

El acto criminal.

A propósito de la secuencia central de *Dancer in the Dark*

BASILIO CASANOVA

Universidad Complutense de Madrid

The criminal act. Concerning the central sequence of *Dancer in the Dark*.

Abstract

What is written in the middle of *Dancer in the Dark*? We find an act as criminal as blind, a parody of another act –the Act, in capital letters– that has not yet taken place. We are going to tackle, through the analysis of the central sequence of the film, the causes and effects of this textual fact.

Key words: Act. Postclassic. Scene. Subject.

Resumen

¿Qué hay escrito en la mitad de *Dancer in the Dark*? Un acto tan criminal como ciego, parodia a su vez de otro –el Acto, con mayúsculas– que no ha tenido lugar. Abordamos, a través del análisis de la secuencia central del film, las causas y los efectos de este hecho textual.

Palabras clave: Acto. Postclásico. Escena. Sujeto.

ISSN. 1137-4802. pp.219-231

Cine postclásico

Nuestra hipótesis de partida será que el film *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, 2000), de Lars von Trier, se inscribe dentro del modo de representación que Jesús González Requena llama *postclásico*.

Una común latencia psicótica invade este cine:

“la de una subjetividad que no encuentra ya sujeción –articulación, construcción– en relato simbólico alguno”¹.

De lo que se deduce que la *psicosis* estaría, pues, en el centro mismo de la escritura postclásica.

¹ GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Trama y Fondo, Castilla ediciones, Valladolid, p. 584.

Sin embargo, mientras que en el cine postclásico americano dominaría una posición *psicopática* –y basta pensar por ejemplo en filmes como *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, 1991), *El club de la lucha* (*Fight Club*, 1999) o *No es país para viejos* (*No Country for Old Men*, 2007)–, en el caso del cine postclásico europeo la posición dominante sería la *esquizoide*:

“un yo enunciator de mirada desorientada que, sometido a la experiencia del desvanecimiento de la realidad, escribe la pérdida de la dimensión del acto, y, en esa misma medida, su experiencia de desintegración”².

² GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Trama y Fondo, Castilla ediciones, Valladolid, p. 584.

Y bien: ¿es éste el caso de *Dancer in the Dark*? ¿Es también la suya, entonces, una *subjetividad* –la subjetividad que el film, su enunciación, trata de construir– que no encuentra sujeción en relato simbólico alguno?

El centro

Para tratar de averiguarlo, vamos a centrarnos, permítasenos la redundancia, en la secuencia central del film. Es decir, aquella que ocupa justo el centro de su metraje, de su duración temporal. O utilizando la expresión empleada por Rudolf Arnheim en *El poder del centro*, la “que tiene su lugar en el medio”³.

³ ARNHEIM, R. (1989): *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, Akal ediciones, Madrid (2001), p. 21.

Ha sido González Requena quien ha propuesto trasladar la noción de centro aplicada por Arnheim al estudio de la composición en las artes visuales, al texto fílmico. Para ello bastaría con preguntarse “qué hay escrito en su mitad”⁴.

⁴ GONZÁLEZ REQUENA, J. (2005): “El secreto del fruto (Víctor Erice, Antonio López, Miguel Ángel)”, en *Historia(s), motivos y formas del cine español*, plurabelle, Córdoba, p. 148.

¿Qué hay escrito, entonces, en la mitad de *Dancer in the Dark*?

Secuencia central

La secuencia central va desde el minuto 60 y 18 segundos del film, hasta el minuto 68 y 52 segundos. Se trata, pues, de una secuencia de más de 8 minutos de duración.

La precede una secuencia musical en la que la misma protagonista, encarnada por la cantante islandesa Björk, reconstruye de manera delirante lo sucedido –aunque sería más exacto decir, lo no sucedido– en la secuencia inmediatamente anterior.

Pues bien, en el centro mismo de *Dancer in the Dark* está la escena de un crimen. El crimen que, como escribe Amaya Ortiz de Zárate en *El legado oscuro de la culpa*, la protagonista “lleva a cabo de la forma más ciega”⁵.

⁵ ORTIZ DE ZÁRATE, A. (2000): "El legado oscuro de la culpa", en *Cine y Manierismo, Trama y Fondo* nº 10, Asociación cultural Trama y Fondo, Valladolid. pp. 90-92.

La víctima del crimen es Bill, el policía dueño de la caravana en la que viven Selma y su hijo Gene. Arruinado y absolutamente incapaz de contrariar el deseo de riqueza de su esposa Linda, Bill ha robado a Selma el dinero que ésta había conseguido ahorrar para sufragar la intervención quirúrgica con la que intentará salvar a su hijo de la ceguera. Una ceguera hereditaria, transmitida genéticamente. De ahí quizá el nombre mismo del niño, Gene, cuyas resonancias con la palabra inglesa “genetic” son evidentes.

