

La danza de la muerte, de Lars von Trier

TECLA GONZÁLEZ
Universidad de Valladolid

Lars von Trier's *Dance of Death*

Abstract

In the film *Dancer in the Dark* we are introduced to a woman feeling guilty, of being a mother and passing on her blindness to her son, the inexistence of a father, and a murder -of the person who came to occupy the empty place of the father -as the only possible way to save the son. We witness sentence, sacrifice and death. And again, in its eternal comeback, we find the guilt. Such is the chain of events that immerse us in the universe of one of the postmodern film-makers per excellence: Lars von Trier.

Key words: Postmodern Cinema. Lars von Trier. Guilt. Sacrifice.

Resumen

Una mujer culpable de ser madre y transmitir la ceguera a su hijo. Un padre inexistente. El asesinato -del que venía a ocupar el lugar vacío del padre- como única vía posible para salvar al hijo. Condena, sacrificio y muerte. Y de nuevo, en su eterno retorno, la culpa. Tal es la cadena de acontecimientos que organizan *Dancer in the dark* (2000), film con el que nos vamos a aproximar a la lógica interna del universo de uno de los más aclamados cineastas posmodernos: Lars von Trier -vale decir, a su experiencia subjetiva, a su verdad.

Palabras clave: Cine posmoderno. Lars von Trier. Culpa. Sacrificio.

ISSN. 1137-4802. pp. 203-218

El secreto de Selma

En dos ocasiones confiesa Selma su más íntimo deseo: ser madre. Y lo hace a los dos hombres que podrían venir a ocupar el lugar del padre ausente: primero a Bill, el policía que cuida del chico mientras ella trabaja y habla con él -sustenta cierta ley- cuando éste se escapa del colegio,



Selma: *¿Por qué no estás en el colegio?*

Bill: *Ya hemos hablado de esto.*

Selma: *Gene, es lo más importante. Tienes que ir al colegio.*

Jeff: *Selma, yo puedo llevarle al colegio.*

... y luego a Jeff, ese hombre que tanto la ama y que vive entregado al cuidado de ambos.

Son ellos, Bill y Jeff, quienes regalan una bicicleta a Gene por el día de su cumpleaños.



Escuchemos, pues, ambos momentos:



Selma: *Me estoy quedando ciega. Todavía no, pero pronto. Quizá este año. (...) Es de familia. Siempre lo he sabido. Lo sé desde que era pequeña. Bueno, vine a América porque aquí pueden operar a Gene, ¿sabes? Pero él no lo sabe. No se lo digas. Se podría poner peor. Sólo tengo que ahorrar dinero, bastante dinero para... Ya casi lo tengo. Para la operación. Podrán operar a Gene cuando cumpla los trece.*

Ella lo sabía desde el principio, “siempre lo supo”, por eso fue con su hijo a vivir a América: para librar a Gene de la oscuridad. Y también por eso, desde que llegaron, Selma trabaja sin descanso.



Selma: *Es mi culpa, supongo. Porque sabía que tendría problemas en los ojos, como yo. Y aun así, le tuve.*

De su intenso anhelo de maternidad nace, pues, el horizonte de una culpa que la lleva a asumir toda una serie de sacrificios mediante los que tratará de saldar la deuda contraída hasta su entrega total: la muerte.

Arraiga ahí su dimensión de heroína trágica: Selma está preparada para morir, por eso, llegado el momento, no pedirá más aplazamientos a su condena.



Abogado: *Recuperará su dinero pero quiero estar seguro de que comprende lo que significa esta decisión. ¿Se da cuenta de lo que pasará?*

Selma: *Sí. Ya he pedido que no haya más aplazamientos. Estoy preparada.*

Insisto: ella lo sabía desde el principio. Y eligió. Asume las circunstancias de su vida como un elemento constitutivo de su verdad¹.

