

LA IDEOLOGÍA DEL JUEGO¹

John Roberts ha dicho cosas de gran pertinencia en su perspicaz análisis crítico de *Dogma 95*. No obstante, no se libra completamente de un error hacia el que todos los críticos de las películas de Von Trier parecen inclinarse. Por lo general, Roberts acepta la pretensión de inocencia proclamada por Von Trier respecto a la teoría y asume la ideología de la «no-ideología» de *Dogma 95*. En primer lugar, resulta oportuno hacer algunas sencillas observaciones. Si consideramos que *Festen* (*Celebración*) y *Mifune* son películas de *Dogma 95* –tal y como hacen Roberts y otros–, entonces el Manifiesto de *Dogma 95* no resulta ser exclusivamente de índole técnica, formal y no política (tal y como señala acertadamente Roberts), sino que también debe ser considerado no vinculante, dado que entre *Mifune* y *Festen* rompen prácticamente cada una de sus normas, con la única excepción de la norma tácita de evitar toda declaración política. En realidad, pese a la habilidad con la que están hechas, *Festen* y *Mifune* constituyen una ración de cinematografía dominante para los ciudadanos antes-un-poquito-radicales-hoy-acomodados-burgueses-y-poscomunistas de nuestra época de capitalismo avanzado. Si las reducimos a su núcleo temático, ¿qué nos queda de *Festen*, sino un complejo culebrón, y qué nos queda de *Mifune*, sino la *Pretty Woman* del hombre inteligente?

Pero ocupémonos de un esfuerzo más serio, *Idioterne* (*Los idiotas*) de Von Trier, que muestra a un grupo de jóvenes habitantes de una comuna que simulan discapacidad mental «haciendo el idiota» –actuando como espásticos– en distintos espacios públicos y provocando reacciones políticamente correctas llenas de nerviosismo en aquellos que les rodean. Roberts interpreta la película como una «crítica de la propia política de la identi-

¹ El título en el original es «The Ideology of Play». A lo largo de este artículo, el autor utilizará repetidas veces la palabra *play*, que como sustantivo significa «juego», pero también «representación», «función», «obra de teatro», y como verbo (entre otras cosas) «jugar» o «representar», «interpretar». Resulta evidente que el autor juega a lo largo del texto con esta polisemia. Siendo imposible mantenerla en castellano, he optado por una u otra traducción según lo requiriera el contexto (en la mayor parte de los casos me he inclinado por el significado «juego/jugar» porque contiene más explícitamente los aspectos lúdicos, de reversibilidad y de no-compromiso que el autor quiere criticar), reduciendo y aplanando indudable e inevitablemente el sentido que busca el autor. [N. de la T.]

dad». Pero si tomamos en consideración la acogida de la película en Dinamarca, obtendremos una idea muy distinta. En dos proyecciones diferentes –una sólo en danés, otra con subtítulos en inglés– se repitieron las mismas reacciones, y estas reacciones estaban también presentes, implícita o explícitamente, en muchas de las reseñas.

En primer lugar, había risas de diferentes tipos. Como elemento dominante, por lo que pude oír, se podía percibir lo que yo llamaría la «risa disimulada» de gente que descubría que podía reírse de nuevo públicamente de cosas que le habían enseñado a no considerar divertidas: los síntomas de la discapacidad mental y física y sus efectos sociales. Si Von Trier hubiera hecho una comedia sobre un minusválido, no se habría encontrado con un público tan receptivo como aquel que contemplaba la parodia burlesca de nuestro pasado maniqueo. La mayoría de nosotros hemos aprendido a sentir que tales mofas resultan desagradables e impropias, al igual que hemos aprendido (a lo largo de los años) a no comernos a otros seres humanos, a no retar a un duelo a nuestros adversarios, etc. Pero si uno muestra a gente «normal» *interpretando* discapacidades físicas y mentales, proporciona una excusa para dar rienda suelta a cierta risa reprimida cultural y secretamente cruel. Observando a alguna de esta gente viendo *Los idiotas*, me vino a la cabeza la idea de que el título de la película de Von Trier tal vez aludiera, no a los actores, sino a los miembros del público. Tales ardidés, como veremos, no resultan nuevos en el arte de Von Trier.

