

EL SOL NUNCA BRILLA EN *DOGVILLE*

Basilio CASANOVA

C. E. S. Felipe II (Universidad Complutense de Madrid) de Aranjuez

Resumen: Se trata, en el presente artículo, de confrontar dos textos filmicos y explorar la diferencia entre el cine clásico y el postclásico. El primer texto es *Dogville*, film postclásico dirigido por Lars von Trier en 2003; el segundo, *El sol siempre brilla en Kentucky*, film de la época clásica de Hollywood dirigido por John Ford en 1953¹. El análisis textual del comienzo de *Dogville* y del centro y final de ambos films, nos permite ver cuan diferente es la representación de la violencia, la relación sexual y la muerte.

Palabras clave: cine clásico, cine postclásico, *Dogville*, *El sol siempre brilla en Kentucky*, ley simbólica, violencia, pulsión, escena central, fin, muerte, sentido.

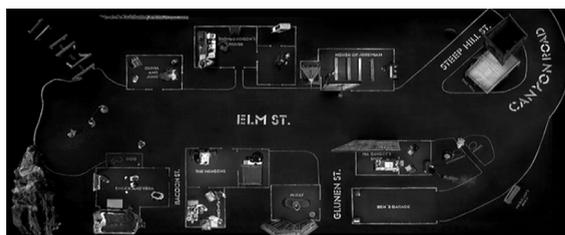
Abstract: The question, in the present article, is to confront two movie texts and exploring the difference between the classic cinema and postclassic one. The first text is *Dogville*, postclassic film directed by Lars von Trier in 2003; the second one, *The Sun Shines Bright*, film of the classic epoch of Hollywood directed by John Ford in 1953. The textual analysis of the beginning of *Dogville* and of the center and the end of both films, allows us to see the differents representations of the violence, the sexual relation and the death.

Keywords: classic cinema, postclassic cinema, *Dogville*, *The Sun Shines Bright*, symbolic law, violence, drive, central scene, the end, death, sense.

DOGVILLE, LA CIUDAD DEL PERRO

¿Por qué la historia de Dogville, un pequeño pueblo minero de las Montañas Rocosas de los Estados Unidos de América, es una historia tan «triste»? Es más, y ciñéndonos ya al texto de Lars von Trier que nos ocupa, ¿por qué un film que da comienzo con una imagen marcadamente cenital de un pueblo

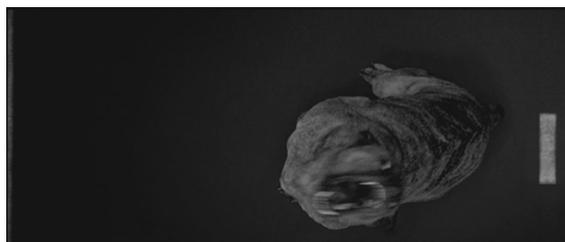
1. Seguimos aquí la clasificación que estableciera Jesús GONZÁLEZ REQUENA en un artículo a nuestro entender fundamental: "Clásico, Manierista, Postclásico", *Área Cinco*, n° 5, Madrid, 1996.



llamado Dogville (F1), termina con otra de la matanza de todos y cada uno de sus habitantes (F2)?



Ambas imágenes tienen sin embargo algo en común: el punto de vista, es decir, el lugar que la cámara ocupa en ellas. Un lugar cenital en el de que, de alguna manera, esa destrucción final está ya escrita desde el principio.



El film, sin embargo, no termina ahí, sino con las imágenes de un perro –estamos en Dogville, la ciudad del perro–, en toma también cenital, ladrando a cámara (F3). A estas alturas del film ningún resto de vida humana queda ya en Dogville,

un pueblo arrasado, en una especie de Apocalipsis final, por una banda de gánsteres.

Repasemos brevemente esta triste historia, que da comienzo cuando Grace, una fugitiva, llega a este pueblo minero de las Rocosas en la época de la Gran Depresión. Sus habitantes conceden a la recién llegada un plazo de dos semanas para que pueda hacer méritos y ganar así su confianza. A cambio de tan «generoso» gesto, Grace deberá trabajar para cada una de las ocho familias de Dogville al menos una hora al día. Las exigencias de la comunidad irán sin embargo en aumento y para evitar que Grace huya del pueblo será encadenada y sometida después a toda suerte de vejaciones.

Al mismo tiempo, el amor surge entre la protagonista y Tom, un joven de Dogville, hijo de Thomas Edison, el médico del pueblo. Tom es escritor, aunque hasta la fecha no haya conseguido escribir más que dos palabras –*grande*, *pequeño*– siempre entre interrogaciones.

Para retrasar el momento de ponerse a escribir, Tom se dedica a celebrar reuniones comunitarias en la iglesia del pueblo con el objetivo de rearmar moralmente a sus habitantes o, como no cesa de repetir la voz en off del film, «ilustrarlos» acerca de lo que significa recibir.

