

El Dogma danés

Agustín Rubio Alcover
Universitat Jaume I (Castellón)*

La posibilidad de un artículo que responda al título del presente (y, sobre todo, que satisfaga las elevadas exigencias que éste impone) se me antoja inasequible, por varios motivos: en primer término, porque excluye implícitamente de entrada la dimensión transnacional, sin la cual no puede entenderse este movimiento aun en su formulación inicial, circunscrita al territorio de un determinado Estado-nación; en segundo término, porque el simple propósito de describir y comentar Dogma constituye una cuestión peliaguda, a causa del carácter endiabladamente escurridizo y engañoso de una corriente agónicamente reflexiva, que se diría *inglosable* más allá de su estricta literalidad; en tercera y última instancia, porque, como lo anterior permite suponer, explicar siquiera la punta del iceberg de lo anterior deviene misión imposible, y más si con-

tamos con un espacio tan exiguo como el disponible. Una vez efectuada esta advertencia, a modo de descargo de conciencia de mis dudas (un ejercicio que, como se verá, rima con la praxis del grupo), formularé los propósitos concretos, interrelacionados, que habrán de servir de guía en las páginas que siguen: se trata de recorrer su historia, desde los orígenes hasta su defunción (y sus huellas contemporáneas); caracterizarlo y contextualizarlo, con un afán interpretivo; contrastar todo ello empíricamente, a través de un somero análisis de las principales películas oficialmente adscritas al movimiento; para concluir posicionándome acerca de su alcance, con una enumeración de sus paradojas. Y, ¿quién sabe?: si la inspiración acompaña, quizás, por el camino, consiga transmitir al lector las razones de mi pesimismo frente a la irresolución a que Dogma aboca al comentarista.

Empezaré de la manera más simple: con un relato de su devenir. La génesis se remonta a la Nochebuena del año 1994, en que, reunidos Lars von Trier y Thomas Vinterberg, redactan, en veinticinco minutos y entre risas (también entre los efluvios del alcohol, según unas malas lenguas sospechosamente próximas a unos promotores de la operación que gustan de lucir la etiqueta de *enfants terribles*), un Manifiesto que a la sazón

*“El presente trabajo ha sido realizado con la ayuda de los Proyectos de Investigación “Tendencias actuales en la producción y realización de informativos para televisión: entre el espectáculo, el entretenimiento y la información”, financiado por la convocatoria de la Universitat Jaume I y Bancaja, para el periodo 2007-2010, con código 07I430-P1 1B2007-26; y “Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos”, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-00606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

incluye un decálogo (vid. apéndice). Lo oficializan/publican/promocionan unos tres meses después, el 22 de marzo de 1995, aprovechando la intervención del primero en una mesa redonda de directores (con Jean-Jacques Beneix y Constantin Costa-Gavras, entre otros) acerca del porvenir del cine, en el curso de un simposio sobre el Centenario celebrado en el Odéon Theater (o Cinema) de París. La parafernalia demuestra elocuentemente el cálculo de la jugada: en el momento de iniciar su parlamento, en lugar de dirigir un discurso (y entablar discusión con los restantes invitados), el cineasta se limitó a leer el panfleto que contenía el texto original y a lanzar desde el estrado sobre el patio de butacas copias del movimiento impresas en papel rojo, sin hacer más comentarios ni responder las preguntas, alegando que no tenía permiso de la Hermandad (entonces inexistente).¹

Ésta se constituye inmediatamente, y se erige en el órgano colegiado que gestionará el movimiento. En un principio lo forman cinco miembros: los firmantes del escrito programático, más Søren Kragh-Jacobsen, Kristian Levring y Anne Wivel; la única fémina integrante del núcleo de la corriente, quien, más tarde, sería la única del quinteto que renunciara a dirigir un film que respondiera a sus dictados y abandonaría el círculo, acusando a sus camaradas

¹ Antes, el 14 de marzo, se había difundido una nota en la que se anunciaba que von Trier aprovecharía la ocasión para presentar “Dogme 95”, en la que supone la primera, aunque enigmática, referencia al movimiento en los medios de comunicación. En la prensa danesa, entre el 18 y el 21 de ese mes, se sucedieron en cascada las especulaciones y las opiniones, entre la alabanza y el escepticismo, de prominentes agentes locales de la industria y autoridades de la cosa cinematográfica.

de machismo, para abrazar la causa *Dogma* – la rama especializada. En el verano de 1995, los componentes de la fraternidad se comprometen a dirigir una película cada uno, y para ello se reservan un hueco en sus agendas, en 1997. En tanto en cuanto *Dogma* se conceptúa como una acción colectiva, se fija un presupuesto inicial para los cinco títulos del paquete, que se cifra en 20 millones de coronas danesas (aproximadamente, 2’6 millones de dólares). Si bien existe un acuerdo verbal con el Ministro de Cultura, el socialdemócrata Jytte Hilden, para que la administración sufragara tres cuartas partes de esa cantidad, surgen complicaciones que a punto están de abortar el proyecto: por razones burocráticas (para evitar las previsibles y justificadas acusaciones de discriminación por trato preferencial), la partida se transfiere al Det Danske Filminstitut (DF) / Danish Film Institute (DFI) para que lo gestione con arreglo al procedimiento legal reglado, esto es, mediante el examen y aprobación de los proyectos de uno en uno por parte de consultores nombrados para periodos de tres años. Se desata entonces una tormenta mediática, con el consiguiente cruce de acusaciones – carta abierta de von Trier al Ministro incluida, publicada en prensa en diciembre de 1996. Pero las presiones y las quejas por la estrechez de miras de los cineastas y su entorno no surten efecto, lo que conduce a la situación, algo surrealista (¿kafkiana, dada la implicación del Estado en el *affair*?) de que la fraternidad boicotea la convocatoria como un solo hombre y se niega a concurrir, con lo que la dotación en subvenciones destinadas a la producción de películas *Dogma* va a parar a manos de terceros, ajenos a la trama. Sin embargo, y aunque los tabloides

llegan a anunciar la muerte antes de hacerse realidad del movimiento – el cual, de hecho, en el ínterin permanece en *standby* –, el 9 de abril de 1997 resucita (previa rueda de prensa ante los medios en el Banana Republic Café de Copenhague, el día anterior), gracias al apoyo de la principal cadena del país, Danmarks Radio Television–DRTV) / Danish Broadcasting Corporation (DBC): su director, Bjorn Erichsen, reúne 15,5 millones de coronas a través de la venta de derechos anticipados de emisión para televisión en cadenas de Escandinavia (con un plazo reducido para la ocasión a tres meses, frente a los veinticuatro habituales, desde el estreno en salas) y ayudas públicas de las televisiones públicas de Suecia, Noruega, Finlandia e Islandia, agrupadas en el consorcio Nordic Film and TV Fund (NFTF).

Los cuatro directores ruedan a continuación sus respectivos films, que se estrenan a partir de 1998. En el festival de Cannes de ese año, con la connivencia de su director, Gilles Jacob, Dogma se presenta en sociedad con arreglo a los deseos de sus impulsores: la muestra de *Celebración* (Festen, Thomas Vinterberg, 1998) y *Los idiotas* (*Idioterne*, Lars von Trier, 1998) se quiere la punta de lanza de una escuela nacional revolucionaria a la antigua usanza, de naturaleza realista. Se estrenan los dos títulos siguientes – *Mifune* (*Mifune sidste sang*, Søren Kragh-Jacobsen, 1999) y *El rey está vivo* (The King Is Alive, Kristian Levring, 2000) pero, cuando los tibios resultados comerciales de ésta hacían presagiar el final, el lanzamiento de las primeras películas foráneas – la francesa *Lovers* (Jean-Marc Barr, 1999) y la estadounidense *Julien donkey-boy* (Harmony Korine, 1999) –, y el éxito, tan inesperado como clamoroso, de Italiano para

principiantes (*Italiensk für begindere*, Lone Scherfig, 2000), le insuflan aliento. Y así se mantiene, gozando de una aparente plenitud, hasta que en junio de 2002, se difunde una nota de prensa de clausura del secretariado Dogma, firmada por David Nielsen-Ourö y Ann-Sofie Rørsgaard.²

Este abrupto desenlace en un instante de expansión – o, al menos, una vez alcanzado el nivel de *desarrollo sostenible* – nos mete de lleno en la consideración del enigma de Dogma: ¿por qué ese gesto, auténticamente suicida?³ Pues bien: racionalizarlo

² A esa fecha, la nómina de Dogma se componía de treinta y dos títulos, de los cuales ocho eran producciones danesas – a las que se sumarían otras dos, que normalmente también se cuentan como oficialmente adscritas al movimiento –; doce estadounidenses; tres españolas; una francesa; una coreana; una argentina; una sueca; una italiana; una suiza; una noruega; una belga; y una chilena. Con posterioridad, la lista ha seguido creciendo día a día, hasta las doscientas dieciocho que la integran en el momento de la redacción de estas líneas (finales de septiembre de 2007). De todos modos, el procedimiento por el cual se llevan a cabo la validación y el censo – sencillamente, a la recepción en el secretariado de la notificación de los cineastas/productores de su intención de grabar un proyecto – resta toda credibilidad y relevancia a una relación caótica, en la que se incluyen films que jamás se llevarán a término, otros en formatos extraños a la corriente (documentales, cortometrajes...)... y la mayor parte de los cuales se encuentran al margen (por debajo) de los estándares industriales y de calidad mínimamente exigibles. En el presente trabajo se abordará individualmente el grueso de la primera hornada danesa, a excepción de *Truly Human* (*Et rigtigt menneske*, Ake Sandgren, 2001), *En kaerlighedshistorie*, Ole Christian Madsen, 2001) y *Se til venstre der er en svensker* (Natasha Arthy, 2003), así como las primeras piezas procedentes de Francia y de los Estados Unidos.

