

# Al rescate de los últimos granos de verdad. A propósito de lo metacinematográfico en *Los idiotas*\*

Enric Antoni Burgos Ramírez

## 1. *Los idiotas* o cómo el cine se cuestiona a sí mismo

Si, como más de un cineasta ha suscrito, toda película es un documental de su rodaje, podríamos afirmar que todo film, al hablarnos de él mismo en tanto que cine, nos ofrece la posibilidad de analizar y valorar sus aspectos metacinematográficos. En este sentido, en las producciones del cine hegemónico cabría apreciar un ejercicio metafílmico cada vez que se recurre a códigos previamente utilizados y establecidos por otros films. No obstante, la participación en el cine de la industria de estos elementos metafílmicos no suele aparecer asociada a una autoconciencia discursiva capaz de romper con la autocomplacencia del imaginario cinematográfico que el modelo hegemónico ha ido conformando. Un caso distinto nos ofrecen, en cambio, los films de movimientos de vanguardia cinematográfica, los cuales, en su interés por alejarse de esa manera de hacer cine que busca la transparencia de la representación y por desmarcarse de la absorción diegética del espectador en un mundo verosímil cuyo proceso de construcción se nos oculta, nos proporcionan un campo de análisis más fértil del fenómeno metacinematográfico. Las desviaciones del modelo hegemónico, con su gesto consciente, ponen lo metafílmico al servicio de su objetivo de subvertir los códigos asentados y proponer una nueva forma de acercarse cinematográficamente a la realidad, planteando así, con sus obras, una serie de cuestiones absolutamente ajenas al acotado horizonte ideológico del cine hegemónico.

A nuestro juicio, son cuatro las grandes preguntas que pueden condensar los interrogantes que despierta el recurso a lo metacinematográfico en estos cines alternati-

LAS DESVIACIONES DEL  
MODELO HEGEMÓNICO,  
CON SU GESTO  
CONSCIENTE, PONEN  
LO METAFÍLMICO AL  
SERVICIO DE SU OBJETIVO  
DE SUBVERTIR LOS  
CÓDIGOS ASENTADOS Y  
PROPONER UNA NUEVA  
FORMA DE ACERCARSE  
CINEMATOGRAFICAMENTE  
A LA REALIDAD

vos. En primer lugar, este recurso nos remite a una evidente reflexión sobre el cine como medio de expresión, que suele ir acompañada de una exploración de sus posibilidades, sobre todo las comúnmente reprimidas por el cine de la industria. En íntima conexión con esta primera cuestión en torno a *qué es el cine* nos encontramos con la segunda pregunta, susceptible también de ser encarada en clave baziniana y que indagaría el estatuto ontológico del cine, tratando de averiguar *cuál es la relación que se establece entre cine y realidad*. Valorar esta relación nos conduce indefectiblemente a nuestra tercera pregunta,

a saber, *qué es la realidad*, cuya respuesta velada nos sugiere a menudo el film. Por último, el uso de lo metafílmico acaba por desplegar su potencial cuando permite que la película nos plantee, y esta sería la cuarta pregunta, *cuál es el papel del espectador* no solo frente al film que ve sino también frente a la realidad del mundo que habita. De aquí en adelante, nuestro objetivo consistirá en valorar el recurso a lo metafílmico en *Los idiotas* (Dogme #2. Idioterne, Lars von Trier,

1998) y apreciar de qué maneras contribuye a que el espectador, haciendo uso del espacio que el propio film le ofrece, se plantee las cuatro cuestiones que acabamos de formular.

Von Trier estrena en 1998 *Los idiotas*, su primera y única película rodada siguiendo las directrices marcadas por el movimiento Dogma 95 que irrumpió tres años antes mediante la presentación de sus postulados al mundo del cine. El manifiesto y voto de castidad de Dogma 95<sup>1</sup> fueron redactados por Thomas Vinterberg y Lars von Trier, quienes dirigieron, respectivamente, *Celebración* (Dogme #1. Festen, 1998) y *Los idiotas*, las dos primeras películas que obtuvieron el certificado que otorgaba el movimiento. De acuerdo con el manifiesto del grupo, Dogma 95 se define como un movimiento cinematográfico que surge como reacción al predominio de un cine de ilusión cosmetizado hasta su muerte y que apuesta por una democratización del medio, por la recuperación de la esencia del cine y por la búsqueda de la verdad en cada personaje y escena.