La madre de Gene pretende romper así la cadena –y la condena– de transmisión de dicha enfermedad, tal y como señala Amaya Ortiz.

El giro del disco

La secuencia central de *Dancer in the Dark* da inicio con la imagen de Bill sentado en su despacho.

Un disco gira silencioso en el tocadiscos que hay sobre la mesa. Oímos únicamente el sonido del roce de la aguja sobre la superficie del vinilo.

Con esta misma imagen del disco girando se cerrará también la secuencia.

Y tras el saludo de Selma, a la que hemos visto entrar por la puerta que se abre al fondo, da comienzo el relato por parte de él de una falsa seducción –la de Bill por Selma–, tras el que late sin embargo una identificación total con el deseo de Linda, su esposa.





Bill: *Linda me vio ir a la caravana. Le dije que eras tú quien... Que tú estabas enamorada de mí.*

Selma: *Sí, me lo ha dicho.*

Bill: *¿Y qué le has dicho tú?*

Selma: *Nada.*

Bill: *¿No le has dicho que mentía?*

Selma: *"Punto en boca", ¿no?*

Si Bill le ha contado a su esposa esa falsa historia de una seducción, ha sido sin duda para no frustrar el deseo de Linda, que es también el suyo.

Ahorros y préstamos

Linda, aún estando físicamente ausente, estará sin embargo muy presente en el diálogo que mantienen Selma y Bill.

Selma: *Linda me ha dicho que has ido al banco.*

Bill: *Fui al banco a pedir más tiempo. Pero no lo conseguí y me he traído la caja. A Linda la llena de orgullo verme aquí con ella.*

Selma: *Pero has metido mi dinero, ¿verdad? Para que parezca tuyo.*

Alimentar el desaforado orgullo de su esposa, ese es el auténtico deseo que ha llevado a Bill a hacer pasar por suyo el dinero que ha conseguido ahorrar Selma.

Sólo ahora vemos las manos del policía, hasta este momento fuera de cuadro, acabando de meter en una bolsa en la que está escrito "Savings and Loans" –ahorros y préstamos–, el dinero.

Cantidad de dinero que Selma quiere entregar esa misma tarde al médico que va a operar a Gene, con la esperanza de que éste pueda escapar así al oscuro destino que, de otro modo, le aguarda: una ceguera total, absoluta.

Esta es la razón que Bill da para quedarse, al menos de momento –habla del plazo de un mes–, con el dinero:

Bill: *¡Gene no cumple los trece hasta Navidad!*

Y esto es lo que responde ella:

Selma: *Había 2.026 dólares y 10 centavos en la lata. Ahora no puedo contarlos, pero me fío de ti.*

Tres edades

Treinta dólares que sumados a la cantidad que Selma ha cobrado hoy, hacen un total de 2.056 dólares y 10 centavos.

Y no podemos por menos de pensar que estas cantidades que siguen a la primera cifra a la que ha hecho alusión Bill, los trece años del hijo de Selma, algo tienen que ver también con los años –2.026 y 2.056–, es decir, con la edad de ese niño que está a punto de cumplir trece, pero que en el futuro podrá ser un joven de veintiséis y, más adelante, un adulto de cincuenta y seis años. Las tres edades, pues, del hombre⁶.

⁶ El año de nacimiento de Lars von Trier es 1956.

Vemos ahora a Selma, prácticamente ciega –y valiéndose por ello del tacto–, tratando de meter en su bolso el dinero robado por Bill.

Diríase que la mujer estuviera introduciendo los billetes dentro de su propio cuerpo, en el interior de sí misma; primero a la altura de su pecho, en la bolsa de “Ahorros y préstamos”...

...y después más abajo, en el bolso, éste más grande, que trae consigo.

Creer o no creer

Bill deja hacer a la mujer.

Selma se va y entonces él, mostrado en un plano idéntico al que abriera la secuencia –con el disco girando en el tocadiscos–, mete su mano en un cajón de la mesa y saca una pistola, con la que apunta a la mujer.





Bill: *¡Te estoy apuntando!*

Y compartimos, en un plano semisubjetivo, su punto de vista.

Y es que resulta evidente desde el principio de la secuencia –pero también desde el principio mismo del film– que la lógica de su escritura es la lógica del cine postclásico.

Por ejemplo el uso masivo de la técnica de la cámara en mano cumple aquí, al igual que sucedía en *Rompiendo las olas*, otra de las obras de la trilogía *Corazón de oro*, una función de espectacularización del relato; a diferencia de la puesta en escena clásica, donde la cámara se situaba, siempre al servicio de la construcción de un relato simbólico, a la *distancia justa*, en lo que González Requena llama también *posición tercera*.

