

DOGMA 95

Con el estreno de *Los idiotas* (1998), de Lars Von Trier, la obra de un grupo de cineastas daneses que trabajan colectiva e individualmente de acuerdo con las exigencias «documentales» y de verdad de Dogma 95, ha comenzado a alcanzar ya cierto grado de visibilidad crítica. De hecho, con el estreno de *Festen* (*Celebración*, 1998), de Thomas Vinterberg, otro miembro destacado del grupo, y de *Mifune* (1999), de Soren Kragh-Jacobsen, sus películas se han granjeado un amplio público fuera de Dinamarca. Además, esta reputación internacional se está viendo igualada en importancia por la nueva dimensión internacional que está adquiriendo el propio colectivo. Recientemente, el director de *Gummo* (1997) y guionista de *Kids* (Larry Clark, 1996), Harmony Korine, ha aceptado rodar de acuerdo con sus restricciones críticas.

A continuación me centraré sobre todo en *Los idiotas*. En primer lugar, en lo relativo a las pretensiones del grupo y a su reelaboración y ampliación de las ideologías comunales de la década de 1960 acerca de la praxis cinematográfica y la dramaturgia y, en segundo lugar, a la luz de los problemas del cine alternativo hoy. Porque *Los idiotas*, en particular, encierra y expresa la crisis del cine independiente contemporáneo, en la medida en que es deudora del legado vanguardista de la década de 1960 —o de la ilusión de aquel legado— y, sin embargo, se encuentra políticamente alejada de sus orígenes críticos.

Al igual que muchos otros manifiestos cinematográficos de este siglo, los edictos de Dogma 95 recalcan la parálisis y decadencia del cine comercial desde el punto de vista de su ilusionismo, superchería y sentimentalismo degradantes. Como hicieron el Nuevo Realismo en la década de 1950, el grupo Dziga-Vertov de Godard a finales de la de 1960 y los cines de liberación nacional en la de 1970, se cuestiona la relación entre la experiencia social y las formas dominantes de narración cinematográfica aduciendo la pérdida de un habla y de una acción auténticos. A este respecto, merece la pena citar íntegramente su lista de las cosas que se deben y que no se deben hacer, «El Voto de Castidad» del manifiesto de Dogma 95, porque este tipo de manifiestos, con independencia de sus matices ideológicos, resulta sumamente excepcional hoy en día:

1. El rodaje se debe realizar en exteriores. No se deben llevar ni *attrezzo* ni decorados (si el argumento exige determinado *attrezzo*, se deben elegir unos exteriores donde se pueda encontrar tal *attrezzo*).
2. Nunca se debe producir el sonido de forma separada de las imágenes, ni viceversa (no se debe emplear música a menos que la haya en el lugar en el que se rueda la película).
3. Se debe utilizar cámara al hombro. Está permitido cualquier movimiento o inmovilidad que se pueda conseguir con la cámara al hombro (la película no debe desarrollarse en el lugar en el que está colocada la cámara; el rodaje debe desarrollarse en el lugar en el que se desarrolla la película).
4. La película debe ser en color. No se admite iluminación adicional (si la luz resulta demasiado escasa para la toma, se debe cortar la escena o emplear un único foco acoplado al frontal de la cámara).
5. Están prohibidos los efectos y los filtros ópticos.
6. La película no debe contener acción superficial (no debe haber asesinatos, armas, etc.)
7. Está prohibido el desplazamiento temporal o geográfico. (Lo cual significa que la película se desarrolla aquí y ahora.)
8. No se admiten películas de género.
9. El formato de la película debe ser el de 35 mm, establecido por la Academia¹.
10. El director no debe aparecer en los títulos de crédito.

Además, juro que como director renunciaré a mis gustos personales. Ya no soy un artista y juro que me abstendré de crear una «obra», dado que considero el instante más importante que el conjunto. Mi objetivo supremo es hacer surgir la verdad de mis personajes y escenas. Juro que así lo haré por todos los medios disponibles y a costa de mi buen gusto y de cualquier consideración estética.

Así pues, hago mi VOTO DE CASTIDAD.