Este tipo particular de risa no era siempre inconsciente, aunque nunca fue mencionado por la crítica. En cambio, lo que los críticos y los asiduos al cine comentaban era el modo en el que *Los idiotas* satiriza lo «políticamente correcto», relacionándolo con el supuesto «*ethos* comunal» de Dinamarca. A decir verdad, el comentario de Roberts según el cual «el propio Von Trier se crió en una comuna» atribuye mayor visibilidad y coherencia a las comunas danesas de la que podrían justificar los hechos. No estamos ante *kibbutzim* israelíes. Cabría incluso sostener que las comunas danesas no han sido tanto vehículos de comunidad y socialdemocracia como de hegemonía burguesa en una nación pequeña y homogénea que pudo transformar fácilmente a su proletariado «nativo» en una especie de cuasiburguesía. De hecho, resulta impresionante lo duro que llega a ser el trato que recibe el único «proletariado de reemplazo» de importancia en la Dinamarca de hoy en día –los inmigrantes de color– tanto por parte del Estado como de las comunas. Con independencia de su alboroto con respecto a los derechos humanos en el ámbito internacional, Dinamarca posee una de las leyes más draconianas de Europa en materia de inmigración y refugio. Así pues, la tendencia a interpretar –y elogiar– *Los idiotas* como un ataque contra lo «políticamente correcto» evoca otro tipo de risa cómplice. Resulta más sencillo burlarse de esta corrección en una situación puesta en escena y llevada a la exageración que hacerlo abiertamente en la vida real. Pero uno debería darse cuenta de lo que suponen tales guiños y chascarrillos. Los ataques contra lo «políticamente correcto» en Estados Unidos han supuesto demasiado a menudo embestidas contra cualquiera

que considere ofensivo el lenguaje racista, sexista u homófobo. Las reacciones en Dinamarca han sido aún más retrógradas. En este país se ha rechazado lo «políticamente correcto» como un capricho estadounidense, sin percibir ni tan siquiera remotamente algún potencial posible para la contienda lingüística en la lengua danesa. A los *inuits* todavía se les denomina «esquimales» en importantes conferencias académicas y un tribunal ha determinado en un informe que el equivalente en danés de «nigger»² (que se pronuncia de modo parecido) puede emplearse en discursos públicos, dado que no conlleva ninguna connotación negativa. Ningún danés culto se inmutaría ante la descripción de los miembros de un equipo de balonmano femenino como «chicas», pese a que los equipos masculinos están desde luego formados por «hombres».

Más allá de la aporía

Los idiotas nos ofrece, sin embargo, una pista que conduce a una fibra más profunda del cine de Von Trier. En la serie/película con la que se dio a conocer, los primeros cuatro episodios de *Riget (El reino)*, se puede ver el desarrollo de un dispositivo que desde entonces este cineasta ha puesto en funcionamiento en toda una gama de escenarios distintos: la táctica posmoderna de la aporía, o de la «duda no resuelta», hoy ampliamente difundida. Los acontecimientos y voces misteriosos del hospital de *Riget* tienen «explicaciones» tanto materiales como espirituales, orígenes objetivos o subjetivos, entre los cuales la película deja la interpretación calculadamente en suspenso. Se trata de la misma maniobra que encontramos en el ahogamiento-que-resulta-ser-un-milagro hacia el final de los *Versos satánicos* de Salman Rushdie, en la sensación de lluvia de Raju en *Guide* de R. K. Narayan, en la narración de la *Double Vie de Veronique* y de *Tres colores: Rojo* de Kieslowski, y en episodios de otra gran cantidad de libros y películas. Entre interpretaciones místicas y mundanas, el asunto se deja deliberadamente sin resolver.