¹ “Es preciso”, escribe Kierkegaard en sus diarios íntimos, “encontrar una verdad, y la verdad es para mí hallar la idea por la que esté dispuesto a vivir y morir.” Citado en: KIERKEGAARD, S.: *El concepto de la angustia* (1844), Alianza Editorial, Madrid, 2007, p. 15.



Jeff: ¿Por qué le tuviste? Sabías que tendría la misma enfermedad.

Selma: Quería tener un bebé en brazos.

Jeff: Te quiero.

2 ORTIZ DE ZÁRATE, A.: "El legado oscuro de la culpa", en *Trama y Fondo* nº 10, 2001, pp. 90-92.

La culpa, como apunta Ortiz de Zárate², se constituye así en herencia del sujeto, el lazo familiar por excelencia.

Algunos apuntes biográficos

Y porque es de eso de lo que se trata, de una condena transmitida de madre a hijo, propongo que revisemos brevemente algunas notas biográficas³ del cineasta.

3 Las notas que recojo a continuación han sido tomadas de SANTAMARINA, A.: "De tú a tú. Retrato del artista danés", en *Nosferatu* nº 39, 2002, pp. 12-23; y RODRÍGUEZ, H. J.: *Lars von Trier. El cine sin dogmas*, Ediciones JC, Madrid, 2003. Así mismo, el propio von Trier ha comentado estos capítulos de su vida en varias entrevistas.

4 De su primer matrimonio con Cecilia Hólboek nacen Selma Judith y Agnes Raquel. Luego, el cineasta se divorcia para casarse con Bente Froge, la institutriz de sus hijas, y de este segundo matrimonio nacen los gemelos Ludwing y Benjamin.

Un primer dato arroja viva luz sobre la cuestión de la filiación: Selma no es sólo el nombre de la protagonista de *Dancer in the dark* sino que así se llama también la primera hija de Lars von Trier⁴. Selma es, diríase, la madre –que transmite la enfermedad–, pero también la hija –que la padece.

Detengámonos, de momento, en la madre. Inger Triers fue militante de la resistencia antinazi antes de convertirse en una de las más conocidas feministas danesas. Siendo muy joven ingresó en el Partido Comunista y durante la II Guerra Mundial, cuando Dinamarca fue invadida por el partido nacionalsocialista, su nombre fue incluido entre los que habían sido condenados a muerte; una madre, pues, comunista y condenada a muerte, como la protagonista de *Dancer in the dark*.

Claro que Inger Triers, a diferencia de Selma, no murió sino que huyó a Suecia, país en el que conoció a un hombre perteneciente a una familia judía, Ulf Trier, con el que poco después se casó y formó una familia.

De modo que von Trier creyó durante buena parte de su vida que Ulf Trier era su padre, pero como más tarde descubriría, concretamente con 33 años, estaba equivocado sobre su filiación: el que hasta entonces había creído que era su padre no era su verdadero padre biológico.

¿Qué ocurrió?

Que su madre eligió a otro progenitor con conocidos genes musicales en su familia para concebirle; concretamente, a Fritz Michael Hartmann, un descendiente directo de dos famosos compositores daneses –¿cualquier cosa por el bien de su futuro hijo? Así que Lars von Trier fue, desde antes de su nacimiento, el proyecto artístico de su madre.

El cineasta no supo nada hasta que ella se lo reveló en su lecho de muerte, en el año 1989⁵. Varios años después, von Trier tuvo un violento encuentro con su padre biológico, quien le advirtió que no quería saber nada de él. Nunca más se volvieron a ver.

⁵ Ulf Trier había muerto hacía 10 años.

Von Trier guardó silencio hasta que a principios del 2000 el famoso músico falleció; y llegamos así, exactamente, al año en el que se estrena *Dancer in the dark*.

La ceguera de la madre

Volvamos ahora al film. De un lado, una mujer culpable de ser madre y transmitir su enfermedad a su hijo, y del otro lado, ¿qué encontramos? Lo podemos escuchar con toda literalidad, un padre ausente, inexistente, y por eso mismo, sin nombre.