La vanguardia del bricolaje

Lo que resulta significativo de esta lista es su carácter en buena medida técnico y formal; no hay exhortaciones políticas ni denuncias de otros cineastas; se trata, más bien, de una especie de guía moderada de bricolaje para aficionados ambiciosos; el ardor de la vanguardia de la década de 1960 queda apaciguado por un celoso espíritu práctico. En resumen, su mensaje es simple: no hay que ser rico para hacer películas interesantes. En este

¹ En este contexto se entiende por la Academia, con mayúsculas, la *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* [Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas] de Hollywood, Estados Unidos. [N. de la T.]

sentido, el *ethos* democratizador del manifiesto no es ajeno al espíritu del «contra-cine» de posguerra; ni siquiera resulta ajeno al de las organizaciones de cine obrero de preguerra tales como la *Workers' Film and Photo League* [Liga del Cine y la Fotografía Obrera]. Sin embargo, hasta cierto punto, lo que caracteriza a esta democratización es su reticencia ideológica. Aquí, la voz del cineasta imaginario resulta extrañamente informe: es decir, rehúsa hablar *en nombre* de alguien o de algo. Carece de sujeto. Esto se refleja en las propias películas *Dogma*, así como en lo que el grupo ha dicho hasta el momento acerca de sus actividades. Mientras que, en las décadas de 1950, 1960 y 1970, el concepto de crítica del contra-cine hacia la forma narrativa dominante se basaba en la narración redentora del habla, el trabajo y las costumbres de la clase obrera y de los dominados, en las películas de Vinterberg, Von Trier y Kragh-Jacobsen, las reivindicaciones de un habla y una acción auténticos parecen traducirse en mutismo o silencio. Por ejemplo, en *Mifune*, simpatizamos más con el «retrasado» Rud, que cree en los extraterrestres, que con ningún otro personaje. Mientras que el contra-cine de la década de 1960 identificaba el ataque contra Hollywood y la narración con la voz subalterna; «El Voto de Castidad», pese a la conservación por parte de *Dogma 95* de la retórica del documental y la autorrepresentación, no siente ningún apremio por hacer coincidir sus desafíos formales y técnicos con algún tipo de papel social crítico de la narración «desde abajo». Las reivindicaciones de autenticidad en el habla y la acción de sus películas y las prohibiciones formales quedan disociadas de cualquier marco político identificable con el triunvirato convencional de clase, raza o género instaurado tras la década de 1970. Vinterberg ha declarado recientemente que *Festen* «no pretende ser una película política». Su descripción crítica de la familia burguesa no constituye más que un «accidente»². Antes bien, lo que define al habla y a la acción auténticas en la obra de este grupo es, de hecho, aquello que desafía o subvierte la representación como fuerza social. En este sentido, la muestra de la incapacidad, los malos tratos, la victimización, la psicosis y la neurosis de los seres humanos es lo que guía la narración, aunque *Mifune* «resuelva» la disfuncionalidad de las míseras vidas familiares de sus personajes –todos los personajes se hallan, por así decirlo, desplazados–, cerrando la historia con la imagen idealizada de la familia no nuclear.

Por lo general, sin embargo, el trabajo de *Dogma 95* se encuentra mucho más próximo a la mayor parte del resto de cine crítico independiente europeo y norteamericano de finales de la década de 1980 y de la de 1990: un cine de confesión y abyección en el que la alienación de los hijos e hijas de la clase media y media-baja queda puesta en escena como un mundo de narcisismo, hedonismo y autodesprecio febriles. En este tipo de cine, la disolución de la familia y la percepción del fracaso de una esfera pública (o contrapública) progresista se entretajan en distintas narraciones de redención a través de la consagración a diversas formas de exceso corpo-

² Entrevista con Thomas VINTERBERG, «No Lights, One Camera: Action», *Dazed & Confused* 52 (marzo de 1999), p. 67.

ral, transgresión o adicción a sustancias. Tanto las primeras películas de Gus Van Sant (*Mi Idabo privado*, 1991), y Kevin Smith (*Clerks*, 1994), como el trabajo más reciente de Todd Solondz —en particular, *Happiness* (1998)— y *Al final del Edén* (1999) de Larry Clark, se adecuan a este perfil generacional y crítico, aunque Clark sea bastante mayor que los demás cineastas. De hecho, *Happiness*, de Solondz, constituye un ejemplo paradigmático de la cara más negra de esta corriente de cinematografía independiente: la naturaleza transitoria del placer viene a ser lo que establece los límites de la satisfacción humana.

