

## El legado oscuro de la culpa

*Dancer in the dark* (Lars Von Trier)

Amaya Ortiz de Zárate

Conmovedor, impactante el último film de Lars Von Trier, “*Dancer in the dark*”. Musical de rara densidad dramática, con ásperos rasgos de realismo duro, existencial.

Una emigrante proveniente de la Europa del Este llega a los EEUU con la esperanza de obtener para su hijo la tecnología quirúrgica capaz de romper la condena que pesa sobre él, la de formar parte de la cadena de transmisión de una enfermedad genética; una ceguera progresiva contra la que vemos a Selma (interpretada por la cantante islandesa Björk) luchar desde el principio. O viceversa, una visión la suya, un resto de luz que devuelve a la última contemplación de los objetos que le es dada, su carácter original, irrepitible.

Así veremos desplegarse, progresivamente, un conflicto irresoluble. Porque el sujeto cuya identidad simbólica debería provenir de la cadena de filiación, únicamente recibe como herencia el legado de la culpa.

La cadena de culpa en la que Selma se inserta se abre con la ruptura de la prohibición de transmitir la ceguera que pesa sobre ella –lo que seguramente hizo su madre, así como su abuela-. Selma deberá asumir por tanto la condena no sólo a la ceguera sino también a no ocupar su lugar en la cadena, persiguiendo y dando cumplimiento a su deseo más íntimo, el de tener un niño en los brazos. Un anhelo de maternidad que constituye para Selma, respecto del deseo de obtener de los objetos una imagen -es decir, ver-, un anhelo primario o primordial.

Una vez que Selma ha transgredido la prohibición –y diríase que para ella se trata de la prohibición misma de ser mujer- se inicia toda la cadena de reparaciones mediante las que intentará saldar la deuda contraída. La lucha contra la condena transmitida a su hijo se constituye así en la particular gesta de su periplo vital.

Porque a cada reparación seguirá la necesidad de un nuevo sacrificio, que traerá acarreada una nueva culpa. La renuncia al hombre que la ama, y que a ella, según su amiga Kathy (una espléndida Catherine Deneuve), también le gusta –Selma no tiene *tiempo* para otra cosa-, el asesinato –aunque también podría decirse ejecución- de un hombre –su vecino, su casero, su protector, en cierto modo- en el que confía, hasta su última y definitiva decisión de aceptar su propio sacrificio.

Las duras aristas del entorno que habita –la maquinaria, la fábrica, la rulotte donde vive- subrayadas por contraste –la ilusión coreográfica, la calidez de la música, incluso la belleza del rostro de la actriz que es su contrapunto, Catherine Deneuve-, van dibujando, en el film conmovedor y certero de Von Trier, un sujeto que danza –que se transmuta- atrapado en la más absoluta oscuridad. Alguien que ha traspasado la delgada tela de las apariencias pero al que ninguna luz puede guiar en su enfrentamiento angustioso del destino.

La inocencia absoluta de la mujer, su bondadosa ignorancia de la maldad constitutiva de las intenciones humanas, rayante en la idiotez, no le coloca sin embargo a salvo de ella; por el contrario, hace más incomprensible aún la dimensión sobrehumana de la culpa. La culpa se constituye aquí en la herencia del sujeto, en el lazo familiar por excelencia.

También el policía, cuyo motivo principal parece cifrarse en el amor por su frívola esposa, sólo se siente en realidad culpable de no poder encarnar por más tiempo su objeto de deseo, satisfaciendo sus pretensiones de brillo. Como Selma sostiene, será la propia esposa, por su avidez insaciable, la auténtica culpable de la muerte de su marido.

Y el legado de la culpa que recae sobre el hijo de Selma no será menor que el suyo, o será aún mayor: porque el precio de su vista será en primer lugar el asesinato, que su madre lleva a cabo de la forma más ciega, del policía que es también vecino, y en cierto modo, figura paterna (le regala una bicicleta el día de su cumpleaños). Pero no sólo eso. También habrá de cargar con la autoinmolación de su madre, a quien no volverá a ver sin sus gafas, lo que inversamente también le ocurre a Selma, que nunca verá a su hijo sin ellas. Finalmente, aunque el hijo pueda escapar a la condena de la ceguera, estará probablemente sometido también él a la prohibición de la paternidad, que supondría la transmisión de la tara genética.

Sin embargo, frente al mundo de soledad y muerte, representado no sólo por las tinieblas, sino por lo que de ficticio o sórdido tiene la realidad que le rodea, Selma canta y baila. Selma posee en su interior su propio mundo donde existen el perdón y la belleza. La música se constituye para Selma en lo que la palabra de Dios representaba para Bess -la protagonista de *"Rompiendo las olas"*.

