La Diosa en Lars von Trier:
la liberación de la cárcel siembra la tragedia moderna

Abstract

Lars von Trier parece buscar en sus trabajos la liberación de aquello que el ser humano oculta. Este deseo de liberación que manifiesta el director se debe a una finalidad: la consciencia sobre uno mismo y su esencia. La Diosa en los films del cineasta danés se manifiesta como una fuerza capaz de liberar aquella verdad que se desea esconder, desencadenando consigo la tragedia moderna. Escenario que permite al individuo reflexionar sobre su paso por el mundo.

1) Introducción: La Diosa

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

No deseo profundizar demasiado en la parte teórica porque creo que es ya una idea muy extendida actualmente, pero sí, considero conveniente, apuntar algunos detalles introductorios. González Requena afirma que: «*demolido el Dios de la Ley simbólica, es la ley –caótica– de la Naturaleza la que impone su diapasón loco a los universos naturalistas*»[1]. Esta Naturaleza colérica y caótica que fue representada en todo su esplendor en el Arte del Romanticismo y también en gran medida en el Naturalismo, inauguró un tiempo de retorno hacia el culto de la Diosa Tierra: la divinidad misma de lo real[2]. La Diosa representa aquella fuerza irracional que desata todo lo que debería haber quedado oculto o reprimido. La idea de la Diosa es aquello, por tanto, que nos permite identificar el caos o lo real.

Este resurgimiento de la Diosa primitiva me ha permitido dar nombre a aquella violencia que se ejerce contra lo femenino (o desde lo femenino) en los trabajos de Lars von Trier. En ellos, lo femenino, se manifiesta como una fuerza devoradora que constituye aquello que desencadena la tragedia. Escenario, el trágico, sobre el que reflexionaremos a raíz de la presencia de la divinidad.

2) Primeros trabajos: el camino de lo trágico

Las von Trier desde sus primeros trabajos ha manifestado su preferencia por la representación de caracteres femeninos. Sobre todo, aquellos que propician una reacción en los personajes masculinos. Es decir, caracteres femeninos dominantes y

[1] González Requena, Jesús (2005): «Dios», en *Trama y Fondo. Lectura y Teoría del Texto* nº 19, Madrid, 2005, p. 43.
[2] Ibid., p. 42.

manipuladores, capaces de desencadenar una respuesta violenta en los otros. Bajo mi punto de vista, la feminidad moderna parece conducir a Lars von Trier hacia un irremediable final: el trágico. Hecho que podemos detectar en sus obras tempranas de las que destacaría el proyecto para la televisión danesa de *Medea* (1988). Como sabemos, Medea es uno de los personajes trágicos femeninos más importantes del mundo clásico griego.

Si revisamos los trabajos tempranos del director danés, su primer cortometraje *Ochidégartneren* (*The Orchid Gardener*, 1977), narra la frustración y las humillaciones a las que tiene que hacer frente Victor Marse, —un joven pintor judío con un bloqueo creativo que sufre una gran angustia— para conseguir el amor de Eliza que nunca llega a alcanzar. Su frustración le lleva a cometer barbaridades. Termina retirándose a un espacio natural donde observamos que es el encargado de cuidar de las orquídeas.

Su segundo cortometraje, *Menhe - La Bienheureuse* (1979) está basado en la novela sadomasoquista de Dominique Aury *Historia de O* (1954) inspirada por Marguerite Duras. Relata una historia de sumisión de Menthe y su ama. El desenlace llega cuando una anciana entra en la habitación y se lleva a Menthe con ella. Unas manos abren un sobre y extraen una carta: en ella Menthe explica, apelando a su fe religiosa, por qué tiene que marcharse.

Su tercer cortometraje *Nocturne* (1980) narra la angustia de una chica que vuela al día siguiente y se levanta a media noche de una pesadilla. Una obra que describe en cada una de sus imágenes el sufrimiento de su personaje.

Y por último, dentro de sus trabajos tempranos, encontramos *Befrielsesbilleder* (*Imágenes de liberación*, 1982). Un mediometraje que relata la historia de un oficial nazi que tras el fin de la guerra, escondido a la espera de una resolución, es traicionado, torturado y asesinado por su amante danesa y varios soldados estadounidenses. Lars von Trier representa visualmente como el soldado sube a los cielos.

