREN: *Somos tan felices aquí.*
SUSANNE: *¿Sí?*
KAREN: *No tengo derecho a ser tan feliz.*
SUSANNE: *Claro que sí.*
KAREN: *No.*
SUSANNE: *Sí, lo tienes.*
KAREN: *No.*
SUSANNE: *Que sí. Tienes derecho a estar aquí y tienes derecho a ser feliz.*
¿Me crees?
KAREN: *Sí.*

²⁹² Tant en *De ydmygede* [Els humiliats] com en el diari íntim de von Trier (1998: 38) podem apreciar com el director motiva Anne Louise Hassing (l'actriu encarregada d'interpretar Susanne) fent-li veure que la situació del seu personatge dins del grup és paral·lela a la que Karen pateix al nucli familiar.

²⁹³ La figura de Susanne, a més de desenvolupar el rol d'amiga mentora que acompanya —d'acord amb Cavell— la dona desconeguda en el seu camí perfeccionista, troba el seu paral·lel en altres pel·lícules de von Trier. Efectivament, la dona estrangera (Karen en aquest cas) apareix acompanyada per una altra dona comprensiva capaç d'oferir a la protagonista allò que no troba al seu voltant. La ja esmentada "Trilogia del cor d'or" (*Golden Heart Trilogy*, conformada per *Rompiendo las olas*, *Los idiotas* i *Bailar en la oscuridad*), es caracteritza precisament pel protagonisme d'una dona estrangera en qui domina el sentiment i que s'enfronta a l'ambient fred, masculí i racional en què es troba, comptant, això sí, amb el suport de l'amiga comprensiva.

El diàleg, amb les seues pauses incloses, dura escassament un minut. No obstant això, el pes de l'escena resulta crucial en la trajectòria de Karen al film. Resolta amb primers plans i primeríssims primers plans, l'escena remarca visualment la connexió entre els dos personatges, optant en el moment emotivament més àlgid de la conversa per reenquadrar la cara d'una i altra en fer les seues rèpliques, mantenint la continuïtat de la gravació i evitant el muntatge pla/contraplà. Les escasses línies de diàleg són suficients per palesar que entre les dues dones s'està gestant una relació diferent a les que estableixen la resta d'integrants de la comuna, que el despullament i exposició dels seus sentiments opera en un nivell distint de la recurrent nuesa física dels seus companys. La conversa a penes necessita de paraules per a funcionar com una confessió velada que comença en el moment en què Susanne adverteix la mirada perduda de Karen apuntant cap a l'exterior de la casa i el seu rostre ple de llàgrimes. Susanne reconeix el seu patiment i actua en conseqüència (*responsablement*, humanament). No serà necessari que Karen verbalitze aleshores la pena per la recent mort del seu fill, o que li explique a Susanne la —menys literal però igualment dolorosa— petita mort que experimenta dia a dia en un ambient hostil on no hi ha lloc per al seu reconeixement. Karen obté resposta per part d'una Susanne que no necessita arguments per actuar davant les mostres de dolor de la seua amiga. Tampoc no els necessita Karen per a convèncer-se del seu dret a desitjar i a ser feliç; hi ha prou amb què Susanne li ho diga, hi ha prou amb creure-hi. Susanne és capaç d'escoltar allò que no es pot dir amb paraules i de deixar-se educar per les llàgrimes de la seua amiga, alhora que Karen reconeix el seu dret a definir la felicitat i voler-la per a si gràcies al suport de Susanne²⁹⁴.

L'univers del melodrama: finestres, amistat entre dones, primers plans i plors.

Si el final del diàleg al bosc amb Stoffer abocava Karen a plantejar-se el sentit de la causa idiota a partir de la seua vivència personal, des de la performativitat del punt de vista moral i existencial, la conversa amb Susanne ha acabat per convèncer-la de la conveniència del canvi d'enfocament de manera ben diferent a com inicialment esperava ser convençuda en demanar explicacions a Stoffer sobre la causa idiota. Karen n'ha extret el seu aprenentatge moral, o si es vol, ha trobat la manera de

²⁹⁴ Ens expremem en termes ben semblants als triats per Cavell en la seua lectura de *Stella Dallas* (2009: 316).

superar l'escepticisme en què està sumida mitjançant l'acceptació de la veritat que aquest ens ofereix: el seu reconeixement dels altres —així com el reconeixement que ella obté per part dels altres (Susanne)— no depèn de la *quantitat* de dades disponibles o del coneixement que obtinga d'aquestes, sinó d'una certesa moral (o d'una fe epistemològica), d'un canvi *qualitatiu* en la seua relació —també cognitiva— amb ells²⁹⁵. Aquest canvi qualitatiu és el que ofereix Karen la possibilitat d'allunyar-se dels paràmetres en què fins al moment s'ha desenvolupat la seua vida: d'allunyar-se de les relacions deteriorades establertes al seu nucli familiar i alhora d'allunyar-se del jo que mostrava la seua muda conformitat en aqueix ambient. En el moment en què la fe en Susanne desterra en Karen qualsevol necessitat de justificació racional de la recerca de l'idiota interior, la protagonista comença a creure en la causa idiota i la seua doble possibilitat terapèutica, a acceptar seriosament (podem afegir, autènticament i performativa) l'empresa. El camí de Karen coincideix ací amb el transitat per les dones desconegudes dels melodrames que llig Cavell: un camí que els porta a trobar-se amb si mateixes i/o a esbrinar els motius pels quals als humans ens costa tant adquirir la nostra experiència i superar la frustració dels nostres desitjos.

És d'aquesta manera com Karen inicia la recerca de la seua pròpia veu, amb la necessària aversió cap aqueix ambient hostil que li ha impedit fins aleshores decidir sobre la seua felicitat, cap aqueix entorn familiar on no ha deixat mai de ser una desconeguda (on no ha gaudit del reconeixement que ara ha trobat en Susanne). El seu creixement personal —el seu perfeccionament moral— ha de partir de l'allunyament del seu jo, i per tant, del distanciament de l'ambient en què aquell jo es va forjar. En aquest sentit mantenen Emerson i Cavell que el perfeccionament del jo no es troba en cap fita o punt definitiu d'arribada sinó en el fet de la marxa (*departure, leaving*) (TSW: 136-137). L'abandonament físic i mut de la llar per part de Karen —el que té lloc tot just després de la mort del seu fill i del qual el film no ens parla explícitament fins a l'última escena—, no és però, segons el nostre parer, més que el primer pas d'aquesta marxa, un deambular —com el de Karen per la fira en les escenes inicials— que persegueix la llibertat que es troba en l'acte de partir. La marxa doncs, anirà prenent forma a mesura que la dona trobe la seua veu, i es consumarà en la darrera visita a la llar que li servirà de comiat de la seua família i del seu jo previ.

Però la recerca de la pròpia veu no és quelcom que pugui ser dut a terme aïlladament, de manera narcisista: sols a partir d'haver-me iniciat en la “nostra” veu (la de Karen i Susanne) podré trobar la “meua”, sols a partir de la trobada amb l'altre pot

²⁹⁵ Emprem de manera intencionada la mateixa formulació que fa servir A. Roselló en parlar de reconeixement i veritat de l'escepticisme a propòsit de la lectura cavelliana d'Otel·lo (2002: 55).

esdevenir la nostra educació com a humans. La a-versió (cap a la conformitat del jo anterior, cap a la comunitat que ens ha desconegut) ha de completar-se amb la con-versió, amb la mútua educació i el recíproc reconeixement que comporta la conversa i que condueix cap a la renovació personal. Una conversa que resulta particularment rellevant en moments de crisi —com el que travessa Karen— en què les normes, valors i el mateix significat de les paraules ja no són compartits, en què la transformació es revela com a necessària. Una transformació personal i alhora social com la que persegueix l'individu perfeccionista quan no sols mostra la seua aversió cap als supòsits morals d'una comunitat sinó que també accepta el seu deure discursiu (la con-versa, l'autèntica con-versió, la *con-dit-io* humana) sotmetent a debat públic la seua opció personal. La conversa amb la seua amiga i mentora Susanne mostra així el primer pas ferm del camí perfeccionista de Karen que es completarà amb la seua actuació idiota davant la seua família. La combinació de l'aversion de Karen cap a l'ambient on ha romàs desconeguda i el reconeixement del seu desconeixement per part de Susanne espanten la protagonista cap a la trobada de la pròpia veu, cap a la seua resurrecció.

És aquesta la veu que anirà trobant durant la seua convivència amb els idiotes i que acabarà fent sentir amb força a la llar familiar [34]. La recerca de la pròpia veu s'imbrica així en Karen amb la recerca del seu idiota interior, presentant uns matisos diferents dels que advertíem anteriorment quan parlàvem de la lúdica motivació dels integrants de la comuna. Si abans comentàvem que l'escena de l'ampolla [31] en què Stoffer llança a la comuna el repte definitiu per a provar la seua convicció suposava un punt d'inflexió en la història del grup, no podem dir ara que l'episodi tinga el mateix efecte en Karen. No és sols perquè aquesta no estiga present mentre té lloc el joc de l'ampolla (com tampoc no hi estan Susanne o Jeppe), sinó més aviat perquè, a diferència del grup, Karen no ha començat a fer l'idiota mirant de convèncer els seus espectadors sense depositar la seua convicció en el poder terapèutic de la causa idiota. La seua no és l'actuació dels seus companys ni tampoc una actuació per als seus companys o per a les persones alienes al grup. Fins i tot podríem dir que la seua no és una actuació (no en un grau major en què tot comportament humà ho és), que Karen ha seguit des d'un primer moment el camí que abans dèiem que la visita dels autèntics discapacitats assenyalava: el consistent a ser una idiota (a reconèixer amb convicció l'idiota interior, aqueix *altre* que cadascun de nosaltres pot ser) i no pas a simular-ho, el consistent a entendre l'experiència com una autèntica oportunitat de transformació i no com un joc intranscendent d'interpretació. És potser per això que Stoffer l'allibera de la responsabilitat d'haver d'acatar l'atzarosa decisió de l'ampolla (*"Nunca he oído a Karen dárseles de gran idiota"*), perquè l'ombra de la inautenticitat sembla no afectar-la com ho fa amb la resta, perquè la seua convicció en (i la seua

responsabilitat amb) la idiotització ha estat present en ella des dels primers espasmes.

L'escena en què Karen comença a fer l'idiota [18.2] deixa constància de la seua diferent manera d'encarar la recerca. Com dèiem, els primers moviments espasmòdics de Karen tenen lloc tot just després del contacte directe amb els autèntics discapacitats. Lluny de provocar el desànim com en la resta de la comuna, la visita serveix a Karen per a encetar l'encontre amb el seu idiota interior. En la mateixa finestra on ha conversat amb Susanne, mirant de nou a través del vidre i sense necessitar del testimoni o aprovació dels seus nous companys, Karen s'endinsa en el seu jo-idiota. I és que qualsevol veu que aspire a crear el públic necessita partir d'una convicció interna: "There is no public before each self undergoes internal transformation, a transformation through which one encounters one's own limitations and experiences the moment of the other within oneself" (Saito, 2004: 87).

No hi ha mofa ni provocació en el comportament de Karen, o no almenys una provocació dirigida a l'exterior. En tot cas, sols aqueixa que incita al canvi personal i que defuig del conformisme amb el jo present. Quelcom semblant podem dir respecte de la seua primera vivència idiota a l'exterior [19.1]. Amb uns maniguets inflables als braços, Karen-idiota entra a la piscina amb l'ajuda de Jeppe-idiota i Susanne. Fent el mort —com si aquest estat fóra el que correspon al seu antic jo—, la seua cara de felicitat va mutant mentre mira el sostre de la piscina coberta, fins que comença a plorar. Susanne i Jeppe acosten les seues cares a la de Karen, la besen i tracten de consolar-la. El pla es tanca, com si res més existira a banda de l'expressiva cara de Karen i l'íntim silenci en companyia de la seua inseparable Susanne i Jeppe-idiota, a qui estima com un fill. Assegurada la convicció interna en la causa idiota, és moment de compartir la vivència amb els que l'entenen sense parlar abans de reivindicar la pròpia veu a la seua llar.

La idiotització genuïna de Karen apunta així cap al potencial afirmatiu de la teatralització del qual parlàvem en valorar el sostre dels objectius del projecte de Stoffer a l'inici del present apartat. Mitjançant la teatralització espasmòdica Karen s'apropia del seu cos i exposa el turment de la seua ànima. Com succeeix als melodrames de la dona desconeguda cavellians, Karen travessa aquella fase del desenvolupament de la problemàtica escèptica en què la teatralització del ser esdevé prova principal de la pròpia existència. La protagonista està realitzant l'esforç de distanciament necessari per a veure's com *un altre* —per a veure l'*altre* dins d'ella mateixa— i poder re-conèixer-se, per a assolir un (auto)reconeixement que es manifesta mitjançant una acció —en el seu cas, la idiota— que depassa els tipus de conducta lingüística i corporal associats amb el coneixement i la veritat

lògica. No en va, el reconeixement apropa en canvi a la vivència subjectiva de la veritat, a l'apropiació del subjecte existent en la seua pròpia existència.

Karen està així assumint l'impuls perfeccionista que persegueix la renovació del jo partint del reconeixement de la ironia de la identitat humana, està esborrant el seu jo anterior en un acte d'afirmació individual: "[T]he act of self-erasure, of disowning the words by which just a few seconds ago you may have identified yourself, becomes in fact, and paradoxically, an indication of selfhood" (Poirier, 1992: 11). El jo-idiota de Karen l'acosta a l'acceptació de la interminable recerca del jo i a la transitorietat alliberadora d'un jo previ que la sumia en la infelicitat de l'escepticisme quotidià. En definitiva, la trobada del seu idiota interior li obre les portes del camí que condueix l'individu a decidir el tipus de persona que vol ser i la vida que vol portar.

7.5. La resurrecció de Karen

Prèviament comentàvem que el caràcter episòdic i mostratiu que predomina en la primera part de *Los idiotas* va cedint el terreny al desenvolupament narratiu a mesura que la història de Karen pren protagonisme. En aqueix sentit, la visita dels autèntics discapacitats i la immediatament posterior reacció de Karen a aquesta marcaven l'entrecreuament de la línia argumental que segueix les activitats de la colla i aquella altra que se centra en el cas de Karen. A partir d'aleshores, els designis de la recerca de l'idiota interior aniran trobant progressivament en Karen el seu principal artífex, com hem pogut veure en el darrer apartat.

Així les coses, l'escena final de la pel·lícula [34] no sols suposarà el tancament del fil narratiu que s'encarrega de Karen, sinó que també dotarà de sentit als anhels terapèutics del projecte de Stoffer que la resta del grup no ha reeixit a abastar. L'última escena a l'anàlisi de la qual dedicarem el present apartat funciona com a nucli que vessa nova llum i permet revisar les catàlisis que han anat esquitxant el relat, sobretot les relatives al trajecte de Karen en la història²⁹⁶. És amb la tornada de la protagonista a la casa familiar quan millor podem valorar l'aïllament i privacitat del personatge que apreciàvem des dels primers minuts del film, quan millor entenem la desconexió amb els altres d'una dona incapaç de fer prevaldre els seus somnis a la seua llar, quan la conversa mantinguda amb Susanne sobre el dret a ser feliç revela tot el seu abast. La darrera escena de *Los idiotas* ens permet, en definitiva, avaluar la genuïtat de la idiotesa quotidiana de Karen —i conseqüentment, la seua necessitat de transformació—, l'autenticitat amb què s'entrega a la recerca de l'idiota interior i la potencialitat terapèutica d'aquesta

²⁹⁶ Utilitzem les nocions de nucli i catàlisis d'acord amb allò que Barthes manté a *Introducción al análisis estructural de los relatos* (1970) i sobretot en les pàgines 77-82.

recerca. La convicció que en Karen desperta la causa idiota la porta a donar l'últim pas amb què assumeix la responsabilitat de fer sentir la seua veu dissident a casa, allà on ha sigut més sinistrament desconeguda i no ha trobat possibilitat de reconeixement. És així com la protagonista pren el relleu de la comuna, transcendeix l'amenaça d'impostura que el grup s'ha mostrat incapaç de superar i dota de sentit a la causa idiota, assolint en la praxi el propòsit transformador que de manera teòrica es plantejava Stoffer.

L'escena comença amb la imatge de Karen i Susanne picant a la porta de la casa familiar. La mare de Karen obre la porta i la saluda fredament, girant-se tot seguit i enfilant el corredor. La parella d'amigues roman a l'estret i fosc rebedor de la casa. Es tracta d'un pis menut i humil que contrasta amb la lluminositat i amplitud del xalet on la comuna ha estat convivint les últimes setmanes. El reduït i fins i tot claustrofòbic espai no sols dóna comptes de la diferent extracció social de Karen respecte dels seus companys sinó que emfatitza el caràcter asfixiant i repressiu de les relacions familiars de la protagonista i la seua escassa capacitat de maniobra en aqueix ambient.

En el primer fotograma, la mare de Karen obrint la porta a les dues amigues. En el fotograma central, la figura de la protagonista apareix triplement encaixada: pel marc de la porta de la casa familiar, pel de la porta que té darrere d'ella i per l'espill del rebedor. En espentar la mare lleument la porta, i com veiem en el tercer fotograma, la dualitat desapareix i sols accedim a la imatge reflectida de Karen.

Mentre Karen deixa la jaqueta de Susanne al penja-robes, la seua germana Britta se li apropa:

BRITTA: *Karen, ¿dónde has estado? Te creíamos muerta.*

KAREN: *Esta es Susanne. Mi hermana, Britta.*

BRITTA: *¿Louise? Ha venido Karen.*

LOUISE: *¿Qué quieres?*

KAREN: *Sólo saber cómo estáis. Esta es Susanne.*

BRITTA: *Va a venir Anders.*

KAREN: *Sí, ya lo suponía.*

Britta sembla ser l'única a mostrar cert interès per Karen. Louise, l'adolescent que ix de la seua habitació a instàncies de Britta —i que podem suposar que és la germana més jove—, repeteix la conducta distant de la mare de Karen en obrir la porta del

domicili. Ni Susanne ni els espectadors acaben d'entendre la freda rebuda que ofereixen a la dona, ni tot allò que ha implicat per a la seua família el fet que Karen haja estat desapareguda i sense oferir senyals de vida. Mentre la protagonista saluda el seu avi al menjador, Britta revela a Susanne en la cuina la clau que ens permet acostar-nos millor al personatge de Karen i a la situació que travessa: *"Hace dos semanas que no la vemos. Desde el día anterior al entierro"*. Davant el silenci i incomprensió de Susanne, Britta continua amb la seua explicació: *"Anders y Karen perdieron a su hijo. Le dolió mucho a Anders que ella desapareciera y no viniera al entierro"*.

La revelació de Britta ens permet rellegir i completar l'itinerari de Karen al film, des dels primers plans de la presentació del personatge a la fira d'atraccions fins a la seua decisió de fer l'idiota al nucli familiar, passant per la conversa que consolida la seua relació amb Susanne i ens permet albirar la necessitat que mou Karen a provar la possibilitat terapèutica de la recerca de l'idiota interior. L'abandonament de la llar familiar abans del soterrament de Martin, el seu fill, ens apropa a la inicial incapacitat de Karen per superar la pèrdua del nadó, per afrontar el dol al costat dels seus, per reconèixer la finitud humana de la qual la mortalitat n'és l'exemple més palmari.

La fugida de Karen és la seua resposta davant el vertigen que li causa el fet de no poder trobar explicacions a la mort del seu xiquet i davant la impossibilitat d'obtenir en el seu entorn el suport emocional necessari per a superar la manca d'alleujament racional. El somriure trist de la Karen de les primeres escenes serveix com a prova fefaent de la seua lluita interna per reprimir unes llàgrimes que sols s'alliberaran en companyia de qui sent que pot entendre-les i respondre-hi. Així esdevé no sols mentre dialoga amb Susanne, en l'escena a què hem remès en diverses ocasions o en la seua primera actuació idiota en la piscina junt a Jeppe i Susanne, sinó també en aquesta darrera escena. Tot just després d'assabentar-se de la traumàtica situació que travessa Karen, Susanne la busca immediatament per la casa fins a trobar-la contemplant una fotografia del seu difunt nadó. El somriure complaent que Karen ofereix als seus familiars es transforma en plors en el moment en què pot compartir, en un racó de la casa, un breu moment d'intimitat amb Susanne. Aquesta l'acarona i eixuga les seues llàgrimes, mentre prem amb força les seues mans i li xiuxiueja tendrament: *"Mi pequeña"*. És justament aleshores quan irromp el so del timbre de la porta, anunciant l'arribada d'Anders.

Karen es neteja la cara amb les mans, alça el cap i torna a dibuixar el somriure amb què vol rebre el seu marit. Després de saludar l'avi, Anders adverteix la presència de Karen i Susanne a la casa. El tímid *"Hola, Anders"* que dedica al marit és respost amb un forçat i buit *"Hola, Karen"* revestit d'una indiferència insultant i acompanyat del

gest de voltar el cos per a seure en la butaca, oferint l'esquena a la seua dona. La reacció de Karen, capcota i decebuda davant el menyspreu d'Anders, no fa sinó confirmar que una projecció empàtica com la que caracteritza la seua relació amb Susanne no té cabuda en aqueixa mena de vincle contractual i desapassionat que la lliga amb el seu marit i, potser amb l'única excepció de Britta, també amb la resta de la seua família. Tot i això, Karen intenta apropar-se a ell demanant-li disculpes: *"Siento no haber podido ir al entierro de Martin"*. Les paraules de Karen, qui s'esforça per reprimir el plor, s'entretallen en ser capaç de verbalitzar per primera volta el motiu que va provocar la seua desaparició. La resposta concloent d'Anders ens mostra el seu desinterès per encetar la conversa, per escoltar qualsevol tipus de justificació de l'actitud de la seua dona: *"No estarás muy disgustada. Eso está bien"*. Hi veiem ací de nou el recurs d'Anders a la ironia com a manera d'evitar el contacte amb l'altre, com a forma de dificultar l'avanç de la conversa. En la mateixa direcció assenyalen els gestos del marit. Mentre continua donant l'esquena a Karen, la seua mirada s'adreça cap a la revista que agafa i comença a fullejar alhora que articula la feridora contestació. Davant la impossibilitat que l'intercanvi de paraules vaja més enllà, Karen es dirigeix al sofà on s'asseuran Louise i també Britta, després d'haver servit el cafè. Susanne s'acomoda tot just enfront de Karen. La tensió silenciosa, remarcada pel constant tic tac del rellotge del menjador, a penes és alleujada per la veu de la mare de Karen en convidar els presents a començar a tastar el que hi ha a la taula.

Per molt que la seua família pugui estar dolguda per la desaparició de Karen, la vilesa d'Anders i l'apàtica i lacònica reacció dels familiars en la retrobada ens porta a pensar que la família de Karen s'ha instal·lat en una dinàmica de relacions deteriorades on l'evitació de l'altre i la incomunicació han esdevingut normals. Sota aquest supòsit, la pèrdua del seu fill podria ser entesa com el detonant d'una situació prolongadament insuportable per a Karen que motiva la seua fugida, com allò que la fa sentir que el seu camí personal no pot continuar al costat dels seus, que el seu desconeixement i estancament en la infelicitat demanen a crits l'abandonament de la llar, i paral·lelament, l'abandonament del seu jo anterior. Tot i donar peu a aquesta mena de conjectures, el film, però, ens manté en una certa ignorància respecte d'aquestes qüestions. Sí que trobem, en canvi, major justificació per a sostenir que la mort del petit Martin comporta per a Karen el sentiment que quelcom ha mort també dins d'ella, que travessa la petita mort de l'escepticisme quotidià, que assisteix a l'agonia del seu antic jo. Una mort simbòlica, la de Karen, que es veu emfatitzada per les paraules amb què Britta ha rebut la seua germana: *"Te creíamos muerta"*²⁹⁷. Només assumint i travessant aquest doble dol, només amb l'allunyament

²⁹⁷ Tot i que el nostre objectiu consisteix principalment a presentar el camí de Karen al film sota la perspectiva del perfeccionisme moral que mou la dona desconeguda cavelliana, resulta interessant

(de l'ambient familiar, de l'antic jo) és possible que el dol (*mourning*) vaja deixant pas a l'aurora (*morning*), aqueix renàixer en uns nous termes que Karen comença a albirar a partir de la convivència amb la comuna i la implicació personal en la recerca del seu idiota interior entesa en clau perfeccionista. D'acord amb allò que hem exposat a l'apartat anterior, la teatralització la porta cap al reconeixement d'aqueix altre vessant de la finitud humana, o si es vol, cap al reconeixement de la veritat que l'escepticisme ens ensenya: que allò que fa el món inaccessible és justament allò mateix que el fa accessible, que l'esborrament del jo anterior mitjançant la teatralització implica un acte autoafirmatiu que persegueix la pròpia decisió partint de l'honradesa amb un mateix.

La tornada de Karen a la casa familiar suposa la voluntat de completar la seua maduració amb aqueixa humiliació²⁹⁸ que equival a la reivindicació del seu dret a decidir en un món injust. L'assumpció del repte de Stoffer i la dotació de sentit a la causa idiota no són més que conseqüències que se'n deriven de la voluntat de satisfer aquesta necessitat personal que mou Karen. La intenció de la protagonista de posar en pràctica la seua llibertat de manera diferent no és quelcom que pugui quedar reduït al seu fur intern, sinó que ha de dirigir-se als altres: a aquells altres coneguts per als quals Karen ha sigut una desconeguda. És així com Karen no sols expressa la dissensió amb els supòsits morals dels seus, sinó principalment com accepta la responsabilitat de fer-los intel·ligible la seua opció personal, la qual cosa havia eludit dues setmanes abans amb la seua fugida: és així com esdevindrà ara la marxa (*departure*) que va més enllà de la mera desaparició anterior.

El sacrifici de Karen, el que confirma la mort del seu antic jo i procura la transfiguració *mourning/morning*, passa per posar-se al descobert davant els seus

comprovar que altres aproximacions a *Los idiotas*, malgrat trobar-se en un principi llunyanes als plantejaments de Cavell, comparteixen certes nocions que resulten nuclears en la nostra lectura. Així esdevé amb l'anàlisi de Culp (2014: 94-141), al qual al·ludíem en una nota anterior en què ens apropàvem a la condició d'estrangeres de les protagonistes de von Trier. Culp destaca també la figura de la companya de la protagonista com a recurrent en els films del director, la qual cosa entronca amb la nostra caracterització de Susanne com a amiga mentora de la dona desconeguda que l'acompanya en el trajecte cap a la transformació personal. Per altra banda, apreciàvem en el conflicte que Culp observa als films de von Trier entre els personatges masculins i racionals i les protagonistes que cerquen l'eixida en el terreny de l'emoció una dinàmica semblant a l'advertida per Cavell en el melodrama de la dona desconeguda entre aquesta i l'home vil i incapaç de respondre als desitjos de la seua parella. En aquesta ocasió podem remarcar altres paral·lelismes que es poden establir entre l'anàlisi de Culp i la nostra lectura cavelliana, i que ens remetien a nocions comuns (sacrifici, mort simbòlica) que es posen en connexió amb aqueixes que tot just hem recordat.

²⁹⁸ La idea de la humiliació és una constant al si del Projecte idiota i apareix associada a l'exposició als *altres*. Recordem al mateix film la reacció de Stoffer durant la venda de decoracions nadalenques pel veïnat [13]: "*¿Por qué adornos navideños? ¿Por qué siempre nos humillamos así?*". Aquesta és, per altra banda l'escena amb què comença *De ydmygede* [Els humiliats], i de la qual el *making of* de Jargil pren el seu títol. La vinculació entre humiliació i exposició (de l'individu, del film, del Projecte) apareix també arreplegada en diferents passatges del diari íntim del director (Von Trier, 1998: 41, 56).

familiars, per revelar-los el seu idiota interior, per exposar la seua teatralització. La reivindicació de reconeixement que el sacrifici de Karen comporta es manifesta en el fer, en el posar-se en joc, en la mostració del propi gust (*taste*) com a prova del coneixement que té de la seua comunitat, com a prova que “se ha dado cuenta de la futilidad de apelar al gusto de quien no tiene gusto por ella” (MAL: 304). Karen es disposa a expressar el seu gust —o, si es vol, el seu *disgust*— fent l’idiota mentre menja allò que han servit a la taula al voltant de la qual tots estan asseguts. Susanne mira la seua amiga, entenent millor que mai el patiment amb què es disposa a traure el seu idiota interior en la llar familiar. El pastís mastegat comença a eixir de la boca de Karen. La seua mare i Louise la miren, sense donar crèdit als seus ulls. Britta, en canvi, no s’atreveix a alçar la vista. Anders i l’avi claven igualment la mirada en la protagonista. Karen comença a acompanyar la seua malaptesa a l’hora de mastegar amb moviments espasmòdics, per a major sorpresa de Louise.

L’acció estableix una fàcilment identificable rima amb l’escena que comentàvem anteriorment en què la comuna menja i beu fent l’idiota. Les diferències entre un i altre moment del film, però, són igualment evidents. Per una banda, no es tracta ara d’un joc intern de la colla, sinó d’una acció externa que, a més es duu a terme —com diria Stoffer— allà on realment importa. El potencial provocador del fet de menjar fent l’idiota es multiplica amb escreix quan el joc sense riscos es converteix en acció transformadora²⁹⁹. Per altra banda, i en consonància amb la primera diferència que acabem d’esmentar, l’acció de Karen no es pot veure aombrada d’igual manera per l’amenaça d’impostura que afectava el grup³⁰⁰. Ans al contrari, el patetisme de l’escena ens decanten més aviat per l’autenticitat de la necessitat i la creença que mouen Karen:

The film’s ending with Karen “spassing” in the presence of her family points to the tensions and contradictions of class and gendered relations within an oppressed working-class environment. At this point, the incommensurability between being someone and performing someone

²⁹⁹ Si abans comentàvem que von Trier trobava en l’escena en què el grup menja i beu fent l’idiota un dels passatges més edificants del film, el director valora d’aquesta manera el moment en què Karen-idiota menja pastís i beu cafè davant la seua família: “La première fois que nous avons fait la scène d’idiotie à la table, nous avons vu à quel point, dans cette situation, le simple fait de recracher le gâteau était une transgression. Tout le monde a senti tout de suite que c’était une transgression folle. Peut-être beaucoup plus provocant que tout le reste de ce que nous avons fait dans le film, y compris la baise. Ce petit bout de gâteau qui ressort de sa bouche est une transgression terrible” (Von Trier, 1998: 63).

³⁰⁰ Sánchez Martí apunta en una direcció pareguda a la nostra en apropar-se en termes deleuzians a aquesta escena: “¿Está siendo Karen fiel a su auténtica identidad, o por el contrario, está llevando al extremo el discurso programático y totalitarista de Stoffer? ‘Al elevar lo falso a la potencia, la vida se liberaba de las apariencias tanto como de la verdad’, sostenía Deleuze [...] Karen es la imagen de lo verdadero en lo falso, [...] es el único personaje de *Los idiotas* que no finge, que ha dejado aflorar su inmutable naturaleza de un modo tan espontáneo como rotundo, y que ha sabido utilizarla para triunfar ante las ataduras de la realidad” (2013: 156).

becomes clear, since Karen's performance points to states of marginalism and oppression that cannot be reduced to a masquerade, or to a postmodern surface reality (Koutsourakis, 2011: 174).

La reivindicació de reconeixement per part de Karen s'expressa mitjançant una acció que, alhora, espera una acció per part dels altres com a resposta. Enmig del neguitós silenci i de les mirades dels familiars que es debaten entre perdre's en el no-res i contemplar nerviosament l'estrany comportament de Karen, Anders s'alça sobtadament del seient i pega una sonora galtada a la seua dona. Anders ofereix a Karen la resposta que constata la seua impossibilitat de trobar la felicitat al si del matrimoni. No hi ha espai algú per a la conversa alegre o l'educació recíproca que es regalen els cònjuges de les cavellianes comèdies del tornar-se a casar³⁰¹. Tampoc no sembla raonable mantenir cap esperança de refugi i reconeixement a la casa materna. Erigida en portaveu muda del nucli familiar, la galtada d'Anders no provoca més reacció en els parents a banda de la paràlisi i la prolongació d'un silenci cada volta més violent. La incomunicació i la conformitat amb la vilesa masculina establertes a la llar no deixen molta més opció a Karen. El seu destí no pot ser altre que el de les dones desconegudes que protagonitzen els melodrames dels quals ens parla Cavell. Un destí agredolç que conjuga el dol (*mourning*) per allò que ha mort i s'ha perdut amb la nova oportunitat (*morning*) que l'enfrontament i superació d'aquest dol comporta. La claredat del nou matí és la que possibilita veure els beneficis de la metamorfosi. Uns beneficis que sorgeixen com a conseqüència de les experiències traumàtiques i la falta de reconeixement que afecten les dones desconegudes i que acaben desembocant, com esdevé també en el cas de Karen, en la possessió d'una maduresa i autoritat moral superior a la del seu home que la capacita per a sobreviure en un món hostil i que li ofereix pocs motius per a estar alegre³⁰².

A banda de l'avergonyiment per la situació que Britta transmet amb els seus gestos, només Susanne reacciona davant la galtada d'Anders. Incapaç, com la seua amiga, de contenir el plor, s'aixeca de seguida i se li adreça: "*Ya es suficiente, Karen. ¿Nos vamos?*". Mentre l'afirmació inicial mira d'alliberar Karen de qualsevol dubte possible sobre la seua satisfacció de les exigències del repte de Stoffer, la pregunta que li segueix deixa en mans de la protagonista la decisió última. La intervenció de Susanne condensa el que ha sigut el seu rol en el procés perfeccionista de Karen, això és, el de l'amiga mentora que ofereix suport i reconeixement i que mira de facilitar que la veu de la seua companya es faça sentir per a decidir el seu propi rumb.

³⁰¹ De fet, amb els gestos infantils de Karen i la resposta autoritària d'Anders, l'escena ens apropa més a una relació pare-filla que no pas a un veritable matrimoni.

³⁰² De nou, fem servir mots ben semblants als emprats per Cavell en la seua lectura de *Stella Dallas* (2009: 200).

L'escarrit però ferm “sí” amb què Karen respon la pregunta de Susanne comporta l'acompliment de la fita última que associàvem amb els objectius més ambiciosos de l'empresa idiota. És ara quan Karen pot donar per consumada la trobada de la pròpia veu, ara que la fa sentir allí on la protagonista mai no ha estat escoltada, ara que surt de l'ambient opressiu en què des d'un primer moment va ser iniciada. El “sí” de Karen a Susanne, última paraula que sentirem al film, és el primer pas d'una articulació verbal que va més enllà del recurs al silenci com a veu de l'idiota interior, allò que li pot fer superar l'idiotisme en el sentit etimològic del terme. L'actual capacitat per al discurs de Karen, és la base sobre la qual reposa el seu dret a tenir drets, quelcom que ara sap que podrà aspirar a veure reconegut fora dels murs de sa casa.

Anàlogament, tal com el silenci com a veu passa a actuar com a esglaó previ a la trobada de la nova veu, la idiotització de la protagonista associada al silenci es revela com a estadi transitori una volta s'ha abraçat la transformació personal que es pretenia. El recurs a l'idiota interior serveix així a Karen com aqueixa escala wittgensteiniana de què ens en desfem una volta l'hem pujada. I quelcom semblant podríem dir al voltant del nou estadi del jo al qual ara ha arribat: no constitueix una fita definitiva, sinó un pas més en l'interminable viatge d'autosuperació i autorealització d'un perfeccionisme moral que focalitza els seus esforços en l'ací i ara, en l'abast del pròxim jo i no pas en la consecució d'un jo definitiu. L'assoliment de la pròpia veu i la resurrecció en un nou jo serveixen de corol·lari al camí que ha conduït Karen des de la paràlisi escèptica que la mantenia desconnectada del món i dels altres fins a la seua participació en un món entès com a *Lebenswelt*, això és, fins al reconeixement que la seua existència, els seus pensaments i accions estan incrustats en un món compartit i conformat per les intervencions humanes. La teatralització de l'experiència idiota ha derivat, en el cas de Karen, en la transformació personal que permet superar existencialment l'escepticisme, tot suportant la seua ineludible presència:

As an acting person, I step out of the space of absolute doubt, because even a simulated or fake world becomes my world, because it is the world I am interacting with. The world is thus not simply something opposite of an isolated consciousness —the world I live in is co-generated by my actions, my interacting with that world. As long as I am (inter)acting, the world is, at least to a certain extent, real for me (Schmerheim, 2013: 256).

És així com Karen motiva la seua resurrecció, aqueixa que li serveix de recompensa al seu sacrifici³⁰³, aqueixa que esgrimeix com a resposta al fals ordinari i a la petita mort causada per l'amenaça permanent de l'escepticisme. I és així, en definitiva, com Karen completa el seu camí cap a una perfecció el significat de la qual sols pot ser mesurat per la veu i la cara que ara ens parlen, pel pas que ara dóna³⁰⁴. Un pas que l'allunya definitivament de la seua família i l'antic jo sumit en l'escepticisme i que a nosaltres ens permet reprendre, a partir dels últims plans del film, la noció de marxa (*departure*) a què hem al·ludit en diverses ocasions.

Karen alça el cap i dirigeix els ulls cap a Susanne, qui resta dempeus davant d'ella. El “sí” amb què respon la seua pregunta s'acompanya d'una mirada sense besllum de dubte —confiada i clarivident malgrat la tristor— i d'un decidit moviment afirmatiu amb el cap. Karen esguarda el seu voltant des del sofà, com si amb els ulls s'estiguera acomiadant d'una família incapaç de mirar-la a la cara. Les restes de cafè encara taquen la seua barbeta tremolosa i la seua cella sagna a conseqüència del colp rebut. La protagonista torna a assentir amb la mateixa convicció que abans i s'aixeca. Anders roman impassible, sense alçar la vista. Karen agafa la mà de Susanne i ambdues enfilen el corredor de la casa, en direcció a la porta d'eixida. Només Susanne dedica una última mirada a la família.

Efectivament, el fet de marxar és vist per Cavell com a mostra de la mutació del dol en aurora³⁰⁵, de “la transfiguración del duelo en el pensamiento de la mañana como amanecer y éxtasis” (MAL: 317), com la manera en què un individu crea la seua pròpia sendera en caminar i troba la llibertat. És, com ja hem vist, la marxa la que apropa a la perfecció moral, i no pas l'arribada a una fita definitiva. La marxa de Karen, és clar, ens remet a l'abandonament definitiu de la llar familiar, de la casa on Karen, fent l'idiota mentre menja, revela i reivindica que la seua identitat no està fixada. A fi de comptes, la marxa de Karen no pot ser d'un altre lloc, doncs és a casa on comença la transformació³⁰⁶. Una *casa* (*home*) que, seguint Cavell, hem d'entendre en un doble sentit: en el literal, com el lloc on Karen desenvolupa la seua vida ordinària, i en un altre metafòric segons el qual *casa* remet a allò que és més

³⁰³ A diferència de l'heroïna dels contes de *Golden Heart* que serviren d'inspiració a von Trier per a la seua trilogia, Karen no obté la recompensa d'un príncep o de Déu, sinó que aquesta està en ella mateixa (Rockwell, 2003: 62); és el seu nou jo el que li serveix de guardó.

³⁰⁴ Fem servir a propòsit les mateixes expressions que Saito (2004: 87) empra en parlar de la renovació personal que Cavell adverteix en *Stella Dallas* per remarcar la conveniència de la lectura en clau perfeccionista de la progressió de Karen al film.

³⁰⁵ El matí metafòric amb què finalitza *Los idiotas* troba el seu paral·lel en la llum del nou dia amb què es resolen *Celebración*, *Mifune* i *The King is Alive*.

³⁰⁶ I és així perquè, com afirmen García Catalán i Rodríguez Serrano, “[e]l nido familiar es el espacio donde se desliza la experiencia de lo siniestro” (2016: 10).

vertader al seu cor i ens indica que la transformació ha de partir d'ella mateixa³⁰⁷. I no és altra sinó ella qui decideix abandonar el paper de filla i esposa abnegada, no és altra sinó ella qui expressa la seua veu dissident com a resistència a l'estat de conformitat, com a repte transformador dels criteris que regeixen la seua comunitat i que la protagonista llança des de dins d'aquesta. Karen segueix així el mateix camí que la resta de dones desconegudes i, per tant, també aquell triat per la Nora d'Ibsen que serveix de model per a totes elles. D'igual manera que Nora, Karen entén que la seua felicitat no serà possible al costat del seu marit i decideix abandonar la seua casa. El mateix von Trier es refereix a la part final de l'última escena fent servir l'expressió "a real Nora moment"³⁰⁸.

Però la referència a Nora ens permet considerar, a més, aqueixa altra marxa protagonitzada per Karen que fa que els seus passos s'encaminen per uns derroters diferents als assenyalats per la comuna idiota capitanejada per Stoffer. Si bé l'experiència idiota viscuda amb la comuna —i sobretot l'amistat amb Susanne— han ajudat Karen a sentir la necessitat de fer sorgir la seua veu, ben és cert que el seu distanciament respecte del limitat aprofitament que de la idiotització ha fet el grup és evident. La vivència amb la comuna li ha servit per a saber amb quin tipus de vida no vol continuar, però no li ha assenyalat el camí a seguir. Com a molt, l'empresa de Stoffer li ha facilitat l'escala wittgensteiniana de la qual se'n desfà en el mateix moment en què pronuncia el "sí" que marca un abans i un després en la seua vida. No obstant això, Karen ha pujat l'escala més enllà del que qualsevol altre membre de la colla ha fet.

A diferència de les actuacions del grup liderat per Stoffer, marcades per una esforçada voluntat —pel racional antiracionalisme que abans li atribuïem—, la idiotització genuïna de Karen és fruit d'una mena de gràcia —d'aquella gràcia que no podem conèixer, sinó sols reconèixer. Moguda per la necessitat personal³⁰⁹ i no per la voluntat de superar el repte de Stoffer, Karen porta la recerca del seu idiota interior fins a les últimes conseqüències, en un exercici d'autenticitat que supera

³⁰⁷ Des del nostre punt de vista, és en aquest sentit metafòric i personal de *casa* com *Los idiotas* millor ens permet entendre l'afirmació de Català: "El melodrama implica una vuelta al hogar, pero a un hogar en ruinas que debe ser reconstruido a toda costa" (2009: 9).

³⁰⁸ Així ho fa en els continguts extra d'algunes edicions del DVD de *Los idiotas*. També el podem veure utilitzant la mateixa expressió en *De ydmygede* [Els humiliats], durant el rodatge de l'escena que estem comentant. Von Trier remarca aleshores la importància del "sí" de Karen, d'aqueixa paraula que recalca que la decisió última, com la de Nora, li correspon sols a ella.

³⁰⁹ Açò ens retorna a la citació que hem fet servir quan parlàvem de la convicció, i de com aquesta es podia relacionar tant amb la creença en la tècnica Dogma com en la creença en la tècnica idiota: "The moral is that you can practise the technique —the Dogma technique or the idiot technique— from now to kingdom come without anything coming out of it unless you have a profound, passionate desire and need to do so. Karen discovers that she needs the technique, and therefore it changes her life. Idiocy is like hypnosis or ejaculation: if you want it, you can't have it —and if you don't want it, you can" (Von Trier en Knudsen, 1998).

l'amenaça d'impostura que el grup troba infranquejable. La mostració a casa del seu idiotisme culmina els anhels de transformació (personal i social) que Stoffer només clissava de manera teòrica. La intervenció de Karen en l'àmbit familiar suposa, com dèiem, una mostra de la seua responsabilitat a l'hora de fer-se intel·ligible a la resta sense parapetar-se, com feia el grup, en una màscara que no es revela com a tal. És l'assumpció d'aquesta responsabilitat la que distancia Karen del narcisisme irònic i l'evitació que anteriorment atribuïem a Stoffer³¹⁰, la que comporta la separació de la veu de Karen respecte de la veu del *thymos*. La seua és la veu pròpia emersoniana, cultivada en la paciència i el silenci i que permet transcendir qualsevol distinció convencional entre *logos*, *thymos* i *mythos*. La nova Karen se situa entre l'aversion fàcil i adolescent per la qual opta Stoffer i la conformitat que caracteritzava l'actitud de l'antiga Karen. Heus ací precisament el terreny perfeccionista que trepitgen tant Karen com Nora i que els porta a ser lúcidament madures respecte dels seus somnis i abandonar, en conseqüència, la seua casa. I heus ací, a més, el motiu principal pel qual mantenim que a la marxa de la llar protagonitzada per Karen hauríem de sumar una segona marxa: la que l'allunya definitivament del grup en confirmar-se la seua superació de les limitacions de la comuna per assolir l'autèntica transformació a través de l'empresa idiota.

Servint-se de l'ajut de la teatralització i amb el suport de Susanne, Karen, com esdevé amb les dones desconegudes cavellianes, aconsegueix superar les circumstàncies més adverses i crear-se a si mateixa, en solitari, en un món que mai no l'ha reconeguda. En eixir de la casa familiar, la protagonista no tornarà a conviure amb la ja desmembrada comuna. La seua marxa (de la llar, de la comuna —i podríem afegir també de la comunitat, d'una cultura) és alhora una recerca. Podem així aplicar a Karen les mateixes paraules que Cavell dedica a Nora:

Intuyo que ninguno de los posibles futuros que soy capaz de imaginar para ella es tan importante como la sensación de que, realmente, tiene un futuro cuyo comienzo es la afirmación de que la experiencia del mundo que ha conocido no lo pertenece (MAL: 326).

Marxant-se no troba un lloc on establir-se, però sí la vida de la perfecció que rebutja qualsevol perfectibilitat final. Tal volta Karen torne a vagar per la fira, com al començament del film, però de segur que aquesta vegada el seu trajecte dibuixa un cercle major que inclou l'anterior: "Our life is an apprenticeship to the truth, that around every circle another can be drawn; that there is no end in nature, but every end is a beginning" (Emerson, 1990: 166). ■

³¹⁰ Stoffer podria quedar igualment caracteritzat per una vilesa masculina semblant a aqueixa amb què abans associàvem Anders, el marit de Karen. No cal dir, però, que Karen també es distancia amb escreix d'aquesta vilesa tan vinculada amb la psicopatia i el narcisisme de Stoffer.

8
UNA

**CAPÍTOL
VUITÉ**

**PEL·LÍCULA
FETA
PER
IDIOTES**

**8.1. COM TOCAR MÓN AMB LA TÈCNICA IDIOTA:
ABSTENCIÓ DEL CONTROL I ACCEPTACIÓ DE LA REALITAT**

**8.1.1. EL FUNCIONAMENT DE LA TÈCNICA DEL POINT AND SHOOT STYLE
A L'EPISODI DE L'ORGIA**

**8.1.2. REIVINDICACIÓ FORMAL DE LA CORPOREÏTAT (I).
LA CàMERA I LA SEUA FIXACIÓ PELS COSSOS**

**8.1.3. REIVINDICACIÓ FORMAL DE LA CORPOREÏTAT (II).
LA CàMERA-COS**

**8.1.4. IMPROVISACIÓ I PRESES LLARGUES.
OBERTURA A L'ALEATORI I INDETERMINACIÓ DE LA REALITAT**

**8.2. CONTROLANT LA PÈRDUA DE CONTROL: DESOCULTACIÓ DEL FET FÍLMIC
I ASSUMPCIÓ DE LA INTERVENCIÓ SIGNIFICANT**

**8.2.1. LA PRESÈNCIA FÍSICA, LA VEU MÉS LITERAL.
EL TERRENY LIMÍTROF DEL PROCÉS CINEMATOGRAFIC**

**8.2.2. LA VEU DE LA CàMERA PERFORMATIVA:
EXPRESSIÓ I PRODUCCIÓ DE SENTIT**

**8.2.3. LA VEU INEVITABLE DEL MUNTATGE.
DISCONTINUÏTAT, HETEROGENEÏTAT I CENTRIFUGUISME**

**8.2.4. CONTROL RELATIU, INTERVENCIÓ SIGNIFICANT
I RECONDUCCIÓ A L'ORDE DEL RELAT**

**8.3. UNA PROPOSTA FORMAL QUE APUNTA CAP A
LA SUPERACIÓ DE L'ESCEPTICISME**

**8.3.1. RECUPERACIÓ DE LA CONVICCió CONTRA LA PÈRDUA
CINEMATOGRAFICA DE MÓN. L'IMPULS MODERNISTA DE LOS IDIOTAS**

**8.3.2. IMPERFECCIÓ FORMAL COM A VIA CAP AL PERFECCIONISME MORAL.
L'EXPERIÈNCIA PURIFICADORA DEL CINEASTA**

La translucidesa de la realitat i el conflicte ontològic de la pantalla cinematogràfica.

El present capítol serà el segon que dediquem a analitzar el film *Los idiotas*. Després d'haver-nos centrat en la història de la pel·lícula per a encetar la nostra lectura, tot seguit ens dedicarem a continuar-la focalitzant l'atenció en les decisions de l'equip artístic conduents a posar aqueixa història en sons i imatges. És per això que el nostre interès es desplaçarà, com indica el títol de l'apartat, cap als *idiotas* que fan possible la pel·lícula, i més especialment, cap al seu director, la seua *escriptura*³¹¹ i el seu discurs. D'aquesta manera, pretenem completar l'aproximació que acabem de realitzar al film amb un abordament que, tot i que entroncarà igualment amb els plantejaments filosòfics cavellians, mirarà de fer-ho partint de l'anàlisi formal de *Los idiotas*. Com comentàvem anteriorment quan justificàvem la intenció d'ampliar el procediment cavellià de lectura, el nostre objectiu no consisteix pas a proposar una alternativa a aquest sinó, en tot cas, una mena de complement. Certament, Cavell no desestima en les seues interpretacions la consideració dels aspectes estilístics dels films als quals s'acosta, ja que la seua referència és al film (o a fragments d'aquest) entès com la suma de les relacions que l'espectador percep entre els diferents elements que el constitueixen³¹². Ara bé, com advertíem, les lectures de Cavell apareixen principalment motivades i guiades pels elements temàtics de les pel·lícules i no pas pels formals³¹³.

Si recordem, la nostra aproximació a la història i al discurs del film per separat té com a principal intenció remarcar l'aportació que l'anàlisi formal puga oferir a les lectures cavellianes que prenem com a font d'inspiració. Lluny d'advocar per la

³¹¹ Ens referim a aquella escriptura de què parla Barthes (2006: 21-25), qui l'entén com a moral de la forma que implica el compromís de l'autor i un acte de solidaritat històrica.

³¹² Aquesta és la definició d'allò que Bordwell i Thompson anomenen forma fílmica (1995: 42).

³¹³ Aquest capítol suposa una manera de posar en pràctica el que defensem en un article (vid. Burgos, 2015c) dedicat a criticar les habituals utilitzacions que la disciplina filosòfica fa del cinema i a avaluar les virtuts i limitacions de les lectures cavellianes.

independència i oposició que tradicionalment s'associa amb la distinció entre *forma* i *contingut*, la finalitat de la nostra lectura consisteix a mostrar l'esperit comú que mou tant la història com el discurs del film de von Trier, a palesar la coherència i imbricació que lliguen uns aspectes temàtics i formals que se'ns presenten com les dues cares de l'única moneda que és *Los idiotas*. No és per casualitat que emprem ara la mateixa imatge que fèiem servir abans en referir-nos a la desconexió amb els altres i amb el món com a vessants interrelacionats de l'escepticisme; així com acabem de llegir la història de *Los idiotas* des del prisma de la superació de l'escepticisme que afecta la nostra relació amb les altres ments, tot seguit tractarem de presentar l'estil del film com a resposta formal a l'escenari escèptic que planteja la pèrdua (cinematogràfica) de món.

Així, el nostre objectiu fonamental consistirà a apropar-nos a l'escriptura de *Los idiotas* per a investigar com aborda la recuperació de l'escepticisme amb què prèviament hem associat l'estratègia realista proposada per Dogma 95. Recorrent als elements analítics que contempla la metodologia de Bordwell i Thompson (1995: 145-358) —posada en escena, propietats cinematogràfiques, muntatge, so— escometrem la lectura dels recursos narratius i expressius de diferents fragments de *Los idiotas* amb la intenció de valorar de quina manera concreta el film de von Trier aposta tant pel realisme que reivindica el perfilmic ordinari com per aquell que cerca la desocultació de l'artifici filmic. Mitjançant la nostra anàlisi mirarem de confirmar la hipòtesi que ens mou a concebre el plantejament formal de *Los idiotas* com a proposta cinematogràfica de superació de l'escepticisme sobre el món extern i, paral·lelament, com a intent modernista de recuperació de la convicció.

En tant que punta visible de l'iceberg que suposa el Projecte idiota al complet, el film de von Trier ens ofereix les claus per entendre la manera pràctica i concreta com el director decideix explorar el potencial transformador que prometen les regles. El camí cap a la transformació triat pel cineasta entronca amb l'aspiració que vertebrava l'argument del film: la trobada de l'idiota interior. El Projecte idiota de von Trier se'ns presenta així mogut per la voluntat de gaudir dels beneficis de *fer l'idiota al món del cinema*. Per una banda, aquests beneficis es posaran al servei d'aqueixa transformació del mitjà que faci possible la seua re-connexió amb el món; per l'altra, tindran també un pes determinant en la purificadora transformació de von Trier i la seua trobada d'una nova veu.

Tant una transformació com l'altra reposen sobre la voluntat d'escapar del zel de control i possessió del món que caracteritza el cineasta sotmès als paràmetres fixats pel cinema d'il·lusió, justament els paràmetres que es miren de combatre aplicant la tècnica *idiota* a la realització del film. La *idiotització* de l'equip humà, i més concretament la del seu director, passa així per la tendència cap a aqueixa acceptació

passiva de la realitat que se situaria en les antípodes del desig de control absolut. Tal com l'idiota quedava caracteritzat per Aristòtil com aquell que no participava en els assumptes públics, la tècnica *idiota* sembla apuntar cap a una fita cinematogràfica paral·lela: la consistent a no immiscir-se en la realitat que enregistra. Però, en la línia del que manteníem anteriorment a propòsit de l'estratègia realista dual de Dogma 95, la tria de l'escrupolós respecte pel perfilmic com a única guia durant la realització cauria en el mateix parany escèptic pel que és seduït el cineasta obsessionat pel control, això és, en la perversa il·lusió d'arribar a una posició externa respecte del món. Com veurem en la nostra lectura del discurs de *Los idiotas*, l'apropament (cinematogràficament) "discapacitat" al perfilmic funciona com una mena d'escala wittgensteiniana transitòria semblant a la que fa poc dèiem que ajudava Karen a trobar la pròpia veu, com una mena de contrapès necessari per tal de vèncer la dèria pel control absolut.

El procés creatiu que el Projecte idiota genera —i que la pel·lícula mira d'arreglar— esdevé així l'escenari terapèutic al qual floreixen els conflictes que l'anàlisi del discurs del film ens permetrà valorar. Aquests conflictes ens remetran tant a l'abans esmentada tensió entre els dos tipus de realisme (del perfilmic, del fet fílmic) que el moviment Dogma 95 posa en joc com a les dificultats i contradiccions que comporta el doble intent de transformació (del cineasta, del mitjà) pretès pel projecte. Així mateix, com veurem, el discurs de *Los idiotas* se'ns presentarà marcat per la pugna entre els dos extrems escèptics que suposen l'anhel de denotació pura d'una realitat independent del subjecte i el desig de control absolut. D'acord amb la nostra lectura, el conflicte es resoldrà mitjançant el reconeixement de la intervenció significant que comporta la negociació cinematogràfica amb la realitat, o si es vol, mitjançant l'assumpció de la participació humana en la construcció de la realitat en què estem endinsats.

Amb la doble intenció d'analitzar com l'escriptura de *Los idiotas* constitueix una temptativa de recuperació de la convicció que possibilita l'eixida de l'atzucac en què ens introdueix l'escepticisme sobre el món extern i de valorar també la metamorfosi perfeccionista que von Trier experimenta durant el procés de realització, estructurarem la nostra exposició en tres apartats. El primer d'aquests s'encarregarà d'apropar-se a aqueixa sort d'acceptació passiva de la realitat que sembla caracteritzar l'estil del film i que entroncaria amb el realisme que reivindica el perfilmic ordinari que assignàvem a Dogma 95. En segon lloc, ens centrarem en les diverses mostres d'intervenció significant de von Trier que entren en col·lisió amb l'afany observacional amb què es vol despullar la realitat perfilmica. A partir d'aquestes mostres d'intervenció valorarem la peculiar manera com von Trier dóna comptes de l'altra tendència realista que —en apropar-nos a l'estratègia de Dogma

95— anomenàvem realisme que busca la desocultació del fet fílmic. De la mà de les intervencions significants que detectem al film arribarem al tercer i últim apartat en què relacionarem la nova veu que von Trier abasta mitjançant el Projecte idiota amb les bases del perfeccionisme moral. Serà també aleshores quan remarcuem el lligam entre la iniciativa de renovació personal del director i la voluntat modernista de transformació de la tradició cinematogràfica, tot incidint en el paral·lel recorregut d'ambdós itineraris.

8.1. Com tocar món amb la *tècnica idiota*: abstenció del control i acceptació de la realitat

Com esdevé amb la resta de films de la germandat Dogma, la posada en escena de *Los idiotas* apareix notablement marcada per les exigències del Vot de castedat al qual el col·lectiu se sotmet. El control sobre allò que apareix en pantalla, característic de la posada en escena dels films de ficció, és rebutjat per von Trier en un intent per revaloritzar un perfil·míc que amenaça amb perdre's en l'oblit a mans del cinema d'il·lusió i el seu creixent gust per les imatges generades informàticament. Recorrent al rodatge en localitzacions reals, renunciant a *attrezzo*, vestuari i maquillatges especials (regla 1) així com a il·luminació artificial (regla 4), la posada en escena de *Los idiotas* subratlla la indicialitat que atorga l'automatisme mecànic del mitjà cinematogràfic en els termes que abans comentàvem.