³ No es en absoluto casual que la nota del Secretariado reproduzca textualmente una reflexión de Vinterberg repetida por aquel entonces y en lo sucesivo en diversos foros, evaluando críticamente la evolu-

requiere periodizar la corriente para intentar dar cuenta de qué cómo se llega a ese momento; pero hacerlo, amén de constituir un ejercicio complicado, implica una intervención hermenéutica decisiva.

En otro lugar, sugerí una subdivisión en tres épocas: la retroalimentación teórico-práctica, y entre éxito y polémica, que siguió al lanzamiento del manifiesto y dio resonancia a los primeros films (1995-1998); la flexibilización y la transnacionalización, con la definitiva apertura a influencias ajenas (1999-2001); y la autodisolución, con la consiguiente hibridación/desvirtuación (2002-hoy). Mette Hjort y Scott MacKenzie [2003: 4, 10-11] fragmentan más la historia del movimiento, hasta en cinco periodos – si bien no los datan –: a la etapa inicial, coincidente con la producción de las de los cuatro *hermanos*, le sucedería una segunda oleada que arrancarían con el gran éxito de taquilla de *Italiano...*; la tercera sería la internacionalización, a partir de *Lovers*; la cuarta sería la *disolución* del movimiento (con una *vida después de la muerte*, al constituirse en fuente de inspiración de numerosos films no oficialmente adscritos); mientras que en la quinta y última *Dogma* funcionaría como catalizador de tendencias, hito histórico y referente formalizador de un modelo cinematográfico de contornos difusos e intercambios con el *mainstream*). Discrepo en una cuestión no tan anecdótica como podría parecer: en la distinción entre la segunda y la tercera etapas de Hjort y MacKenzie, que, a mi entender, se dan solapadas (e in-

ción del movimiento y denunciando su banalización y su reconducción a la dinámica de la sociedad de consumo, en forma de etiqueta rentabilizada, convencional y reducido a sus rasgos superficiales [KELLY: 2001, 170].

cluso cabría decir invertidas), en lo que constituye una prueba irrefutable de que las numerosas y profundas quiebras que se producen alrededor del año 2000 (la superación de la barrera inicial prevista y previsible, la extranjerización, la mercantilización y la domesticación...) están directa, íntimamente relacionadas. Mas no cabe discusión en un aspecto del que los propios implicados en la corriente en la corriente, como reflejan a las claras las entrevistas: en 2000, al automatizarse la expedición de certificados mediante la adhesión *en conciencia* al denominado “voto de castidad”, tiene lugar un punto de inflexión consistente en lo que Levring denominó como el tránsito “del catolicismo al protestantismo” [KELLY: 2001] y Mette Hjort, a propósito de *julien donkey-boy*, el paso “del veto al autoescrutinio” [2003: 36].

Se configura aquí el panorama en el que, a mi entender, ha de dirimirse una disquisición seria y fundamentada acerca de *Dogma* (o que, al menos, aspire a merecer tal consideración): el que resulta del estallido de infinitas contradicciones latentes en el concepto fundacional, bajo control (relativo) mientras la operación resulta manejable, pero transformado en fuente de conflictos cuando se da el paso en cuestión. Lo que trataré ahora de conseguir es de introducirme en el corazón de ese objeto y contrastarlo diacrónicamente con las versiones y lecturas que de él se han hecho; un objeto con respecto al cual críticos y analistas del más diverso pelaje han agotado los símiles (y los epítetos): cubo de Rubik; fraude; broma pesada; sublime ejercicio de autocritica; artificio autoindulgente; escaparate para una operación comercial; desafío al poder establecido... Y es que nos hallamos, ciertamente, ante un imposible: todo lo anterior al mismo

tiempo, aun aquellos términos que entran en abierta contradicción; o mejor: si algo *es* Dogma, por encima de cualquier duda, es pura paradoja.

Pero procederé ordenadamente para que el discurso sea inteligible. Por ello, deseo enfocar ahora el estatus del movimiento en cuanto a tal. El Manifiesto es el punto de partida, la clave de bóveda. Y un Manifiesto implica, por definición, una (única) dirección del sentido de lectura; significa la imposición (y la aceptación) de la univocidad de los textos que se acogen bajo su paraguas. Dogma se postula como un *revival* de las viejas corrientes, europeas e internacionales,⁴ (re)escribe la historia con arreglo al tópico de la ciclicidad (de flujos y reflujos, de conmociones del modelo domi-

⁴ Entre los movimientos con los que se ha comparado a Dogma, que habrían funcionado como sus antecedentes hacia los que tiende puentes y cuyos idearios y rasgos de estilo más o menos estereotipados recoge, figuran las vanguardias históricas (futurismo, dadaísmo, surrealismo, expresionismo...); el *cine-ojo* y Dziga Vertov; la profusa, confusa y difusa tradición del Nuevo Cine Americano y el *underground*, de John Cassavetes y Andy Warhol, pero también del *Cine Directo* de cariz más documentalista a *la Cinéma Vérité* y la más reciente y desnaturalizada floración *indie*; los Nuevos Cines – de la *Nouvelle Vague* a la *Nueva Ola Danesa* de los sesenta y setenta (el *Film-group 16*, fundado en 1964 y extinto en la práctica en 1974, si bien von Trier se unió a lo que quedaba del grupo – una círculo-tertulia, más teórico que otra cosa –, en 1977; y el *ABC Cinema*, organizador de las acciones de protesta de mayo del 68, del que formó parte Jorgen Leth), pasando por el *Free Cinema* y el cine del *Swingin' London*, el *Nuevo Cine Alemán* de Oberhausen, etcétera; el Tercer Cine y las prácticas revolucionarias que bulleron en el Cono Sur; el cine de la New World Pictures de Roger Corman; el Teatro de la Pobreza de Jerzy Grotowski y el movimiento Ouelipo de los Perec, Calvino, Roussel y Queneau...

nante y asimilaciones), y con ello condiciona en gran medida la futura historiografía sobre sí mismo: como reiteradamente declararon los miembros de la cofradía – pero no cualesquiera, sino, precisamente, los dos que se encargaron de la escritura de la proclama; los que realizaron los dos films pioneros, los más radicales: von Trier y Vinterberg –, se busca el acatamiento ciego y sin fisuras de la norma, como el abrazo de una fe religiosa; no puede haber cuestionamiento de aquélla, ni margen a la interpretación, sino, por el contrario, respeto y cumplimiento estricto, riguroso/rigorista, de la literalidad. En definitiva, “todo esté a la vista”; de ahí que la inmensa mayoría de las exégesis (en el doble sentido) que Dogma ha generado no consistan más que en la paráfrasis del texto-guía, una exposición más o menos razonada de sus pretensiones de acuerdo con los parámetros que éste (pre) fija y, acaso, una enumeración de los *recursos recurrentes*, valga la redundancia, en que se materializa – más, alternativamente, un catálogo de las contravenciones y las incoherencias, a modo de desfases entre la letra y la imagen, que para estos analistas merecen de forma invariable la consideración de síntomas que denotan una imposible unidad de acción y preludian la dispersión.

Todo lo cual no es incierto; antes bien, como vengo argumentando, es tan obvio que resulta casi banal y en cualquier caso aburrido: no es más que la repetición, *ad aeternum*, de lo mismo. Mi propuesta consiste en invitar al lector a afrontarlo como una (como *la*) cara de la moneda – sin llegar, por tanto, a impugnarlo en modo alguno –; se tratará, así pues, de darle la vuelta, para ver la cruz. Por ejemplo, en el *fundamentalismo* se deja sentir ya, al mismo tiempo,

un síntoma de tensión: el decálogo, no descubro nada nuevo, está cargado de ironía y de referencias, desde la veterotestamentaria hasta la paráfrasis/parodia de la retórica comunista de Marx y Engels, pasando por la *Ley de Jante*.⁵ Pero, más allá del componente provocativo y polémico, la contradicción que importa es más profunda, y radica en que, aunque no deja espacio para la interpretación (o justamente por ello), como el voto en sí se debate entre lo ambiguo y lo irrealizable, necesita de aquélla y la obtiene automáticamente en el proceso de plasmación en un producto audiovisual de ficción. Súmese a ello el modo (consciente) en que el movimiento se inscribe en la Historia (de las escuelas fílmicas y del Cine en general), y se llega a la conclusión de que el programa es “más-que-un-manifiesto” (o sea, un *metamanifiesto*), y *Dogma*, a su vez, no tanto una corriente como una *metacorriente*.