Los idiotas se desarrolla en la campiña danesa, o, más bien, en ese área liminar entre la periferia urbana y el campo que parece conformar una parte tan importante de la geografía de Dinamarca. Un grupo de jóvenes, algunos con empleo, otros en paro, han creado una comuna en una casa vacía que pertenece al tío del líder absoluto e indiscutido del grupo. Este último, Stoffer, es colérico y carismático e introduce al grupo en un elaborado engaño: la simulación de discapacidad mental. Guiado por diferentes miembros en función de turnos rotativos, el grupo actúa como si sufriera una discapacidad mental aguda en la casa y en distintos espacios públicos del área local. De hecho, resultan ser tan «buenos» que el grupo recibe con regularidad invitaciones por parte de los habitantes de la localidad para hacer «salidas», incluida una excursión a la fábrica local que manufactura material resistente al calor. La película comienza con miembros del grupo en un restaurante molestando a los demás clientes después de una comida. Stoffer se pega a una mujer joven —que más tarde conoceremos como Karen— que está sentada sola en una mesa. La acaricia y la coge de la mano, negándose a soltarla. En un principio, ella está asustada, pero, finalmente, se abre a la experiencia. La guía del grupo se da cuenta de ello y le pregunta si no le importaría salir fuera con Stoffer. Al mismo tiempo, dirige al otro miembro del grupo hacia la salida, presentando efusivas disculpas al camarero jefe. Han conseguido lo que se propusieron: irse sin pagar; pero Stoffer seguirá sin soltar la mano de la mujer. Dócilmente, pero de buena gana, la mujer se sube al coche con Stoffer y los demás, sintiendo que no quiere desilusionarle. Una vez en el coche, al ver que todo el mundo se echa a reír, se da cuenta del engaño. Pero no muestra rencor; en cierto modo, Stoffer la ha captado —se siente deseada—.

Hacer el idiota

Karen es una mujer tímida, nada enérgica, que, a causa del trauma de una reciente tragedia personal, tiende a dejarse llevar de buena gana por los supuestos consuelos de una ideología colectiva. Sin embargo, a lo largo de la película, nunca la vemos participar en las actividades del grupo: se mantiene como un personaje dramático y relativamente desprovisto de forma definida hasta el final, cuando regresa al hogar familiar para hacer frente a su trauma, aparentemente fortalecida por su recién descubierta «felicidad». Desde el momento de la iniciación de Karen, la mayor parte de la pelí-

cula transcurre en torno a la práctica de lo que el grupo denomina «hacer el idiota». Les vemos hacer el tonto en la piscina, hacer de las suyas delante de los compradores potenciales del inmueble que llaman inesperadamente a la puerta y, en una ocasión, llegar incluso a montar un jolgorio en los jardines de la casa con algunos afectados por el síndrome de Down de la zona. En otros momentos contemplamos a miembros individuales del grupo poniendo a prueba sus nervios en situaciones difíciles. Por ejemplo, vemos al novio de una de las chicas del grupo despedirse de ella de camino al trabajo, para que poco después ésta se presente en su oficina, haciéndose pasar de forma inverosímil por la cliente con la que él ha concertado una cita para presentarle su trabajo. Ella se pone a simular, de manera intermitente, ataques de muecas y tics «idiotas», desconcertando a los compañeros de su novio, hasta que él la obliga a marcharse. En otra ocasión, Stoffer deja a otro miembro en un café con un grupo de motoristas tatuados hasta las cejas. Stoffer, malintencionadamente, le deja allí más tiempo del esperado; el chico, sintiéndose atrapado, se pone nervioso e intenta largarse; los motoristas presuponían sencillamente que quiere ir al servicio. A estas alturas, él está tan nervioso que, al llegar a la letrina, se ve incapaz de orinar; de modo que los motoristas le sujetan el pene, pensando que está físicamente impedido.