Troblem així en *Los idiotas* el mateix respecte pels elements materials del perfil·míc que mostren els altres films de la germandat i que es palesa en l'opció per evitar la manipulació que comporta l'escenografia, però hi advertim a més en la pel·lícula de von Trier una especial voluntat de minimitzar la manipulació dels elements humans del perfil·míc que tota interpretació implica. Si bé abans comentàvem que el guió va servir d'esbós provisional per al rodatge, no podem obviar el fet de la guionització que subjau a un producte de ficció com és *Los idiotas*. Ara bé, malgrat l'existència d'una certa guionització (d'una manipulació dels elements humans del perfil·míc, d'una interpretació actoral), von Trier s'esforça a generar l'ambient necessari perquè el film mostre vivències autèntiques i emocions reals més que interpretacions versemblants, com hem tingut ocasió de comprovar quan donàvem comptes de les circumstàncies del rodatge. L'interès per respectar el perfil·míc vol arribar així en *Los idiotas* a copsar allò d'autèntic que el personatge pren prestat de la persona que l'encarna, i fins i tot, podríem dir, a copsar el moment (intersectivament real) en què el transvasament té lloc³¹⁴. Amb la intenció de voler

³¹⁴ Més tard tindrem ocasió d'endinsar-nos amb deteniment en aquests transvasaments ontològics i en la vinculació que els lliga coherentment amb la història a què ens acosta la pel·lícula. Hi ha prou ara amb remarcar la preservació del perfil·míc que trobem en la voluntat d'apropar persona i personatge, aqueixa voluntat que regeix el treball dels actors principals i que abasta la seua màxima

apropar els referents humans diegètics i profílmics, el film apunta més que cap a un determinat estil d'actuació, cap a una actuació que no ho és, o si es prefereix, cap a una actuació que no ho vol ser en major mesura que aqueixa que portem a terme quotidianament en el nostre dia a dia com a humans.

Però òbviament, l'assoliment d'autenticitat per part del film no depèn sols del sorgiment de moments interpretatius veraçs durant el rodatge, sinó també del recurs a una tècnica capaç de motivar-los i captar-los. Això ens remet de nou al decàleg i a la seua oposició a les actuacions que es realitzen “per a la càmera”. D'acord amb la regla 2, “la pel·lícula no ha d'ocórrer on la càmera està situada; el rodatge ha d'ocórrer on la pel·lícula té lloc”. A diferència del que ocorre durant els rodatges convencionals, no és la realitat profílmica (inclosos, és clar, els actors i els seus moviments) la que ha d'ajustar-se als imperatius de la càmera, sinó tot el contrari. En la mateixa formulació de la regla podem observar com aquesta no sols remet a l'expressió i moviment de les figures com un dels aspectes que conformen la posada en escena, sinó que, en referir-se a la càmera, s'endinsa també en el terreny de les propietats cinematogràfiques del film. És per això que aquesta regla ofereix un major marge d'interpretació i aportació personal del director que les abans al·ludides normes que condicionaven la posada en escena.

Pel que fa al cas que ens ocupa, i de manera semblant a com prèviament afirmàvem que esdevenia en *Celebración*, la cinematografia de *Los idiotas* troba en el *point and shoot style* de von Trier el seu element més característic. L'aportació dels actors al procés col·lectiu que desemboca en *Los idiotas* com el seu producte final no es fa visible, per tant, sols en la ja comentada participació de l'equip artístic en la presa de decisions relatives al guió literari o en la caracterització d'uns personatges que es van dibuixant progressivament a mesura que té lloc el rodatge, que van nodrint-se de les persones que els encarnen i de la vivència que el procés de realització del film suposa per al grup d'actors. La contribució dels intèrprets és també palpable en l'estil d'un film en què la lliure expressió i moviment dels actors decideix en gran part del metratge cap on ha d'apuntar la càmera³¹⁵.

La llibertat interpretativa i la tendència a la improvisació fomentada en el grup d'actors ajuden von Trier a alliberar-se del control que el director de ficció tradicionalment assumeix respecte de la posada en escena i li ofereixen, a més, i en virtut del procediment consistent a “apuntar i disparar”, la possibilitat que els actors

expressió en el recurs a actors no professionals, com esdevé per exemple en el cas de les persones amb diversitat funcional que visiten la comuna [16].

³¹⁵ La tècnica de von Trier s'apropa així al cinema-contacte que Jean Rouch perseguia rodant sense trípode, amb so sincrònic i amb un molt reduït equip: “Para Rouch, la cámara tiene que bailar al son de los hombres: no hay que abandonarse a su mecánica sino ejercitar una cierta gimnasia que una los músculos del ojo con los del cuerpo” (Sánchez Martí, 2013: 219).

i els seus moviments condicionen decisivament les propietats cinematogràfiques del film. Les preses llargues i l'enquadrament mòbil, característiques fonamentals de la improvisació tècnica que duu a terme el *point and shoot style*, marquen així un treball de càmera que deposita la confiança en la tasca dels actors i els permet assaborir, també a ells, la promesa purificadora del projecte.

Per tot el que acabem de dir, trobem suficientment justificat el nostre interès per analitzar d'ací endavant el funcionament del *point and shoot style*. Una idea guiarà la nostra indagació de la tècnica *idiota* del film: en fer servir el *point and shoot style*, no és tant la ment del director que decideix sobre les propietats cinematogràfiques del film, sinó els cossos dels actors, amb els seus moviments i expressions³¹⁶. D'aquesta afirmació es deriven certes qüestions entrelaçades de considerable importància per a la nostra lectura que tot seguit ens dedicarem a exposar en els següents subapartats.

8.1.1. El funcionament de la tècnica del *point and shoot style* a l'episodi de l'orgia

Tot i que són ben nombrosos els fragments de *Los idiotas* que deixen constància d'aquesta pèrdua de control destil·lada per una posada en quadre que depèn del moviment dels cossos dels actors, d'ací endavant ens centrarem en l'anàlisi del ja referit episodi de la festa que acaba esdevenint orgia [29]. La nostra lectura formal del fragment vertebrarà els següents subapartats i de la mà d'aquesta comentarem altres passatges del film que ens serviran per a insistir en el vincle que lliga la cinematografia del film amb la voluntat de respecte pel perfilmic ordinari. Tornar a l'episodi de l'orgia ens permetrà, a més, establir certes rimes amb aspectes de la lectura que hem fet del mateix fragment quan ens centràvem en la història de *Los idiotas*. Comencem, doncs, per revisitar l'esmentat passatge atenent ara a les propietats cinematogràfiques que el caracteritzen i que donaran peu a la posterior interpretació³¹⁷.

Durant els plans inicials de l'escena (P762-P766) dedicats a apropar-nos a l'accés dels convidats al saló on la festa tindrà lloc, la càmera mostra una estabilitat relativa. Mantenint sempre la mateixa angulació i centrant l'atenció tant en Jeppe, el porter, com també en els tiquets que el grup prèviament ha preparat per a l'ocasió, la

³¹⁶ Esdevé amb la tècnica de von Trier quelcom semblant a allò que Odin apunta a propòsit del *joc col·lectiu* que s'engega en fer un film familiar, la qual cosa ens serveix per a remarcar un vincle més entre Dogma 95 i el vídeo domèstic: "En esta clase de producciones, es más la familia la que filma que el que está detrás de la cámara" (2007: 200).

³¹⁷ D'ací endavant, farem constar entre parèntesi i precedit de la lletra P el número del pla del film a què ens referim en cada moment.

càmera no amaga el seu interès per fer-nos veure amb el recurs al *zoom in* la malaptesa de Jeppe a l'hora de tallar un tros de l'entrada de cada convidat.

P762

P763

P764

P765

P766

P767

P768

P769

P770

P771

P772

P773a

En començar a sonar la música diegètica que amenitza la festa, la càmera reacciona davant el moviment dels cossos dels actors de manera paral·lela a com aquests responen al so de la cançó (P767). Després de mostrar-nos les fredes primeres reaccions d'una part dels assistents (P768, P769), una ràpida panoràmica horitzontal (P770) capta el grup al complet ballant alegrement i fent l'idiota. L'agilitat del muntatge se suma a una festa en què la càmera "balla" amb els personatges per a oferir-nos la imatge de la impetuosa abraçada de Stoffer a Nana i, instants després, amb total menyspreu pel ràcord de moviment i de so, seguir la trajectòria impredecible d'un Stoffer que acaba de passar per davant de l'objectiu (P771).

Tanmateix, la música i el bullici, els cossos i la càmera cessen sobtadament la seua activitat conjunta a partir del pla immediatament posterior (P772). És aleshores el moment en què Stoffer, aquell en honor del qual se celebra la festa, ha de decidir què farà el grup (P773a). I és aleshores quan el líder comença a repetir amb insistència la paraula “orgia”, alhora que cinematogràficament es respon amb una insistència paral·lela. Mitjançant un *jump cut* es lliguen un parell d'imatges (P773b, P774) amb una mínima variació de l'angulació horitzontal que arrepleguen, en ambdós casos, sengles repeticions de la paraula “orgia” per part de Stoffer, qui apareix en pla mitjà a la dreta de Susanne. El pla 775 redunda de manera semblant, tant en la proposta de Stoffer com en la informació visual que ofereix: una nova variació de l'angulació permet ara que Stoffer ocupe inicialment la meitat esquerra de l'enquadrament, acompanyat aquesta volta per Nana, qui s'encarrega de prendre el relleu de Stoffer a l'hora de repetir insistentment el mateix mot i hi afegeix al pla la traducció gestual de la paraula aportant els seus compulsius i insinuants moviments pelvians.

P773b

P774

P775

La figura de Nana despullant-se atrau a partir d'aleshores (P777) l'atenció de Stoffer, com també la de l'enunciació. Si abans la càmera semblava ballar com els protagonistes, ara pareix manejar el seu cap d'un costat a l'altre, dirigint la seua mirada des de la perplexitat d'un Stoffer que observa dempeus cap al cos nu de Nana que jau en terra (P779). El muntatge intercala un pla de conjunt (P780) amb la reacció expectant dels assistents per a tornar al pla americà de Stoffer (P781), qui deixa caure l'ampolla de cervesa que té a la mà i s'adreça cap a ella, amb el consegüent moviment de càmera que acompanya el seu desplaçament. Un nou *jump cut* mostra directament Stoffer i Nana en terra (P782), mentre aquesta introdueix la mà per sota dels seus calçotets.

P777

P778

P779a

Un pla mitjà estàtic (P783) ens presenta Susanne, asseguda sobre una banqueta, amb l'esquena recolzada sobre la paret i presenciant l'acció que desencadena l'orgia. Miguel obstaculitza la nostra visió de Susanne en creuar l'enquadrament i situar-se en primer terme mentre despassa els botons de la seua camisa. Poc després, el cos mig nu de Katrine, deambulant en direcció contrària, s'interposa de nou entre l'objectiu i Susanne. La càmera es contagia en el següent pla (P784) de l'activitat creixent de les figures. Un inestable i ràpid escombrat ens permet apreciar la nuesa d'uns cossos a penes distingibles per a acabar oferint-nos la imatge de Stoffer, qui taral·leja efusivament una melodia i salta de manera compulsiva. Una panoràmica semicircular (P785) executada en direcció oposada al moviment immediatament anterior ens permet veure Jeppe, i també Henrik, despullat i tocant el seu penis de manera infantil, així com la desconcertada Karen, qui completament vestida dóna uns passos enrere alhora que mira cap a la porta d'eixida del saló.

Arribem així a la part de l'escena on millor podem apreciar l'obsessió de la tècnica del *point and shoot style* pel moviment dels cossos i les seues accions. En un minut i vint-i-cinc segons, nou plans donaran comptes de la integració de la reticent Susanne en l'orgia. En el primer d'ells (P786), veiem Susanne en pla americà, asseguda en l'ampit de la finestra i fullejant una revista, sense cap intenció de sumar-se al joc

sexual. Stoffer se li acosta, i la càmera segueix el seu apropament. El líder de la colla baixa el tirant dret del vestit de Susanne i, davant la negativa d'aquesta, retrocedeix uns quants passos immediatament, com també ho fa la càmera. Tant Stoffer com l'operador de càmera tornen a repetir exactament el mateix moviment una volta més. El tercer intent de Stoffer, amb el qual pretén agafar la mà de Susanne és igualment monitoritzat³¹⁸ per l'operador, qui continua reenquadrant constantment d'acord amb la posició variant de Stoffer. Els tres desplaçaments comporten evidents i reiterats canvis d'exposició en la figura de Stoffer, motivats per la seua variable distància respecte de la llum natural que entra per la finestra.

P786a

P786b

P786c

P786d

P786e

P786f

P786g

P786h

P786i

P786j

P786k

P786l

³¹⁸ És aquesta la monitorització televisiva de què parlàvem quan valoràvem la influència del reporterisme audiovisual en el treball de càmera de Dogma 95, i que, com estem comprovant, és especialment evident en el cas de *Los idiotas*.

El pla 787 comença mostrant Stoffer entre Susanne i Axel, per dirigir poc després l'atenció cap a l'acció amb què el primer intenta alçar el vestit de Susanne per accedir a les seues calces, deixant Axel fora de quadre. Seguidament, tornem a veure els tres (P788). Mentre Susanne atén la demanda d'Axel i l'ajuda a llevar-se els pantalons, Stoffer aprofita la distracció de la jove per intentar baixar-li les calces. L'acció ha reubicat tots tres com també ha variat l'angle des del qual apunta la càmera, que acaba oferint una imatge subexposada dels joves com a conseqüència del contrallum.

P788a

P788b

P788c

El pla següent (P789) fixa momentàniament l'atenció en Josephine, qui, mentre sentim encara les veus de Susanne i Stoffer en plena disputa, abandona despullada el saló on es troben la resta dels seus companys. A continuació, un pla enter picat de Susanne en terra (P790) ens permet observar com Stoffer acaba de llevar-li el vestit i com la dona s'esforça per alçar-se i evitar la situació. El pla 791 comença captant l'esquena de Susanne mentre aquesta s'enfila a tota pressa cap a la porta que dóna accés al jardí del xalet. En eixir, la jove és seguida per Stoffer, Axel i Miguel, els quals travessen la porta tot just abans que l'operador de càmera reproduïska la mateixa trajectòria. De nou, els notoris canvis lumínics afecten una presa que els ha portat mitjançant l'enregistrament continu des de l'interior de la casa fins al jardí, i que es desenvolupa, ja en l'exterior, tant en zones amb llum solar directa com en àrees situades a l'ombra dels arbres. Els joves persegueixen Susanne de la mateixa manera com la càmera persegueix tots quatre. El llarg pla ens permet apreciar la inestabilitat d'una càmera dirigida per un operador que corre darrere dels personatges així com la deficient captació d'àudio en augmentar la distància entre els actors i el microfonista. Fins i tot, podem arribar a sentir el soroll extradiegètic que els bruscs moviments de l'equip tècnic evitant les branques dels arbres afegeixen a la banda sonora. Després d'haver corregut uns vint metres darrere de Susanne, Miguel aconsegueix dur-la a terra.

El pla següent (P792) varia 180º l'angulació horitzontal amb què acabava l'anterior. Miguel, Stoffer i Susanne jeu en l'herba del jardí. Per *jump cut* passem al pla 793 en què Axel entra també en quadre i Susanne intenta, amb poc convenciment i entre rialles, fugir a quatre potes. El fragment finalitza amb un pla picat de Susanne començant a llevar-se les botes (P794), últimes peces de roba que, junt amb el sostenidor, cobreixen el seu cos.

Fins ací arriba el fragment en què se centraran gran part de les nostres consideracions. L'episodi continua, no obstant, amb un parell més d'escenes que ens acosten, respectivament, a l'auge de la festa sexual que té lloc al saló de la casa i a l'encontre amorós entre Jeppe i Josephine que es produeix al marge del grup, en una habitació del pis de dalt. Remetrem eventualment també a aquestes escenes en el nostre recorregut, però finalitzem en aquest punt l'apropament detallat al passatge

i deixarem per a més tard l'anàlisi específic dels plans d'ambdues escenes que resultaran rellevants per a la nostra lectura.

8.1.2. Reivindicació formal de la corporeïtat (I). La càmera i la seua fixació pels cossos

Si recordem, el nostre postulat de partida abans esmentat responsabilitzava als cossos dels actors més que a la ment del director de les propietats cinematogràfiques de *Los idiotas*. Si ens centràrem en la referència al binomi director-actors, podríem remarcar el servei que la tècnica del *point and shoot style* presta al terapèutic propòsit del director de desfer-se de l'obsessió pel control absolut. Tot i que en última instància el director no pot desfer-se'n de la seua responsabilitat sobre l'estil del film —és ell qui decideix triar la tècnica d'enregistrament emprada, i, a més a més, el principal operador de càmera de *Los idiotas*—, apostar pel *point and shoot style* li allibera de prendre tota una sèrie de decisions tècniques i li permet centrar el seu interès, d'acord amb els preceptes Dogma, en els personatges i en el quadre de l'acció. Una mena de des-control relatiu, o si es vol, de control compartit amb l'equip artístic ve a substituir la dèria pel que podríem anomenar “domini cinematogràfic” de la realitat. Per molt que això puga entroncar amb els plantejaments col·lectivistes que mouen el Projecte idiota, el que més ens interessa destacar en relació amb la tècnica d'enregistrament emprada a *Los idiotas* no té tant a veure amb l'ajut que presta a la superació de la tradicional posició d'autoritat del director front al seu equip com amb aquella altra pèrdua de control (estètic, en aquest cas) que l'esmentada tècnica persegueix. Per tot això, i remetent al fragment que tot just ens ha ocupat, centrarem la nostra atenció en el binomi ment-cos i en com la tècnica emprada configura l'estil del film. Valorarem així el recurs al *point and shoot style* i la seua fixació en els elements humans del perfil·mic com a configuradors de l'aspecte de la posada en escena que, amb Bordwell i Thompson (1995: 157-163), anomenem “expressió i moviment de les figures”.

Com acabem de comprovar, són nombrosos els plans que fan palesa la tècnica del *point and shoot style* emprada per von Trier. La càmera al muscle facilita el recurs a un enquadrament mòbil que reacciona constantment davant els moviments dels personatges, que troba la seua motivació principal en les trajectòries i expressions d'aquests. Els cossos dels protagonistes constitueixen el tema dels plans, i els enquadraments i composicions romanen subordinats al seu moviment. Són així aquests cossos els que —si més no, indirectament— decideixen l'espai del camp i el fora de camp: les seues expressions (gestuals, però també sonores) i els seus moviments indiquen on ha d'adreçar-se la càmera. La cinematografia de *Los idiotas* s'allibera així dels constrenyiments tradicionalment imposats pel guió tècnic i el

storyboard i encaixa amb la caracterització que Deleuze fa del “cinema del cos” com aquell on la performativitat reemplaça la causalitat, tot impeding concebre el film com a mera reproducció d’un guió (1987: 251 i ss). No és el cap pensant del director el que determina racionalment i *a priori* l’enquadrament i composició del pla, no s’ha dissenyat prèviament una planificació a la qual la realitat haja d’adequar-se³¹⁹. Ans al contrari, són els cossos dels actors/personatges els que *ací i ara* (això és, en el moment del rodatge, en plena negociació amb la realitat) ofereixen motius a la càmera perquè aquesta reísca en el seu intent de desocultar el proffilmic i revelar veritat³²⁰.

És aqueix, per exemple, el tipus de seguiment (o més aviat, persecució) que observàvem en el llarg pla (P791) en què Susanne tractava de fugir, corrent pel jardí, de Stoffer, Axel i Miguel. Aquest és un dels plans del passatge analitzat que millor dona comptes de la manera com el desplaçament dels cossos motiva l’enquadrament en el treball de càmera de von Trier. El film al complet ens ofereix nombrosos exemples més igualment eloqüents, d’entre els quals sobresorten aquells en què, com en l’últim pla referit, la càmera s’apressa darrere dels personatges que corren. Pensem, si més no, en les preses que cobreixen la cursa forassenyada de Stoffer darrere del vehicle del funcionari de l’ajuntament [26] o bé en la captació de la sobtada reacció de Jeppe en posar-se a córrer en direcció al cotxe en què el pare de Josephine tracta de dur-se la seua filla [30.2].

L’atenció als cossos per part de l’enunciació no s’exhaureix, però, en els diversos plans en què els personatges són perseguits. De fet, gran part de les preses del film s’enregistren mentre la càmera està situada ben prop de l’acció, sense que cap desplaçament sobtat d’algun dels actors comporte una reubicació notable de l’operador de càmera. No obstant això, el reenquadrament a la recerca de nous motius constitueix igualment una constant en aquests plans de curta escala. Aquesta cerca de motius per part de la càmera és allò que la converteix, d’acord amb Brecht, en una mena de sociòleg, com s’encarrega de recordar Koutsourakis en recórrer a la idea brechtiana de la *gestic camera* durant la seua anàlisi *Los idiotas* (2011: 141-142).

L’interès de l’enunciació no radica en aquests casos en el seguiment dels cossos mentre exploren i descobreixen l’espai proffilmic amb les seues trajectòries imprevisibles, sinó en les expressions i gestos concrets. La reducció de la distància

³¹⁹ Simons remarca igualment aquestes qüestions: “[T]he camera literally follows the players as they negotiate their ongoing trajectories through the state space” (2007: 75).

³²⁰ La nostra formulació no fa sinó remarcar allò a què implícitament ja apuntem en fer servir l’expressió de “desocultació del proffilmic”. Efectivament, associem l’apropament cinematogràfic a la realitat que proposa *Los idiotas* amb la concepció de la veritat entesa com a *aletheia* (revelació, desocultació) i no pas com a *adaequatio*.

focal mitjançant l'ús del *zoom in* esdevé un recurs fonamental per a escodrinyar la veritat de l'instant i el detall. En alguna ocasió, tan sols per mostrar un element de l'acció que podria resultar més o menys prescindible, com esdevé per exemple —i per continuar remetent a l'escena que ens està servint de base— amb el *zoom* que ens permet observar com Jeppe desplaça el banc que bloqueja la porta d'entrada al saló on es desenvoluparà l'acció (P763). Molt més sovint, però, el *zoom in* apropa a l'emoció més nua i la intimitat més feridora mitjançant la mostració de l'expressió o el gest en què es condensa la força de l'acció. L'escena d'amor entre Jeppe i Josephine que serveix de coda al passatge de l'orgia ens ofereix unes quantes mostres ben significatives de l'afany del *zoom* per escrutar les mirades, besos i plors dels amants (per exemple, P816 i P817). Idèntic propòsit es planteja la variació de distància focal en diversos plans, pertanyents a altres escenes del film, en què Karen despulla els seus sentiments amb les expressions facials i corporals i no pas amb paraules, com esdevé al pla que dona comptes de la seua primera trucada a casa i posterior reacció (P137).

P816

P817

P137

En altres moments, tanmateix, i donada l'esmentada proximitat als personatges, no cal reduir la distància focal per tal d'obtenir primeríssims primers plans i plans de detall que aposten a les manifestacions dels cossos en tota la seua cruesa. D'aquesta exagerada proximitat en fan diversos plans dedicats a cobrir l'auge de la festa sexual (P798, P800, P802). Situada al bell mig de l'acció, la càmera enregistra amb plans curts una amalgama de cossos fragmentats, fent dels genitals i els posats discapacitats dels personatges els seus principals motius.

P798

P800

P802

La minimització de la distància entre la càmera i els actors pretén assolir una immediatesa semblant en uns altres moments del film especialment dedicats a furgar en les expressions facials, a apropar-se a la cara amb què l'individu s'exposa als altres i els manifesta la seua interioritat i a centrar-se, sobretot, en la mirada d'uns ulls sovint plorosos en els quals resideix gran part del potencial expressiu humà³²¹. I és que, com manté Barthes a *Fragmentos de un discurso amoroso*:

Llorando, quiero impresionar a alguien, hacer presión sobre él [...]. Es tal vez el otro —y lo es por lo común— a quien se obliga así a asumir abiertamente su conmiseración o su insensibilidad; pero puedo serlo también yo mismo: me pongo a llorar para probarme que mi dolor no es una ilusión [...]. [A]l llorar, me doy un interlocutor enfático que resume el más “verdadero” de los mensajes, el de mi cuerpo, no el de mi lengua: “Las palabras ¿qué son? Una lágrima dirá más” (1993: 131).

Los idiotas s'associa d'aquesta manera amb el concepte bressonià de pel·lícules de rostres, gestos i mirades (Rubio, 2010: 18) com també amb la imatge-afecció de què ens parla Deleuze: “no hay primer plano de rostro, el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, y ambos son el afecto, la imagen-afección (1984: 132)³²².

El martiri femení en els ulls llagrimosos: de *La Pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928) a Karen de *Los idiotas*, passant per la commoguda mirada espectral de la protagonista de *Viure la seva vida* (*Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, 1962) davant la projecció del primer film. Darrere de la càmera, Godard homenatjant Dreyer i von Trier mirant-se en tots dos.

D'entre tots aquests plans dedicats als rostres, destaquem aquell que ens ofereix la imatge de Susanne, Jeppe i Karen durant el primer bany d'aquesta en el seu rol d'idiota. Fent pinya amb els tres actors, la càmera enregistra l'emotiu moment a escassos centímetres de les seues cares (P484). La imatge, que constitueix una sort de combinació impossible entre el pla de detall i el pla de conjunt, ens permet apreciar el plor desconsolat de Karen ocupant el centre de l'enquadrament, i a

³²¹ Les últimes línies ens acosten a les consideracions de què, partint també d'una òptica cavelliana, s'ocupa Moran a propòsit de l'expressió del rostre (2016: 34-35).

³²² L'èmfasi és de Deleuze.

sengles costats, la contagiada reacció de Jeppe-idiota i la compassiva resposta de Susanne besant la seua galta.

P484

Per tot el que hem dit fins al moment ens trobem ja en disposició de fonamentar la reivindicació formal de la corporeïtat que, d'acord amb la nostra lectura, porta a terme el film. Bé amb la persecució de les figures humanes o bé amb l'escrutini dels motius visuals i auditius que ofereix la interpretació dels actors, la tècnica del *point and shoot style* troba en el cos el principal motiu per accedir a la veritat. Aqueixa veritat que el Manifest Dogma proposa extraure dels personatges i del quadre de l'acció ens remet en última instància en *Los idiotas* als cossos dels actors. De la mà de la trajectòria d'aquests és com abastem la veritat de les localitzacions i del conjunt de l'espai perfilmic, i mitjançant la indagació de les minúscules reaccions del cos amb l'ús freqüent dels plans curts i el *zoom in* és com es pretén revelar la veritat que els personatges guarden endins. No sembla haver-hi per a la càmera de von Trier, doncs, separació sinó unitat entre l'ànima i el cos del personatge. En consonància amb els plantejaments de Cavell, el físic no és una barrera per a arribar a l'ànima sinó la millor manera d'accedir-hi: el *point and shoot style* no concep la corporeïtat com a obstacle, el cos com a vel. Tot al contrari, aquesta tècnica prima la capacitat expressiva del cos sobre la seua capacitat d'ocultació i sembla compartir

la màxima cavelliana segons la qual el cos oculta l'ànima justament perquè originàriament és allò que pot revelar-la.

Trobem en aquest punt una de les rimes que ens proposàvem remarcar en el nostre recorregut i que ens permet entroncar la pel·lícula amb la subjectivació del cos que, d'acord amb Català, procura el nou realisme melodramàtic (2009: 45). Si en l'apartat anterior remetíem a l'escena de l'orgia com un dels passatges que millor il·lustrava la reivindicació del cos que apreciàvem en la història de *Los idiotas*, tot just ara hem tractat de palesar, partint del mateix fragment, com aquesta reivindicació és susceptible de ser contemplada i anàlogament esgrimida des de la perspectiva de l'anàlisi formal. La tria del mateix fragment, però, no ha de portar-nos a confusió: la reivindicació formal de la corporeïtat que estem volent posar de manifest no depèn tant de la nuesa de les figures humanes que l'escena de l'orgia i uns altres fragments ens ofereixen, sinó, com hem pretès argumentar, de la monitorització exhaustiva dels cossos que caracteritza la major part del metratge i que es postula com a camí idoni cap a la veritat. No obstant això, l'exposició del cos despullat afegeix certs matisos a la recerca de l'autenticitat que el film es proposa i que tot seguit ens encarregarem d'abordar breument.

De nou, encetarem l'incís dirigint-nos al passatge que està guiant els nostres passos i remetrem concretament al pla que confirma l'èxit de la proposta de Stoffer amb la participació generalitzada dels membres de la comuna en la festa sexual que esdevé al saló de la casa. Abans de mostrar-nos els abans al·ludits plans de conjunt amb els cossos amuntegats dels participants, la primera imatge que ens retorna al saló després de la persecució de Susanne per l'exterior del xalet ens presenta el maldestre apropament de Ped a Nana (P795). Caminant amb els genolls, i lluint uns mitjons negres com a única peça de roba, una figura masculina s'apropa a Nana. L'enquadrament mòbil se centra en el seu penis erecte. Sols uns segons més tard identifiquem el subjecte, quan recolza el seu cap sobre el muscle de la dona. Poc després (P800, P802), l'enquadrament fa de la penetració el seu motiu principal. No és el primer moment, però, en què la zona genital acapara l'atenció del quadre. Prèviament hem pogut assistir a l'erecció de Stoffer mentre Susanne el dutxa al vestuari femení de la piscina (P249) i també al moment en què l'orina ix del penis de Jeppe (P638), ajudat pels moters que l'acompanyen al servei del bar on es troben.

P795

P249

P638

Les quatre imatges referides —el penis erecte de Ped, el moment de la penetració, l'erecció de Stoffer i el membre de Jeppe mentre orina— porten a l'extrem la voluntat de remarcar la capacitat d'indicialitat del mitjà cinematogràfic que la tècnica d'apuntar i disparar es planteja com a objectiu. Una sort d'excés³²³ subratlla el caràcter “viscut” de les accions, l'autenticitat que degota l'assoliment del *ser* en detriment de l'*actuar*. No hi ha manera d'enganyar una càmera així d'escrutadora, no hi ha manera que els actors interpreten davant d'aquesta qualsevol de les esmentades situacions sense viure-les realment. No almenys si prescindim dels trucatges que abomina el que venim anomenant realisme que reivindica el proffilmic ordinari³²⁴. El salt del personatge a la persona es consuma amb èxit, i amb aquest ens arriba el feridor vertigen ontològic d'allò que Barthes (1994: 179-187) anomena l'efecte de realitat³²⁵. El solapament subratlla el caràcter referencial del cos del personatge (i del metapersonatge), alhora que ressalta el caràcter performatiu del cos de la persona. És amb aquests salts com el discurs del film se suma a l'atac al principi d'individuació que la història explorava a partir del centrifuguisme al que convidava la idiotització, com també a partir del solapament i contradicció entre personatge i personatge-idiota. I és així també, emfatitzant aquesta intersecció

³²³ El que afirmem bé pot ser llegit a partir de l'excés cinemàtic de què parla Thompson (1977).

³²⁴ Se'ns podria objectar que el fet d'haver comptat amb dobles dels actors durant el rodatge per a aconseguir enregistrar la imatge de la penetració (Stevenson, 2005: 177) constitueix un d'aquells trucatges que qüestionen la nostra postura. Creiem, no obstant, i deixant al marge el recurs a dobles en aquesta escena, que els altres tres casos esmentats —on són efectivament els actors que interpreten Ped, Stoffer i Jeppe els que hi participen— atorguen suficient base al nostre argument. Aprofitem l'ocasió per a destacar que l'observació de Stevenson parteix de la confessió que von Trier va publicar a la pàgina web del moviment i que deia: “In relation to the production of *Dogme #2. Idioterne*, I confess:

-To have used a stand-in in one case only (the sexual intercourse scene).

-To have organised payment of cash to the actors for shopping of accessories (food).

-To have intervened with the location (by moving sources of light —candle-light— to achieve exposure).

-To have been aware of the fact that the production had entered into an agreement of leasing a car (without the knowledge of the involved actor).

All in all, and apart from the above, I feel to have lived up to the intentions and rules of the manifesto: *Dogme 95*”.

³²⁵ Von Trier reconeix en una entrevista el seu gust per aquest tipus de solapaments: “I am interested in capturing the actors when they are in and out of character. The borderline between the private individual and the character is very intriguing. Especially, when it overlaps and you cannot tell whether a reaction can be attributed to the actor or the character. That is where I try to go very often” (en Koutsourakis, 2010).

ontològica, com aquestes imatges de cossos despullats ens ofereixen més arguments per a presentar la reivindicació formal del cos com a manera idònia de trobar veritat. O si es vol, i dirigint obertament les nostres reflexions vers el nostre objectiu, és així també com la imprescindibilitat de l'extradiegètic queda remarcada des de l'àmbit de la diegesi, és així com el mitjà cinematogràfic se'ns revela com a capaç de tocar món. En definitiva, és d'aquesta manera com s'intenta recuperar la convicció que permet superar la pèrdua escèptica.

Hom podria objectar que els solapaments ontològics que comentem a propòsit de determinades reaccions fisiològiques vinculades amb els genitals —aquelles que no poden ser simulades sense ser viscudes— es poden apreciar igualment en qualsevol altre moment del film, i el que és més, en qualsevol pel·lícula d'acció real. Efectivament, el nas, la boca o els ulls —com també les accions de respirar, parlar o mirar— apunten de la manera semblant cap a la intersecció entre personatge i persona. Al cap i a la fi, com en tants altres casos, no podem abordar aquesta qüestió sense tenir en compte allò a què ens hem acostumat en tant que espectadors de determinades pel·lícules i sense considerar les expectatives que ens en generem davant d'un film: la imatge d'una boca parlant en qualsevol pel·lícula no ens condueix normalment a aquest vertigen així com la imatge d'un penis erecte en una cinta de la indústria pornogràfica tampoc no ho sol fer. I paral·lelament, i com estem mirant de remarcar a partir de l'anàlisi de l'escriptura de von Trier, hem de prendre també en consideració la manera com aqueixa boca i aqueix penis se'ns mostren perquè puguen emfatitzar aquests solapaments ontològics inherents al mitjà cinematogràfic³²⁶. És precisament en aquests punts on conflueixen la reivindicació del cos i el cos com a reivindicació en la proposta formal de *Los idiotas*, com tot seguit veurem.

Von Trier és ben conscient del servei que les esmentades imatges han de prestar al seu film. Així es refereix en el seu diari a les dificultats i beneficis de l'enregistrament d'aquestes mentre es rodava l'escena de l'orgia:

C'était difficile mais ils l'ont fait et c'était parfait puisque j'ai maintenant ces images qui sont, je le sais, essentielles pour cette scène. Ce sont précisément elles qui lui restituent cette dangerosité qui fait que l'on ne prend pas de distance. C'est dangereux. Ce sont des gens qui font les débiles et qui en même temps baisent pour de bon. Cela apporte exactement cette petite transgression de frontière dont ce film a besoin. Je reste persuadé que c'est important (Von Trier, 1998: 54).

³²⁶ D'això sembla haver pres bona nota el comerç del porno, a jutjar pel seu progressiu recurs a l'estètica *amateur*.

És justament el perillós apropament entre personatge i persona que acabem d'esmentar (o si es vol, l'autenticitat que s'obté com a fruit de la transgressió de fronteres) allò que, com diu von Trier, impedeix el distanciament de l'espectador. No obstant això, la perillositat i transgressió d'aquestes imatges no sols és susceptible de ser llegida en relació amb la forma de dur a l'extrem la reivindicació de la corporeïtat que degota la tècnica del *point and shoot style* en mostrar-nos-les. L'exhibició dels genitals a *Los idiotas* ens permet, com dèiem, realitzar el trànsit que ens porta des de la reivindicació del cos fins a la concepció del cos entès com a reivindicació. Si en ocupar-nos de l'argument del film ens referíem a la nuesa en públic de Stoffer com a arma contra la convenció moral i provocació llançada contra la burgesia benpensant, la mostració dels genitals se'ns presenta ara com a reivindicació front als cànons del cinema hegemònic. Fent dels genitals el motiu principal del pla (i molt especialment, dels masculins i en erecció), la cinta de von Trier ataca la correcció política d'aqueixa tendència cinematogràfica dominant que el Manifest Dogma no dubta a qualificar de burgesa³²⁷.

8.1.3. Reivindicació formal de la corporeïtat (II). La càmera-cos

Després d'haver presentat un primer sentit de la reivindicació formal del cos que hi trobem a *Los idiotas* i seguidament haver defensat els motius que ens porten a entendre el cos com a reivindicació en la seua proposta cinematogràfica, volem a continuació advertir un segon sentit —això sí, ben relacionat amb el primer— en què el plantejament formal del film duu a terme la seua reivindicació de la corporeïtat. Amb tal finalitat continuarem valorant el treball de càmera però posant ara l'accent no tant en allò que focalitza la seua atenció sinó en la manera com realitza els seus moviments de reenquadrament. Com dèiem abans, en determinats moments del film la càmera s'apressa darrere dels actors, corrent per mantenir-los en quadre. En gran part de les preses de *Los idiotas*, nogensmenys, la càmera enregistra els seus subjectes des de ben a prop. En aquests casos, la cerca constant de nous motius físics, combinada amb la proximitat amb els personatges i el recurs de la càmera al muscle, motiva que les variacions d'angulació que pretenen copsar els nous estímuls durant l'enregistrament continu resulten evidents. La càmera pivota horitzontal i verticalment en la seua recerca, acompanyant en ocasions aquests moviments amb el propi desplaçament de l'operador —qui de vegades rectifica la seua posició per evitar interferir en la trajectòria dels actors.

³²⁷ Com Rubio manté: "*Los idiotas* se plantea el derribo de los tabúes representacionales, como la categoría de pornografía identificada con genitalidad" (Rubio, 2010: 13). Quinze anys més tard, von Trier tornarà a atacar aquests tabús amb els dos volums de *Nymphomaniac* (2013). En aqueix interval, diversos autors s'han encarregat d'explorar amb els seus films el permeable (i sovint hipòcrita) llinar de la pornografia. Poden servir com a exemple *The Brown Bunny* (Vincent Gallo, 2003), *9 Songs* (Michael Winterbottom, 2004), *Vull ser teva* (*Lie with Me*, Clement Virgo, 2005) o *Canino* (*Kynodontas*, Yorgos Lanthimos, 2009).

Més enllà de detenir-nos ara a dilucidar si aquest treball de càmera evidencia la presència d'un operador darrere d'aquesta o si podríem considerar la càmera com un personatge més (o fins i tot, si resultaria encertat advocar conjuntament per ambdues possibilitats), d'allò que ara volem deixar constància és del fet que la càmera mira i es comporta com un cos: busca, corre i escruta amb els seus evidents gestos. Sovint situada entre els cossos dels personatges, com si d'un més es tractara, la càmera es compromet amb la realitat concreta posant-se en la pell de la presa i no pas situant-se en el bàndol del caçador (Ledo, 2004: 189). Lluny d'amagar-se com a invisible observadora de les accions, la càmera ens manifesta la seua condició de *res extensa*, es reivindica com a cos que ocupa un espai i un temps. La seua tasca no és oferir la "view from nowhere" encastellada pel cinema hegemònic. Tot al contrari, allò que es proposa és copsar la veritat de l'instant mitjançant la "view from now-here"³²⁸, des de l'*ací* i l'*ara* que reivindica el moviment danès.

La mateixa escena que ens està servint de base per comentar la proposta cinematogràfica de *Los idiotas* ens ofereix, si més no, un parell de clares mostres d'aquesta mena de reaccions corporals de la càmera que nosaltres entenem com a segona manera possible de donar comptes de la reivindicació formal del cos que duu a terme el film. Pensem per exemple en el tipus de seguiment i continu reenquadrament que apreciem en els moviments de càmera que capten les anades i tornades de Stoffer en el seu intent inicial de convèncer Susanne perquè participe en l'orgia (P786) i que hem tingut ocasió de detallar en l'anterior desglossament de plans. O, de manera encara més clara, en els plans en què la càmera oscil·la entre la imatge de Stoffer i la de Nana instants abans d'encetar-se la festa sexual (P779). Com comentàvem, la càmera apunta cap a un i altre personatge alternativament, com si menejara el cap de dreta a esquerra i de baix a dalt, sense voler perdre detall de les seues reaccions i sense amagar-nos tampoc el seu interès per aquests detalls.

Novament, hi podem trobar més evidències d'aquesta corporificació de la càmera en altres moments de la pel·lícula. La més cridanera d'elles ens remet al passatge que ens ha ocupat anteriorment, quan valoràvem la projecció empàtica que governava la relació de Karen i Susanne. Efectivament, l'escena en què les amigues entaulen la seua conversa al voltant del dret a ser feliç constitueix un exemple ben significatiu de les instintives reaccions d'una càmera "humanitzada" en els seus moviments de reenquadrament, en el seu apropament pàtic —més que racional— a la realitat. Fent servir plans d'escala curta que ens porten des del pla mitjà curt fins al pla de detall, l'escena es resol sense recórrer al tradicional joc pla-contraplà i als no menys típics plans *over the shoulder*. La càmera enquadra una cara i després l'altra, detenint-se breument en les expressions que li serveixen de motiu (una paraula, una carícia,

³²⁸ El joc de paraules emprat ens el proporciona Früchtel (Schmerheim, 2013: 109, nota 168).

unes llàgrimes...), cobrint el mínim espai que separa les dues dones amb un gest que descriu una minúscula panoràmica horitzontal. El moviment es realitza diverses voltes, en un sentit i en un altre, repetint fins i tot la mateixa direcció en dos plans contigus (P338, P339) com a causa d'un *jump cut*. Amb altres paraules, el *ping pong* propi de la convenció cinematogràfica és reemplaçat ací per un treball de càmera que més aviat reproduceix la mirada de qui contempla la partida de tennis de taula des d'un lateral. La càmera ens mostra en aquesta escena, amb els reenquadraments que ens porten del rostre tremendament expressiu de Karen a la comprensiva reacció de Susanne (P338), la seua cara més *humana*. Hom podria dir, fins i tot, que el desenfocat motivat per la voluntat d'acostar-se a Karen fins a arribar a la seua ànima constitueix la forma més espontània i propera a assolir l'impossible plor de la càmera.

P338

Aquesta *casualitat expressiva*³²⁹ ens serveix per a donar per concloses les nostres consideracions al voltant del segon sentit de la reivindicació formal del cos en què

³²⁹ En efecte, hem presentat el poètic gest del desenfocat del pla de Karen en plors com una possible conseqüència imprevista que es deriva de la intenció d'escodrinyar el seu rostre. Més endavant ens encarregarem d'avaluar fins a quin punt, si se'ns permet la redundància, és casual aquesta *casualitat expressiva*, això és, fins a quin punt és el resultat espontani de desatendre qualsevol tret estilístic que vaja més enllà de l'afany monitoritzador del *point and shoot style*.

ens hem introduït en reflexionar sobre com es duen a terme els moviments de càmera a *Los idiotas*. Per altra banda, és també aquest motiu el que dóna peu a l'últim aspecte que tractarem en aquest epígraf i que ens remet a la manera en què es fa efectiva al film de von Trier l'abstenció estètica promulgada al Manifest Dogma. La dèria per monitoritzar allò que està tenint lloc al seu voltant facilita al director —en un clar gest de voler defugir el control— l'objectiu d'abstenir-se de “qualsevol consideració estètica”:

[T]he cameraman follows events as they take place, attempting to capture everything that appears to be important without pausing for aesthetic considerations such as framing, composition, lighting, or even if the lens is focused (Simons, 2007: 149).

Trobem que l'anàlisi del ja tractat fragment en què Stoffer aconsegueix fer participar Susanne en l'orgia ofereix suficients mostres d'aquesta despreocupació per assolir una estètica curada. El treball de càmera instintiu —o si es prefereix, *idiotista*— que reenquadra constantment els cossos seguint el seu moviment en l'escena comentada fa palès un notable desinterès per l'aspecte de la imatge cinematogràfica, especialment visible en l'evident menyspreu per la continuïtat lumínica que els abans referits plans (P786, P788 i P791) ens permetien constatar.

Aquesta “desconsideració” cap a la imatge fotogràfica és també palesa en la pràctica totalitat del metratge. Hi ha, no obstant, certs plans especialment feridors en aquest sentit. Tal volta un dels millors exemples el proporcione el fragment en què el grup lliga Stoffer i aconsegueix tranquil·litzar-lo després de la visita de l'home de l'ajuntament [27]. Com esdevé en l'escena immediatament anterior en què Stoffer persegueix el vehicle del funcionari, la càmera continua reaccionant als moviments del líder de la comuna. Reduït pels seus companys, Stoffer no és capaç més que d'agitar-se, quasi espasmòdicament, amb sobtats i bruscs moviments que la càmera lluita per seguir. L'empresa, però, no és senzilla. L'operador ha d'evitar les figures dels altres membres per arribar a mostrar-nos Stoffer, per a apropar-nos mitjançant un *zoom in* a la seua cara desencaixada, expressió viva i eloqüent de la veu del *thymos*. La combinació del *zoom* amb les variables condicions lumíniques³³⁰ acaben per oferir-nos plans subexposats i ostensiblement desenfocats.

Més enllà de l'efecte pertorbador que aquestes imatges puguen causar en l'espectador, allò que ara més ens importa en traure a col·lació l'escena és destacar l'interès que l'enunciació concedeix, via la tècnica d'enregistrament emprada, al

³³⁰ No és sols que l'escena combine plans exteriors amb interiors. Cal afegir a més, si valorem el muntatge final de l'escena, la inhòspita sensació que en l'espectador genera l'alternança de plans corresponents a preses diverses i amb una temperatura de color ben diferent. Tindrem ocasió de tractar aquests assumptes en el subapartat 8.2.3 i d'incloure aleshores el desglossament dels plans de l'escena.

valor testimonial de la imatge, per molt que aquest interès puga comportar l'obtenció d'una pèssima qualitat tècnica. Amb altres paraules, el que volem és presentar la pèrdua de control sobre la imatge fotogràfica com a conseqüència de l'alliberament del control sobre l'enquadrament i, alhora, posar de manifest com el film supedita els automatismes expressius a l'automatisme mecànic del cinema, arribant fins i tot a sacrificar els primers en benefici de qualsevol guany que emfatitze la capacitat de registre del mitjà. El valor de l'evident gra de la imatge de Stoffer resideix així, al capdavant, en la seua manera d'apuntar indirectament a aqueixos (altres) últims grans de la veritat que von Trier vol preservar amb l'ajut de la seua tècnica consistent a "apuntar i disparar".

I és que, a fi de comptes, l'esmentat fragment no sols ens serveix per a il·lustrar l'abstenció de consideracions estètiques que apareix associada a l'afany mostratiu del *point and shoot style* i al pes que aquesta tècnica atorga al moviment dels cossos dels actors en la constitució de l'estil cinematogràfic de *Los idiotas*. El recurs a l'escena ens aprofita a més per a mostrar per una altra via —indirecta, en aquest cas—, el vincle existent entre el des-control estètic de la tècnica idiota i el des-control (relatiu) —o control compartit amb els actors de què parlàvem adés— que el director persegueix amb el seu Projecte idiota: mitjançant la interpretació en clau al·legòrica, l'escena ens apropa temàticament a la situació del líder d'un projecte (Stoffer, però també von Trier) necessitat de l'auxili dels altres (la resta de la comuna, i així mateix, l'equip artístic del Projecte idiota) per a poder refer-se del seu tirànic comportament anterior. L'ajut que el descontrolat Stoffer rep dels seus companys és l'ajut que von Trier rep de l'equip que s'ha embarcat en el projecte col·lectiu i terapèutic amb què pretén superar la seua dèria pel control.

8.1.4. Improvisació i preses llargues. Obertura a l'aleatori i indeterminació de la realitat

Fins al moment ens hem dedicat a palesar com la fixació pels cossos que mou el treball de càmera de von Trier afecta tant l'enquadrament com la imatge fotogràfica de *Los idiotas*. Cal ara que dediquem, abans de finalitzar amb el present apartat, unes línies a aqueix altre aspecte de les propietats cinematogràfiques que ens remet a la durada de la imatge. Sense endinsar-nos en tot allò que, com veurem pròximament, afegeix la tasca de muntatge al resultat final del film, destacarem a continuació el recurs a preses llargues durant el rodatge de *Los idiotas*.

Seguint l'estela de la tradició realista, von Trier troba en la presa llarga l'aliada perfecta de l'enquadrament mòbil per tal de dur a terme el seu seguiment dels cossos dels actors i emfatitzar la interpretació com a factor principal de la posada en

escena³³¹. El passatge que ha servit de fil conductor a les nostres últimes reflexions ens permet constatar l'esmentat recurs a les preses llargues. Tot i que el posterior treball de muntatge pugui obstaculitzar la seua apreciació, els diversos plans de llarga durada de l'escena ens faciliten la tasca d'identificar l'enregistrament ininterromput. D'entre aquests, en destacarem tres dels que trobem en l'encontre amorós entre Jeppe i Josephine. Ens estem referint concretament als plans dedicats a cobrir respectivament l'apropament d'ella a ell i les primeres carícies (P811), la prolongada i lenta exploració recíproca que porta al primer bes de la parella (P814) i l'abraçada amb què Jeppe calma el plor de Josephine i que dona per finalitzada l'escena (P818). La minimització dels talls permet que la pel·lícula preserve l'assoliment fonamental de les preses llargues que generen els tres plans. Aquest guany consisteix a copsar la veritat de l'instant fugaç però sobretot, i en aquests tres plans especialment, a captar l'autenticitat de l'acció en el seu dilatat esdevenir per a mostrar-nos-la després en el muntatge final respectant la vivència del temps de la quotidianitat, sense talls ni el·lipsis, amb els seus silencis i moments buits d'acció.

P811

P814

P818

La presa llarga permet arreplegar els motius que esdevenen significatius mentre el rodatge té lloc (de nou, *l'ací i ara* que Dogma 95 lloa) i garanteix, per tant, l'extracció del màxim rèdit possible a la improvisació, eina decisiva en el camí cap a la veritat del Projecte idiota i especialment valuosa durant el rodatge del film. Hom podria dir, fins i tot, que la improvisació arriba a erigir-se en el camí mateix cap a l'autenticitat de manera paral·lela a com l'interès en el procés de realització del film sembla desbancar per moments la preocupació pel resultat final. Von Trier aconsegueix un doble benefici amb l'ajut de la improvisació i l'enregistrament continu: per una

³³¹ *Los idiotas* entronca en aquest punt amb el gust per les preses llargues (i en certa mesura, amb l'opció pels plans seqüència) que mostren molts dels que abans assenyalàvem com a possibles antecedents de Dogma 95, com també amb aquells teòrics —com els ja recurrentment al·ludits Bazin, Kracauer o Comolli— que remarquen el rèdit que ofereixen aquests procediments. Von Trier justifica d'aquesta manera la seua opció per l'enregistrament ininterromput: “[F]aire ces scènes c’est un peu comme nager sous l’eau, et même si les derniers mètres sous l’eau sans air sont pénibles, ils sont différents des premiers. Le problème est donc que chaque fois qu’on stoppe la caméra, les acteurs vont vite reprendre de l’air, ce qui fait que les mètres suivants ressemblent aux premiers au lieu d’être différents. Oui, c’est peut-être une explication un peu tordue, mais quand les acteurs ont repris leur souffle et qu’on voudrait qu’ils jouent la dernière partie, c’est extrêmement difficile, même s’ils l’ont déjà fait cent fois” (1998: 28).

banda, alliberar l'equip artístic dels constrenyiments propis del rodatges tradicionals, fomentant la llibertat interpretativa i de moviment dels actors i per l'altra, captar l'espontaneïtat que l'alliberament terapèutic dels actors ha procurat³³². Afectant tant l'aspecte interpretatiu com tècnic del film, la improvisació desemboca en un dels diversos cercles virtuosos que el Projecte idiota promou, en una sort de retroalimentació que acaba marcant la pel·lícula: l'equip artístic es beneficia col·lectivament i personal de l'objectiu purificador del projecte i, ahora, el film és capaç de reflectir i nodrir-se d'aquest benefici.

És per això que von Trier s'afanya per afavorir l'entrada del seu equip artístic en aquesta dinàmica d'improvisació, com ja abans comentàvem quan al·ludíem al guió lax que servia d'esbós a partir del qual assistir al desenvolupament *in situ* de les escenes, sovint prescindint dels assajos. El director s'encarrega, a més, de promoure i renovar contínuament aquesta improvisació. Així, i amb la intenció d'aportar quelcom nou i fresc a cada presa, von Trier insta els actors a tornar a enregistrar les escenes introduint variacions i sovint, partint de diferents tons d'humor i estats anímics. La improvisació constant impedeix la repetició rutinària (no *autèntica*, podríem dir) de les diferents preses de cada escena i facilita el sorgiment de moments verços. Són precisament aquests moments els que la càmera es proposarà enregistrar duent a terme la seua particular tècnica d'improvisació. Com estem veient, el *point and shoot style* —amb el seu enquadrament mòbil, abstenció estètica i preses llargues— evita caure en el cenyiment que sovint suposa el seguiment estricte de les indicacions de guió tècnic i *storyboard*. Renegant de la precisió i la perfecció en favor de la pèrdua de control i la indeterminació, la cinematografia de *Los idiotas* s'obre a la captació d'incidents imprevistos no determinats per la narrativa del film o el director.

Com és d'esperar, no podem limitar-nos a parlar del paper de la improvisació remetent exclusivament a les circumstàncies del rodatge o amb consideracions generals sobre la tècnica d'enregistrament emprada:

No basta para hablar de improvisación el hecho de que un aspecto puntual de la obra no esté determinado de antemano: es algo que ha de descubrir el crítico en un análisis estético de su obra, a partir de su propia respuesta personal a ésta; se debe ver expresado en la obra de modo que se pueda detectar sin recurso al conocimiento histórico del momento de la génesis de la obra. Improvisación y riesgo introducen un elemento de

³³² Si als inicis d'aquest epígraf ens referíem al paper terapèutic que el Projecte idiota suposa per al seu director, no podem oblidar com aquest abasta també el grup d'actors. Són diversos els testimonis que palesen l'alliberament terapèutic dels actors durant el rodatge de *Los idiotas*. Poden servir d'exemple les entrevistes a Jens Albinus i Anne Louise Hassing (Oxholm i Nielsen, 2000) i la concedida per Bodil Jørgensen (Kelly, 2001: 251-259).

sorpresa y de lo involuntario que, sostiene Cavell, es consubstancial a la experiencia del arte (Díaz Soto, 2010: 233).

Atenent al consell cavellià, valorarem a continuació la manera com aquesta dinàmica d'improvisació i preses llargues deixa la seua empremta al film. I ho farem acudint concretament a un d'aqueixos detalls que, tot i poder ser titllat d'anecdòtic, ens resulta ben significatiu de cara a evidenciar com l'enregistrament continu propicia l'obertura a l'aleatori i facilita la penetració de la realitat en el film. Abans, però, de detenir-nos a analitzar el pla que alberga l'esmentat detall, el contextualitzarem dins de l'escena de què forma part i que ens remet al passatge immediatament posterior a l'orgia.

Com hem vist, la festa sexual finalitzava amb l'escena d'amor entre Jeppe i Josephine a la qual acabem de recórrer per a fer un primer apropament al recurs a preses llargues i els seus beneficis. L'episodi següent [30], aquell en què el pare de Josephine acudeix al xalet de la comuna per a emportar-se-la, continuarà centrant l'atenció en la parella i fent servir, igualment, plans de llarga durada que palesen l'enregistrament continu de les accions³³³. El fragment comença oferint la imatge dels membres de la comuna, mentre conversen i desdejunen a l'exterior de la propietat (P819). El pla de conjunt s'encarrega de plasmar l'íntima vinculació que ha assolit la colla moments abans que arribe el nucli dramàtic amb què es començarà a desmembrar. El trivial diàleg resulta absolutament intranscendent per a la progressió narrativa. Tot el contrari que el moviment de càmera que hi observem en el següent pla (P820) que, si bé comença complint amb els propòsits del *point and shoot style* en focalitzar l'atenció en Jeppe —l'únic personatge que hi ha dempeus i realitzant una acció remarcable—, prompte reenquadra mitjançant una panoràmica horitzontal acompanyada d'un *zoom in* per a mostrar-nos el rostre somrient de Josephine. El gest de l'enunciació recalca la unió entre els joves que l'escena anterior ens ha mostrat sense embuts, però sobretot, vincula Josephine amb l'home que veiem tot seguit (P821) caminant en direcció al grup. El següent pla (P822) redunda en aquestes connexions: s'inicia pràcticament amb el mateix enquadrament de Josephine amb què ha acabat el pla 820 (la qual cosa ens convida a pensar que és fruit de la continuació de la mateixa presa), segueix amb un moviment de càmera que ens permet copsar la reacció de Jeppe en veure com l'home

³³³ El rodatge de l'escena es va dur a terme seguint la dinàmica d'improvisació a què acabem de fer referència. Desestimant els assajos, el grup d'actors-personatges conversava tranquil·lament mentre desdejunava, fins que va arribar el pare de Josephie (Anders Hove). Quatre preses van ser suficients per a assolir l'autenticitat desitjada per a l'escena. Com von Trier comenta al seu diari: "[J]e vais parler du départ de Joséphine où nous avons essayé de faire la scène sans essais. C'était Anders Hove qui jouait le père. Nous l'avons faite quatre fois puis nous sommes rentrés parce que c'était tout simplement parfait. Anders Hove a tout de suite saisi le ton 100%, et nous avons fait de petits ajustements en cours de route mais tout le monde était à son maximum. C'était fantastique. Je viens de voir les rushes et cela fonctionne extraordinairement bien" (1998: 54).

desconegut s'apropa i ens retorna més tard, amb un altre reenquadrament, a la figura de Josephine, qui s'alça del seu seient i comprova que és son pare qui hi arriba. Els següents dos plans ens mostren, respectivament, la seriosa reacció de Josephine en pla mitjà curt (P823) i els últims passos que acosten l'home als joves, mentre Josephine els fa saber que es tracta de son pare (P824)³³⁴.