Es en esta clave como mejor se entiende el fenómeno, de manera integral, desde su faceta más teórica hasta la dimensión comercial-promocional – absolutamente crucial e inalienable –: nuestro objeto es, en efecto, un rebrote del realismo ontologista, mas tardío y contradictorio, terco y carente de convicción, por la conciencia de la intransitividad de la realidad y la inevitabilidad del punto de vista y todo lo que este conlleva; persigue *el* correlato imposible, ése basado en el perfecto ajuste entre el qué y el cómo, el contenido y la forma, la narración

⁵ Enunciada por el danonoruego Aksel Sandemose (1899-1965) en *En flygtning krysser sitt spor* (1933), la *Janteloven* consta de las diez reglas por las cuales se regiría la relación entre el individuo y la comunidad en las sociedades; la relación tradicional entre el individuo y la comunidad en las sociedades rurales de los países nórdicos, se entiende.

y la expresión; se autoengaña (o, mejor, se finge convencido para engatusarnos) y confía en la enésima fiebre de entusiasmo tecnoutópico para convertir el vídeo digital en el vehículo de la definitiva transparencia: el equivalente audiovisual de la percepción natural, como índice de veracidad. Bajo la superficie de *Dogma* se agitan anfibologías y confusiones que son fruto del radicalismo sesentayochista: la esquizofrenia con respecto al idealismo analógico; el cargo al dispositivo cinematográfico como responsable (y culpable) de la generación de ilusión; la desconfianza de la ficción como alienante. En línea con la vena contestataria más maximalista (*antiestablishment*, antiburguesa, *antiinstitucional*), las películas juegan con concepciones populares de ciertos términos discutidos hasta la extenuación e irresolubles, y se benefician de una in-/desdefinición de aquello que ensalza y aquello que ataca, de los axiomas que maneja y rentabiliza de manera artera (discursiva y económicamente): *Dogma* es dialéctica; una dialéctica en gran medida demagógica pero que, como contrapartida (o como extensión lógica: como corolario), incluye su propia autocrítica, en un juego especular abismático y omnicompreensivo – prueba inequívoca de su condición postmoderna. En tanto en cuanto plantea un realismo vago y difuso, si no contradictorio y en el último extremo inasumible e irrealizable, se mueve entre la ingenuidad más desarmante y el tópico, en un extremo, y el antiteoricismo y el reaccionarismo, en el otro: por el camino, se prescinde de la subjetividad autoral, se elimina el filtro que media entre el mundo y la representación, de que el cine de la modernidad era tan consciente y que fomentaba como positivo; *Dogma*, en cambio, se apresta, sinceramente, a apresar

lo genuino y orgánico, proscribiendo la gratuitad, las fórmulas y el esteticismo, sabiendo que el conjunto es insostenible y el empeño está condenado de antemano al fracaso. El resultado es un guiño absolutista, entre sectario y cínico; un sermón para fieles convencidos de un pastor descreído: “tú, espectador, sabes mejor que yo de que hablamos cuando hablamos de realidad (así que te la voy a mostrar según tu erróneo, limitado y obsoleto criterio)”.

Pero es que la tónica se contagia al plano industrial–estructural (en la dinámica del mercado audiovisual globalizado y las crecientes asimetrías de los flujos); y sucede así desde el ámbito local hasta el transnacional: dirigido a un público iniciado, que no consume las películas en las grandes salas de los *multiplex* y *megaplex*, sino en el circuito independiente de las art houses y los minicines europeos, en versiones originales, etcétera, Dogma legitima, reivindica y despacha un *cine povera* en tiempos de la dictadura del *blockbuster*. Se lo ha interpretado como una astuta respuesta a la globalización, no antiglobalizadora, por parte de una cinematografía nacional pequeña y periférica [HJORT y MCKENZIE: 2003, 31-47]; ciertamente, se aparta del imaginario y el ideario nostálgico del *heritage film*, pero, en mi opinión, no cabría tanto calificarlo como “no nacionalista” cuanto como “ambiguamente localista”: las películas, todas y en varios sentidos, tienen a gala estar “a vueltas” con la tradición danesa. En fin, más que “global” o “antiglobal”, la etiqueta adecuada sería seguramente la de “altermundista” – en el sentido de abogar por un concepto de globalización distinta de la financiera/mercantilista, y también en el de converger con una mirada de movimientos

contestatarios de diverso jaez... Asimismo, algún autor [BONDEBJERG – HJORT y MCKENZIE: 2003, ¿?] ha invertido los términos y matizar la imagen más extendida, necesariamente simplista, para dar cuenta de los puntos en común entre Dogma y el llamado Nuevo Cine Danés (*New Danish Cinema*),⁶ algunos de cuyos representantes más conspicuos practican un cine abiertamente americanizante o, cuanto menos, convergente con el *mainstream*. Dogma aparece así no tanto como un revulsivo cuanto como el síntoma más notorio, o el producto más celebrado (o, al menos, exportado), de un modesto resurgir de la cinematografía nacional, que mantiene una relación contradictoria con el cine mayoritario, al que aspira a desbancar con parte de un arsenal común (por cálculo y porque el repertorio contemporáneo de temas y de tratamientos es ineludible – afán de realidad incluida –), más las propias del adversario minorizado (la guerra de guerrillas, el victimismo, el atractivo romántico de la revolución contra la desigual competencia y la voracidad de las megacorporaciones verticalmente integradas y practicantes de las sinergias que ejercen su dictadura en el macrosector del entretenimiento multimedia a escala mundial).

⁶ El *Nuevo Cine Danés* consiste en la etiqueta bajo la cual se ha agrupado a una serie de cineastas que comparten generación y que se iniciaron en la dirección con un moderado éxito de crítica y de público a mediados de los noventa. La integran, entre otros, Ole Bornedal – *El vigilante nocturno* (*Nattevagten*, 1994) –; Thomas Winding Refn – *Pusher* (1996), *Bleeder* (1999), *Fear X* (2003) –; Jonas Elmer – *Let's Get Lost* (1997) –; Lasse Spang Olsen (*I Kina spiser de hunde* (1999), *Gamle maend i nye biler* (2002) –), Aage Rais – *Anton* (1996) – y Niels Arden Oplev – *Portland* (1996).

En este sentido, vale la pena detenerse siquiera un instante en un nivel irreductiblemente personal, porque también bajo ese prisma se muestra bajo el signo de la paradoja. Dogma no se puede dejar de analizar como un jalón decisivo en la carrera del más célebre de los directores de la nómina del movimiento: un Lars von Trier cuyas tres primeras películas, las integrantes de la Trilogía de Europa – *El elemento del crimen* (*Forbrydelsens element*, 1984), *Epidemic* (1987) y *Europa* (1991) –, habían ido acompañadas de su correspondiente (y logorreico) manifiesto. Aceptando (o deconstruyendo) el juego de lenguaje que se nos plantea, y adoptando la terminología pararreligiosa, podría describirse la corriente que nos ocupa como una suerte de Reforma (exploración de las alternativas, de los extremos opuestos a los caminos transitados por von Trier, latentes e implícitas, no obstante, en su impronta – p.e., la dialéctica entre el control y el descontrol, la voluntad de esfumarse y la imposibilidad de [aceptar] la no-intervención). Añádase, pues, otra línea a la caracterización de Dogma: típico simulacro, perfectamente coherente con la trayectoria precedente y posterior, del gran demiurgo en perpetua pugna consigo mismo, el hombre que, como Jean-Luc Godard, fluctúa entre el *enfant terrible* francotirador (el artista) y el activista de una causa común (el promotor de un cine de grupo), y cuya impronta consiste en una constante reformulación del concepto de invisibilidad, que, en este caso, toma la forma de una llamada a la (des)fetichización del dispositivo para explotarlo en todo su maravilloso potencial; perder el respeto a la manipulación directa y *customizar* la cámara es el supremo homenaje que puede rendírsele, su consagración

a través del cumplimiento de su fin. Von Trier identifica sus *tics* y se automutila para, como [se] pedía el Barthes de *La cámara lúcida*, comportarse al mirar como un salvaje o un loco. Ninguna arbitrariedad en el Voto de Castidad: empezando por la estructura de decálogo, la motivación es múltiple; pero es que, aun cuando las normas fueran absurdas – véase la escalada lúdica que lleva a *Cinco condiciones* (*De fem bensaend*, Jorgen Leth, 2002) –, en la mera autoexigencia/autocensura desautomatizadora emerge el sentido.

E, indudablemente, Dogma constituye también un producto de Zentropa, el estudio fundado en 1992 por el director de *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*, 1996) y Peter Aalbaek Jensen, su viejo colega del Partido Comunista Danés de los Jóvenes Trabajadores: una empresa y un productor que, como el propio von Trier, han crecido hasta hacerse todopoderosa y ocupar una posición de práctico monopolio en la industria cinematográfica danesa, reconociendo expresamente la contradicción de seguir agitando la bandera de la contestación (pero prevaliéndose y escudándose tras ella). La operación, obra de expertos conocedores de la situación, tiene como ha anotado Mads Egmont Christensen [HJORT y MCKENZIE: 2003, 189 y ss.] el objetivo evidente de combatir la mala circulación crónica del cine europeo, dentro y fuera de las fronteras nacionales, una vez comprobado el fracaso de tentativas como el *europudding*, el producto característico de los primeros años de andadura de la Unión Europea (finales de los ochenta y principios de los noventa, de la mano de los primeros programas MEDIA); otros factores: atomización de los agentes, organizados en pequeñas unidades desconec-

tadas entre sí, implicados en el proceso de producción globalmente concebido; dependencia de subsidios y ayudas; desinterés por la distribución y exhibición (o sea, por la rentabilización en la taquilla) de los films...