Una primera mirada a las aportaciones de *Los idiotas* a nuestras reflexiones en torno a la cuestión del cine dentro del cine nos llevaría a rastrear el peso de películas y autores a los que el film nos remite a modo de homenaje. Detectaríamos fácilmente en *Los idiotas* el mismo

gusto por *épater les bourgeois* que encontramos en films como *La gran comilona* (La grande bouffe, Marco Ferreri, 1973) o *Weekend* (Palle Kjørulff-Schmidt, 1962), la primera película que en Dinamarca emuló las prácticas de la Nouvelle Vague francesa, así como también podríamos valorar el peso de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) en la conversación que Karen y Susanne, dos de las protagonistas de *Los idiotas*, mantienen en torno al derecho a ser feliz. Apreciaríamos igualmente la huella de Fellini o Truffaut en la escena del bosque o la influencia de Dreyer, otro de los autores idolatrados por von Trier, que se hace especialmente visible en los últimos minutos del film (ROCKWELL, 2003: 39).

No obstante, y en consonancia con lo mantenido al inicio de estas líneas, valorar el recurso al homenaje (práctica asimismo extendida en el seno del cine de la industria) en *Los idiotas* no nos ofrecería, de cara a nuestros intereses, las mismas posibilidades que nos proporcionará abordar la cuestión metafílmica desde otros enfoques. Así, y por mucho que el homenaje ocupe un lugar incuestionable dentro de la reflexión sobre el metacine, en lo sucesivo nos centraremos en los gestos autorreflexivos de *Los idiotas* que contribuyan a ofrecer un intento de respuesta a las cuestiones anteriormente aludidas. De esta manera, y con fines expositivos, dedicaremos nuestro siguiente apartado a acercarnos al *qué* de *Los idiotas* (la historia que nos relata) para abordar en el tercer apartado el *cómo* (o discurso del film) (CHATMAN, 1990: 20), sin perder de vista el objetivo marcado, a saber, indagar de qué manera los matices autorreflexivos y metacine-matográficos presentes en el relato y en el discurso de *Los idiotas* contribuyen a la reflexión a la que invita el film en torno al cine y la realidad, la relación que los une y el papel del espectador. Por último, nuestra conclusión, amén de evidenciar la convergencia de propósitos entre forma y contenido del film, esbozará, a partir de lo mantenido en nuestro recorrido, un intento de respuesta a las cuatro preguntas que nos hemos planteado.

## 2. Una película sobre idiotas<sup>2</sup>

*Los idiotas* nos cuenta la experiencia de un grupo de jóvenes con tiempo y recursos para teorizar sobre la vida que decide sacar a relucir el idiota que llevan dentro. Liderados por Stoffer y acuartelados en la casa deshabitada de su tío, el grupo se propone comportarse (actuar, vivir, ser) como personas con discapacidad intelectual. El experimento les lleva a interactuar con el exterior, para escándalo y bochorno de los ajenos a sus juegos. En un restaurante, accidentalmente, topan con Karen, víctima en un principio del engaño del grupo que pronto decidirá unirse a él. Karen, quien al inicio no ve con buenos ojos la actitud de los jóvenes, se siente atraída por la alegría que transmiten sus idioteces, hasta convertirse en una más y compartir, en parte, sus actividades: visitando una fá-

brica, bañándose en una piscina pública, recibiendo por sorpresa a un grupo de personas con auténtica diversidad funcional o asistiendo como espectadora a la improvisada orgía que tiene lugar en la casa. Stoffer decide entonces llevar su plan hasta las últimas consecuencias: más allá de hacer el idiota en la intimidad de la casa o de hacerse pasar por personas con discapacidad en el exterior, el gran reto para cada uno de los miembros consistirá en ser capaz de mostrar la idiotez en su círculo más cercano, bien en su trabajo, bien en el hogar. Pero el grupo no logrará llevar a tal punto la idiotez a la que se ha estado dedicando. Karen, en cambio, que guarda en secreto la pena causada por la muerte de un hijo, estará preparada para experimentar la capacidad terapéutica del juego y pasar la prueba definitiva ante su familia.