Selma: *Me estoy quedando ciega. (...) Es de familia. Siempre lo he sabido. (...) Sólo tengo que ahorrar dinero, bastante dinero para... (...) Para la operación. Podrán operar a Gene cuando cumpla los trece.*

Bill: *¿Por eso te inventaste lo de tu padre?*

Selma: *Nunca he tenido padre. También me inventé el nombre.*

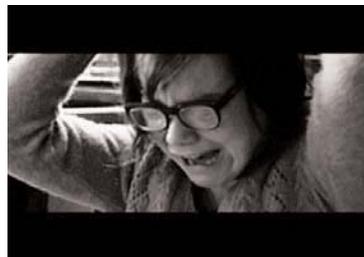
Este es su secreto: un secreto que Selma solamente va a compartir con Bill.

¿Y no es precisamente este hombre, claro subrogado paterno y el único que sabe la verdad, objeto del ciego y brutal asesinato de Selma?



Bill: ¡Mátame! ¡Mátame! Sé buena amiga. Ten piedad, mátame, por favor.

Un acto criminal motivado, y en extremo ambivalente, que acaba con la vida de este hombre que –enceguecido, también él, por el imaginario brillo de su esposa– ruega por su muerte.



Insisto, no hay lugar, aquí, para un tercero: el lugar del padre es sistemáticamente negado. Tal es, efectivamente, la vivencia de Selma –“Nunca he tenido padre. También me inventé el nombre”–, pero también la de su hijo Gene –claro trasunto del cineasta–, a pesar de que el ingenuo Jeff reclame insistentemente ocupar dicho lugar.



Selma: *No quiero novio, ya te lo he dicho. Eres un tipo estupendo, Jeff, pero no tengo tiempo para novios. Si quisiera un novio, serías tú, Jeff. Pero ahora no quiero.*

Lo acabamos de escuchar: no hay tiempo para novios, ni para padres. El film articula, en este sentido, una inextricable ligazón entre la culpa por ser madre, la ceguera, el vaciado del padre, el tiempo que se acaba y la caída de Selma.



Y es que, al fin y al cabo, es de eso de lo que se trata: de que algo nos sostenga cuando tenga lugar la caída.

Un padre, una pasión

Pero vayamos más despacio, pues hay otra escena que recorre el texto con insistencia –y lo hace en íntima conexión con su pasión por los musicales⁶. Una escena protagonizada por un padre, Oldrich Novy, al que Selma envía todo el dinero: un padre pobre al que mantener, pero que lleva escrito en su nombre lo inverosímil de la cosa, ¿pues por qué tendría ella que mantener a un “viejo rico”?

⁶ Escuchemos la latencia de ambas escenas en palabras de Selma y Bill: *“Me estoy quedando ciega. Bueno, vine a América porque aquí pueden operar a Gene, ¿sabes? Pero él no lo sabe. (...) Se podría poner peor. ¿Por eso te inventaste lo de tu padre? Nunca he tenido padre. También me inventé el nombre. (...) Cuando se pone difícil, me invento mis juegos. (...) y empiezo a soñar y todo se vuelve música. ¿Te gustan las películas?”*



Abogado: *Bien, pretende que creamos que mató a Bill Houston causándole 34 heridas porque él se lo pidió. También pretende que creamos que estaba ciega cuando lo hizo. Y pretende que creamos que eran sus ahorros lo que le robó. Y pretende que creamos que mandaba cuanto tenía a casa, a su padre, un hombre llamado Oldrich Novy. ¿Es así?*

Una falsa pantalla paterna, tan absurda como dramática, que viene a velar su enfermedad, al tiempo que hace posible la curación de su hijo. Recordemos, en este sentido, que Selma inventa la historia de su padre para que Gene no supiera nada de su futura ceguera ya que empeoraría.