Entremezcladas con estas escenas aparecen entrevistas cara a cara con miembros del grupo, rodadas, presumiblemente, tras la disolución de éste. Cada uno de los entrevistados responde a preguntas acerca de cuáles eran en su opinión los propósitos del grupo y su inversión emocional en la historia del mismo. En realidad, nosotros no llegamos a ver la dispersión del colectivo, pero somos conscientes, hacia el final, de que la ideología del grupo está sufriendo distintos tipos de disensión y tensión internas. A un miembro —el profesor de arte a tiempo parcial— se le pide «hacer el idiota» en una de sus clases de educación de adultos, pero se ve incapaz de llevarlo a cabo. Stoffer, que asiste a la clase, se marcha encolerizado, descargando su ira contra el arte y la cultura burgueses. Sin embargo, hay dos momentos determinantes de autorreconocimiento e incertidumbre colectivas hacia el final de la película: la transformación de una fiesta «idiotas» en una orgía sexual «idiotas» a instigación de Stoffer; y la llegada sin previo aviso del padre de una de las chicas del grupo.

Mientras todos «hacen de idiotas» en la fiesta, alguien le pregunta a Stoffer qué le gustaría hacer, y él contesta: montar una orgía sexual. Los miembros del grupo aceptan e interpretan lo que ellos imaginan como los movimientos vacilantes y torpes de los discapacitados mentales al tener relaciones sexuales. Von Trier se centra en los movimientos de dos personajes del grupo: el chico del café y su «novia». Él se mueve arriba y abajo y le da toscas palmaditas, ella permanece tendida pasivamente, y llegado un momento le dice a él que le quiere.

A la mañana siguiente, el padre de la chica llega sin avisar y se sienta con el grupo en el exterior de la casa. Impertérrito, explica que se lleva a la chica de vuelta al hogar familiar. Ella no ha estado tomando su medicación,

añade, y corre el riesgo de sufrir una terrible recaída mental. No obstante, antes de que puedan alejarse con el coche, su «novio» salta agresivamente sobre el capó y después intenta sacarla a rastras. Finalmente, el padre y la hija se las arreglan para marcharse, dejando al chico cubierto de lágrimas y a todos los demás embargados por la turbación.

Identidad y emancipación

Los idiotas es una película que toma la *performance* de la identidad como su tema político. Pero si, por regla general, este tema presupone la ecuación entre identidad y liberación, la lógica de la película resulta fundamentalmente antagónica a la identidad como portadora de autoemancipación. De hecho, la grotesca performatividad del grupo evoca lo contrario: la crítica de la propia política de la identidad. En el capitalismo occidental, en el que la culturalización de la identidad sostiene actualmente la política social y el tejido simbólico de la metrópoli, la ventrilocuización de enfermos mentales por parte de un grupo blanco y en su mayor parte de clase media constituye una evidente provocación. A decir verdad, la simulación puede ser considerada como una consecuencia del cisma entre la radicalización de la identidad después de 1968 y su institucionalización como afirmación de la diferencia cultural en esa década gobernada por el mercado que ha sido la de 1990. El grupo de *Los idiotas* representa a una generación que ha conocido y ha vivido la política desde el punto de vista de las transferencias de identidad cultural. Evidentemente, la política siempre implica un proceso de transferencia, incluso para aquellos involucrados en luchas por la autorrepresentación y por la autoorganización. En términos hegelianos, la propia identidad supone necesariamente una identificación con el «otro»; la política de la clase obrera está plagada de tropos de aspiración burguesa. Sin embargo, aun así, ésta es una época en la que la lengua del «otro» ha constituido la dialéctica de la autenticidad política. La expropiación de la identidad como código de autenticidad llevada a cabo por el grupo contiene, por consiguiente, un doble filo. Como grupo social y fracción de clase que se ha quedado fuera de esta nueva forma de organización social –bohémio, blanco, heterosexual y de clase media–, el sentido de esta inautenticidad propia del grupo queda continuamente realizado por sus radicales lealtades y por su desafección de clase. Ser bohemio, blanco, heterosexual y de clase media no sólo significa vivir la identidad sin afirmación, sino saber que esa ausencia constituye la condición de la propia marginación cultural y política fundamental, con independencia de la propia práctica política. En cuanto tales, los códigos y signos de autenticidad no sólo tienen que ser tomados en préstamo, sino que esto se debe hacer *in extremis*, para que a esta posición de sujeto se le otorgue el poder de la palabra.