Pensado, promocionado, explotado y gestionado en tanto que movimiento, Dogma conlleva de entrada, desde su planteamiento, una plantilla, una imagen de marca. Inimaginable fuera de los festivales y del papel que estos juegan en el sistema cinematográfico contemporáneo, su masiva, constante y ubicua presencia funciona como un escaparate que ahorra recursos promocionales y actúa como caja de resonancia. Fenómeno multidimensional que ha generado (y se ha alimentado de) parodias y las denominadas “extensiones interculturales” [HJORT y MCKENZIE: 2003, ¿?] (o sea, versiones o trasvases, más allá de la inspiración del arriba mencionado movimiento *Dog-Umental* y otros *afluentes* cinematográficos, a otras formas de expresión, como la danza o el videojuego en lo que constituye, dicho sea de paso, la máxima expresión de la contradicción y el caso más descarado y espurio de parasitismo del concepto con ánimo de lucro, amparado tras la libertad interpretativa a que el movimiento da pie), es inseparable, incluso, de los inoperantes y falaces dualismos que constituyen su cañamazo intelectual.⁷

⁷ En otro orden de cosas, uno de los elementos litúrgicos del movimiento más conocidos, como son las *confesiones* de los *pecados* (las contravenciones) por parte de los directores pueden verse como un material característico de la época del consumo en formatos domésticos (el DVD y los extras), y la prominencia y la indefinición de las dimensiones textual y promocional/paratextual.

Las conexiones con el *statu quo* del cine danés, como el vodevil a cuenta de las subvenciones estatales y el grado de dependencia que demuestra, o el hecho de que seis de los siete primeros films daneses fueran realizados por cineastas graduados en la Danish Film School y con una importante trayectoria como directores de publicidad; la oferta de Vinterberg a Steven Spielberg de rodar una película Dogma, en el momento de máxima euforia; o los datos de la distribución estadounidense de las películas danesas...⁸ son pruebas incontestables de la doble moral y el juego con dos barajas en cuyo dominio la escuela Dogma se reveló maestra. La valoración de estas certezas no puede ser sino ambivalente: el *truco* está, ciertamente, en el diseño, en la creación de un *concepto* vendible; lo cual supone un descrédito sólo relativo. Más allá de maniqueísmos y purismos anticapitalistas, se sabe, o al menos yo parto de la base y la acepto como una regla del juego, que se trata una dimensión inalienable con la que el juego, por parte de von Trier, constituye uno de los ejes de su *estilo* y su *discurso*. Mas, desde luego, poco o nada tiene esto que ver con la construcción de los primeros, ingenuos y desnortados exégetas del movimiento. Lejos de la enmienda a la totalidad, mi opción consiste, simplemente, en señalar la existencia de estas trampas y de esta escisión, que Dogma incorpora, ora aplicándolos en su beneficio (por medio de

⁸ Esta ha corrido a cargo de distintas empresas, pero ha seguido una clara progresión, tan elocuente como el hecho de que las dos primeras casas acabaran siendo absorbidas por Universal: October Films (*Celebración*), USA Films (*Los idiotas*), Independent Film Channel-IFC (*El rey está vivo*), Sony Pictures Classics (*Mifune*), Miramax (*Italiano para principiantes*)...

medias verdades), ora tratándolas como elementos contradictorios (esto es, como parte de su exitosa búsqueda de la confrontación, de su [auto]designación como un todo complejo y polifónico que – como el espectador cómplice no podrá negar – hay que disculpar en aras de un bien superior – el fin último: la causa común antisistema).⁹

Planteado todo lo cual, prefiero centrarme en los problemas reales, *textuales*, de Dogma; conflictos y limitaciones que, conviene subrayarlo, se corresponden con estas cuestiones – como no podría ser de otra manera: la materialidad de las películas es, siempre e inevitablemente, el resultado de unas negociaciones que los textos visibilizan (para quien quiera y se esfuerce en verlas, sin que ello implique incurrir en una suerte de política analítica basada en el recelo sistemático de signo radical-conspiranoico): como ha hecho notar Jack Stevenson [2003, 145 y ss.], la homogeneización del *look*, de la temática, del diseño de los personajes, del esquema narrativo, del discurso... se deben a factores tan empíricos como la dependencia de los guionistas más celebrados e identifi-

⁹ Del mismo modo, que yo propugne un análisis inmanentista e individualizado no es óbice para que reconozca una realidad de lo más evidente y funcional: que las películas son (y se venden) como jalones, *hechos imprescindibles* para comprender el concepto de Dogma y su realización/actualización – es decir, su concreción y evolución como fenómeno real e histórico que interesa intelectualmente y atrae políticamente. Es decir, que, entre líneas, la adscripción al movimiento dice al espectador que, más allá de la calidad, el film es lo que los anglosajones llaman “un *must*”, un film *unmissable*. Y es que Dogma sabe canalizar, explotar y satisfacer una demanda de un tipo de producto que tiene dimensiones (cívicas) e implicaciones que trascienden, con mucho, lo estrictamente cinematográfico, y que van de lo cultural a lo ideológico.

cados con el movimiento (dos, en concreto: Anders Thomas Jensen y Kim Fupz Aakeson), y de actores (Paprika Steen, Nikolaj Lie Kaas, Jens Albinus, Trine Dyrholm, Sonja Richter, Anders Berthelsen, Ann Eleonora Jorgensen, Birthe Neumann)... y a las consabidas contradicciones económicas – esto es, la intrusión del ánimo de lucro y la conciencia, con el acuñamiento de fórmulas de éxito, de que la repetición garantiza la ganancia. Pero esto se produce tanto más pronunciadamente en nuestro dominio; no olvidemos que nos encontramos ante un movimiento alumbrado por individuos educados en la ética antedicha, imbuidos y partícipes seguramente mientras duren sus carreras de lo que podríamos calificar como una aproximación teórico-práctica dialéctica al fenómeno cinematográfico: el llamado *doctor Dogma*, Mogens Rukov, afirmó en su día, con envidiable precisión, que las revoluciones cinematográficas no duran más de ocho años, para justificar como lógico y normal que el interés de la corriente se redujera a la “gran experimentación” de las primeras cuatro películas [STEVENSON: 2003, ¿?]. Así pues, en un sarcasmo en verdad sublime, los vicios contra los que alza (la hipercodificación, la saturación, el reflujo de la moda y el desprecio de los frívolos que se habían apuntado a ella como pose de la misma modernidad contra la que el movimiento había nacido)¹⁰

¹⁰ En el momento de redactar estas líneas, un spot televisivo del principal diario nacional, que se precia de aglutinar a los lectores de la izquierda electoral, sociológica y cultural, presenta a un grupo de treintañeros, departiendo en torno a una mesa mientras comen con los cubiertos diseñados por Javier Mariscal que son el objeto de la promoción. Uno de ellos, con un irritante deje de *connaissanceur* de salón, sentencia que Dogma pasó a la historia. No se me ocurre un ejemplo más palmario de los perversos, e

matan a Dogma con arreglo a un patrón previsto y programado por sus hiperconscientes promotores; lo hace a manos de unos valores espurios; y por las mismas causas que explican su triunfo. De ahí también que – y anticipo ahora el contenido del siguiente apartado: el examen particularizado de las películas –, para un balance global de Dogma, no pueda más que manifestar mi radical desacuerdo tanto con el comentario de Rukov como con la posición de Hjort y MacKenzie [2003, ¿?] según quienes “la falta de calidad de los films internacionales (extranjeros, o no daneses) podría ser finalmente menos significativa que las dinámicas de la circulación global del concepto de Dogma”: mi entendimiento del *interés cinematográfico* – el que a lo largo de este escrito sostengo – es, decididamente, más amplio y laxo que el del crítico; como historiador, *todo me parece sintomático*, y todo mi empeño se dirige a *explicar e integrar el papel de cada película en una dinámica evolutiva en la que la revisión del concepto mismo de Dogma film a film, desde la pureza inicial a la desvirtuación llevada a cabo por agentes vernáculos y por los “bárbaros”, reviste un atractivo crucial*.¹¹ En lo que sigue, voy a abordar la producción Dogma danesa, más

involuntariamente cómicos, mecanismos por los que se rigen ciertas actitudes y comportamientos colectivos...

¹¹ Con este propósito dedicamos un trabajo precedente a la peculiarísima aportación española a la nómina del movimiento: “Importación/impostación de un modelo realista. Notas sobre la trilogía Dogma de Juan Pinzás” (PÉREZ PERUCHA, Julio; POY-ATO, Pedro [coords. edits.]: *! Savia nutricia? El lugar del realismo en el Cine Español. XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine – AEHC*. Córdoba: Consejería de Cultura-Filmoteca de Andalucía, 2006. pp. 169-177.

los dos títulos foráneos más representativos – y que marcaron sendos hitos en la trayectoria general –, destacando en cada caso los rasgos que juzgo dignos de consideración, ya sea por reiterarse en otros títulos o ser concomitantes con los de éstos, ya sea por suponer innovaciones o disimilitudes con respecto a las fórmulas dogmático-onírico-delirantes preasumidas.