Los episodios dedicados en la película a las actividades del grupo se ven interrumpidos por declaraciones a cámara de los miembros de la comuna que comentan la experiencia vivida tiempo atrás en la casa y de la cual, como espectadores, estamos siendo testigos. Un total de nueve entrevistas, con cámara fija, tono documental y una estética bien distinta del resto del film, va intercalándose entre los diferentes episodios que perfilan una estructura sin un evidente hilo narrativo. Lo curioso de estas entrevistas, como apunta Jerslev siguiendo a Langkjaer (JERSLEV, 2002: 54), es que son susceptibles de ser interpretadas de una triple manera: bien podemos entender que se trata de los personajes hablando de ellos mismos y de cómo vivieron en el pasado la experiencia de hacer el idiota, bien podemos interpretar que son los actores los que hablan a cámara opinando sobre los personajes a los que interpretaron o incluso resulta posible pensar que los entrevistados son los actores y están comentando lo que para ellos significó la experiencia del rodaje. El hecho de que reconozcamos la voz del propio von Trier en algunas de estas entrevistas no hace sino generar más dudas en el espectador y le obliga a cuestionarse el papel que, con respecto a la diégesis, ocupa el entrevistador.

La irrupción de estas entrevistas, ambiguas en el sentido que acabamos de apuntar, contribuye a establecer la existencia dentro del film de lo que podríamos denominar tres niveles ontológicos distintos. En el primer nivel (1) encontraríamos a los actores y actrices, además de al propio von Trier y el resto del equipo técnico que en más de una ocasión aparece en cuadro realizando su trabajo. Este nivel será también, lógicamente, aquel en el que nosotros, como espectadores, nos situaremos. En el segundo nivel (2), perteneciente a la diégesis, situaríamos a los personajes de la película (Stoffer, Karen, Jeppe, Josephine...). Pero tendríamos además un tercer nivel ontológico (3), que abrirá las puertas a las consideraciones que en breve nos ocuparán y en el que encontraríamos al personaje (o si se prefiere, metapersonaje) que es interpretado por los personajes del nivel 2. Nos estamos refiriendo al



*Los idiotas* (Dogme #2. Idioterne, Lars von Trier, 1998)

nivel del personaje-idiota, al idiota interior que gran parte de miembros del grupo pretende encontrar y que se manifiesta en numerosas ocasiones a lo largo de la película. Tres niveles ontológicos, persona (1), personaje (2) y personaje-idiota (3) que, lejos de presentársenos claramente definidos y demarcados, nos muestran sus borrosos límites y nos introducen en un juego de espejos en el que abundan los trasvases entre un nivel y otro.

Comenzaremos por detenernos brevemente en los ejemplos que consideramos más significativos de los trasvases que tienen lugar entre los niveles 2 y 3 (entre personaje y personaje-idiota). En este sentido nos remitiremos a la escena de la orgía que, a petición del Stoffer-idiota, se desencadena en la casa. Jeppe y Josephine, dos miembros del grupo que, como el resto, están plenamente introducidos en su personaje-idiota, deciden abandonar la sala donde transcurre la acción y subir a una habitación. Hasta el momento habíamos percibido la atracción de un personaje hacia el otro (2) como algo latente (aunque más evidente durante los momentos en que interpretan a su yo-idiota), pero el verdadero acercamiento entre ambos no se produce hasta que Jeppe-idiota y Josephine-idiota (3), entre movimientos espasmódicos, empiezan a acariciarse en la habitación y acaban haciendo el amor, mientras sus compañeros participan en la orgía en el piso de abajo. La cuestión no es tanto apreciar de qué manera el idiota que llevan dentro les ha impulsado a hacer lo que querían, a sacar la verdad que llevaban

**LOS IDIOTAS NOS CUENTA LA EXPERIENCIA DE UN GRUPO DE JÓVENES CON TIEMPO Y RECURSOS PARA TEORIZAR SOBRE LA VIDA QUE DECIDE SACAR A RELUCIR EL IDIOTA QUE LLEVAN DENTRO**

dentro, sino sobre todo comprender lo difícil que resulta establecer el momento en el cual Jeppe-idiota y Josephine-idiota pasan a ser, simplemente, Jeppe y Josephine. En algún momento entre las primeras caricias y el «te quiero» de ella a él han dejado de interpretar a su yo-idiota, aunque eso de poco nos sirva de cara a dilucidar en qué instante o en qué nivel (2 o 3) la conexión entre ambos ha sido más auténtica. La escena con la que continúa el film redundante en esta idea. A la mañana siguiente, el padre de Josephine se persona en la casa con la intención de llevarse a su hija en contra de la voluntad de Josephine y de la de un Jeppe visiblemente afectado. En el instante en el que el coche del padre de Josephine arranca, Jeppe corre a interponerse en su camino para impedir su marcha. Su incapacidad para articular algo más que gritos y gemidos nos lleva a pensar que no es Jeppe (2) sino Jeppe-idiota (3) el que se lanza sobre el capó del automóvil. O quizá sea la parte más auténtica de Jeppe, constituida por su yo-idiota. O quizá, como antes, no haya nada que nos permita distinguir con certeza entre el uno y el otro.