P819

P820a

P820b

P821

P822a

P822b

P822c

P823

P824

Són, però, els tres plans posteriors —i especialment, el tercer d'ells— aquells que centraran la nostra atenció. La minimització del muntatge en els següents minuts de metratge ens permet constatar l'enregistrament ininterromput que els anteriors plans de l'escena sols ens han deixat intuir. Efectivament, la durada dels plans augmenta considerablement i aquests ens ofereixen, de manera progressiva, una major evidència dels moments d'autenticitat que la dinàmica de preses llargues i improvisació aporta al film. El pla 825 marca definitivament el canvi de to d'una

³³⁴ El present fragment ben podria servir-nos per a qüestionar allò que acabem de sostenir al voltant dels motius que fan reaccionar la càmera. Com hem vist, la càmera sembla molt més interessada a relacionar personatges i reforçar la línia de desenvolupament argumental que els lliga que no pas a respondre instintivament al moviment que percep en els cossos com estableix la tècnica del *point and shoot style*. Ens ocuparem en el pròxim apartat, i recorrent a un altre fragment igualment rellevant, de les intervencions significants del treball de von Trier que impedeixen contemplar la seua càmera com a mera enregistradora de la realitat.

escena que començava desenfadadament i entre bromes i acabarà desembocant en un dels moments més dramàtics de la pel·lícula. Josephine comença a presentar els seus companys a son pare, qui pren lloc a la taula al costat de la seua filla. La conversa del grup, ja interrompuda, deixa pas a un breu joc de mirades entre pare i filla que ens permet observar el contrast entre el somriure forçat d'ell i el nerviosisme d'ella. El següent pla (826) fa més evident la tensió de la situació. Mentre el pare es prepara i tasta amb parsimònia el te a què li han convidat, Stoffer tracta de trencar el gel amb comentaris jocosos i preguntes al nouvingut. Tot i les rialles dels amics, les lacòniques respostes del pare no fan sinó augmentar el neguit, especialment visible en Josephine.

Arribem així al pla que justifica les nostres darreres consideracions (P827). El fragment sense talls més llarg de *Los idiotas* ens mostra les reticències del pare de Josephine a entrar a valorar el sentit de l'experiència comunal dels joves. Ni els arguments de Stoffer ni de la seua filla podran convèncer-lo. Un primer silenci llarg (de 1:19:01 a 1:19:18) fa créixer la tensió tot just després del breu comentari de Josephine: "*Lo pasamos muy, muy bien*". La indecisió de la càmera en la seua recerca de motius no fa sinó augmentar el desassossec que es palpa mentre ningú no gosa dir res i l'enregistrament continu deixa fluir l'incòmode temps³³⁵. Partint de la imatge del pare i la filla en el moment en què cessen les paraules d'aquesta, la càmera reenquadra centrant l'atenció en el pare per a poc després continuar el seu moviment cap a l'esquerra i oferir un pla mitjà de Stoffer, qui el mira fixament. Un nou moviment ens retorna a la imatge del pare i la filla. Ell assenteix, com si amb el seu gest volguera donar per conclosa la quasi inexistent conversa. Ella clava la mirada en un lloc indefinit per a, poc després, mirar en diverses direccions, com si buscara amb això l'auxili dels seus companys. La càmera imita el gest de Josephine a la seua manera, amb un *zoom out* que ens permet veure Miguel posant sucre al te, Nana encenent un cigarret i Jeppe menejant el cap d'un costat a un altre i arribant a adreçar, durant un instant, la seua mirada cap a la càmera. I aquesta li respon immediatament, apropant-se al seu rostre amb un efímer *zoom in*. Stoffer, però, trenca el silenci en aqueix moment: "*Quizá hayas oído hablar de...*", tot i que la ràpida i tallant resposta del pare torna a instaurar-lo d'immediat: "*No me interesa hablar de eso. Me importa un bledo*".

³³⁵ Podem atribuir a aquest pla el sentir temporal que permet atendre a l'aspecte corpori de la càmera i a l'*habitar* de l'espectador, en consonància amb allò que García Catalán i Rodríguez Serrano mantenen a propòsit del recurs al pla seqüència en *True Detective* (Nic Pizzolatto, HBO: 2014-): "[E]l plano secuencial, por su propia naturaleza, parece comprometerse con el propio paso del tiempo y la violencia de su aprehensión, casi como si se tratara del único truco de magia fílmico en el que se pudiera esbozar una paz entre el tiempo vivido, el tiempo del relato y el tiempo del espectador" (2016: 23).

És en aquests instants on trobem el detall que ens proposàvem remarcar. Quan el pla és a punt d'arribar a la meitat de la seua durada de dos minuts, i coincidint amb l'intent de Stoffer de reprendre el diàleg, comencem a sentir un lleu soroll que, a poc a poc va prenent protagonisme i es fa evident quan el pare de Josephine acaba de pronunciar les seues paraules. La reacció d'Anders Hove (l'actor qui interpreta el pare de Josephine) davant del soroll ens posa darrere de la pista. En girar el seu cap i dirigir la vista cap a dalt, les seues ulleres de sol negres reflecteixen un cel que, segons inferim, està sent solcat per un avió. Stoffer no torna a intervenir fins que el so desapareix. Més enllà de poder haver motivat l'allargament de l'incòmode silenci i contribuir així a la tensió dramàtica de l'escena, el que més volem palesar posant de relleu l'esmentat detall es relaciona amb l'obertura a l'aleatori i la penetració de la realitat en el pla que l'enregistrament ininterromput facilita.

Tres fotogrames del pla 827 on el pare de Josephine (Anders Hove) busca amb els ulls l'avió que sent i on la càmera monitoritza (espontàniament) l'espontània reacció del seu subjecte.

Recalcàvem anteriorment el paper de l'enquadrament mòbil (i la seua obsessió pels cossos) com a part fonamental de la improvisació tècnica i alhora, com a manera d'obtenir el màxim profit de la improvisació interpretativa. Com vèiem, l'atenció al moviment i gestos dels actors ens regalava moments d'autenticitat en què la realitat diegètica se solapava amb la realitat profílmica, com apreciàvem, per exemple, en comentar certes imatges que feien dels genitals el seu motiu. Trobem en el pla que ara ens ocupa, i més concretament, en la reacció del pare de Josephine en advertir el soroll de l'avió, un solapament equivalent: "This tiny and quick turning of the body, which might be described as either the actor's or the character's response to an aural stimulus is a beautiful example of the realism or, as Barthes would put it, the reality effect" (Jerslev, 2002: 51).

Aquest fragment ens ofereix, però, quelcom més que l'efecte de realitat associat a la intersecció entre persona i personatge. Per una banda, ens atorga evidència del rol decisiu que l'enregistrament continu desenvolupa en la improvisació tècnica que caracteritza *Los idiotas*, fent palesa la seua contribució al propòsit d'acceptació de la realitat: l'opció per les preses llargues i la decisió de no tallar la gravació davant d'un imprevist brinden la possibilitat d'enfrontar l'actor amb l'inesperat estímul, de captar la seua reacció i d'incorporar-la al film. O si es vol, i amb paraules de Bresson,

brinden la possibilitat de provocar allò que és inesperat i esperar-lo, de posar en pràctica el precepte de trobar sense buscar (1979: 95, 62). Per altra banda, ens proporciona un exemple de com la fixació pels cossos i l'enregistrament ininterromput treballen conjuntament en la seua recerca d'autenticitat i arriben a apuntar més enllà de la veritat del cossos: cap a la veritat del perfilmic i cap a l'acceptació de l'aleatorietat i indeterminació de la realitat. Ens dedicarem tot seguit a desplegar breument aquesta afirmació.

En efecte, la remissió a l'extradiegètic en aquest fragment no es limita a palesar com el cos de l'actor/personatge fa convergir el referent diegètic i el referent perfilmic, sinó que assenyalava cap a la realitat en què l'espai perfilmic s'inclou. El seguiment dels cossos s'esforça per mantenir els personatges dins del quadre i abastar a partir d'ells l'autenticitat. L'enregistrament continu, per la seua part, afavoreix, com veiem en aquest exemple, que allò que queda fora de quadre irrompa en l'escena. L'obertura a l'aleatori i l'enregistrament de l'imprevist no queden, doncs, circumscrits a la interpretació dels actors sinó que acaben aplicant-se al conjunt de la realitat. La improvisació tècnica se suma a la interpretativa i l'abast de l'aleatori s'estén centrífugament: ja no sols afecta els elements humans del perfilmic, és més, ja no sols afecta l'espai perfilmic en el seu conjunt. El film aconsegueix apuntar cap a una aleatorietat que compareix més enllà dels límits d'aqueixa secció de la realitat que hi és davant de l'objectiu i anomenem perfilmic.

La realitat penetra així l'escena amb les seues manifestacions més insospitades, deixant la seua empremta espontània i atzarosa en la pel·lícula. Amb la mostra d'indicialitat que procura el so de l'avió, el món possible de la ficció de *Los idiotas* se solapa amb el que ens ofereix la nostra percepció quotidiana. L'obertura a l'aleatori que persegueix la presa llarga no sols afavoreix així l'assoliment de l'autenticitat que ens arriba de mà dels cossos, sinó que amplia el potencial de l'efecte de realitat presentant el conjunt de l'espai perfilmic com a secció autèntica del nostre món. No és necessari (ni adient) l'impossible abast del tot, no és necessària la visió panòptica des d'un punt extern (l'abans esmentada *view from nowhere*) per a despertar la convicció que és món allò que se'ns mostra.

L'acceptació de la realitat vers la qual s'encaminen la voluntat mostrativa i l'alliberament del control pretesos pel Projecte idiota passa per l'acceptació de la seua aleatorietat, de la seua complexitat irreductible. Tenim així que, amb l'obertura i acceptació formal de l'atzarós del món, el discurs de *Los idiotas* qüestiona el principi de raó suficient de manera paral·lela a com abans advertíem que ho feia la història del film. Però a més d'això, l'acceptació de la realitat passa igualment per l'acceptació de la seua indeterminació i de la intervenció humana que aquesta

indeterminació demanda. És aquesta la intervenció significant que, com d'ací a ben poc sostindrem, la proposta cinematogràfica de *Los idiotas* assumeix i evidencia.

L'enregistrament digital ajuda a què, en determinats moments, *Los idiotas* assaborisca els beneficis que la paciència aporta a aqueixa negociació amb (i participació en) la realitat que planteja la seua escriptura: “[E]l digital es el medio para que la espera fructifique y, como el pincel de Antonio López en *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), actúa como creador de una realidad etérea y mutante, que se construye a medida que se filma” (Sánchez Martí, 2013: 138).

El fragment que ens ocupa, però, ens permet així mateix introduir-nos ara de biaix en aquesta qüestió. Dedicarem aquestes últimes línies a apuntar de quina manera els breus segons que donen comptes del detall analitzat són suficients per a apropar-nos al procés mitjançant el qual contactem (cinematogràficament) amb el món extern i conformem la nostra realitat. I ho farem remetent a allò que hem defensat quan analitzàvem les implicacions de la tècnica del *point and shoot style*, això és, que l'exploració de l'espai proffímic en el seu conjunt ens venia donada pel seguiment dels cossos.

Com dèiem, les reaccions i trajectòries dels actors i la monitorització d'aquestes per part de la càmera eren les que ens permetien accedir i descobrir un proffímic ordinari que mira de ser presentada amb la mateixa autenticitat que pretenen els seus elements humans. Ara bé, acabem d'afirmar que la irrupció del so de l'avió en aquesta escena ens remet a un àmbit que excedeix els límits del proffímic. Siga com siga, la integració del motiu es duu a terme d'idèntica manera, això és, comptant amb una doble mediació humana. Per una banda, és de nou a partir dels gestos de l'actor/personatge —la seua mirada cap al cel— com l'element sonor es diegetitza i pren significat per a nosaltres. Però per l'altra, és igualment necessària la participació d'una instància enunciadora per a procurar la integració significant d'aquest motiu en el film. Una instància enunciadora ineludible que, espentada pel propòsit d'acceptació de la realitat, opta per una determinada tècnica d'enregistrament que facilite la captació de moments com aquest i decideix incorporar-los al resultat final del film com una mostra més de l'autenticitat desitjada. No en va, i com ens dedicarem a veure en breu, per molt que vulguem apuntar cap a la fita inabastable de la denotació pura no és l'empremta de la realitat

l'única que es manifesta al film. Junt a aquesta irrompen també, de manera indefectible, les empremtes humanes que ens recorden que la realitat està conformada per la nostra intervenció³³⁶.

L'acceptació honesta de la realitat (de la seua aleatorietat i indeterminació) acaba conduint als límits de la voluntat mostrativa amb què pretenem des-cobrir-la. Per molt ferma que es propose ser la voluntat mostrativa que despulle el perfil·mic, aquesta no pot oferir mai la visió panòptica. El des-cobriment és sempre parcial, és revelació d'aspectes d'una realitat humana i no de la realitat tota: “Toda la verdad es lo que no puede decirse. Ella sólo puede decirse a condición de no extremarla, de sólo decirla a medias” (Lacan, 1992: 112). Ni podem abastar (cinematogràficament, epistemològicament) el món com un tot ni podem dominar i sotmetre la secció que en mostrem. Perquè la realitat és oberta a la contingència de l'aleatori, amb les seues manifestacions inesperades i centrífugues, i perquè, al cap i a la fi, com diria Clément Rosset (2004: 68), la realitat és idiota i no pot proporcionar més significats que els que estan presents ara i ací per a nosaltres, de manera singular i suficient.

Els límits de la voluntat mostrativa no són sinó els del realisme que reivindica el perfil·mic ordinari: aqueixos límits que es perceben quan s'evidencia la intervenció significant. Com dèiem en apropar-nos a l'estratègia realista dual de Dogma 95, en dur a l'extrem l'afany del realisme del perfil·mic comencem a endinsar-nos en el terreny d'aquell altre realisme, això és, el que pretén la desocultació del fet fílmic. De la mateixa manera com l'acceptació de la realitat fins a les últimes conseqüències acaba per exigir-nos l'acceptació de la seua indeterminació i el reconeixement de la nostra intervenció significant en ella, així també la voluntat mostrativa de *Los idiotas* acaba per fer visible els instruments del mitjà que fan possible aqueixa mostració, per revelar el procés cinematogràfic i la instància enunciativa que hi ha darrere. O si ho preferim amb una altra formulació més: a força de sacrificar els automatismes expressius amb l'objectiu de revaloritzar l'automatisme mecànic del mitjà, l'escriptura de *Los idiotas* acaba per atraure l'atenció cap a la seua tècnica i convida a analitzar l'expressivitat i voluntat significant dels seus procediments. És per això que tot seguit ens dedicarem a aquestes qüestions.

³³⁶ En reflexionar sobre el documental, Català apunta en un sentit similar quan manté que el moviment *de la realitat a la càmera* és una forma d'ocultar una part del procés. S'ha de contemplar que *la càmera va cap a la realitat* per a trobar en aquesta allò que la imaginació li ha ensenyat sobre la realitat contemplada i cal entendre l'estètica resultant com a producte de la mirada i no com la destil·lació de la realitat que pretén ser (2012: 104).

8.2. Controlant la pèrdua de control: desocultació del fet fílmic i assumpció de la intervenció significant

Com acabem de comprovar, el discurs de *Los idiotas* aconsegueix insistir de diferents maneres en el caràcter indicial del mitjà cinematogràfic i posar de relleu la intersecció on realitat fílmica i realitat extrafílmica es troben. Aquests solapaments ontològics es presten, tanmateix, a ser llegits també en un sentit més aviat complementari que no pas contradictori. Tal com remarquen el vincle entre ambdós nivells ontològics, apunten igualment cap a allò que els separa, i per tant, cap a la consciència del fet cinematogràfic i el seu artifici, com tot just acabem d'expressar d'una altra manera en al·ludir als límits del realisme del proffílmic.

En aquest apartat ens dedicarem a explorar les diverses formes en què al discurs del film es manifesta la necessària intervenció que caracteritza el fet cinematogràfic, prestant una especial atenció als procediments que evidencien el procés mitjançant el qual la realitat proffílmica es transforma en fílmica. És aquesta remissió de la pel·lícula al seu procés de creació que ara analitzarem la que justifica en última instància l'atenció que prèviament hem dedicat a la fase de gestació i context de producció del film.

El nostre interès per la voluntat de la pel·lícula de des-ocultar el procés cinematogràfic que la constitueix com a tal anirà de la mà de l'exploració d'altres mostres d'intervenció que ben podem entendre com a exercicis de *control*. En efecte, i com veurem, les intencions mostratives amb què associàvem la cinematografia de *Los idiotas* en el darrer apartat no poden sinó venir acompanyades d'uns interessos expressius i narratius que palesen la intervenció de la instància enunciativa. No en va, com diu Jerslev, "[i]ndexicality must be necessarily performed" (Jerslev, 2002: 48), i això és quelcom que el director assumeix i exposa al seu film.

En la negociació amb la realitat que el procés cinematogràfic de *Los idiotas* implica, no sols els cossos dels actors hi participen: von Trier s'hi suma en cos i ànima, com la pel·lícula ens revela en incloure la seua presència física i les seues empremtes d'autoria. Com ja advertíem prèviament, von Trier no pot renegar de la intencionalitat de les seues eleccions ni de la seua responsabilitat: l'abstenció estètica és, de fet, una proposta estètica i optar voluntàriament per la pèrdua de control no és més que una altra manera d'exercir-lo. Així les coses, amb l'expressió d'*empremtes de control* ens referirem a les marques que ens permeten palesar al film la responsabilitat que sobre els automatismes expressius assumeix el director. Si fem servir el mot *control* és principalment per remarcar el contrast amb l'actitud d'alliberament (o pèrdua de control) estètic que ens ha ocupat prèviament, tot i que ens convé matisar que el reconeixement de la intervenció i l'assumpció de la

responsabilitat que volem arreplegar en utilitzar aquesta expressió s'allunyen també, com veurem, del domini cinematogràfic de la realitat amb què associàvem el cinema d'il·lusió.

La visibilitat del procés i les empremtes de control seran els dos pilars principals del nostre apropament a la manera com *Los idiotas* dona comptes del realisme que busca la desocultació del fet filmic, aqueixa tendència que també hi participa en l'estratègia realista dual perpetrada per Dogma 95 amb la intenció de superar la pèrdua cinematogràfica de món. Tot i que ens endinsarem en ambdues qüestions acudint, de nou, al tipus de treball de càmera emprat al film, desviarem la nostra atenció cap a l'anàlisi del muntatge i del so en detriment de la posada en escena i les propietats cinematogràfiques, aspectes aquests que ja han aportat suficientment a la nostra lectura.

Dividirem l'exposició en quatre subapartats. En el primer d'ells ens encarregarem d'aquells moments de *Los idiotas* en què la intervenció física de von Trier és evident al film mitjançant diverses manifestacions del seu cos. El segon es dedicarà a prendre en consideració la funció expressiva del treball de càmera, especialment visible en els passatges on sembla desentendre's de les directrius imposades per l'abans comentat *point and shoot style*. En tercer lloc, desplaçarem l'interès cap al muntatge, deixant constància de la inevitable intervenció que la seua tasca comporta. Ens encarregarem aleshores de donar comptes de la fragmentació i discontinuïtat que caracteritzen la cinta, així com de la preservació de l'heterogeneïtat i la propensió centrífuga que el tipus de muntatge triat li atorga. Un últim subapartat partirà de l'episodi final de la pel·lícula per a mostrar, mitjançant la seua anàlisi, el funcionament conjunt de les diverses estratègies que hem anat repassant al llarg del present apartat, tot incidint en la seua vocació narrativa.

8.2.1. La presència física, la veu més literal. El terreny limítrof del procés cinematogràfic

Durant l'escena en què Axel espera el taxi que el portarà al seu lloc de treball [20.1], el jove i Katrine discuteixen sobre el futur de la seua relació. El fragment ens ofereix un detall que servirà per a encetar les nostres reflexions. Entre els perfils de les figures d'Axel i Katrine, el vidre de la finestra que es troba al mig dels dos ens ofereix la imatge reflectida de von Trier mentre enregistra l'escena amb la seua càmera digital (P496). El detall podria resultar anecdòtic, de no ser perquè en molts altres plans del film hi comptem amb la presència d'instruments i/o personal de l'equip tècnic que ens remeten d'igual manera al procés de realització de la pel·lícula. Per esmentar sols alguns de les mostres més flagrants, podem destacar un altre reflex del director exercint d'operador de càmera en la finestra del cotxe del pare de Josephine (P841), en l'escena que aquesta abandona la comuna [30.2]. Més enllà

d'aquestes imatges indirectes, hi trobem també la palmària introducció d'un micròfon de canó³³⁷ en l'enquadrament que ens ofereix la figura en contrapicat de Karen i el treballador de la fàbrica que el grup visita (P95) i la no menys evident aparició d'un operador de càmera que segueix el moviment de Stoffer quan aquest ensenya el xalet als seus potencials compradors (P394). D'entre tots ells, ens detindrem en un pla que trobem al primer episodi del film i que presenta unes característiques ben semblants als dos primers exemples que hem esmentat.

El pla en qüestió (P51) ens permet assistir, a través del vidre de la porta de la finestra del taxi, als esforços de Susanne perquè Stoffer solte la mà de Karen. El reflex en el vidre ens dificulta la decodificació de la imatge en convertir en translúcid allò que amb altres circumstàncies lumíniques hauria estat presentat de manera transparent. No podem accedir immediatament a allò que esdevé a l'altra part del vidre: la imatge ens exigeix l'esforç de deslligar les figures de Stoffer i Susanne d'aquelles altres dos (la de von Trier i un membre de l'equip tècnic, ambdós amb sengles càmeres) que se sobreposen a les primeres. No sols les figures humanes s'interfereixen recíprocament. El fosc interior del vehicle, això és, l'espai cap on el flux narratiu del film ens guia, a penes és percebut donada la intromissió, com a fruit del reflex, d'un cel clar amb núvols blancs sobre els teulats d'uns edificis que serveixen de fons a les siluetes dels càmeres. És el vidre que ens deixa veure a través d'ell el mateix que ens dificulta la visió. Tal com esdevé amb la pantalla cinematogràfica, el vidre *projecta* i *amaga* alhora el que, des de la nostra perspectiva, està més enllà d'ell. Ara bé, allò que suposa una manera d'amagar la figura dels

³³⁷ Aquest fet es pot observar en nombrosos plans del film, tot i que destaquem el que trobem com a mostra més evident.

personatges constitueix, a la vegada, una manera de projectar (de fer visible, d'evidenciar) també allò que hi ha al *nostre* costat del vidre. No és aquesta sinó una plasmació gràfica de les limitacions que el realisme que busca la desocultació del fet fílmic imposa a la seua parella de ball, això és, al realisme del perfil·mic. O amb altres paraules, una plasmació gràfica de com la desocultació del procés cinematogràfic fa evidents els límits de la voluntat mostrativa i convida a assumir la inevitabilitat de la intervenció. No en va, com dèiem abans i com mirarem d'examinar en el present apartat, l'acceptació de la realitat (fílmica) passa per l'assumpció del seu caràcter humà, de la nostra conformadora participació.

Vertigen ontològic: espills i reflexions, artista i obra. En la fila de dalt, i d'esquerra a dreta *Autoretrat* (Johannes Gump), *Las meninas* (Diego Velázquez) i *Mà amb esfera reflectant* (M. C. Escher). En la fila de baix, *Autoretrat en espills* (Ilse Bing), *La ballarina Rosemary Williams amb autoretrat* (Stanley Kubrick) i *Sense títol* (Vivian Maier).

En consonància amb el que manteníem respecte de la possibilitat d'expressió i d'ocultació del cos, el dispositiu cinematogràfic és capaç d'ocultar món justament perquè és capaç de contar-ne³³⁸. El discurs de *Los idiotas* emfatitza per tant, com hem vist, la capacitat mostrativa i indicial del mitjà, però, com observarem ara, acompanyant-la de l'acceptació i desocultació del procés que fa possible el contacte amb el món. D'acord amb aquest èmfasi, i de manera semblant al que comentàvem a propòsit de la imperfecció de la imatge fotogràfica del film, l'evidència del procés fílmic, més que ser obertament buscada, sorgeix en aquest cas com a conseqüència de voler portar al límit la capacitat mostrativa del mitjà i insistir en el seu automatisme mecànic. La presència en diversos plans de l'equip tècnic i el seu

³³⁸ Observem com les darreres reflexions entronquen amb el que anteriorment establíem com a dogma fonamental del moviment danès, això és, "la pressuposició existencial que hi ha món, que se'ns ofereix i que se'ns amaga mitjançant la intervenció fílmica, però que és món allò que se'ns ofereix".

instrumental no es busca, però tampoc no s'amaga: el procés fílmic s'accepta com un aspecte més de la realitat que es pretén respectar i passa a integrar-se al film, tot i que d'una manera particularment conflictiva. Abans d'abordar la peculiar integració al film d'aquests elements, haurem d'apropar-nos a la més evident manifestació física de von Trier al si de *Los idiotas* i valorar la seua contribució a la reflexió.

Més de la meitat dels fragments d'entrevistes que són introduïts al llarg del film compten amb la participació d'un entrevistador [5, 10, 15, 21, 28]. El primer d'aquests fragments [2] ens introdueix en la dinàmica de salts cronològics que el muntatge estableix amb l'intercalat d'aquestes entrevistes sense fer palesa la presència de l'entrevistador³³⁹. En el segon fragment [5], en canvi, aquest fa sentir la seua veu. En cap moment, però, apareix en l'enquadrament: les seues preguntes i comentaris ens arriben des d'un fora de camp força indeterminat que ens planteja seriosos problemes de cara a ubicar ontològicament la seua veu, sense que trobem cap pista decisiva en el fragment que ens hi ajude. Ens aproparem a continuació al problemàtic espai que ocupa l'entrevistador³⁴⁰ partint d'allò que ens ofereix aquest segon fragment d'entrevistes.

Hom podria argüir que l'interlocutor parla als personatges des de la mateixa realitat fílmica en què ells se situen i basar-se en això per a establir que la seua veu se situa en el fora de camp diegètic. Efectivament, les entrevistes són part de la història i l'entrevistador, la veu del qual comencem a sentir intermitentment a partir del

³³⁹ D'acord amb Koutsourakis (2011: 162), aquest primer fragment ens fa percebre el que veiem com una mena de "confessió" dels personatges i no tant com una entrevista.

³⁴⁰ D'entre tots aquells autors que s'han referit a aquesta problemàtica posició de l'entrevistador al film, trobem major afinitat amb el que Ove Christensen manté. Reproduïm a continuació un llarg passatge del seu article sobre *Los idiotas* que ens permetrà apreciar les connexions amb les línies fonamentals del nostre desenvolupament: "Pinpointing the interviewer's role exactly is made even more difficult in that he might be 'playing' different roles simultaneously. First of all he is an interviewer within the film. He is a character asking questions, although in a playful and ironic manner. He is gaining information through his interview. It is strange in relation to the interview genre that we do not see the interviewer but only hear his questions. Normally we would either see the interviewer in cross cutting or questions would be cut out. As an actor the interviewer is identifiable as the same person as the non-credited director Lars von Trier. The director, who is also the writer of the manuscript, is questioning the characters. This peculiarity is emphasized by the way the interviews are conducted and the way the interviews work. The interviews are endowed with a high degree of authenticity and appear as unprepared. It becomes plausible that the characters are not reading lines from a manuscript but simply answering questions in relation to a fictitious character. The authenticating effect emphasizes the documentary tone. This is, however, contradicted by the alienation effect caused by the interviewer being the director, which totally breaks the illusion of documentary as well as the illusion of the filmic make-believe. The same contradictory effect arises from the cameramen being visible in the picture. On the one hand it indicates documentary and realism, a recording of something, which exists independently of its filming. On the other hand it has the meta-filmic effect of breaking the film's own illusion. The interviewing character being Lars von Trier gives the scene an extra dimension. Lars von Trier as an unseen character/ interviewer invites the spectator to think about what he or she knows about von Trier. As John Fiske remarks, knowledge or gossip concerning media personalities as stars will influence the reception" (2000b: 42-43).

segon fragment, quedaria així inclòs dins la diegesi. La seua presència física es manifesta auralment, penetra el pla i s'integra en el flux del film. L'entrevistador dialoga amb els membres de la comuna: els fa preguntes i rep també les seues, comenta les respostes, introdueix matisacions i bromeja amb els entrevistats. En el moment del metratge en què trobem aquest fragment, ben podríem caracteritzar l'entrevistador com un personatge més del film que haurà de fer més endavant la seua aparició a la línia narrativa que segueix la convivència del grup. Fins i tot, podem pensar en ell com un possible membre del grup que encara se li ha de sumar, com de fet esdevé amb Katrine, qui ha estat presentada a les entrevistes i arribarà a la comuna en l'escena immediatament posterior al fragment al qual assistim.

Però el mateix segon fragment d'entrevistes introdueix uns altres elements que semblen apuntar en una direcció diferent. La recentment descoberta veu de l'entrevistador s'erigeix en protagonista del passatge: els seus comentaris guien contínuament les intervencions dels personatges i propicien conflictes i contradiccions entre les respostes d'uns i d'altres. El misteri sobre la procedència de la veu provoca un impuls centrífug, més encara si atenem a les formes cinematogràfiques emprades a les dues entrevistes que de moment s'han presenciat. La càmera, relativament estable, experimenta uns lleus moviments que coincideixen amb els moments en què sentim la veu. Són les primeres pistes que ens poden portar a trobar un mateix referent per a l'entrevistador i per a l'operador de càmera. L'impuls centrífug ens convida a anar més enllà del fragment en qüestió, a posar-lo en connexió amb allò que de moment hem vist. Reparem ràpidament en el contrast entre l'estil de les entrevistes i l'estètica derivada del *point and shoot style* que marca la resta del film. L'estabilitat de la càmera ha reemplaçat l'enquadrament hiperactiu i, més que en cap altre passatge, la càmera sembla dictar a l'actor l'espai que ha d'ocupar. L'evident i sobtat canvi estilístic recalca el caràcter artificios de la pel·lícula i a la vegada, convida a vincular la veu de l'entrevistador no sols amb l'operador de càmera que l'anterior reflex en el vidre ja ens ha permès fugaçment advertir, sinó amb el responsable últim del film, amb aquell sobre qui, al capdavant, recau el control. Per altra banda, i també en virtut de les formes cinematogràfiques emprades a les entrevistes, l'impuls centrífug ens remet a un estil documental on la referència a la instància enunciativa és habitual i que pot posar en qüestió el caràcter exclusivament fictici del que veiem.

Els dubtes al voltant de l'àmbit del qual procedeix la misteriosa veu ens espanten més enllà dels límits de la diegesi, més encara si tenim en compte els nous elements de judici que aporta cada fragment d'entrevistes i la resta d'escenes venidores de la pel·lícula. Pren força així la interpretació segons la qual la veu parla (també, a més) des del fora de camp extradiegètic, a la vegada que —i a diferència del que ens

suggeria abans l'aparició en el quadre de l'equip tècnic— la insistència en el procés que manifesten els fragments d'entrevistes es presta a ser llegida més com a fruit d'una decisió conscient que no pas com a circumstància casual merament acceptada. Les hipòtesis sobre la ubicació ontològica de l'entrevistador van refent-se sobre la marxa a mesura que el film continua oferint-nos el seu arsenal de mostres d'intervenció, bé siguen les més físiques i explícites com les que ara ens ocupen o bé les nombroses empremtes d'enunciació que s'hi afegeixen i que anirem destacant al llarg del present apartat. L'espenta centrífuga va intensificant-se fins a arribar a adreçar-nos al paradiscurs generat al voltant de la pel·lícula i a qüestions com ara la identificació de la figura i veu de von Trier com a resultat del coneixement que en tenim d'ell en la realitat quotidiana³⁴¹. No és necessària però, aquesta última embranzida. Al si del film, la confluència de les pistes que trobem al llarg del metratge són suficients perquè associem, si més no, la veu de l'entrevistador amb la veu del director; ambdues, però, no es poden subsumir en la noció textual del meganarrador.

Si la valoració aïllada del fragment on apareix per primera vegada la veu de l'entrevistador oferia certs arguments en favor de la seua inclusió dins de la diegesi, una major atenció al fragment i, sobretot, la remissió al conjunt de *Los idiotas* per tal de resoldre els dubtes que la indeterminació del fragment genera ens impedeix que exhaurim la qüestió sobre la integració en el film de la veu de l'entrevistador al·ludint sols a la seua inserció en l'àmbit diegètic. La valoració conjunta de les mostres d'intervenció que impliquen la (impossible) presència física de la instància enunciativa (tant l'aparició de l'equip tècnic en la imatge com de la veu de l'entrevistador/càmera/director en l'àudio) ens permet encarar millor la peculiar i conflictiva integració al film d'aquests elements que esmentàvem adés.

Efectivament, aquests elements extrafílmics no es presten a una diegetització idèntica a aquella que apreciàvem en l'anterior apartat. Recordem els casos de solapaments ontològics que ens han ocupat abans per tal de remarcar la diferent integració d'uns i altres elements. Certes imatges dels genitals dels actors ens portaven a parlar de la coincidència entre referent diegètic i profílmic, i per altra banda, el pla en què s'incorporava al film l'aleatori soroll de l'avió ens feia advertir un efecte de realitat equivalent. A partir d'aquest últim cas, a més, miràvem d'explicar com l'atzarós motiu ens remetia indirectament al procés fílmic. Tenint en compte tant la integració de l'extradiegètic en el diegètic com l'evidència del procés que els casos abans tractats ens oferien, hom podria mantenir que la presència física

³⁴¹ El reconeixement de la presència física de von Trier al film resultaria, sense dubte, més senzill per al públic danès, sobretot si tenim en compte l'èxit d'*El reino* i l'aparició del director al final de cada capítol de la sèrie, dedicant unes paraules a l'audiència.

del director s'inclou en la diegesi i dóna comptes del procés cinematogràfic de la mateixa forma que els casos anteriors. No ens resulta però, tan senzill parlar de diegetització en aquesta ocasió.

Hi ha quelcom en la *manifestació física de la instància enunciadora* que exerceix una major resistència a entrar plenament en la diegesi, una major propensió centrífuga que, com hem vist, ens espenta cap a l'extradiegètic. Però hi trobem igualment en aquesta penetració física del director al film una força reactiva que ens impedeix excloure'l decididament de la diegesi a la manera com ho podríem fer en altres pel·lícules on la referència a la instància enunciadora es procura implícitament a partir de les empremtes d'autoria o bé mitjançant la interpretació al·legòrica de certs trets temàtics.

Tenim així que les evidents manifestacions del cos de l'enunciador redunden constantment en una indeterminació i complexitat que no es presta a ser encaixada sense problemes sota les categories (*a priori* dicotòmiques i excloents) de diegètic i extradiegètic que fem servir en referir-nos a productes de ficció. Anàlogament, i com s'aprecia en el nostre desenvolupament, el film juga a complicar la distinció entre subjecte empíric —això és, l'autor real (von Trier i companyia)— i meganarrador —és a dir, la instància teòrica textual que edifica el text, que està sempre present i ho controla tot. La conflictiva integració de la *presència física de l'enunciador al film* i de la seua problemàtica conceptualització constitueix una mostra més de l'ambigu terreny que *Los idiotas* ens convida a transitar i que bé podríem anomenar *realitat del fet filmic*. Sense cap ànim d'establir un nou nivell ontològic, el nostre interès en emprar aquesta denominació rau a destacar l'espai intersectiu/intersticial³⁴² que comparteixen la realitat filmica i l'extrafilmica, o amb altres paraules, l'espai que ocupa el procés cinematogràfic (i on situaríem, és clar, també les manifestacions físiques de la instància enunciadora que ens acaben d'ocupar). Com veurem al llarg del present apartat, és aquesta realitat del fet filmic, aquest espai del procés i de la intervenció enunciadora, la que *Los idiotas* s'afanyarà per no esborrar.

L'exposició oberta del procés cinematogràfic que procura la *presència física de l'enunciador* al film suposa així la màxima expressió de la tendència de *Los idiotas* cap al que anomenàvem realisme que busca la desocultació del fet filmic. En efecte, i tot i que uns altres recursos que en breu veurem contribuïsquen a aquesta

³⁴² La insistència del film en aquest espai limítrof ens permet traçar un altre paral·lelisme, via Zunzunegui i Godard, amb la *Nouvelle Vague*: "Hay que señalar que Godard subraya el hecho de que hoy los cineastas que cuentan no son sino aquellos que '*creen en la igualdad y fraternidad entre la ficción y lo real*', dinamitando los imprecisos bordes entre los territorios que suelen colocarse bajo la advocación respectiva de Méliès y Lumière, para mostrar que lo que importa no son los espacios sino los pasajes entre ellos y que la tarea del cineasta tiene que ver, de manera muy precisa, con borrar límites y explorar tierras incógnitas" (Zunzunegui, 2006: 96).

revelació, la manifestació del cos de von Trier despulla el procés millor que cap altre, mostrant-nos-el explícitament. Per molt que l'assimilació d'aquests elements al film pugui resultar problemàtica, el que és clar és que no es limiten a apuntar al procés de creació cinematogràfica i a la intervenció de la manera indirecta i velada com vèiem anteriorment que esdevenia amb la diegetització del soroll de l'avió: si amb aquell exemple albiràvem abans els petits solcs que la petjada dibuixa en la terra, els que hem tractat ara ens deixen veure de manera directa com el peu exerceix enèrgicament el seu pes sobre el sòl.

De nou hi trobem ací la contundència de la nuesa, en aquest cas, la d'aqueix procés cinematogràfic que *Los idiotas* mira de presentar amb tota la seua autenticitat, preservant l'ambigüitat i indeterminació característiques dels transvasaments entre el diegètic i l'extradiegètic que s'estan produint, ací i ara; la d'aqueix procés que és un aspecte de la realitat extrafílmica i també allò que justament fa possible la realitat fílmica i que, per tant, lliga i a la vegada separa ambdues —la qual cosa ens porta a caracteritzar-lo com a terreny intersectiu i alhora intersticial. En definitiva, hi trobem a *Los idiotas* el protagonisme d'un procés que el film pretén desocultar per a reivindicar d'una altra manera possible tant la base física com el misteri ontològic que Cavell atribueix al mitjà cinematogràfic³⁴³. És justament açò el que ens fa tornar, per a finalitzar, al detall amb què començàvem el present subapartat. El reflex dels càmeres en la finestra del cotxe ens ofería i alhora ens amagava la realitat dels personatges. Més que entendre el reflex en el vidre com un obstacle per al seguiment de la història, *Los idiotas* ens el presenta com a prova fefaent d'aqueix procés imprescindible perquè la realitat (diegètica, fílmica) existisca. Així com no tenim accés possible a una realitat aliena a la participació humana, no hi ha accés cinematogràfic al món sense procés ni intervenció. Tal volta una obvietat, però una obvietat que, com continuarem veient, el discurs de *Los idiotas* no pretén invisibilitzar.

8.2.2. La veu de la càmera performativa: expressió i producció de sentit

Com hem pogut veure, les mostres d'intervenció que hi trobem a *Los idiotas* ens remeten, en major o menor mesura, tant al procés cinematogràfic com a les empremtes del control que von Trier exerceix. No obstant això, en l'anterior punt hem volgut remarcar com les intervencions més explícites (les que comportaven la manifestació física del director) incidien especialment a deixar constància del

³⁴³ Alhora que reconeixem amb Cavell, com venim defensant, que aquesta perplexitat és inherent al mitjà cinematogràfic, convenim amb Català que el paradigma digital és especialment propici a aquest terreny intersticial (2012: 258) i trobem que la proposta cinematogràfica de *Los idiotas* pot ser llegida —com estem mirant de fer— al fil d'ambdues consideracions.

procés mentre que, d'ací endavant, ens dedicarem a aquelles altres intervencions menys evidents que recalquen el control que l'enunciador assumeix.

En aquest respecte, el present subapartat constituirà una mena de transició entre els dos sentits interrelacionats que acabem d'apuntar. Per una banda, perquè l'anàlisi i reflexió sobre el treball de càmera que durem a terme ens aprofitarà per a remarcar el lligam que vincula les empremtes de control del director amb la remissió al procés cinematogràfic. Per altra banda i paral·lelament, perquè el treball de càmera de von Trier se situa en una sort de punt intermedi entre les mostres d'intervenció que impliquen la presència física del director i aquelles que no ho fan. Pensem en la remissió indirecta a la presència física de von Trier amb què ja hem associat el comportament de la càmera per a entendre millor aquesta última afirmació. Recordem, per tant, els motius que fa poc ens portaven a trobar un mateix referent per a l'entrevistador, operador de càmera i director i recuperem també la caracterització de la càmera com a cos que prèviament defensàvem en advertir els seus *humanitzats* moviments. Tot i que d'una manera menys explícita, l'enquadrament mòbil de la càmera farà palesa la presència física de von Trier, deixarà al film les empremtes del seu control i ens permetrà arribar de nou, per una altra via, a la insistència de *Los idiotas* en el seu procés de construcció.

L'apreciació d'empremtes del control en els gestos de la càmera no poden sinó entrar en conflicte amb la pretesa voluntat de defugir el domini cinematogràfic de la realitat que justificava la tria del *point and shoot style*. No serà ara la primera volta que deixem constància de com alguns fragments del film s'allunyen dels objectius que aquesta tècnica d'enregistrament es proposa: recentment subratllàvem com l'estil emprat a les entrevistes contravenia les directrius de la tècnica consistent a apuntar i disparar i ja en una nota al peu de l'anterior apartat³⁴⁴ destacàvem la clara intenció narrativa que guiava els moviments de càmera en l'inici de l'escena en què el pare de Josephine arriba a la comuna. Tot seguit, però, ens detindrem en un altre passatge de *Los idiotas* que palesa la combinació del *point and shoot style* amb altres estratègies que remarquen la intervenció significant i la voluntat narrativa del treball de càmera de von Trier. Tornarem així a llegir des d'una altra perspectiva l'escena en què Stoffer i Karen conversen al bosc [9.1]³⁴⁵.

³⁴⁴ Vid. nota 334.

³⁴⁵ Si recordem, l'episodi ens havia servit per a iniciar la nostra lectura de la història del film (vid. apartat 7.1). Abans encara, el passatge havia estat esmentat en ocupar-nos dels nombrosos canvis que el resultat final del film oferia respecte del guió que li va servir de base (vid. apartat 6.2). No són aquests sinó els canvis introduïts per aqueix procés que ara estem posant de relleu a partir de l'anàlisi del discurs de *Los idiotas*, i que, com en més d'una ocasió hem dit, resulta tan interessant per al Projecte idiota com el mateix producte final (un producte final que, com comprovem, s'esforça per mostrar des del seu interior el procés que l'ha fet possible). Abans comentàvem que l'escena del bosc condensava el diàleg de les escenes 19-24 previstes pel guió. Aquestes escenes havien de mostrar

El pla inicial del fragment (P255) ens presenta el grup de joves en la nova localització amb una panoràmica horitzontal de dreta a esquerra que finalitza en arribar allà on Karen i Stoffer es troben. Els dos protagonistes són enquadrats (P256), coincidint amb l'inici de la conversa entre ambdós. Un escombrat s'apressa a arreplegar la puntual participació de Nana en el diàleg, en una mostra més de l'avidesa pels nous estímuls que governa el *point and shoot style*. El mateix podem dir del següent pla (P257), en què la càmera segueix el moviment de Stoffer mentre aquest continua responent amb divagacions a la pregunta de Karen sobre el sentit de fer l'idiota.

Als tres següents plans, però, la càmera varia la seua proposta. Mentre continuem sentint la veu propera i quasi xiuxiuejant de Stoffer parlant des del fora de camp, la càmera ignora el líder de la colla i se centra en l'extàtic comportament dels idiotes: primer en Henrik, qui juga amb unes branques al costat de Susanne (P258), després en la passivitat de Ped a la seua cadira de rodes (P259) i per últim, en el rostre absort de Katrine (P260)³⁴⁶. Qualsevol possibilitat d'interpretació d'aquests tres plans com a subjectius (de Stoffer —com a responsable del discurs sobre els idiotes que sentim— o de Karen —com aquella que segueix les seues paraules) s'esfuma en el moment en què veiem creuar la figura del líder de la comuna per davant de Ped. Els bruscs moviments de càmera i canvis de distància focal que acompanyen aquests plans redunden en la idea que és un altre cos el que hi ha darrere de la càmera, un altre cos que mira i escruta amb una motivació diferent al mer seguiment dels moviments dels personatges. Amb la seua corporificació, la càmera es revesteix inevitablement de l'expressivitat que venim atribuint al cos.

P255

P256

P257

per separat el comportament dels diferents idiotes, la seua absorció en activitats quotidianes (o si es vol, el seu extraordinari interès per l'ordinari). L'escena del film trasllada al bosc totes aquestes interpretacions idiotes, integrant-les en una mateixa localització mitjançant el discurs de Stoffer. Com veurem, von Trier procurarà amb l'enquadrament mòbil una adaptació semblant, amb el consegüent allunyament dels propòsits de la tècnica del *point and shoot style* i de l'abstenció estètica promulgada pel Manifest, com el director confessa al seu diari de rodatge (1998: 23).

³⁴⁶ Von Trier es refereix en els següents termes a l'expressivitat aconseguida amb l'atenció que la càmera dedica als idiotes mentre Stoffer parla: "Ici c'étaient les doux dingues qui faisaient chacun leur truc pendant que Karen et Stoffer discutaient, et cette réplique où il dit que 'à l'âge de pierre tous les idiots mouraient, mais qu'à présent ce n'est plus nécessaire', en acquiert une grande poésie. Une poésie fantastiques quand en plus on fait un panoramique sur tous les idiots tout autour, surtout Ped dans son fauteuil roulant, c'était sacrément beau et formidablement naïf —et sentimental et tout en même temps" (1998: 23).

P258

P259

P260

P261

P262

P263

Els següents dos plans (P261, P262) tornen a incloure Stoffer a l'enquadrament, mentre continua amb les seues digressions sobre els beneficis de la idiotització, que s'estenen al següent pla (P263), on de nou l'atenció de la càmera se centra en Susanne i Henrik, i més tard, mitjançant una panoràmica cap a l'esquerra, en Ped. Com esdevé als plans 258, 259 i 260, tampoc el pla 263 es pot entendre com el resultat d'una edició per separat d'àudio i imatge durant el muntatge —no almenys si confiem en el piadós seguiment del decàleg per part de von Trier— sinó com a allò que de fet enregistra la càmera en el mateix moment en què Stoffer segueix parlant amb Karen.

Els dos protagonistes tornen a constituir el motiu del pla 264. El líder s'apropa a Karen per a dir-li a cau d'orella: *"Miguel es un idiota feliz. Porque es un hombre feliz"*. Tot just en acabar les seues paraules, el pla 265 comença amb un violent escombrat que acaba en el moment en què Miguel ocupa el centre de l'enquadrament. Un ràpid *zoom* s'apropa a la seua figura. Amb més evidència que abans, la possibilitat del pla subjectiu està eliminada i alhora, la presència d'una (altra) subjectivitat darrere de la càmera és encara més palesa. Cal advertir, no obstant, quelcom més. La càmera no es deixa guiar en aquest fragment pel moviment i expressió dels cossos, sinó per la veu de Stoffer. No per aqueixa veu de l'idiota que emet majorment sons inintel·ligibles i és entesa com una manifestació física més del seu cos, sinó per la veu que s'expressa amb paraules, simbòlicament, amb intenció significant. Paral·lelament, la càmera ha realitzat el seu desplaçament des de l'èmfasi en l'indicial fins a l'acceptació de la seua voluntat expressiva i intervenció significant en allò que hi filma.

P265a

P265b

P265c

Els cinc següents plans de l'escena (266-270) se centren en Karen i Stoffer, a la vegada que la conversa deriva cap als dubtes de la dona sobre els motius que li fan romandre amb el grup. La resposta de Stoffer és més concreta en aquesta ocasió: *"Quizá, en el fondo, tengas un pequeño idiota... que quiere salir y tener compañía"*. El pla 268 dibuixa una panoràmica que segueix el braç de Stoffer fins que arriba a acaronar suaument la mà de Karen i a assenyalar al seu ventre, mentre pronuncia la primera part de la frase. Un moviment vertical de la càmera desplaça l'atenció des del ventre de Karen fins a la seua cara, coincidint amb la resta de la resposta de Stoffer. I un nou reenquadrament ens permet veure Stoffer quan afegeix: *"¿No crees?"*. El pla 269 insisteix en el ventre de Karen com a motiu principal, a la vegada que ens mostra els moviments nerviosos de les seues mans jugant amb una branca de falguera i acaba presentant-nos les cares somrients d'ambdós protagonistes. La intervenció significant de la càmera de von Trier es posa així al servei de la narració, introduint noves catàlisis que preparen el camí cap al nucli que s'abastarà en l'última escena de la pel·lícula i que la reconduirà definitivament cap a l'orde del relat.

P268a

P268b

P269

Els últims quatre plans del fragment (P270-P273) ens retornen a la poesia de la contemplació extàtica dels idiotes, acompanyada aquesta volta del lleu soroll del vent que el discurs de Stoffer impedia abans sentir. El pla nadir de les copes dels arbres (P270), l'abstracció de Henrik i Ped mentre miren el cel (P271), o l'apropament de Jeppe a una Josephine³⁴⁷ que palpa amb fascinació un tros de molsa (P272) que més tard ofereix a Stoffer (P273), acaben d'arrodonir un passatge que

³⁴⁷ La càrrega poètica dels plans no està necessàriament renyida, és clar, amb la seua aportació a la narració. El pla no deixa d'afegir, doncs, un motiu més al progressiu desenvolupament de la relació entre Jeppe i Josephine.

ha condensat bona part de les estratègies retòriques de la càmera de *Los idiotas* i en què aquesta ha fet sentir la seua veu més expressiva.

P270

P271

P272

En efecte, el fragment ens ofereix una mostra més del procediment del *point and shoot style* i la seua atenció obsessiva als cossos, constatable en els seus plans inicials. Així mateix, ens presenta els beneficis del recurs a les preses llargues que contempla aquesta tècnica, arrellegats en els plans finals on assistim a l'èxtasi idiota dels actors (i dels personatges), absorts en la seua paràlisi o endinsats en accions irrellevants per al desenvolupament de la història. Però sobretot, l'anàlisi del fragment ens ha permès apreciar les empremtes de control que el treball de càmera de von Trier deixa al film, la voluntat expressiva del cos que hi ha darrere del dispositiu tecnològic, la seua intervenció significant que procura la poesia de les imatges i contribueix a la narració.

L'atenció a les estratègies retòriques que la càmera posa en funcionament en el passatge complementen així el que a propòsit d'aquesta manteníem anteriorment en apropar-nos a la tècnica idiota del film. Si abans, quan destacàvem el comportament corpori de la càmera, assenyalàvem els motius que portaven a pensar en aquesta com un personatge més, ara, de la mà d'aquest passatge i recolzant-nos igualment en la fisicitat de la càmera, hem volgut ressaltar com el treball d'aquesta ens remet a la instància enunciativa que, al capdavall, la dirigeix i controla. Una altra manera d'arribar, aquesta vegada a partir de l'anàlisi del funcionament de la càmera, a l'espai indeterminat que hi és dins i alhora fora del film. Però més enllà de la tensió que suscita una càmera que oscil·la entre la seua consideració com a possible personatge i com a manifestació de la veu enunciativa, hi trobem una altra forma en què les nostres darreres reflexions contribueixen a completar el que hem defensat en l'anterior apartat i que palesa en major mesura, mitjançant la insistència en el procés, aquest terreny intersectiu/intersticial al qual constantment ens espenta *Los idiotas*. Dediquem-nos a aquestes qüestions per a finalitzar el present punt.

Com no pot ser d'una altra manera, l'atenció al treball de càmera no ens remet sinó a aqueix espai que el procés cinematogràfic ocupa (dins i fora del film) i que abans

anomenàvem realitat del fet fílmic. No en va, *la* càmera constitueix l'artefacte fonamental d'aquest procés. És la càmera la que aporta la capacitat referencial del mitjà cinematogràfic, la que possibilita l'automatisme mecànic que ens fa tocar món i que Dogma 95 emfatitza a qualsevol preu, com vèiem anteriorment. Però no menys fonamental (per al procés, per a tocar món) resulta *el* càmera que hi ha darrere d'aquesta (o en última instància, i més pròpiament, l'enunciador). És ell el responsable dels automatismes expressius vinculats amb el treball de càmera que inevitablement acompanyen l'automatisme mecànic que l'artefacte garanteix, és a dir, d'aquells automatismes que no poden defugir una responsabilitat (un cert control) i que apareixen indissociablement lligats a una voluntat significant que en *Los idiotas* apunta —no exclusivament, és clar, però sí de manera notòria, com estem comprovant— cap al mateix procés cinematogràfic.

El treball de càmera no pot així quedar reduït a la funció referencial que prèviament destacàvem, per molt que aquesta funció en constituïska una prioritat. Com hem vist, la inevitable expressivitat de la càmera és assumida en *Los idiotas*, de la mateixa manera com abans dèiem que s'assumien els límits que el realisme del fet fílmic imposava a la voluntat de mostrar el profílmic en tota la seua nuesa. I és assumida obertament, fent palès el funcionament de la càmera així com es fa palès el procés cinematogràfic que sense aquesta seria impossible. La insistència del treball de càmera en el procés (la seua *referència* al procés, la seua *expressió* que revela el procés) que transforma el profílmic en fílmic és allò que porta a Koutsourakis a titllar la càmera de von Trier de *performativa*: “[H]is employment of a ‘performative’ camera questions the distance between the film as filmed narrative and the film as a documentation of the process of its own making” (Koutsourakis, 2011: 183).

Queda així tan esbossat com ens resulta possible el terreny indeterminat a què hem arribat de la mà de l'anàlisi de les estratègies retòriques de la càmera de *Los idiotas*, aqueixes estratègies que ja ens ocuparen anteriorment en valorar el pretès rebuig a la intervenció que es fixava el *point and shoot style* i que hem acabat d'abordar ara en aquest apartat dedicat a rastrejar les diverses empremtes del control que von Trier exerceix al seu film. El que sembla suficientment clar és que la tensió que es genera entre aquests diversos procediments de la càmera s'allunya notòriament de les complaents propostes del cinema d'il·lusió, corroborant el que dèiem fa temps al voltant del distanciament dels dos pols de l'estratègia realista dual de Dogma 95 respecte del realisme diegètic del cinema hegemònic:

[T]he camera's role is not that of the panoptic master that determines and controls every movement on the part of the actors. The camera is rather dedicated to a process of movement and readjustment and generates conflicts and contradictions that defy the understanding of the object as a “finished result” (Koutsourakis, 2011: 30).

No hi ha rastre a *Los idiotas*, doncs, d'una càmera entesa com a invisible observadora de les accions, d'aqueixa càmera agermanada amb una pantalla que vol donar-nos la sensació de ser una finestra oberta al món i que ens presenta el film com un tot tancat.

8.2.3. La veu inevitable del muntatge. Discontinuitat, heterogeneïtat i centrifugisme

Si fem una ullada al Vot de castedat de Dogma 95, hi apreciem que cap regla del decàleg no parla explícitament del muntatge. Tot i això, la regla 2, impossibilitant la producció per separat de so i imatge, comporta certs límits per als procediments tradicionalment emprats durant l'edició³⁴⁸. Per altra banda, la regla 5, amb la seua prohibició d'òptiques i filtres afecta el moment de l'enregistrament com també el d'una postproducció inexistent en els films Dogma, però no pas la tasca de muntatge. Sembla desestimada igualment la influència de la regla 7: la defugida alienació temporal i geogràfica ens remet a la posada en escena sense que això afecte, segons vèiem que argumentava von Trier, els possibles salts temporals introduïts pel muntatge. Però si recordem, advertíem quan ens dedicàvem a rastrejar en el Manifest la tendència de Dogma 95 cap al realisme del fet fílmic que l'evidència de l'artifici cinematogràfic podia ser entesa com a conseqüència de l'abstenció de consideracions estètiques promulgada pel document inaugural del moviment danès. En consonància amb el que manteníem allí, podem ara afegir que tant aquesta abstenció estètica com els problemes que la regla 4 planteja a la continuïtat lumínica apunten cap a un muntatge allunyat de la continuïtat que procura el ràcord.

També pel que fa al muntatge la proposta de von Trier ens acosta al vessant més radical de la germandat Dogma. No hem d'entendre, però, que aquesta radicalitat es manifesta en un muntatge que abasta el des-control fomentat per les regles, sinó més aviat en la plasmació d'una altra forma possible d'exercir el control que el muntatge indefectiblement suposa. És justament això el que el muntatge visible (despullat, honestament evident) de *Los idiotas* pretén desocultar: la inevitable manipulació que implica la seua tasca, les intencions significants que la guien i el paper fonamental que desenvolupa en el procés de creació cinematogràfica. Un paper que, si bé és inqüestionable en qualsevol producció, resulta determinant en un film com el de von Trier. Efectivament, la presa de decisions i les possibilitats

³⁴⁸ De nou, i com dèiem, aquesta qüestió fa palesa la necessitat d'interpretació de les regles. Això es fa evident en el retorçut procediment de Kristian Levring abans esmentat mitjançant el qual va mantenir la continuïtat en la música diegètica tot i muntar diferents plans en *The King is Alive*. Quelcom paregut observem en l'escena en què els convidats arriben a l'hotel familiar en *Celebración*. Els diversos plans que conformen l'escena són amenitzats per un tema musical de piano que sona en continuïtat tot i els talls d'imatge. Com veurem en aquest subapartat, *Los idiotas* força la regla d'una manera semblant per aconseguir ambientar amb música extradiegètica la part final de l'escena del bosc.

creatives durant el muntatge es multipliquen considerablement en no comptar amb la referència a un guió tècnic o *storyboard* preestablerts sinó amb un brut de 140 hores on s'amalgamen escenes previstes i no previstes pel guió literari i, en molts casos, prescindibles des del punt de vista narratiu. El muntatge palesarà, doncs, millor que unes altres facetes del procés, l'assumpció del control per part de von Trier, més encara si tenim en compte que el director encara el seu treball d'edició desproveït de l'esperit col·lectivista que fins aleshores havia influït la realització del film³⁴⁹ i que no dubta a triar per al muntatge final les preses que la seua càmera havia enregistrat així com aquelles que s'havien mostrat més fidels al guió.