Celebración, el film que en gran medida marca la pauta de Dogma, funciona como tal – y tiene en ello, por como lo encarna en imágenes, en relato y en discurso –, buena parte de su mérito. En el tratamiento de esta historia de secretos ocultos (la pederastia y sus secuelas, en forma de traumas y de suicidio) en el seno de una familia de la alta burguesía nativa, Vinterberg se muestra, de entrada, reverente con los cánones del psicodrama, y compulsivamente adicto a la práctica de la citación intertextual – lo que dinamita, o cuestiona de raíz, la norma antígenérica. Por otro lado, el grado de conciencia representacional es difícilmente igualable: el rito y la tradición son impugnados y subvertidos de la manera más radical; si la reunión familiar tiene un código de (buena) conducta, y un protocolo, y la celebración del cumpleaños del patriarca es, antes que eso e implícitamente, una ceremonia de cohesión de la tribu y de la idea misma de familia como núcleo irreductible del equilibrio social, el hecho de que Christian (Ulrich Thomsen), aproveche, con premeditación y alevosía (y reincidencia, e ironía), su derecho/deber, en su papel de primogénito, de hacer la *laudatio* del verdugo de su hermana, se convierte en un gesto que apunta a que el único destino posible no es, como pudiera aparentar, la autodestrucción de la institución, fruto de sus hipocresías, sino a que el método eficaz para lograr

que la verdad aflore, el único pensable y el efectivamente escogido (la burla), pone en bandeja al clan hacerse el *lavado de cara* que ha de permitirle preservar su falsa inocencia y refundarse. *Celebración* cubre simbólicamente el camino que va de la cólera iconoclasta (la destrucción de la noción misma de puesta en escena, que los profetas de Dogma auguraban, y que se insinúa como un espejismo frente al desconcertado espectador en los compases iniciales) a la certidumbre de que la lucha es inútil. El rigor clasicista de la planificación (la escala de los planos, la motivación de los movimientos); el apoyo sistemático en el montaje alternado (una ristra de casualidades hilvanadas de manera excesiva, poética, por el demiurgo); el coqueteo con el fantástico y la final visualización de un *milagro laico* (con la resurrección de la difunta – designada como onírico-delirante para el protagonista, pero compartida en ocularización interna primaria) jalonan la crónica de una confrontación con la tradición que *Celebración* entabla en diversos niveles (y sabe/dice hacerlo). Como el plano que sirve de colofón al film indica a las claras (un primer plano sostenido sobre el protagonista tras su triunfo, vía el reconocimiento de la culpa por parte del padre y la condena de éste al ostracismo), matar al padre nada resuelve: la Herencia es irrenunciable.

No menos virulenta es *Los idiotas*, que se sitúa bajo la advocación de Tristan Tzara en una referencia tácita que nos da la genealogía imaginaria de Dogma, según sus artífices: “Dadá trabaja con todas sus fuerzas por el establecimiento del idiota en todas partes” [HJORT y MCKENZIE: 2003, 111]. En una (otra) metáfora y un documental del intento de llevar a término el proyecto Dogma

en una ficción que idealmente lo representa, *trasladado y traducido* a la *realidad* – o sea, a un universo de ficción identificable, cotidiano –, el texto incorpora argumentalmente el discurso que vehicula de manera muy explícita; tanto que, en realidad, la película y el “proyecto” mismo responden a una idea común hasta solaparse: la vida de estos auto-proclamados subnormales es una disertación (o, mejor, un *ensayo*) acerca de la posibilidad, hoy, de rehabilitar el sueño de vida comunal, antiburguesa, de la generación del 68, con sus *tics* – la santificación de la inocencia y la locura – y sus *referentes* – el *Marat/Sade* de Peter Weiss/Peter Brook –, pero desde la amarga y lacerante conciencia contemporánea de su fracaso de la utopía por la cobardía y por una confusión determinante entre dos términos: rebeldía y revolución.¹² En una progresión minuciosamente planificada (con arreglo a la ratificación de la hipótesis), los protagonistas se confrontan con sus *dobles reales* (esto es, con auténticos disminuidos psíquicos); surgen tensiones como consecuencia de los choques con la incompreensión del cuerpo social – la “comunidad” en sentido más amplio: la Civilización y sus normas, el Estado –; una de ellas resulta estar desequilibrada y es “rescatada” por su padre, para desesperación del joven de quien se ha enamorado y con quien ha iniciado una relación; finalmente, el grupo se disuelve, al demostrarse, en dos casos, que no son capaces de llevar la *idiotéz* a sus últimas consecuencias y hacer espasmos “donde realmente importa”, es decir, en sus centros laborales y sus núcleos familiares, frente a aquellos

¹² Agradezco a Julio Pérez Perucha, buen conocedor y brillante practicante de este método dialéctico y su juego de lenguaje, esta precisión.

con quienes tienen responsabilidades contraídas, ya sea por obligación (*naturales*), ya sea por elección (*sanción social*) – una dicotomía que, implícitamente, el film cuestiona. Por lo que se refiere a la puesta en escena, es relevante la adopción de la *andid camera* para burlarse de las convenciones burguesas en su formulación más perversa y contemporánea: la corrección política, que se concreta en el *respeto* hacia los discapacitados. La inserción de *flashforwards* testimoniales de los miembros del grupo, de frente en plano medio corto y mirando directamente a cámara (en referencia a un código del documental ya muy asimilado por cierta ficción coral estadounidense), que recuerdan y conjeturan las causas del fiasco del experimento, vulnera de manera notoria el mandamiento según el cual la película “sucede aquí y ahora”, al tiempo que redundan en una de las líneas maestras del film: la que convierte el rodaje y la diégesis en sendos ejercicios paralelos de reeducación, improvisación controlada y libertad vigilada bajo un régimen en el que el más férreo dirigismo convive con la anarquía (si es que no consiste y radica precisamente en ella). *Los idiotas* se plantea el derribo de los tabúes representacionales, como la categoría de pornografía identificada con genitalidad; pero tras la mostración de una penetración en detalle hay, desde luego, mucho más que la simple voluntad transgresora para *épater le bourgeois* o la rentabilización de la baza del escándalo (que también). A este respecto pocos han reparado en la que, a mi entender, constituye la parte más reveladora y definitiva, retrospectivamente, de la escena de la orgía: la coda en la que los dos miembros más jóvenes del grupo, tímidamente embarcados en una relación incipi-

ente apenas intuida, practica el sexo, que no hace el amor, con toda la carga de ternura y de animalidad inextricables que ello comporta. Los personajes aprovechan para acercarse el uno al otro y declararse mutuamente los sentimientos desnudos, mas lo hacen tras las máscaras que les procura la condición idiota; esto es, los espasmos, y el hecho de estar actuando (comportándose como lo harían los adorables seres inocentes que interpretan y que interiormente son), les sirven como justificación o coartada para superar el miedo al rechazo y comportarse como les apetece, sin afrontar los compromisos aparejados (culturalmente establecidos, implícitos y psicológicamente muy condicionantes) a la constitución de una pareja – o, al menos, el planteamiento de dicha posibilidad – que el hecho de acostarse podría suponer. En la película se manifiesta de nuevo una de las ideas axiales de todo el cine contemporáneo, inadvertido en Dogma pero absolutamente medular – y presente en toda la filmografía de von Trier –: el hallazgo de infinitos grados de representación (de simulacros), generados en el propio proceso de apresamiento de lo real sin mediaciones, que dan al traste con el intento – o, a la inversa y visto desde la óptica contraria, lo convierten en un ejercicio extenuante pero intelectualmente fascinante. Los actores interpretan así a gente que actúa a la búsqueda de un auténtico yo (el “idiot interior”) que sólo es accesible a través del fingimiento, en una dialéctica constante entre la anulación y la multiplicación *ad infinitum* de las distintas capas en cuyo eventual alineamiento perfecto radica la obtención de instantes cinematográficos gozosos, inspirados, inefables.

Frente a tanta densidad, *Mifune* representa un concepto mucho más ligero y pactista

con las convenciones del cine (danés e internacional), pero no por ello carente de interés – más bien al contrario; como algunos analistas han señalado, he aquí un film que no proclama su adscripción a la corriente a los cuatro vientos o que, estirando el argumento, plantea una interpretación menos estrepitosa, más discreta o de perfil bajo que, seguramente, prefigura el paisaje después de la tormenta: una especie de Dogma maduro (dicho sin intención meliorativa ni peyorativa), influida por sus rupturas pero sin la ansiedad de ser, plena e indiscutiblemente, un texto representativo del movimiento. Con un acabado audiovisual cuya *imperfección* responde ya claramente a la complacencia en el encanto de lo rústico, desarrolla una trama de personajes de diseño estereotipado: el arribista recién casado con la conciencia adormecida; el hermano, un retrasado mental angelical; la prostituta endurecida pero con el corazón de oro; el hijo problemático de ella... De manera bastante previsible, opone campo *versus* ciudad según el tópico del “menosprecio de corte, alabanza de aldea” (que casa con la ambigua exaltación naturalista-espontaneísta: el conservadurismo que Dogma entreaña), y afirma toda su dureza (y su crudeza) en la no evitación de las flaquezas y los errores, los rincones oscuros (pecaminosidad/inescrutabilidad de las motivaciones) de los protagonistas, hasta un “moderadamente *happy end*” abierto. Las cuotas de conciencia representacional y de intertextualidad, en este caso, están cubiertas por la escena que da título al film: a su regreso a la destaralada casa rural donde ya sólo queda el hermano, Kresten (Anders Berthelsen), para tranquilizar a aquél, repite la imitación de Toshiro Mifune de su infancia y juventud;

por supuesto, este instante de regresión, en que el yo auténtico y la representación se revelan como una misma cosa, será interrumpido por la llegada de la muchacha, que no podrá evitar caer rendida a los pies de lo que de niño y de bueno (o de niño bueno) queda en el protagonista – quien encuentra, así, el camino de la redención...