Al margen de los solapamientos entre los niveles 2 y 3 protagonizados por Jeppe y Josephine en estas dos escenas consecutivas, el trasvase entre personaje y personaje-idiota más relevante es, sin duda, el que tiene lugar en la escena que cierra la película, con Karen/Karen-idiota como protagonista. Después de su experiencia con el grupo, Karen decide volver al hogar familiar para mostrar su idiota interior. No es hasta este momento que se nos revela que Karen se unió al grupo justo después de la muerte de su hijo, y que, desde entonces, su familia no ha tenido noticias de ella. Pero Karen no vuelve a casa con la intención de superar el reto lanzado por Stoffer y, por eso quizá, cuando saca la idiota que lleva dentro en el reencuentro familiar, sus espasmos son diferentes a los del resto de miembros del grupo: interpreta a su yo-idiota de manera perfecta, porque su interpretación es su ser. Más allá del racional antirracionalismo que el grupo se ha impuesto, Karen trasgrede con sus espasmos el orden de lo simbólico desde la pura emoción, el único espacio desde el que su trauma puede ser articulado (JERSLEV, 2002: 62).

Podemos apreciar, a partir de estos ejemplos, la particular manera en que von Trier introduce una ficción dentro de otra ficción mediante la inclusión de un tercer nivel ontológico (el del personaje-idiota) pero, sobre todo, cómo los saltos y solapamientos entre los niveles 2 y 3 (personaje y personaje-idiota) constituyen una manera eficaz de hacer al espectador consciente de la construcción de aquello que está viendo, de propiciar su distanciamiento crítico. No en vano, los trasvases entre los niveles

2 y 3 están apuntando indirectamente al nivel 1, así como a los trasvases paralelos que tienen lugar entre los niveles 1 y 2. En otras palabras, la superposición de los niveles 2 y 3 motiva que el espectador, invitado a inferir reflexivamente, tome consciencia de la distancia, de la diferencia y heterogeneidad del espacio desde el que mira (1). Una distancia que impide que entremos y nos perdamos en un universo sin fisuras como aquel con el que nos tienta el cine hegemónico.

Pero, al margen de esta alusión indirecta al primer nivel ontológico y a sus posibles solapamientos con el nivel 2, *Los idiotas*, como ya hemos avanzado, afronta también sin contemplaciones y de manera directa los trasvases y retroalimentaciones entre los niveles 1 y 2 (actor y personaje). El antes mencionado caso de las entrevistas consti-



*Los idiotas* (Dogme #2. Idioterne, Lars von Trier, 1998)

tuiría un ejemplo plausible. Como manteníamos, la ambigüedad no solo marca la ubicación misteriosa (entre los niveles 1 y 2) del entrevistador, sino también el nivel en el que se sitúan los entrevistados: ¿se trata de una entrevista a los actores (1) o a los personajes (2)<sup>3</sup>? Los ejemplos en este sentido también se podrían multiplicar, especialmente si nos centráramos en el trabajo de dirección de actores llevado a cabo por von Trier y en su intención de que nutrieran a su(s) personaje(s) de toda la verdad que pudieran extraer de su persona. Pero preferimos destacar la escena que consideramos clave en estos saltos de nivel a los que nos aboca el film. Nos estamos refiriendo a aquella en la que un grupo de personas con diversidad funcional irrumpe por sorpresa en la casa de la comuna idiota. El choque se hace evidente en todos los niveles: la llegada de personas que no fingen ser discapacitadas, sino que efectivamente lo son, hace que los personajes (2) se olviden de su personaje-idiota (3) mientras comparten espacio con sus invitados. La reacción de Josephine evitando la situación, la mentira en la respuesta de Katrine