Aquesta supeditació a les directrius del guió ens remet a la reconducció cap a l'orde del relat que el muntatge hi procura, a la seua indubtable voluntat narrativa. No obstant això, les intencions del muntatge de *Los idiotas* no s'exhaureixen en el sotmetiment a la narració. En tensió amb aquesta vocació narrativa hi trobem també l'interès per preservar al resultat final aqueixes accions irrellevants per a la progressió del relat però que ens acosten a la quotidianitat, a l'experiència ordinària del dia a dia, o, com dèiem abans en parlar de la voluntat mostrativa de Dogma, a l'*uneventful*. No és aquest, tanmateix, l'únic obstacle amb què les decisions de muntatge poden entorpir la fluïdesa narrativa de la cinta: cal remarcar també, en aquest sentit, el fonamental servei que el muntatge presta a la desocultació del fet fílmic, la manera com s'hi suma a la insistència en el procés de construcció que la pel·lícula manifesta amb el seu discurs³⁵⁰. Tot i que caracteritzable com a narratiu, el muntatge de *Los idiotas* no s'encamina cap a la immersió diegètica de l'espectador en un univers homogeni i sense fissures. Discontinuitat, heterogeneïtat i centrifugisme marquen una edició que tot seguit abordarem des d'un doble enfocament: valorant primer i de manera breu la manera com es connecten els diferents episodis que conformen la pel·lícula i centrant-nos posteriorment en com es juxtaposen els plans a l'interior de cada escena.

L'atenció a l'estructuració dels episodis de *Los idiotas* ens permet corroborar ràpidament com el muntatge del film serveix a la narració. Les escenes dedicades a apropar-nos a la convivència dels joves se'ns presenten respectant la continuïtat

³⁴⁹ Von Trier comenta al seu diari els termes en què es va dur a terme el treball d'edició: "Nous faisons le montage maintenant depuis quelques jours dans la petite cabane mobile du jardin. Molly [*Molly Malene Stensgaard, la muntadora*] y est installée et l'avantage est donc que je peux y aller chaque soir couper dans ce qu'elle a fait, puis le lendemain elle recoupe dans ce que j'ai fait. Ça semble un très bon système, mais je ne sais pas si cela la satisfait. Pour moi, c'est merveilleux de n'avoir qu'à descendre au fond du jardin pour travailler sur l'Avid" (1998: 70-71).

³⁵⁰ Trobem en aquestes altres intencions del muntatge de *Los idiotas* la proximitat amb els plantejaments de Vertov a què abans al·ludíem. La filmació de l'ordinari de la vida i la mostració autoreflexiva del procés cinematogràfic esdevenen, tant per a Vertov com per a von Trier, les eines necessàries perquè l'autenticitat enderroque el consum passiu que la dramatúrgia tradicional proposa.

cronològica de la història. La coincidència entre l'ordre de presentació dels fets en el relat i la història remarca els vincles causals que guien la pel·lícula. Com comentàvem anteriorment en analitzar l'argument, això és especialment evident en la segona part del film. A partir del punt d'inflexió que suposa l'orgia, la successió d'escenes fa més palesa la relació de causa-efecte que lliga les unes amb les altres, alhora que, com manteníem, el to del film vira definitivament cap al melodramàtic. L'afany de domini cinematogràfic de la realitat que comporta l'existència d'un guió i la voluntat de contribuir amb el muntatge a la progressió narrativa es van fent més evidents a mesura que el film s'apropa al seu final. Al llarg de tota la pel·lícula, no obstant, certs episodis clau s'encarreguen igualment de dosificar la informació a l'espectador, de facilitar el seu seguiment del fil narratiu i de justificar la motivació que ens porta d'uns episodis a uns altres³⁵¹.

Ara bé, convé reprendre allò que afirmàvem en referir-nos al guió de *Los idiotas* i en posar-lo en connexió amb el resultat final del film, així com allò que manteníem en subratllar el menor sotmetiment a la narració que mostrava *Los idiotas* en comparació amb la resta de films de la germandat. Si recordem, destacàvem certs trets de la pel·lícula que oferien una clara resistència al desenvolupament dramàtic de la història. Parlàvem aleshores de les situacions i escenes on s'emfatitzava el mostratiu i que no apuntaven a cap fita fàcilment identificable, de múltiples subtrames que no s'adreçaven conjuntament cap a una resolució consistent del film com també de diversos episodis que mostraven una notable autonomia respecte de la resta. En efecte, ubicats sobretot —com podem suposar— en la primera meitat del film, tot un seguit d'episodis funcionen quasi a mode de gag humorístic i sense oferir cap connexió directa de causa-efecte amb els altres. Si ben és cert que contribueixen a dibuixar els personatges i legitimar el món diegètic a la manera en què ho fan les catàlisis, el muntatge ben podria haver alterat l'ordre de la seua presentació o fins i tot, haver prescindit d'aquests episodis sense alterar de cap manera el feble fil narratiu que vertebrava la pel·lícula³⁵². La inclusió d'aquests passatges suspèn així, tot i que puntualment, la cadena causal de la progressió narrativa i ens apropa, sense

³⁵¹ Són aquests molts dels episodis als quals ens hem referit abans en ocupar-nos de la història de *Los idiotas*, com per exemple aquell en què el grup d'autèntics discapacitats visita la comuna, el de la ja esmentada orgia o el del joc de l'ampolla proposat per Stoffer. A aquests podríem afegir aquells que se centren en el personatge de Karen i que donen comptes de la trobada de la protagonista amb el grup, de l'íntima conversa amb Susanne o de la primera volta que Karen fa l'idiota.

³⁵² De fet, i com ja advertíem en comparar el guió i el muntatge final de la pel·lícula, algunes de les escenes escrites van ser eliminades, unes altres no contemplades per l'escrit i que s'enregistraren de manera espontània van acabar sent incorporades al film i diverses alteraren el seu ordre respecte del previst en primera instància. En qualsevol cas, i remetent-nos sols al resultat final, podríem esmentar alguns exemples d'episodis que podrien haver variat el seu ordre de presentació, com ara aquell en què els moters del bar es queden al càrrec de Jeppe o aqueix en què el grup d'idiotes ven les seues decoracions nadalenques. Quelcom semblant podríem dir al voltant del passatge on una parella s'interessa per la casa on la comuna conviu, sols lligada directament amb l'episodi on l'oncle Svend, propietari d'aquesta, visita el seu nebot Stoffer.

necessitat de trencar la linealitat cronològica de la història, a la discontinuïtat que esquitxa la juxtaposició dels diferents episodis de *Los idiotas*.

També en aquell moment comentàvem la decisió que, durant el muntatge, va determinar que els fragments d'entrevistes entraren a formar part del resultat final del film. En aquest cas sí, la discontinuïtat temporal se suma a la narrativa i la fragmentació del relat que el caràcter episòdic del film ja havia palesat s'evidencia amb escreix. Certament, com dèiem, la introducció de les entrevistes contribueix a lligar (temàticament) els diferents episodis del film, però també a separar-los per blocs. Associat a aquesta separació hi és el centrifugisme amb què caracteritzàvem aquests fragments i que es presta a ser contemplat no sols des de la perspectiva que fa poc ens ocupava, sinó també a partir de la decisió de muntatge d'incloure'ls tot interrompent l'avanç lineal de la història de la comuna. Un centrifugisme motivat per l'heterogeneïtat procedència (espacial i temporal) d'aquests fragments i per la reflexió sobre la diegesi que procuren.

Tenim així que, tot i que l'estructuració dels episodis que duu a terme el muntatge respon a una voluntat de dotar-los de forma narrativa, és també el muntatge el que sovint fomenta la feblesa i inconsistència de l'esquelet narratiu, impeding la fluïdesa del relat. Amb la inclusió d'escenes que suspenen la progressió narrativa o amb el seu rebuig a la fèrria causalitat i les sòlides motivacions que tradicionalment porten d'una escena a una altra, el muntatge de von Trier es contagia de l'esperit dogmàtic segons el qual la veritat ha de ser trobada en la part concreta i no pas en el tot abstracte de l'*obra*: "The syntagmatic importance of film is undermined in order to reintroduce the importance of the individual scene" (Vaughan, 2004). Prenent açò en consideració, cal que desplacem a partir d'ací el nostre interès i valorem la discontinuïtat, heterogeneïtat i centrifugisme a què ens apropa el funcionament de l'edició a l'interior de les escenes.

La valoració del muntatge intern de les escenes ens retornarà a diverses qüestions que hem tractat quan donàvem comptes de l'enquadrament mòbil i les preses llargues que caracteritzaven el rodatge de *Los idiotas*. Oferíem en aquell moment diversos exemples d'escenes on l'edició respectava la continuïtat de l'enregistrament i ens presentava plans d'una durada considerable. En la major part del muntatge, no obstant, el muntatge tendeix cap a una proposta més aviat analítica. Si bé tenint en compte l'escala i curta durada dels plans podem titllar d'analític el muntatge del film, ben és cert que la proposta de *Los idiotas* s'allunya de la pràctica habitual del cinema hegemònic que conjuga aquest muntatge analític amb una perfecta continuïtat entre plans. Tant és així que podríem presentar l'estratègia de muntatge de von Trier com a diametralment oposada a la del model cinematogràfic dominant: mentre que el muntatge invisible del cinema hegemònic s'esforça per

recrear artificialment una homogeneïtat i continuïtat a partir de la juxtaposició de fragments inconnexos, la proposta de *Los idiotas* fa palesa la necessària fragmentarietat que defineix la tasca del muntatge tot incidint en l'heterogeneïtat i la discontinuïtat.

L'èmfasi en l'heterogeneïtat dels plans és especialment visible en les escenes que fan servir metratge provinent de diferents preses. No s'amaga en cap moment la diversa procedència dels plans, ans al contrari, el muntatge evidencia aquest fet en un exercici d'honestedat consistent a exposar el seu treball d'engalzament i contribuir a la desocultació del procés cinematogràfic. L'abans comentada escena en què el grup redueix Stoffer durant la seua crisi nerviosa [27] exemplifica perfectament el que estem sostenint. No hi ha cap element de ràcord que apaivague el conflicte entre els diversos plans que conformen l'escena. Els canvis lumínics i de temperatura de color de les diferents preses emprades són tan evidents com la desatenció a la continuïtat dels moviments, accions i posicions. Les discontinuïtats espacials i temporals s'hi afegeixen a les gràfiques mitjançant un muntatge que fa palesa la seua manipulació de l'ordre i la freqüència, tal com l'atenció al passatge ens permet constatar.

El pla 730 ens mostra l'arribada del mini-bus amb què els companys porten Stoffer al xalet després del seu enfrontament amb el funcionari de l'ajuntament. Tot seguit (P731), veiem Stoffer a l'interior de la casa, al costat d'un matalàs i envoltat dels braços dels seus companys. El pla 732 ens ofereix la imatge del grup de joves, de nou a l'exterior, carregant amb Stoffer i fent-lo entrar a casa.

P730

P731

P732

Haurem d'esperar fins després dels quatre plans següents dedicats a mostrar els esforços dels amics per assolir que Stoffer puge les escales (P733-P736) per tornar a ubicar el líder de la comuna en l'habitació. En aquests plans posteriors (P737-P749), els violents gestos amb què Stoffer es resisteix a ser immobilitzat se'ns ofereixen des de diferents angulacions i atenent a diversos detalls. La manipulació d'ordre, durada i freqüència del muntatge de l'escena subordina així el temps de la història a relacions concretes que emfatitzen l'emocional i conceptual dels plans,

ahora que es deixa constància de l'heterogeneïtat amb què necessàriament lidia la tasca del muntatge.

P738

P739

P740

P741

P742

P743

P744

P745

P746

P747

P748

P749

Així les coses, si en comentar aquest fragment anteriorment presentàvem la desatenció estètica com una mena de dany col·lateral que se'n derivava de l'estratègia consistent a valorar *què* se'ns mostrava i no pas *com* se'ns mostrava, després d'analitzar el seu muntatge hi trobem suficients motius per advertir un exercici de control que es proposa com a objectiu evidenciar la contradicció i desocultar l'artifici. El muntatge contribueix així a preservar tant l'heterogeneïtat com la sensació de contingència que ja es pretenien des d'un rodatge en què von

Trier animava els seus actors a interpretar cada nova presa partint d'un estat anímic diferent³⁵³.

No és necessari, però, recórrer a escenes on es munten plans procedents de diferents preses per a detectar la discontinuïtat que presideix el muntatge de von Trier. Com ja hem tingut ocasió de comprovar en analitzar l'escena de l'orgia en què Stoffer aconsegueix convèncer Susanne perquè hi participe, el *jump cut* és un recurs tan present a *Los idiotas* com ho pot ser la preocupació per efectuar el tall sobre el moviment en els films del cinema d'il·lusió. Aquests *jump cuts* són especialment evidents quan es realitzen a partir de la fragmentació de l'enregistrament ininterromput. És això el que podem constatar en els plans que donen comptes del lliscament de Jeppe per la pista de esquí que hi trobem en la part final de l'episodi del bosc [9.3]. L'acció es coberta amb una presa contínua que el muntatge s'encarrega de fragmentar en sis plans diferents (P292-P297), ometent els suficients fotogrames com per a fer perceptibles els salts d'imatge.

En aquest cas més que en qualsevol altre, la discontinuïtat se'ns revela com una opció estètica inequívocament desitjada, com una clara mostra d'aversion cap a la continuïtat i el ràcord que serveixen de pedra angular al cinema hegemònic. De fet, aquest darrer exemple ens permet entendre en tot el seu abast l'anterior afirmació que situava l'estratègia de muntatge de von Trier en les antípodes de l'emprada pel

³⁵³ Tant durant el rodatge com en el moment de l'edició de *Los idiotas* von Trier reproduïx el mateix funcionament que va presidir la realització d'*El reino*: "Grabamos cada escena con tantas diferentes expresiones y atmósferas como sea posible, lo cual permite a los actores abordar el material siempre de manera nueva. Entonces la montamos con la idea de acelerar la evolución psicológica, pasando de las lágrimas a las risas en pocos segundos, por ejemplo, cosa que muy pocos actores son capaces de hacer" (en Stevenson, 2005: 125).

model cinematogràfic dominant: si el muntatge invisible s'afanya per a aconseguir la recreació artificiosa d'una continuïtat prèviament inexistent en els plans del brut amb la intenció d'assolir la immersió diegètica, el muntatge de *Los idiotas* arriba a fragmentar la continuïtat original de la presa per tal de fer visible el procés de construcció del film. L'opció per la discontinuïtat continua apropant-nos a aqueixa *altra veritat* que vol oferir-nos *Los idiotas*. No en va, “mientras el *raccord* ratifica la *realidad* como *adaequatio*, el *fallo de raccord* desvela la *verdad* como *inadecuación* del enunciado fílmico a la escena real” (Palao, 2012: 99)³⁵⁴.

Per tot el que hem vist fins el moment, podem inferir que també els esforços que el muntatge tradicional de continuïtat destina a la ubicació espacial i temporal de l'espectador són ignorats per *Los idiotas*. El muntatge de von Trier no es dedica a generar una lògica espaciotemporal habitable que vaja més enllà de l'orientació que hi puga proporcionar el recurs al tàndem enquadrament mòbil/enregistrament continu durant el rodatge. No calen, doncs, ni plans de situació a l'inici de l'escena ni l'observació dels eixos de mirada o el respecte per qualsevol tipus de ràcord que hi contribuïska a fixar l'espai. I tampoc resulta necessari prendre en consideració les encastellades regles dels 30º i els 180º: l'espai de 360º que cobreix l'enquadrament mòbil li permet a von Trier apuntar a les accions des de múltiples perspectives que l'espectador —més que no pas el muntador— s'encarregarà d'integrar (tant si el muntatge respecta la transició d'una perspectiva a altra —facilitada per la presa contínua— com si no ho fa). És aquesta l'actitud que prèviament apreciàvem en l'escena en què Karen i Susanne conversen junt a la finestra [12]. Tot i que en aquell moment ens centràvem en el comportament de la càmera com a cos, destacàvem ja com el muntatge de l'escena rebutjava el convencional joc pla-contraplà. L'enquadrament mòbil i la curta escala dels plans fan encara més prescindible que en altres escenes qualsevol intent del muntatge per integrar els espais continguts en els diferents enquadraments.

Quelcom semblant podem dir al voltant de la inexistent voluntat de servir-se del muntatge per a ubicar temporalment l'espectador. És cert que, com dèiem fa poc en referir-nos al muntatge que lliga els diferents episodis del film, aquest es duu a terme respectant generalment la cronologia dels fets de la història. Però en els moments en què això no és així —com esdevenia com a conseqüència de la introducció dels fragments d'entrevistes— no s'empra cap marca temporal ni cap signe de puntuació: el mateix tall que serveix de transició entre pla i pla aprofita per a separar els episodis o dos fragments corresponents a línies temporals diferents. Al cap i a la fi, no té perquè suposar un problema que l'espectador albergue dubtes en no poder determinar exactament la durada de la convivència idiota o el temps que

³⁵⁴ L'èmfasi és del mateix Palao.

passà des de la finalització de l'aventura fins a l'enregistrament de les entrevistes retrospectives. D'igual manera, el muntatge intern a les escenes no pretén reconstruir amb precisió la temporalitat i cronologia del fragment, menys encara si tenim en compte que —així com l'atenció de von Trier se centrava més en els episodis concrets que en el film en conjunt— fer prevaler el pla (o fins i tot, l'instant) resulta més important que garantir el desenvolupament fluid de l'escena. Així ho constatarem fa uns paràgrafs, quan ens remetíem a l'alteració de l'ordre i la freqüència dels fets que presentava l'escena en què el grup intentava apaivagar un Stoffer descontrolat. I així ens ho mostren diversos passatges del film en els quals les referències temporals són obviades per un muntatge el·líptic interessat quasi exclusivament a amalgamar accions concretes i gestos puntuals.

La visita del grup a la fàbrica Rockwool ens ofereix un d'aquests passatges. Entre l'escena en què el treballador de la fàbrica explica al grup el funcionament de les màquines i aqueixa altra en la qual el guia els fa preguntes a una aula per valorar el que han après amb la visita hi trobem uns quants plans que ofereixen una notable reluctància a l'hora de ser ubicats amb precisió (P96-P104). Els breus plans ens mostren les reaccions del grup davant les proves de resistència del material aïllant —la seua resistència al foc en els plans 96-99 i la seua capacitat d'aïllament acústic en els dos següents (P100-P101)— a més d'altres accions inconnexes, com la nerviosa rialla de Stoffer quan colpeja efusivament l'espatlla del treballador (P102), l'oferiment d'uns refrescs al grup per part del guia (P103) o el nerviosisme d'aquest en veure com Stoffer sembla amenaçar amb pulsar el botó que acciona una màquina (P104). De tots aquests plans, sols el 103 manté un vincle amb l'escena posterior. La resta es limita a centrar l'atenció en el detall i en el particular, sense que el muntatge contribuís a contextualitzar decisivament cap de les accions. També en aquest cas, la comprensibilitat narrativa cedeix davant la mostració del moment, alhora que el muntatge el·líptic ens colpeix amb la seua força centrífuga³⁵⁵.

³⁵⁵ Sobre totes aquestes qüestions relatives a l'oposició al muntatge invisible, la falta de continuïtat i la capacitat de l'espectador per a integrar els diferents fragments von Trier es manifesta així: "Desde hace muchos años, todo lo que se ha inventado a nivel técnico en el terreno cinematográfico se ha hecho con una sola intención, que es la de suavizar la imagen. Así que uno rueda una película y luego se va al laboratorio y le coloca un filtro y todo termina con la misma luz azul en cada escena: pues, de otra manera, no parece 'real'. Pero, ¿qué es real? Si uno mira algo desde un ángulo, aparece un color. Si lo mira desde uno distinto, aparece otro. Pero si uno tiene alguna experiencia en el medio, aunque sea como espectador, sabe que las dos cosas están en la misma habitación. Pero todas esas Reglas sobre el eje y esas cosas, que ya no uso... todo eso viene del cine mudo. Y, cómo no, desde entonces se ha adiestrado a la gente, y se la sigue adiestrando, para que vea las películas de esa forma. Necesitamos un nuevo lenguaje cinematográfico. Y creo que puede ser mucho más abstracto. Opino que dentro del cerebro del espectador existe un deseo de encontrar la trama, si la quieres llamar así, o la lógica que subyace en todas las cosas que suceden en la pantalla. Como cuando tu cerebro busca una figura oculta en un cuadro abstracto. Y creo que estamos trabajando con este deseo, y que tenemos que atrevernos a ir más allá" (en Kelly, 2001: 217-218).

Arribats a aquest punt, i de la mà del muntatge el·líptic i de la seua tendència centrífuga, ens remetrem a una altra escena que ens apropa a les connexions conceptuals que, en combinació amb la història de *Los idiotas*, el muntatge ens permet establir. Ens estem referint a l'escena en què Katrine acudeix a l'agència de publicitat on treballa el seu amant, Axel, fent-se passar per una important clienta potencial de la firma. Davant del seu cap i companys, Axel es veu forçat a presentar la seua poc treballada proposta a la suposada clienta. Katrine (o Benedikte, d'acord amb la seua suplantació d'identitat) reacciona amb una ambigua rialla davant el minúscul paper que Axel li entrega (P546). El següent pla (P547) ens mostra la jove fixant la seua vista en el paper i repetint, amb total naturalitat, allò que hi ha escrit: "Barnemaid". La següent imatge de Katrine (P548), però, ens la presenta ja dins del seu estat d'idiotització, assenyalant infantilment amb l'índex cap al paper que ha deixat en la taula i emetent uns sons inintel·ligibles, a mode de riota.

P547

P548

P549

Tot seguit veiem la reacció d'Axel davant la comprometedora situació (P549) i la perplexa resposta del seu cap (P550) mentre continuem sentint els sorolls que emet Katrine. En el pla següent (P551), el cap d'Axel intenta reprendre la conversa, mentre Katrine continua amb el seu comportament idiota. Aquest comportament, però, acabarà tan sobtadament com havia començat en el moment en què Katrine respon al publicista. Ara bé, si abans havia sigut el tall del muntatge el que havia procurat el brusc pas a l'actuació idiota, l'últim pla ens ha permès assistir a un no menys brusc salt interpretatiu. Ambdues circumstàncies es repeteixen poc després. El pla 556 tornarà a introduir abruptament la imatge de Katrine fent l'idiota, mentre que el pla 559 ens mostrarà de nou l'instant en què Katrine abandona la seua actuació i segueix la conversa amb normalitat, alhora que neteja despreocupadament les baves de la seua barbeta. Fins que Axel decideix portar-la a la sala contigua per a parlar amb ella en privat, la jove continua alternant les disruptives interpretacions idiotes amb l'educat comportament de què ha fet gala en altres moments de la reunió, sense que hi haja cap *raó suficient* que possibilita als companys d'Axel explicar-se el seus viratges.

P556

P557

P558

P559a

P559b

P559c

Tant temàticament com interpretativa i discursiva, l'escena ens apropa al centrifugisme que abans associàvem amb la figura de l'idiota. Si recordem, destacàvem allò d'incontrolable que impedia el domini lògic de l'idiota i remarcàvem així mateix com la idiotització dels personatges subratllava el moviment centrífug a què ens convida la imatge del cos. Explicàvem aleshores allò que l'escena que ara ens ocupa fa ben evident, això és, que l'actuació idiota qüestiona el principi d'individuació en apuntar cap al cos que comparteixen el personatge, el personatge-idiota i l'actor que els interpreta. L'escena fins i tot ens permet assignar una identitat més al cos en qüestió: la de Benedikte, la clienta a qui Katrine suplanta davant els companys d'Axel. El muntatge ens permet veure els salts interpretatius de Katrine (i de l'actriu, és clar) en el moment en què s'estan produint, però a més, hi contribueix amb els seus talls. Aquests talls no sols redunden en l'espenta centrífuga vinculada a l'actuació idiota, sinó que sumen a aquesta la pròpia d'un muntatge marcat, com estem veient, per la interrupció, la contradicció i la refracció.

No voldríem acabar aquestes línies sense referir-nos al crucial paper que el so desenvolupa en el muntatge de *Los idiotas*. La regla 2 del Vot de castedat, aquella que en començar l'epígraf destacàvem com l'única que constrenyia les possibilitats del muntatge, estipula la unitat entre so i imatge com un més dels procediments per a subratllar la capacitat denotativa del mitjà. El seguiment de la regla facilita que el so deixi de tenir el rol subsidiari que normalment desenvolupa al si del cinema hegemònic, on sovint serveix al propòsit de garantir una transició suau i transparent entre els plans. Sense possibilitat d'encavalcar diàlegs, músiques o ambients, el muntatge de *Los idiotas* resta abocat a la fragmentació i la discontinuïtat. En efecte, la sincronització a què obliga la regla multiplica les aspres interrupcions tant si el tall ve motivat pel so com si es talla sobre la imatge. Molts dels casos de

juxtaposicions abruptes que hem esmentat fins al moment responen al primer motiu, ja que von Trier va optar per tallar majoritàriament d'acord amb el so³⁵⁶, amb els consegüents salts d'imatge que aquesta decisió comporta. Però el film ens ofereix també nombrosos exemples en què el tall sobre la imatge provoca evidents salts sonors. Vegem alguns d'aquests a continuació.

El pla en què Miguel convida Karen perquè s'unisca al grup durant la visita a la fàbrica Rockwool (P82) es juxtaposa amb aquell que ens ofereix la primera imatge dels joves a l'interior (P83) i que se centra en les reaccions de sorpresa de Stoffer i Axel en el nou indret. El pas de l'exterior a l'interior de la fàbrica ve acompanyat d'una molesta discontinuïtat d'àudio. El soroll ensordidor de les màquines contrasta amb la calma que regnava a l'exterior de l'edifici. Segons després, un nou pla (P84), també a l'interior de la fàbrica, ens retorna bruscament a un ambient sonor que ens permet sentir sense problemes els passos dels joves i la veu del treballador de la fàbrica. La juxtaposició dels plans, guiada per allò que veiem, ha resultat en una discontinuïtat sonora especialment colpidora. Hom podria, a partir d'aquest cas i en connexió amb el que dèiem abans, valorar aquesta discontinuïtat com una conseqüència del seguiment de la regla i no com un efecte expressament buscat.

Hi ha, tanmateix, uns altres exemples de salts d'àudio que ens conviden a confirmar allò que ja hem mantingut, això és, que apreciem en la proposta de von Trier una voluntat expressa de visibilitzar la tasca de muntatge. Un dels primers plans del film evidencia suficientment el propòsit desvetllador que motiva l'assumpció del control per part del director. Ens referim al pla en què Karen apareix muntada en una calessa (P4). Uns segons després d'iniciar-se el pla, comencem a sentir el so d'una melòdica. Es tracta d'aqueixa melòdica a la qual ens hem ja referit abans en valorar la interpretació que von Trier feia del decàleg i a la qual tornarem en breu. Però l'empremta de control del director que volem remarcar ara no ens remet tant a la intervenció sobre la banda sonora que la inclusió del tema musical suposa com als motius que porten von Trier a tallar en un determinat fotograma. La cançó segueix sonant mentre continuem veient Karen en pla mitjà. La càmera pivota verticalment fins a fer desaparèixer Karen de l'enquadrament. El moviment finalitza, i la càmera s'estabilitza en centrar l'atenció en una altra calessa que està fent el mateix recorregut. Just aleshores, un breu silenci marca la fi d'una frase musical del tema que interpreta la melòdica. El tall, tanmateix, es demora un segon més; un segon en què no res més podrà aportar la imatge, però que resultarà suficient perquè la melòdica encete una nova frase que serà tallada de manera abrupta. Per molt que la imposada unitat d'imatge i so hi pose traves a la continuïtat del muntatge, el gest

³⁵⁶ Així ho afirma el mateix director en una entrevista: "We often edited according to the sound instead of the picture" (en Knudsen, 1998).

revela, ja des del mateix començament del film, una voluntat manifesta d'exposició de l'artifici fílmic que va més enllà de la decisió de tallar sobre la imatge i de l'acatament de la regla.

Com dèiem, la introducció del so de la melòdica ens ofereix la possibilitat de tractar un últim aspecte relatiu al muntatge i al que prescriu la segona regla del decàleg. Per a això tornarem a l'escena final de l'episodi del bosc, en la qual el muntatge superposa la música de la melòdica —que escoltem en perfecta continuïtat— sobre cinc plans diferents (P298-P302). Anteriorment al·ludíem a les explicacions de von Trier segons les quals l'estratègia de muntatge emprada ací no contravenia la regla en qüestió. Ara bé, tot i que poguem concedir que la restricció no es viola, l'atenció al passatge ens fa veure com en aquest cas la intenció del muntatge no es pas insistir en la fragmentació: la regla és portada a l'extrem per a aconseguir un efecte contrari a aquell que dèiem que venia suggerit per aquesta. Efectivament, l'execució de la peça musical es desenvolupa de manera fluida sobre els talls d'imatge que ens presenten els nous plans. És més, aquests talls es fan coincidir rítmicament amb la cadència que marquen les diverses frases d'una cançó que acaba netament i proporciona una conclusió suau i poètica a l'escena. Al marge que el muntatge haja estat realitzat *in situ* i la inclusió de la música realitzada com si es tractara d'un element diegètic, el seu funcionament al film és equivalent al de qualsevol banda sonora extradiegètica convencional.

La voluntat denotativa que degota la regla del decàleg i la discontinuïtat amb què l'associàvem cedeixen davant la vocació estètica del muntatge del fragment. Una vocació marcada per una intervenció sobre la banda sonora que, a diferència del que esdevenia en els casos que hem comentat, no mira de fer-se visible. L'exercici de control de von Trier no apunta en aquest cas cap a l'exposició de la realitat del fet fílmic³⁵⁷, sinó que s'apropa perillosament al domini cinematogràfic de la realitat que Dogma defuig³⁵⁸. Hi ha, però, un detall a l'últim pla del fragment que mereix la nostra atenció. Coincidint amb les últimes notes de la melodia, els lladrucs d'uns gossos fan la seua irrupció al pla i es mantindran fins a uns segons després de la finalització de la música. La càmera se centra en aquest últim pla en el somriure de Karen, sense que la imatge oferisca cap pista sobre la procedència d'aquest soroll, així com

³⁵⁷ En tot cas, el muntatge del fragment sols és capaç de remetre indirectament al procés fílmic a aquell espectador qui coneix el paradiscurs que envolta el film i el moviment i que, en conseqüència, pot plantejar-se el conflicte entre la decisió de muntatge del fragment i el seguiment del decàleg.

³⁵⁸ El director admet al seu diari que els procediments emprats oferiren un resultat realment convencional, però satisfactori: "[N]ous avons mis les microphones au sommet des arbres et le bruit du vent sur les feuilles passe sur toutes ces images des débiles qui déambulent au hasard. On n'entend donc pas leurs bruits réels mais ceux du vent dans les cimes. Ça aussi c'est gros, un bon gros cliché de cinéma, que j'aurais évité en d'autres circonstances, mais qui, parce que nous devions prendre la décision sur place, est devenu une réalité et a fonctionné formidablement bien" (1998: 23).

tampoc els plans anteriors ens hi poden orientar. El motiu sonor ens remet a la realitat extrafílmica de manera semblant a com abans dèiem que ho feia l'imprevist soroll de l'avió que es colava en el film. Diferentment, tanmateix, en aquesta ocasió ni el gestos dels actors ni de la càmera contribueixen a la diegetització dels lladrucs dels gossos, que ofereixen una major resistència a l'homogeneïtzació aural i apunten cap a un espai de conflictiva ubicació respecte a la diegesi.

Tenim així que la intervenció sobre la banda sonora que suavitzava el muntatge i ens endinsava en un dels moments més convencionalment poètics de *Los idiotas* és ahora la mateixa intervenció que acaba arreplegant un motiu sonor (aleatori, imprevis, conflictiu) que ens espenta centrífugament i que el director, durant el muntatge, opta per preservar-ne³⁵⁹. Fins i tot quan el control de von Trier sembla desentendre's de la desocultació de l'artifici i s'apropa a les pautes més tradicionals i homogeneïtzadores del muntatge, la realitat és capaç de penetrar el film i salvar el seu director de la pecaminosa temptació de domini. No és aquest sinó el revers complementari d'allò que sosteníem en finalitzar el nostre darrer apartat. Si aleshores advertíem com l'expressiu i significant s'hi manifestava en l'intent de mostració denotativa (des-controlada) que es proposa la cinematografia de *Los idiotas*, ara podem constatar com la int(erv)enció controladora és paral·lelament travessada per la realitat extrafílmica, per aqueix component de la base física del cinema garantit per l'automatisme mecànic del mitjà que els automatismes expressius del film no poden soterrar.

8.2.4. Control relatiu, intervenció significant i reconducció a l'orde del relat

El present subapartat ens ha apropiat a les diferents mostres d'intervenció de von Trier al film. Aquestes mostres ens remetien en primera instància a aqueixa tendència realista que busca la desocultació del fet fílmic i que entra en pugna amb les pretensions de denotació (suposadament pura) en què ens centràvem abans amb la intenció de sospesar la revalorització del profílmic ordinari duta a terme per *Los idiotas*. Però, com hem pogut comprovar, no totes aquestes mostres d'intervenció van necessàriament dirigides a la desocultació de l'artifici. La voluntat expressiva i la intervenció significant recorren també a certs procediments conduents a l'endinsament de l'espectador en el flux de la pel·lícula. Com és de suposar, molts d'aquests procediments miren de facilitar el seguiment de l'intermitent fil narratiu que traça *Los idiotas*. Malgrat que amb fissures i conflictes que impedeixen la

³⁵⁹ És això el que ben podríem anomenar, en la línia abans apuntada, l'*acceptació de la realitat* que guia el muntatge de *Los idiotas*. Von Trier es refereix de la següent manera a la inclusió en el muntatge final del pla on sentim els lladrucs dels gossos: "And the dogs you hear in the background now, I would normally have avoided, but all of a sudden they fit" (en Knudsen, 1998).

immersió diegètica plena, el film no renuncia a la seua vocació narrativa, com ja hem valorat en comentar el progressiu protagonisme dels aspectes narratius a mesura que la cinta avança.

Dèiem abans que després de l'episodi de l'orgia, el film accentua la seua deriva cap al to melodramàtic i permet apreciar més clarament la cadena de causes i efectes que el precipita cap a la seua conclusió. No hi trobarem a partir d'aleshores cap interrupció com les que procuraven els fragments d'entrevistes (de fet, l'últim d'aquests fragments [28] s'inclou tot just abans de començar la festa de la comuna³⁶⁰). L'episodi de l'orgia ve seguit de la marxa de Josephine i l'inici de la descomposició del grup. La reinstauració de l'orde patriarcal s'introdueix a la història alhora que la pel·lícula es reconduïx decididament cap a l'orde del relat. El repte definitiu que Stoffer llança amb el joc de l'ampolla propicia l'abandonament immediat d'Axel i, tot seguit, el fracàs de Henrik en intentar superar-lo. L'aventura idiota arriba a la seua fi. L'escena de la tornada de Karen a casa, com vèiem, donarà amb el seu gir final un sentit al projecte de Stoffer, i alhora, també un sentit al film de von Trier i, en última instància, al Projecte idiota en què s'insereix.

Revisitarem per tant aquesta última escena que actua de nucli narratiu cap al que apunta una part important de les catàlisis que han anat esquitxant el film. Unes catàlisis que, a la llum de les revelacions que s'hi fan en els últims minuts del metratge, prenen un nou significat. Com observarem, l'endinsament narratiu que facilita l'escena anirà de la mà d'un major control estètic per part del director. La bateria de recursos retòrics que hem anat repassant cedeix cert espai a altres procediments més convencionals (o si volem, més propers al domini cinematogràfic de la realitat) per tal d'assolir un equilibri que permeta garantir un tancament suficient del relat i alhora preservar els beneficis de la proposta de Dogma 95³⁶¹. Vegem a continuació com es mira d'abastar aquest equilibri.

³⁶⁰ Per altra banda, aquest últim fragment d'entrevistes prepara l'espectador per al desenllaç del film amb la intervenció de Susanne: *"Yo estaba con Karen el último día. Y... yo fui la que le dije adiós"*.

³⁶¹ Diversos testimonis insisteixen en com l'escena arplega l'essència del Projecte idiota (i de la proposta de Dogma 95) a la vegada que constitueix el moment del film on més es palesa la voluntat de control de von Trier. Així s'expressa sobre aquestes qüestions Jens Albinus, l'actor encarregat d'interpretar Stoffer, qui destaca com l'execució de la darrera escena del film es va allunyar de la dinàmica que va presidir la resta del rodatge: "[T]he last scene in the home of Karen's family was essential to the film. It was as though everything else was to build up to that particular scene. This scene was written in advance, prior to the casting, and it looks very much like the scene in the film. I had the impression that this was the scene Lars was very sure of. He knew exactly that he wanted it to be done in this particular way. The shooting of that scene seemed longer than all the others [...] Lars was very firm and precise about what he wanted and didn't stop until he had captured that" (en Oxholm i Nielsen, 2000: 13). L'actriu Anne Louise Hassing (Susanne), qui va participar en el rodatge de l'escena, confirma a la mateixa entrevista les paraules d'Albinus: "For one thing there was no improvisation. Furthermore, three days had been set aside just for the shooting of that last scene. Altogether, there was a more serious atmosphere because it was the climax of the film —the essence

Els vuit minuts de durada i els cinquanta-sis plans de què es compona l'escena proporcionen a aquesta el ritme adequat per a condensar eficaçment tota la intensitat que demana la conclusió del film. Una mirada general al passatge ens permet afirmar que la cadència pausada dels plans ve acompanyada d'una major estabilitat de la càmera que respon a una planificació notablement més curada. Per la seua banda, el muntatge mostra una preocupació —poc freqüent en la resta del film— per dotar de continuïtat a l'acció dels diferents plans i col·labora, així mateix, en la construcció de l'espai, ajudant l'espectador a ubicar-se en les diferents estances de la casa.

Els onze primers plans (P970-P980) arrepleguen l'arribada de Susanne i Karen a la llar familiar. La mare d'aquesta última obre la porta (P971) i les dues amigues entren (P972, P973). Britta, la germana de Karen s'apropa de seguida (974) i s'adreça a Karen. L'alternança de plans (P974-P980) que donen comptes del diàleg entre les dues germanes —i de la breu participació de Louise, la germana menor de Karen— s'allunya visiblement de la manera en què el treball de càmera i el muntatge han resolt prèviament altres converses (sense anar més lluny, aqueixa que mantenien Susanne i Karen i que apareixia marcada pels constants reenquadraments i el muntatge discontinu). Les rèpliques dels personatges són captades per una càmera previnguda i més aviat estable que a penes ha d'ajustar-se als mínims moviments de les actrius. La continuïtat de les accions que procura el muntatge es veu enterbolida, però, pels freqüents canvis lumínics, almenys mentre els personatges es troben al petit corredor que connecta amb la cuina. És en aquesta estança on l'escena continua desenvolupant-se.

Susanne i Britta romanen a la cuina mentre Karen acudeix a la crida del seu avi (P981). És aleshores quan Britta fa conèixer a Susanne la dolorosa circumstància que acaben de travessar Karen i Anders (P982-P984). El tall del pla 981 al 982 ens fa percebre un salt d'eix, mentre que el pas del pla 983 al 984 ens ofereix un salt d'imatge acompanyat d'una alteració de la freqüència: Britta realitza dues voltes seguides el mateix gest d'agafar la cafetera, tot i que aportant informació verbal diferent en cada pla. La rellevància de la revelació que fa a Susanne centra l'atenció de l'espectador —de la mateixa manera com la centra el muntatge— en allò que s'està dient per sobre d'allò que la imatge ens mostra. Amb altres paraules, el pes narratiu

of what the film was about. So it was very, very important that every detail was just right" (en Oxholm i Nielsen, 2000: 14). En el seu llibre dedicat a la pel·lícula, Rockwell s'expressa en termes semblants. Mentre que, per una banda, es remet a l'afany de control de von Trier sobre l'escena —"everything is cut surgically to the bone" (2003: 32)—, incideix també en com aquesta arreplega l'esperit del moviment danès: "It's as if the whole impassioned, comical, serious, provocative, influential essence of the Dogma 95 manifesto had been invented for this scene" (2003: 6).

crucial de la confessió fa minvar l'atenció que l'espectador dedicava als aspectes tècnics en uns altres fragments del film on predominava la voluntat mostrativa.

P983a

P983b

P984

Tot just després de ser conscient de la situació familiar de Karen, Susanne ix de la cuina per a trobar-se amb ella. Els plans que arrepleguen la seua trajectòria mostren una observança de la continuïtat poc habitual en la resta del film. La transició del pla 985 al 986 es realitza amb un tall sobre el moviment que respecta perfectament la continuïtat temporal en mostrar-nos Susanne arribant a la porta del menjador, mentre que el pas del pla 986 al 987 afegeix a més el manteniment del ràcord de direcció en el desplaçament de la jove. L'estatisme d'aquests dos últims plans ens permet corroborar que el muntatge ha pres el relleu de l'enquadrament mòbil a l'hora d'ubicar l'espectador a l'interior de la casa.

P985a

P985b

P986a

P986b

P987a

P987b

El pla 987, aquell en què Susanne arriba on Karen es troba, finalitza amb un *zoom in* que ens apropa a la fotografia que la protagonista mira. Aquest pla i els tres següents s'acosten a l'economia narrativa del muntatge tradicional. Al pla de detall de la fotografia del nadó (P988) se li juxtaposa un pla mitjà curt d'una Karen emocionada que es converteix en un primer pla notablement desenfocat mitjançant el canvi de

distància focal (P989), i a aquest últim, un altre que ens ofereix la reacció de Susanne en primeríssim primer pla (P990).

Els plans següents (P991-P993) varien substancialment la proposta i acaben redirigint-nos, de diverses maneres, a l'escena on Karen i Susanne parlaven a la casa de la comuna sobre el seu dret a ser feliç. El pla 991 suposa un salt d'eix acompanyat d'un nou desenfocat que ens permet apreciar des d'una altra perspectiva el rostre de Susanne. Un primeríssim primer pla de Karen en plors —una vegada més, desenfocat— es converteix després d'un moviment horitzontal en un pla igualment proper de Susanne (992). Un altre salt d'eix ens porta a la imatge de les dues amigues apropant els seus fronts en senyal d'emotiva unió (993). Els tres plans no sols ens retornen temàticament a l'escena de la finestra que marcava un punt d'inflexió en la creixent amistat de les dues dones: el recurs a plans de curta escala, la preservació en el muntatge dels reenquadraments que canvien el motiu del pla, els salts d'imatge i els desenfocats eren igualment presents en l'esmentada escena. Ara bé, si en aquell moment ens limitàvem a posar aquests procediments en relació amb la *asèptica* tècnica del *point and shoot style*, els últims plans (991-993) ens forcen a contemplar l'explotació de la càrrega expressiva que aquesta tècnica afavoreix.

P991

P992

P993

Mentre els plans 987-990 es munten d'una manera més aviat tradicional per tal de garantir l'eficàcia narrativa i assegurar la ràpida decodificació per part de l'espectador, els plans 991-993 reprenen l'apropament pàtic que ha guiat majoritàriament la proposta cinematogràfica de la pel·lícula. Els plans curts i els reenquadraments serveixen immillorablement al propòsit d'acostar-nos a la fragilitat i inestabilitat emocional del moment. Idèntica aportació realitzen els salts d'imatge i els recurrents desenfocats. El contrast entre les dues alternatives de muntatge triades en els dos fragments contigus així com la insistència en el recurs al desenfocat en els moments lacrimògens del film remarquen la voluntat expressiva de l'ús d'aquests procediments per sobre de qualsevol explicació que trobe en la descontrolada casualitat la justificació de la seua participació.

El so del timbre interromp el moment íntim de Susanne i Karen (P994) i confirma això que Britta ja havia avisat a la seua germana, això és, que Anders hi acudirà. El

marit de Karen arriba al menjador (P995) on tindrà lloc la resta de l'escena. L'insistent tic tac del rellotge ens acompanyarà ininterrompudament a partir d'aleshores, afegint tensió al tancament del film. Aquesta tensió es palpa en la freda salutació de la parella, en l'intent de Karen d'oferir disculpes per la seua desaparició (P996) i en la tallant resposta del marit (P997). Tal com remarcàvem a propòsit de l'anterior conversa entre Karen i Britta al corredor, el breu intercanvi de paraules de la parella no presenta bruscs moviments de càmera que s'apressen per arreplegar les rèpliques dels actors com els que podíem apreciar en uns altres moments del film. La planificació de l'escena es fa més evident una volta els comensals s'han assegut al voltant de la taula (P998-P1000). Diverses panoràmiques donen comptes de la ubicació dels presents i contribuiran amb la seua inestabilitat (corporal, pàtica) al neguit de la situació (P1001). La posició dels personatges, i en especial la de Susanne i Karen, queda reforçada amb l'estàtic pla mitjà curt de Susanne que respecta l'eix traçat per la mirada i enquadra la jove deixant el canònic aire en el costat cap al que aquesta mira (P1002). El silenci acompanya la imatge que presenta Anders i Karen (1003), i que es trencarà amb la invitació de la mare de família a començar amb l'àpat en un pla que finalitza amb un desassossegat escombrat (1004).

Un *zoom in* centra l'atenció en l'acció de menjar pastís que Karen comença a realitzar (P1005). Després d'una nova panoràmica que passa per Anders i acaba mostrant-nos la preocupació de Susanne (P1006), un pla mitjà en contrapicat de Karen mentre menja (P1007) redunda en l'atmosfera opressiva en què els enquadraments tancats i majoritàriament estàtics ens han introduït des del començament de l'escena. Un *zoom* d'apropament reenquadra la protagonista, fins a oferir-nos la seua imatge en un primeríssim primer pla, centrant-se en la seua boca i permetent-nos comprovar com el menjar mastegat comença a caure dels seus llavis.

P1007a

P1007b

P1007c

Els plans següents ens mostren la silenciosa i perplexa reacció de la mare, Louise i Britta (P1008), com també d'Anders (P1009) i de l'avi (P1010). Un nou escombrat finalitza amb aquest pla i dona pas al següent, en què assistim als moviments espasmòdics de Karen (P1011) i mitjançant una panoràmica d'anada i tornada, també a la sorpresa de Louise i al sopor de Britta. La tensió arriba al seu zenit tot

just abans de la galdada d'Anders a Karen. Un ràpid moviment de càmera arreplega el sobtat moviment de l'home en alçar-se de la butaca i propinar la sonora bufetada a la seua dona. Immediatament després, un escombrat en la direcció indicada per la mà del marit finalitza el pla, com si amb aquest violent moviment de la càmera von Trier volguera també bufetejar l'espectador (P1012).

P1012a

P1012b

P1012c

P1012d

P1012e

P1012f

La imatge borrosa de Susanne, plorant davant el que ha vist (P1013) i els dos següents plans en què veiem Karen incapaç de contenir les llàgrimes (P1014, P1015) incideixen una volta més en l'ús expressiu del desenfocat i, alhora, en els desitjos de desaparició de la protagonista. Els següents talls (P1016-P1021) resolen amb un pla-contraplà prou convencional l'últim diàleg del film. La perfecta continuïtat entre les mirades de Susanne i Karen i la curta escala dels plans reforcen la complicitat de les dones i semblen abstraure-les del lloc on es troben. A sols uns segons del final del metratge, l'atenció es concentra totalment en la decisió de Karen —aqueixa amb què obrirà les portes del seu destí— i von Trier sembla no témer que el seu control s'encamine, com ho ha fet en part d'aquesta última escena, cap als procediments en què l'espectador està ja ensinistrat.

P1017

P1018

P1019

P1020

P1021

P1022

No obstant això, el pla que serveix de transició entre el final del diàleg i l'abandonament per part de Karen del lloc que ocupa al voltant de la taula ens ofereix una particularitat que ens agradaria rescatar. Trencant amb la continuïtat del muntatge dels plans immediatament anteriors, el nou pla (P1022) comporta un salt d'eix respecte de l'antecedent i ens mostra el perfil de la protagonista. És aquesta la imatge on millor podem apreciar la sang que surt de la cella dreta de Karen com a fruit de la bufetada rebuda. El pla 1017 també ens permetia detectar el detall, però no així els altres dos dedicats a la protagonista (P1019, P1021) que trobem entre l'un i l'altre. Sembla, doncs, que per molt que les empremtes de control de von Trier hagen prioritzat la intenció narrativa i s'hagen apropiat en aquesta escena a un muntatge menys transgressor, la voluntat de palesar la necessària heterogeneïtat que encara la tasca de muntatge continua present en l'últim episodi. I sembla també que per molt que el director hi pugui flirtejar amb el control de la realitat, aquesta brolla a *Los idiotas* com la sang per la ferida de l'actriu³⁶².

Els últims plans donen comptes de la marxa de Karen i Susanne. La protagonista s'alça del sofà (P1023) i un ràpid moviment de càmera s'afanya per captar com les mans de les dues amigues s'entrellacen (P1024). Un darrer escombrat introdueix el pla en què, juntes, travessaran la porta de la casa (P1025). Un abrupte tall a negre (P1026) acaba amb l'insistent soroll del rellotge i ens espenta cap a fora del relat que acaba de finalitzar.

³⁶² El mateix von Trier destaca l'accident com una mostra més de l'autenticitat perseguida durant el procés cinematogràfic i que deixa penetrar la realitat al film: "Et comme elle [Bodil Jørgensen, l'actriu qui interpreta Karen] était bien sûr nerveuse, puisqu'il frappe vraiment, elle a réagi une seconde avant son coup, ce qui fait qu'il n'a pas pu le calculer et qu'il lui a ouvert l'arcade sourcilière. Ce que j'ai évidemment filmé avec avidité —puisque c'est la seule façon permise d'avoir du sang dans les films de Dogme, du sang authentique qui lui coulait sur l'oeil. C'était dramatique mais cela nous a aussi coûté deux heures puisqu'elle a dû aller aux urgences se faire faire deux points de suture" (1998: 59).

8.3. Una proposta formal que apunta cap a la superació de l'escepticisme

Encetem a continuació el tercer i últim dels apartats que dediquem al discurs de *Los idiotas* amb la intenció de congregar els punts d'arribada dels dos anteriors i mostrar com apunten conjuntament cap a la recuperació de la pèrdua (cinematogràfica) de món que advertíem en la proposta formal del film. Una ràpida recapitulació del que hem vist en el present capítol ens permetrà continuar perfilant la línia interpretativa que guia la nostra lectura del discurs de *Los idiotas*. Començàvem el recorregut apropant-nos a la manera concreta com el film s'adscribia a la tendència de Dogma 95 que anomenàvem realisme del perfilmic. Entesa a mode de moment passiu del coneixement, una suposada pèrdua de control estètic pretenia insistir en aqueix món ordinari que participa en la base física del cinema. Tot i incapaç d'abastar una impossible denotació pura, l'execució de l'intent ens aproximava al convenciment que és possible tocar món amb el cinema. L'atenció a la posada en escena i a les propietats cinematogràfiques de la pel·lícula ens permetien donar comptes de l'acceptació de la realitat de què partia la proposta. Una realitat, això sí, imprevisible, atzarosa i indeterminada: una realitat sense significat intrínsec que demana la intervenció, una realitat contingent a l'espera de (i en el moment de) ser contada per una veu.

És per això que ens hem acostat després a les diverses manifestacions d'aquesta veu al film, alhora que hem mirat de remarcar com els inabastables anhels de la primera tendència de l'estratègia realista dual de Dogma 95 eren limitats per la segona, això és, pel realisme del fet filmic que complementa les aspiracions del moviment. Hem vist aleshores com aquesta polièdrica veu hi participava, com es feia visible i com feia visible que ens estava amagant i alhora oferint món, advertint-nos que, per molt que es puguin ocultar, els automatismes expressius resulten tan imprescindibles per al mitjà com ho és l'automatisme mecànic i suggerint-nos que l'acceptació de la realitat passa per l'acceptació de la nostra participació conformadora. Lluny de pretendre l'absolut domini cinematogràfic de la realitat i procurar la seua suplantació, les mostres d'intervenció significant d'aquesta veu al film ens apropaven en canvi al reconeixement de l'inevitable paper de l'individu en la construcció de la pel·lícula, i per extensió, en la construcció del món ordinari i humà que habitem.

L'assumpció i manifestació de la veu enunciativa al film ens permetien parlar d'una intencionalitat que pressuposa coneixement i voluntat i que implica responsabilitat. L'acte creatiu que constitueix *Los idiotas*, amb totes les seues decisions (sabudes i volgudes), es distancia així de la dinàmica lúdica que semblava regir el procés, de les situacions d'acció on les possibilitats queden completament tancades per les regles

del joc dogmàtic (i on un suposat des-control exoneraria de la responsabilitat). Von Trier defuig qualsevol mena d'observació que es pretenga externa i s'hi introdueix al film vivencialment, despullant el seu compromís ètic i palesant que no se situa més enllà de la seua perspectiva humana ni sosté el discurs des d'una cartesiana posició exterior. No hi ha en la seua veu al film cap besllum d'aqueixa escèptica insatisfacció amb la condició humana, d'aqueixa exigència de visió divina que degrada l'única perspectiva que ens és disponible (Putnam, 1993: viii). L'actitud merament observacional que podríem albirar en un primer moment prompte se'ns revela com a irònica màscara que, en caure, deixa al descobert un apropament formal experiencial i pàtic. És així com, acceptant la veritat de l'escepticisme —això és, que la nostra relació (cinematogràfica) amb el món no és principalment una qüestió epistemològica sinó més aviat existencial— el discurs de *Los idiotas* troba la manera de superar-lo.

Per a valorar en tot el seu abast aquestes qüestions i per a posar-les en connexió amb un parell d'aspectes íntimament relacionats amb la recuperació de l'escepticisme que ja ens han ocupat prèviament, dividirem aquest apartat en un parell de punts. En el primer d'aquests valorarem de quines maneres la proposta formal de *Los idiotas* es vincula amb l'impuls modernista que abans atribuïem a Dogma 95. De la mà de la voluntat transformadora arribarem al següent subapartat, on abordarem el vessant personal d'aquesta transformació. Proposarem una altra manera d'apropar-se al perfeccionisme moral mitjançant el cinema que mirarà de complementar els tres abordaments que Cavell hi realitza, plantejant, per a això, la innovació formal que von Trier persegueix amb *Los idiotas* com una mostra de l'impuls perfeccionista que guia el director.

8.3.1. Recuperació de la convicció contra la pèrdua cinematogràfica de món. L'impuls modernista de *Los idiotas*

Quan miràvem de justificar l'adscripció de Dogma 95 a l'intent transformador modernista al·ludíem al conflicte entre aversió i conformitat amb la tradició que presentava el moviment. Com vèiem, aquest conflicte ens remetia a la tensió existent entre els dos pols de la seua estratègia realista dual. Per una banda, i com tot just acabem de recordar, la tendència cap al realisme del perfilmic ens apropava al vessant més radical d'aquesta aversió en apuntar cap a una mena d'autopoiesi de l'obra semblant a la pretesa per l'avantguardisme. Per altra banda, però, la participació del realisme del fet fílmic constata la presència i intervenció de la veu de l'enunciador i ens permetia copsar l'ambivalent ironia del moviment, aqueixa ironia que es mou entre l'humor i la seriositat, entre l'impuls a parlar fora del joc de llenguatge establert per la tradició i la voluntat intencional i significant que insereix el moviment en aquesta.

És la manifestació vivencial d'aquesta veu a *Los idiotas* la que ens introdueix definitivament en la seua caracterització modernista en fer palesa la seua seriositat. I és que la veu de von Trier no sols diu, sinó que sap i vol (*mean*) allò que diu i mira de fer visible la seua voluntat significant (de nou, *mean*). Dir seriosament, voler dir i significar. Les tres possibles i interrelacionades traduccions del vocable anglès ens ajuden a evidenciar la intencionalitat de l'acte creatiu que constitueix *Los idiotas*, una intencionalitat que, com hem vist, s'adreça decididament cap a la recuperació de la convicció que mou l'impuls modernista. En la línia dels propòsits del moviment en què s'insereix, la pel·lícula de von Trier troba en la recerca de l'autenticitat i de la veritat el seu camí cap a una convicció perduda que sols es pot recuperar mitjançant la praxi. *Los idiotas* consagra així els seus esforços a l'assoliment de l'autenticitat de la vivència, aqueixa que és impossible de garantir apel·lant als *media* instituïts (MWM: 229) i aqueixa en què von Trier pretén endinsar-nos no sols mitjançant la història del film sinó també explorant el procés que el fa possible (i fent-nos partícips de tal exploració). El des-cobriment del procés i de la pròpia experiència s'erigeixen així en l'exercici d'honestedat i autenticitat amb què es mira de respondre a l'escèptica amenaça d'impostura que afecta el cinema en temps de descrèdit. De la mà de l'autenticitat de la vivència arribem a una veritat de l'experiència estètica que està exposada a la desconfiança amb els mateixos arguments que l'experiència religiosa (MWM: 191). La veritat i la convicció a què ens apropa el discurs de *Los idiotas* (siga aquesta la pròpia del director, la dels altres —espectadors—, o en definitiva, la del mitjà cinematogràfic), doncs, sols són susceptibles de ser assolides mitjançant l'experiència de revelació. Una experiència de revelació que entronca amb el reconeixement de la veritat de l'escepticisme que ens permet superar-lo, això és, amb el reconeixement que la relació amb un mateix, amb els altres i amb el món s'entén millor en termes existencials que no pas epistemològics.