El rey está vivo aspira a tener mayor enjundia. Se inicia bordeando la abstracción y con una reflexión acerca de la naturaleza de la imagen y, más concretamente, de la textura videográfica y las cualidades de la lente (un desenfoque del cielo azul y de las manchas de luz causadas por el reflejo del sol), para atacar una narración *esencial*: una historia que se cuenta desde la nada (*fiat lux*) y con fórmulas primigenias, arcaicas (el “dejadme que os cuente...” del narrador, un aborígen namibio). Nos reencontramos, pues, ante una fábula que pretende la restauración de la pureza en términos tanto narrativos como expresivos: se evocan las cualidades elementales (la exploración del eje *celestialidad versus teluricidad* inicial); se alude entre líneas a la sabiduría de las culturas primitivas como clave para el progreso bien entendido (en otro guiño filiativo de Dogma: Gauguin y Tahití, Picasso y la inspiración en el *arte negro* de las máscaras y la escultura africana tradicional...); y se construye un cuento dotado de las cualidades didáctico-moralizantes que le dan utilidad práctica y sentido. La tradición literaria clásica (el título de la película es en este caso un verso de *El rey Lear* de Shakespeare) se configura, por la intemporalidad de los *grandes temas* que aborda, como el alfa y la omega: el lugar donde radica la verdad y donde sólo se puede restañar la herida de la crisis de los relatos postmoderna

(el agotamiento de las historias, la ceguera, la insensibilidad y el tedio del espectador frente a ficciones consabidas e intrascendentes). En el enésimo indicio del carácter *hiperrealista* de Dogma, la verdad el arte y la salvación surgen cuando la vida asume el espejo que las representaciones eternas le pone delante; hipérbato preciosista el que el lenguaje natural se identifique con las convenciones del teatro isabelino, en su rebuscado, extremo código. El juego actoral reedita la idea rosselliniana de la película como documental sobre el propio rodaje, puesta al día bajo la forma de un juego de rol: el reto, planteado al heterogéneo grupo de almas perdidas perdido en medio del desierto, consiste en sobrevivir (física y emocional/existencialmente); las reglas son enunciadas por un personaje, para que otro dirija los ensayos de una representación en cuya preparación los intercambios entre la realidad y la tragedia proliferan y convierten el subtexto en un puro efecto de discurso. *El rey está vivo* hace gala de una planificación desusadamente corta (de escala y duración), así como de un arsenal de elementos inéditos en Dogma (la *voz over* ubicada en un presente que convierte la acción en una evocación; *flashbacks* dentro de ese relato; insertos acronológicos, del pretérito o de un tiempo imprecisable y detenido, que se diría describen el paisaje, correlato del estado – y la esencia – de los personajes, como un espacio inconmovible y no hollado, fractal e irreconocible, idéntico a sí mismo y siniestro y de escala inhumana; ralentíes; planos aéreos; disyunciones de las bandas de imagen y de sonido; música a mínimo volumen que imprime un aire videoclipero...). Pero ello no está reñido con el rigor, y el convencionalismo en la motivación, de la puesta

en escena: la dosificación de los primeros planos dramáticos, de encuadre más controlado, y sus opuestos, responden a criterios dramáticos perfectamente transparentes. En lo que supone otro entronque con los empeños recurrentes del cine contemporáneo, *mainstream* o no, el film tematiza y lucha a brazo partido para domeñar los imposibles bazinianos: el sexo y la muerte, como el alma y el mismísimo Dios, irrepresentables todos ellos pero convocados por medio de alusiones culturalmente muy convencionalizadas. El plano nadir descontrolado, al filo del desenlace, es una referencia muda pero inequívoca al dualismo esperanza en la salvación divina *versus* conciencia y angustia por la inminencia de la muerte ante el silencio de Dios.

La francesa *Lovers* significa el esperado (inevitable y previsible) encuentro de nuestra corriente con el pistoletazo de salida de los Nuevos Cines europeos y las rupturas de los cincuenta-sesenta.¹³ Como tal, el film funciona en una banda genérica muy definida, y unos parámetros cinematográficos (expresivo-narrativos) igualmente limitados, de principio (el desenfoque tras el que se corporeiza el protagonista masculino, los *jump cuts*) a fin (el largo plano-secuencia que acompaña compasivamente a la protagonista escaleras arriba, tras la dolorosa separación de su *partenaire*, sin que la desmañada puesta en escena se imponga a lo que se conceptúa como más substancial: la

¹³ El oportunismo de sus artífices queda retratado por su rarísima condición de película adscrita a dos iniciativas distintas: Dogma y la autobautizada *libertrilogía* (“freetrilogy”), auténtico *spin-off*, integrada por *Demasiada carne* (*Too Much Flesh*, Jean-Marc Barr y Pascal Arnold, 2000) y *Being Light* (Jean-Marc Barr y Pascal Arnold, 2001).

mostración directa de la vivencia – o el recital de la actriz). *Lovers* no aspira a más (porque, dice, no merece la pena hacerlo, con ello basta y en ello radica la virtud) que a capturar acciones verosímiles para una pareja recién formada (hablar, pasear, etc.), y a hacerlo verosímilmente (esto es, por orden y en toda su extensión, mas centrándose en los instantes más importantes – sentimentalmente cargados e interpretativamente más gratos: no se olvide que Barres, antes que nada, actor –). El proceso global de enamoramiento y disolución de una pareja (por motivos no tanto endógenos, que no se soslayan – las peleas, la incompatibilidad cultural y de caracteres – como exógenos – la condición *ilegal* de él como inmigrante – alimenta un texto que tensa la cuerda entre la anticlimaticidad y la antiépica, por un lado, y el empleo escrupuloso de las elipsis, por el otro, en un ejercicio de minimalismo típicamente postmoderno. La propuesta es de un *nouvellevaguismo* militante: aquí ya no queda nada de búsqueda, ni de cuestionamiento radical alguno, de agramaticalidad o brutalidad a-/pre-cultural, sino la consciente y planificada adopción de un estilo alternativo que responde sin complejos a un código establecido y reconocible, que se considera el idóneo, por más adecuado al espíritu del film, que se retroalimenta y asienta su sentido en la metodología interpretativa abrazada – la construcción veraz y en vivo de los personajes por parte de los actores en el marco de una ficción cotidiana y a ras de suelo a la medida de seres reconocibles, la formulación de una belleza no cosmética, la exaltación de la emoción de la poesía de la prosa, la capacidad de seducción de lo real...

Por su parte, *julien donkey-boy* representa la confluencia de Dogma con la vena más ex-

igente y menos concesiva del cine norteamericano contemporáneo. Los preceptos de Dogma son sometidos a una tensión máxima, o directamente subvertidos en lo espiritual – que no en la letra: los *settings* de la cámara son manipulados para obtener, sin retoques en postproducción, secuencias de fotos fijas e imágenes en modo de visión nocturna – en el producto que lleva al movimiento a un callejón sin salida definitivo: la de Korine es, al mismo tiempo, la película más y la menos dogmática de cuantas componen la nómina del movimiento; la que demuestra el sinsentido de seguir mandamientos y dictados ajenos, y con ello precipita la publicación del decreto que consagra la *libertad de cultos* que deja vía libre al *todo vale*. En su rastreo de los límites de la narratividad y el figurativismo, sin llegar a abandonarlos, *julien donkey-boy* entona una oda anarquista que no podía sino hacer las delicias de von Trier (y al gusto de todos aquellos que todavía sostienen el lema de “la imaginación al poder”): abrazando el hiperrealismo temático y visual, el feísmo más extremo de la deformidad, la mutilación, la monstruosidad, el *bizarrrismo* y, en general, la marginalidad de la sociedad americana – entendida como aquello donde se pone de manifiesto su verdadera esencia, su peor cara: el fascismo del padre (Werner Herzog), la anormalidad del protagonista (Ewen Bremner), la vigorexia de su hermano (Evan Neumann), la incestuosidad de la hermana (Chlöe Sevigny), el fanatismo religioso de la familia y la proximidad del asesinato y de la muerte... –; y, pese a todo, experimentar (e inducir) una forma de belleza y sublimidad no por patética menos cierta (o, precisamente, tanto mayor cuanto más inesperada) en el reverso de la cultura del triunfo y de

la superación personal, perfectamente consonante con la poética suburbial que Korine ya había afirmado como propia en *Gummo* (1995), el film vuelve a tocar teclas (la reconciliación de contrarios, la hermosura de una otredad repugnante pero veraz, autodeterminada e identificable) en las que Dogma no hace sino recoger y enriquecer una bagaje de acrisolada y noble estirpe muy apegado al *zeitgeist*.