cuando uno de los visitantes le pregunta qué están haciendo en esa casa, la reacción violenta de Stoffer<sup>4</sup>... La escena supone también un impacto y una apelación al espectador que ha ido entrando en la dinámica de la peculiar comuna y que ahora recibe, como el grupo al completo, una bofetada que lo deja aturdido y le hace dudar del nivel ontológico en el que se supone que debe ubicar a los recién llegados. ¿Están actuando (2)? ¿No lo están haciendo (1)? ¿Se están interpretando a sí mismos (1, y a la vez 2)? De nuevo, los bordes se difuminan: ¿dónde está el límite entre la persona y el personaje? Pero no sólo eso, sino también, y a juzgar por la reacción de los protagonistas, ¿dónde está el límite entre personaje y personaje-idiota? Y más allá de todo ello, llenando la cabeza del espectador, la misma pregunta que los protagonistas

tenemos alerta ya desde el inicio del film, cuando descubrimos a la vez que Karen, en la escena del taxi, que nos están tomando el pelo y que las cosas no son lo que parecen. Introducidos intermitentemente en la diégesis para poco después ser una y otra vez empujados bruscamente hacia fuera, no tenemos más remedio que sucumbir ante la continua apelación y ser conscientes de una distancia que la película, con su discurso, se encarga de mantener.

### 3. Una película hecha por idiotas

En el presente apartado nuestro objetivo consistirá en acercarnos al discurso de *Los idiotas* para comprobar de qué manera su análisis nos conduce, por otros caminos, al mismo lugar al que nos han dirigido nuestras consideraciones en torno a los elementos metacinematógráficos presentes en el nivel del relato, para así continuar vislumbrando las respuestas a las preguntas antes planteadas que nos sugiere la película.

Nuestra aproximación al discurso de *Los idiotas* nos remitirá ineludiblemente al manifiesto y voto de castidad del movimiento Dogma 95 que sienta sus bases formales y con el cual el film entra en diálogo. Como Anne Jerslev mantiene (2002: 43), *Los idiotas* no debería valorarse aisladamente, sino como parte de un proyecto (lo que ella denomina *Idiot Project*) en el que aparecen conectados, además de la película y su guion, el manifiesto Dogma junto al voto de castidad, el diario íntimo de von Trier (que fue grabado durante el rodaje del film y cuya transcripción se publicó posteriormente junto al guion) y *De*

*ydmygede* [Los humillados] (Jesper Jargil, 1999), el documental que, a modo de *making of*, da cuenta del rodaje de *Los idiotas*. Esta intertextualidad, esta amalgama de textos simultáneos interconectados que se debaten entre la ficción y la no-ficción nos aboca, siguiendo a Jerslev, a una *mise en abyme* del *Proyecto idiota* entendido como un todo. Pese a la pertinencia de lo advertido por Jerslev, nos ceñiremos, por motivos de espacio, a valorar cómo la técnica *discapacitada* que utiliza *Los idiotas*, fruto indudable de la plasmación de las reglas del voto de castidad que el film pone en práctica, contribuye a que su discurso haga también tambalear la demarcación entre la ficción y la no-ficción, entrando en sintonía con la confusión entre niveles ontológicos de la que hablábamos a propósito del relato.

Si la historia de *Los idiotas* nos propone el rechazo al control y artificio sociales, su discurso, de manera paralela, hace frente al control y artificio estéticos, prescindiendo de cuantos elementos trabajan en el cine de la industria a favor de la verosimilitud. Es este el espíritu que vertebra



*Los idiotas* (Dogme #2. Idioterne, Lars von Trier, 1998)

(y los actores) se están formulando: ¿dónde está el límite del juego de hacerse el idiota?

Quizá sea esta la escena clave para entender el anhelo de autenticidad que mueve el film. Von Trier se desnuda, los desnuda y nos desnuda, de una manera más íntegra (aunque con toda seguridad, menos literal) que en la escena de la orgía antes referida. Las cartas destapadas y todos expuestos: los personajes-idiota, los personajes, los actores, y el propio von Trier. Expuesta también la película, con ese juego de espejos, con cámaras y micros metiéndose dentro de cuadro sin ánimo alguno de ocultarlos, pues de lo que se trata, entre otras cosas, es de hacernos conscientes de la construcción que necesariamente implica la película en la que participamos como espectadores. Expuesto el movimiento Dogma 95, mediante la lectura metafórica del film que nos invita a valorar la hermandad Dogma como un colectivo dispuesto a hacer el idiota en el mundo del cine o, si se prefiere, a ensalzar las virtudes de un cine idiota (y por ello auténtico). Y, desde luego, expuestos nosotros como espectadores, instados a man-