Así que, tras el asesinato de Bill, el Estado llama a declarar a Oldrich Novy.



Selma: *Mi padre es Oldrich Novy.*
 Abogado: *¿Cuál es su relación con la acusada?*
 Oldrich Novy: *No la conozco.*

Y sus palabras, “no la conozco”, resuenan en toda la sala determinando la unánime condena del jurado.



Abogado: *No la conoce. Así pues, ¿no ha recibido dinero de ella? ¿Dinero que afirma haber ganado con tanto esfuerzo?*
 Oldrich Novy: *No, en absoluto.*
 Abogado: *Entonces, ¿no es su padre?*
 Oldrich Novy: *No, no lo soy.*

Entonces, como en otras ocasiones, Selma se deja llevar a través de la música –sueña, se transmuta. Ahora bien, ¿de dónde emana su sueño?, o también, ¿por qué le gustan tanto los musicales?



Selma: *¿Por qué me gustas tanto? ¿Qué clase de magia es ésta? ¿Cómo es que no puedo evitar que me apasionen? Estabas en un musical.*

Oldrich Novy responde de inmediato con toda precisión:



Oldrich Novy: *Y siempre estaba ahí para sostenerte.*

Selma: *Siempre estabas ahí para sostenerme. Siempre estabas ahí para sostenerme. Siempre estabas ahí para sostenerme, si me caía.*

¿Y quién mejor que un famoso actor de musicales de su ciudad natal, un espléndido bailarín de claqué, para sostenerla? Un padre, como el padre biológico de von Trier, tan famoso como inexistente.

Tal es su pasión: que alguien la sostenga cuando caiga.



Selma: *Siempre habrá alguien que me sostenga cuando caiga. Siempre habrá alguien que me sostenga. Cuando me caiga.*

Y tal es, también, su saber: que nada la sostendrá –que será colgada del cuello hasta morir. La ecuación es inapelable: tan imaginaria es la posibilidad de que un padre la sostenga, como real es el vacío que la aguarda.



La palabra del padre, esa que Selma construye en su delirio y que dice “siempre estaré ahí para sostenerte”, no es sino una fantasía –un destello en medio de la oscuridad. Y es que aquí, en el posmoderno universo de von Trier, no existe lugar para un tercero.

Es más, como apuntábamos al comienzo, una inquietante inversión se produce en el nombre de Selma: la madre que transmite la enfermedad, pero también la hija que la padece. Inversión en virtud de la cual diríase que el propio von Trier viene a ocupar ese lugar vacío del padre –a identificarse con él, a perpetuar su retorno.

La cifra de la muerte

Y la misma latencia que se articula entre Selma y la primera hija del cineasta, se repite en torno a Oldrich Novy, el padre inexistente, y el hijo de Selma: Gene deberá identificarse con el apellido del padre –“Novy”– para que el médico sepa quién es y le opere la vista.

La solución, una vez más, está en el padre –o más bien, en la invención de su nombre.



Selma: Por su cumpleaños, Gene recibirá una carta. (...) yo no estaré cuando la reciba. (...) Debe decir que se llama Novy, es muy importante. (...) Siento no habérselo contado, no me atrevía.

Cathy: Pero, ¿por qué tiene que llamarse Novy?

Llegando al final, cuando Kathy descubre la verdad, se abre la posibilidad de pedir un aplazamiento, pero –ya lo sabemos–: no hay tiempo.

Selma: ¡Si no le operan el mes próximo será demasiado tarde! ¡Y ya no podrá ver!



Gene tiene que ser operado exactamente cuando cumpla los 13 años. La cifra escribe, por lo tanto, el tiempo que se acaba, la muerte: la muerte de Selma, pero también, la del propio cineasta, ¿pues no descubrió von Trier a los 33 años que su padre no era su padre?⁷

⁷ Cabría pensar que entre los 13 años de Gene y los 33 de von Trier están los 10 años que distan entre el momento en el que el cineasta supo que Ulf Trier no era su padre y el rodaje de *Dancer in the dark*.