Sin embargo, con *Rompiendo las olas*, Von Trier se aventura *más allá* de este tipo de aporía. La propia película se divide en «capítulos», marcados por secuencias entre título y título en las que aparecen exuberantes tomas fijas como de tarjeta postal acompañadas de una música suave y romántica, mientras la obra describe, contra el desolador telón de fondo moral y físico de una pequeña aldea calvinista de la costa noreste de Escocia, la historia de una mujer que se sacrifica en cuerpo y alma por su marido. Cuando éste, un danés que se ha quedado paralítico a causa de una explo-

² En inglés existe una diferencia, políticamente importante, entre *black*, que significa «negro» en sentido genérico (es decir, en el sentido de negro como color), y *nigger*, que se refiere específicamente a la raza negra. *Black* es el término que emplean las comunidades negras del mundo de habla inglesa (y sobre todo de Estados Unidos) como eje articulador de una identidad política *racial*. *Nigger*, por el contrario, proviene del castellano «negro», fue acuñado en los tiempos de la colonización y el esclavismo por los propios colonizadores y sus usos y connotaciones peyorativas son más que evidentes. [N. de la T.]

sión en una plataforma petrolífera, le suplica que tome a otro por amante para poder así disfrutar por lo menos de una vida erótica vicaria, la heroína accede, con gran nobleza y entre lágrimas, a toda una serie de aventuras amorosas. Al igual que en *Riget*, el relato transcurre como suspendido en una atmósfera de una ambigüedad muy en boga, y se podría haber dejado ahí. Pero Von Trier no lo deja ahí. El marido se recupera, la heroína muere y, en un funeral desierto, la iglesia local la condena por sus pecados. No obstante, el marido se hace de nuevo con el cuerpo para celebrar un entierro libre y humano en el mar. Al final de esta ceremonia, sus amigos le sacan de su turbación: está ocurriendo algo extraño. No hay barcos ni tierra firme al alcance del radar y, sin embargo, pueden oír el tañido de las campanas de una iglesia.

Puesto que el oído constituye una sensación en parte subjetiva y el radar no es infalible, *Rompiendo las olas* podría haberse acabado aquí y nos habría dejado con una aporía familiar. Pero no: la cámara se retira y apunta hacia lo más alto del firmamento, más allá de las nubes, para mostrar unas campanas enormes que cuelgan del «cielo» y que repican a más no poder. Cabría pensar: ¿quién no soltaría una carcajada ante este desenlace? No hay error más craso que éste. El público –hasta el último macho– reacciona emocionándose profunda y eufóricamente, con gran ostentación de pañuelos. Ahora bien, si uno recela del tipo de vida a la que aspira la heroína de *Rompiendo las olas* –una vida de sacrificio por su marido–, podría asociar las campanas celestiales con el sentimentalismo de los intervalos entre sección y sección de la película e interpretar el final como una bofetada radical en la cara de aquellos que aceptan los valores del argumento. En caso de que uno *no* sienta este recelo, se descubrirá entregándose, lo quiera o no, a la ideología de un cielo cristiano y de un universo androcéntrico. El hecho es que, por supuesto, la mayor parte de la gente a la que el desenlace de la película le pareció profundamente conmovedor y en absoluto satírico no se considera a sí misma ni creyente ni falócrata. Pero, en todo caso, si responde parcialmente (¿residualmente?) a tales reflejos, el arte de Von Trier le permite eludir la confrontación en público con la luz cegadora de estas ideologías. Se trata de una reacción que se asemeja, a su manera, a la risa y a los comentarios con los que se recibió *Los idiotas*.

¿Qué está pasando aquí? Un éxito contemporáneo procedente de otro punto de Europa arroja cierta luz sobre la naturaleza de esta sorpresa expresada, pero dominada. *La vida es bella*, de Roberto Benigni, se granjeó grandes elogios, pero constituye no obstante una película absolutamente cuestionable. Un padre judeo-italiano, Guido, intenta proteger a su hijo de y contra las realidades de un campo de concentración nazi. Para conseguirlo, convence al niño de que todos los personajes del campo –guardias y prisioneros– están jugando un juego: siguiendo unas pocas reglas pueden juntar mil puntos, con los cuales el ganador recibirá un tanque como primer premio. Las reglas cambian sin cesar, si bien acarrear siempre gran cantidad de juegos del escondite, mentirijillas y «silencio», a

medida que Guido se las ingenia para convencer al chico que no se deje ver. El que se queje de no tener suficiente comida, queda descalificado y tiene que irse a casa.