la práctica totalidad de los mandamientos del voto de castidad, a saber, desnudar y exponer el film tanto como sea posible en pos de la verdad. No encontramos en *Los idiotas*, pues, voluntad alguna de naturalizar el espacio de la representación con decorados verosímiles sino, por el contrario, y de acuerdo con la primera regla del voto, el recurso a localizaciones reales. La intención de evitar distanciar lo tomado de la realidad del resultado final que constituye la película es lo que lleva al movimiento en el que se inserta *Los idiotas* a rechazar cosméticos y artificios como el uso de ópticas y filtros (regla 5), la alienación temporal y geográfica (regla 7) o

las convenciones genéricas (regla 8) y a optar por el color en sus films y la iluminación natural (regla 4). El seguimiento de las reglas consigue así cuestionar la percepción audiovisual clásica e impide, en consonancia con lo expuesto en el anterior apartado, la posibilidad de establecer una clara demarcación entre lo fílmico y lo profílmico. La misma intención persigue el segundo mandamiento del voto que prohíbe la música extradiegética (lo cual se cumple



*Los idiotas* (Dogme #2. Idioterne, Lars von Trier, 1998)

## EL SEGUIMIENTO DE LAS REGLAS CONSIGUE CUESTIONAR LA PERCEPCIÓN AUDIOVISUAL CLÁSICA E IMPIDE LA POSIBILIDAD DE ESTABLECER UNA CLARA DEMARCACIÓN ENTRE LO FÍLMICO Y LO PROFÍLMICO

en *Los idiotas*, aun con alguna salvedad) y aboga por la indisolubilidad entre imagen y sonido. El hecho de que imágenes y sonidos se acompañen y remitan recíprocamente en el film de igual manera a como acontece en nuestra percepción natural de la realidad contribuye a alcanzar un cierto *punctum*, con un efecto similar a aquel que Barthes atribuye a la imagen fotográfica (JERSLEV, 2002: 50) y

al que también se acerca *Los idiotas* gracias a ese grano hiriente que la grabación en vídeo le confiere.

El recurso a las cámaras de vídeo, que no impidió que la distribución del film se realizara en el formato de 35 mm exigido por la regla 9, facilita un rodaje con cámara al hombro que, siguiendo la tercera regla, sitúa la cámara allí donde está la acción, evitando que el devenir de la acción se vea constreñido por el emplazamiento de la cámara. Se dan así las condiciones idóneas para plantear a los actores ser y vivir más que actuar o representar

y conseguir, con ello, que la película revele su verdad. En definitiva, una manera más de desdibujar la frontera que separa al personaje de la persona, al cine de la realidad.

Pero si bien la utilización de la cámara de vídeo logra, como decíamos, arañarnos en lo más íntimo con su grano y su apariencia documental, la técnica espasmódica que marca la captación de imágenes procura, a menudo, el efecto contrario en el espectador. De esta manera, los primeros planos de unas cámaras invasivas, concebidas como participantes y no como ventanas abiertas al mundo, transmiten al espectador una cierta incomodidad en su empeño por mostrar lo auténtico a la vez que se alejan de la convencional identificación y conexión emocional a la que nos tiene acostumbrados el cine hegemónico. Tenemos así una curiosa combinación de lo desnudo de la interpretación y del estilo minimalista con un trabajo de cámara que nos distancia y nos invita a la reflexión; una suerte de realismo complejo, intelectual y emocional (VAN DER VLIET, 2009) que nos conduce al mismo juego al que ya aludíamos, consistente en hacer entrar y salir continuamente al espectador de la diégesis.

Pero ni la estética *discapitada* en que nos sumerge *Los idiotas* ni este juego con el espectador se agotan en las directrices marcadas por el voto de castidad. Conviene, antes de finalizar sugiriendo respuestas a las cuatro preguntas que motivaban nuestro recorrido, mencionar un último aspecto formal del film que, pese a no aparecer contemplado en el decálogo del movimiento danés, entronca con cuanto hemos venido expresando. Nos estamos refiriendo a la contribución del montaje a la hora de hacer visible el artificio de la película y dejar constancia de su proceso de construcción. Efectivamente, *Los idiotas* se sitúa en las antípodas del cine hegemónico, especial-

mente si atendemos a la preocupación de este por recrear una falsa continuidad apoyándose en el *raccord*. Con su afán de denuncia ideológica, el montaje exageradamente visible de *Los idiotas* nos desconcierta a la vez que nos invita a desnaturalizar la experiencia de recepción cinematográfica a la que estamos habituados. La película logra con ello atraer nuestra atención hacia aquello que normalmente pasa desapercibido en el cine de ilusión, a saber, la técnica con la que comunica y el mensaje.