Así pues, ¿qué tipo de identidad puede ser tomada en préstamo y adoptada convincentemente a través de la línea divisoria del género para que esta ilusión de enunciación auténtica pueda ser puesta en escena con convicción? Desde luego, no la del lesbianismo negro para un grupo cien por cien

blanco. Por lo tanto, por razones meramente prácticas, la discapacidad mental resulta perfecta; la llave maestra de la política de la identidad subalterna. Las funciones motoras de los discapacitados mentales y físicos no sólo son fácilmente reproducibles por la mímica, sino que ofrecen el máximo afecto psicológico: atención y compasión instantáneas³. Pero el «poder social invertido» que la simulación de la discapacidad genera no es lo que motiva al grupo de Stoffer, aunque sea aquello de lo que el grupo se beneficia. La simulación no constituye exclusivamente un acto de *ressentiment*, la recuperación del poder de la identidad social a través de la expropiación del «otro» por parte de niños privilegiados y desafectos. Por el contrario, se trata de la actividad de un grupo que pone en práctica la mercificación de la identidad-como-diferencia como forma de transgresión política. Puede que el grupo de Stoffer expropie el poder del «otro», pero no se muestra codicioso de su poder de un modo egoísta. Esto es lo que hace de la simulación grupal algo tan irresistible. Tal vez satirice la política de la identidad, pero también produce una identidad colectiva inmediata para los miembros del grupo y un espacio reconocible de apoyo mutuo. De hecho, esta tensión entre la función antiburguesa de la simulación y el evidente sentido de pertenencia que es capaz de sustentar, hace de la película algo más que un ejercicio *pour épater les bourgeois* y a la socialdemocracia, ya que la ilusión de «autenticidad» es lo que provee al grupo de una identidad auténtica real y de reconocimiento real por parte de los demás. La simulación no constituye simplemente un rechazo del auténtico «otro», sino que supone también una afectuosa interiorización del «otro».

Esta tensión se intensifica políticamente en el momento en el que la compasión individual por el grupo se convierte en una posible ayuda estatal cuando la junta local les hace una visita. En esta escena, un Stoffer aturdido se entrevista con un representante de los servicios sociales que acaba de enterarse de la situación del grupo y promete ayuda económica. Se trata de una escena crucial, en tanto que Stoffer «se echa atrás», incapaz de sostener la ilusión por el cínico beneficio económico, porque hacerlo decretaría una especie de clausura del juego. Inesperadamente se verían designados por el Estado como discapacitados y, por lo tanto, les quedaría adjudicada una identidad externa. Esto constituye algo demasiado amenazador; de hecho, esta intrusión de la realidad genera una crisis dentro del grupo, en la medida en que éste empieza a reconocer hasta qué punto y bajo qué condiciones se debería poner en práctica el engaño. La ilusión se convierte en algo que ya no es tanto una cuestión de asumir la identidad de los discapacitados como de verse atrapado por esa identidad, de «vol-

³ Digo «fácilmente reproducibles», pero lo que el grupo imita es un tipo particular de discapacidad, un tipo que les permite moverse libremente dentro de la comunidad local e interactuar entre sí. Las modalidades catatónicas de discapacidad mental quedan por ello obviamente excluidas. Mi agradecimiento a Stewart Martin por señalarme este matiz. Como modo de diferenciar internamente las formas de mímica que el grupo emplea, la lista del reparto distingue la «idiotéz» de los actores en función de los tipos de personaje, por ejemplo: idiota melindrosa (la chica que hace una visita a la oficina de su novio) e idiota traviesa (la chica que se desnuda de cintura para arriba en el bosque).

verse» discapacitado, por así decirlo. Se trata de uno de los momentos autocríticos clave de la película y anticipa la disolución del grupo.