La posada en pràctica de l'estratègia realista dual de Dogma 95 per part de von Trier a *Los idiotas* s'encamina així cap a la recuperació de la convicció mirant d'evitar els dos perills fonamentals que fan caure el cinema en el seu particular escepticisme: per una banda, la suplantació de la realitat que procura l'exacerbat domini cinematogràfic i per l'altra, el desig de transcendència de la limitada posició humana. L'avversió cap a aquestes derives del cinema d'il·lusió marca, més que en qualsevol altre dels films de la germandat Dogma, el funcionament de l'estratègia dual en *Los idiotas*. Com hem pogut comprovar, el dos vessants realistes hi treballen conjuntament en el seu insistent centrifugisme, bé siga apuntant cap a la realitat ordinària de què la pel·lícula es nodreix o cap al terreny intersectiu/instersticial on es volen situar tant l'enunciador com el procés que transforma la realitat extrafílmica en fílmica. Amb aquest impuls centrífug *Los idiotas* mira de posar al

descobert, en consonància amb els objectius de l'art modernista, les condicions del seu mitjà: d'un costat, l'automatisme mecànic i la realitat que hi trobem a la base física del cinema i de l'altre, els seus automatismes expressius, que s'encaminen notablement al film cap a la desocultació d'un procés entès com a experiència, com a manera de viure (en) el món. Posant al descobert les condicions del mitjà, el film (i la veu que hi ha al seu darrere —i al seu endins—) accepta —i mostra— les seues possibilitats i les seues limitacions, alhora que es dirigeix cap a l'autoreflexiu i l'existencial:

[A]n acceptance on the part of the film (or its creator) of both the inherent aesthetic limitations and the inherent possibilities of the medium, allows for the existence of a (self-)reflexive dimension of a film's world as experienced. That is to say, a cinematic work may choose to self-consciously draw attention to the processes by which it creates a world not only in relation to its formal world structure but in relation to *how this world structure is subjectively experienced* (Yacavone, 2008: 95)³⁶³.

L'exploració de la típicament modernista autoreflexivitat és triada així com a via cap a l'autenticitat: una autoreflexivitat (no abstreta, això és, no modernitzadora o avantguardista) que afecta l'enunciador i el seu rol, el film i també el mateix mitjà cinematogràfic. És això quelcom que ens permet redundar en la tria de *Los idiotas* com a nucli de la nostra anàlisi, en ser, al nostre parer, el film que millor arreplega els interessos del moviment danès: "Dogme is not solely concerned with the relation between film and reality, but with the very dialogue between different modes of filmmaking, a gesture which calls attention to film as film" (Koutsourakis, 2011: 139). Aquests interessos de filiació modernista ens retornen de nou al diàleg amb la tradició cinematogràfica, i al capdavall, a la conformitat amb aquesta. I és que, a fi de comptes, són els criteris rebuts per la tradició i per la crisi històrica d'aquesta en la modernitat els que determinen les condicions del que és artísticament autèntic i legítim (Díaz Soto, 2010: 229).

Convicció i autenticitat ens remeten així, en última instància, al marc d'una tradició que el cineasta assumeix en un film on manifesta la seua veu intencional i compromesa amb la voluntat de superar els atzucacs que adverteix en l'estat present del mitjà. L'aversion cap a la tradició de l'estratègia realista dual es combina amb la conformitat que acaba de perfilar l'impuls modernista, aqueixa conformitat que no sols hi trobem en relació amb l'autenticitat amb què es mira d'arreplegar el procés de creació fílmica i exposar les condicions d'existència de la pel·lícula, sinó que es manifesta clarament en la innegable vocació narrativa de la veu que s'expressa a *Los idiotas*. Les aspiracions aversivament centrífugues del realisme del

³⁶³ Les versaletes són de l'autor.

profílmic i del realisme del fet fílmic troben conjuntament els seus límits en el gest de conformitat que suposa l'assumpció d'una veu narrativa. En efecte, a la veu silent de pretensions denotatives i a la veu expressiva que vol apropar-nos al procés, *Los idiotas* li suma la veu narrativa que, tot i que a la seua peculiar manera, ens endinsa en la diegesi i ens recorda que, per a tocar món, restem abocats a contar-lo³⁶⁴.

A partir del que ens ha ocupat en els dos apartats anteriors, hem tractat d'acabar de dibuixar en el present punt com *Los idiotas* duu a terme la seua proposta formal de recuperació de la convicció, el seu intent modernista de superació de l'escèptica pèrdua de món en què el moviment danès troba el mitjà cinematogràfic. Però com ja hem pogut mantenir en més d'una ocasió, l'intent modernista de transformació del mitjà apareix emparellat amb aquella altra transformació que afecta el cineasta personalment. D'ací endavant encararem aquesta conversió personal tot mirant de posar-la en connexió amb les bases del perfeccionisme moral cavellà.

8.3.2. Imperfecció formal com a via cap al perfeccionisme moral. L'experiència purificadora del cineasta

Quan ens apropàvem a la presència dels temes del perfeccionisme en les lectures de pel·lícules que Cavell realitza hi advertíem un parell de sentits principals en què el filòsof vinculava els seus plantejaments morals amb el cinema. Per una banda, l'autor troba en la història dels films diverses qüestions que li permeten parlar de la metamorfosi perfeccionista experimentada pels protagonistes. Per l'altra, Cavell destaca com el cinema ofereix a l'espectador la possibilitat de portar una vida perfeccionista. Si recordem, dos enfocaments diferents donaven comptes d'aqueix primer sentit i ens remetien, respectivament, a les lectures cavellianes de les comèdies del tornar-se a casar i als melodrames de la dona desconeguda. En les comèdies, el canvi perfeccionista esdevenia en el marc de la parella, mitjançant una educació recíproca basada en la conversa que feia possible que la conversió tinguera lloc. L'escepticisme se superava així conjuntament amb un procés intersubjectiu marcat pel reconeixement que no sols era reconeixement de l'altre sinó també reconeixement d'un mateix. En els melodrames de la dona desconeguda, però, el camí perfeccionista es construïa al marge del matrimoni. La conversió de la insatisfeta protagonista d'aquests films, tanmateix, s'iniciava igualment en la conversa. L'amiga, guia o mentora ajudava la protagonista en el viatge que la portaria a la trobada de la seua veu i l'autodependència. És justament aquest camí

³⁶⁴ Això ens remet a les paraules de von Trier citades anteriorment amb què el director matisa el rebuig a la dramaturgia per part de Dogma 95. Les reproduïm novament a continuació per a major comoditat del lector: "The essence of my dramaturgical considerations is that I want to chuck out the most superfluous, habitual constraints and escape from rigidity, but at the same time film is a means of communication. Joyce also wanted to escape from rigidity, but it gradually grows difficult to communicate with others apart from yourself" (en Knudsen, 1998).

cap a la resurrecció perfeccionista el que abans traçàvem a propòsit de la línia narrativa del film encarregada d'apropar-nos a Karen, la protagonista de *Los idiotas*. Al marge d'aquestes manifestacions cinematogràfiques del perfeccionisme que Cavell troba en els arguments dels films que analitza, hi ha un altre sentit, com vèiem, en què Cavell valora l'impuls perfeccionista a què ens convida el cinema. Aquest altre sentit ens acosta a la relació que es crea entre el film i l'espectador, en la qual la pel·lícula duu a terme l'esmentat paper d'amiga o mentora que guia l'espectador cap al seu pròxim jo.

A continuació, tenint en compte allò que ens ha ocupat al llarg d'aquest capítol dedicat als *idiotas que fan la pel·lícula* i fixant l'atenció en l'aspecte de la creació cinematogràfica, explorarem una altra manera possible de vincular les bases del perfeccionisme cavellià amb el cinema. Valorant l'exemple que ens ofereixen von Trier i el seu Projecte idiota presentarem la renovada proposta formal de *Los idiotas* com a mostra de l'impuls perfeccionista que porta el director a trobar la pròpia veu dins de la tradició cinematogràfica. Abans, però, d'endinsar-nos en el cas concret que el film de von Trier ens ofereix, mirarem de desplegar la nostra aportació tot justificant la connexió que entre renovació perfeccionista i transformació modernista pretenem establir. Així, i malgrat que el nostre plantejament haja vingut suggerit per l'aproximació al Projecte idiota que hem realitzat, argumentarem a continuació en el seu favor sota una perspectiva més general que permeta avaluar la plausibilitat d'aquesta connexió i que oferisca la seua possibilitat d'aplicació a altres casos a banda del que ens ocupa particularment³⁶⁵.

Com vèiem en aproximar-nos en el primer capítol a la filosofia de Cavell, l'impuls perfeccionista pot també arribar mitjançant la lectura i l'escriptura, això és, per aqueixa altra conversa que poden establir lector i text. En aquest sentit, la teràpia perfeccionista concerneix també l'autor. És de fet el que esdevé amb l'escriptura d'Emerson (i del propi Cavell): la seua renovació personal es duu a terme mitjançant la seua escriptura. O amb altres paraules, és escrivint (de manera sovint autobiogràfica i conversacional) com troben la seua pròpia veu. És això el que porta Cavell a entendre l'escriptura d'Emerson com a mostra de la seua aversió cap a les exigències de conformitat per part de la societat, com a forma de fer-se intel·ligible a si mateix i als altres. Heus ací la base de què partim per a comple(men)tar l'aproximació al cinema en clau perfeccionista que fa Cavell: de manera semblant a com l'escriptura (d'Emerson, de Cavell) pot constituir un exemple d'aspiració perfeccionista, així també l'escriptura³⁶⁶ d'alguns films (especialment d'aquells

³⁶⁵ En altre lloc hem tingut ocasió d'exposar, junt a una introducció al perfeccionisme de Cavell, els plantejaments que ocuparan els pròxims paràgrafs (Burgos, 2015b).

³⁶⁶ De nou, cal remarcar ací el biaix barthesià amb què fem servir el terme.

marcats per l'intent de transformació modernista) és susceptible de ser entesa com a manifestació del perfeccionisme de certs cineastes, com a intent per fer sentir (i veure) la seua veu (cinematogràfica). Contemplarem així la transformació radical del cineasta a què ens pot remetre la proposta formal del film com un altre motiu perfeccionista més dels que ens pot oferir l'apropament al cinema.

Cal puntualitzar, però, una qüestió abans de continuar: volem remarcar el paper fonamental que la cinematografia emprada (les decisions tècniques i formals a què ens hem dedicat al llarg d'aquest capítol) desenvolupa en aquesta transformació. Certament, el guió de la pel·lícula (incloent, òbviament, les seues converses) ens apropa, com assenyala Cavell, a històries de perfeccionisme. I també, és clar, aquestes històries són responsables de procurar un diàleg en termes perfeccionistes amb l'espectador que comporte la seua transformació. Però cal no oblidar que és a través de procediments cinematogràfics com ens arriben aquestes mostres de perfeccionisme, i que el cineasta, en certs casos, realitza així mateix un exercici perfeccionista de renovació, sovint vinculat amb instàncies formals, com hem pogut ja apreciar en *Los idiotas* i podríem estimar també en molts films dels cineastes i moviments que abans esmentàvem com a antecedents de Dogma 95.

Assumim doncs que, si més no, la transformació personal de l'autor pot ser expressada mitjançant innovacions formals —o amb el seu ajut— i que, almenys en alguns casos, aquestes innovacions poden ser capaces de generar una determinada resposta per part de l'espectador. Serien aquests casos aquells que ens permetrien parlar de l'aspiració perfeccionista del director cinematogràfic, de la tasca personal de transformació que sovint afecta (s'expressa per mitjà de) els aspectes formals de la seua creació cinematogràfica. Per tant, no només cal atribuir al director la seua responsabilitat a l'hora d'incloure en les seues trames històries de perfeccionisme (en cas de ser ell també el guionista), sinó també valorar el procés de renovació formal al qual decideix sotmetre's. Un procés l'experiència del qual sumeix el cineasta en un nou compromís vital, en un nou jo que fa sentir la seua nova veu al món (del cinema) mitjançant l'acte comunicatiu de parla que és la seua pel·lícula i que serveix de mostra del seu impuls perfeccionista. Un impuls aquest, el que acabem d'esbossar i afegir als destacats per Cavell, del que no només es nodreix el mateix autor a títol personal i com a director, sinó també l'espectador amb qui dialoga i la tradició cinematogràfica a la qual el cineasta manifesta la seua aversió i presenta la seua veu de canvi.

Una vegada exposades les línies generals amb què conjuguem en la figura del cineasta la transformació modernista i la renovació personal que proposa el perfeccionisme moral, esbossarem els motius que ens permeten lligar tant el procés creatiu de *Los idiotas* com la proposta formal que hi genera amb allò que convindrem

a anomenar resurrecció perfeccionista de von Trier. Retornar al que manteníem a propòsit del servei terapèutic que el Projecte idiota presta al director ens ajudarà en relació amb aqueix assumpte. Si recordem, fèiem abans un recorregut per la seua trajectòria cinematogràfica anterior a *Los idiotas* que ens permetia constatar els continus canvis estilístics del cineasta. No obstant això, afirmàvem que el viratge que el director protagonitza després de l'alienant i asfixiant producció de l'estilitzada *Europa* oferia signes d'una convicció personal no tan fàcilment apreciable en la producció anterior. L'aventura *Dogma* se'ns revelava així no sols com una manera d'intentar canviar l'escenari cinematogràfic del moment, sinó com a teràpia personal que es proposava lluitar contra l'ànsia de control que l'havia caracteritzat en el passat i que oferiria al director la possibilitat de recuperar la fe i la passió que la rutinitzada dinàmica de la producció cinematogràfica tradicional li havia fet perdre.

L'empresa *Dogma* representa així un punt d'inflexió remarcable en una carrera, com la de von Trier, destinada, d'acord amb Bainbridge (2007: x), a trobar "authenticity in artifice" i paral·lelament "an authentic sense of self" i on cada nova pel·lícula seua hauria de ser com una pedra en la pròpia sabata³⁶⁷, o si es vol, com un repte per al jo actual que no ha de romandre en l'autocomplaença, ja que és la contínua marxa (*departure*) i no l'arribada a una fita definitiva la que ens porta al perfeccionisme. *Dogma 95* ofereix així l'oportunitat de continuar la interminable recerca del jo-cineasta de von Trier. Una recerca que, com ja dèiem abans, no ens porta sinó a reconèixer la irònica identitat humana, doncs no hi ha un vertader jo essencial a assolir sinó successives transformacions del jo marcades per la teatralització i per la relació amb els altres.

En efecte, la inicial marxa de von Trier n'és una de col·lectiva i teatral. Recordem allò que ens ocupava en referir-nos a la història i esperit del moviment danès. L'impuls perfeccionista s'enceta al si de la germandat *Dogma*, grup mogut per la voluntat de mostrar la seua aversió a la tradició cinematogràfica així com per la creença en l'efecte terapèutic que per als cineastes tindrien unes restriccions que els obligava a pensar i actuar d'una manera diferent. La presentació en societat del moviment col·lectiu no pot resultar més teatral. Pensem, si més no, en la provocadora actuació de von Trier a l'Odéon Theatre de Paris, o en la no menys provocadora retòrica del Manifest, a la qual ja hem tingut ocasió de dedicar-nos. Una retòrica carregada d'ironia i que revestia els sotasignats amb l'avversió de l'avantguardisme que es vol més enllà de la tradició del seu art. La recerca de la pròpia veu es duu a terme col·lectivament i mira de fer-se sentir a l'exterior com a provocació, adreçant-se al

³⁶⁷ És aquesta la mateixa expressió que von Trier va fer servir al manifest amb què va presentar *Epidemic* el 1997 (en Stevenson, 2005: 55).

cor de la tradició cinematogràfica, allí on més reticències hi trobarà a l'hora de ser escoltada. Podem apreciar clarament els paral·lelismes que aquesta primera marxa (*departure*) conjunta del col·lectiu Dogma respecte de la tradició mostra amb allò que sosteníem a propòsit del camí perfeccionista de la protagonista de *Los idiotas*. Tal com Karen, ajudada per l'esperit alliberador de la comuna idiotitzada i la companyia de Susanne, és capaç de mostrar la seua aversió cap al fals ordinari instal·lat a la seua llar familiar i de distanciar-se'n, von Trier s'empara en la veu col·lectiva de la germandat Dogma per a encetar el rescat d'una tradició abocada a la pèrdua de món a què condueix el cinema d'il·lusió.

Però, com vèiem també en el cas de Karen, l'impuls perfeccionista es caracteritza per una doble marxa. En el cas de la protagonista, la segona marxa l'allunyava definitivament de la comuna idiota. En un exercici d'autenticitat que superava l'amenaça d'impostura que el grup trobava infranquejable, l'acció personal de Karen li permetia abraçar la genuïna transformació a través de la idiotització. El Projecte idiota serà, com hem vist, el marc en què von Trier duga a terme aquesta segona marxa del perfeccionisme. Una segona marxa que el distancia dels seus hàbits cinematogràfics anteriors però alhora també de la resta d'integrants de la germandat Dogma. Aqueix uniforme que havien de vestir els films Dogma deixa de ser-ho en el moment en què cada sastre dissenya el patró i confecciona la seua peça de roba. El joc de regles tancades s'obre a la interpretació i responsabilitat personal i amb això, a la seua dimensió ètica. *Los idiotas* esdevé així l'acte on es manifesta la (re)nova(da) veu cinematogràfica del director, la veu que ha anat forjant-se mitjançant la praxi —mitjançant l'acció creativa del Projecte idiota, mitjançant l'oportunitat existencial que el projecte li ofereix. Una nova veu que constata la conversió perfeccionista de von Trier com a cineasta i que es fa sentir amb convicció al si de la tradició cinematogràfica en presentar la proposta de transformació que hem examinat al llarg del capítol que en breu finalitzarem.

La veu renovada del ressuscitat cineasta, no serà tanmateix una de definitiva. Així ho sembla confirmar la trajectòria posterior del director, igualment entregada al propòsit d'abastar el jo encara no abastat, de lluitar contra les petites morts d'una amenaça escèptica que no pot ser absolutament desterrada. Una ràpida ullada a aquesta trajectòria ens permetrà dotar de certa base a la nostra afirmació. Dos dels projectes de von Trier que segueixen a la realització de *Los idiotas* deixen especial constància de les contínues reformulacions del director. Imbuïts manifestament pels preceptes dogmàtics, tant *D-dag* [El dia D] (2000) com *Las cinco condiciones* (2003) exploren la possibilitat de donar nova vida a l'esperit de Dogma 95 en àmbits diferents a la ficció cinematogràfica a què el moviment va nàixer associat.

Per la seua banda, amb l'ambició experiment *D-dag* [El dia D] els quatre membres de la germandat Dogma miren de portar al terreny televisiu les dinàmiques que han presidit la realització dels seus films certificats. Sota la premissa d'un atracament a un banc durant la nit de cap d'any i un esbós mínim de la història, quatre actors dibuixen sengles línies narratives que confluiran al final del film mentre van sent dirigits per cadascun dels integrants de la germandat, dels quals reben ordres a través d'uns discrets auriculars. El resultat de l'experiment va ser emès per set cadenes daneses l'1 de gener de 2000, sols unes hores després d'haver sigut enregistrat. L'espectador podia triar amb el seu comandament a distància entre seguir el desenvolupament de cadascuna de les quatre històries individuals o bé gaudir de totes aquestes alhora gràcies al recurs a la pantalla dividida i, a més, accedir a través del senyal de les dues cadenes de televisió restants al treball de coordinació que estava realitzant els directors en el seu centre d'operacions³⁶⁸. Com veiem, amb aquest experiment von Trier continua indagant les mateixes qüestions que hem vist que marcaven *Los idiotas* (improvisació, creació ràpida i col·lectiva, monitorització dels subjectes, exposició del procés...) però aquesta volta de la mà de les possibilitats específiques que ofereix el mitjà televisiu.

En la fila superior, un parell de fotogrames de *D-dag* [El dia D]. A l'esquerra, *TimeCode* —un d'aqueixos films que abans situàvem en l'estela de Dogma 95— i el seu recurs a la mateixa pantalla dividida que la germandat havia fet servir mesos abans en una de les set emissions simultànies de *D-dag* [El dia D].

³⁶⁸ Un any després, i a partir del mateix brut, la germandat remunta la pel·lícula mirant de dotar-la de major fluïdesa narrativa. El resultat és una *TV movie* de 65 minuts de durada que va ser anomenada *D-dag. Den færdige film* [El dia D. El muntatge dels directors] (2001).

Per altra part, *Las cinco condiciones*, emmarcada dins l'anteriorment esmentada iniciativa Dogumental, porta al camp de la no ficció la voluntat de Dogma de transgredir les convencions i el seu anhel per potenciar la creativitat a través de la restricció. Jørgen Leth i Lars von Trier s'endinsen així en la realització del film tot observant allò que prescriu el Manifest del dogumentalisme ("The Dogumentary Manifesto", 2001) i les seues particulars normes ("The Documentarist Code for Dogumentarism", 2001)³⁶⁹, una declaració d'intencions on von Trier torna a apuntar cap a la necessitat de *ressuscitar el pur*, de regressar a *l'essència de la nostra existència*, de fer transparents les int(er)encions del director³⁷⁰ i de *restablir la fe del públic, tant en un pla col·lectiu com individual*.

A més de les restriccions previstes pel codi del dogumentalista, von Trier imposa a Jørgen Leth noves obstruccions per a cadascun dels cinc *remakes* de *Det perfekte menneske* [L'humà perfecte] (Jørgen Leth, 1967) que conformen *Las cinco condiciones*. El film no sols ens permet gaudir d'aquestes *versions condicionades* que Leth realitza del seu propi documental, sinó també apropar-nos a la manera en què von Trier llança al seu company els diferents reptes i com aquest mira de trobar una solució creativa per tal de superar-los. La pel·lícula ens acosta així —tot i que per unes vies distintes de les transitades per la cinta Dogma del líder de la germandat— a la mostració del procés filmic, a l'autoconsciència discursiva i al metacinematogràfic. Partint aquesta volta del documental, von Trier es proposa amb *Las cinco condiciones* submergir-se de nou en el mateix terreny intersectiu/intersticial que trepitjava *Los idiotas*, i que l'autor ja remarcava com un dels seus interessos en el primer manifest ("Defocus", 2000) amb què encetava la línia d'investigació dogumentalista:

We are searching for something fictional not factual. Fiction is limited by our imagination and facts by our insight, and the part of the world that we are seeking cannot be encompassed by a "story" or embraced from an "angle". The subject matter we seek is found in the same reality that inspires fiction-makers, the reality that journalists believe they are describing. But they cannot find this unusual subject matter because their techniques blind them. Nor do they want to find it, because the techniques have become the goal itself (en Mackenzie, 2014: 472).

³⁶⁹ Com hem fet anteriorment (vid. nota 164), remetem a l'apartat d'Annexos per a la consulta d'ambdós documents.

³⁷⁰ La regla 2 del codi del dogumentalisme obliga a explicitar les intencions del realitzador: "La pel·lícula ha de subratllar, en el seu començament, els objectius i idees del director. (També cal mostrar-los a actors i tècnics de la pel·lícula abans d'iniciar el rodatge)". Per la seua banda, la regla 4 mostra un especial interès per incidir en la visibilitat del muntatge i la intervenció que suposa: "Tots els clips han de ser marcats amb un negre de 6 a 12 *frames* de durada. (A no ser que siguin clips en temps real, això és, un clip en directe en una situació de rodatge amb multicàmera)".

Dalt a l'esquerra, fotograma de *Det perfekte menneske* [L'humà perfecte]. Dalt a la dreta, Jørgen Leth i Lars von Trier imitant el protagonista del film del primer. En el centre, els directors en una de les converses que *Las cinco condiciones* arreplega. Baix, un fotograma de l'escena que millor exposa el conflicte ètic que envolta la confrontació amb la realitat: a penes separat per una pantalla translúcida de la mirada de la població de Bombai, Leth menja al carrer amb la fredor del seu personatge.

A banda d'aquestes dues produccions que se situen en l'òrbita de Dogma 95, els quatre següents films de von Trier ens oferirien igualment la possibilitat d'apreciar com el director prossegueix el camí assenyalat a propòsit de *Los idiotas* i que el porta a revisitar contínuament les seues preocupacions sota diferents llums, a renovar-se en cada projecte. *Bailar en la oscuridad* (2000) permet a l'autor fer la seua incursió en el gènere musical i multiplicar exponencialment la utilització de càmeres digitals. Tot i que el resultat dista molt de l'obtingut en *Los idiotas*, quelcom de l'estètica dogmàtica hi sobreviu, i, indubtablement, la propensió al realisme melodramàtic és encara més palesa en aquest film amb què el director tanca la seua Trilogia del cor d'or³⁷¹.

Dogville (2003) i *Manderlay* (2005), per altra banda, confirmen l'allunyament definitiu dels preceptes Dogma. El viratge de von Trier el porta a qüestionar radicalment en aquestes pel·lícules el respecte pel perfilmic ordinari que

³⁷¹ Malgrat que, com venim dient des d'un principi, no hi ha hagut pràcticament cap apropament al fenomen Dogma des de postulats cavellians, cal destacar, però, l'únic intent que hem trobat de vincular el cinema de von Trier amb les lectures de films de Cavell. Ens estem referint al llibre *Unknown Woman, geprügelter Held. Die melodramatische Filmästhetik bei Lars von Trier und Aki Kaurismäki*, on Ulrike Hanstein (2011) llig *Bailar en la oscuridad* com a melodrama de la dona desconeguda.

apreciàvem en la seua aventura dogmàtica i a posar l'accent en l'inevitable pes del narratiu i del treball dels actors³⁷². Visualment, la preocupació per la composició acurada i la il·luminació expressiva desplacen les *desconsideracions estètiques* que caracteritzen els treballs immediatament anteriors del director. Malgrat això, i encara que de maneres ben diferents, tant aquestes pel·lícules com *Los idiotas* se situen igualment en les antípodes de la tendència a l'espectacle del cinema d'il·lusió i mostren el mateix interès per fer palesa la seua construcció.

Una nova estratègia que manté el protagonisme de la dona, el tint melodramàtic i l'oposició a una posada en escena espectacular: en *Dogville*, els escenaris naturals de *Los idiotas* són substituïts per l'artifici evident del minimalisme teatral. Ja des del zoom in del pla zenital de situació [dalt a l'esquerra] s'accentua l'estranyament que l'enunciació traça amb la dissolució del perfilmic.

El següent film de von Trier torna a incidir, ja des del seu títol, en la presència d'una instància enunciativa que ho controla tot. Amb *El jefe de todo esto* (*Direktøren for det hele*, 2006) reprèn certs jocs dels que marquen *Los idiotas*. En primer lloc, el consistent a difuminar la frontera entre el fílmic i l'extrafílmic i, conseqüentment, a complicar la categorització teòrica que distingeix entre la figura textual del meganarrador i el subjecte empíric que exerceix d'autor real. L'inici de la pel·lícula resulta ben eloqüent en aquest sentit. De manera semblant a com abans comentàvem a propòsit de les entrevistes de *Los idiotas*, comencem a sentir la veu de von Trier —aquesta vegada, adreçant-se directament a l'espectador— alhora que veiem el reflex del director, de la seua càmera i de la grua que els transporta en les finestres de l'edifici on s'iniciarà la història. Les paraules de l'autor avisen l'audiència. Per molt que allò que estan veient és una reflexió, el film que tot just

³⁷² "Tengo la teoría de que la ausencia de casas se olvida enseguida. Esto obliga a los espectadores a inventar sus propias casas, su propio pueblo, con sus alrededores, y al mismo tiempo obliga a focalizar casi toda la atención en los actores" (Von Trier en Rodríguez Gil, 2003: 262).

comença no és més que el reflex d'un moment que no mereix cap més reflexió: “Esto es una comedia y, por lo tanto, inofensiva. Sin sermones, sin enseñanzas. Sólo una manera divertida de matar el tiempo. ¿Por qué no ser jugueteón con el arte?”.

Els primers plans del film no sols presenten el director i les seues intencions, sinó també a aqueix altre “cap de tot això” que és la càmera. No en va, von Trier va dissenyar per a la realització d'aquesta pel·lícula la tècnica cinematogràfica de l'*Automavisió*, un procediment mitjançant el qual la càmera funcionava autònomament sense l'ajut de cap operador. Amb els moviments i reenquadraments atzarosos de la càmera von Trier pretén defugir la mateixa responsabilitat de què es va voler alliberar durant la realització de *Los idiotas* amb el recurs a la tècnica del *point and shoot style*. *El jefe de todo esto* ens introdueix així en el conflicte entre els dos caps que estan determinant l'estil del film, o si es vol, en un debat entre control i descontrol paral·lel al que ens ocupava fa poc.

Dalt a l'esquerra, la imatge reflectida de la figura de von Trier junt a la seua càmera equipada amb la tecnologia *Automavisió*. Els altres tres fotogrames ens ofereixen exemples dels atípics (i gens normatius) enquadraments que aquesta tècnica proporciona al film.

Per tot el que hem vist, sembla que a von Trier no li mortifica la impossibilitat d'arribar a un *jo cinematogràfic* sòlid i definitiu. Ans al contrari, la contínua renovació del director que es manifesta film rere film ens porta a advertir en ell aquella actitud propensa a acceptar i gaudir dels beneficis de la provisionalitat de cada nou jo, de l'alliberament i la joia del matí (*morning*) en què acaba desembocant el dol (*mourning*). És aqueix justament el trànsit que, com hem volgut remarcar en aquest últim apartat, von Trier realitza de manera especialment accentuada durant la seua aventura dogmàtica, això és, mitjançant el procés d'un Projecte idiota que s'enceta cercant l'autenticitat —“[S]i je dois décrire le but réel du projet, c'est une sorte de quête d'authenticité” (Von Trier, 1998: 46)— i que, en acabar, permet

valorar la superació assolida —“Quand j’y pense maintenant, c’est ce que j’ai fait de plus vrai et de plus juste” (Von Trier, 1998: 72). Un procès que, al capdavant, li procura un autoconeixement capaç de millorar-lo i el connecta de nou amb els altres i amb el món:

Bon sang, je crois que c’est un bon film que nous avons fait. J’y crois énormément et je crois que tout cela a valu la peine. Que puis-je dire? Dire que sur ce film j’aurais dû être moins dur avec moi-même, ce que je continue à prétendre être mon grand problème, c’est en tout cas du pur mensonge. Je suis devenu plus jeune de bien des façons, affectivement à peine 13-14 ans, et c’est certainement très sain de se rappeler... oui, d’où tout cela vient. Et puis je suis peut-être devenu un peu plus doué pour observer, pour diriger je ne sais pas, mais en tout cas je trouve que, pour observer, je me suis amélioré (Von Trier, 1998: 65). ■

9

**CAPÍTOL
NOVÈ**

**UNA
PEL·LÍCULA...
PER
A
IDIOTES
?**

- 9.1. L'EXPERIÈNCIA DEL FILM:**
 - L'ESPECTADOR DAVANT L'ESTRANYAMENT QUE HI ENDINSA**
 - 9.1.1. UNA HISTÒRIA CENTRÍFUGA I UNA IDENTIFICACIÓ SECUNDÀRIA CONFLICTIVA**
 - 9.1.2. CONNEXIÓ AFECTIVA AMB L'ESTIL I COMPLICITAT AMB EL PROCÉS**
- 9.2. DE L'AUTOREFLEXIVITAT A LA CONSCIÈNCIA DE L'ESPECTADOR. DEMANDA DE RESPOSTA EXISTENCIAL, PAPER ACTIU I ATORGAMENT DE SENTIT**
- 9.3. SUPERANT ELS DUBTES QUE PLANTEJA EL FILM. LOS IDIOTAS, POT FER-NOS MILLORS?**

També l'espectador és bufetejat amb la galtada que Anders propina a Karen.

Després d'haver-nos aproximat a la història i a la proposta formal de *Los idiotas*, encetem ara l'últim capítol dedicat a l'anàlisi del film amb la intenció de tractar la qüestió de l'experiència espectral. Se'ns podria dir, no sense raó, que ja hem abordat implícitament l'assumpte. No en va, qualsevol lectura —com la que ens està ocupant— no és més que el fruit del treball hermenèutic de l'individu que s'enfronta a l'obra i entra en diàleg amb aquesta. Per altra banda, les consideracions que al voltant del centrifugisme de l'estil hem dedicat en l'anterior apartat s'han endinsat ja en qüestions referents a la relació que la cinta estableix amb el seu lector. D'ací endavant, tot i això, aprofundirem en el tipus d'experiència que *Los idiotas* aporta a l'espectador sense perdre de vista que, com no pot ser d'una altra manera, l'aproximació a l'experiència espectral que realitzarem no parteix sinó de la nostra vivència de la pel·lícula, aqueixa que ens remet als efectes que genera el film entès com una mena de *tot* que és més que la mera suma de les parts que el constitueixen. Malgrat que certament perviuran en aquest capítol certs trets de la dissociació entre història i discurs que assumíem per motius analítics i expositius, serà ara quan millor poguem apreciar el funcionament conjunt d'ambdós, les seues interrelacions i el solapament dels seus papers a l'hora de fer-nos arribar el que podríem anomenar missatge últim de la pel·lícula.

La imbricació d'història i proposta formal a la qual ens convida *Los idiotas* entronca amb els entrelaçaments que hi trobem en la línia interpretativa que està vertebrant la nostra lectura. Si abordàvem la història del film sota la perspectiva de la superació de l'escepticisme respecte de les altres ments i presentàvem la proposta formal com a intent per recuperar-se (cinematogràficament) de l'escepticisme sobre el món extern, la simbiosi entre història i cinematografia a què ens obliga la valoració de l'experiència espectral apuntarà cap a allò que permet superar ambdós vessants de l'escepticisme. D'acord amb la nostra lectura, *Los idiotas* convida l'espectador a

superar el seu particular escepticisme mitjançant la recuperació de la convicció —la convicció que sols pot recobrar encarant la relació amb el film des d'una postura no sols epistemològica, reconeixent el seu imprescindible paper com a espectador i trobant la seua pròpia veu. Aquest capítol continuarà així redundant en una idea recurrent al llarg de la nostra lectura, això és, que gran part de les aportacions distintives de *Los idiotas* —respecte de la resta films Dogma o d'altres en general— rau en la seua modernista insistència en (i exploració de) les possibilitats i limitacions del cinema, en la seua voluntat de caracteritzar el mitjà cinematogràfic tot posant al descobert allò que afecta qualsevol pel·lícula però que moltes d'aquestes intenten amagar. En concret, el present capítol incidirà en les maneres com la pel·lícula de von Trier apel·la a (i demana la necessària participació de) qui mira, en la manera com *Los idiotas* tracta d'evidenciar que el sentit reposa en l'espectador.

Tres apartats donaran comptes de la relació que el film estableix amb el seu lector. En el primer d'aquests, i partint del pressupòsit que la pregunta al voltant del tipus d'experiència que proporciona la pel·lícula equival a la pregunta sobre el tipus d'espectador que aquesta dissenya, ens dedicarem a assentar les bases de la dinàmica d'endinsament-estranyament que el film li proposa. De la mà de l'anàlisi dels gestos autoreflexius, i continuant encara amb la intenció de dilucidar el model espectacular que *Los idiotas* planteja, albirarem en un segon apartat els espais que l'estratègia textual del film obre a l'autoconsciència de l'espectador. Un últim apartat ens tornarà per darrera vegada a l'escena final de la pel·lícula, aquesta que també ens ha servit per a tancar tant l'apropament a la història com al discurs del film. De la mà d'aquesta escena llegirem en clau perfeccionista les consideracions que guien el present capítol.

9.1. L'experiència del film: l'espectador davant l'estranyament que hi endinsa

En aquest primer apartat explorarem la tensió que el film provoca en el seu lector, aqueixa tensió que el debat entre l'estranyament i l'endinsament i que és procurada mitjançant l'aportació conjunta d'història i discurs. No compartim, però, el punt de partida d'altres comentadors de *Los idiotas* que advoquen per la immersió emocional que aconsegueix la progressió diegètica en contraposició amb el distanciament racional que imposa l'estil del film. És aquesta, per exemple, la postura de Gyenge en valorar l'estratègia compartida per les diverses pel·lícules del moviment danès: "On the one hand Dogme films created a highly self-reflexive visual style and on the other hand they combined it with a genre, which calls for extreme audience identification" (Gyenge, 2009: 74). Com mirarem de palesar d'ací

endavant, almenys pel que fa al cas de *Los idiotas*, la dinàmica d'estranyament-endinsament és en canvi establerta tant per l'argument com per la proposta formal del film, amb cadascuna de les seues aportacions particulars i amb el seu funcionament combinat i imbricat. La nostra postura es troba més propera a la mantinguda per van der Vliet, qui s'expressa en els següents termes al voltant de la reacció que *Los idiotas* provoca:

It is a complex realism, where we are simultaneously encouraged to believe what we are seeing and to stand back and consider it cerebrally. The style, the performers, the script, the director and finally the construction of the text itself are bared for our scrutiny, but there are also numerous strategies which are used to distance us from the action and which encourage reflection on the "real" issues that are thus raised. These detach us from the psychological realism of the performance and prevent us from indulging in an emotional catharsis which might allow us to evade the film's intellectual message (2009: 72).

Si ben és cert que la dinàmica d'estranyament-endinsament que proposem s'acosta al plantejament de van der Vliet, hi ha entre la seua lectura i la nostra un parell de divergències que voldríem remarcar. En primer lloc, i malgrat que l'autora no opte per distingir explícitament —com fa Gyenge— entre una forma *distanciadora* i un contingut *seductor*, la seua exposició a dures penes contempla l'estranyament que se'n deriva de la història i aquest distanciament és presentat principalment com un efecte de l'estil del film. Però més enllà d'aquesta qüestió referent al pes d'història i discurs en la dinàmica d'endinsament-estranyament, volíem destacar un matís important que diferencia el *realisme complex* que defensa van der Vliet de l'*estratègia realista dual* de què parlem nosaltres. El *realisme complex* que l'autora aprecia en *Los idiotas* seria el resultat de la combinació d'un *realisme emocional* amb un altre d'intel·lectual. La tensió que van der Vliet adverteix entre ambdós realismes —i que l'anterior citació arreplega— dista substancialment de la que mantenim que sorgeix entre el *realisme del perfilmic* i *realisme del fet filmic*. Així com esdevé amb història i discurs, trobem que les dues tendències realistes que hi conviuen a *Los idiotas* contribueixen conjuntament a la dinàmica d'endinsament-estranyament. D'aquesta manera, i malgrat que la postura de l'autora i la nostra es poden complementar mútuament, preferim evitar el perill que comportaria establir l'equivalència exacta de sengles tensions, com també evitar la identificació de les parelles *realisme emocional-realisme del perfilmic* i *realisme intel·lectual-realisme del fet filmic*.

Compartim sense problemes la presència irrenunciable de l'emocional en l'accés al món que procura el *realisme del perfilmic* i que abans vinculàvem amb la creença, amb l'establiment de la nostra relació amb el món en termes no sols epistemològics i amb la paral·lela vivència existencial que motiva el film. Tanmateix, i com hem

pogut veure, aquest realisme del perfilmic no és aliè a l'espenta centrífuga i la reflexió. Per altra banda, no neguem la presència en el nostre realisme del fílmic d'elements que podríem titllar de distanciadors, en tant que ens ajuden a ser conscients dels límits de l'accés cinematogràfic al món i contribueixen a fer palesa la barrera que el cinema d'il·lusió s'afanya per esborrar. Però l'apel·lació a l'extradiegètic que comporta el realisme del fílmic no queda reduïda al distanciament i limitació que imposa al nostre accés al perfilmic (i al diegètic). És important per a nosaltres entendre també el realisme del fílmic com una eina fonamental per a vincular emocionalment l'espectador amb el mateix procés de realització de la pel·lícula. Des del nostre punt de vista, la funció del realisme del fílmic no és sols establir (intel·lectualment) els límits del realisme del perfilmic sinó també procurar un reconeixement pàtic de (una adhesió emocional de l'espectador amb) l'artefacte fílmic, això és, una connexió que té lloc més enllà de la diegesi, en l'àmbit intersectiu/intersticial a què ens espenta la força centrífuga del film i que *Los idiotas* mira d'explotar com a valuós recurs per assolir la convicció.

Així les coses, i per tal de mostrar, per una banda, com tant història com discurs ens insereixen en la dinàmica d'estranyament-endinsament que proposa la pel·lícula i per l'altra, com aquesta dinàmica desemboca en l'engatjament de l'espectador amb el procés cinematogràfic, dividirem l'exposició dels continguts del present apartat en un parell de punts. Mentre el primer d'aquests anirà destinat a donar comptes del funcionament d'aquesta dinàmica prenent en consideració l'argument de la pel·lícula, el segon valorarà l'aportació fonamental de la proposta formal a aquesta altra manera possible d'endinsament en el film que tractem d'abordar.

9.1.1. Una història centrífuga i una identificació secundària conflictiva

L'alternativa dramàtica que von Trier explora introdueix l'espectador en una tensa dinàmica ben diferent d'aquella altra, habitual i còmoda, que li facilita la immersió diegètica a què està acostumat. En diversos moments del nostre recorregut ens hem referit a la feblesa de la línia narrativa que guia el film i hem apuntat a diferents motius —com ara el caràcter episòdic de la pel·lícula o la seua voluntat mostrativa— que allunyaven la narrativa de *Los idiotas* de la convencional cadena causal i fluïdesa del relat que caracteritzen els productes del cinema hegemònic. És ara moment de centrar-nos en un motiu relatiu a la història que contribueix a plantejar un endinsament diferent de l'espectador en la diegesi i que ha anat apareixent intermitentment al nostre escrit. Ens estem referint als trets autoreflexius (podríem dir també metacinematogràfics) de la història que hem encarat transversalment en la lectura de la pel·lícula i que ara abordarem de manera específica i des de la perspectiva de l'experiència espectral. Aquests trets autoreflexius ens remetran principalment a la introducció d'una ficció dins d'una

altra ficció que el guió preveu amb el seu recurs a l'actuació idiota com a tema. Fins al moment hem tingut ocasió d'apropar-nos al joc que el film estableix entre personatge i metapersonatge (als seus solapaments i contradiccions) sota l'òptica de la teatralització i la recerca de l'autenticitat³⁷³, però ara dirigirem els nostres esforços a valorar l'espenta centrífuga amb què aquest joc afecta l'espectador. Certament, la tendència centrífuga de l'estil del film ha estat ja tractada durant l'anàlisi de la proposta formal de *Los idiotas*³⁷⁴. Fins i tot, hem posat aleshores en connexió aquest centrifugisme formal amb els salts de personatge a personatge-idiota que ens presentava l'argument³⁷⁵, la qual cosa serveix d'avanç a la intenció actual de constatar el treball conjunt d'història i discurs a l'hora d'introduir l'espectador en una dinàmica d'estranyament i endinsament. No obstant això, deixarem momentàniament a un costat els solapaments ontològics motivats per les formes cinematogràfiques i ens remetrem a aquells que ens vénen principalment donats per l'argument de la pel·lícula.

Ens convé fer però, abans de començar, una breu matisació. Prèviament, i també en relació amb la història del film, hem fet servir el terme centrifugisme en un sentit adjacent (però no exactament coincident) amb aquell en què d'ací endavant ens centrarem. Parlàvem anteriorment de com el recurs a la figura de l'idiota oferia una via (*centrífuga*) d'escapament de la cartesiana negació del cos, dels constrenyiments logocèntrics de la raó i del bon gust burgès, alhora que es prestava immillorablement a una història marcada (i a un projecte cinematogràfic igualment marcat) per l'afany d'alliberar-se del control. Remarcàvem aleshores el qüestionament dels principis d'individuació i de raó suficient a què ens portava la figura de l'idiota. Com vèiem més recentment, era aquest *moviment centrífug* respecte dels esmentats principis el que temàticament marcava l'escena en què

³⁷³ Han sigut diversos els moments en què hem abordat les vicissituds de l'entrada i eixida dels diferents personatges en el seu personatge-idiota. Per esmentar els casos més remarcables, podem recordar l'oblit del jo-idiota en què cauen el membre de la comuna en rebre la visita dels discapacitats reals, situació aquesta que, d'altre costat, motiva la primera actuació idiota de Karen i ens permetia començar a valorar en ella una autenticitat que es confirmava amb el solapament de Karen i Karen-idiota en l'escena final de la pel·lícula. La contradicció entre personatge i metapersonatge era presentada, en canvi, com a signe d'inautenticitat, com advertíem sobretot a propòsit de l'actitud de Katrine (vid. apartat 7.3).

³⁷⁴ Efectivament, a partir de l'anàlisi de l'estil del film hem comentat com *Los idiotas* subratlla el caràcter referencial del cos compartit pel metapersonatge (o personatge-idiota), pel personatge i per la persona (o actor), insistint especialment en la coincidència entre el referent filmic i l'extrafilmic (vid. subapartat 8.1.2). Una coincidència semblant era la que trobàvem en encarar la posició interseccional/intersticial de l'entrevistador/càmera/director (vid. subapartat 8.2.1).

³⁷⁵ Ens hem ocupat més obertament d'això quan analitzàvem l'escena en què Katrine apareix a l'agència on treballa Axel (vid. apartat 7.3) i en dedicar-nos a mostrar després de quina manera el muntatge de l'escena hi contribuïa a reforçar el caràcter centrífug de la idiotització (vid. subapartat 8.2.3). També ens hem endinsat en la confluència entre història i proposta formal quan, en l'apartat dedicat a l'escriptura de *Los idiotas* exploràvem la problemàtica ubicació de la veu de l'entrevistador respecte de la diegesi (vid. subapartat 8.2.1).

Katrine acudeix al treball d'Axel i el que era reforçat per un muntatge que, a la seua vegada, i en virtut de la remissió a l'enunciació que procurava, també anomenàvem centrífug. Tot i que el desenvolupament actual ens porte a valorar com la història convida l'espectador a aquest moviment centrífug, l'espenta exercida per la història que ens serveix per a encetar tot seguit el recorregut serà la que se'n deriva de la tria de l'*actuació* idiota com a tema, de la insistència de la història en aqueixa performativitat que estranya i endinsa l'espectador —que li permet establir separacions i vincles entre metapersonatge, personatge i actor.

Per tal d'afavorir la claredat de l'exposició, convindrem a establir la convivència dins del film d'allò que podríem anomenar tres nivells ontològics diferents i que quedarien estructurats, *a priori*, de la següent forma³⁷⁶. En el primer nivell (I) trobaríem els actors i actrius, a més de l'equip tècnic i el mateix von Trier qui, com ja hem vist, manifesta la seua presència de diverses maneres al film. Aquest nivell seria també aquell en què situaríem l'espectador. En un segon nivell (II), clarament pertanyent a la diegesi, ubicaríem els personatges de la pel·lícula. Però tindríem a més un tercer nivell (III) que motivarà les consideracions que tot seguit ens ocuparan i en el qual trobaríem el personatge-idiota (o metapersonatge) que és interpretat pels personatges del nivell II. Aquests tres nivells ontològics —persona (I), personatge (II) i personatge-idiota (III)— poden orientar-nos en primera instància però, com comprovarem, ens mostren prompte els seus borrosos límits i introdueixen l'espectador en un joc d'espills en el qual abunden els transvasaments entre un nivell i un altre.

Ens remetrem a continuació als transvasaments que vénen donats com a conseqüència de l'autoreflexivitat que provoca la inclusió en la història d'aquest tercer nivell ontològic. Per tal de no insistir en passatges que ja hem analitzat tenint en compte el joc que s'estableix entre personatge i personatge-idiota, acudirem en primer lloc a un parell d'escenes que, tot i que ja comentades, no han sigut abordades des d'aquesta òptica. Tornarem així a l'escena en què es produeix l'encontre amorós entre Jeppe i Josephine i que dóna per conclòs l'episodi de l'orgia [29.3].

Fins a aqueix moment del film, l'espectador ha pogut percebre l'atracció latent d'un personatge cap a l'altre (II) i com aquesta es feia més evident durant els moments en què interpreten el seu jo-idiota. Però el veritable acostament entre els dos no es produeix fins que Jeppe-idiota i Josephine-idiota (III), entre moviments espasmòdics, comencen a acariciar-se a l'habitació fins a acabar fent l'amor. La qüestió ara no és tant apreciar de quina manera l'idiota que porten dins els ha

³⁷⁶ El que exposem a continuació arreplega certes idees que hem desenvolupat en unes altres ocasions, tant a propòsit de *Los idiotas* (Burgos, 2015a) com en referència a l'obra de Woody Allen (Burgos, 2011).

impulsat a fer el que volien, a treure la veritat que portaven dins, sinó sobretot com de difícil (o més aviat, fútil) resulta a l'espectador intentar establir l'instant en el qual Jeppe-idiota i Josephine-idiota passen a ser, simplement, Jeppe i Josephine. En algun moment indeterminat entre les primeres carícies i el "*Te quiero*" d'ella a ell han deixat d'interpretar el seu jo-idiota, encara que això de poc ens servisca de cara a dilucidar quan o en quin nivell (II o III) la connexió entre els dos ha estat més autèntica.

L'escena amb la qual continua la pel·lícula redunda en aquesta indeterminació entre nivells. Al matí següent, el pare de Josephine es persona al xalet de la comuna amb la intenció de portar-se la seua filla a casa [30]. En l'instant en què el cotxe del pare de Josephine arrenca, Jeppe corre a interposar-se en el seu camí per impedir la seua marxa. La incapacitat del jove per articular quelcom més que crits i gemecs ens porta a pensar que no és Jeppe (II) sinó Jeppe-idiota (III) qui es llança sobre el capó de l'automòbil. O tal volta siga la part més autèntica de Jeppe, constituïda pel seu jo-idiota. O tal volta, com en l'escena anterior, no hi haja res que ens permeta distingir amb certesa entre l'un i l'altre.

Al marge dels solapaments entre els nivells II i III protagonitzats per Jeppe i Josephine en aquestes dues escenes consecutives, el transvasament entre personatge i personatge-idiota més rellevant és, sens dubte, el que té lloc en l'escena que tanca la pel·lícula, amb Karen/Karen-idiota com a protagonista. No serà ara sinó més tard quan tornem a aquesta escena. De moment, trobem que aquests exemples han ajudat suficientment a reprendre les consideracions que ens ocupaven en encarregar-nos de la història del film per a posar-les al servei de l'esclariment de la qüestió de l'experiència espectral que ara focalitza els nostres interessos. Els salts i solapaments entre els graus II i III (personatge i personatge-idiota) constitueixen una manera eficaç de fer l'espectador conscient de l'artifici d'allò que està veient i propiciar en ell un cert estranyament. No en va, els transvasaments entre els nivells II i III apunten indirectament al nivell I: la superposició dels nivells II i III motiva que l'espectador, convidat a inferir reflexivament, prenga consciència de l'espai diferent des del qual mira (I), tot evitant que es perda en un univers sense fissures com aquell amb el qual ens tempta el cinema hegemònic.

Però a banda d'aquestes al·lusions indirectes al primer grau ontològic, *Los idiotas*, com ja hem avançat durant l'anàlisi formal, afronta també sense contemplacions els transvasaments i retroalimentacions entre els nivells I i II. Abans de regressar als fragments d'entrevistes per a valorar l'efecte sobre l'espectador que història i estil procuren conjuntament, preferim anar primer a una escena que ens permet avaluar l'aportació particular de la història a aquelles remissions al nivell I que s'efectuen de manera més literal i apel·len directament a qui se situa davant la pantalla.

Troblem que l'escena clau en aquests salts és aquella en què el grup de persones amb diversitat funcional irromp per sorpresa a la casa de la comuna idiota [16]. El xoc es fa evident en tots els nivells. Per una banda, i com comentàvem anteriorment, l'arribada de persones que no fingeixen ser discapacitades sinó que efectivament ho són, fa que els personatges (II) s'obliden del seu personatge-idiota (III) mentre comparteixen espai amb els seus convidats: el comportament de Josephine evitant la situació, la mentida en la resposta de Katrine quan un dels visitants li pregunta què estan fent a la casa, la violenta reacció de Stoffer...³⁷⁷ Però per altra banda, l'escena suposa també un impacte i una apel·lació a l'espectador que ha anat entrant en la dinàmica de la peculiar comuna i que ara rep, com el grup al complet, una bufetada que el deixa atordit i li fa dubtar del nivell en el qual se suposa que ha de situar els nouvinguts³⁷⁸. Estan actuant (II)? No ho estan fent (I)? S'estan interpretant a si mateixos (I, i alhora II)? Si pren en consideració les reaccions dels protagonistes, les vores entre nivells es difuminen igualment: On està el límit entre personatge i personatge-idiota? Però sobretot en aquest cas, on està el límit entre personatge i persona? I més enllà de tot això, omplint el cap de l'espectador, tal volta hi trobem les mateixes preguntes que els protagonistes (i els actors) s'estan formulant: On està el límit del joc de fer-se l'idiota? On està el límit del film?

Veiem, doncs, com per vies més o menys indirectes, l'argument de la pel·lícula fa transitar l'espectador per àrees d'ubicació ontològica ambigua, a mig camí entre la ficció i la no-ficció. Són precisament aquestes espentes centrífugues procurades per la història de *Los idiotas* les que ens impedeixen acceptar l'abans esmentada associació entre diegesi i immersió per una banda i proposta formal i distanciament per l'altra. Ara bé, tot i que no neguem l'estranyament puntual a què certes escenes sotmeten l'espectador, trobem que aquestes li faciliten, sobretot, una altra manera de vincular-se al film que va més enllà de la mera immersió diegètica i que advoca per l'endinsament de l'espectador en el film en tant que film. Podem dir dels moviments centrífugs de la història quelcom semblant a allò que manteníem en presentar el funcionament del realisme que busca la desocultació del fet filmic: si bé per un costat ens convida a la reflexió i pot distanciar-nos relativament del seguiment narratiu, per l'altre hem d'acceptar els seus guanys a l'hora d'endinsar-

³⁷⁷ Com von Trier manifesta tant a *De ydmygede* [Els humiliats] com al seu diari, durant la gravació de l'escena els actors també experimentaren el seu particular salt de nivell. Reproduïm ací el mateix fragment que hem fet servir prèviament per a major comoditat del lector: "Hier nous avons eu la visite de mongoliens, qui étaient vraiment gentils et braves. Le seul problème c'est que lors des premières prises, aucun des acteurs n'était dans son personnage [...] J'ai dû interrompre en plein tournage parce que les acteurs ne se souvenaient même pas de leur nom dans le film, mais utilisaient leur propre nom... un phénomène étrange, mais c'était donc la rencontre entre la réalité et la fiction" (Von Trier, 1998: 33).

³⁷⁸ Seria la sensació que envaeix l'espectador en aquest passatge comparable a l'efecte de realitat que marcava la recepció de certes imatges del cos dels personatges/actors i que comentàvem en l'anterior capítol.

nos en el film de manera més plena, fent-nos partícips del procés que, *ací* i *ara*, l'està generant.

La vivència del procés per part de l'espectador —el seu endinsament en el film en tant que film— és més efectiva com més explícita és la referència de la història a la construcció de la pel·lícula. Si en els transvasaments entre els nivells II i III —això és, en la indeterminació entre el personatge i el personatge-idiota— necessitàvem de la inferència reflexiva de l'espectador perquè aquest extrapole la investigació de l'actuació idiota i la puga entendre com una exploració de l'*actuar* (i al capdavall, de la relació entre el mitjà cinematogràfic i la realitat), els solapaments entre els graus I i II l'aboquen més directament a aquestes qüestions. La inferència reflexiva resulta prescindible quan les remissions de la història al nivell I apunten ja no sols a les persones de carn i os que són els actors (o més encara, a les persones amb discapacitat que esmentàvem) sinó a l'artífex del film i al seu treball. Aquesta referència literal, per altra banda, afavoreix l'establiment de connexions amb les anteriors al·lusions velades i susceptibles de ser interpretades en clau autoreferencial. Però a fi de comptes, el distanciament associat a la reflexió s'afebleix considerablement i la possibilitat de vinculació emocional amb el procés cinematogràfic es multiplica. És això el que esdevé amb la inclusió a la història dels fragments d'entrevistes. Allò que afirmàvem abans al voltant d'aquests partint de l'anàlisi formal ben pot servir-nos ara per copsar el plus d'endinsament —en el procés, però també en la diegesi i, en definitiva, en el film i en el seu missatge— que els esmentats fragments procuren en l'espectador.

En efecte, acudir a les entrevistes no sols ens acosta a les parts de la història que més obertament ens adrecen al procés de realització de la pel·lícula i a la dinàmica d'estranyament i endinsament a què resta exposat l'espectador, sinó que a més ens permet deixar constància dels esforços conjunts i imbricats d'història i proposta formal per sumir-lo en aquesta dinàmica. Tal com abans, quan partíem d'una perspectiva formal d'anàlisi en voler indagar el motiu sonor que suposa la veu de l'entrevistador ens veiem abocats a consideracions relatives a la història del film (e. g., a preguntar-nos sobre la ubicació de l'entrevistador respecte de la diegesi), així mateix no podem ara esclarir com aquests fragments de la història remeten al procés cinematogràfic ni tampoc avaluar l'efecte d'aquesta remissió sobre l'espectador sense valorar la contribució decisiva de l'aspecte formal. En virtut d'aquesta imbricació, les recents reflexions sobre la recepció dels solapaments entre nivells ontològics a què ens condueix la història de *Los idiotas* es presten a ser fàcilment connectades amb un plantejament que ha resultat clau en l'últim capítol. Conveníem aleshores a ubicar l'entrevistador en el mateix espai que ocupava el procés cinematogràfic al si del film, això és, en el terreny que suposava la intersecció

i l'interstici entre la realitat fílmica i l'extrafílmica. No és altre sinó aquest l'espai en què la història (i el discurs) de *Los idiotas* pretenen situar el seu espectador.