La analogía entre ambos personajes femeninos es evidente. Si Bess se situaba claramente del lado de la psicosis, del delirio, para ambas el camino hacia el deseo se va cerrando de forma inexorable, y no existe finalmente otra salida que la del sacrificio supremo.

Podemos decir que el deseo se constituye, para un sujeto, cuando el signo lingüístico, y el signo por excelencia es el que nombra, el nombre, -de ahí el "hombre"-, viene a nombrarle a él en la dimensión radical de su experiencia, limitando, separando, diferenciándolo de los objetos, introduciendo la ley -disyuntiva, como en el árbol del lenguaje-; volviendo inteligible -es decir, repetible-lo real. Pero también y al mismo tiempo, dotando al signo del sabor -saber- de lo real. El lenguaje permite, por añadidura, estructurar diversos segmentos de la experiencia (mano, ojo, nariz, boca... yo, tú, él..) en un todo articulado y jerárquico, donde cada parte toma su lugar cumpliendo una función diferenciada en el conjunto (imagen corporal integrada, estructura edípica).

En la psicosis el deseo no consigue escribirse en lo real, y el goce que impone al cuerpo la pulsión se vuelve difícilmente tolerable. La energía pulsional no consigue transformarse en energía psíquica, libidinal, es decir, energía distribuida a través del cauce que provee la red del lenguaje.

Al empuje incontenible de la pulsión se opondrá únicamente el proceso de construcción del delirio, tendente a la justificación, a la construcción de un relato que contenga su imperio absoluto. No resulta sorprendente que el relato delirante consista en una versión distorsionada del relato del sacrificio exigible en la iniciación a lo simbólico, el sacrificio del cuerpo al signo, y no a su goce.

En "*Rompiendo las Olas*" como en "*Bailar en la Oscuridad*", Trier explora esta posibilidad de transformación del goce ciego en experiencia con sentido, lo que sigue exigiendo el sacrificio del cuerpo a la palabra, a una ley simbólica que dote al cuerpo y a su goce de una dimensión sagrada.

En "*Rompiendo las Olas*" el sacrificio de Bess obtenía la curación del hombre que amaba –también del único hombre que parecía haberla amado–, como el sacrificio de Selma, en "*Bailar en la Oscuridad*", obtiene la recompensa del éxito de la ansiada operación de su hijo. Pero en ambos casos el deseo conduce más allá de la muerte, donde todo deseo cesa.

Sacrificio extremo contra el sinsentido radical que reedita, invirtiéndolo, el sacrificio del hijo de Dios, que salva al hombre. Encrucijada entre el cuerpo y el signo, que culminaba en la encarnación de la palabra divina en el así merecedor del nombre de "hijo del hombre". Aquí, en cambio, diríase que es al más desposeído de los hombres –como sólo una mujer puede serlo– a quien corresponde salvar a la palabra.

Una palabra desvinculada, de entrada, del goce del cuerpo. Y más aún, una palabra que proscribe el cuerpo, como se expresa en "*Rompiendo las Olas*" mediante los ritos de la iglesia escocesa, en los que el espacio de la palabra está vedado para las mujeres, así como quedan excluidas las campanas en las ceremonias de enterramiento –donde ya parece haber un exceso de elemento femenino encarnado en el cadáver, en el "cuerpo". En "*Bailar en la Oscuridad*" una ley no menos extraña –como Selma lo es para el jurado y la ley que se le aplica–, no sólo incomprensible, sino ajena a la pulsión que debería ceñir: del mismo modo que Bess era expulsada del recinto del templo por la condición impura, sexual, de su cuerpo, Selma, contaminada por la sangre de un hombre americano, es condenada a la expulsión, aún más radical, del mundo de los vivos.

Durante el juicio, el peso del argumento de la unánime condena del jurado pivota sobre el "no la conozco" del padre simbólico con el que ella, -de forma quizá delirante si se pudiera dibujar el límite- se ha dotado. Como el Dios de Bess, la ley americana –que podría haber jugado un papel de tercero – únicamente la condena. Condena a muerte que, según Von Trier, menos parece castigo que venganza.

Los personajes deberán someterse, por tanto, de forma aún más heroica, a su propia ley. La que lleva a Bess a satisfacer a su amante, aunque sea a través de cualquier otro. La que confina a Selma en el silencio y la incomprensión absolutas, dejándola sola frente a la angustia de una muerte real.