2.1) La Diosa libera la violencia

En los films del cineasta danés observamos que es la Diosa aquella fuerza que consigue que los caracteres lleven a cabo acciones inesperadas fuera de su repertorio de posibilidades en su código ético y moral. Es la Diosa aquello que inspira el drama acercando la tragedia a los personajes. Por ejemplo, en su cortometraje *The Orchid Gardener* (*El Jardinero de Orquídeas*, 1977), Eliza, la enfermera de la cual Victor Marse estaba enamorado, es quien le humilla y tortura, desencadenando su obsesión por la cuidadora. En *Menthe - La Bienheureuse* (1979), la dominación que ejerce una de las amantes hacia su pareja fuerza la ruptura de relación: lo dramático emerge. En *Befrielsesbilleder* (*Imágenes de liberación*, 1982), la venganza sobre el oficial nazi termina en tortura y asesinato. En su primer largometraje, *Forbrydelsens element* (*El elemento del crimen*, 1984), el detective Fisher —encargado de proteger a las niñas de la Lotto, asesina a una de ellas. En *Europa* (1991), Leo Kessler chantajeado por su propia esposa, —que trabajaba para los *Werewolf* — es capaz de detonar una bomba en un tren matando a inocentes. Matando a aquellos a los cuáles venía a ayudar. En *Dogville* (2003) y *Manderlay* (2005), Grace, la protagonista que representa los valores

de la ética y la bondad, se transforma en aquello que no creía. En *Antichrist* (2009), Él, el marido racional y psicológicamente estable, asesina a su propia mujer.

En la mayoría de los trabajos de Las von Trier la tragedia se desencadena por medio de una fuerza irracional que se apodera de los protagonistas. Esta energía parece invadirles consiguiendo que dejen de ser templados y racionales, que dejen ser como ellos solían ser cuando controlaban lo que les rodeaba. El director danés ha señalado en varias entrevistas y, puesto en la boca de sus personajes, la siguiente cita de las Sagradas Escrituras: *«Ojalá fueras frío o caliente! Así, puesto que eres tibio, y no frío ni caliente, te vomitaré de mi boca»* — Apocalipsis 3:15-16. Esta cita es utilizada por él para justificar la acción por encima de la reflexión, independientemente de su valor ético. Reflexión que podemos hallar en la obra de Nietzsche y que favorece que la violencia se desencadene, porque la violencia siempre engendra más violencia. Recordemos la cercanía del cineasta danés con la obra del filósofo alemán. Pero, más allá de justificar el acto, independientemente de su moralidad, —a mi juicio— Lars von Trier deja entrever el deseo de enseñar aquello que se intenta ocultar. Mostrar aquello que no es políticamente correcto, que puede generar polémica. Porque aquello tapado, aquello que no se quiere ver, también forma parte del hombre y, por lo tanto, es también real: existe. La representación de aquello que se desea evitar, como: soledad, locura, incomprensión, muerte, sufrimiento, angustia, dolor, melancolía, etc… aquello que pudiéramos insertar dentro del concepto de lo trágico, es lo que el cineasta saca a la luz, revela. Lars von Trier en una de sus primeras entrevistas concedidas a raíz del éxito alcanzado con su Trilogía Hipnótica, enunció que: *«… mi misión es elevar lo feo y mostrar que la belleza se puede encontrar en todas partes»*[3]. De esta declaración podemos extraer dos conceptos muy reveladores: en primer lugar, observamos que el director apuesta por aquello que denomina *lo feo*, lo que no es bello, y por ende pudiéramos relacionar con su otra cara, lo sublime, siguiendo la obra de Burke[4]. Una categoría estética que recoge otros elementos que se escapan del concepto clásico de belleza pero que sin embargo son atrayentes, porque como dice el director, —«*la belleza se puede encontrar en todas partes*»— incluso en lo desagradable o doloroso. En segundo lugar, Lars von Trier utiliza la palabra «elevar» que pudiéramos sustituir por «sacar a la luz» o «sublimar». Entiende que aquello tapado, lo que no se ve o se ha decidido ocultar, debe ser sacado a la luz. Reparamos también en que manifiesta esta labor tachándola de «misión», lo que parece instituirse como un deber moral: recordar que *lo feo*, lo que no deseamos ver y hemos preferido, —en muchas ocasiones— olvidar su existencia, forma parte de nosotros mismos. Percibimos en el cineasta por tanto un camino hacia el conocimiento de uno mismo como un deber u obligación que conlleva atravesar un camino tortuoso: la búsqueda de la verdad sobre su sí-mismo. Aquello que engloba nuestra esencia, nuestro sí-mismo en su totalidad. Y en esta totalidad cabría las acciones que nos llevan a hacer el bien y las que nos llevan a hacer el mal. Lo que representa lo bueno y lo bello y lo que personifica lo malo y lo sublime. La aceptación de esta totalidad es aquello por lo que el cineasta lucha.