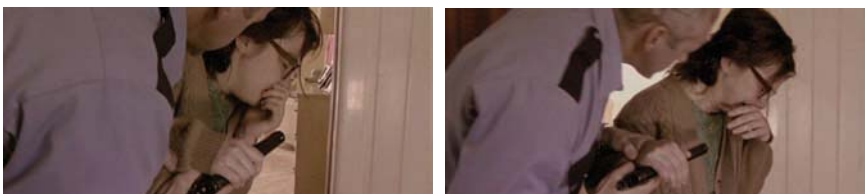
De hecho, el propio Lars von Trier podría hacer suyas las palabras que acaba de pronunciar Bill: *Te estoy apuntando*.



E incluso éstas:

Bill: *¡Siente esto, siéntelo! ¡Siéntelo!*

Especialmente llamativa resulta, por lo demás, esa necesidad de Bill de que Selma sienta que él tiene una pistola que ella, por estar casi ciega, no puede ver.



Bill: *¿Me crees?*
Selma: *Te creo.*

La necesidad, también, de ser creído.

Inversión

Cierta inversión va a tener lugar cuando la cuestión del dinero sea suscitada de nuevo.

Bill: *El dinero que tenía en la caja, y tú intentas robármelo.*



Y lo que hace ahora Bill es ponerle a Selma la pistola en la mano.

Bill: *¡Selma, Selma, Selma! ¿Qué haces? ¡No lo hagas!*

Para que ésta comparezca ante su esposa como la autora del robo.

Bill: *¡Linda, Linda, Linda!*
Bill (a Linda): *¡Quiere robarme el dinero!*

Es decir: como el sujeto mismo de la acción de robar.

Intercambiabilidad sin duda asociada a ese que es, a decir de Marx, el valor de cambio por antonomasia.

Si bien es cierto que no podemos hablar aquí de una total y absoluta reversibilidad, puesto que ese dinero no significa lo mismo para Bill que para Selma.

Esos 2.056 dólares y 10 centavos podrían ayudar a curar la ceguera de Gene; en el caso de Bill servirían únicamente para no defraudar el deseo de riqueza de su esposa.

Linda: *¿Le querías por el dinero?*



Es decir: *no le querías*. Ya que no hay lugar para el amor en esa lógica imaginaria que es la del todo o nada. Linda está proyectando aquí en Selma una total falta de amor a su esposo, al que de este modo está confesando querer sólo por su dinero.



Bill: *Dame el dinero. Dame el dinero. Dame el dinero y dejaré que te vayas.*

Selma: *No, ¿adónde voy a ir?*

Pues no parece existir otro destino para la protagonista de *Dancer in the Dark* que un destino ciego. De ahí que sólo la posibilidad de que Gene, el hijo, pudiera, gracias a la operación que esa cantidad de dinero hace posible, romper la cadena de la ceguera, abriría la posibilidad de un lugar –ahora sí– a donde ir.



Bill insiste y entonces, dentro de ese forcejeo entre los dos en el que la pistola cambia varias veces de manos, se va a producir el primer disparo. Disparo que hará ella.

Y pese a la confusión con que la escena nos es mostrada, todo indica que la mujer hace blanco justo a la altura del sexo del hombre.



Bill: *¡Me has disparado!*

Selma es aquí de nuevo el sujeto de la acción. Ella es quien ha robado el dinero y quien ha disparado el arma.

Diríase que ahora la bolsa del dinero se ubicara exactamente a la altura del sexo de él.

Y si antes Bill le había pedido a Selma que le disparase, ahora le pide algo más:

Bill: *¡Mátame!*



El acto de la mujer se convertiría, de llevarse a cabo, en el acto final para Bill. No exactamente en morir, sino en ser muerto.

Plano central

Y bien, ¿qué es lo que llama poderosamente la atención de éste que es el plano central de *Dancer in the Dark*? –estamos en el minuto 65 y 15 segundos del film.

Pues yo diría que la cara de pánico y a la vez de súplica de ese hombre al que vemos aferrarse a la bolsa que contiene el dinero, mientras que de la mujer vemos únicamente, a la derecha de la imagen, parte de su bolso abierto y la mano derecha también abierta y vacía. En ningún momento aparece aquí el arma que Selma, a petición de Bill, acaba de disparar.

Bill: *Sé buena amiga. Ten piedad, mátame, por favor.*

Estamos, en cualquier caso, ante la más patética –y a la vez paródica– de las escenas: la de un hombre, un policía, suplicando a una mujer que le mate con su propia arma; es decir, que haga lo que él no se atreve a hacer, invirtiendo así totalmente la situación inicial en la que la amenazada con un arma, y la por tanto susceptible de ser muerta, era ella, la mujer.