La dinàmica d'estranyament i endinsament a què venim fent referència seria així la conseqüència sobre l'experiència espectral de la insistència del film en aquest espai intersectiu/intersticial: un espai que lliga i alhora separa de manera paral·lela a com ara estem defensant que l'espectador és estranyat i a la vegada endinsat (*per* i *en* el film). Avançàvem ja aleshores quelcom crucial en el nostre desenvolupament actual, això és, que la referència a l'enunciador —al procés, a aquest terreny ontològicament limítrof— no funciona com a obstacle per al seguiment de la història sinó més aviat com a mostra de les condicions d'existència de la realitat diegètica (i de la realitat fílmica). Lluny de distanciar, l'al·lusió a l'enunciador i al procés, potencia la força del relat i endinsa l'espectador en la pel·lícula a un altre nivell³⁷⁹. Com tindrem ocasió d'anar perfilant al llarg del present subapartat, davant els gestos autoreflexius i metacinematogràfics de *Los idiotas* l'espectador es desdobra —de manera semblant a com dèiem que ho feia l'actor que s'encarrega del personatge i del metapersonatge— per a esdevenir espectador del procés fílmic a més d'espectador de la diegesi.

Abans de valorar la contribució específica de la proposta formal a la dinàmica d'estranyament i endinsament que ens permetrà continuar encarant l'esmentada duplicació (i entrellaçament) de funcions de l'espectador, volem dedicar-nos a acabar d'arrodonir la particular aportació de la història a aquesta dinàmica mitjançant l'aproximació al tipus de vinculació amb els personatges que planteja la pel·lícula. En la línia del que venim afirmant, aquesta vinculació introdueix l'espectador en un continu conflicte. I és que, davant *Los idiotas*, "[t]he audience is neither totally distanced, nor in complete identification with the characters" (Koutsourakis, 2011: 182). Aquesta conflictiva identificació ve donada per una sèrie de motius que, és clar, guarden una estreta relació amb aquells que acabem de destacar com a responsables de la tensió en què el film sumeix el seu lector.

Cal destacar en primer lloc l'obstacle que suposa l'atac al principi d'individuació plantejat per l'argument del film: el cos de l'actor s'associa tant amb el comportament del personatge com amb l'actitud idiota del meta personatge i impossibilita una relació estable. L'actuació idiota constitueix així un dels recursos fonamentals amb què el film de von Trier aconsegueix la complexitat i els matisos contradictoris dels seus personatges que dinamiten la còmoda identificació

³⁷⁹ Mantenim ací la mateixa postura que Gómez Tarín quan avalua la força que el relat guanya en evidenciar l'enunciació a propòsit d'un fragment de *Funny Games* (2002a: 32).

secundària del cinema tradicional³⁸⁰. Aquesta identificació es problematitza encara més si tenim en compte el xoc entre personatge i persona recentment al·ludit. Per altra banda, cal prendre en consideració com les interrupcions narratives afecten la identificació amb els personatges. Com vèiem, els fragments d'entrevistes donaven comptes tant dels salts de nivell com d'aquestes interrupcions. La següent citació connecta plausiblement ambdues qüestions a la llum de les seues conseqüències sobre la identificació secundària:

[T]he audience's capacity for identification with the characters is undermined and they are asked to seek the meaning beneath the surface of the actions. In a like fashion, the breaks caused by the interviews in *The Idiots* give the audience time to think and reflect on the portrayed actions, instead of following the narrative passively (Koutsourakis, 2011: 165).

L'al·lusió als fragments d'entrevistes ens recorda que tampoc no podem obviar les repercussions del plantejament formal sobre la identificació. Tot i que serà en el pròxim subapartat quan explorem el peculiar endinsament de l'espectador que procura l'estil del film, ens convé remarcar simplement ara com el centrifuguisme de la proposta formal s'afegeix a la tendència paral·lela de la història per a motivar conjuntament el desdoblament de l'espectador. Malgrat que, com avançàvem, la identificació amb el relat n'ix beneficiada, el guany que representa la possibilitat de ser espectador del procés interfereix en la identificació secundària d'un individu instat a dividir la seua atenció entre la progressió narrativa i la consciència de l'artifici:

In *The Idiots*, empathy with the characters and the action is problematised through the very process of the film's production, which combines an emphasis on the materiality of the performances with a handheld camera movement that points to the very practice of recording (Koutsourakis, 2011: 169).

La millor manera d'observar com la complexa identificació secundària que el film planteja constitueix un element clau per a apreciar la tensa relació de l'espectador amb la història de *Los idiotas* consisteix a valorar les vicissituds de la seua vinculació amb la protagonista de la pel·lícula. Acompanyant Karen, l'espectador entra en el film, transita pels seus intersticis i acaba eixint-ne³⁸¹. El breu recorregut per la primera meitat del film ens permetrà avaluar com l'espectador assisteix a la mateixa

³⁸⁰ Ens apropiem ací de la formulació de Marzal en referir-se, en termes generals, a les peculiaritats de la identificació en els films de Dogma 95 (2003: 388). Així com ho fa Marzal, també nosaltres seguim Baudry (1978) en emprar les expressions d'*identificació primària* i *secundària* per a remetre, respectivament, a la identificació de l'espectador amb la càmera i amb l'actant.

³⁸¹ Von Trier ho expressa d'aquesta manera al seu diari: "Comme c'est elle qui porte la introduction et la fin du film et qu'elle est, comment dire, la structure principale du film, son personnage plus que tout autre doit être pris au sérieux" (1998: 50).

construcció del personatge de Karen i com, paral·lelament, hi va trobant el seu propi espai al (i davant del) film.

Marcada com a protagonista des dels primers plans en què ens és presentada, és a través de Karen com arribem a conèixer el grup idiota en l'escena del restaurant [1.2]. Agafats de la mà per von Trier de manera semblant a com ella és forçada per Stoffer, hi accedim a l'interior del taxi [1.3]. L'espectador descobreix aleshores amb Karen l'engany (o si es vol, la provocació) a què ha estat sotmès i qualsevol sentiment d'empatia cap als discapacitats que han sigut convidats a abandonar el restaurant desapareix en aquest instant. Des d'un primer moment, el film obliga així l'espectador a encarar el dubte que s'origina en palesar la possibilitat d'engany; aqueixa possibilitat que és consubstancial a l'experiència cinematogràfica —i que *Los idiotas* presenta sense ambages— i alhora, aqueixa possibilitat que, no ho oblidem, apareix indissociablement lligada a la possibilitat de veritat —i que el film convida igualment a trobar.

És amb l'actuació idiota com la història de la pel·lícula desplega el particular escenari escèptic que planteja al seu lector, qui s'hi introdueix al film partint de la creença primigènia i és espantat poc després cap a fora en ser víctima de l'engany. És aquest l'inici de la dinàmica que venim esmentant i que l'espectador mirarà de superar amb l'auxili de Karen, en qui troba una mena de punt intermedi entre l'agosarada identificació amb Stoffer i el groller grup que lidera i la —no menys exempta de problemes— identificació amb la burgesia que pateix les seues provocacions. El desdoblament dels personatges de Stoffer i Henrik i la lúdica complicitat de Susanne reforcen la inicial connexió de l'espectador amb Karen, no sols per la condició de víctima compartida per ambdós, sinó també pel fet que la protagonista es mantinga al marge de l'amenaça d'impostura que tan prompte han revelat els dos joves, al marge de l'espenta centrífuga vinculada a l'actuació idiota i que complica la identificació en atacar el principi d'identitat. Immediatament després, el primer fragment d'entrevistes en què els membres de la comuna ens parlen sobre l'arribada de Karen al grup [2] serveix per a confirmar que el trajecte de la dona exercirà de fil conductor del film.

Un altre motiu ens porta poc més tard a continuar centrant la nostra atenció sobre la protagonista. La trucada de la Karen a Anders [4.2] introdueix el misteri narratiu que envolta la dona i que no es resoldrà fins al final del film. Els primeríssims primers plans del fragment que abans comentàvem ens permeten escrutar el seu rostre i estat emocional, copsar la complexitat del personatge i apropar-nos emocionalment a ella. No sentim de Karen cap paraula que ens esclairisca la seua situació, però el lligam afectiu vers ella s'enforteix en presenciar els seus gestos i plors, sense que necessitem *conèixer* per a respondre davant el seu patiment amb

compassió. No obstant això, l'extremada proximitat de la càmera compromet la còmoda distància vinculada amb la identificació secundària habitual. El misteri narratiu i l'adhesió emocional obren així una altra porta, això és, la de la identificació de l'espectador amb el relat. Un relat que, com sabem, no sols compta amb la línia narrativa relativa a la història de Karen sinó també amb aqueixa altra que s'encarrega d'acostar-nos a les accions i convivència del grup.

La confluència d'ambdues línies principals no es farà palesa fins a més avançat el film, a mesura que Karen vaja deixant enrere les seues reticències respecte de l'actitud i objectius del grup, les quals la protagonista pretén salvar intentant entendre Stoffer. Però a Karen se li nega, com també a l'espectador, qualsevol tipus de justificació lògica del comportament de la colla idiota: una absència d'explicacions que deriva, tant en el cas de Karen com en el del lector, en una major implicació (en la comuna, en el film). La temptació per part de l'espectador de trobar un motiu raonat a les accions del grup, acrescuda per les preguntes de Karen, és soterrada per les esquives respostes de Stoffer tant durant el trajecte en el mini-bus [3.3] com en l'escena del bosc [9.1]. Així com Karen es troba alhora fora i dins del grup, sense participar-hi en les seues actuacions idiotes (més que com a *espectadora*) i preguntant-se perquè hi continua convivint amb ells, l'espectador experimenta un sentiment ambivalent, entre el rebuig i la seducció, respecte d'allò que li està oferint el film.

La rellevant conversa de la protagonista amb Susanne [12] suposa un nou impuls al lligam afectiu de l'espectador vers una Karen que va revelant-nos més i més matisos del seu personatge sense que realment hi haja un avanç quant a la nostra, diguem-ne, *situació epistemològica* respecte d'ella. L'empatia és allò que l'està apropant a la colla (i en concret a Susanne) com també és allò que ens està vinculant amb ella. Aquest vincle, però, es veu afectat poc més tard. Tot just després de la visita dels autèntics discapacitats, Karen duu a terme la seua primera actuació idiota [18], i amb això, l'escèptica amenaça d'impostura és susceptible d'afectar també la protagonista i la connexió que l'espectador estableix amb aquests. La consciència del caràcter performatiu del metapersonatge (i del personatge) deixa l'espectador en una insatisfactòria postura respecte de la protagonista. La possibilitat d'engany (i de distanciament intel·lectual) s'interposa, almenys momentàniament, entre Karen i un espectador que, donat el misteri que envolta la protagonista, no pot recórrer a l'insuficient coneixement que té de la seua situació per superar aqueixa distància.

L'efecte centrífug de l'actuació idiota de Karen minva, però, en virtut de la vinculació emocional que l'espectador ha anat forjant vers la protagonista. L'adhesió afectiva a Karen desperta en ell la convicció (en la seua honestedat, en la seua autenticitat) que

li podrà permetre tancar feliçment els ulls davant l'amenaça escèptica d'impostura. El dubte que comporta la possibilitat d'engany, per tant, es presta a ser superat per l'espectador —com també Karen ho està fent— per una via extraepistemològica (o si es vol, no sols epistemològica)³⁸². La primera actuació de Karen suposa d'aquesta manera un gir narratiu que porta adossat un gir en la relació que l'espectador estableix amb la pel·lícula, aquell gir que el lector completarà en el tancament del film transitant igualment, com veurem, per un camí paral·lel al de la protagonista.

9.1.2. Connexió afectiva amb l'estil i complicitat amb el procés

L'abans al·ludit desdoblament espectral ens permet avaluar de diverses maneres la contribució de la proposta formal a la dinàmica d'estranyament-endinsament que ens ocupa. Per una banda, i centrant-nos en l'individu en tant que espectador de la diegesi, podem preguntar-nos fins a quin punt la cinematografia de *Los idiotas* suposa un obstacle per al seguiment de la història. Com ja hem mantingut, tot i que el film exigeix a l'espectador un esforç per a embastar la narració superior al que li demanen els productes habituals de la indústria cinematogràfica, no hi trobem que l'estil procure un veritable distanciament de l'espectador respecte de la diegesi. Com a individu exposat a una cultura audiovisual diversa, el seu relatiu estranyament davant l'estètica del film no comporta un allunyament de la història³⁸³. Més que contemplar així l'estil de *Los idiotas* com un element distanciador respecte de la diegesi, aquest se'ns presenta com una ferramenta més que se suma a l'aportació d'un peculiar argument de cara a assolir l'*altra dramàtica possible* que von Trier persegueix.

Sense destorbar el seguiment de la història, però alhora rebutjant l'habitual servilisme de les formes cinematogràfiques a la narració, l'escriptura de *Los idiotas* explota el seu potencial per altres vies. Relativament desmarcada del sotmetiment a la lògica causalista de la narració i decididament allunyada, com vèiem, del càlcul racional que implica la planificació prèvia, la cinematografia de *Los idiotas* redirigeix l'atenció de l'espectador cap a les mateixes formes, així com cap al procés fílmic i el missatge últim de la pel·lícula. Explorarem a continuació la dinàmica

³⁸² A la progressiva recuperació del dubte per part de l'espectador contribuirà, és clar, la concurrència d'un parell de factors decisius que prèviament hem comentat: per una banda, el fet que la línia narrativa que se centra en la progressió del grup se solape decididament amb la dedicada al trajecte personal de Karen i vaja sent paulatinament integrada (i finalment engolida) per aquesta; per altra banda, però paral·lelament, que el còmic vaja mutant en melodramàtic a mesura que esdevé aquesta integració.

³⁸³ Remetem ací als mateixos llocs a què prèviament hem acudit per a argumentar aquesta qüestió. Recordem així la fàcil adaptació de l'espectador davant l'estil visual d'*El reino* (vid. apartat 5.4.1) o les ja esmentades declaracions de von Trier (vid. subapartat 8.2.3) sobre la capacitat de l'espectador per a integrar els diferents fragments d'un muntatge discontinu. A aquest últim assumpte es refereix de manera semblant el director en una altra ocasió: "Lo interesante de este método de corta y pega es que los espectadores no ven los cortes. Ven un todo, el conjunto de la escena" (en Stevenson, 2005: 125).

d'estranyament-endinsament que marca la relació del lector amb l'estil de *Los idiotas* mirant de centrar l'atenció en les seues possibilitats no dramàtiques.

Tot i que les *formes discapacitades* de *Los idiotas* no impedisquen el seguiment del seu fil narratiu, ben és cert que la seua estètica descurada i propera a la del vídeo domèstic impacta el seu espectador:

Lars von Trier's film *The Idiots* is in a sense an unbearable film to watch. It distances itself from the viewer. The images are rough and at times directly unpleasant to watch due to its ugliness and apparent carelessness in matters of colors, composition, lighting and content. Sometimes it is even difficult to determine what is being shown on the screen in that too direct lighting from windows disturbs the images. The movements of the hand-held camera make spatial orientation difficult and some of the jump cuts repel the spectator in that they destroy any conventional comprehension of the cinematic space and time. The effect is a distance or disconnection between spectator and the film. The film rejects direct communication (Ove Christensen, 2000b: 35).

El paràgraf amb què Ove Christensen comença el seu article sobre la pel·lícula de von Trier descriu adientment l'estranyament que les propietats cinematogràfiques a què ens hem acostat en l'anterior capítol causen en un espectador de cinema acostumat a les còmodes rutines formals de les produccions del model hegemònic i per al qual l'experiència que li proporciona l'estil del film suposa una provocació paral·lela a la que el grup idiota llança a Karen (i a la resta de persones alienes a la comuna). Interpretem aquest estranyament davant l'estètica ordinària de *Los idiotas* com a versió cinematogràfica del que Cavell anomena *condició sinistra de l'ordinari*. En efecte, per a l'individu que ha naturalitzat les formes i el tipus de recepció que planteja el model hegemònic, l'excepcionalitat de la proposta de von Trier (l'extraordinarietat de l'ordinari) no pot sinó causar-li estranyament.

Però l'assumpte té el seu revers: aquest estranyament és fruit d'un altre estranyament (o més pròpiament, *ensinistrament*) previ, això és, de la instal·lació de l'espectador en aqueixa mena de fals ordinari cinematogràfic que li proposa el model hegemònic. Com manté García Catalán: "Será el punto de extrañamiento en esa percepción más cercana a lo 'natural' [que ofereix *Dogma*] la que revelará la convención que ha ido conformando el imaginario cinematográfico" (2008: 3). La provocació de la proposta formal de *Los idiotas* és així, en certa mesura, doble: ens insta a superar l'estranyament escèptic que el film ens fa encarar, i d'aquesta manera, ens convida a trobar una eixida a l'ensinistrament del model cinematogràfic dominant. La consecució del primer d'aquests objectius implica l'assoliment del segon. O d'altra forma, sols acceptant l'estranyament com a condició primera per a instituir una nova mirada i superant-lo mitjançant un altre endinsament possible en

el film serem capaços de desnaturalitzar el discurs i tipus d'experiència espectral a què estem acostumats (això és, de veure l'estrany i alienant d'allò que, a força de repetició, tractem com a familiar).

La proposta formal del film, doncs, ens separa però ens ofereix així mateix la possibilitat de superar aquesta separació. L'experiència de l'estil per part de l'espectador apareix envoltada d'una certa familiaritat que l'endinsa en la pel·lícula i que se'n deriva de l'exposició d'aquest a una cultura audiovisual que inclou molt més que els referents cinematogràfics tradicionals. El mateix Ove Christensen continua el seu escrit apuntant als trets estilístics que vinculen l'espectador, i amb això, també cap a la tensa dinàmica a què ens venim referint:

Simultaneously and contradictorily, *The Idiots* draws the spectator into the film's universe, making it a very intense (and warm) film to watch. The use of the home video style minimises the distance between the story and the telling of the story in that the position of enunciation becomes, if not equivalent to, then very close to that of the spectator. The complicity between camera and spectator is caused by the film's style, which mimes that of the spectators' own videotaping of their children and other everyday experiences (2000b: 35-36).

Tal com anteriorment donàvem comptes de l'especial lligam de l'espectador amb la protagonista, l'esmentada complicitat entre càmera i espectador ens porta a contemplar ara el funcionament de la identificació primària, atenent especialment als motius que ens adrecen a *un altre endinsament possible* que, com estem apuntant, vindrà donat per la vinculació emocional amb el procés cinematogràfic. En aquest sentit ens convé recordar la nostra caracterització anterior del treball de càmera, sobretot el que afirmàvem al voltant del seu comportament com a cos. La mirada humanitzada de la càmera somàtica esdevé un element crucial per a la producció de sentiments empàtics en l'espectador que no sols afecten la seua relació amb els personatges sinó també amb la mateixa càmera. La identificació amb aquesta en *Los idiotas* no subministra a l'espectador *objectes acabats* (com esdevé per exemple amb els plans subjectius sovintejats pel cinema hegemònic), sinó que dóna accés al procés mitjançant el qual aqueixos objectes són produïts³⁸⁴, com ja assenyalàvem en repassar anteriorment les maneres com la càmera ens remetia —amb l'ajut de diverses instàncies formals— a l'enunciador i al procés cinematogràfic. Sosteníem, també aleshores, que càmera, enunciator i procés ocupaven el terreny intersectiu/intersticial que ara estem assignant igualment a l'espectador. És per tant d'aquesta manera com entenem el que Ove Christensen afirmava en la darrera

³⁸⁴ La nostra formulació és deutora de l'oferta per Koutsourakis en els seus comentaris sobre Brecht (2011: 144).

citació, això és, que “the position of enunciation becomes, if not equivalent to, then very close to that of the spectator”.

L'escriptura de *Los idiotas* visibilitza allò —tan obvi com l'existència d'un enunciadador o del procés cinematogràfic— que els films convencionals miren d'amagar, fa la seua aportació fonamental al caràcter autoreflexiu del film i col·labora decisivament en la tasca de desdoblar la funció de l'espectador. Però arribats a aquest punt, el que més ens interessa remarcar és la vinculació emocional a què la proposta formal del film espanta el lector en tant que espectador del procés. De manera anàloga com abans manteníem respecte de l'autoreflexivitat de la història, també en els gestos discursius autoconscients l'efecte vinculant i emocional predomina sobre l'estranyament de caire intel·lectual. “[W]hat is really interesting about *The Idiots* is that the film's highly reflexive discourse negates the distance usually built into reflexivity. Instead, distance is replaced by immediate transmissions of affect” (Jerslev, 2002: 48)³⁸⁵.

De nou, els fragments que ens servien per establir el lligam entre càmera, enunciadador i procés i que alhora millor ens aprofitaven per a remarcar la simbiosi entre història i discurs a què ens aboca el film tornen a resultar crucials, aquesta volta per a acabar de connectar aqueixes qüestions amb la vinculació emocional amb el procés que procura l'estil de la pel·lícula. En apropar-nos a la cinematografia de *Los idiotas*, i més concretament a les mostres d'intervenció de von Trier, emfatitzàvem la força amb què les manifestacions físiques del director revelaven el procés cinematogràfic i com aquestes sobreeixien per sobre de qualsevol referència indirecta a l'artifici fílmic motivada per les diverses empremtes de control. En efecte, junt a d'altres decisions formals, la inclusió de la veu de l'interlocutor als fragments d'entrevistes esdevenia clau per a fixar el lligam entre càmera, director i procés. A la connexió empàtica amb la càmera humanitzada hem d'afegir la vinculació —més directa que no pas intel·lectualitzada— amb el director que s'exposa a l'espectador i li ofereix, com esdevé en diverses modalitats del documental, l'accés a la seua faceta personal i a la quotidianitat del seu treball, això és, del procés mitjançant el qual fa la pel·lícula que està veient. La identificació amb la càmera somàtica, ens porta així, via l'enunciadador i la referència velada al *subjecte empíric von Trier*, cap a la vinculació afectiva amb el procés, amb el fer-se de la pel·lícula: “One could say that the

³⁸⁵ El que mantenim amb Jerslev entronca amb la postura de Yacavone sobre aquesta qüestió: “[W]hen it is not conceived in reductive and/or purely ideological terms (e.g. Brechtian ones) reflexivity in a narrative film context is neither opposed to fictional representation, nor to expression, immersion, and affectivity” (2008: 104). És justament la nostra voluntat de no reduir la qüestió de l'estranyament en *Los idiotas* a l'ortodòxia brechtiana la que marca les nostres divergències principals amb el plantejament de Koutsourakis (2011) qui, per altra banda, ha sigut una referència fonamental en el nostre treball.

complicity in *The Idiots* is with the recording/taping and not with the camera as such" (Ove Christensen, 2000b: 36).

El fantasma de von Trier sobrevola *Los idiotas* com tractant d'impugnar els límits entre el fílmic i l'extrafílmic, d'amençar la frontera entre realitat i cinema. El director va un pas més enllà de la seua habitual aparició —al més pur estil Hitchcock— al final de cada episodi d'*El reino* i sembla voler per a si la complicitat del públic que es guanyen els realitzadors de no-ficció que se situen (també) davant de la càmera.

Si ens plantejàvem al començament d'aquest punt si l'estètica ordinària de *Los idiotas* podria suposar algun problema per al seguiment de la història, el que sens dubte podem afirmar ara que l'estem finalitzant és que la mostració del procés en la seua quotidianitat endinsa l'espectador en aquest com sols l'ordinari ho pot fer:

Lo ordinario es lo opuesto al distanciamiento reflexivo y a la pretensión epistémica de aseguramiento; se escapa a todo esfuerzo cognitivo, pues no es algo propiamente asequible a él, sino sólo a una aproximación vivencial: no es un objeto de conocimiento, sino que es algo vivido. Se nos escapa cada vez que intentamos conocerlo con certeza objetiva; y es aquello que el hombre moderno debe aprender a vivir si ha de estar a la altura de su tarea de vivir su propia condición de finitud (Díaz Soto, 2010: 167).

Aquest és, d'acord amb la nostra lectura, l'excel·lent assoliment de l'ordinari i de l'humà que la proposta formal de *Los idiotas* presenta al seu espectador. El discurs del film li planteja una alternativa a l'ensinistrament que l'ha instal·lat, com dèiem, en una sort de fals ordinari cinematogràfic. Una alternativa consistent a no evitar l'estranyament necessari per a instituir una nova mirada i a no negar-li tampoc la possibilitat de superació d'aquest estranyament mitjançant un renovat endinsament en la pel·lícula que troba en la vivència del procés cinematogràfic la seua pedra angular. És així com l'escriptura de *Los idiotas* duu endavant el seu propòsit modernista de provocar en l'espectador l'experiència de convicció que el cinema d'il·lusió és incapaç d'aconseguir, això és, aqueixa convicció vinculada a la validesa o veracitat de la presència i que en el cas de *Los idiotas* apunta especialment cap a l'autenticitat amb què es vol presentar (i amb què es vol que arribe a l'espectador) la vivència del procés cinematogràfic.

Amb els seus dos punts, el present apartat s'ha dedicat a avaluar la tensió que el film genera en l'espectador, mirant de deixar constància de l'aportació d'història i discurs a aquesta dinàmica. Hem volgut remarcar igualment l'experiència conjunta de contingut i forma, i amb això, hem tractat de mitigar la dissociació que hem assumit per motius analítics i amb la intenció de destacar el pes que la nostra lectura atorga a les propietats cinematogràfiques. Un pes que resulta innegable en qualsevol producció, però sobretot en una pel·lícula com *Los idiotas* que explota fecundament i evidencia la indissociabilitat dels aspectes temàtics i formals³⁸⁶. La valoració de l'experiència espectral ens ha aprofitat així per continuar albirant com s'entrellacen l'exploració de la irònica identitat humana que centrava la lectura de la història del film i la indagació de la relació entre cinema i món proposada per la pel·lícula que vertebrava l'anàlisi formal. Hem abordat també la duplicació de la dimensió de l'espectador i de les seues expectatives, i hem intentat palesar com les seues funcions en tant que espectador de la diegesi i espectador del procés es retroalimenten i reforcen mútuament³⁸⁷, afavorint la superació de l'estranyament que la pel·lícula provoca en el seu lector mitjançant la seua vivència del film (i del film en tant que film): una vivència basada en l'aproximació pàtica de l'espectador a la pel·lícula i que es postula com a única manera possible de recuperar la seua convicció i superar així la polimorfa amenaça escèptica que *Los idiotas* desplega.

9.2. De l'autoreflexivitat a la consciència de l'espectador. Demanda de resposta existencial, paper actiu i atorgament de sentit

Després d'haver-nos apropat a la tensió entre estranyament i endinsament que *Los idiotas* proposa, acabarem de caracteritzar ara el tipus d'experiència a què el film aboca el seu lector i, consegüentment, el model d'espectador que la pel·lícula dissenya. Partirem així de l'autoreflexivitat que ens ha ocupat per a arribar a presentar com *Los idiotas* convida l'espectador a prendre consciència dels termes en què estableix la seua relació amb la pel·lícula i posarem de relleu com aquesta l'instiga a oferir una resposta, com li exigeix una participació hermenèutica que apel·la no tant al seu raciocini sinó a la seua connexió existencial amb el film.

³⁸⁶ Von Trier es refereix en els següents termes a aquesta indissociabilitat: "[I]f you make a film that is reactionary in its form, then the contents are insignificant. This is the way it is: you can't have rebellious or reformist content without adapting the form at the same time. You can't separate the one from the other" (en Koutsourakis, 2011: 6).

³⁸⁷ Un exemple especial del rendiment d'aquestes retroalimentacions i recíproc suport entre història i discurs el constituïria la lectura al·legòrica de la història de *Los idiotas* consistent a tendir ponts i traçar paral·lelismes entre el projecte del grup liderat per Stoffer i l'aventura dogmàtica de von Trier i el seu equip (això és, el que hem anomenat Projecte idiota).

Tot i que, com avançàvem, el lector acaba trobant l'eixida a l'estranyament a què li espenta la pel·lícula, l'autoreflexivitat d'aquesta mira de fer-lo conscient d'allò que habitualment li passa desapercebut en l'exercici del seu rol d'espectador. La seua faceta d'espectador del procés li permet acostar-se a la contingència que envolta l'acte creatiu, a prendre consciència de les diferents maneres en què el món podria haver estat copsat i que l'oferta pel film només és una d'entre totes aquestes. Exposat als transvasaments entre uns nivells ontològics cada volta més palpablement horitzontals i que assenyalen cap a la performativitat de metapersonatge, personatge i persona, l'espectador és motivat, a més, a fer extensiva aquesta contingència a la seua realitat quotidiana: "[V]on Trier's filming strives for a 'self-transformation' of the medium and invites the audience to question the ways dramaturgy shapes one's understanding of the 'real', and the whole idea of 'reality' itself (Koutsourakis, 2011: 151). La intuïció de la fantasia de la realitat ajuda l'espectador a assumir la realitat de la fantasia que li presenta el film, i paral·lelament, l'assumpció de la realitat que li ofereix *Los idiotas* el porta a contemplar el component imaginari de la seua realitat quotidiana. O si es vol, i amb una formulació més marcadament cavelliana, el film de von Trier insta l'espectador a assumir que "[t]he world drawn by fantasy is not a world separate from the real world; fantasy and reality are aspects of the one existing world" (Rothman i Keane, 2000: 179)³⁸⁸.

Els trets autoreflexius i metacinematogràfics de la pel·lícula condueixen per aquesta via a l'enfrontament de l'espectador amb si mateix. La relació amb la pantalla que el film li convida a establir el porten cap al seu auto-reconeixement o, com diu Ledo (2004: 153), cap al "jo-veig-que-jo-sóc-espectador". El tipus d'experiència que li proposa *Los idiotas* l'adreça al qüestionament de l'espai que ocupa i a la consciència del seu imprescindible paper. Certament, tota pel·lícula necessita d'un espectador³⁸⁹; ara bé, no totes fan tan evident com *Los idiotas* aquesta necessitat. L'espectador arriba a ser conscient de la importància del seu rol com a conseqüència del desocultament que la pel·lícula fa de la seua inconsistència —aqueixa inconsistència estructural que *Los idiotas* remarca incessantment, aqueixa inconsistència que el film de von Trier s'atribueix a si mateix i que ens anima a detectar en el jo, en la realitat i en tot discurs. En mà de l'espectador queda la resposta davant d'aquesta revelació: o bé reacciona amb convicció, mogut

³⁸⁸ Tenim ací una altra confirmació d'allò que venim defensant al llarg de la nostra lectura. Com dèiem, *Los idiotas* reïx en el seu intent de posar al descobert els límits i possibilitats del mitjà, de fer evident allò que pot ser dit de qualsevol film en tant que film. D'acord amb Cavell, "[Films] are reliefs [...] from the fact that the world is *already* drawn by fantasy" (TWV: 102) i això és quelcom que *Los idiotas* s'esforça a evidenciar de la manera com acabem de presentar.

³⁸⁹ Schmerheim formula així la inalienable tasca de l'espectador: "Only a spectator is able to transform the propped world of film with its fake facades and assembled montages into a fluid, seamless, 'wholesome' world" (2013: 98).

afectivament per l'autenticitat i honestedat de la proposta, o bé sucumbeix davant la impossibilitat de desterrar epistèmicament l'amenaça d'impostura i s'instal·la definitivament en l'escèptic distanciament reflexiu. Però, coherentment amb el que manteníem en l'anterior apartat, *Los idiotas* no sols s'esforça per plantejar a l'espectador l'escenari escèptic i enfrontar-lo a la consciència reflexiva, sinó que li ofereix també la possibilitat de trobar la via (còmplice, participativa, afectiva, humana) per eixir de l'atzucac.

I és que l'alternativa cinematogràfica que planteja *Los idiotas* (aqueixa altra manera de fer i entendre el cinema) comporta —necessàriament i com venim afirmant— una diferent manera de concebre l'experiència espectral. Desvelant la seua voluntat i mecanismes, la proposta discursiva del film obre el sentit, esdevé polisèmica i defuig la base programàtica del model hegemònic: la seua ocultació de l'enunciació, la seua recerca de naturalització, clausura i sentit ferm i únic (Gómez Tarín, 2004: 168). No trobem doncs a *Los idiotas* cap intenció d'oferir-se com a discurs argumentatiu ni cap intenció d'univocitat o certesa. La veritat que persegueix no és aquella veritat científica que l'individu assumeix com un saber del qual se sent dispensat de dur a terme en el seu existir³⁹⁰, sinó aquella veritat existencial que sorgeix com a fruit de la relació que s'estableix entre film i espectador, aquella veritat que exigeix la participació subjectiva d'aquest i demanda un exercici hermenèutic per la seua part que no pot ser reduït a operacions merament lògiques.

Amb l'exposició dels seus conflictes i amb la seua indeterminació, el film de von Trier apel·la a la participació productiva del lector, a la seua col·laboració i complicitat. *Los idiotas* demana així tant una resposta (*response*) com l'assumpció d'una responsabilitat (*responsibility*) per part de l'espectador, convidant-lo a abandonar el seu habitual estatus de consumidor passiu i a acceptar el seu rol de co-productor. Instant-lo, en definitiva, a reconèixer i exercir creativament el seu paper d'atorgador de sentit. Un sentit que, com mantenim, atorgarà a partir de la seua vivència del film, de la seua aproximació existencial a aquest. Perquè l'espectador a qui es dirigeix *Los idiotas* és molt més que la ment que ha d'entendre el *happy end* dels productes de la indústria com a conclusió necessària que es deriva d'unes premisses fixades sòlidament a l'inici del film: el seu espectador no és l'ull desencarnat que el cinema hegemònic pretén sinó que es troba més proper a l'individu de carn i os inscrit en el film que persegueix Vertov. L'experiència corpòria que la pel·lícula ofereix espera una resposta (també) somàtica per a un espectador que (també) és cos: una resposta que no pot reduir-se a la distància reflexiva i al merament epistemològic.

³⁹⁰ La formulació és deutora de l'emprada per Laura Llevadot (2007: 436) en l'article en què l'autora vincula el cinema de von Trier i el pensament de Kierkegaard.

Troblem en el tipus d'espectador que *Los idiotas* preveu —i que tot just hem acabat de perfilar— diversos motius interrelacionats que corroboren l'allunyament del film respecte dels paràmetres sobre els quals s'assenta la nostra escèptica cultura moderna. Primerament, i en íntima connexió amb el que acabem de dir, perquè un espectador així concebut ens presenta una cara més de la reivindicació de la corporeïtat que la pel·lícula assumeix en resposta a la cartesiana negació del cos que serveix de base a aquesta cultura. En segon lloc, perquè *Los idiotas*, exposant la seua contingència i indeterminació, li apel·la a oferir una resposta (responsable, compromesa); perquè negant l'existència d'una veritat intrínseca al film i evitant el posicionament extern de l'espectador l'espenta a atorgar un sentit a allò que veu. I per altra banda, perquè la pel·lícula insta el lector a recuperar-se de l'estranyament escèptic que la mateixa li provoca, presentant-li la vinculació empàtica com a única manera efectiva de superació.

És justament aquesta vinculació empàtica la que ens permetrà esgrimir l'últim motiu que recopila tots els altres i que ens servirà per a finalitzar aquestes línies. Asseguràvem fa temps que era la mancança d'aquesta vinculació la que deteriorava les nostres relacions en el reialme del fals ordinari de la nostra cultura, aqueix fals ordinari que convertia l'individu en espectador de la vida dels altres i els altres en espectadors de la seua. Podem afirmar ara, després del nostre recorregut, que mentre el fals ordinari instal·lat a les nostres vides converteix les criatures humanes en mers espectadors, l'autèntic ordinari (cinematogràfic) que *Los idiotas* vol abastar s'afanya per dur al límit les possibilitats del mitjà i retornar l'espectador a la seua condició (veritablement) humana.

9.3. Superant els dubtes que planteja el film. *Los idiotas*, pot fer-nos millors?

Després d'haver abordat el tipus d'experiència que proporciona *Los idiotas* i d'haver caracteritzat amb això l'espectador que demana, reprendrem el camí paral·lel de la parella Karen/espectador allí on l'havíem deixat per a remetre'ns al tancament de la pel·lícula i valorar, a partir d'un últim apropament a l'escena final, la possibilitat de recuperació de la situació escèptica que *Los idiotas* ofereix al seu espectador. Anteriorment ens hem referit a les diverses maneres com el film obstaculitzava la convencional i còmoda identificació secundària i hem mirat d'apreciar-ho acostant-nos al tipus de connexió que l'espectador establia amb la protagonista. Hem vist com la iniciació de Karen en la recerca del seu idiota interior suposava un punt d'inflexió en aquesta connexió que sumia l'espectador en l'ambivalència i l'enfrontava amb la seua (in)decisió. Per una banda, l'actuació idiota de Karen estranyava el lector en presentar-se-li tacada de la mateixa amenaça

d'impostura que la simulació dels seus companys i contribuïa a allunyar-lo de la protagonista. Per altra banda, i en virtut de la vinculació empàtica que ha anat forjant vers ella, aquest se sentia impulsat a creure en l'autenticitat de la recerca de Karen i, alhora, a començar a albirar el sentit terapèutic de l'empresa idiota de la comuna.

Hi ha però, quelcom de la relació entre Karen i espectador que sobreviu a aquest punt d'inflexió i que fins i tot es reforça. Malgrat haver fet l'idiota en un parell d'episodis consecutius [18, 19], la protagonista continua mantenint certes reserves que es manifesten en els seus reprotxes al líder i en la seua negativa a participar en les accions del grup. Un dels episodis [25] ens ofereix un bon exemple de l'actitud de la protagonista. Karen qüestiona moralment tant la situació que Stoffer força quan abandona Jeppe en el bar de moters, tot posant en perill la integritat física del jove, com el malbaratament del menjar a què el líder incita. La seua disconformitat la porta a no compartir l'àpat així com a un segon intent de telefonar a sa casa que, tanmateix, no arribarà a fer-se efectiu. Karen manté respecte del grup la mateixa tensió entre estranyament i endinsament que marca la relació de l'espectador amb el film (i que, podem afegir, marca també la seua relació amb la protagonista). És aquesta distància relativa entre Karen i el grup la que ens permet continuar veient-la com a *espectadora* de la comuna, i és aquesta condició seua la que ens convida a continuar el nostre trajecte pel film de manera paral·lela al seu. El passatge de l'orgia [29] que assenyalàvem com a punt clau per a la narrativa remarca el refús a participar de Karen i el seu caràcter espectral. El pla 803 s'encarrega de plasmar gràficament la distància entre el grup i la protagonista: partint de la imatge dels cossos copulant, un moviment de càmera acaba reenquadrant la figura estàtica sobreexposada de Karen qui, com si estiguera a punt de desaparèixer, es limita a observar els seus companys des de la finestra.

P803a

P803b

P803c

Dèiem abans que a partir de l'orgia la pel·lícula girava definitivament cap al melodramàtic i que alhora la concatenació d'escenes permetia anar apreciament més clarament les seues connexions causals. Cap al final del film, i després del desmembrament del grup, el personatge de Karen adquireix un *altre protagonisme* en erigir-se en depositària de les esperances d'autenticitat de l'empresa idiota. En

efecte, en l'escena de comiat de la comuna en què manifesta la seua voluntat de fer l'idiota a la llar familiar [33], Karen agafa el relleu d'una colla abatuda i pren la iniciativa que la portarà a esdevenir protagonista activa —davant dels ulls de Susanne i dels nostres— d'una causa que fins al moment contemplava, en part, com a espectadora externa. És justament això el que, com vèiem, permet que supere la condició d'espectadora de la seua vida i esdevinga protagonista del seu destí. L'última escena lliga definitivament i d'aquesta manera els dissenys de les línies narratives que segueixen Karen i la progressió del grup.

La nostra intenció en tornar novament a l'escena final del film consistirà a palesar el moviment anàleg a què és instat l'espectador de *Los idiotas*. Aquest moviment és facilitat no sols pel vincle que el desenvolupament de l'argument ens ha permès establir amb la protagonista, sinó també per l'endinsament diegètic que procuren els darrers minuts del film i al qual ens referíem en l'anterior capítol. A més del pes narratiu crucial de la revelació que esclareix a l'espectador la situació de Karen, destacàvem aleshores tota una sèrie de decisions formals que contribuïen a centrar la seua atenció en la resolució del relat. Una resolució marcada per aqueix final del trajecte de Karen que esdevé en els termes que acabem d'expressar i, així mateix, també marcada per la paral·lela superació de l'espectador de la dinàmica d'estranyament i endinsament que hem vingut caracteritzant. Dedicarem a aquesta última qüestió els darrers paràgrafs d'aquest capítol amb la intenció de fer veure com l'escena final de *Los idiotas* incita l'espectador a aquesta superació que sols assolirà si atorga el seu sentit, si encara la seua responsabilitat, si troba la seua pròpia veu.

La tornada a casa de Karen brinda a l'espectador una última oportunitat de posicionar-se davant l'actuació idiota de la protagonista, aquella actuació a la qual ha pogut assistir poc abans de l'equador del metratge durant un parell d'escenes consecutives però que no ha tornat a mostrar-se-li. El to progressivament dramàtic del film, l'evolució del personatge de Karen i el contrast de l'actitud d'aquesta amb la incapacitat del grup per fer l'idiota als seus àmbits personals predisposen d'una manera ben diferent l'espectador davant la prevista actuació idiota de Karen a la seua llar. L'amenaça d'impostura de la protagonista sembla encara més llunyana quan l'espectador accedeix al repressiu i asfixiant ambient de la casa familiar i quan se n'assabenta, mitjançant la confessió de Britta a Susanne, de la recent mort del fill de Karen. No obstant això, per molt de coneixement que l'espectador acumule de la situació de la protagonista, aquest mai no podrà desterrar definitivament la possibilitat d'engany de l'actuació idiota de la dona a sa casa. Emparant-se en la persistència racional (en la possibilitat lògica) de l'amenaça d'impostura, l'espectador bé pot atribuir a l'acció de Karen el mateix sentit que atorgava a les

provocacions (més o menys buides, recobertes d'un àcid i còmic sarcasme) de Stoffer i mantenir respecte de la protagonista una distància semblant a la que el líder imposava a les seues víctimes. Bé pot també, deixant-se dur per l'empatia, respondre amb convicció —amb la mateixa convicció que mostra Karen— davant la possibilitat de veritat que la contemplació de l'aspecte seriós i autèntic de la idiotització de la protagonista li ofereix. En qualsevol cas, la seua participació és indefugible: només arriscant el seu judici ètic i atorgant el seu sentit serà capaç d'eixir del dubte que li planteja la coexistència de les possibilitats d'engany i veritat³⁹¹. Tant l'una com l'altra depenen d'ell i l'opció per una d'aquestes estarà en funció de la manera com s'aproxime a la definitiva actuació idiota de la protagonista.

Afirmàvem abans, en ocupar-nos del trajecte perfeccionista de Karen, que el "sí" amb què aquesta responia a la invitació de Susanne a abandonar la casa suposava la consumació de la trobada de la seua veu. Paral·lelament, l'espectador és instat a *respondre davant la resposta* de Karen, a dedicar un "sí" o un "no" a la protagonista en virtut de la convicció que haja sigut capaç de despertar en ell. Però el seu posicionament vers ella implica quelcom més. I és que la seua resposta a la disjuntiva que li planteja l'actitud de Karen va de la mà de la que atorga al film, aqueix film que ha posat a prova la seua autenticitat davant d'un espectador al qual ha atabalat amb uns viratges que el portaven de l'estranyament de la comèdia negra a l'endinsament del melodrama, aqueix film que li obliga igualment a la participació hermenèutica i davant del qual sols podrà respondre afirmativament i amb convicció si abandona l'abordament exclusivament racional:

In as much as it paints a group portrait, the film hooks up to the tradition of the Scandinavian social drama. In a certain way, the film also shows resemblance to comedy or farce, since it keeps to a fiction that one can equally well interpret as morally perverse or as a carnivalesque act of violence. The ambivalent forms, individually and in their interaction, then make the story appear to be artificial and intentionally alienating, but also hinder attempts to grasp it intellectually (Wuss, 2002).

La trobada de la veu de Karen i de la del mateix espectador s'entrellacen en l'escena final, mostrant un aspecte més del camí paral·lel que el film ha fet recórrer a ambdós. Tot i la deriva de la part final de la pel·lícula, *Los idiotas* no dicta la reacció del seu espectador. Aquesta no ve *donada* a la manera en què succeiria si el film haguera optat durant tot el seu metratge per una forta identificació i una decidida i eficaç estratègia d'immersió diegètica. Ans al contrari, el final de la pel·lícula posa l'espectador en la tessitura d'haver d'atorgar un sentit al que veu partint del seu posicionament: la trobada de la pròpia veu per part de l'espectador esdevé així

³⁹¹ "Fingir es imaginar, no es necesariamente mentir. Es la ética la que debe distinguir entre ambos parámetros" (Català, 2012: 195).

condició necessària per a la comprensió de la veu de Karen i de la veu de la pel·lícula. La veritat que ens pot oferir el film no és per tant quelcom intrínsec a aquest, sinó relatiu a la convicció que siga capaç de suscitar en l'espectador. Una veritat i una convicció que l'espectador troba junt a la seua pròpia veu, i que, com venim mantenint, sols pot assolir vencent el distanciament reflexiu:

In *The Idiots* it is not until the very end that one can discard the ironic interpretive strategy and fully surrender to the awkward character of Karen. If one does this, one is offered an interpretive basis for the entire film. However, if one does not accept this religious-pathetic perspective for the humor of the film, the two hours spent at the cinema are downright wasted (Thomsen, 2000: 52).

L'escena final brinda així, com avançàvem, una altra manera de posicionar-se davant Karen, davant el poder terapèutic de la causa idiota, davant la força ètica i la trobada amb l'altre que ha permès la idiotesa i, en definitiva, davant el film mateix. Els últims minuts de *Los idiotas* obren la porta d'eixida de la dinàmica d'estranyament-endinsament que ha promogut el film mitjançant l'explotació del potencial d'una retòrica que estimula la resposta més visceral de l'espectador —recordem per exemple la reacció somàtica de la càmera en el moment en què Karen rep la galtada— i redueix considerablement la distància prèviament imposada. A diferència dels films als quals recorre Cavell per a les seues lectures, *Los idiotas* no ens presenta un argument capaç d'absorbir-nos des d'un primer moment, sinó més aviat un altre que ens fa transitar contínuament per la tensió per a oferir-nos finalment la possibilitat d'endinsament sense reserves, o si es vol, la possibilitat de recuperar la passivitat de l'experiència que ens permet ser educats pel film. Una passivitat superadora a què *Los idiotas* convida en la darrera escena, encoratjant l'espectador a anteposar (i a acceptar definitivament) la vinculació emocional amb la protagonista i amb el film per sobre de les seues reticències reflexives.

És aquesta educació de l'espectador la que se'n deriva de la relació que aquest estableix amb la cinta i la que suposa, com manté Cavell, el seu millorament perfeccionista. Com a espectadors de la diegesi, *Los idiotas* deixa davant nostre —de manera paral·lela a com ho fan els films que Cavell llig— “la renovada convicció de que es posible un verdadero cambio de las condiciones de existencia humana” (CPHM: 114): ens permet explorar les nostres formes de vida quotidiana, conèixer-nos i interessar-nos per la pròpia experiència. Ara bé, la pel·lícula de von Trier no sols ens educa a acceptar que hi ha moments i persones que s'inscriuen en nosaltres, sinó que ens insta a valorar també la nostra inscripció en el món. L'atenció a la duplicació de les funcions del lector —com a espectador de la diegesi i del procés— i a la imbricació entre ambdues ens ajudaran a copsar l'abast d'aquesta afirmació.

Si atenem al desdoblament dels personatges, de la pel·lícula i del propi espectador, el diàleg perfeccionista que el film entaula amb ell ben pot ser entès com a diàleg doble, o almenys, com a diàleg que contempla el nostre millorament en tant que espectadors com a aspecte crucial del moviment perfeccionista al qual impulsa el film. És aquest un diàleg que fomenta la re-valorització de la funció de l'espectador, que mira de qüestionar l'habitual jerarquia de la veu del film sobre la de l'individu qui mira la pantalla, estimulando-lo a ser *actor* (a realitzar la seua *acció* sobre la pel·lícula) i a convertir-se ell mateix en criteri de significat. Forçant-lo a *mirar* (en el sentit fort del terme), el film mobilitza la responsabilitat subjectiva de l'espectador perquè no es deixi idiotitzar per la il·lusió del viatge immòbil. Amb l'ajut dels gestos autoreflexius que remetent al procés cinematogràfic i que li porten a valorar el film en tant que film, *Los idiotas* remarca la necessitat de la tasca activa de l'espectador en l'assoliment de veritat. La superació de la cruïlla escèptica per part de l'espectador no sols ve *donada*, per tant, per l'acceptació passiva del que li presenta l'argument. És a dir, hi ha a *Los idiotas* quelcom més que l'exemple quotidià de metamorfosi que Karen ofereix a l'espectador, quelcom més que la superació de l'escepticisme que procura la immersió en les històries de resurrecció del melodrama de la dona desconeguda o de les comèdies del tornar-se a casar.

Los idiotas permet el salt a la realitat ordinària de l'espectador fent-lo directament partícip (*protagonista*) de l'estructura escèptica que Cavell aprecia en l'argument de les comèdies del tornar-se a casar i que nosaltres trobem en l'itinerari de la relació que s'estableix entre la pel·lícula de von Trier i el seu lector. D'una manera ben diferent, aquest itinerari el porta de l'originari valor institucionalitzat del matrimoni al divorci, i a partir d'aquest —i sols si l'espectador accepta establir en uns altres termes la reconciliació— li ofereix la possibilitat d'assolir la renovada unió. No és altre el camí que hem apreciat en un espectador que s'introdueix en el film amb l'habitual creença que deposita en el relat per a experimentar poc després la separació que la pantalla li imposa. Submergit en l'escepticisme que li fa debatre's entre l'estranyament i l'endinsament, i davant la impossibilitat de resolució exclusivament lògica, sols l'acceptació del seu *pathos* li permetrà superar el conflicte que ha marcat la seua relació amb la pel·lícula.

És aquest el tipus d'experiència amplificada de l'amenaça escèptica que proporciona *Los idiotas* i que demana a l'espectador una resposta polièdrica que li possibilita recuperar una convicció susceptible de ser abordada des de diferents perspectives entrelaçades, una resposta que remet ineludiblement a l'assumpció de la seua responsabilitat com a espectador, a la seua necessària obertura vivencial a allò que el film li ofereix i alhora, a la imprescindible participació de la pròpia veu per a atorgar sentit, per a abastar veritat. Aquesta veritat (o si es vol, aquesta veritat sobre

la veritat) és l'assoliment fonamental del diàleg perfeccionista que *Los idiotas* entaula amb el seu espectador. La confiança en un mateix és, per tant, l'aspecte bàsic de la convicció que permet prosseguir el camí de la superació de l'escepticisme. És per això que afirmàvem que l'espectador sols pot entendre la veu de Karen si entra en contacte amb la pròpia. Correspon a l'espectador adherir-se o no a la decisió de Karen: l'actuació idiota que abans el separava pot ara unir-lo definitivament. Alhora, i com sosteníem, la seua resposta a Karen constitueix la seua resposta a la pel·lícula. És el lector, en diàleg amb el film (i enfrontat amb si mateix), qui pot fer prevaldre la possibilitat de veritat sobre la d'engany, qui pot respondre amb convicció davant l'inevitable perill escèptic que el film li exposa.

Aquest perill, com vèiem, no sols ens arriba mitjançant la història de *Los idiotas* sinó que també se'ns planteja a partir de la proposta cinematogràfica. El film posa paral·lelament a prova la seua autenticitat formal davant l'espectador, i amb això, la validesa i veracitat de la veu de von Trier, l'èxit del seu intent de solucionar els problemes de la tradició cinematogràfica en un determinat context històric. I això suposa també, per al lector informat sobre el discurs parafràstic de *Los idiotas*, una manera d'avaluar —a partir d'un exemple concret— la plausibilitat de l'empresa Dogma 95 i la seua pretensió de recuperar la convicció perduda pel mitjà. La pròpia veu que troba l'espectador com a fruit del seu apropament existencial al film atorga així conjuntament un sentit a la idiotització de Karen i al projecte de Stoffer, però també al projecte paral·lel de von Trier —és a dir, el consistent a fer l'idiota en el món del cinema— i al marc de referència dogmàtic en què s'insereix —això és, a aquella proposta teòrica irònicament ambivalent que demandava la nostra interpretació i que ens convidava a acudir als films per a dur-la a terme.

Karen travessa la porta de sa casa, deixant enrere el seu antic jo i també la teatralització idiota que li ha servit a mode d'escala. Un abrupte tall a negre retorna l'espectador a la seua realitat quotidiana, exercint de llindar anàleg que dona per conclòs un film que ha nodrit la seua experiència afectiva, que l'ha acompanyat en el camí cap al seu nou jo, que ha mirat d'enriquir el seu *ser-en el món* en revelar-li quelcom nou sobre ell mateix. L'empremta real en l'espectador, aqueixa que la pel·lícula deixa en funció de la veritat de l'experiència que li ha subministrat, afecta tant la seua condició d'espectador de cinema com la seua (innatural) condició d'espectador del món. *Los idiotas* multiplica així l'exposició del lector, l'exigència d'una actitud ètica per la seua part i l'impacte moral de la pel·lícula. La invitació al nou jo-espectador complementa (i es retroalimenta amb) l'aspiració al nou estadi del jo a què convida el film. Ambdues propostes de transformació adrecen conjuntament (la criatura humana que és) l'espectador cap a allò que li permet conviure amb la irrefutable amenaça de l'escepticisme i, per tant, recuperar-se'n:

cap a l'apropament extraepistemològic, cap a l'assumpció de la seua limitada condició i cap a l'acceptació de la seua intervenció conformadora en *allò altre* que té davant. ■

P1026

"IDIOTERNE"
ER
LAVET AF:

BODIL JØRGENSEN
JENS ALBINUS
ANNE LOUISE HASSING
TROELS LYBY

NIKOL
LOUIS
HEI
LUIS

AJ LIE KAAS
E MIERITZ
VRIK PRIP
MESONERO

KNUD ROMER JØRGENSEN
TRINE MICHELSEN
ANNE-GRETHE BJARUP RIIS

RESULTATS DE LA INVESTIGACIÓ

CONCLUSIONS

PER A LA CONFIRMACIÓ DE LA HIPÒTESI

Exposem tot seguit les conclusions més rellevants d'aquesta tesi, atenent tant a les que es deriven del desenvolupament teòric com de la part analítica del nostre treball. Aquestes conclusions ens permetran confirmar o refutar la hipòtesi que ha guiat des de l'inici els nostres passos.

1. El rumb teòretic que el cartesianisme imposa a la cultura moderna desemboca en la negació de l'humà i en l'escèptic aïllament que es deriven de l'estèril intent de refutació de l'escepticisme.
2. El restabliment de la connexió ordinària de l'individu amb el món, amb els altres i amb ell mateix passa pel reconeixement de la veritat que ens ensenya l'escepticisme, a saber, que aquests lligams no els hem d'entendre en termes epistemològics sinó existencials.
3. En oferir-nos una imatge del món, el cinema constitueix una expressió de l'escepticisme modern que permet, així mateix, la recuperació de l'amenaça escèptica.
4. Malgrat el punt d'inflexió que suposa la irrupció del digital al cinema i l'amenaça a la base física del mitjà que comporta, aquest continua sent capaç de preservar la seua promesa de revelació de món i de generar films recuperadors.
5. Combinant les imatges de síntesi amb l'absorció diegètica i escòpica pròpia del model hegemònic, el cinema d'il·lusió del canvi de segle esdevé —si ens cenyim a la concepció ontològica cavelliana— realisme sense realitat i consumació de l'escepticisme modern.
6. Davant d'aquesta pèrdua cinematogràfica de món, Dogma 95 respon amb una reivindicació modernista de la base física del mitjà que se sustenta sobre la revalorització del proffílmic i la patentització del fet fílmic.
7. Despullant i exposant el procés creatiu de *Los idiotas*, el Projecte idiota ens convida a apropar-nos des d'una perspectiva vivencial i ètica a la purificació que l'experiment Dogma de von Trier persegueix i a l'autenticitat que el director pretén per al seu film.
8. *Los idiotas* entronca temàticament amb el restabliment de l'autèntic ordinari que la civilització moderna soterra: la cerca de l'idiota interior encoratja la recuperació de l'escepticisme respecte de les altres ments i la resurrecció perfeccionista de l'individu.
9. La proposta formal de *Los idiotas* insisteix en els límits i conflictes de la negociació amb la realitat que el procés cinematogràfic suposa, tot incidint en dos aspectes que l'escriptura del film revela com a crucials: l'acceptació del món i de la seua indeterminació i el reconeixement de la necessària intervenció de l'humà en ell.
10. Davant *Los idiotas*, l'espectador és instat a desdoblar les seues funcions (a convertir-se, a més d'en espectador del film, en espectador del procés que el fa possible) i a trobar amb aquest desdoblament la recuperació d'aquell escepticisme en què la pel·lícula l'ha sumit.

1

PRIMERA CONCLUSIÓ: *El rumb teorètic que el cartesianisme imposa a la cultura moderna desemboca en la negació de l'humà i en l'escèptic aïllament que es deriven de l'estèril intent de refutació de l'escepticisme.* Amb l'escissió entre *res cogitans* i *res extensa*, Descartes estableix la distinció que la filosofia tradicional heretarà entre un món mental, directament accessible per al subjecte, i un món físic, explicable mitjançant el model mecanicista. El cos de l'individu escindit és concebut com a obstacle, com a vel que li oculta l'ànima i li impedeix l'accés als altres i l'accés dels altres a ell. L'enfocament representacionista porta a la desconexió amb les altres ments així com a la pèrdua de món que es deriva de la concepció d'aquest com a objecte extern, com a imatge. La repressió de l'amenaça escèptica que procura la filosofia tradicional post-cartesiana, marcada per la mateixa exigència de certesa de l'escèptic i pel consegüent intent d'eliminació de la subjectivitat, suposa així mateix una manera de viure *en* l'escepticisme que pretenia combatre.