Lars von Trier siente una fijación por liberar aquello encerrado. Por destapar los recuerdos, por luchar contra el olvido, por enseñar aquello que uno, es-en-esencia, es decir, por enseñar la verdad. El cineasta, con el propósito de liberar aquello que se halla

[3] Michelsen, Ole (1982): «Passion is the Lifeblood of Cinema». En Lumholdt, Jan (Ed.) *Lars von Trier Interviews*. Ed. The University Press of Missisippi, USA, 2003, p. 5.
[4] Veáse: Burke, Edmund (1756): *De lo sublime y de lo bello*. Ed. Alianza, Madrid, 2010.

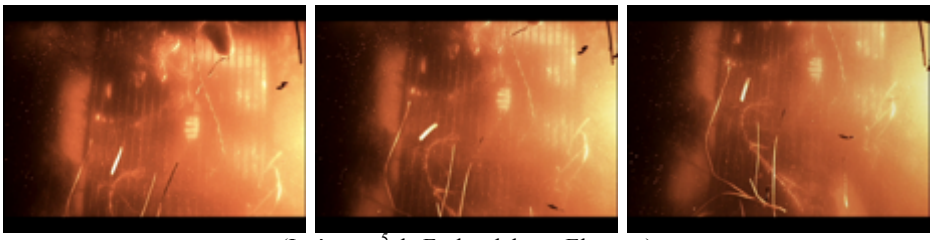
preso, formula también en sus trabajos el paso previo a su liberación y, lo metaforiza— de una manera muy visible en muchos de sus films— especialmente con la metáfora de la cárcel.

3) El contenedor: la cárcel

3.1) La representación plástica de esta metáfora

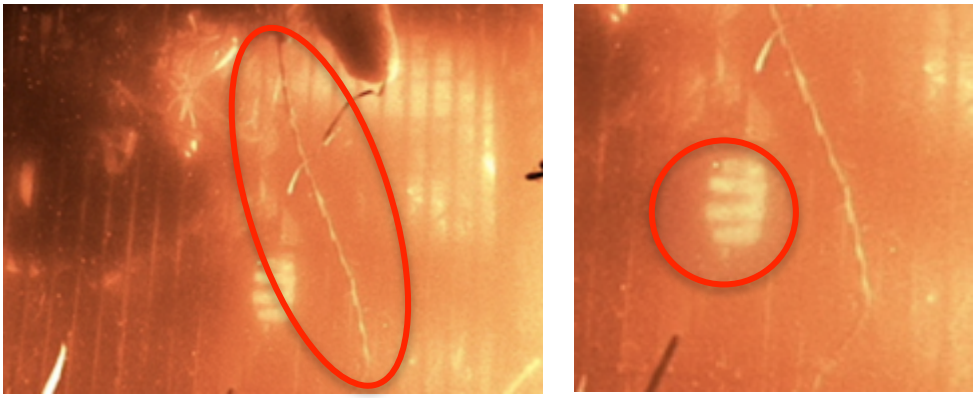
El anuncio de la cárcel en la Trilogía Hipnótica: *Forbrydelsens Element* (1984) y *Europa* (1991).

Atendemos a una de las primeras imágenes del largometraje de *Forbrydelsens Element.* En el fondo del agua, a la llegada de Fisher a Europa, el viejo continente es representado con retales de una cultura que parece hallarse en el fondo del mar. Parte de esos elementos lo forman una reja y alambre de espino.



(Imágenes[5] de Forbrydelsens Element)

Si ampliamos la imagen en la que aparece la verja descubrimos los siguientes detalles.



(Detalle de la imagen original ampliado. Rodeado en rojo podemos observar el alambre de espino en la imagen izquierda y la mano cerrada asiendo los barrotes de la reja en la derecha)

Vemos un alambre de espino y los dedos de una mano cerrada. Un puño que agarra con fuerza los barrotes de la reja. No somos capaces de percibir una silueta detrás de la mano, pero sí distinguimos con claridad que se trata de un puño humano.

En el film *Europa*, el protagonista Leo Kessler explota una bomba en el tren en el que viajaba y queda preso en el habitáculo donde se escondió. Intenta pedir ayuda pero

[5] Timecode: 00:03:37.

nadie le escucha y le es imposible escapar. Observemos el puño de Kessler asiendo los barrotes.

1. 2. 3.

(Imágenes[6] del film *Europa*)

1.1 1.2

(1.1 Detalle del cuadro 2 - 1.2 Detalle del cuadro 3)

1.1

(Contrastamos el puño del film de *Europa* con el puño que encontramos al comienzo del viaje de Fisher a Europa en el film *Forbrydelsens Element)*

1.1

(Detalles ampliados de la imagen original)

Ángulos cerrados

[6] Timecode: 01:39:14.

El cineasta también diseña la idea de la cárcel a través de los ángulos de cámara que tienden a encerrar o encajonar a los personajes. Veamos algunas imágenes.