Primitivismo debordiano

A este respecto, las verdades de la película acerca de la identidad son ricas y complejas. El grupo se apropia de lo que se percibe como la autenticidad de las identidades subalternas a fin de desenmascarar el poder cultural del «otro» en tanto que ficción. Sin embargo, al escenificar la ficción, descubren un sentido colectivo de autoestima. Esto conduce, a la larga, a la asunción de una responsabilidad con respecto a la coherencia de la ficción. Pero, en el momento en el que esta coherencia se vuelve convincente para los desconocidos, estas responsabilidades adquieren un carácter opresivo, disolviendo finalmente al grupo de una forma amarga. Con ello, Lars Von Trier establece un modelo de «auto-emancipación» que, en último término, sólo puede alimentarse de sí mismo, y que queda ejemplificado en la escena final, cuando Karen regresa a su casa para «hacer el idiota» delante de sus padres. Y, con gran patetismo, «hace el idiota» de verdad, en su inconsciencia de las implicaciones ficticias de las actividades del grupo y con la esperanza de hacer frente a las reprobaciones de su familia y del marido que abandonó. No obstante, este sentido de crisis interna no aparece presentado como la crítica habitual de las dinámicas idealistas del culto o la comuna. La película no constituye una muestra de las jerarquías y de la opresión de los autodenominados grupos igualitarios, aun cuando se haga evidente ante nuestros ojos que el grupo es víctima de los dictados y del temperamento de Stoffer. Por el contrario, lo que le interesa a Von Trier es la retórica de la liberación inscrita en la política de la identidad. En consecuencia, la dinámica social fallida del grupo ha de verse más como una evidencia del desajuste entre la fantasía de la emancipación a través de la identidad y las realidades materiales de la división social que como la interiorización por parte del grupo de las alucinaciones de un líder carismático y despótico. Con esto quiero decir que la propensión a la simulación parece ser más bien el resultado de una desesperación y una impotencia políticas compartidas –y por consiguiente puede interpretarse como una forma de psicosis social– que el acto de un grupo en búsqueda de salvación espiritual. Desde esta perspectiva, la dinámica del grupo se encuentra más próxima al modelo de las vanguardias de la década de 1960 que a las payasadas hedonistas de una comuna Sex-Pol o pseudo-religiosa. Pero si bien la crítica a la identidad por parte del grupo constituye una función del desajuste entre la politización de la identidad y la transformación colectiva desde abajo, en realidad se pone en práctica como una especie de negación arriesgada de lo «cotidiano». De este modo, no forzamos excesivamente los términos si consideramos al grupo como una especie de grupo de *performance* deudor del situacionismo, sobre todo a la luz de los comentarios debordianos de Stoffer acerca del arte y la cultura burgueses.

Así, pues, si la simulación de una minusvalía funciona como una alegoría política, la estructura vanguardista del grupo resulta adecuada para una alegorización de la propia práctica colectiva de Dogma 95. En este sentido, se hace difícil separar la dramaturgia del grupo de Stoffer de la dramaturgia de los cineastas; es decir, se produce una coincidencia ambigua entre el «primitivismo» y el antirrepresentacionalismo escenificado por el grupo y el «primitivismo» y amateurismo moderados del manifiesto Dogma. Puede que los tropos «primitivistas» de Dogma 95 y los dictados «primitivistas» de Stoffer determinen experiencias grupales muy distintas y planteen cuestiones culturales diferentes, pero, no obstante, el recurso de Dogma 95 a un tipo de «primitivismo» stofferiano resulta claramente identificable en las películas que se han estrenado hasta la fecha: se trata de una política del «outsiderismo». Tanto Christian, el hijo del patriarca víctima de abusos sexuales de *Festen*, inexorable en la confesión silenciosa y solemne de su dolor, como el Rud confiado y «retrasado» de *Mifune* y las «idiotecas» prelingüísticas y «auténticas» de Stoffer invocan las «libertades» de lo imaginario frente al poder de lo simbólico. Dentro de este marco, «hacer el idiota» significa imitar aquello que se percibe como el carácter no instrumental y acrítico del fracaso de la palabra. De modo que la reticencia ideológica del manifiesto Dogma empieza a tener más sentido. El radicalismo y antirrepresentacionalismo sin sujeto de Dogma 95 encuentra su voz fugitiva en otra recreación más del sujeto silencioso o silenciado como crítica del poder social. Y no resulta sorprendente, por lo tanto, que sus películas se hayan ganado una fama tan extendida entre artistas, cineastas y públicos jóvenes, ya que, hasta cierto punto, se trata de un vanguardismo que no permite tener una voz auténtica más que a aquellos que no pueden hablar, o que se han vaciado y vuelto vulnerables a causa del dolor de lo que hablan. En este sentido, el mutismo se ha convertido en un poderoso recurso alegórico para estos tiempos, en la medida en que expresa una política de la «mudez». De aquí el significado de la forma histérica que cobra el mutismo en *Los idiotas*. Los síntomas histéricos se bifurcan en torno a una ambigüedad central: pueden ser vistos como una expresión de impotencia ante circunstancias traumáticas o amenazadoras, o bien como un modo de retirar todo consentimiento frente a estas circunstancias.