El 3 –y en su misma cadencia, el 13 y el 33– nombra la imposibilidad del padre –o tercero–, que no es sino la imposibilidad misma del tiempo: Selma debe morir.

Y llegado el momento, ¿qué es lo único que dice importarle?



Selma: De eso se trata, de que pueda ver a sus nietos. ¿No lo entiendes?

Kathy: Escucha.

Selma: Es lo único que me importa en mi vida. Y tú no lo entiendes, Kathy.

Que Gene sea padre, y luego abuelo –para que pueda ver a sus nietos. ¿Vendría a deshacer por esta vía la muerte de Selma ese desgarró que gira en torno al vacío del padre?⁸

⁸ Apuntado el interrogante, es evidente que von Trier no apunta en absoluto en esta dirección –pensemos, sin ir más lejos, en sus últimos trabajos, *Anticristo* y *Melancolía*.

Sea como fuere, ella escucha a su corazón: y éste reclama su sacrificio.



Kathy: ¡Pero necesita a su madre, viva, donde sea!
Selma: ¡No, necesita los ojos! (...) Escucho a mi corazón.

Sacrificio extremo: inversión del hijo de Dios

⁹ En una entrevista realizada a propósito de *Melancolía* el cineasta recuerda su conversión al catolicismo y su inmediata incapacidad de creer.

Sacrificio que es puesto en escena a través de la imagen central de la divinidad cristiana: la crucifixión. Anotemos, a este respecto, que cuando el cineasta descubrió que su padre no era Ulf Trier, y que por lo tanto él no pertenecía a una familia de ascendencia judía, se convirtió al catolicismo⁹: justo a los 33 años.



¿Es "Melancolía" una película nihilista?

Me encantaría creer en algo. Creer sería tan bello. Pero ya no puedo, me siento incapaz.

Le teníamos por un director religioso. ¿Ya no lo es?

Lo más cerca que me siento de la religión es viendo aquella secuencia de *Solaris* que utiliza una pieza de Bach. (...) creer, en el sentido religioso, ahora me resulta imposible. Lo he intentado con todas mis fuerzas. Me convertí al catolicismo, pero no hubo manera. Incluso si al morir me encontrara a las puertas del cielo, seguiría sin creérmelo. Sería el único ateo en el paraíso [risas].

Selma: He visto lo que fui. Sé lo que seré. Lo he visto todo, ya no hay nada más que ver.

Así que Selma se ofrece en sacrificio...



Selma: ... es el tiempo que se necesita para perdonarme. Lo siento mucho. Sólo he hecho lo que tenía que hacer.

... y es recogida en varias ocasiones en posición de crucifixión.



Es más, ¿qué fue lo que llevó a Jesús a la cruz? Según dice el Evangelio de San Mateo:

“Los príncipes de los sacerdotes y todo el sanedrín buscaban falsos testimonios contra Jesús para condenarle a muerte, pero no los hallaban (...) Al fin se presentaron dos, que dijeron: “Este ha dicho: Yo puedo destruir el templo de Dios y en tres días reedificarlo.”

Levantándose el pontífice, le dijo: “¿Nada respondes? ¿Qué dices a lo que éstos testifican contra ti?”

Pero Jesús callaba, y el pontífice le dijo: “Te conjuro por Dios vivo a que me digas si eres tú el Mesías, el Hijo de Dios.” Díjole Jesús: “Tú lo has dicho.” (...)

Entonces el pontífice rasgó sus vestiduras, diciendo: “Ha blasfemado. ¿Qué necesidad tenemos de más testigos? Acabáis de oír la blasfemia. ¿Qué os parece?”