Bill quiere hacer pagar así a Selma, pero también a su hijo, el precio de su propia muerte.

La escena es contemplada por su esposa Linda.

Bill: *Si quieres el dinero, tendrás que matarme.*

Selma: *No me hagas esto.*

Selma trata de arrebatar a Bill su bolsa.

Bill: *¡Dispárame, dispárame!*





¿Y no parece que Bill estuviera apuntando –y mirando a la vez– al sexo de ella? ¿Que quisiera incluso colocar ahí, justo donde se localiza el sexo de la mujer, la pistola con la que ésta habrá de matarle, al mismo tiempo que es él el que hace el gesto de disparar?

Es decir: Bill le está pidiendo a Selma que haga lo que él no hace y que tenga eso –una pistola– que ella no tiene.

Bill: *No lo soltaré. ¡Dispárame, dispárame!, ¡Dispárame!*

Y Selma dispara; y lo hace además con la ayuda de él.



Bill: *¡Ponte de pie y aprieta el gatillo de una vez!*

Cuatro, cinco y hasta seis veces. La sexta, la última, porque las balas se han agotado.

Escena sexual y acto criminal

¿No es ésta una escena que quisiera ser sexual? Porque lo que en ella está latiendo, como tema de fondo, es la existencia misma de un tercero; la existencia del hijo en tanto que tercero.

Pero estamos ante una escena sexual imposible. Y es que éste es, como señala González Requena, uno de los rasgos mayores tanto del cine post-clásico europeo como del americano.

El acto, sin duda criminal, que va a tener lugar, se constituye así en el único posible. Un acto ciego. Y un acto, además, paródico: "el crimen es una parodia del acto sexual"⁷.

⁷ GONZÁLEZ REQUENA, J. (2012): "La verdad no es lo real. A propósito de la relación sexual que, se mire como se mire, existe", en *La ideología lacaniana, Trama y Fondo* n.º 32, Asociación cultural Trama y Fondo, Valladolid, p. 139.

Bill sujeta ahora ese dinero al que se aferra con su mano izquierda, y en cuyo dedo anular resulta visible la alianza matrimonial. Loca, desesperadamente aferrado a esa bolsa convertida en metáfora precisa del deseo –de dinero, de riqueza– de su esposa.



Un destino ciego e inexorable llevará a Selma a cometer un acto que no desea cometer. Ese es el altísimo precio que deberá pagar y que su hijo no tendrá más remedio que arrostrar. Después de todo, el asesinato de alguien que bien podría haber sido el padre de Gene.

Selma parece dispuesta a golpear con una caja la cabeza de Bill.



Y él invitarla a ello.

La escena, prototípicamente postclásica, apura hasta el límite la visión del cuerpo destrozado.



Selma puede coger ahora, sin ya resistencia alguna por parte de Bill, el dinero con el que pagar la operación de su hijo.

La vemos ocupando el mismo lugar que ocupara el hombre al que acaba de dar muerte.



Y el disco que sigue girando sin cesar.

Cuando no hay tercero

Bill, el policía, un posible padre simbólico, ha hecho pues lo imposible por no dar –por no donar– a Gene esa cantidad de dinero que podría ayudarlo a salir de ese círculo de ceguera en el que se halla genéticamente envuelto.

Un padre simbólico que, en tanto que Destinator, podría prometer al hijo un relato. Pero estamos aquí ante un hombre aterrorizado que pide a una mujer que le mate. Es decir: un hombre que carece él mismo de relato propio –que es como decir, también, de muerte propia.

El **eje de la donación**, uno de los ejes, junto con el de *la carencia*, vertebradores según González Requena de todo relato simbólico, no se da aquí.

A ello precisamente apuntaba el regalo, una bicicleta, que el propio Bill le había hecho a Gene y con la que éste no hace sino dar vueltas y más vueltas.



Gene: *Sólo has hecho lo que tenías que hacer.*

⁸ GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Trama y Fondo, Castilla ediciones, Valladolid, p. 584.

El hijo, ese tercero cuyo latido se deja oír en la secuencia central de *Dancer in the Dark*, pero que "no encuentra... *sujeción –articulación, construcción– en relato simbólico alguno*"⁸.

De esa dificultad daría cuenta, además del giro incesante tanto del disco como de la rueda de la bicicleta, la imagen de un sujeto prendido con –dos– pinzas.

La solución, simbólica, pasaría porque pudiera haber para ese ser entonces sí sujeto –del inconsciente, de esa escena no criminal, no paródica que debería constituir su núcleo mismo–, una tercera pinza.