Performatividad satírica

Tal vez no resulte sorprendente que el trabajo de Dogma 95 haya salido de Dinamarca. Aunque el consenso socialdemócrata de la década de 1970 –impuestos elevados y generoso bienestar social– se haya visto atacado en la de 1990, Dinamarca sigue siendo uno de los pocos Estados de la Europa occidental en los que la administración de formas de provisión colectiva se mantiene relativamente intacta. Por otro lado, sigue siendo uno de los pocos países en los que la experiencia social de la comuna –y, sin lugar a dudas, la memoria popular de la contracultura de la década de 1970 a través de iniciativas tales como Christiana, la comuna pública de Copenhague– se mantiene viva, aunque sea de un modo algo desencanta-

do. El propio Lars Von Trier se crió en una comuna. *Los idiotas* debe su dolor y su tono satírico a este contexto cultural y local. Éste, a su vez, es quizá el motivo de que podamos encontrar también una idea tan marcada de sensaciones contradictorias de pertenencia familiar en todas las películas Dogma, a diferencia de lo que ocurre en muchas otras películas de su generación, en las que la familia se presenta como una entidad en vías de desintegración, o como un fraude, y, por lo tanto, como objeto de rotunda aversión, como en *Kids* de Clark y en *Happiness* de Solondz⁴. El rechazo del modelo burgués de familia en las tres películas Dogma queda compensado por la adopción, en *Mifune*, *Festen* y *Los idiotas*, de diferentes estructuras de familia extendida. En *Mifune*, por ejemplo, la escena final de reconciliación entre Kresten, Liva, prostituta y su nueva amante, el hijo delincuente de ésta y Rud en la imagen de una vida rural segura se convierte también en una imagen de refugio para todos los amigos «mudos» de Rud. En *Festen*, después del trauma desencadenado por las revelaciones del fin de semana acerca del abuso sistemático de los hijos por parte del padre, se ve a un Christian exhausto, a la hermana que tanto le ha ayudado y a su novio negro medio borrachos y bailando en el momento en el que la fiesta va finalmente languideciendo. Entre los tres forman un círculo protector como para indicar su solidaridad, pero también para sugerir, de un modo aún más inequívoco, la inclusión del novio de la hermana —que anteriormente había sido víctima de terribles maltratos racistas por parte del hermano de Christian— en otra experiencia de familia. De un modo parecido, en *Los idiotas*, los placeres infantilizados de la regresión, la pérdida del ego y la ausencia de inhibiciones que la simulación pone en juego entran constantemente en conflicto con la disciplina artístico-terrorista debordiana y patriarcal de Stoffer. Así pues, si bien *Los idiotas* constituye una sátira sobre la política de la identidad, también extrae una energía utópica de sus imágenes del vanguardismo comunal de la década de 1960 y de la autonomía de la década de 1970, en tanto que formas de organización social defensiva, no instrumental, contra un mundo anómico e inauténtico. Pero si Dogma 95 quisiera adoptar para sí parte del encanto de estas tendencias, el supuesto de que el grupo funciona ideológicamente como un colectivo defensivo habría de ser modificado, dada su evidente atracción por el escándalo mediático. El vanguardismo de Dogma 95 en *Los idiotas* constituye sin duda un vanguardismo de nuestro tiempo. Sus partidarios adoptan la práctica colectiva de la vanguardia moderna y su retórica negativa, pero se ven obligados a hallar una voz auténtica para esta negociación a través de la simulación y la performatividad.

⁴ A este respecto, la identificación de Clark con fantasías juveniles de asesinato de los padres resulta particularmente digna de atención. Véase «In Youth is Pleasure», Larry Clark entrevistado por Mike Kelley, *Flash Art* 25, 164 (mayo/junio de 1992).