Pese a haber ganado varios Oscars (ya de por sí motivo de sospecha), *La vida es bella* ha sido criticada por elegir un tema demasiado terrible para un tratamiento cómico, incluso para una tragicomedia. Pero su auténtico pecado se halla sin duda en otro lugar. La película utiliza el mito del juego de un modo que, si no impresiona a los espectadores por lo problemático que resulta, es por lo habituales que están ya a los tropos posmodernos. Hasta donde el niño de *La vida es bella* entiende el juego, si no sigue las reglas, se quedará a lo sumo sin el tanque. Pero el «juego» que se ponía en práctica en los campos de concentración era mucho más serio: allí el fracaso significaba la muerte, aunque se siguieran todas las «reglas». Aquel juego no podría ser narrado a través de las estratagemas ideadas por Guido: un verdadero campo de concentración nunca permitiría el tipo de espacio e invisibilidad que se precisa en la película para que el juego tenga éxito (resulta extraordinario la cantidad de tiempo que Guido pasa moviéndose por las esquinas a hurtadillas, pasando desapercibido). La brutalidad de un campo de concentración se infiltraría en el dormitorio a través de la ruptura de todas las reglas «normales» previas: guardias violentos, prisioneros exhaustos y aterrorizados, una imperante sensación de agonía y muerte. Pero, sobre todo, a fin de sobrevivir en el campo de concentración, el chico tendría que saber que *no* se trataba de un juego —que lo que estaba en liza no era el primer premio, sino la supervivencia y la dignidad humana—. A decir verdad, al inventar el juego, Guido no sólo vincula al pequeño Giosue más estrechamente con los guardias (que están jugando el mismo juego), sino que también distancia al chico de los otros prisioneros. Tanto los demás niños del campo (que no parecen saber nada acerca del juego) como un hombre que revela a los cautivos que serán todos asesinados deben ser desacreditados por Guido como competidores embusteros, negando, pues, a su hijo la posibilidad misma de la resistencia colectiva.

Juegos

Naturalmente, la idea de narrar el mundo como un juego no es en absoluto exclusiva de nuestra época posmoderna y postestructuralista. Era un tema habitual del drama isabelino. Franco Moretti ha señalado que los dramas «de tesis» de Shakespeare —*Measure for Measure*, por ejemplo— acaban con frecuencia con la revelación de que todas las vicisitudes, desgracias y conflictos expuestos han sido coreografiados por el soberano desde el comienzo. A través de este mecanismo, el mundo vuelve de nuevo a ser un teatro, y de este modo «la función puede terminar, declarando que, desde ese momento en adelante, el teatro como tal constituye algo gratuito». Un final que «revierte sus repercusiones» —revelando inesperadamente que el duque o el príncipe han estado todo el tiempo al mando de la situación y que los fallecidos tan sólo se hacían los muertos— es un final que niega el

«carácter [de la obra] en tanto que secuencia temporal irreversible, en tanto que *historia*». Lo que estamos presenciando es una dramatización del «ideal de toda cultura de la restauración: abolir la irreversibilidad de la historia y hacer eterno el pasado». En este contexto se revela que lo «real» (tal y como se ha puesto en escena) ha sido desde el principio un juego –un juego, además, dirigido por un soberano omnipotente. En consonancia con una cosmovisión feudal, todos desempeñan su papel en el teatro del mundo, aquel que les ha sido asignado por la jerarquía social. Es en este sentido en el que el juego se hace irreversiblemente «real» en el drama barroco.