No es descabellado analizar *Italiano para principiantes* como un experimento a su manera: rodada a petición de Zentropa, constituye un film *de encargo* (contradicción más que evidente e implícito reconocimiento de parte de la genericidad en que la etiqueta había devenido); un *Dogma rosa* que, *mutatis mutandis*, representa lo que *Pan amor y fantasía* (*Pane, amore e fantasia*, Luigi Comencini, 1953) supuso en su día para el neorrealismo, y un *Dogbuster* en toda regla. El relato, archisabido, se quiere tragi-comedia coral, *como la vida misma*, hecho de las idas, las vueltas, las psicologías y los hechos de unos personajes consistentes pero estereotipados: repárese en el peso del pasado y de los complejos; la coincidencia de personajes y acontecimientos (asistencia a clases de italiano, muertes de la madre de una de las protagonistas y del profesor)... Todo cuidadosamente trenzado para alcanzar conclusiones satisfactorias y top-iquísimas: el viaje a Venecia (los canales, las góndolas: una visión por entero turística) invita de manera *constructiva y progre* (sic), propia de un manual de autoayuda o de una película clásica – sus acentuados vínculos con la comedia romántica anglosajona van de *Creemos en el amor* (*Three Coins in the Fountain*, de Jean Negulesco, 1953) a *Cuatro bodas y un funeral* (*Four Wed-*

dings and a Funeral, Mike Newell, 1994), a “pasar del dicho al hecho”, dejarse de palabras (el aprendizaje a distancia de la lengua) y desplazarse (vivir). Pero lo que resulta más que sintomático en este replanteamiento de los desfases e intercambios entre lo real y sus espejismos, es que en ningún momento se apunta que la resolución resulta *virtual* y rehén de las apariencias, se queda en la superficie y es *cinematográfica* en el peor sentido de la palabra: la textura y puesta en escena convencionales, pulidas, carentes de todo relieve y de la más mínima voluntad expresiva, que invisibilizan de forma irreflexiva el trabajo videográfico (una opción, a estas alturas, estrictamente presupuestaria y *genérica*), se corresponden con la mediocridad y la mezquindad con que el film hace que los personajes se conformen y adocenen. El *mensaje* no tiene desperdicio (aunque sí, como esto demuestra, dobles lecturas; pero bien mirado, ¿qué no las tiene?): no vas a encontrar un mejor amante que ese *hooligan* bruto e inculto, o que ese tipo que tartamudea torpemente que tienes al lado; así que mejor te haces a la idea y actúas en consecuencia. Su triunfo, atronador, convenció a los padres fundadores de que habían dado con la gallina de los huevos de oro; que ésta pasaba, como habían anticipado, por la domesticación; y que, en consecuencia, la partida estaba ganada, perdida, ambas cosas y ninguna de las dos, todo a la vez. Para algunos, *Italiano para principiantes* descubre el Mediterráneo de que los tópicos tienen una base real, lo que no deja de sonar a coartada, a burda excusa. Y es que para semejante viaje no hacían falta alforjas... O, bien pensado, sí que eran necesarias: para cargar el oro...

Una vez autocumplida la profecía, los títulos posteriores, aun con sus aciertos, no pueden desprenderse de la sensación de *dejà vu* – si bien esta agridulce, terminal condición supone un *valor añadido* que explotan a modo. Tanto *Te quiero para siempre* (*Elster dig for evigt*, Susanne Bier, 2002) como *Forbrydelse* (Annette K. Olesen, 2004) poseen guiones muy trabados que pulsan resortes genéricos de manera resuelta. En la primera, melodrama canónico con una deuda temática (y formal, y discursiva) evidente con *Rompiendo las olas* (al enfocar las relaciones de dependencia entre el enfermo que se auto-compadece y sus seres queridos, el rechazo del contacto humano y el deseo de muerte que causa dolor y victimiza a aquéllos...), son la anticipación del “tema” y el fatal advenimiento del azar (la alusión al temor a un accidente del personaje que en la escena siguiente lo sufre, por parte de su pareja, la protagonista), la circularidad simbólica (el coche aparcado delante de la estación, en el lugar del atropello, que la joven pone en marcha en el colofón, en obvia referencia a su recuperación emocional); en la segunda, híbrido de *women’s picture* y drama carcelario que, en un sentido más amplio, funciona como una tragedia pura, se trata de la abundancia de coincidencias, repeticiones y rimas, como la isotopía de la intervención del elemento líquido en la muerte de los inocentes (la niña fallecida de sed, la criatura cuya gestación interrumpe la protagonista) y la presencia de la droga...

En ambos casos, las temáticas Dogma se identifican con una cierta línea sociopolíticamente comprometida pero ciertamente ambigua en su puesta en discurso. Las películas deben abordar problemas candentes, debates axiológicos y dilemas morales difícil-

mente resolubles: reaparece el miedo, o la cobardía a la discapacidad y la enfermedad, contra las que se toma la medida más expeditiva y terrible, la eliminación, que se califica como una forma de eugenesia propia de los autosatisfechos ciudadanos del estado del bienestar. La religiosidad de la protagonista de *Forbrydelse* da pie a que sus problemas de conciencia reflejen los esquemas mentales de la tradición rigorista; y el desolador desenlace, en el que el destino se muestra equitativamente implacable con los personajes, destaca por su conservadurismo. Hay, asimismo, elementos de puesta en escena dignos de ser destacados, aunque con matices distintivos: en *Te quiero para siempre*, Dogma entronca con el concepto bressoniano de películas de rostros, de gestos y de miradas – y, esporádicamente, también de posiciones: el predominio de los primeros planos es casi total, pero, por esa misma razón, los planos de escala más amplia aparecen sobrecargados, sobremotivados, y proporcionan al intérprete la oportunidad de expresar con todo su cuerpo los sentimientos que se les intuyen. El empleo de cámaras infrarrojas en el prólogo y el epílogo, totalmente opuesto al credo dogmático, enlaza con *julien donkey-boy*, si bien aquí opera en un registro bastante más convencional: interviene la muy (neo)barroca aspiración de corporeizar el alma, de invocar lo oculto, invisible y espiritual a partir de lo visible – en un gesto que pone en evidencia los tortuosos vínculos de Dogma con la dimensión indicial de la imagen. En la misma línea funcionan los insertos granulados onírico-líricos, acompañados en la banda sonora por las canciones *pop* que escucha la protagonista (hay subjetivización en tanto en cuanto la audición de la música, con escenas de res-

onancias videocliperas, ocurre aquí y ahora, ciertamente, pero media un filtro cuya presencia no podemos pasar por alto: la protagonista es, que la oye con un pequeño reproductor con auriculares, la única persona para quien es audible): capturan instantes virtuales, correspondientes a los deseos reprimidos por los personajes; una dimensión inefable cuya mostración, en tanto en cuanto no se limita a un único actante, nos sumerge en un estado de omnisciencia total, y de omnipotencia audiovisual(izadora), intensamente melodramática. En *Forbrydelse*, la apariencia directa y seca, naturalista y *denotativa*, alcanza su culmen: se diría que la corriente ha conseguido observar neutralmente a personas y objetos, con todo lo que de mérito y de limitación comporta. La única motivación de la cámara es *mostrar*, por lo que, virtualmente, se limita a *asistir*. Modalidad de transparencia esta (que no invisibilidad), en la que toda afectación o voluntad de estilo que suponga una desviación con respecto al carácter testimonial y la impasibilidad no tanto distanciad(or)a como no valorativa está prohibida y proscrita, pero que (eterno retruécano de Dogma) encubre una posición estética y ética de raíz netamente ontologista.¹⁴

En definitiva, todo (ideario explícito y latente; rasgos; gestión; trayectoria...) corrobora la dimensión reflexivo-metalingüística que la corriente exhibe en los más diversos frentes. No sólo se trata la paratextualidad de las películas (en tanto en cuanto respon-

¹⁴ Vayan al menos tres líneas a propósito de *Truly Human*, que resultan significativos su insólito cruce de Dogma con el imaginario del *realismo mágico*; el uso intensivo de la iconografía católica; y la realización final de la metáfora que el desenlace entraña, auténtico *leitmotiv* del cine contemporáneo.

den al decálogo, esto es, a un *texto* previo y ajeno a ellas), sino que, desde su concepción, el movimiento lleva previsto, programado, supervisado y orientado su propio análisis, con una metodología y una lectura en clave alegórica, que se presenta como natural – en atención a sus características inherentes – y que es favorable a sus intereses (de todo tipo). Ello la convierte en una genuina pieza de ingeniería cinematográfica, lo que complica, si no imposibilita, las cosas al estudioso, a quien obliga a sumergirse en una espiral de semiosis ilimitada, y declarar la organicidad y funcionalidad, impremeditada, de su ejercicio, dentro de la dinámica de la corriente. La discursividad de los propios textos se sustancia en una plétora de gestos, contenidos en aquéllos, de ilustrar, literal y simbólicamente, el programa del movimiento, que casa con la radical y vertiginosa conciencia (de grupo). Su condición de metáforas interpretantes e ilustraciones del movimiento (de la letra del manifiesto, del concepto de base, del sistema y el universo en que se infiltra, de la historia en la que se inscribe, de la ideología por la que brega...) no pueden ser simplemente enunciadas, sino señaladas (y cuestionadas) como construcciones que los films designan como sus nociones – y se arrojan, con ello, el derecho a un análisis que, huelga decirlo, les es propicio. En el grado extremo de ambición y conciencia que lo anterior delata, empezando por la deconstrucción del *género manifiesto* y de la categoría de movimiento que practica, y extendiéndose a su omnicomprensividad, su ambivalente, irresoluble conciliación de contrarios (sinceridad e ironía, autocrítica y cinismo) y, cómo no, sus líneas maestras expresivo-narrativas (como la tendencia a un

melodramatismo desmelenado),¹⁵ Dogma se revela como el objeto postmoderno por excelencia. Síntoma y catalizador [STEVENSON: 2003, 44] a un tiempo de impulsos contemporáneos de raigambre muy compleja – de ahí su carácter camaleónico y fagocitador, la dinámica que le es intrínseca es la del triunfo *por* la autodestrucción (y viceversa).