Ellos respondieron: “Reo es de muerte.”¹⁰

Jesús muere por lo que se consideró una blasfemia en torno a su paternidad: fue condenado por impostor al declararse el Mesías, Hijo de Dios.

“Crucifíquenle” –gritaba la muchedumbre entera.

“Y sobre su cabeza pusieron escrita la causa: “Este es Jesús, el Rey de los judíos.”¹¹

¹⁰ *Sagrada Biblia*, versión directa de las lenguas originales por Eoloín Nácár Fuster y Alberto Colunga Cueto, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1970, p. 1082.

¹¹ *Sagrada Biblia*, op. cit., p. 1084.

Y Selma, ¿no es también ella condenada a pena capital por mentir haciendo creer que todo lo hacía por su padre?



Abogado: *Quizá eso nos explique por qué esta mujer (...) ha mentado y ha utilizado su nombre haciendo creer que gastaba su dinero en un padre pobre y no en su propia vanidad.*

El sacrificio de Selma, reedita, invirtiéndolo, el sacrificio del hijo de Dios.

La danza de la muerte

Tras su *via crucis* de 107 pasos, ya con la soga rodeándola el cuello, Selma grita desconsoladamente el nombre de su hijo. Y Kathy, empujada por los desgarradores gemidos de su amiga, sube a la horca y le da las gafas de Gene.



Selma: *Gene. Gene. Gene.*
Kathy: *¡Está fuera! Me dio esto para ti.*
Selma: *¡Se ha operado!*
Kathy: *Verá a sus nietos. Está ahí fuera.*

La muerte de Selma alcanza, ahora sí, toda su densidad: esto es, su necesidad para el destinatario de la misma: su hijo –a pesar de que, probablemente, no pueda impedir que la ceguera se expanda a las generaciones venideras.



Las esposas y las gafas dibujan, con una hermosa rima visual, cierta lógica circular: de la culpa al asesinato de Bill y la autoinmolación de Selma, que comparecen como la única vía posible para salvar a Gene de la ceguera, aunque no, evidentemente, de la culpa, que de nuevo queda inexorablemente ligada al don recibido.

La muerte de la madre es el renacimiento del hijo: Gene puede empezar a ver en el preciso instante en el que su madre muere –como von Trier empezó a saber la verdad en el momento mismo en el que su madre agonizaba.

Llega entonces la calma, esa especie de paz inundante. Y Selma se despide¹².



Selma: *Querido Gene, claro que estás cerca de mí. Y ahora no hay nada que temer. Debí darme cuenta de que no estaba sola. Esta no es la última canción. No hay violines. El coro está callado. Nadie da un paso. Es la penúltima canción. Y eso es todo. Todo.*

Pero lo hace con una canción que insiste en que el film no alcance el final.

Selma: *Esta no es la última canción. No hay violines. El coro está callado. Nadie da un paso. Es la penúltima canción. Y eso es todo. Todo.*

¹² Como ya antes se había despedido. Recordemos que cuando Gene se escapa del colegio, Selma le castiga haciéndole leer la letra del musical que ella está ensayando, un número de *The Sound of Music*. Y ¿de qué trata la canción? Precisamente, de una despedida. Así, escuchábamos a Gene leer "Hasta pronto, adiós, auf wiedersehen, adieu, adieu, adieu, a tuá, y a tuá, y a tuá" mientras Selma, entusiasmada, le enseñaba.



Las compuertas del suelo se abren. Selma, y las gafas de Gene, caen.

"Dicen que es la última canción. Es que no nos conocen. Sólo es la última canción. Si nosotros lo permitimos."



El relato no puede cerrarse, la repetición impone su diapason: la culpa, la ceguera, la muerte, y otra vez la culpa. Una suerte de eterno retorno que sólo terminará con el cese total: el final de la cadena de filiación –¿y no es precisamente este el punto de llegada de von Trier? El final absoluto. *Melancolía* alcanzando a la Tierra, ¿acaso la última canción?