(Imágenes[7] de *Forbrydelsens Element)*

El agente Fisher se agacha para hablar por teléfono. La localización del aparato y el ángulo de cámara elegido potencian una sensación de incomodidad y angustia.

(Imágenes[8] de *Forbrydelsens Element)*

Lo mismo ocurre en esta secuencia. El agente Fisher camina por uno de los pasillos de la jefatura de policía europea. Es un pasillo realmente estrecho. El ángulo de cámara elegido potencia la sensación de aprisionamiento.

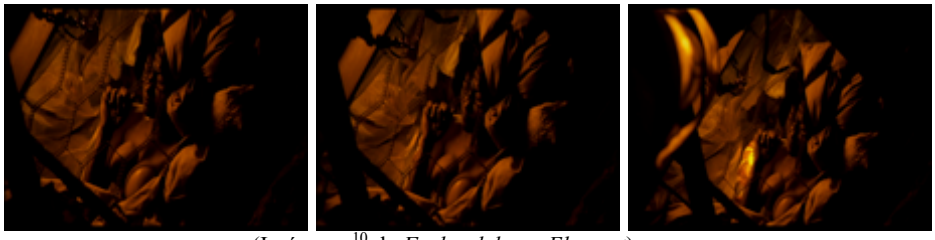
Mallas metálicas

Lars von Trier utiliza también retales o arquitectura pequeña para diseñar una composición que encierre a la figura humana.

(Imágenes[9] de *Forbrydelsens Element*)

[7] Timecode: 00:10:37.
[8] Timecode: 00:21:28.
[9] Timecode: de 00:42:23 a 00:44:26.

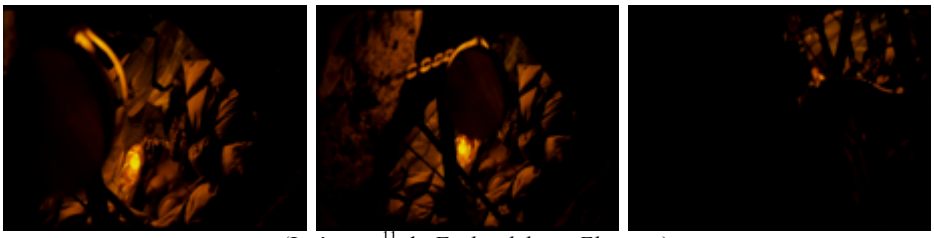
Fisher acude al depósito de la policía para buscar algunas pruebas sobre el caso de las niñas de la *Lotto*. El policía de la imagen se encarga de custodiar las pruebas de los casos. Está encerrado en una habitación enrejada por una malla algo más gruesa que la anterior.



(Imágenes[10] de *Forbrydelsens Element*)

Las imágenes incluidas a continuación corresponden a dos secuencias muy significativas en el film. En ellas observaremos la profundidad de la imagen creada con el fin de trasladarnos aquello que no vemos pero que existe. Estas imágenes dan coherencia a las palabras del director cuando dice que su misión es elevar lo feo, sacarlo a la luz.

Kim se tumba en la cama bocabajo. Una cama que no tiene colchón, sólo posee un somier metálico y una sábana que lo cubre. Ella se agarra al entramado del somier. La cámara se halla debajo de la cama situada en una grúa. Este plano nos muestra como Kim está prisionera de nuevo por una estructura metálica hueca al borde de un abismo, un agujero negro sin fondo.

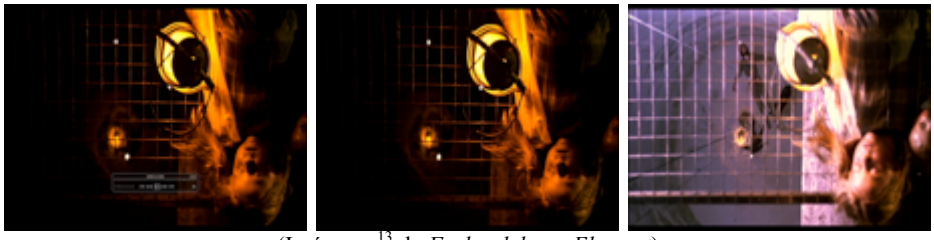


(Imágenes[11] de *Forbrydelsens Element*)

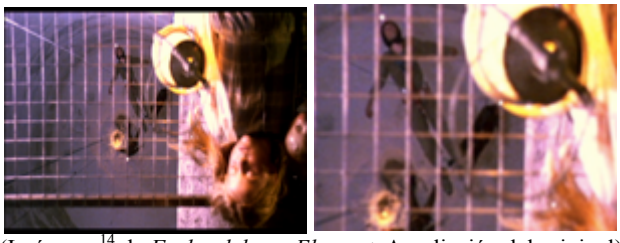
El director danés no termina la secuencia con este plano sino que construye un falso fondo. La cámara situada en una grúa hace un *zoom out* dándonos a conocer lo que esconde esta imagen. La iluminación es muy oscura, aunque no nos impide ver otras camas y otras chicas prisioneras de sus jergones metálicos y de los clientes.