#### 4. Una película... ¿para idiotas?

Tras habernos detenido en los aspectos metacinematográficos que salpican el relato y el discurso de *Los idiotas*, hemos podido observar cómo, por vías distintas pero confluyentes, el film hace tambalear el suelo sobre el que pretende mantenerse el espectador, y le lleva a transitar por áreas de ubicación ontológica ambigua, a medio camino entre la ficción y la no-ficción. Las continuas apelaciones del film al nivel desde el que el espectador mira le muestran la inconsistencia estructural que afecta a todo discurso, subrayando los límites de su construcción y procurando en él un distanciamiento crítico a la manera brechtiana, haciéndole tomar conciencia de su papel como espectador. O mejor, posibilitando que el yo-espectador se convierta en el yo-veo-que-yo-soy-espectador (LEDO, 2004: 153), con todas las implicaciones éticas para con el cine y el mundo que esta conversión conlleva. El contenido y la forma del film lo empujan conjunta y reiteradamente hacia ese terreno inestable del que sólo puede salir siendo consciente de que es él, como espectador, el que debe decidir y dotar de sentido a lo que ve. Es precisamente este el papel que la película reserva para el espectador, el de un participante activo y necesario al que se le invita a una reflexión en torno a los planteamientos estéticos y éticos del film que le permita esbozar una respuesta al resto de interrogantes que la película le lanzará. Será así la cuarta cuestión que antes nos planteábamos, la que nos preguntaba acerca del papel del espectador, la primera en alcanzar una posible respuesta. No en vano, ninguna de las otras tres cuestiones podrá obtener respuesta alguna sin el reconocimiento de la subjetividad del espectador, pues no hay en *Los idiotas* una verdad al margen de un sujeto que la sostenga.

La película nos ofrece la libertad de considerarla bien como un *mockumentary* sobre un grupo de gente que busca a su idiota interior, bien como un film sobre el arte y la autenticidad o sobre el cine, la interpretación y la vida (ROCKWELL, 2003: 8, 45). O incluso como un (¿falso?) documental acerca del proceso de realización de una película de la hermandad Dogma, lo cual, dicho sea de paso, encajaría perfectamente con las palabras que abrían nuestro escrito. Haciendo uso de esa libertad que nos brinda el film, y de acuerdo con las reflexiones que nos han dirigido hasta aquí, mantendremos que *Los idiotas*

nos aproxima a un cine que se entiende a sí mismo (y se muestra) como teoría del cine.

Hilvanadas estas posibles respuestas a las preguntas acerca del papel del espectador y de la concepción del cine que destila el film que nos ocupa, es momento ya de concluir encarando las cuestiones que sobre la realidad y sobre la relación del cine con esta nos formulábamos. En este sentido, *Los idiotas* sugiere una estética de la presencia y la inmediatez (en el sentido del *aquí* y *ahora* del séptimo mandamiento) opuesta a la clásica idea de representación, tan comúnmente denostada por las vanguardias. Es por ello que la progresión narrativa del film, como veíamos, queda relegada a un segundo plano en favor de los momentos intensos que llenan los distintos episodios de autenticidad. Pero el lícito empeño de von Trier por atrapar lo auténtico y permitir que la verdad se revele en su film no debe llevarnos a confusión: para Dogma 95 sus películas no son la realidad transparente contándose a sí misma. *Los idiotas* evidencia la consciencia de que en su construcción interviene una necesaria mediación, pero también da muestras de su voluntad de atrapar el mundo que se nos ofrece (y oculta) en un lenguaje, porque se nos ofrece y es mundo lo que se nos ofrece. El tipo de realismo que inspira *Los idiotas*, diametralmente opuesto al perseguido por el cine de ilusión, funciona pues al servicio de una revalorización del mundo, de lo profílmico, convirtiendo el medio cinematográfico en un instrumento de interrogación sobre la realidad y comprometido con ella. Según esta tendencia que no sólo aboga por un realismo formal (estético) sino también ético, la cámara puede captar una realidad que es ambigua y que, mal que pese a algunos, no posee ningún significado intrínseco. ■

#### Notas

\* *L'Atalante*. Revista de estudios cinematográficos agradece a Zentropa su autorización para publicar las imágenes que ilustran este artículo. (Nota de la edición.)