La crisi escèptica no és, però, una qüestió merament intel·lectual. Ni el seu origen es troba en el quefer estrictament filosòfic, ni les conseqüències de la seua tematització epistemològica resten circumscrites a l'àmbit de la reflexió teòrica: l'escepticisme és símptoma de com habitem el món i marca les més diverses manifestacions de la nostra cultura.

2

SEGONA CONCLUSIÓ: *El restabliment de la connexió ordinària de l'individu amb el món, amb els altres i amb ell mateix passa pel reconeixement de la veritat que ens ensenya l'escepticisme, a saber, que aquests lligams no els hem d'entendre en termes epistemològics sinó existencials.* Davant les pretensions epistèmiques desmesurades de la filosofia tradicional, l'aspiració a l'ordinari que Cavell proposa com a camí per a la recuperació de l'escepticisme va dirigida a recobrar la confiança de la criatura humana en la seua existència autònoma en comunitat, a retrobar el *jo-en el món-amb els altres*. El restabliment de l'ordinari és una activitat ineludiblement moral que reclama la nostra responsabilitat i que implica l'apropament pàtic al món (la seua *acceptació*), als altres (el seu *re-coneixement*) i a nosaltres mateixos (això és, la nostra contínua *transformació* perfeccionista). Aquesta tornada al quotidià, tanmateix, no pot ni vol ser una refutació de l'escepticisme: no elimina la possibilitat del dubte sinó que ens permet viure *amb* ell en comptes de viure *en* ell.

3

TERCERA CONCLUSIÓ: *En oferir-nos una imatge del món, el cinema constitueix una expressió de l'escepticisme modern que permet, així mateix, la recuperació de l'amenaça escèptica.* Per a poder recuperar-nos de l'escepticisme, la resposta a aquest ha de venir des de la confluència de les diferents expressions culturals de l'humà modern i no des d'una filosofia arreplegada sobre si mateixa i aliena al contacte entre àrees. En tant que *imatge en moviment de l'escepticisme*, el cinema se'ns presenta com a lloc privilegiat per a indagar les seues amenaces i impulsos tant a través de la reflexió sobre el mitjà com a partir de l'apropament a les seues pel·lícules. L'experiència cinemàtica ens fa debatre'ns entre prendre la projecció sobre la pantalla merament com a imatge o com quelcom real, tot naturalitzant les assumpcions (modernes, escèptiques) de la nostra relació amb el món: en presentar-nos una *successió de projeccions automàtiques de món* de la qual estem exclosos, el mitjà cinematogràfic

ens permet satisfer *imaginàriament* aqueix desig de veure (de conèixer) el món com un tot, aqueix desig humà d'escapar de la nostra subjectivitat tot contemplant un món que sembla existir al marge de les nostres fantasies. Però el cinema pot igualment fer que ens adonem de com de poc natural resulta que visquem el nostre dia a dia mantenint aquest mateix tipus de desconexió, és a dir, que ens adonem que el món que vivim a diari no és una mera projecció i que compta amb la mediació contínua de nosaltres en tant que sers-en-el-món. D'acord encara amb Cavell, determinades pel·lícules exploten especialment aquest potencial recuperador del cinema i tracen un cercle escèptic paral·lel: ens apropen a relats que apunten cap al re-coneixement dels altres i la transformació perfeccionista de l'individu com a via per a la superació, a relats que són capaços d'ajudar-nos a acceptar que en les nostres vides quotidianes hi ha coses, moments i persones que s'inscriuen en nosaltres.

4 *QUARTA CONCLUSIÓ: Malgrat el punt d'inflexió que suposa la irrupció del digital al cinema, el mitjà continua sent capaç de preservar la seua promesa de revelació de món i de generar films recuperadors.* L'arribada de la tecnologia digital ofereix una altra oportunitat per a explorar, sota nova llum, la condició crítica del mitjà cinematogràfic. Tot i que es poden establir paral·lelismes entre el moment actual i altres punts d'inflexió de la història del cinema, el nou context qüestiona de manera particularment incisiva la base física del mitjà i amb això, la cavelliana concepció ontològica del cinema i el poder constructiu respecte de l'amenaça escèptica que el filòsof li atorga. No obstant això, el mer recurs del cinema a la tecnologia digital no comporta *necessàriament*, segons el nostre parer, la renúncia a la base física del mitjà (això és, a la materialitat de la càmera i de la realitat de què es nodreix) ni la caducitat de l'enfocament cavellian. Així com en el passat, en el trànsit del segle XX al XXI el cinema segueix oferint-nos tant instàncies constructives com altres que no ho són.

5 *CINQUENA CONCLUSIÓ: Combinant les imatges de síntesi amb l'absorció diegètica i escòpica pròpia del model hegemònic, el cinema d'il·lusió del canvi de segle es presta a ser entès com a consumació de l'escepticisme modern.* La possibilitat constructiva del cinema —la que s'assoleix quan el film descobreix el poder del *medium* i atorga ple significat a les possibilitats i necessitats de la seua base física— deixa de ser una opció per a uns engendraments digitals que difícilment podrien ser catalogats com a cinema, almenys si ens cenyim estrictament als paràmetres cavellians. Determinades produccions recorren a imatges de síntesi que res no tenen a veure amb la transcripció de la realitat, i algunes fins i tot arriben a prescindir de la càmera (l'artefacte que garanteix la transfiguració) i del nostre món ordinari (l'element fonamental de la base física del mitjà), oferint-nos exclusivament successions de projeccions *animades* de món. En aquests films, el transparent realisme diegètic pel qual aposta el paradigma cinematogràfic vigent es revela com a especialment pervers en ser conjugat amb les tècniques suplantadores digitals i esdevenir així realisme sense realitat. Aquestes pel·lícules serien les que, segons trobem, quedarien incloses dins d'aqueixa tendència cinematogràfica superficial, cosmetitzada i embajanidora que Dogma 95 anomena *cinema d'il·lusió* en el seu Manifest i que nosaltres entenem com a mutació del model hegemònic en temps digitals.

6

SISENA CONCLUSIÓ: *Davant d'aquesta pèrdua cinematogràfica de món, Dogma 95 respon amb una reivindicació modernista de la base física del mitjà que se sustenta sobre la revalorització del perfilmic i la patentització del fet fílmic.* Entaulant el diàleg tant amb el passat de la tradició cinematogràfica com amb el present d'una cultura visual travessada per la hibridació còdica, Dogma 95 llança el seu irònic Manifest i els deu manaments amb els quals vol combatre el dogmatisme implícit del cinema d'il·lusió. L'acció de rescat que pretén el moviment mostra una especial atenció a les formes cinematogràfiques i al paper que aquestes poden desenvolupar en la resurrecció del cinema que el col·lectiu danès persegueix, en l'assoliment de l'existència del *medium* que —més que mai— no resta físicament assegurada. Amb el seu èmfasi en la materialitat de la realitat i de la càmera que la capta, l'estratègia realista dual de Dogma intenta recuperar la convicció que el cinema d'il·lusió no suscita. Reivindicant el perfilmic ordinari, el moviment tractarà de combatre l'oblit del món físic que singularitza la mutació contemporània del model hegemònic; optant per evidenciar l'artifici inherent a la creació fílmica, el col·lectiu mirarà de contravenir la transparència de l'enunciació que agermana el cinema d'il·lusió amb la resta d'expressions del paradigma cinematogràfic dominant.

7

SETENA CONCLUSIÓ: *Despullant i exposant el procés creatiu de Los idiotas, el Projecte idiota ens convida a apropar-nos des d'una perspectiva vivencial i ètica a la purificació que l'experiment Dogma de von Trier persegueix i a l'autenticitat que el director pretén per al seu film.* De forma complementària i interrelacionada, els cinc elements que integren el Projecte idiota ens acosten a la particular manera com von Trier interpreta l'esperit Dogma i, sobretot, a l'ànim que mou el director a transitar (i a *mostrar* el seu trànsit) pel terreny intersectiu/intersticial que lliga i alhora separa el fílmic i l'extrafílmic. Aquest ànim resultarà decisiu perquè von Trier aconseguisca un objectiu que identifiquem com a fonamental en la seua aventura dogmàtica: apuntar allí on versemblança i veritat es toquen i fer el possible perquè aquest contacte, tot i que fugaçment, pugui tenir lloc.

La intertextualitat a què convida el Projecte ens endinsa en un procés col·laboratiu que va prenent forma i redefinint-se constantment i al qual es mira de donar la mateixa importància que a la pel·lícula que s'obté com a resultat final d'aquest. Nodrint-se d'aquest procés i reflectint-lo, la pel·lícula aconsegueix transmetre una força que no emana tant d'un guió a penes embastat com de la mateixa escriptura fílmica.

8

VUITENA CONCLUSIÓ: *Los idiotas entronca temàticament amb el restabliment de l'autèntic ordinari que la civilització moderna soterra: la cerca de l'idiota interior encoratja la recuperació de l'escepticisme respecte de les altres ments i la resurrecció perfeccionista de l'individu.* La història de *Los idiotas* ens permet copsar els beneficis terapèutics del joc que lidera Stoffer com també les seues contradiccions. Mentre la dinàmica interna del grup s'adreça cap a la transformació personal, la projecció empàtica i el reconeixement, el contacte de la comuna idiota amb l'exterior tria l'aversion i la provocadora ironia com a camí per a reivindicar la veu exclosa. Les accions internes i externes del grup incideixen igualment en la silent expressió corporal: si en les primeres advertim una alliberadora reivindicació del cos, en les segones el cos se'ns presenta com a arma reivindicativa contra la burgesia benpensant. Els anhels

de transformació personal i social de la comuna no estan, però, al marge de l'amenaça d'impostura ni tampoc el seu posicionament apunta cap a un lloc realment extern a la moral que miren de combatre. Tot i això, Karen, la protagonista, és capaç de vèncer els obstacles en el camí cap a l'autenticitat, transcendir el joc idiota i encetar el millorament perfeccionista que la porta a la trobada de la seua nova veu.

9

NOVENA CONCLUSIÓ: *La proposta formal de Los idiotas insisteix en els límits i conflictes de la negociació amb la realitat que el procés cinematogràfic suposa, tot incidint en dos aspectes que l'escriptura del film revela com a crucials: l'acceptació del món i de la seua indeterminació i el reconeixement de la necessària intervenció de l'humà en ell.* El joc idiota que von Trier desplega en el seu film apareix marcat per la tensió entre l'abstenció del control —derivada de la voluntat observacional de respecte del perfil·míc— i l'assumpció de la intervenció significant —relacionada amb el propòsit de revelar l'artifici cinematogràfic, però també amb la intenció narrativa. El *point and shoot style* és la via triada per a perseguir l'objectiu presumptament abstencionista. Aquesta tècnica idiota apareix lligada a la doble reivindicació formal del cos que apreciem en l'escriptura del film i que es manifesta, sobretot, amb un enquadrament mòbil que, per una banda, revela la fixació de l'enunciació en l'expressió i lliure moviment dels cossos dels personatges (amb tràvelings de seguiment càmera en mà, *zooms* d'apropament, plans d'escala curta...) i per l'altra, corporifica i humanitza la càmera alhora que la revela com a dispositiu de l'enunciació.

El film ens permet així mateix apreciar altres empremtes enunciatives —les manifestacions físiques de director i equip tècnic, les evidents intencions expressives d'una càmera performativa, un muntatge que apunta cap a la discontinuïtat, l'heterogeneïtat i el centrifugisme...— que ens remetent tant a l'afany per visibilitzar el procés que fa possible la pel·lícula com a l'intent d'assolir *una altra dramaturgia possible* que conte des de l'honestedat de l'engany exposat. *Los idiotas* ens convida d'aquesta manera a contemplar que la creença en el món i en la seua disponibilitat a ser captat per la càmera no pot ser justificada epistemològicament, sinó sols de manera moral, existencial, com a resultat de la vivència de la nostra relació (cinematogràfica) amb el món.

10

DESENA CONCLUSIÓ: *Davant Los idiotas, l'espectador és instat a desdoblar les seues funcions (a convertir-se, a més d'en espectador del film, en espectador del procés que el fa possible) i a trobar amb aquest desdoblament la recuperació d'aquell escepticisme en què la pel·lícula l'ha sumit.* Com a fruit de la peculiar imbricació d'història i discurs en *Los idiotas*, el film exposa l'espectador al feridor vertigen ontològic que es deriva, en primera instància, dels salts i transvasaments entre persona, personatge i personatge-idiota. Els solapaments subratllen el caràcter referencial del cos del personatge (i del metapersonatge), alhora que ressalten el caràcter performatiu del cos de la persona. Però, a més, la pel·lícula insereix l'espectador en un conflicte que el debat entre l'endinsament i l'estranyament, en una tensa dinàmica que el vincula intermitentment tant amb la progressió diegètica com amb el procés cinematogràfic. *Los idiotas* convida l'espectador a superar el seu escepticisme mitjançant la recuperació de la convicció —la convicció que sols pot recobrar encarant la relació amb el film des d'una postura no sols epistemològica, reconeixent el seu imprescindible paper com a espectador i trobant la seua pròpia veu— i mitjançant un moviment perfeccionista que, en virtut de l'esmentat desdoblament de funcions del lector, afecta tant el seu *jo* com el seu *jo-espectador*.

CONFIRMACIÓ DE LA HIPÒTESI

Los idiotas no sols vehicula una història susceptible de ser llegida en clau cavelliana com a mostra de la superació de l'aïllament escèptic que ens allunya dels altres i de nosaltres mateixos. El seu plantejament formal desplega també una resposta cinematogràfica a l'escepticisme sobre el món extern en apuntar cap a un dels possibles camins que, en l'actual context digital, el mitjà cinematogràfic pot seguir per a mantenir la seua capacitat de tocar món. Entrellaçant-se i complementant-se recíprocament, aquestes dues vies recuperadores s'alien per tal de suscitar la convicció de l'espectador.

Per altra banda, el Projecte idiota al complet ens permet copsar l'afany purificador del moviment Dogma 95 i entendre aquest gest en relació amb l'intent de transformació (de l'art, de l'artista) propi del modernisme, amb l'impuls del perfeccionisme moral i, en definitiva, amb la recuperació de l'amenaça escèptica. Totes aquestes qüestions reincideixen decisivament en la hipòtesi que formulàvem a l'inici d'aquestes pàgines i que ara estem en disposició de confirmar:

EL FILM LOS IDIOTAS I EL PROJECTE CREATIU EN QUÈ QUEDA EMMARCAT SUPOSEN UN INTENT MODERNISTA DE REIVINDICACIÓ DE LA BASE FÍSICA DEL CINEMA QUE PRETÉN LA RECUPERACIÓ (CINEMATOGRÀFICA) DE L'ESCEPTICISME EN TEMPS DIGITALS I QUE RECLAMA L'ATENCIÓ ALS ASPECTES FORMALS DEL FILM EN TANT QUE VIA FONAMENTAL PER A ARTICULAR LA SEUA RESPOSTA.

CONSECUCIÓ DELS OBJECTIUS

INICIALMENT PLANTEJATS

En el plantejament de la investigació manifestàvem els següents objectius:

OBJECTIUS PRINCIPALS

- * Avaluar les condicions sota les quals la concepció ontològica del mitjà cinematogràfic que manté Cavell pot preservar la seua vigència en l'actual context de digitalització del cinema.
- * Posar a prova mitjançant l'estudi de *Los idiotas* el procediment cavellià de lectura i complementar-lo amb la contribució de l'anàlisi formal, tot justificant prèviament la pertinença d'aquesta ampliació metodològica.
- * Analitzar els diferents sentits en què entenem el Projecte idiota de Lars von Trier com a mostra plausible de recuperació cinematogràfica de l'amenaça escèptica.

OBJECTIUS SECUNDARIS

- * Presentar l'abordament cavellià a l'escepticisme modern i la seua proposta de perfeccionisme moral, tot investigant i palesant els lligams que aquests plantejaments mantenen amb la seua concepció del cinema.
- * Caracteritzar el cinema d'il·lusió que constitueix el blanc de les crítiques de Dogma 95 com a mutació del model cinematogràfic hegemònic en el context digital i com a consumació de l'escepticisme.
- * Identificar i justificar les particulars característiques de l'impuls modernista cinematogràfic en el trànsit del segle XX al XXI a partir de l'anàlisi del moviment Dogma 95, incidint en el diàleg que estableix amb altres tendències audiovisuals.
- * Valorar les circumstàncies de producció de *Los idiotas* mitjançant l'anàlisi del Projecte idiota, tot remarcant les divergències amb els processos habituals de la indústria cinematogràfica.

El primer objectiu ha sigut abordat en el tercer capítol, on hem tingut ocasió d'entrar en discussió amb D. N. Rodowick i proposar la nostra manera de traslladar la visió cavelliana del cinema al nou context digital. Ha sigut aleshores quan hem defensat que la mera utilització de certa tecnologia digital no comporta necessàriament la renúncia del cinema a la seua base física i hem presentat els films d'acció real com a capaços de preservar el poder recuperador que Cavell atribueix al cinema analògic.

Pel que fa al segon objectiu, aquest s'ha assolit en diversos capítols. En el capítol tercer hem justificat l'especial paper que, en temps digitals, desenvolupen les formes cinematogràfiques en la reivindicació de la base física del cinema i amb això, hem mirat de mostrar la conveniència de complementar les lectures cavellianes amb l'anàlisi formal. Per altra banda, en el setè capítol ens hem dedicat a llegir la història de *Los idiotas* des d'una òptica cavelliana, tot establint vincles amb determinats aspectes que el filòsof destaca tant en les *comèdies del tornar-se a casar* com, sobretot, en els *melodrames de la dona desconeguda*. Per últim, en el vuitè capítol hem dut a terme l'ampliació de la lectura cavelliana que ens proposàvem i hem pogut comprovar el rèdit que l'anàlisi formal de *Los idiotas* ofereix a l'enfocament interessat a indagar els vincles existents entre escepticisme i cinema.

El tercer objectiu ha sigut progressivament perseguit a partir del cinquè capítol, on hem presentat l'esperit modernista que advertim en el moviment Dogma 95 i que hem connectat en el capítol següent amb la insistència en l'autenticitat i en el procés cinematogràfic que destil·la el Projecte idiota de von Trier. Hem avançat aleshores certes qüestions relatives a la transformació social i personal del modernisme que més tard, en el capítol vuitè, hem reprès en valorar l'afany recuperador de món dels automatismes expressius de *Los idiotas* i en apropar-nos a les mutacions cinematogràfiques de von Trier en qualitat de signe del seu perfeccionisme com a cineasta. A banda d'indagar la recuperació de l'escepticisme des d'aquestes altres perspectives que Cavell no contempla, el capítol setè, com ja hem dit, s'ha apropiat a al contingut del film des del prisma de la superació de l'escepticisme respecte de les altres ments.

Quant al primer dels objectius secundaris, aquest s'ha desenvolupat principalment en els primers dos capítols, on hem mirat d'establir ponts entre escepticisme i perfeccionisme, sobretot a partir de l'ajut que ens ofereixen les lectures cavellianes de films. Per aquest motiu precisament, trobem que els capítols dedicats a l'anàlisi de *Los idiotas* (7, 8 i 9) han contribuït a arrodonir els vincles que hem traçat en el desenvolupament teòric.

Dos capítols ens han ajudat a donar comptes del segon dels objectius secundaris. Mentre que en el capítol tercer hem assenyalat principalment a la continuïtat que es pot traçar en el desenvolupament del model hegemònic, en el cinquè capítol hem caracteritzat el cinema d'il·lusió atenent a la seua adscripció al paradigma cinematogràfic vigent i atenent també a les particularitats que mostra en virtut de la conjuntura digital en què es conforma.

També en el cinquè capítol —i més concretament en els apartats 5.3 i 5.4— ens hem dedicat a identificar —d'acord amb el tercer objectiu secundari— el semblant que adopta l'impuls modernista en el context finisecular. Hem examinat l'ambivalent relació que Dogma 95 manté amb la tradició cinematogràfica, la seua mirada cap al passat (i especialment, cap a la *Nouvelle Vague*) i el diàleg que entaula amb una cultura visual contemporània marcada per la hibridació còdica.

Finalment, el darrer objectiu amb què ens proposàvem acostar-nos a les circumstàncies de producció de *Los idiotas* ha sigut complert amb l'atenció que hem atorgat als diferents elements que constitueixen el Projecte idiota al llarg de tot el sisè capítol com també en diversos moments puntuals de la nostra anàlisi del film.

FUTURES LÍNIES D'INVESTIGACIÓ

La realització d'aquest treball ens ha permès confirmar la nostra hipòtesi de partida i abastar certes conclusions, però alhora ha obert noves portes que ens animen a continuar la investigació reprenent alguns dels camins que, en major o menor mesura, hem recorregut fins ací.

El primer d'aquests consisteix a posar a prova el marc teòric de què ens hem dotat per a apropar-nos a altres films del moviment Dogma. En aqueix sentit, trobem especialment suggeridora l'anàlisi de *The King is Alive*, sobretot si prenem en consideració la possibilitat de posar el film a dialogar no sols amb Shakespeare, sinó també amb les lectures que Cavell fa de les seues obres i en concret, és clar, d'*El rei Lear* (MWM: 267-353).

Un altra línia que volem seguir es planteja abordar el cinema en primera persona des dels plantejaments sobre la pròpia veu (cinematogràfica) que ens han ocupat i des de l'enfocament de l'anàlisi d'elements autoreflexius que hem fet servir ací. En aquest respecte, trobem que l'estudi de determinats treballs d'Elías León Siminiani i Jonathan Caouette podrien resultar particularment profitosos.

Per últim, i en relació amb les consideracions sobre el trànsit de l'analògic al digital que han esquitxat el present treball, ens proposem investigar la noció d'histèresi i posar-la en connexió amb determinades qüestions a què hem remès en el present treball —com per exemple el fenomen de la vall inquietant— així com amb altres aspectes que no hem tingut ocasió de tractar —com ara els relatius als conceptes de remediació o d'esqueumorfisme. En darrera instància, trobem que el recurs a la noció d'histèresi ens pot servir de gran ajut de cara a donar comptes del moviment inercial que, davant les novetats introduïdes per la revolució tecnològica, caracteritza tant l'experiència espectral com la reflexió teòrica contemporània sobre el cinema. ■

JENS JØRGEN SPOTTAG
JOHN MARTINUS
LARS BJARKE
EWALD LARSEN
CHRISTIAN FRIS
LOUISE B. CLAUSEN

HANS HENRIK CLEMENSEN
LONE LINDORFF
ERNO MÜLLER
REGITZE ESTRUP
LOTTE MUNK
MARINA BOURAS

BIBLIOGRAFIA I FONTS AUDIOVISUALS

BIBLIOGRAFIA DE STANLEY CAVELL

(1969): *Must We Mean What We Say?*, Charles Scribner's Sons, New York.

(1979): *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.

(1979): *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*, Claredon Press, Oxford [(2003): *Reivindicaciones de la razón*, trad. de D. Ribes, Síntesis, Madrid].

(1981): *The Senses of Walden: An Expanded Edition*, North Point Press, San Francisco [(2011) *Los sentidos de Walden*, trad. d'A. Lastra, Pre-textos, València].

(1981): *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. [(1999): *La búsqueda de la felicidad: La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, trad. d'E. Iriarte, Paidós, Barcelona].

(1984): *Themes out of School: Effects and Causes*, North Point Press, San Francisco.

(1988): *In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism*, University of Chicago Press, Chicago [(2002): *En busca de lo ordinario. Líneas del escepticismo y romanticismo*, trad. de D. Ribes, Cátedra, Madrid].

(1989): *This New Yet Unapproachable America: Lectures after Emerson after Wittgenstein*, Living Batch Press, Albuquerque/University of Chicago Press, Chicago.

(1990): *Conditions Handsome and Undhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism*, The Carus Lectures, 1988, University of Chicago Press, Chicago.

(1996): *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, The Chicago University Press, Chicago/London [(2009): *Más allá de las lágrimas. El melodrama de la mujer desconocida en Hollywood*, trad. de D. Pérez Chico, Antonio Machado Libros, Madrid].

(1994): *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*, Harvard University Press, Cambridge, Mass./London [(2002): *Un tono de filosofía: Ejercicios autobiográficos*, trad. d'A. Lastra, Antonio Machado Libros, Madrid].

(2004): *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass./London [(2007): *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral*, trad. de J. Alcoriza i A. Lastra, Pre-Textos, València].

(2008): *El cine, ¿puede hacernos mejores?*, trad. d'A. Falcón, Katz editores, Buenos Aires.

BIBLIOGRAFIA

A

ALTMAN, Rick (1996): "Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 22, febrer, pp. 6-19.

—(2000): *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona.

ARENDT, Hannah (2009): *La condició humana*, Editorial Empúries, Barcelona.

AUMONT, Jacques i MARIE, Michel (1990): *Análisis del film*, Paidós, Barcelona.

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel i VERNET, Marc (1989): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Barcelona.

B

BADLEY, Linda (2006): "Danish Dogma" en BADLEY, Linda, PALMER, R. Barton i SCHNEIDER, Steven Jay (eds.): *Traditions in World Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 80-94.

BAINBRIDGE, Caroline (2007): *The Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice*, Wallflower Press, London.

BARDOTTI, Santiago (2008): "La ética que Hollywood nos dejó. Entrevista a Stanley Cavell", en *Revista Ñ (del diario Clarín)*, en la URL: [http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/10/11/_-01778684.htm].

BARTHES, Roland (1970): *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

—(1990): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona.

—(1993): *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, México D.F.

—(1994): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Paidós, Barcelona.

—(2002): *Mitologías*, Siglo XXI, México D.F.

—(2006): *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, Siglo XXI, México D. F.

BATES, Stanley (2003): "Stanley Cavell and Ethics" en ELDRIDGE, Richard (ed.): *Stanley Cavell*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 15-47.

BAUDELAIRE, Charles (2013 [1863]): *El pintor de la vida moderna*, Taurus, Madrid.

BAUDRY, Jean-Louis (1978): *L'effet cinema*, Albatros, Paris.

BAZIN, André (2001): *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid.

BENET, Vicente J. (2004): *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*, Paidós, Barcelona.

BENJAMIN, Walter (1983): *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica. Tres estudis de sociologia de l'art*, Edicions 62, Barcelona.

—(1999): *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Leviatán, Buenos Aires.

BERNSTEIN, Jay M. (2003): "Aesthetics, Modernism, Literature: Cavell's Transformations of Philosophy" en ELDRIDGE, Richard (ed.): *Stanley Cavell*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 107-142.

BJÖRKMAN, Stig (2003) (ed.): "Lars von Trier on *Breaking The Waves*", en BJÖRKMAN, Stig: *Trier on von Trier*, en la URL: [https://www.criterion.com/current/posts/3135-lars-von-trier-on-breaking-the-waves].

BORDWELL, David (1996): *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona.

—(2002): "Film Futures" en *SubStance*, Issue 97, Vol. 31, nº 1, pp. 88-104.

—(2004): "Una mirada veloz al estilo visual en el Hollywood de hoy" en *Letras Libres*, gener 2004, any VI, nº 61, pp. 16-22.

BORDWELL, David i THOMPSON, Kristin (1995): *El arte cinematográfico*, Paidós, Barcelona.

BORDWELL, David, STAIGER, Janet i THOMPSON, Kristin (1997): *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós, Barcelona.

BOU, Núria (1997): "La conversió d'una tragèdia de Cocteau en un melodrama cinematogràfic: una lectura de *Il mistero di Oberwald*" en *Formats. Revista de Comunicació Audiovisual*, nº 1, pp. 1-13.

—(1999): "El trànsit entre el classicisme i la modernitat" en *Formats. Revista de Comunicació Audiovisual*, nº 2, pp. 1-9.

—(2015): "La modernidad desde el clasicismo: El cuerpo de Marlene Dietrich en las

- películas de Josef von Sternberg” en *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, nº 19, pp. 36-42.
- BREA, José Luis (2004): *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Tabularium, Murcia.
- (2007): “Cambio de régimen escópico: del *inconsciente óptico* a la *e-image*” en *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, nº 4, pp. 145-163.
- BRESSON, Robert (1979): *Notas sobre el cinematógrafo*, Ediciones Era, México D. F.
- BUCKLAND, Warren (2009): “Introduction: Puzzle Plots” en BUCKLAND, Warren (ed.): *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Wiley-Blackwell, West Sussex (UK), pp. 2-12.
- BURCH, Noël (1995): *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Barcelona.
- BURGOS, Enric A. (2011): “Woody Allen. Retazos de una autobiografía cinematográfica no reconocida” en CAMARERO, Gloria (ed.): *La biografía filmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine (2, 2010)*, T&B editores, Madrid, pp. 995-1012.
- (2014): “De la ciencia al arte. Fotografía, cinematógrafo e historia” en DE LAS HERAS, Beatriz (ed.): *El fotógrafo como testigo de la historia. Su retrato en la pantalla*, Ocho y medio, Madrid, pp. 37-67.
- (2015a): “Al rescate de los últimos granos de verdad. A propósito de lo metacinematográfico en *Los Idiotas*” en *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, nº 20, pp. 101-108.
- (2015b): “Explorando otra manera cinematográfica de abordar el perfeccionismo moral de Stanley Cavell” en ORTEGA, César, RICHART, Andrés, PÁRAMO, Víctor i RUÍZ, Christian (eds.): *El mejoramiento humano: avances, investigaciones y reflexiones éticas y políticas*, Editorial Comares, S.L., Granada, pp. 362-370.
- (2015c): “En torno a la aportación filosófica de un cine no domesticado” en CAMPILLO, Antonio i MANZANERO, Delia (coords.): *Actas I Congreso internacional de la Red española de Filosofía*, Vol. III, Servei de Publicacions de la Universitat de València, València, Vol. III, pp. 37-48.
- (2016): “Sombras y luces de la interculturalidad en el cine. Sobre la dificultad de afrontar el diálogo intercultural entre modelos cinematográficos” en PARÍS, Sonia i COMINS, Irene (eds.): *La interculturalidad en diálogo: estudios filosóficos*, Thémata, Sevilla, pp. 207-216.
- BUTLER, Rex i DENNY, David (eds.) (2016): *Lars von Trier’s Women*, Bloomsbury, London.
- CABRERA, Julio (1999): *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, Gedisa, Barcelona.
- CALVO, Tomás (1978): “La concepción del alma en el tratado ‘Acerca del alma’” en *Aristóteles. Acerca del alma*, Gredos, Madrid, pp. 4-22.
- CARLSON, Dennis (1998): “Finding a Voice, and Losing Our Way?” en *Educational Theory*, Vol. 48, Issue 4, pp. 541-554.
- CASERO RIPOLLÉS, Andreu i MARZAL FELICI, José Javier (2011) (eds.): *Periodismo en televisión. Nuevos horizontes, nuevas tendencias*, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, Zamora.
- CATALÀ, Josep M. (2005): *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
- (2009): *Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático*, Cátedra, Madrid.
- (2012): *El murmullo de las imágenes. Imaginación, documental y silencio*, Shangrila Textos Aparte, Santander.
- CATALÀ, Josep M. i Cerdán, Josetxo (2007): “Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy” en CATALÀ, Josep M. i Cerdán, Josetxo (eds.): *Después de lo real*, Archivos de la Filmoteca, nº 57-58, octubre 2007- febrer 2008, València, pp. 6-25.
- CHRISTENSEN, Claus (2000): “The Celebration of Rules” en *P.O.V. A Danish Journal of Film*

Studies, nº 10, pp. 89-98.

—(2003): “Documentary Gets the Dogma Treatment” en HJORT, Mette i MACKENZIE, Scott (eds.): *Purity and Provocation: Dogma 95*, British Film Institute, London, pp. 183-188.

CHRISTENSEN, Mads Egmont (2000): “Dogma and Marketing” en *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*, nº 10, pp. 101-110.

CHRISTENSEN, Ove (2000a): “Authentic Illusions – The Aesthetics of Dogma 95” en *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*, nº 10, pp. 111-122.

—(2000b): “Spastic Aesthetics – *The Idiots*” en *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*, nº 10, pp. 35-45.

COMOLLI, Jean Louis (2010): *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología*, Manantial, Buenos Aires.

COMOLLI, Jean Louis i SORREL, Vincent (2016): *Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital*, Manantial, Buenos Aires.

COMPANY, Juan Miguel (2001): “Una irremediable inocencia: A propósito de Salò” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 37, febrer, pp. 114-120.

—(2007): “Para una metodología de la enseñanza del cine ¡Viene el rinoceronte!” en *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, nº 29, pp. 59-62.

—(2011): “Comunicació Audiovisual: Poders del cinema” en *Futura*, nº 22, p. 9.

COMPANY, Juan Miguel i MARZAL FELICI, José Javier (1999): *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*, Generalitat Valenciana, València.

CONRICH, Ian i TINCKNELL, Estella (2000): “Film Purity, the Neo-Bazinian Ideal, and Humanism in Dogma 95” en *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*, nº 10, pp. 171-180.

CULP, Edwin (2014): *Distanciamientos: experiencia y políticas de la representación en el marco de la visualidad contemporánea*, Tesis doctoral dirigida per José Luis Barrios Lara, Departamento de Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

D DEBORD, Guy (2000): *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, València.

DELEUZE, Gilles (1984): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona.

—(1987): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona.

DESCARTES, René (1999 [1637]): *El discurs del mètode*, Edicions 62, Barcelona.

—(2008 [1641]): *Meditacions metafísiques*, Edicions 62, Barcelona.

DÍAZ SOTO, David (2010): *Michael Fried y el debate sobre el formalismo norteamericano*, Tesis doctoral dirigida per Guillermo Solana Díez i Miguel López Molina, Departamento de Filosofía IV (Teoría del Conocimiento e Historia del Pensamiento), Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

E ECO, Umberto (2007): *Historia de la fealdad*, Lumen, Barcelona.

ELBESHLAWY, Ahmed, (2016): *Woman in Lars von Trier's Cinema, 1996–2014*, Palgrave MacMillan, London.

ELDRIDGE, Richard (2003): “Between Acknowledgement and Avoidance” en ELDRIDGE, Richard (ed.): *Stanley Cavell*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 1-14.

ELSAESSER, Thomas (2008): “Digital Cinema and the Apparatus: Archaeologies, Epistemologies, Ontologies” en BENNETT, Bruce, FURSTENAU, Marc i MACKENZIE, Adrian (eds.): *Cinema and Technology: Cultures, Theories, Practices*, Palgrave MacMillan, New York, pp. 226-240.

—(2009): “The Mind-Game Film” en BUCKLAND, Warren (ed.): *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Wiley Blackwell, West Sussex (UK), pp. 13-41.

EMERSON, Ralph Waldo (1990): “Circles” en POIRIER, Richard (ed.): *Ralph Waldo Emerson*, Oxford University Press, Oxford, pp. 166-175.

F FISCHER, Michael (1989): *Stanley Cavell and Literary Skepticism*, University of Chicago Press, Chicago.

Fontcuberta, Joan (1997): *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona.

G

FOUCAULT, Michel (1976): *Historia de la locura en la época clásica*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

—(1982): *L'ordre del discurs i altres escrits*, Laia, Barcelona.

—(1990): *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Paidós, Barcelona.

GARCÍA CATALÁN, Shaila (2008): “Lo ilegible del secreto familiar y de la ley a propósito de *Celebración*” en *Tretzenes Jornades de Foment de la Investigació de la FCHS (UJI)*, pp. 1-4.

—(2012): *Hipertexto y modelización cinematográfica en la divulgación neurocientífica audiovisual. A propósito de Redes de Eduard Punset*, Tesis doctoral dirigida por José Javier Marzal Felici i José Antonio Palao, Departament de Ciències de la Comunicació, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana.

GARCÍA CATALÁN, Shaila i RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón (2016): “El hogar y el héroe: espacios y subjetividades en *True Detective* (HBO, 2014)” en *Miguel Hernández Communication Journal*, nº 7, pp. 5-30.

GAUT, Berys (2003): “Naked Film: Dogma and Its Limits” en HJORT, Mette i MACKENZIE, Scott (eds.): *Purity and Provocation: Dogma 95*, British Film Institute, London, pp. 89-101.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2002a): “El espectador frente a la pantalla: percepción, identificación y mirada” en PELAZ, José-Vidal i RUEDA, José Carlos (coords.): *Cine, público y cultura: la dimensión social del espectáculo cinematográfico*, III Jornadas Internacionales de Historia y Cine, Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, pp. 19-35.

—(2002b): “Interpelación y lucha pacífica. Aplicación práctica del antihegemonismo en el terreno del audiovisual” en *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, pp. 1-8.

—(2004): “Sistema hegemónico y resistencia. Perspectivas ideológicas y teórico-prácticas en torno a la producción cinematográfica independiente” en RUÍZ ROJO, José Antonio (coord.): *En torno al Cine Aficionado, Actas del II Encuentro de Historiadores, Segundas Jornadas de Cine de Guadalajara*, Diputación Provincial de Guadalajara, Guadalajara, pp. 161-174.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Hiperión, València.

—(1992): *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*, Cátedra, Madrid.

GRANGER, David A. (2001): “Towards an Embodied Poetics of the Self: Personal Renewal in Dewey and Cavell” en *Studies in Philosophy and Education*, Vol. 20, nº 2, pp. 107-124.

GYENGE, Zsolt (2009): “Illusions of Reality and Fiction or the Desired Reality of Fiction: Dogma 95 and the Representation of Reality” en *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies*, Vol. 1, pp. 69-79.

GUBERN, Román (1996): *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Anagrama, Barcelona.

GUNNING, Tom (2007): “Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality” en *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 18, nº 1, pp. 29-52.

—(2008): “What’s the Point of an Index? or, Faking Photographs” en BECKMAN, Karen i MA, Jean (eds.): *Still Moving: Between Cinema and Photography*, Duke University Press, Durham/London, pp. 23-40.

H

HAMMER, Espen (2002): *Stanley Cavell. Skepticism, Subjectivity, the Ordinary*, Polity and Blackwell, Cambridge.

HANSTEIN, Ulrike (2011): *Unknown Woman, geprügelter Held. Die melodramatische Filmästhetik bei Lars von Trier und Aki Kaurismäki*, Alexander Verlag, Berlin.

HEIDEGGER, Martin. (2009): *Ser y tiempo*, Trotta, Madrid.

—(2010): “La época de la imagen mundo” en HEIDEGGER, Martin: *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, pp. 63-90.

HEILMAN, Robert B. (1968): *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*, University of Washington Press, Seattle/London.

HJORT, Mette (2003): “Dogma 95: A Small Nation’s Response to Globalisation” en HJORT,

I
J
K

L

M

- Mette i MACKENZIE, Scott (eds.): *Purity and Provocation: Dogma 95*, British Film Institute, London, pp. 31-47.
- (2009): “Dogme 95” en LIVINGSTONE, Paisley i PLANTINGA, Carl (eds.): *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Routledge, New York, pp. 483-493.
- IGLESIAS, Félix (1998, octubre 30): “Lars von Trier se desnuda y se pone en evidencia con la vocacional estridencia de ‘Los idiotas’”, en ABC, en la URL: [<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1998/10/30/114.html>]
- JERSLEV, Anne (2002): “Dogma 95, Lars von Trier’s *The Idiots* and the ‘Idiot Project’” en JERSLEV, Anne (ed.): *Realism and “Reality” in Film and Media*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen, pp. 41-65.
- KLEVAN, Andrew (1996): *Disclosure of the Everyday: The Undramatic Achievements in Narrative Film*, Tesi doctoral dirigida per Victor Francis Perkins, Department of Film and Television, University of Warwick, Warwick.
- (2005a): “Guessing the Unseen from the Seen” en GOODMAN, Russell B. (ed.): *Contending with Stanley Cavell*, Oxford University Press, New York, pp. 118-139.
- (2005b): “What Becomes of Thinking on Film?” en READ, Rupert i GOODENOUGH, Jerry (eds.): *Film as Philosophy: Essays on Cinema after Wittgenstein and Cavell*, Palgrave MacMillan, New York, pp. 167-209.
- KELLY, Richard (2001): *El título de este libro es Dogma 95*, Alba, Madrid.
- KERMODE, Mark (2002, maig 12): “Why I hate Cannes”, en BBC News, en la URL: [<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1985492.stm>].
- KNUDSEN, Peter Øvig (1998): “The Man Who Would Give Up Control” en LUMHOLDT, Jan: *Lars von Trier: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, pp. 117-124. També es pot consultar en la URL: [<http://www.dogme95.dk/interviews/the-man-who-would-give-up-control>].
- KOUTSOURAKIS, Angelos (2011): “A Film Should Be Like a Stone in Your Shoe”: A Brechtian Reading of Lars von Trier, Tesi doctoral dirigida per David Barnett i John David Rhodes, Department of Philosophy, University of Sussex, Brighton.
- KRACAUER, Siegfried (1989): *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona.
- KRÜGER, Udo Michael (1988): “Infos - Infotainment - Entertainment. Programmanalyse” en *Media Perspektiven*, Vol. 10, pp. 637-664.
- KUHN, Thomas S. (2001): *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- LACAN, Jacques (1992): *Aún. El seminario, Libro 20*, Paidós, Buenos Aires.
- (2010): *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (1964). El seminario, Libro 11*, Paidós, Buenos Aires.
- LADDAGA, Reinaldo (2006): *Estética de la emergencia*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- LAUGIER, Sandra (2009): “La cinefilia como educación de sí mismo. Cavell, el escepticismo y la vida cotidiana” en PÉREZ CHICO, David i BARROSO, Moisés (eds.): *Encuentros con Stanley Cavell*, Plaza y Valdés, Madrid, pp. 193-212.
- LAURIDSEN, Palle Schantz (2000): “The Celebration— Classical Drama and Docu Soap Style” en P.O.V. A Danish Journal of Film Studies, nº 10, pp. 63-75.
- LAURSEN, Thomas Lind (2000): “The Agitated Camera – A diagnosis of Anthony Dod Mantle’s camera work in *The Celebration*” en P.O.V. A Danish Journal of Film Studies, nº 10, pp. 77-87.
- LEDO, Margarita (2004): *Del Cine-ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*, Paidós, Barcelona.
- LLEVADOT, Laura (2007): “El individuo singular: El cine de Lars von Trier a la luz de Kierkegaard” en *Thémata. Revista de filosofía*, nº 39, pp. 435-441.
- LOSILLA, Carlos (2003): *La invención de Hollywood. O cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*, Paidós, Barcelona.
- MACARTHUR, David (2016): “Living our Skepticism of Others through Film: Remarks In

- Light of Cavell” en *SubStance*, Vol. 45, nº 3, pp. 120-136.
- MACKENZIE, Scott (2000): “Direct Dogma: Film Manifestos and the *fin de siècle*” en *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*, nº 10, pp. 159-170.
- (2003): “Manifest Destinies: Dogma 95 and the Future of the Film Manifesto” en HJORT, Mette i MACKENZIE, Scott (eds.): *Purity and Provocation: Dogma 95*, British Film Institute, London, pp. 47-58.
- (ed.) (2014): *Film Manifestos and Global Cinema Cultures. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley.
- MANOVICH, Lev (2001): “From DV Realism to a Universal Recording Machine”, en la URL: [http://manovich.net/content/04-projects/031-reality-media/28_article_2001.pdf].
- (2005): *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Paidós, Barcelona.
- MARKS, Laura (2002): *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- MARRADES, Julián (2014): “Sobre la noción de ‘forma de vida’ en Wittgenstein” en *Ágora. Papeles de Filosofía*, Vol. 33, nº 1, pp. 139-152.
- MARZAL FELICI, José Javier (2003): “Atrapar la emoción: Hollywood y el Grupo Dogma95 ante el cine digital” en *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, nº 686, tomo CLXXIV, pp. 373-389.
- MARZAL FELICI, José Javier i GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2007): “Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo”, en la URL: [http://apolo.uji.es/fjgt/Naranja2006.PDF].
- MORAN, Richard (2016): “Stanley Cavell on Recognition, Betrayal, and the Photographic Field of Expression” en *The Harvard Review of Philosophy*, Vol. XXIII, pp. 29-40.
- MORI, Masahiro (1970): “The Uncanny Valley” en *Energy*, Vol. 7, nº 4, pp. 33-35.
- MORIN, Edgar (2001): *El cine o el hombre imaginario*, Paidós, Barcelona.
- MULHALL, Stephen (1994): *Stanley Cavell: Philosophy’s Recounting of the Ordinary*, Oxford University Press, New York.
- (1996): *The Cavell Reader*, Blackwell, Oxford.
- (2007): *Wittgenstein’s Private Language: Grammar, Nonsense, and Imagination in Philosophical Investigations, ##243-315*, Oxford University Press, Oxford.
- MULLARKEY, John (2009): *Refraction of Reality. Philosophy and the Moving Image*, Palgrave MacMillan, Basingstoke (UK).
- MULVEY, Laura (2004): “Passing Time: Reflections on Cinema from a New Technological Age” en *Screen*, Vol. 45, Issue 2, pp. 141-155.
- NÁJERA, Elena (2002): *Del alma fuerte al superhombre, Descartes y Nietzsche: dos versiones del sujeto moderno*, Tesis doctoral dirigida per Vicente Sanfeliu, Departament de Metafísica i Teoria del Coneixement, Universitat de València, València.
- NICHOLS, Bill (1991): *La Representación de la Realidad*, Paidós, Barcelona.
- (2013): *Introducción al documental*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.
- NIELSEN-OURÖ, David i RØRSGAARD, Ann-sofie (2002): “The Dogmesecretariat is closing”, en la URL: [http://www.dogme95.dk/news/interview/pressemeddelelse.htm].
- NIESSEN, Neil (2012): “Lives of Cinema: Against Its ‘Death’” en PETHÖ, Ágnes (ed.): *Film in the Post-Media Age*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, pp. 161-183.
- ODIN, Roger (2007): “El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático” en CATALÀ, Josep M. i Cerdán, Josetxo (eds.): *Después de lo real*, Archivos de la Filmoteca, nº 57-58, octubre 2007, febrer 2008, València, pp. 197-217.
- OXHOLM, Jan i NIELSEN, Jakob I. (2000): “The Ultimate Dogma Film. An interview with Jens Albinus and Louise Hassing on Dogma 2 – *The Idiots*” en *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*, nº 10, pp. 11-33.
- PALAO, José Antonio (2004): *La profecía de la Imagen-Mundo: para una genealogía del Paradigma Informativo*, Ediciones de la Filmoteca (IVAC), València.

N

O

P

—(2012): “Hiperencuadre/Hiperrelato: Apuntes para una narratología del film postclásico” en *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, nº 10, pp. 94-114.

—(2015): “Una escena en lo real, un axioma en lo simbólico, una frase en lo imaginario: la pantalla fílmica en *Open Windows*” en GUILLLOT, Eduardo (ed.): *Del fotograma al byte. Representaciones de los videojuegos en el cine*, MuVIM-Diputació de València, València.

PANOFKY, Erwin (1959): “Style and Medium in the Moving Pictures” en TALBOT, Daniel (ed.): *Film: An Anthology*, Simon and Schuster, New York, pp. 15-32.

—(1987): *La Perspectiva com a forma simbòlica i altres assaigs de teoria de l'art*, Edicions 62 - Diputació de Barcelona, Barcelona.

PÉREZ CHICO, David (2004): *Stanley Cavell: escepticismo como tragedia intelectual. Filosofía como recuperación del mundo ordinario*, Tesis doctoral dirigida por Antonio Manuel Liz Gutiérrez, Departamento de Historia y Filosofía de la Ciencia, Educación y Lenguaje, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna.

—(2010): “Filosofía sin lágrimas” en LASTRA, Antonio (ed.): *Stanley Cavell, mundos vistos y ciudades de palabras*, Plaza y Valdés, Madrid, pp. 57-85.

POIRIER, Richard (1992): *Poetry and Pragmatism*, Harvard University Press, Cambridge.

PUTNAM, Hilary (1993): “Preface. Introducing Cavell” en COHEN, Ted, GUYERAND, Paul i PUTNAM, Hilary (eds.): *Pursuits of Reason. Essays in Honor of Stanley Cavell*, Texas Tech University Press, Lubbock, Texas, pp. vii-xii.

—(1994): *Cómo renovar la filosofía*, Cátedra, Madrid.

QUINTANA, Ángel (2003): *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Acanalado, Barcelona.

RIBES, Diego (2000): *Lo humano entre áreas. Arte, ciencia, tecnología, filosofía*, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València, València.

—(2002): “Observaciones sobre la escritura de Stanley Cavell” en CAVELL, Stanley: *En busca de lo ordinario: líneas del escepticismo y romanticismo*, Cátedra, Madrid, pp. 11-49.

—(2005): “Stanley Cavell: Wittgenstein (aún) y el pasado de la filosofía” en CASABAN, Enric (coord.): *XV Congrés Valencià de Filosofia: “Josep L. Blasco in memoriam”*, Universitat de València, València, pp. 85-107.

—(2009): “La filosofía y lo ordinario” en PÉREZ CHICO, David i BARROSO, Moisés (eds.): *Encuentros con Stanley Cavell*, Plaza y Valdés, Madrid, pp. 213-242.

ROBERTS, John (1999): “Dogme 95” en *New Left Review*, 238, pp. 141-149.

ROCKWELL, John (2003): *The idiots*, British Film Institute, London.

RODOWICK, David N. (2007a): *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Cambridge/London.

—(2007b): “An Elegy for Theory” en *October Magazine*, October 122, Fall 2007, pp. 91-109.

RODRÍGUEZ GIL, Hilario J. (2003): *Lars von Trier. El cine sin dogmas*, Ediciones JC, Madrid.

ROMAN, Shari (1999): “Lars von Trier: the man who would be dogme” en LUMHOLDT, Jan (2003): *Lars von Trier: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, pp. 133-143.

RORTY, Richard (2005): “Cavell on Skepticism” en GOODMAN, Russell B. (ed.): *Contending with Stanley Cavell*, Oxford University Press, New York, pp. 10-21.

ROSELLÓ, Alex (2002): “Othello y el problema de los otros. Una aproximación a la filosofía de Stanley Cavell” en *Daimon. Revista de Filosofía*, nº 25, pp. 41-56.

ROSENKRANZ, Karl (1992 [1853]): *Estética de lo feo*, Editorial Julio Ollero, Madrid.

ROSSET, Clément (2004): *Lo real. Tratado de la idiotez*, Pre-Textos, València.

ROTHMAN, William (2003): “La unión del cine y la filosofía en el pensamiento de Stanley Cavell” en *Binaria. Revista de comunicación, cultura y tecnología*, nº 3.

—(2005) (ed.): *Cavell on Film*, State University of New York Press, New York.

ROTHMAN, William i KEANE, Marian (2000): *Reading Cavell's The World Viewed. A Philosophical Perspective on Film*, Wayne State University Press, Detroit.

RUBIO, Agustín (2006): *La postproducción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos*, Tesis doctoral dirigida per José Javier Marzal Felici, Departament de Filosofia, Sociologia i Comunicació Audiovisual i Publicitat, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana.

—(2010): “El Dogma danés” en *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, pp. 1-23.

SAITO, Naoko (2004): “Awakening My Voice: Learning from Cavell’s Perfectionist Education” en *Educational Philosophy and Theory*, Vol. 36, nº 1, pp. 79-89.

—(2009): “Ourselves in Translation: Stanley Cavell and Philosophy as Autobiography” en *Journal of Philosophy of Education*, Vol. 43, pp. 253-267.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1990): *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Verdoux, Madrid.

—(1991): *Teoría del montaje cinematográfico*, Filmoteca Generalitat Valenciana, València.

—(1995): *Una cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Filmoteca Generalitat Valenciana, València.

SÁNCHEZ MARTÍ, Sergi (2013): *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*, Ediciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo.

SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás (1998): “El primado de la práctica en la filosofía del lenguaje del ‘segundo’ Wittgenstein” en CHARTIER, Roger: *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*, Fundació Cañada Blanch, València, pp. 117-133.

SANCHO, Eva (2011): *In self-reflexive solitude: the cinematic experience in Stanley Cavell’s The World Viewed*, Tesis doctoral dirigida per Joost M. Bolten i Johan F. Hartle, Film Studies Department, Universiteit van Amsterdam, Amsterdam.

SCHEPELERN, Peter (2003): “‘Kill Your Darlings’: Lars von Trier and the Origin of Dogma 95” en HJORT, Mette i MACKENZIE, Scott (eds.): *Purity and Provocation: Dogma 95*, British Film Institute, London, pp. 58-69.

—(2005): “Film according to Dogma: Ground Rules, Obstacles and Liberations” en NESTINGEN, Andrew i ELKINGTON, Trevor G. (eds.): *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*, Wayne State University Press, Detroit, pp. 73-107.

SCHMERHEIM, Philipp A. (2013): *Skepticism Films: Knowing and Doubting the World in Contemporary Cinema*, Tesis doctoral dirigida per Josef Früchtel, Institute of Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA), Universiteit van Amsterdam, Amsterdam.

SIMONS, Jan (2007): *Playing the Waves: Lars von Trier’s Game Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

SINNERBRINK, Robert (2011): *New Philosophies of Film: Thinking Images*, Continuum, New York.

SMITH, Murray (2003): “Lars von Trier: Sentimental Surrealist” en HJORT, Mette i MACKENZIE, Scott (eds.): *Purity and Provocation: Dogma 95*, British Film Institute, London, pp. 111-121.

SODERMAN, Braxton (2007): “The Index and the Algorithm” en *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 18, nº 1, pp. 153-186.

SOROLLA, Teresa i GARCÍA CATALÁN, Shaila (2013): “El Mac Guffin es el film: destinos carnavalescos de las narrativas complejas hoy” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 72, octubre, València, pp 105-117.

SOURIAU, Étienne (1951): “La structure de l’univers filmique et le vocabulaire de la filmologie” en *Revue Internationale de filmologie*, nº 7-8, pp. 231-240.

SPARTI, Davide (2009): “Acknowledging acknowledgement: significados y funciones de una categoría cavelliana” en PÉREZ CHICO, David i BARROSO, Moisés (eds.): *Encuentros con Stanley Cavell*, Plaza y Valdés, Madrid, pp. 243-262.

STAIGER, Janet (2006): “Complex Narratives, An Introduction” en *Film Criticism*, Vol. 31, Issue 1/2, pp. 2-4.

STEVENSON, Jack (2003): *Dogme Uncut. Lars von Trier, Thomas Vinterberg and the Gang that Took Hollywood*, Santa Monica Press, Santa Monica.

T

—(2005): *Lars von Trier*, Paidós, Barcelona.

TERRICABRAS, Josep Maria (1990): "Els 'jocs de llenguatge' en la filosofia de Wittgenstein" en *Enrahonar*, nº 16, pp. 57-64.

THOMAS, Bill (1990): *Finding Truth in the Age of "Infotainment"*, Research Reports, Washington D.C.

THOMPSON, Kristin (1977): "The Concept of Cinematic Excess" en *Ciné-tracts*, Vol. 1, nº 2, pp. 54-63.

THOMSEN, Bodil Marie (2000): "Idiocy, Foolishness and Spastic Jestings" en *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*, nº 10, pp. 47-60.

TRAHAIR, Lisa (2013): "Serious Film: Cavell, Automatism and Michael Haneke's *Caché*", en *Screening the Past*, Issue 38, en la URL: [<http://screeningthepast.com/2013/12/serious-film-cavell-automatism-and-michael-haneke%E2%80%99s-cache>].

—(2014): "Being on the Outside: Cinematic Automatism in Stanley Cavell's *The World Viewed*" en *Film-Philosophy*, Vol. 18, nº 2, pp. 128-146.

TRUFFAUT, François (1954): "Une certaine tendance du cinéma français" en *Cahiers du Cinéma*, nº 31, pp. 15-29.

TURVEY, Malcolm (2008): *Doubting Vision. Film and the Revelationist Tradition*, Oxford University Press, New York.

TZARA, Tristan, (1979): "Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo (1920)" en DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, pp 302-312.

V

VAN DER VLIET, Emma (2009): *Make-believe: claiming the real in contemporary fiction cinema*, Tesi doctoral dirigida per Lesley Marx, Centre for Film and Media Studies, University of Cape Town, Cape Town.

VAUGHAN, Hunter (2004): "Tremble of Truth: Dogme 95, Ideology and the Genealogy of Cinematic Realism", en *The Film Journal*, en la URL: [<http://www.thefilmjournal.com/issue9/dogme95.html>].

VERTOV, Dziga (1984): "Kino-Eye" en MICHELSON, Annette (eds.): *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, pp. 60-79.

VINTERBERG, Thomas i VON TRIER, Lars (1995a): "The Dogme95 Manifesto", en la URL: [<http://www.dogme95.dk>].

—(1995b): "FAQ. In General to Dogme95", en la URL: [<http://www.dogme95.dk/faq>].

VOLBERS, Jörg (2012): "Crossing the Bounds of Sense: Cavell and Foucault", en *Contemporary Political Theory*, Vol. 11, nº 4, pp. 397-429.

VON TRIER, Lars (1998): *Les idiots. Journal intime et Scénario*, Atelier Alpha Bleue, Paris.

W

WEISBERG, Niels (2000): "Great Cry and Little Wool" en *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*, nº 10, pp. 147-158.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1997): *Investigacions filosòfiques*, Edicions 62, Barcelona.

—(2004): *Aforismos: cultura y valor*, Espasa, Madrid.

WOLFE, Cary (2012): "Cavell's 'Forms of Life' and Biopolitics" en *Contemporary Political Theory*, Vol. 11, nº 4, pp. 15-19.

WUSS, Peter (2002): "Analyzing the Reality Effect in Dogma Films", en *Journal of Moving Image Studies*, Vol. 1, nº 2, en la URL: [https://is.muni.cz/el/1421/podzim2004/FAVt001/Analyzing_the_Reality_Effect_in_Dogma_Films.pdf].