La iluminación de la profundidad (del abismo) de esta secuencia descrita será repetida de nuevo en otro momento, casi al final del film. El cineasta danés en una entrevista concedida manifestaría que por lo general el espacio de este film tiende a esconder otros micro-espacios creando una profundidad dentro del espacio: «*Todo trata de establecer que el mundo es algo mucho más grande que una pequeña historia dentro de la cabeza del protagonista*»[12] — afirma von Trier.

[10] Timecode: 00:49:00.
[11] Timecode: 00:49:03.
[12] Larsen, Jan Kornum (1990): «A Conversation between Jan Kornum Larsen and Lars von Trier». En Lumholdt, Jan (Ed.) Lars von Trier Interviews. Ed. The University Press of Missisippi, 2003, p. 38.



(Imágenes[13] de *Forbrydelsens Element*)



(Imágenes[14] de *Forbrydelsens Element*. Ampliación del original)

4) La salida de la cárcel deriva en tragedia

Hemos expuesto —gracias sobre todo a algunos ejemplos de la Trilogía Hipnótica, donde esta metáfora es allí, más visual y abundante— la construcción de una «cárcel» que encierra algo o a alguien. Eso que se muestra apresado pudiera ser sencillamente una forma de pensar racional que desacredita lo irracional (por ejemplo, la creencia en lo invisible), o unos valores éticos firmes que no permiten el contagio de lo amoral. Pero es la fuerza de la Diosa la llave que termina por abrir la puerta, de lo que el director danés, ha descrito como una prisión; aquello que dibuja una visión reducida y parcial de la existencia del hombre y que *a priori* se siente protegido de aquello que sabe que existe pero no quiere ver.

El resurgimiento de la Diosa primitiva impulsado por González Requena, nos permite nombrar el proceso de apertura de esta cárcel o reducto en el que el hombre se halla aislado, aparentemente protegido, imponiéndole la presencia de aquello de lo que huía o ignoraba. La Diosa abre los ojos de los personajes dirigiéndolos hacia una salida, un camino que deriva siempre en tragedia. Porque la tragedia es aquello que Lars von Trier ha denominado desde una dimensión estética como *lo feo*. Aquello que no se ve pero existe y que también completa la existencia del ser humano. Expondré en el siguiente apartado, a través del significado de la *tragedia moderna,* la lectura positiva que se puede llevar a cabo de lo trágico. No obstante, continuaremos explicando cuándo y cómo se abre la cárcel.

En los films del cineasta danés, la apertura de la cárcel sugerida, desencadena la emergencia de lo trágico. La exposición del individuo a la influencia de la Diosa desencadenará aquello irracional, aquello *feo* que existe y que es real. En los últimos trabajos del cineasta, la búsqueda de la Diosa es aún más evidente. En *Antichrist* (2009), Nick arrastra a su marido a un bosque buscando un cobertizo de madera que no es suficientemente poderoso para protegerse de la influencia de la Diosa. Los dos terminan

[13] Timecode: 01:25:15.
[14] Timecode: 01:25:15.

saliendo a campo abierto y allí es donde los dos abrazan a la divinidad, aceptan la existencia de aquella parte desconocida por ellos. En *Melancholia* (2011), Justine desea y venera el caos. Su carácter es fuerte y estable para hacer frente a los problemas que requieren de un líder valiente, pero en el día a día, en la rutina, en todo aquello que demanda actuaciones políticamente correctas, hace mella en su fuerza y pasión, condenándola a sumergirse en el sueño. Ese deseo se hace realidad en el film. Justine parece representar a la Diosa misma que es capaz de destruir la Tierra atrayendo al planeta Melancolía que chocará irremediablemente contra éste. Ella liderará los últimos momentos de su existencia y los que le rodean. En *Nymphomaniac* (2013), Joe narra la historia de su vida al viejo y soltero Seligman que intenta explicar racionalmente sus pasiones y conducta. Seligman al final del relato —invadido por la influencia de la Diosa— desea poseer a Joe por la fuerza. Seligman abre su cárcel —prescinde de aquello que le mantenía seguro— encomendándose a la Diosa. La tragedia se desata.