Un diagnóstico final, por tanto, ha de ser por fuerza esquizofrénico. En relación a los últimos films, se me viene a la cabeza un símil vegetal: aunque el tronco de un árbol muerto sigue ensanchándose indefinidamente, pero no por eso recobra la vitalidad, lo cierto es que los nuevos anillos son tan inalienables como los más antiguos (y, sobre todo, tan necesarios como éstos para medir su edad). Dicho de otra forma, observar los aspectos más negativos y concluir que se produjo una desteorización y una desvirtuación que dio al traste con los propósitos y produjo obras mediocres, acomodaticias y ventajistas, conservadoras y autocomplacientes, desprovistas del rigor y autoexigencia de los hermanos mayores y en las que sólo quedaban el componente lúdico y la astucia industrial pero que únicamente

¹⁵ El tratamiento excesivo en que Dogma suele incurrir ha sido objeto de especulación, incluso por parte de los propios cineastas, como es el caso de Vinterberg [KELLY: 2001, ¿?]. La hipótesis parece convincente: el tremendismo y el psicologismo pueden ser consecuencias de que la radical depuración de elementos que los *tabúes* imponen, y la propia metodología de dirección de actores (basada en la construcción del personaje y de la interpretación mediante el ensayo y el rodaje ligero, abierto a la improvisación, como un *work in progress*), conduzcan a una insistencia en (y el resurgimiento de) los (mismos) *conflictos humanos*, entendidos como *naturales, reales y candentes*, en un curioso reflujó, involuntario, inconsciente y en parte contradictorio, hacia los esquemas dramáticos más convencionales...

aportaron al modelo barroquismo, es propio del crítico. Como analista e historiador, y desde una perspectiva más amplia y neutra, no puedo en cambio pasar por alto que de Dogma quedan las películas, el manifiesto (rescatable y aplicable en cualquier momento), el espíritu (renovado y renovable), sus logros (artísticos), sus efectos (industriales), su condición de hito (histórico e historiográfico)...; y – esto último quizás sea un gaje, un vicio demasiado cerebral – su valor testimonial de la incomodidad con un *statu quo* y un concepto, el contemporáneo de realismo, que se nutre y retroalimenta un sentir más amplio que el estrictamente restringido al terreno cinematográfico. La estela de Dogma, en muy distinto grado, está presente en la obra posterior de Susanne Bier – *Hermanos* (*Brode*, 2004), *Después de la boda* (*Efter brylluppet*, 2006) – y Lone Scherfig – *Wilbur se quiere suicidar* (*Wilbur Wants to Kill Himself*, 2002) –; en los radicales virajes de Von Trier – *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, 2000), *Dogville* (2003), *Manderlay* (2005), *El jefe de todo esto* (*Direktoren for det hele*, 2006) y Vinterberg – *It's All about Love* (2003), *Dear Wendy* (2005); y en la infusión a algunos de los cineastas más inquietos del panorama contemporáneo del coraje necesario para explorar el potencial estético del vídeo – así como en su aceptación por parte del público.¹⁶ ¿Es mucho o es poco?

¹⁶ Trazar una panorámica de las influencias de Dogma en el cine mundial sería materia para un artículo de extensión mucho mayor de la que hemos dispuesto para desarrollar el presente capítulo. Valgan tan solo los ejemplos de un par de películas de Steven Soderbergh – *Full Frontal* (2002), *Bubble* (2005) – y otras tantas de Michael Winterbottom – *24 Hour Party People* (2002), *9 Songs* (2004) –, en un extremo,

No sabría decantarme por una de las dos posibilidades de forma categórica; si acaso diría tajantemente que lo es todo y no es nada. Como Oscar Wilde ponía en boca de un personaje, “la paradoja es la soberanía del pensamiento propio” – para inmediatamente darse la contraréplica: “O la fatiga del ajeno”. Y llegados a este punto, parece hora de dejarlo.

Bibliografía

HJORT, Mette; MACKENZIE, Scott (eds.): *Purity and Provocation. Dogma 95*. London: British Film Institute, 2003.

KELLY, Richard: *El título de este libro es Dogma 95*. Madrid: Alba, 2001.

LEDO, Margarita: *Del Cine-Ojo a Dogma95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós, 2004.

MARZAL FELICI, José Javier: “Atrapar la emoción: Hollywood y el Grupo Dogma95 ante el cine digital”; en *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, nº686, tomo CLXXIV. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, febrero de 2003.

MONGGAARD, Christian: *Fiebre helada. El nuevo cine nórdico*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine, 2007.

STEVENSON, Jack: *Dogme Uncut. Lars von Trier, Thomas Vinterberg, and the*

y el claro aumento de los datos de circulación, las cifras de recaudación y la repercusión crítica de cinematografías periféricas, y del mismísimo género documental, que han apostado por las nuevas tecnologías, para apuntalar esta idea.

Gang that Took Hollywood. Santa Monica: Santa Monica Press, 2003.

VIDAL, Nuria: “No es dogma todo lo que parece”; en *Nosferatu. Revista de cine*, núm. 39. San Sebastián: Donostia Kultura, enero de 2002, pp. 4-11. Página oficial de Dogma: <http://www.dogme95.dk>.

Apéndice

“DOGME 95 es un colectivo de cineastas fundado en Copenhague en la primavera de 1995.

DOGME 95 tiene como fin formal luchar contra ciertas tendencias del cine actual. ¡DOGME 95 es un acto de sabotaje!

En 1960, ¡ya era suficiente!. El cine estaba muerto y pedía su resurrección. ¡El fin era justo, pero no los medios!. La nueva ola no se atrevía a ser más que un pequeño oleaje que iba a morir en el río convirtiéndose en lodo. Los eslóganes de individualismo y libertad hicieron nacer obras durante algún tiempo, pero nada cambió. La ola fue pasto de los más voluntariosos, así como de los directores. Pero nunca fue más fuerte que aquellos que la habían creado. El cine antiburgués se hizo burgués pues había sido fundado sobre teorías que tenían una percepción burguesa del arte. El concepto del autor, nacido del romanticismo burgués, era entonces... ¡falso! ¡Para el DOGME 95 el cine no es algo individual!

Actualmente, una tormenta tecnológica está causando furor, el resultado será la democratización suprema del cine. Por primera vez, no importa quién es el que hace las películas. Pero, cuanto más accesibles se hacen los medios, más importante es la vanguardia. No es algo accidental por lo que

la vanguardia tiene connotaciones tecnológicas. La respuesta es la disciplina... debemos ponerles uniformes a nuestras películas, porque el cine individualista será por definición decadente.

DOGME 95, para levantarse en contra del cine individualista, presenta una serie de reglas indiscutibles conocidas como el voto de castidad.

En 1960, el cine había sido cosmetizado hasta su muerte, por así decirlo. La tarea suprema de los cineastas en decadencia es volver loco al público. ¿Es de esto de lo que estamos tan orgullosos? ¿Es esto lo que nos aportan los 100 Años? ¿Ilusiones para mostrar las emociones?... ¿Un abanico de supercherías elegidas por cada cineasta individualmente?

Previsiblemente el drama se ha convertido en el becerro de oro alrededor del cual todos bailamos. Hacer que la vida interior de los personajes justifique el argumento es demasiado complicado, y no es arte auténtico. Ya que, anteriormente, nunca las películas artificiales y las acciones superficiales recibieron toda la atención. El resultado es estéril. Una ternura ilusoria, un amor de ilusión.

¡Para DOGME 95 una película no es una ilusión!

Actualmente, una tormenta tecnológica está causando furor: elevemos los cosméticos a Dios. Utilizando la nueva tecnología, cualquiera en todo momento puede lavar los últimos restos de verdad en un abrazo mortal a las sensaciones. Las ilusiones son todo lo que una película puede esconder.

DOGME 95 se levanta contra el cine de ilusión, presenta una serie de reglas indiscutibles conocidas como el voto de castidad.

El voto de Castidad

Juro que me someteré a las reglas siguientes, establecidas y confirmadas por:

1. El rodaje debe realizarse en exteriores. Accesorios y decorados no pueden ser introducidos (si un accesorio en concreto es necesario para la historia, será preciso elegir uno de los exteriores en los que se encuentre este accesorio).
2. El sonido no debe ser producido separado de las imágenes y viceversa. (No se puede utilizar música, salvo si está presente en la escena en la que se rueda).
3. La cámara debe sostenerse en la mano. Cualquier movimiento – o inmovilidad – conseguido con la mano están autorizados.
4. La película tiene que ser en color. La iluminación especial no es aceptada. (Si hay poca luz, la escena debe ser cortada, o bien se puede montar sólo una luz sobre la cámara).
5. Los trucajes y filtros están prohibidos.
6. La película no debe contener ninguna acción superficial. (Muertos, armas, etc., en ningún caso).
7. Los cambios temporales y geográficos están prohibidos. (Es decir, que la película sucede aquí y ahora).
8. Las películas de género no son válidas.
9. El formato de la película debe ser en 35 mm.

10. El director no debe aparecer en los créditos.

Así pronuncio mi voto de castidad.
Copenhage, lunes 13 de marzo de 1995.
En nombre de Dogme 95,
Lars von Trier – Thomas Vinterberg”