1 Reproducimos a continuación el voto de castidad que recoge los diez mandamientos que establecen las concreciones formales del movimiento.

«Juro que me someteré a las reglas siguientes, establecidas y confirmadas por DOGMA 95: 1. El rodaje tiene que realizarse en localizaciones reales. Accesorios y decorados no pueden ser introducidos (si un accesorio en concreto es necesario para la historia, habrá que elegir una localización en la cual se encuentre este accesorio). 2. El sonido no tiene que ser producido separadamente de las imágenes y viceversa. (No se puede utilizar música, excepto si está presente en la escena que se rueda). 3. La cámara tiene

**LOS IDIOTAS NOS  
APROXIMA A UN CINE QUE  
SE ENTIENDE A SÍ MISMO  
(Y SE MUESTRA) COMO  
TEORÍA DEL CINE**

que sostenerse con la mano. Cualquier movimiento —o inmovilidad— conseguido con la mano están autorizados. (La película no tiene que ocurrir donde la cámara está situada; el rodaje tiene que ocurrir donde la película tiene lugar). 4. La película tiene que ser en color. La iluminación especial no es aceptada. (Si hay poca luz, la escena tiene que ser cortada, o bien se puede montar sólo una luz sobre la cámara). 5. El uso de ópticas y filtros está prohibido. 6. La película no tiene que contener ninguna acción superficial. (Muertes, armas, etc., no pueden aparecer). 7. La alienación temporal y geográfica está prohibida. (Es decir, la película acontece aquí y ahora). 8. Las películas de género no son aceptadas. 9. El formato de la película tiene que ser en 35 mm. 10. El director no tiene que aparecer en los créditos. Además, ¡juro que como director me abstendré de todo gusto personal! Ya no soy un artista. Juro que me abstendré de crear una “obra”, porque considero el instante más importante que la totalidad. Mi objetivo supremo es hacer que la verdad salga de mis personajes y del cuadro de la acción. Juro hacer esto por todos los medios posibles y al precio del buen gusto y de todo tipo de consideraciones estéticas. Así hago mi voto de castidad».

- 2 Los títulos de nuestros tres siguientes epígrafes entran en juego con la frase que, a modo de subtítulo, acompañó al título del film en *dossiers* de prensa de diferentes festivales, así como en las carátulas de diversas ediciones en VHS y DVD: «Una película de idiotas, sobre idiotas y... ¿para idiotas?».
- 3 Al parecer, esta duda no sólo asalta al espectador, sino también a los mismos entrevistados, quienes confesaron más tarde no tener claro si von Trier estaba lanzando las preguntas al personaje o a ellos mismos como actores en el momento en el que los grababa.
- 4 Tampoco en este caso, durante la grabación de la escena, los actores lograron mantenerse dentro del personaje (2) y empezaron a llamarse por sus propios nombres (1).

## Bibliografía

- BADLEY, Linda (2006). Danish Dogma. En L. BADLEY, R. BARTON y S. J. SCHNEIDER (eds.), *Traditions in World Cinema* (pp. 80-94). Edimburgo: Edinburgh University Press.
- CHATMAN, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- JERSLEV, Anne (2002). Dogma 95, Lars von Trier's *The Idiots* and the 'Idiot Project'. En A. JERSLEV (ed.), *Realism and 'Reality' in Film and Media* (pp. 41-65). Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- LEDO, Margarita (2004). *Del Cine-Ojo a Dogma 95*. Barcelona: Paidós.
- ROCKWELL, John (2003). *The Idiots*. Londres: British Film Institute.
- VV. AA. (2000). Aspects of Dogma. *p.o.v. A Danish Journal of Film Studies*, 10. Recuperado de <<http://pov.imv.au.dk/pdf/pov10.pdf>>.
- VAN DER VLIET, Emma (2009). Naked film: stripping with *The Idiots*. *Post Script*, 28. Recuperado de <<http://www.freepatentsonline.com/article/Post-Script/211362421.html>>.

Enric A. Burgos Ramírez (Valencia, 1976) es licenciado en Filosofía y en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València. Profesor asociado en el departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universitat Politècnica de València así como del departamento de Filosofía y Sociología de la Universitat Jaume I, actualmente desarrolla su tesis doctoral en torno al movimiento Dogma 95 y la filosofía de Stanley Cavell.