4.1) La representación física de la Diosa

Uno de los mejores ejemplos de la representación física de la Diosa en los films del cineasta danés puede verse en su primer largometraje *Forbrydelsens Element*, a través del personaje de Kim que ejerce una influencia determinante sobre tres caracteres masculinos: Fisher, Osborne y Harry Grey.

La presentación de Kim en el film se lleva a cabo de una manera muy visual. Fisher se halla en un restaurante/burdel. Acaba de terminar su cena y la cámara realiza un barrido de derecha a izquierda. Llegamos a una localización en la cual vemos a dos hombres con linternas de neón. Es dificultoso reconocer la silueta de las figuras debida a la escasa luz que hallamos en este espacio. Los dos hombres inician una acción; destapan el fondo: corren una cortina negra hacia los laterales como si se tratara de un telón. Dejan al descubierto unas jaulas en forma de nichos en las que parecen hallarse varias figuras humanas aunque sólo identificamos visualmente dos: una mujer y un niño. Solo detectamos dos figuras. La cámara inicia un zoom de acercamiento a las figuras. Las observamos ahora en primer plano.

(Imágenes[15] de *Forbrydelsens Element*).

Debemos de destacar en esta secuencia la adornada representación que escenifican los dos hombres que custodian las jaulas cuando se les ordena corer el telón. Un zoom *in* nos desvela poco a poco la identidad de las figuras representadas llegando al primer plano, la mirada de Kim, etc. Todos estos detalles componen la presentación de este carácter femenino que a simple vista, aparenta ser una prostituta vigilada por grandes medidas de seguridad encerrada en una jaula con un niño, —que podría ser su hijo— a la espera del siguiente cliente. Esta representación esconde otra significación que analizaremos a continuación.

[15] Timecode: 00:46:42.

(Imágenes[16] de *Forbrydelsens Element*).

En las jaulas con forma de nichos parecen hallarse varias figuras humanas aunque sólo identificamos visualmente dos: una mujer y un niño. La cámara inicia un zoom de acercamiento a las figuras. Los observamos ahora en primer plano. La figura femenina levanta su mirada y la dirige hacia Fisher.

(Imágenes[17] de *Forbrydelsens Element*)

Si ampliamos la imagen observamos lo siguiente:

(Ampliación de la imagen original)

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

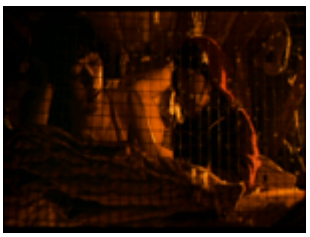
[16] Timecode: 00:46:44.
[17] Timecode: 00:46:44.

(Ampliación de la imagen original)

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

Este símbolo, inicialmente estaba compuesto por la cabeza de Medusa (una de las tres Gorgonas), cuyos pelos son serpientes entrelazados con espigas de trigo, y desde donde irradian tres piernas flexionadas a la altura de la rodilla. En algunas ocasiones se le ha agregado unas alas como es en el caso expuesto. Es significativo que la composición de esta imagen nos lleve a un elemento en el que se halla representada la Gorgona de Medusa. Una imagen ligada al terror y al miedo, a la castración si seguimos el psicoanálisis de Freud. Al hilo de esta lectura, hallamos coherencia en la misteriosa presentación de Kim, escondida tras una tela negra que le impide mirar hasta que se cae el velo que descubre la jaula. Los guardianes retiran la tela y notamos que en ningún momento se fijan en ella. Es Fisher el único que observa lo que esconde. El único al que mira Kim.

No sólo eleva su mirada sino que abre completamente sus ojos. Unos ojos grandes y acuciantes que se quedan clavados sobre el detective Fisher.



(Imágenes[18] de *Forbrydelsens Element*)

(Ampliación de la imagen original)

Siguiendo la lectura de estas imágenes, podríamos enunciar que el velo que cubre el espacio donde se halla Kim y su niño, frena su mirada, evitando así, que contagie el deseo y la locura a su alrededor.

La presencia de la Diosa es también manifiesta visualmente en otros trabajos del cineasta como *Antichrist, Melancholia o Nymphomaniac*.

5) El concepto de tragedia moderno y su utilidad hoy

Una vez reconocida la presencia de la Diosa, la influencia de una fuerza invisible que invade la moral de los personajes[19], como define el cineasta cuándo se le pregunta por: —qué es el elemento del crimen— haciendo mención a su primer largometraje, debemos introducir algunas ideas sobre el concepto de la tragedia moderno. Pero ¿cuál es la finalidad de este concepto aquí y ahora? Creo que través de esta reflexión sobre lo trágico moderno, podemos encontrar respuesta al magnetismo que lo trágico genera en el director danés. No podemos ignorar que el cine de Lars von Trier es trágico. Sabemos que no es un narrador de historias de final feliz y podríamos llegar a afirmar que la inclusión de lo trágico ofrece una visión más profunda y psicológica sobre la existencia del hombre que a la larga —pudiera proporcionar— recursos para identificar conflictos y pensar soluciones. Ahondaremos en esta idea más adelante.