Y

YACAVONE, Daniel (2008): "Towards a Theory of Film Worlds" en *Film-Philosophy*, Vol. 12, nº 2, pp. 83-108.

Z

ZUNZUNEGUI, Santos (2006): "La vida (sálvese quien pueda): Dos o tres cosas que sé acerca de *À bout de souffle* (1959) y Jean-Luc Godard" en PONCE, Vicente (ed.): *Nouvelle Vague: una revolución tranquila. Ciclo de cine*, MuVIM-Diputació de València, València. ■

FONTS

AUDIOVISUALS

CINEMA

La pasión de Juana de Arco (*La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928)
Sucedió una noche (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934)
La pícara puritana (*The Awful Truth*, Leo McCarey, 1937)
Quina fera de nena! (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938)
La regla del juego (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939)
Lluna nova (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1939)
Historias de Filadelfia (*The Philadelphia Story*, George Cukor, 1940)
Las tres noches de Eva (*Lady Eve*, Preston Sturges, 1941)
L'estranya passatgera (*Now, Voyager*, Irving Rapper, 1942)
Luz que agoniza (*Gaslight*, George Cukor, 1944)
Stella Dallas (King Vidor, 1947)
Carta d'una desconeguda (*Letter from an Unknown Woman*, Max Ophüls, 1948)
La costilla de Adán (*Adam's Rib*, George Cukor, 1949)
Pan, amor y fantasía (*Pane, amore e fantasia*, Luigi Comencini, 1953)
Un condenado a muerte se ha escapado (*Un condamné à mort s'est échappé*, Robert Bresson, 1956)
Hiroshima mon amour (Alain Resnais, 1959)
Al final de l'escapada (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960)
L'home que va matar Liberty Valance (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962)
Viure la seva vida (*Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, 1962)
Weekend (Palle Kjørulff-Schmidt, 1962)
Fahrenheit 451 (François Truffaut, 1966)
Det perfekte menneske [*L'humain parfaite*] (Jørgen Leth, 1967)
La Chinoise (Jean-Luc Godard, 1967)
2001: Una odissea de l'espai (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968)
La llavor del diable (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968)
El espíritu de la colmena (Víctor Erice, 1973)
La gran comilona (*La Grande Bouffe*, Marco Ferreri, 1973)
Salò o los 120 días de Sodoma (*Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975)
Días del cielo (*Days of Heaven*, Terrence Malick, 1978)
Halloween (John Carpenter, 1978)
Holocausto caníbal (*Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1979)
Nocturne (Lars von Trier, 1980)
Den Sidste Detalje (Lars von Trier, 1981)
Tarzan de juguina (*Gummi-Tarzan*, Søren Kragh-Jakobsen, 1981)
Befrielsesbilleder (Lars von Trier, 1982)
Tron (Steven Lisberger, 1982)
L'element del crim (*Forbrydelsens element*, Lars von Trier, 1984)
París, Texas (*Paris, Texas*, Wim Wenders, 1984)
Et skud fra hjertet (Kristian Levring, 1986)
Star Trek IV: Missió Salvar la Terra (*Star Trek IV: The Voyage Home*, Leonard Nimoy, 1986)
Vellut Blau (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986)
Epidemic (Lars von Trier, 1987)

Medea (Lars von Trier, 1988)
Skyggen af Emma (Søren Kragh-Jakobsen, 1988)
Willow (Ron Howard, 1988)
Abyss (*The Abyss*, James Cameron, 1989)
Bernardo y Bianca en Cangurolandia (*The Rescuers Down Under*, Hendel Butoy i Mike Gabriel, 1990)
Ghost (Jerry Zucker, 1990)
Pretty Woman (Garry Marshall, 1990)
Sol a casa (*Home Alone*, Chris Columbus, 1990)
JFK (Oliver Stone, 1991)
Los chicos de San Petri (*Drengene fra Sankt Petri*, Søren Kragh-Jakobsen, 1991)
Europa (Lars von Trier, 1991)
La bella y la bestia (*Beauty and the Beast*, Gary Trousdale i Kirk Wise, 1991)
Terminator 2 (*Terminator 2: Judgment Day*, James Cameron, 1991)
El guardaespaldas (*The Bodyguard*, Mick Jackson, 1992)
El sol del membrillo (Víctor Erice, 1992)
Sol a casa 2: Perdut a Nova York (*Home Alone 2: Lost in New York*, Chris Columbus, 1992)
Aladdin (Ron Clements i John Musker, 1993)
Arma letal 3 (*Letal Weapon 3*, Richard Donner, 1993)
Jurassic Park (Steven Spielberg, 1993)
Sidste omgang (Thomas Vinterberg, 1993)
El rey león (*The Lion King*, Roger Allers i Rob Minkoff, 1994)
Forrest Gump (Robert Zemeckis, 1994)
Mentiras arriesgadas (*True lies*, James Cameron, 1994)
Quatre bodes i un funeral (*Four Weddings and a Funeral*, Mike Newell, 1994)
Drengender gik blagaens (Thomas Vinterberg, 1995)
Toy story (John Lasseter, 1995)
De største helte (Thomas Vinterberg, 1996)
Independence Day (Roland Emmerich, 1996)
Rompiendo las olas (*Breaking the Waves*, Lars von Trier, 1996)
Twister (Jan de Bont, 1996)
Abre los ojos (Alejandro Amenábar, 1997)
El mundo perdido (*The Lost World: Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1997)
Funny Games (Michael Haneke, 1997)
Homes de negre (*Men in Black*, Barry Sonnenfeld, 1997)
La tempesta de gel (*The Ice Storm*, Ang Lee, 1997)
La isla de Bird Street (*Oen i Flugedagen*, Søren Kragh-Jakobsen, 1997)
The Game (David Fincher, 1997)
Titanic (James Cameron, 1997)
Armageddon (Michael Bay, 1998)
Bichos, una aventura en miniatura (*A Bug's Life*, John Lasseter i Andrew Stanton, 1998)
Celebración (*Dogme #1. Festen*, Thomas Vinterberg, 1998)
Enemigo público (*Enemy of the State*, Tony Scott, 1998)
La classe de neige (Claude Miller, 1998)
Los idiotas (*Dogme #2. Idioterne*, Lars von Trier, 1998)
De ydmygede [*Els humiliats*] (Jesper Jargil, 1999)
Dogme #5. Lovers (Jean-Marc Barr, 1999)
Dogme #6. Julien donkey-boy (Harmony Korine, 1999)
El club de la lucha (*Fight Club*, David Fincher, 1999)
El proyecto de la bruja de Blair (*The Blair Witch Project*, Dan Myrick i Eduardo Sánchez, 1999)
La humanidad (*L'Humanité*, Bruno Dumont, 1999)
Mifune (*Dogme #3. Mifunes sidste sang*, Søren Kragh-Jakobsen, 1999)

Rosetta (Jean-Pierre i Luc Dardenne, 1999)
Toy Story 2 (John Lasseter i Ash Brannon, 1999)
Bailar en la oscuridad (*Dancer in the Dark*, Lars von Trier, 2000)
Bamboozled (Spike Lee, 2000)
D-dag [El dia D] (von Trier, Vinterberg, Kragh-Jakobsen, Levring, 2000)
De udstillede [Els exhibits] (Jesper Jargil, 2000)
Dogme #4. The King is Alive (Kristian Levring, 2000)
Dogme #7. Interview (Daniel H. Byun, 2000)
Italiano para principiantes (*Dogme #12: Italiensk For Begyndere*, Lone Scherfig, 2000)
La Commune (Paris, 1871) (Peter Watkins, 2000)
Memento (Christopher Nolan, 2000)
No Quarto da Vanda (Pedro Costa, 2000)
Tigerland (Joel Schumacher, 2000)
TimeCode (Mike Figgis, 2000)
Traffic (Steven Soderbergh, 2000)
D-dag. Den færdige film [El dia D. El muntatge dels directors] (von Trier, Vinterberg, Kragh-Jakobsen, Levring, 2001)
Final Fantasy: La força interior (*Final Fantasy: The Spirits Within*, Hironobu Sakaguchi i Motonori Sakakibara, 2001)
Les noces del monsó (*Monsoon Wedding*, Mira Nair, 2001)
The Anniversary Party (Jennifer Jason Leigh i Alan Cumming, 2001)
De lutrede [Els purificats] (Jesper Jargil, 2003)
Dogville (Lars von Trier, 2003)
It's all about Love (Thomas Vinterberg, 2003)
Las cinco condiciones (*De fem benspænd*, Lars von Trier i Jørgen Leth, 2003)
The Brown Bunny (Vincent Gallo, 2003)
9 Songs (Michael Winterbottom, 2004)
Manderlay (Lars von Trier, 2005)
Vull ser teva (*Lie with Me*, Clement Virgo, 2005)
Déjà vu (*Cambiando el pasado*) (*Déjà Vu*, Tony Scott, 2006)
El jefe de todo esto (*Direktøren for det hele*, Lars von Trier, 2006)
[·Rec] (Jaume Balagueró i Paco Plaza, 2007)
Paranormal Activity (Oren Peli, 2007)
Monstruoso (*Cloverfield*, Matt Reeves, 2008)
Quarantena (*Quarantine*, John E. Dowdle, 2008)
[·Rec] 2 (Jaume Balagueró i Paco Plaza, 2009)
Canino (*Kynodontas*, Yorgos Lanthimos, 2009)
Origen (*Inception*, Christopher Nolan, 2010)
Shutter Island (Martin Scorsese, 2010)
Enemy (Denis Villeneuve, 2013)
Nymphomaniac: Volum I (*Nymphomaniac: Vol. I*, Lars von Trier, 2013)
Nymphomaniac: Volum II (*Nymphomaniac: Vol. II*, Lars von Trier, 2013)
The Purge: la noche de las bestias (*The Purge*, James DeMonaco, 2013)
Trance (Danny Boyle, 2013)
Lucy (Luc Besson, 2014)
Mommy (Xavier Dolan, 2014)
Open Windows (Nacho Vigalondo, 2014)
Carol (Todd Haynes, 2015)
Déjame salir (*Get out*, Jordan Peele, 2017)

SÈRIES

Los Simpson (*The Simpsons*, Matt Groening, FOX TV, 1989-)
Homicidio (*Homicide: Life on the Street*, Paul Attanasio, NBC: 1993-1999)
Policías de Nueva York (*NYPD Blue*, Stevan Bochco, David Milch, ABC: 1993-2005)
El Reino (*Riget*, Lars von Trier, Zentropa: 1994)
Padre de família (*Family Guy*, Seth MacFarlane, FOX TV, 1999-)
Perdidos (*Lost*, J. J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon Lindelof, ABC, 2004-2010)
Fringe, al límite (*Fringe*, J. J. Abrams, Alex Kurtzman, Roberto Orci, FOX, 2008-2013)
Rick and Morty (Justin Roiland i Dan Harmon, Adult Swim, 2013-)
Bojack Horseman (Raphael Bob-Waksberg, Netflix, 2014-)
The Leftovers (Damon Lindelof i Tom Perrota, HBO, 2014-2017)
True Detective (Nic Pizzolatto, HBO: 2014-)

TELEVISIÓ

Vídeos de primera (TVE 1, 1990-1998)
Kato-chan Ken-chan Gokigen TV (TBS, 1986-1992)
America's Funniest Home Videos (ABC, 1989-) ■

KIM KRISTENSEN
LENE NIELSEN
TINE GREW PFEIFFER
NYNNE OLDENBURG
METTE MELUND
"PETITE" BUCH PETERSEN
RIE HEDEGAARD

MOLLY MALENE STENSGAARD
MOGENS RUKOV
ANNE HOVAD FISHER
CARSTEN SØSTED
PELLE FOLMER
LENE IRGENS

FELTWAVE ApS
HOKUS BOGUS ApS
JOHAN ANKERSTJERNE ApS
MAINSTREAM ApS
B & B SYSTEMS LTD. LONDON

ANNEXOS

MANIFEST DOGUMENTAL

The Dogumentary Manifesto*

Dogumentarism relives the pure, the objective and the credible. It brings us back to the core, back to the essence of our existence.

The documentary and television reality which has become more and more manipulated and filtered by camera people, editors and directors, must now be buried.

This takes place with the following documentarist content guarantee:

The goal and content of all Dogme documentary projects must be supported and recommended in writing by at least seven people, companies or organisations who are relevant and vital.

In its content and context which plays a primary role in Dogumentarism, format and expression are secondary to this process.

Dogumentarism will restore the public's faith as a whole as well as the individual's. It will show the world raw in focus and in "defocus".

Dogumentarism is a choice. You can choose to believe in what you see on film and television or you can choose **Dogumentarism**.

The Documentarist Code for Dogumentarism:

1. All the locations in the film must be revealed (This is to be done by text being inserted in the image. This constitutes an exception of rule number 5. All the text must be legible).
2. The beginning of the film must outline the goals and ideas of the director. (This must be shown to the film's actors and technicians before filming begins).

* Respectem l'ús de la negreta del document original.

3. The end of the film must consist of two minutes of free speaking time by the film's "victim". This "victim" alone shall advise regarding the content and must approve this part of the finished film. If there is no opposition by any of the collaborators, there will be no "victim" or "victims". To explain this, there will be text inserted at the end of the film.
4. All clips must be marked with 6-12 frames black. (Unless it is a clip in real time, that is, a direct clip in multi-camera filming situation).
5. Manipulation of the sound and/or images must not take place. Filtering, creative lighting and/or optical effects are strictly forbidden.
6. The sound must never be produced exclusive of the original filming or vice versa. That is, extra soundtracks like music or dialogue must not be mixed in later.
7. Reconstruction of the concept of the directing of the actors is not acceptable. Adding elements, as with scenography, are forbidden.
8. All use of hidden cameras is forbidden.
9. Archived images of footage that has been taken for other programs must never be used.

Lars von Trier, Zentropa Real

October 2001.

SINOPSI DE LOS IDIOTAS

[0] (de 0:00:00 a 0:00:13) **Certificat Dogma 95. Títol.** *Dogme #2: Idioterne*. El títol apareix escrit amb guix sobre parquet.

[1] (de 0:00:13 a 0:05:49) **Presentació de Karen i trobada amb el grup. [1.1] Karen en la fira. [1.2] Primer contacte en el restaurant. [1.3] El trajecte en taxi** (es correspon amb les escenes 1, 2, 4 i 5 del guió).

El film comença presentant-nos el personatge de Karen, qui es deté davant la tómbola d'una fira d'atraccions que la dona observa fascinada amb un mig somriure a la boca. A continuació, Karen apareix muntada en una calessa, dirigint la seua mirada trista i absorta cap al seu voltant.

La següent escena ens mostra Karen en un distingit restaurant. El cambrer li dona la carta i, després de preguntar-li si està a soles, arrebega el servei corresponent a l'altre comensal que hauria d'ocupar la taula. Karen demana solament una amanida i aigua, afirmant que no es pot permetre més. En una altra taula, Susanne ajuda a dinar Stoffer i Henrik, el comportament dels quals denota la seua discapacitat intel·lectual. Susanne, la cuidadora, tracta de tranquil·litzar Stoffer, qui es nega a menjar, s'alça de la seua cadira i es passeja pel restaurant, molestant la resta de clients utilitzant les seues tovalloles i agafant el seu pa. Henrik plora i Susanne tracta de consolar-lo, mentre Stoffer es dedica a saludar els altres comensals i acaba apropant-se a Karen, a qui comença a acaronar. El cambrer crida l'atenció a Susanne, exhortant-la que "els mantinga sota control". Susanne intenta convèncer els dos homes d'abandonar el local, però Stoffer s'aferra a la mà de Karen i no atén a les ordres de Susanne. Els crits de Stoffer violenten ostensiblement els altres comensals i Karen, amb la seua mà encara lligada a la de Stoffer, es presta a acompanyar-los fora del restaurant.

Henrik i Stoffer pugen al taxi, però Susanne no aconsegueix que Stoffer solte la mà de Karen. Tots quatre pugen finalment al vehicle. Susanne, visiblement enutjada amb l'actitud de Henrik i Stoffer, ocupa el seient del copilot, mentre que els dos homes i Karen viatgen darrere. La cuidadora els esbronca i ells es miren als ulls durant uns segons. Soltadament, Stoffer i Henrik comencen a riure, i el primer comença a parlar amb una naturalitat que abans no havia mostrat mentre fingia ser un discapacitat a l'interior del restaurant. Karen els mira sorpresa, sense atrevir-se a manifestar-se sobre l'engany del qual ha sigut víctima.

[2] (de 0:05:49 a 0:06:18) **Primer fragment d'entrevistes** *(no apareix al guió)*. Jeppe, Axel, Josephine i Ped (altres dels amics que veurem fent-se passar per persones amb discapacitat), parlen a la càmera sobre l'arribada de Karen al seu grup. Els quatre entrevistats utilitzen el passat per a referir-se a la seua experiència, la qual cosa ens servirà per ubicar cronològicament els nou fragments d'entrevistes que s'inclouen al film en un temps no precisat però clarament posterior a aquell en què se situen les anteriors escenes.

[3] (de 0:06:18 a 0:10:44) **Karen i els idiotes visiten la fàbrica Rockwool. [3.1] El taxi arriba a la fàbrica. [3.2] La visita guiada a l'interior de la fàbrica. [3.3] La tornada a casa amb el mini-bus** *(es correspon amb les escenes 7, 8, 9, 10 i 11 del guió)*.

El taxi deixa els quatre viatgers a la porta d'una fàbrica d'aïllants, on els espera la resta del grup conformat per més suposats discapacitats i els seus monitors. A més de Henrik i Stoffer, altres quatre persones (Ped, Axel, Jeppe i Josephine) simulen la seua diversitat funcional. Per altra banda, Miguel i Susanne desenvolupen el rol de cuidadors. Un responsable de l'empresa els rep i els convida a passar. És ell qui avisa els monitors que Karen no els ha seguit, i que es troba a soles, lluny de la porta d'entrada a la fàbrica. Miguel es dirigeix cap a ella.

La següent escena ens mostra Karen acompanyant el grup en la seua visita a la fàbrica, agafada de nou de la mà de Stoffer i vestida, com tots els altres, amb la roba de seguretat que els han proporcionat. El guia de l'empresa fa el seu recorregut per la factoria, explicant als seus visitants el funcionament de les diferents màquines i triant Karen perquè polse el botó que engega la cadena de producció de la fàbrica. En una sala de l'empresa, el responsable de la visita convida el grup a beure uns refrescs alhora que recorre a uns panells amb dibuixos infantils per fer-los unes preguntes bàsiques sobre l'ús d'aïllants en les cases que els "discapacitats" responen incorrectament. Descoratjat, el guia els dona unes bosses amb articles de publicitat de la companyia Rockwool i els acompanya a l'exterior, on es troba el mini-bus amb el qual tornaran a casa. Ped, qui durant la visita ha fingit ser un discapacitat que feia servir una cadira de rodes, ocupa el lloc de conductor, per a sorpresa del guia de la visita. Susanne li explica que és bo que assumisquen responsabilitats. Ped accelera en buit i fa sonar el clàxon descontroladament, davant la preocupació del guia. Maniobrant per a eixir del recinte, el mini-bus xoca contra els palets carregats d'aïllant que hi ha a l'entrada. El grup, entre rialles i càntics, abandona finalment el lloc.

Durant el trajecte, Stoffer li pregunta a Karen què li sembla el seu joc. Karen li respon que no li sembla divertit fer broma dels discapacitats. Stoffer reacciona alterat, mostrant-li les gorres promocionals que els acaben de donar, llançant-les poc després per la finestra del mini-bus i afegint tot seguit: *"Son ellos los que se mofan de nosotros"*.

[4] (de 0:10:44 a 0:13:56) En la casa de la comuna idiota. [4.1] Arribada a la casa. [4.2] Primera trucada de Karen. [4.3] El grup avalua les seues accions (es correspon amb les escenes 12, 13 i 14 del guió).

El mini-bus arriba a la casa on s'allotja la peculiar comuna. Es tracta d'un ampli xalet mig buit situat en un barri residencial. Els amics baixen del mini-bus carregats amb caixes de pizza i entren en la casa.

Axel presta a Karen un telèfon mòbil, i ella busca certa intimitat tancant la porta de l'habitació en què es troba. Aprofitant la llum de la finestra, tecleja en el telèfon. Li respon una veu que s'identifica com a Anders i que, després d'un breu silenci, pregunta: "*¿Eres tú, Karen?*". Transcorreguts uns segons, Karen talla la comunicació tot just abans de començar a plorar desconsoladament.

És de nit i els integrants de la comuna beuen vi asseguts a terra, parlen de com s'ha desenvolupat el dia i valoren si les seues actuacions han resultat convincts, sobretot la de Jeppe, especialment criticat per Stoffer. Jeppe tracta de defensar-se, Ped està endinsat en les notes que va prenent en un quadern i Karen assisteix com a espectadora silenciosa a la reunió. Susanne, qui es troba al seu costat, li diu que pot quedar-se a dormir si vol. Karen respon que sols vol estar una estona, però es gita en terra i es queda adormida.

[5] (de 0:13:56 a 0:14:42) Segon fragment d'entrevistes (no apareix al guió). Axel (acompanyat de la seua esposa), Katrine, Jeppe i Susanne divaguen al voltant de com va sorgir la idea del seu joc i de quines eren les seues pretensions. Podem sentir per primera volta una veu en fora de camp que dialoga amb ells i els fa preguntes. Les respostes contradictòries assenyalen a Stoffer, Axel o Jeppe com a possibles ideòlegs del projecte. Quant als objectius que es proposaven, la dona d'Axel és qui respon més ràpidament i directa, tot i que no va formar mai part de la comuna: "*Querían joder a cuantos pudiesen en el menor tiempo posible, ¿verdad, Axel?*".

[6] (de 0:14:42 a 0:18:29) La comuna idiota s'amplia. [6.1] Karen desperta en el xalet del grup. [6.2] Katrine arriba a la casa i se suma als idiotes. [6.3] Preparant l'eixida a la piscina (es correspon amb les escenes 15 i 16 del guió).

Karen desperta després d'haver passat la nit a la casa, dormint al costat de Susanne. S'aixeca i ix al jardí on Jeppe i Miguel es troben endinsats en el seu paper d'idiotes, mentre que Nana pren el sol. La resta del grup ix també per a desdejunar al sol. Josephine avisa Axel que té visita. Katrine apareix per la porta de la casa que dóna al jardí i tots la saluden.

Axel s'alça, entra a casa amb ella i comencen a discutir. Katrine sembla haver canviat la seua actitud cap al joc idiota de la comuna i s'hi vol unir, però Axel interpreta que es tracta d'un intent desesperat per a reprendre la seua relació amb ell. Katrine pregunta a Stoffer si pot afegir-se a la comuna i Axel parla amb el líder abans que aquest li done una resposta, fent-li veure que no és una bona idea. Stoffer respon a

Katrine amb una altra pregunta: “¿Vienes a hacer el idiota o a liarte con Axel?”. Katrine afirma que ve disposada a fer l’idiota. Axel entra a casa fent un colp de porta.

La següent escena ens presenta Jeppe tractant de fixar amb cordes una cadira de rodes a la baca d’un Mini, sense èxit. Els seus companys organitzen la seua eixida a la piscina pública. Susanne adverteix del perill que comporta i la resta debat sobre qui exercirà de monitor durant l’activitat i qui simularà una discapacitat. Tots animen Karen, qui mira des de la porta de la casa, a fer de cuidadora. Henrik intenta ajudar Jeppe amb el nus. Davant la incapacitat de Jeppe, Katrine li fa entrar al Mini. Finalment, el cotxe i el mini-bus emprenen la seua marxa cap a la piscina pública.

[7] (de 0:18:29 a 0:21:02) En la piscina pública. [7.1] El grup arriba a la piscina pública. [7.2] Nana té problemes amb el seu biquini. [7.3] Axel intenta parlar amb Katrine-idiota. [7.4] Susanne i Karen dutxen Stoffer-idiota *(es correspon amb les escenes 17 i 18 del guió, però inclou una altra escena que no figura en el guió i que serveix de transició entre l’escena 16 i la 17).*

El Mini que transporta a una part dels amics estaciona en l’aparcament de la piscina reservat per a discapacitats. Katrine fixa a la porta del cotxe una enganxina magnètica on es pot llegir: “Handicap Service”. Poc abans d’entrar al complex, Karen li adverteix a Stoffer: “Preferiría no mofarme”. Stoffer li respon: “¿De dónde sacas eso de que nos mofamos?”.

Els “discapacitats” es banyen a la piscina, amb la supervisió de Nana i Susanne, a les quals s’afegeix Karen. Nana no pot cordar el seu biquini, i demana l’ajuda d’un parell d’homes aliens al grup. Per la seua banda, Axel, desentès del seu paper de discapacitat, intenta raonar amb Katrine sobre la relació que mantenen, recordant-li que té esposa i fill. Ella l’ignora fent l’idiota i sols vol jugar amb la pilota que ell té, provocant la ira d’Axel, qui comença a insultar-la. Nana s’enuja en considerar que els homes que l’ajuden amb el biquini estan intentant aprofitar-se d’ella i demana a crits la presència del “seu marit”. Ped hi acudeix amb els seus moviments espasmòdics, davant la incredulitat dels homes que estaven ajudant Nana i que defugen l’enfrontament.

Mentrestant, Stoffer-idiota continua agafant fortament la mà de Karen. Susanne acompanya els dos al vestuari femení amb la intenció de dutxar Stoffer. La presència de Stoffer en les dutxes de dones causa un cert enrenou, més encara quan pateix una erecció. Karen, afectada per la situació, mira des de lluny mentre Susanne l’acaba de dutxar.

[8] (de 0:21:02 a 0:21:25) Tercer fragment d’entrevistes *(no apareix al guió).* Manuel, Katrine i Ped parlen de Karen i dels possibles motius que la portaren a conviure amb la comuna.

[9] (de 0:21:25 a 0:26:20) D’excursió en el bosc. [9.1] Stoffer i Karen parlen sobre el joc idiota. [9.2] Nana utilitza maonesa com a crema solar. [9.3] Jeppe-

idiota es llança pel trampolí d'esquí (*es correspon amb el diàleg previst per l'escena 19 del guió però es desenvolupa en la localització contemplada per l'escena 25*).

Els amics, en els seu rol d'idiotes, arrepleguen flors, fulles i xicotetes branques del bosc. Com en altres ocasions, Nana i Susanne participen en el joc exclusivament com a cuidadores. Aquesta volta, Stoffer també es troba fora del seu paper de discapacitat, i es dedica a parlar amb Karen sobre la idiotització del grup mentre fuma un puro i contempla les interpretacions dels seus companys. Karen continua manifestant cert rebuig davant un joc que sembla no considerar l'existència de gent realment malalta. Stoffer, després d'un peregrí i enigmàtic intent d'explicació de per què es dediquen a cercar el seu idiota interior, acaba concloent que no hi ha justificació per al seu joc que pugui satisfer el desig de Karen d'entendre per què ho fan. Karen li confessa a Stoffer que allò que li intriga és saber què li ha portat a ella a quedar-se amb ells, a la qual cosa Stoffer respon afirmant que tal volta també ella tinga una idiota dins que vol eixir i trobar companyia.

Per la seua banda, Nana tracta de prendre el sol en *topless*. Com que no té crema solar, s'acosta a un grup de persones que gaudeixen d'un pícnic al bosc i els demana la maonesa per untar-se-la al seu pit nu.

La següent escena ens mostra Jeppe amb uns esquís als peus, en la part alta d'una pista de salt sense cap rastre de neu, envoltat pels seus companys que no paren d'encoratjar-lo perquè llisque per la pista de terra. El salt de Jeppe acaba amb una aparatosa caiguda. En la part baixa de la pista, els amics espenten Josephine a terra, al costat de Jeppe, mentre tots riuen, inclosa Karen.

[10] (de 0:26:20 a 0:27:16) **Quart fragment d'entrevistes** (*no apareix al guió*). Quatre integrants de la comuna reflexionen, des de la distància temporal, sobre la seua experiència a la comuna. La veu que hem sentit en el segon fragment d'entrevistes pregunta ara a Josephine sobre la seua relació amb Jeppe. Josephine afirma que aquesta no continua, com tampoc continua la relació amb cap altre dels membres del grup. Katrine es manifesta al voltant de la comuna qualificant-la de família. Nana confessa que es va trobar fora del joc, però no emocionalment i Axel manté que tal volta no foren tan forts com es pensaven.

[11] (de 0:27:16 a 0:29:49) **L'oncle Svend apareix a la casa** (*es correspon amb l'escena 27 del guió*).

Miguel desperta Stoffer per a dir-li que Axel està trencant les finestres de la casa, però el líder del grup prefereix seguir dormint. Miguel li fa saber que el seu oncle ha arribat. Stoffer s'incorpora ràpidament i es vesteix a tota pressa amb mostres de preocupació mentre explica a Miguel que els seu oncle és l'amo de la casa i que ell està encarregat de vigilar-la i intentar vendre-la. L'oncle Svend entra a la casa cobrint les seues sabates per a no danyar el parquet i observa amb estranyesa els matalassos estesos per terra. En el saló del xalet, l'oncle explica al seua nebot la

importància de mantenir en bones condicions la casa per a poder vendre-la. Quan el propietari li pregunta si les persones que veu estan vivint a la casa Stoffer respon assegurant que són artesans qualificats que treballen en el seu condicionament. Les explicacions de Stoffer no convencen el seu oncle, menys encara quan veu Jeppe fent l'idiota amb una aspiradora al jardí, a Henrik jugant al beisbol amb el cartell que anuncia la venda de la casa, a Nana despullada i a Axel llançant pedres als vidres de les finestres. Visiblement enutjat, l'home decideix anar-se'n després de recomanar a Stoffer que es prenga seriosament la seua responsabilitat o buscarà a una altra persona perquè venda la casa.

[12] (de 0:29:49 a 0:30:41) **Karen i Susanne conversen junt a la finestra** (*el diàleg de la conversa apareix arreplegat en l'escena 26 del guió, tot i que aquest es desenvolupa al film en un espai i circumstàncies diferents*).

Susanne mira per una finestra de la casa, asseguda al seu ampit interior. Susanne se li apropa i se'u al costat d'ella. Després d'uns segons de total silenci, Karen inicia la conversa entre plors i xiuxiueigs, expressant com de feliços són en la casa i afirmant que no té dret a sentir-se tan feliç. Susanne, qui escolta amb atenció, mostra la seua empatia acaronent el rostre de Karen, insistint que té dret a estar a la casa i a ser feliç, malgrat els dubtes de Karen a acceptar-ho.

[13] (de 0:30:41 a 0:34:08) **Els idiotes venen decoracions de Nadal al veïnat** (*inclou fragments de les escenes 28, 29, 30 i 31 del guió*).

Els integrants de la comuna venen decoracions de Nadal fetes amb branques d'arbre i ciris, picant a les portes del seu veïnat. Stoffer i Karen exerceixen de monitors que acompanyen, respectivament, els "discapacitats" Axel i Katrine per una banda i Jeppe i Henrik per l'altra. Després d'haver venut tan sols en una casa, Stoffer llança les decoracions a terra i s'adreça a la porta d'una de les luxoses residències de la zona. Stoffer li explica al propietari que els discapacitats han patit un accident causat pel desnivells del camí que condueix a la seua casa. Davant de la pressió a què Stoffer li sotmet, el propietari accedeix a comprar totes les decoracions que s'han fet malbé per culpa de les suposades "tanques arquitectòniques" que Stoffer detecta en l'entrada a la casa.

[14] (de 0:34:08 a 0:39:05) **Una parella s'interessa pel xalet de l'oncle Svend** (*es correspon amb l'escena 37 del guió*).

Un home i una dona arriben amb un cotxe de luxe a la porta de la casa on s'allotja la comuna, afirmant que han parlat amb l'oncle Svend sobre la venda de l'immoble. A la parella li crida l'atenció que no hi haja cap cartell anunciant la venda, com també el mini-bus per a discapacitats que està aparcant en l'entrada. Stoffer els comenta que ben a prop hi ha una residència per a persones amb diversitat funcional, i que tenen el costum d'entrar al jardí de la casa tres dies en setmana. A la dona li sorprèn el fet que la zona de Sjøllerød no tinga una política encaminada a respectar la tranquil·litat

del barri i les zones privades, però respon de manera políticament correcta quan Stoffer els pregunta si tenen algun tipus d'objeccions cap a la discapacitat. És aleshores quan la dona comença a lloar la innocència dels discapacitats i esmenta que en la seua família hi ha una persona amb aquestes característiques. La dona es veu forçada a accedir davant la proposta de Stoffer de conèixer els discapacitats. El grup prompte s'apropa i comença a importunar la parella, mentre Stoffer improvisa uns possibles torns de visita dels discapacitats al jardí i comença a parlar de preparar el contracte de compra-venda. La parella, incòmoda amb la situació, afirma que ho han de pensar i marxen de seguida amb el seu vehicle. Stoffer s'adreça tot seguit a Karen dient-li que la casa ja ha estat venuda. Karen no capta la ironia de Stoffer i creu per un moment el que diu fins que Susanne li fa entendre l'acudit de Stoffer.

[15] (de 0:39:05 a 0:39:26) **Cinquè fragment d'entrevistes** (*no apareix al guió*). Axel parla de les persones que formaven el grup, referint-se a elles com a molt agradables. L'entrevistador, remarca que, no obstant això, la idea del joc era molt maliciosa. Després de dubtar per uns segons, Axel acaba concedint que, efectivament, es tractava d'una idea maliciosa.

[16] (de 0:39:26 a 0:42:03) **La visita dels autèntics discapacitats** (*es correspon amb l'escena 33 del guió*).

La colla d'amics es troba en el jardí de la casa. Nana es la primera que detecta que un grup d'autèntics discapacitats entra en el jardí per a fer-los una visita, acompanyats per la seua cuidadora. Els habitants de la casa saluden els nouvinguts i Susanne els ofereix beure alguna cosa. Josephine no sap ben bé com reaccionar, i entra en la casa. Jeppe la segueix, però ella plora en l'escala i li demana estar a soles. En el jardí, ambdós grups interactuen. Un dels visitants es riu de les decoracions nadalenques que els integrants de la comuna han fet. Altre pregunta a Katrine què és el que estan fent a la casa. Ella respon que estan de vacances, la qual cosa fa que Stoffer s'enutge amb Katrine. Enfurismat pel sentimentalisme que els seus amics estan mostrant, el líder de la comuna es dirigeix cap a l'interior del xalet. Dins de la casa es troba amb Henrik, qui porta una càmera fotogràfica a la mà, gest que Stoffer interpreta com un insult més cap al seu experiment idiota. De nou al jardí, Stoffer s'encarrega personalment de prendre fotografies dels presents, ridiculitzant i avergonyint Henrik.

[17] (de 0:42:03 a 0:42:24) **Sisè fragment d'entrevistes** (*no apareix al guió*). Ped bromeja referint-se als autèntics discapacitats: "*Sí, eran muy creíbles*". Axel, en canvi, reconeix que no es pot anar sempre prenent el pèl a la gent, i que al cap i a la fi, ha de ser capaç de poder mirar els altres a la cara.

[18] (de 0:42:24 a 0:43:41) **Les reaccions després de la visita.** **[18.1]** El grup emmudeix. **[18.2]** Karen comença a fer l'idiota (*es correspon amb l'escena 34 del guió*).

Nana és al jardí, on Axel i Stoffer juguen amb una pilota. Cap dels dos es troba en el seu mode idiota. Dins de casa Nana observa el mateix comportament en la resta de companys i els pregunta què els passa: "*Os han dejado impresionados*". El grup es troba en silenci, llegint o simplement pensatius, sense parlar ni fer res.

Karen està asseguda en l'ampit de la finestra de l'habitació contigua, en el mateix lloc on va tenir la seua íntima i breu conversa amb Susanne. Karen comença a emetre uns lleus gemecs, i a menejar suaument els seu tronc cap endavant i cap enrere. Nana la crida, però Karen no respon, absorta mentre observa l'exterior a través dels vidres. Nana avisa Susanne: "*A Karen 'le ha dado'*". Susanne s'apropa, seguida pels altres. Tots somriuen al voltant de Karen, absolutament endinsada en el seu jo-idiota.

[19] (de 0:43:41 a 0:44:47) De nou a la piscina. [19.1] Karen-idiota es banya amb els seus amics. [19.2] Axel rep una trucada del treball (*es correspon amb l'escena 35 del guió*).

Susanne i Jeppe ajuden Karen-idiota a baixar per les escales de la piscina. Karen porta uns maniguets inflables als braços. Entra a l'aigua i, amb l'ajut de Susanne, aconsegueix fer el mort. La seua cara de felicitat va mutant mentre mira el sostre de la piscina coberta, fins que comença a plorar. Susanne i Jeppe acosten les seues cares a la de Karen, la besen i tracten de consolar-la.

Fora de l'aigua veiem Axel, desenvolupant el seu paper de discapacitat. Tan prompte sona el seu telèfon mòbil, abandona el personatge i respon la trucada que li estan fent des del seu lloc de treball.

[20] (de 0:44:47 a 0:46:41) Axel ha de fer un breu parèntesi. [20.1] Axel espera el taxi junt a Katrine. [20.2] Nana vol ajudar Katrine (*es correspon amb escena 36 del guió*).

Axel es troba elegantment vestit a l'exterior de la casa, esperant el taxi que el porte al seu treball. Katrine ix per a parlar amb ell de la seua situació emocional, però ell li diu que ho faran quan solucione l'assumpte laboral que té pendent. La tranquil·litza dient-li que vol estar amb ella i que no vol caure en la vida burgesa i rutinària que li espera amb la seua esposa i el seu fill. Es besen i s'acomiaden quan arriba el taxi.

Katrine mira com el vehicle s'allunya i Nana, conscient dels problemes sentimentals de Katrine, li aconsella que no siga tan ingènua.

[21] (de 0:46:41 a 0:47:43) Setè fragment d'entrevistes (*no apareix al guió*).

L'entrevistador pregunta a Nana sobre l'interès d'Axel per Katrine i aquesta respon que el seu interès era exclusivament sexual. Per la seua banda, l'entrevistador s'adreça a Axel destacant el que Katrine ha dit d'ell, això és, que la seua ideologia era

molt anti-burguesa. Axel confirma el seu posicionament ideològic amb el seu xiquet a les mans i a la seua dona al costat. Per últim, Nana torna a aparèixer, preguntada aquesta volta pels trucs que Katrine va fer servir amb Axel.

[22] (de 0:47:43 a 0:53:32) El pla de Katrine a l'agència de publicitat. [22.1] Nana maquilla Katrine. [22.2] La ridícula proposta d'eslògan d'Axel. [22.3] El xantatge de Katrine a Axel. [22.4] Katrine comprant al supermercat (es correspon amb les escenes 38, 39 i 40 del guió, a més d'una escena que no apareix al guió i que serveix de transició entre l'escena 36 i 38).

Nana maquilla Katrine al xalet de la comuna.

A l'agència de publicitat, Axel mostra al seu cap la proposta d'eslògan que ha preparat per a la campanya publicitària d'una clienta. La seua proposta es limita a un paperet escrit amb lletres de color en què es pot llegir "Barnemad". El cap d'Axel l'esbronca per la patètica proposta d'eslògan i nerviós, decideix els termes en què es realitzara l'entrevista amb Benedikte, la clienta que ja ha arribat a l'agència.

Axel entra en la sala on es troba la clienta. Aquesta no és altra que Katrine, la seua amant, qui s'està fent passar per Benedikte. Axel, reticent al principi, mostra a Katrine l'eslògan que ha ideat. Katrine infravalora el treball d'Axel i tot seguit comença a realitzar moviments espasmòdics. El cap d'Axel interpreta els seus gestos com a mostra de la seua aprovació. Discuteixen al voltant de la sofisticació de l'eslògan i parlen sobre els diners que es dedicaran a la campanya publicitària. La xifra de vint milions de corones proposada per Katrine provoca la sorpresa i alegria del cap d'Axel. Katrine continua entrant i eixint del seu personatge idiota mentre té lloc la conversa. Axel decideix portar Katrine a la sala contigua. Només entrar, Katrine deixa de fer l'idiota i comença a riure. Axel li reprotxa la seua actitud i li demana que explique al seu cap que la decisió sobre la campanya no recau sobre ella i que se'n vaja sense tornar a menysprear l'eslògan que ell ha dissenyat. Katrine accepta a canvi de poder fer ús de la targeta de crèdit d'Axel qui, resignat, li la dona.

La següent escena ens mostra Katrine comprant champagne i caviar al supermercat amb la targeta que Axel li acaba de deixar.

[23] (de 0:53:32 a 0:53:55) Vuitè fragment d'entrevistes (no apareix al guió).

Axel discuteix amb la seua dona, qui, gelosa, li reprotxa haver-li mentit.

[24] (de 0:53:55 a 0:58:49) Stoffer posa Jeppe a prova. [24.1] En el bar de motoristes. [24.2] Josephine reprotxa a Stoffer la seua actitud. [24.3] Els motoristes porten Jeppe-idiota al lavabo (es correspon amb les escenes 42, 43 i 44 del guió).

Stoffer, Josephine i Jeppe es troben en un bar. Jeppe, l'únic dels tres que simula una discapacitat, s'acosta a un grup de motoristes que beu cervesa en una taula. Stoffer

es fa passar per germà de Jeppe i, amb l'excusa que ha d'anar al caixer per a traure diners, els demana que el vigilen.

A l'exterior del bar, Josephine recrimina a Stoffer el que ha fet, fent-li veure que la situació pot resultar perillosa per a Jeppe si el descobreixen.

Dins del bar, Jeppe-idiota beu cervesa amb els motoristes. S'alça i es dirigeix cap a la porta d'eixida. Els motoristes interpreten que necessita anar al lavabo i li acompanyen, ajudant-lo a orinar. En acabar, tornen a la taula on estaven. Stoffer ja ha regressat. Dóna les gràcies als motoristes i ix del bar amb Jeppe-idiota, qui tira a córrer només travessar la porta del local.

[25] (de 0:58:49 a 1:01:20) Enuig i joia a la casa. [25.1] Karen defensa Jeppe davant Stoffer. [25.2] El grup menja i beu a l'estil idiota. [25.3] Karen intenta fer una nova trucada (es correspon amb les escenes 45 i 46 del guió).

Karen mostra a Stoffer la seua disconformitat amb com aquest acaba de fer patir Jeppe. Susanne se suma a la conversa, defensant la mateixa opinió que Karen, com també ho fa Nana. Karen manté que estan molt bé dins de casa, i que no hi ha necessitat d'eixir per a mofar-se de la gent. Stoffer, contrariat, sols es pregunta per què no se'n van si pateixen tant com diuen.

Susanne lleva el tap d'una ampolla de xampany, mentre el grup obre les llaunes de caviar. Stoffer anima a menjar-lo a l'estil idiota, mentre agafa el caviar amb les mans i el deixa caure per les commissures dels llavis, davant de les rialles de tothom excepte de Karen, qui li recorda que hi ha gent al món que passa fam.

Disgustada, Karen li demana el telèfon mòbil a Axel i marxa cap a la cuina. Mentre tecleja en el telèfon adverteix que un home és a fora, mirant per la finestra. Karen torna al saló per a dir-li a Stoffer que un funcionari de l'ajuntament pregunta per ell.

[26] (de 1:01:20 a 1:05:38) L'home de l'ajuntament fa un oferiment al grup (es correspon amb les escenes 49, 50, 51 i 52 del guió).

Stoffer ix a la porta del xalet, on hi és el responsable de l'ajuntament. Aquest li explica que el districte de Sølgerød, on es troba la casa de la comuna, té un conveni amb el d'Huidovre, i que de manera extraoficial podria oferir al grup una subvenció si aquest decidira traslladar-se al districte veí. Stoffer sembla mostrar-se satisfet amb l'ofertament, xoca la mà del representant de l'ajuntament i el convida a passar perquè conega els discapacitats. Dins de la casa, Miguel-idiota, amb la seua mà al pit, desperta la curiositat de l'home. Stoffer li explica que el problema de Miguel radica en què es creu Napoleó, i mentre li mostra la llauna de caviar que estaven menjant, li explica que això comporta una despesa econòmica considerable. Atordit per l'estranya situació i pel comportament que aprecia en la resta de discapacitats, l'home de l'ajuntament ix de la casa i s'adreça cap al seu cotxe. Axel està orinant en una de les seues rodes. Stoffer demana aleshores a l'home de l'ajuntament les pinces

de la bateria del cotxe per poder aplicar descàrregues elèctriques a Axel i modificar el seu comportament. En veure que han connectat les orelles d'Axel a la bateria del seu cotxe, l'home munta en el vehicle i fuig fent marxa enrere amb el capó obert i els cables connectats, mentre Stoffer corre darrere del cotxe, llevant-se la roba i cridant-li repetidament: “*¡Fascistas de Søllerød!*”. Stoffer persegueix el vehicle pels carrers del veïnat, pràcticament nu i encara cridant. El mini-bus del grup arriba al seu rescat. Els companys de Stoffer baixen i intenten detenir-lo i calmar-lo. Descontrolat, el líder del grup es llança a terra. Susanne intenta en tranquil·litzar Stoffer, qui finalment és reduït pel grup d'amics i portat a casa amb el mini-bus.

[27] (de 1:05:38 a 1:07:26) **El grup lliga Stoffer i el tranquil·litza** (*es correspon amb l'escena 53 del guió*).

Els membres de la comuna intenten lligar Stoffer al llit. Li ofereixen aigua perquè es calme, però Stoffer torna de seguida a cridar violentament, incapaç de controlar la seua agressivitat. Finalment aconseguixen lligar-lo i fer que es quede adormit, acompanyat per Jeppe.

[28] (de 1:07:26 a 1:08:11) **Novè fragment d'entrevistes** (*no apareix al guió*).

L'entrevistador pregunta a Katrine si troba a faltar el grup. Ella respon afirmativament i destaca el positiu de l'experiència que visqueren, sense poder contenir les llàgrimes. Susanne, per la seua part, dedica sols una frase a la càmera: “*Yo estaba con Karen el último día*”.

[29] (de 1:08:11 a 1:16:50) **De la festa a l'orgia. [29.1] Preparant la festa. [29.2] S'enceta l'orgia. [29.3] L'encontre amorós entre Josephine i Jeppe** (*es correspon amb les escenes 54, 56, 57 i 58 del guió*).

Stoffer, encara mig adormit, baixa al saló de la casa, on tot el grup treballa fent decoracions. Li diuen a Stoffer que estan preparant la festa que tots necessiten.

La següent escena ens mostra Jeppe-idiota exercint de porter de la festa, deixant entrar al saló a la resta de companys, que van donant-li les seues entrades. Tots ells es troben vestits per a l'ocasió i, a excepció de Susanne, Nana i Karen, endinsats en el seu personatge idiota. Sona la música i ballen alegrement fins que Susanne pregunta a Stoffer què és el que vol fer i aquest respon repetint una i altra volta la paraula “orgia”. Nana triga poc a despullar-se, Karen no sap ben bé què fer davant la situació, i Susanne es posa a llegir, intentant evitar participar-hi. La resta del grup comença a llevar les seues robes, sense abandonar el seu mode idiota. Stoffer i Axel comencen a despullar Susanne, qui fuig corrents pel jardí de la casa. Axel, Stoffer i Miguel la persegueixen fins que tots quatre cauen a terra. De tornada en el saló, tot el grup participa en l'orgia menys Karen, qui mira apartada l'escena des de la finestra on va parlar amb Susanne i on va començar a trobar el seu idiota interior.

Tampoc no són al saló ni Jeppe ni Josephine. Aquesta ha pujat al pis de dalt, i Jeppe l'ha seguida. Ambdós continuen en el seu estat idiota. Jeppe s'apropa a Josephine, qui acaba per acceptar les seues mostres d'afecte. La parella seu en el llit, ajuntant cada volta més les seues cares, fins a arribar a besar-se. Gitats al llit, comencen a fer l'amor. Els plors de Josephine, seguits del "*Te quiero*" que dedica a Jeppe marquen el final de l'acte i confirmen que Josephine ha deixat d'interpretar el seu personatge idiota.

[30] (de 1:16:50 a 1:27:08) **L'amarg adéu de Josephine. [30.1] El pare de Josephine arriba a la casa. [30.2] Jeppe intenta impedir la marxa de Josephine** *(es correspon amb les escenes 59 i 60 del guió).*

Tot el grup desdejuna en el jardí de la casa, gaudint d'un ambient de bon humor. Un home s'apropa caminant. Josephine s'alça i afirma que es tracta de son pare. Després de les presentacions, el pare de Josephine seu a la taula, al costat de la seua filla. Stoffer li parla del grup, però el pare mostra de seguida el seu desinterès. Josephine, afectada, comença a plorar, i el pare manifesta la seua voluntat d'emportar-se-la alhora que esmenta la necessitat de medicar-se que té la seua filla. L'oferiment del metge Ped a tenir cura de Josephine no convenç el pare, com tampoc que la seua filla afirme estar feliç. Katrine tracta de persuadir Josephine perquè es quede, però aquesta, seguint l'ordre de son pare, es troba ja dins la casa, arreplegant les seues coses. Pare i filla es dirigeixen cap al cotxe. Katrine els segueix, encoratjant Josephine a oposar-se a son pare i enfrontant-se també amb Stoffer, qui pensa que no es pot fer-hi res.

Jeppe s'alça de la taula on desdejunaven i va corrents en direcció al vehicle, que tot just s'ha posat en marxa, i es llança sobre el capó. Jeppe crida desconsoladament, sense articular cap paraula. Josephine plora sense parar i el seu pare demana reiteradament a Jeppe que es lleve del mig. El pare ix del vehicle i aparta bruscament Jeppe, qui intenta impedir per tots els mitjans la marxa de Josephine. Finalment, Jeppe cau a terra i el vehicle abandona el lloc. Stoffer i Katrine continuen discutint amb violència, mentre Susanne i Miguel assisteixen un Jeppe encara fora de si i amb la cara plena de sang.

[31] (de 1:27:08 a 1:32:28) **La prova definitiva de la comuna idiota** *(es correspon amb l'escena 61 del guió).*

Després de la marxa de Josephine, tot el grup a excepció de Karen, Susanne i Jeppe es troben al saló de la casa. Stoffer es troba pensatiu, assegut a la cadira de rodes. Katrine el mira amb cara de pocs amics. Nana està fent-se les ungles, i Ped escriu en la seua llibreta. Stoffer s'adreça al grup, expressant-los que no té fe en ells i ridiculitzant l'interès de Ped i Henrik en la causa idiota. El líder els parla del poc risc que comporta fer l'idiota dins de la casa o davant desconeguts, i que allò realment valuós seria que els integrants de la comuna pogueren fer l'idiota en el seu cercle més proper, a les seues respectives cases o en el seu treball. Sols així es podria

demostrar que l'experiència no ha estat inútil. Els presents acorden que l'atzar decidisca qui encararà el repte en primer lloc. Stoffer fa rodar al terra una ampolla buida que es deté apuntant amb el seu coll a Axel. Després d'un breu silenci, el jove reconeix no ser capaç de fer l'idiota al seu àmbit personal. Axel s'acomiada dels seus companys i abandona la casa. L'ampolla torna a rodar fins apuntar a Henrik, qui accepta el repte.

[32] (de 1:32:28 a 1:35:23) Henrik accepta el repte. [32.1] El grup acompanya Henrik al seu treball. [32.2] El fracàs de Henrik *(es correspon amb les escenes 62 i 63 del guió).*

La delmada comuna idiota assisteix a la classe d'art de Henrik. Abans de començar a impartir-la, Henrik rep un regal de part de les seues alumnes. El professor es troba visiblement nerviós i comença la seua exposició parlant de Matisse i el seu atac a la burgesia, sense oferir cap mostra del seu idiota interior. Stoffer s'enutja i ix de la classe.

En finalitzar la classe, les dones majors matriculades en el curs de Henrik abandonen l'aula, satisfetes amb la lliçó i amb la tornada al treball del professor. Dins de l'aula, Henrik arreplega les seues coses amb el cap cot i es justifica davant Stoffer, afirmant que ho ha intentat. Stoffer es riu d'ell i del seu imperceptible intent. El grup ix de la classe i Karen gira el seu cap per veure Henrik per última volta, assegut a la seua cadira de professor.

[33] (de 1:35:23 a 1:39:15) El final del joc i el discurs de Karen *(es correspon amb l'escena 64 del guió).*

Enmig d'un silenci sepulcral, els membres de la dissolta comuna arrepleguen les seues coses. Assegut al corredor, Stoffer fuma i contempla els moviments dels seus companys. A uns metres d'ell es troba Karen. Nana deixa la seua motxilla a terra per a fer-li una abraçada i per a acomiadar-se també de Stoffer. Aquest no accepta el gest afectuós de Nana i trenca el silenci dient a Karen: "*Déjales ir, Karen. Sólo era una gran mentira, ¿no?*". Però Karen reclama l'atenció dels amics, que acudeixen al corredor per escoltar les seues paraules. Karen els expressa la felicitat que ha experimentat convivint amb ells i comença a destacar les virtuts dels seus amics: la tendresa de Jeppe, la gràcia de Nana, la mirada de Miguel, la intel·ligència de Ped, la força de Katrine i sobretot, el somriure celestial de la seua estimada Susanne. Els fa saber que està disposada a superar la prova definitiva davant la seua família per demostrar-los que la vivència compartida ha valgut la pena i que li agradaria comptar amb Susanne perquè l'acompanye.

[34] (de 1:39:15 a 1:47:15) Karen fa l'idiota a la llar familiar *(es correspon amb l'escena 65 del guió).*

Karen i Susanne piquen a la porta de la família de Karen. La seua mare obre la porta i la saluda fredament, girant-se tot seguit i enfilant el corredor. Es tracta d'un pis

menut i humil, ben diferent de la casa on les amigues han compartit els últims dies. Britta, la germana de Karen, se li apropa. Li pregunta on ha estat i li fa saber que ja la donaven per morta. Karen simplement li presenta Susanne i Britta crida Louise, qui ix al corredor i pregunta a Karen què és el que vol. Karen li somriu i contesta que sols volia saber com estaven. Britta avisa Karen que Anders hi acudirà, i Karen porta una safata al menjador mentre Britta prepara a la cuina el cafè amb la companyia de Susanne. És aleshores quan Britta revela a Susanne que portaven dues setmanes sense veure Karen, des del dia anterior a l'enterrament. En observar la reacció de Susanne, Britta entén que l'amiga de Karen desconeix la situació i afegeix: *"Anders y Karen perdieron a su hijo. Le dolió mucho a Anders que ella desapareciera y no viniera al entierro"*. Només escoltar les seues paraules, Susanne va en busca de Karen, a qui troba plorant mentre mira una fotografia del seu nadó. Susanne l'acarona, li eixuga les llàgrimes i li agafa les mans. En aqueix moment, piquen a la porta. Anders, el marit de Karen entra i saluda l'avi, qui és al menjador. Veu aleshores Karen i es queda mirant-la per uns segons. Ella el saluda amb un somriure i ell li retorna el gest fredament.

Tots seuen al voltant de la tauleta on es troben els dolços i les begudes. Karen trenca el tens silenci disculpant-se per no poder haver anat a l'enterrament de Martin, el seu fill. Mentre fixa els seus ulls en una revista, Anders li contesta: *"No estarás muy disgustada. Eso está bien"*. Britta serveix el cafè, i la mare de Karen anima tots a començar a menjar. Susanne mira Karen, entenent millor que mai el patiment amb què es disposa a traure el seu idiota interior a la llar familiar. El pastís mastegat comença a eixir de la boca de Karen. La seua mare i Louise la miren, sense entendre què és el que passa. Britta en canvi no s'atreveix a alçar la vista. El jo-idiota de Karen continua menjant el pastís i acompanya la seua malaptesa a l'hora de mastegar amb moviments espasmòdics, davant la mirada atònita de l'avi i de Louise. Anders s'alça sobtadament del seu seient i pega una sonora galtada a Karen. Susanne no pot contenir el plor, com tampoc Karen, la qual cosa fa que el pastís rellisque més notòriament per la seua barbeta. Susanne s'aixeca de seguida i li diu a Karen que ja hi ha prou. Karen segueix plorant, i és ara cafè allò que cau de la seua boca. *"¿Nos vamos?"* li pregunta Susanne. Karen alça la mirada i li respon amb un escarit però ferm *"Sí"* mentre assenteix amb el cap. Karen mira al seu voltant, i s'alça. Anders roman impassible. Karen agafa la mà de Susanne i ambdues enfilen el corredor de la casa, en direcció a la porta d'eixida. Només Susanne dedica una última mirada a la família.

[35] (de 1:47:15 a 1:49:33) Negre. Crèdits.

Apareixen escrits amb guix sobre el parquet el nom dels intèrprets, mentre sona el tema "Le cygne" de Saint Saëns, interpretat per una melòdica. A partir de 1:47:38 es van intercalant imatges corresponents a preses falses i escenes descartades del film amb la resta de crèdits. ■

WITH THE SUPPORT OF:
NORDIC FILM AND TELEVISION FUND
COBO FUND, HOLLAND
IN COLLABORATION WITH:
SVT DRAMA
CANAL+ (FRANCE)
RAI CINEMA FICTION
3 EMME CINEMATOGRAFICA
INTERNATIONAL SALES: TRUST FILM SALES Aps.

THE IDIOTS WISH TO THANK: NIELS VORSEL, BENT HASSING,
SOLLERØD KRO, JEGERSBORG SKOV DISTRIKT AND ROCKWOOL
MUSIC:
"THE SWAN"
BY CAMILLE SAINT-SAËNS
"VI ER DEM DE ANDRE IKKE MÅ LÆGE MED"
BY KIM LARSEN AND ERIK CLAUSEN

Aquesta tesi doctoral es va imprimir
amb les famílies tipogràfiques Cambria i Helvetica
en la Universitat Jaume I de Castelló
el 16 de juny del 2017,
exactament vint anys després
que començara el rodatge de *Los idiotas*.