El caso de *La vida es bella* tiene algo que ver, pero es diferente. En la película, es lo «real» lo que se vuelve reversible, convertido en juego. La trama está llena de episodios en los que Guido se las arregla para «repetir» un paso en falso o una jugada fallida e impedir así el descubrimiento. En un plano temático más complejo nos encontramos ante la narración de una tragedia indudablemente «real» –el genocidio de los judíos– que se presenta a modo de «juego» potencialmente reversible. Aunque nadie puede volver atrás y *representar* de nuevo el genocidio, técnicamente siempre se puede volver atrás y repetir todos los juegos. Este es el motivo por el que la muerte de Guido –un guardia se lo lleva sin ceremonias, justo cuando el campo está a punto de ser liberado, mientras él sigue haciendo el payaso hasta el fin; oímos el disparo final fuera de campo– se hace necesaria; subraya el hecho de que este drama es irreversible y salva a la película de sucumbir totalmente a su actitud posmoderna. Pero esta actitud todavía configura *La vida es bella*: ya que no es el mundo material, sino el simbólico, el que constituye el elemento central de la película de Benigni. La conciencia lo es todo. Casi como le sucede al Fredy Neptune del poema de *Les Murray*, que es capaz de llevar a cabo hazañas sobrehumanas sencillamente porque no es consciente de sentir dolor, el hijo de Guido puede sobrevivir a la dureza de la vida de un campo de concentración porque no lo percibe como realidad, sino sólo como un juego.

El mundo como un juego

La idea de la vida como un juego presenta otro límite, ilustrado también por Shakespeare: piénsese en la preocupación de *Otelo* por las apariencias y los tipos. Tal y como observa Moretti: «El mundo que él [Otelo] ya no puede reducir a un teatro conduce a un modo de comportamiento que completa y niega al mismo tiempo el teatro: la mentira. Si el individuo existe socialmente en la medida en que desempeña un papel, entonces lo que más importa es su actuación... uno de los méritos de Shakespeare, y no el de menor relevancia, consiste en haber elucidado fríamente hasta qué punto el ideal del mundo-como-teatro se volvió vulnerable una vez que se hubo abierto un espacio de libertad y de interés individual, creando un desajuste entre la “persona” y la “función”». Hoy en día estamos mucho más lejos que Shakespeare de ese mundo jerárquico-feudal en el que una «per-

sona» *equivalía* a su «función». Existe sin duda más espacio para la libertad y el interés individual en el mundo de capitalismo avanzado de hoy en día del que había en la Inglaterra de principios del siglo xvii. Sin embargo, a diferencia de *Otelo*, *La vida es bella* no funciona en el sentido de socavar la imagen del «mundo-como-teatro», sino de sostenerla.

Lo cual nos hace volver a las últimas películas de Von Trier y a sus espectadores. Tanto *Rompiendo las olas* como *Los idiotas* obtienen su credibilidad mayoritaria de su recurso al *status* del juego. En *Rompiendo las olas*, este recurso se mantiene profundamente oculto. Pero resulta evidente que el espectador o la espectadora que acaba de sonarse con el pañuelo nunca pondría en práctica los valores de la heroína, ni esperaría que sonaran campanas en el cielo. Sin embargo, él/ella está dispuesto/a a aceptar ambas cosas por respeto hacia determinada emoción moral y estética, hacia esa «dolorosa celebración de la vida y del amor», tal y como lo expresó un crítico. En *Los idiotas*, Von Trier invierte el juego. El armazón invisible de *Rompiendo las olas* se convierte en la estructura visible de *Los idiotas*. Se trata de una película *sobre* el juego —el lenguaje de la «simulación» y de la «performatividad» que emplea Roberts sólo cuenta la mitad de la historia— que revela lo interiorizada y profundamente ideológica que se ha vuelto la versión posmoderna del mismo. Si la aporía solía dejar las dudas burguesas cómodamente sin resolver, el paso de Von Trier «más allá» de la aporía permite que las certezas burguesas persistan, sin que ni siquiera sea preciso hacerles frente o defenderlas.