Desde *The Death of Tragedy* (*La muerte de la tragedia*, 1961) de George Steiner, se han publicado una gran cantidad de trabajos que han revisado el tema de la tragedia desde diversas ópticas. Podemos remarcar las obras de: Peter Szondi, Raymond Williams, Christoph Menke, Anne Carson o Simon Critchley. Aunque no voy a entrar a definir la historia del concepto de tragedia a lo largo de los siglos, sí definiré qué entendemos por la tragedia moderna o lo trágico moderno, pero sobre todo, ahondaré la utilidad que le podemos dar a la tragedia moderna hoy por hoy.

[18] Timecode: 00:46:44.
[19] Björkman, Stig (1999): *Trier on von Trier*. Ed. Faber&Faber Limited, London, 2003, p. 70.

La utilización de la tragedia moderna en el arte hoy en día obedece más a un deseo de examinar la existencia de una manera realista, de aceptar nuestra historia y nuestra condición humana, —es decir, conocernos a nosotros mismos— más que representar una historia terrible y fatalista muy alejada de todo aquello que nos rodea. Raymond Williams ha escrito que la tragedia nos enseña a reconocer el sufrimiento «*en la experiencia cercana e inmediata, y a no taparlo con etiquetas*[20]». Este pensamiento nos conduce a construir en primer lugar una experiencia sobre el sufrimiento si aprendemos a identificar el dolor en vez de ignorar su existencia. Por otro lado, debemos también advertir que las etiquetas que menciona Williams parecen remitirnos directamente a Lars von Trier y a su misión sobre elevar *lo feo*[21]. Es por tanto que lo trágico moderno podríamos definirlo como aquello que no debería ser tapado pero se oculta. Podríamos enunciarlo como la parte de la realidad que no se quiere mirar debido a que implica sufrimiento. Para Simon Critchley la tragedia moderna:

> Es someterse a un sufrimiento que puede conducir a la experiencia de una verdad que no es ni contemplativa (o sea filosófica) ni determinista (es decir, científica), sino que surge de una experiencia visceral de los conflictos endémicos de la acción humana, conflictos que afrontamos personal y políticamente en nuestro día a día[22].

Siguiendo a Critchley, la tragedia parece enfatizar lo que hay de perecedero y frágil en nosotros[23], consigue que seamos más conscientes de nuestra pequeñez y fugacidad, que recelemos un poco del futuro —del porvenir— sintiéndonos más cómodos en pasajes pasados o tiempos presentes. Critchley también enuncia algo muy significativo y visual recuperando la metáfora del *freno de emergencia* que Walter Benjamin utilizó en su *Tesis Sobre el concepto de historia* al querer compararlo con las «revoluciones» que merece la pena recordar:

> Marx dijo que las revoluciones son la locomotora de la historia mundial. Pero tal vez las cosas se presentan de muy distinta manera. Puede ser que las revoluciones sean el acto por el cual la humanidad que viaja en tren aplica los frenos de emergencia[24].

Simon Crichley utiliza esta metáfora de Benjamin y expone que la tragedia «*ralentiza las cosas confrontándonos con aquello que ignoramos sobre nosotros mismos (pero sin embargo constituye lo que somos); esa fuerza desconocida que nos afecta a diario, minuto a minuto…*»[25]. Si recordamos las palabras de Lars von Trier expuestas sobre *lo feo,* podríamos entenderlas como aquello trágico que forma parte de nosotros mismos y que debemos confrontar. El director danés parece también accionar el freno de emergencia en sus obras haciéndonos pensar sobre los diferentes problemas o miedos que nos acucian en nuestro día a día. Sus films nos llevan a situaciones angustiosas que

---

[20] Williams, Raymond (1966): *Modern Tragedy*. Ed. Broadview Encore, Toronto, 2006, p. 108.
[21] Michelsen, Ole (1982): «Passion is the Lifeblood of Cinema». En Lumholdt, Jan (Ed.) *Lars von Trier Interviews*. Ed. The University Press of Missisippi, USA, 2003, p. 5.
[22] Critchley, Simon *Tragedia y Modernidad*. Ed. Mínima Trotta, Madrid, 2014, p. 29-30.
[23] Ibid., p. 30.
[24] Benjamin, Walter (2003): *Selected Writings*, vol. 4 1938-1940. Ed. H. Eiland y M. W. Jennings, Harvard UP Cambridge, 2003, p. 402.
[25] Critchley, Simon: Op. Cit., p. 30.

parecen no acabarse nunca. Son agujeros negros en los cuáles a priori parecen no albergar salida. Critchley ha mencionado la palabra *ralentizar* como un atributo de la tragedia actual en tanto nos lleva a un estado de reflexión a través de la acción acometida. La ralentización trae consigo la intensidad del tiempo, la profundidad. Elementos que derivan de la reflexión. En los trabajos del cineasta danés advertimos una gran atracción por la representación de la ralentización de las imágenes de momentos en los que se desencadena la tragedia. Una ralentización cargada de significación que nos avisa de la profundidad que se halla en esa acción o imagen concreta. Una significación por tanto especial que se articula como un elemento determinante del relato. El director danés ha potenciado el uso de la ralentización en sus últimos trabajos que componen su Trilogía de la Depresión: *Antichrist* (2009), *Melancholia* (2011) y *Nymphomaniac* (2013), incrementando también el efecto de la experiencia trágica en sus films.

Si entendemos que la ideología de las sociedades actuales yace —en parte— en el infatigable esfuerzo por olvidar el pasado más reciente mediante la constante producción de información nueva, podemos encontrar en la tragedia argumentos suficientes para pensar que ofrece un formato de crítica hacia la ideología actual. La tragedia moderna parece revindicar aquello que no se quiere ver porque duele o porque no encaja en la definición de belleza clásica que brinda paz y sosiego. Ofrece esa otra parte que nos conforma pero es molesta y desagradable. Lars von Trier desde sus primeros trabajos no ha dudado en representar lo displacentero recordándonos siempre con ello su existencia y su belleza particular. En una de sus primeras declaraciones a los medios ya apuntó varios pensamientos que hemos tratado en este artículo:

> Estoy encantado con mis orígenes judíos. Ser judío tiene algo que ver con el sufrimiento y la conciencia histórica, dos cosas que encuentro mucho a faltar en el arte moderno. La gente se ha olvidado de sus raíces y de su religión[26].

El director danés ha tenido siempre presente la importancia y función del pasado, porque supo que no se puede vivir sin reflexión y, reflexión, —como hemos enunciado al principio de este artículo a través de Kierkegaard— es, el principio de la angustia[27].

Resumen

Resumiendo esta presentación me gustaría solamente recordar algunas ideas. La primera de ellas, es la presencia de la Diosa como que actúa como un mecanismo destructivo que encarna aquello femenino que desata la locura, sobre todo, en los hombres. Una fuerza con capacidad para abrir la cárcel, —aquél pequeño espacio que uno ha construido para aislarse de la realidad y olvidarse de uno mismo, de su esencia— desencadenando la tragedia. Pero, más allá del desastre y la angustia que la Diosa representa, es también posible hacer una lectura positiva y, es aquí donde irrumpe lo trágico moderno dado que este escenario invita a la reflexión. Por tanto, la figura de la Diosa y por consiguiente el escenario trágico que deja tras de sí, nos debería hacer pensar en aquello que está fallando en las sociedades actuales, desde la galopante

[26] Stevenson, Jack (2002): *Lars von Trier*. Ed. Paidós, Barcelona, 2005, p. 33.
[27] Kierkegaard, Søren (1843): *Antígona*. Ed. Renacimiento, Sevilla, 2003, p. 54.

problemática del olvido de nosotros mismos hasta el miedo que se tiene a lo femenino desde lo patriarcal masculino.

Bibliografía

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

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

- Björkman, Stig (1999): Trier on von Trier. Ed. Faber&Faber Limited, London, 2003.

- Critchley, Simon *Tragedia y Modernidad*. Ed. Mínima Trotta, Madrid, 2014.

- González Requena, Jesús (2005): «Dios», en *Trama y Fondo. Lectura y Teoría del Texto* nº 19, Madrid, 2005.

- Kierkegaard, Søren (1843): *Antígona*. Ed. Renacimiento, Sevilla, 2003.

- Larsen, Jan Kornum (1990): «A Conversation between Jan Kornum Larsen and Lars von Trier». En Lumholdt, Jan (Ed.) Lars von Trier Interviews. Ed. The University Press of Missisippi, 2003.

- Michelsen, Ole (1982): «Passion is the Lifeblood of Cinema». En Lumholdt, Jan (Ed.) *Lars von Trier Interviews*. Ed. The University Press of Missisippi, USA, 2003.

- Stevenson, Jack (2002): *Lars von Trier*. Ed. Paidós, Barcelona, 2005.

- Williams, Raymond (1966): Modern Tragedy. Ed. Broadview Encore, Toronto, 2006.