Y bien, de la importancia que el film concede a la relación entre Tom y Grace da cuenta el hecho de que la *escena central* del mismo sea una escena amorosa entre ambos. Pero una escena de amor, hay que añadir inmediatamente, esencialmente fallida. Y será a partir de esa «escena imposible» cuando en la historia de Dogville se produzca un giro decisivo. Es decir: a partir de entonces, y como reazará el cartel que abre el capítulo sexto del film, *Dogville enseña los dientes*.

En lo que sigue trataremos de explicar por qué esto es así, es decir, por qué Dogville “enseña los dientes”. Pero antes será necesario traer hasta aquí otro film, otro texto, éste de la época clásica de Hollywood.

EL SOL SIEMPRE BRILLA EN KENTUCKY

Muy diferente al de *Dogville* es el universo que presenta *El sol siempre brilla en Kentucky*. También aquí una mujer de pasado oscuro llega a un pueblo. Ello desencadenará efectos no muy diferentes a los provocados por la llegada de Grace a Dogville. Uno de ellos, por ejemplo, la violación de una niña que hace que la violencia se desate y vaya a más. Y como en *Dogville*, son los perros –sólo que en el film de Ford se trata de sabuesos–, y sus ladridos, los que preceden o acompañan a una jauría humana.

Pero es tal la importancia que *El sol siempre brilla en Kentucky* concede al hecho de cómo encauzar esa violencia, que la escena central del film es aquélla en la que el juez Priest traza en el filo de lo real –lo real de la muerte, puesto que su vida corre serio peligro– una línea en el suelo con la punta de su paraguas. Su objetivo, poner freno a la violencia de la horda asesina.

Una línea no, entonces, como las de tiza dibujadas -y más tarde borradas- en el suelo de ese inmenso plató que es el pueblo de Dogville, sino una línea trazada por el contrario en el filo mismo de lo real para contener la violencia recién desatada. La violencia, es decir, la pulsión, lo real que habita en todos nosotros.



Al plano del juez Priest trazando la línea en el suelo de una calle de Kentucky (F4), le sigue otro de tres sabuesos mirando esa línea (F5). A continuación se suceden varios planos de los integrantes de esa otra jauría, ésta humana, únicamente guiada por la fuerza de la pulsión.

LA VIOLENCIA DE LA PULSIÓN

Y bien, la violencia de la pulsión se desata en *Dogville* como en *El sol siempre brilla en Kentucky*. Pero en el film de Lars von Trier ninguna ley pone freno a esa violencia y por eso toda la comunidad de Dogville acabará haciendo de Grace su «chivo expiatorio».

Pero, ¿a partir de qué momento decisivo comienza *Dogville* a enseñar los dientes? Justo a partir de la escena que está en el centro mismo del film



y en la que Tom y Grace se declaran su amor junto a una cama. En ésta yace Grace agotada, casi vencida por el sueño. Tom está de pie, pero su posición está lejos de ser firme ni en este momento esencial donde determinado acto decisivo debiera tener lugar (F6), ni más tarde, cuando Tom se vea obligado a sustentar su palabra. Su imagen de hombre derrotado, incapaz de sostener ninguna promesa, así lo evidencia (F7, F8).

Y bien, la otra cara de esa escena, imposible, en la que Tom no hace el amor a Grace, es esa otra de una mujer vejada, violada, chantajeada por todo el pueblo (F9), a la que ya nadie respeta y a la que todos los hombres de Dogville poseen.



Se desata, entonces, en Dogville el más atroz de los goces. Goce del que también participarán los más pequeños del pueblo festejando cada encuentro sexual con un repique de campanas (F10). Un goce que pasa finalmente por encadenar a la mujer, ya que nadie, ningún hombre (y en especial Tom), ha sido capaz de hacer de ella su esposa (F11).



CHICO SALVA A CHICA

Todo lo contrario sucede en *El sol siempre brilla en Kentucky*, donde –uno de los personajes del film lo dice literalmente– *el chico salva a la chica*. La salva del dragón, como hiciera San Jorge (Requena, 2004). Y porque la salva, todos los hombres del pueblo la respetan.



En efecto, el violador de la muchacha, una vez identificado, intenta huir. En el carro de la huida va también la protagonista femenina del film. He ahí, en el rostro del hombre, y en su carrera desenfrenada, otra de las caras de la pulsión que a todos nos habita (F12).





Un certero disparo acaba no obstante con la vida del violador. La mujer, entonces, intenta hacerse con las riendas, pero no puede, se desmaya (F13, F14). Detrás del carro desbocado cabalga el hombre que desea a esa mujer y que está por ello dispuesto a salvarla.



En otras palabras: en *El sol siempre brilla en Kentucky*, como por otra parte en todo el cine clásico de Hollywood, el hombre hace lo que tiene que hacer (F15).

Y esto hace posible, a su vez, otras cosas. Por ejemplo que exista una comunidad que merezca el nombre de tal, donde cada uno de sus miembros puede ocupar el lugar que le corresponde.

¿Qué pasa cuando esto no sucede, cuando nadie sostiene ninguna ley, ninguna palabra, ninguna promesa?, ¿qué pasa cuando ningún acto decisivo tiene lugar? Pues lo que sucede en *Dogville*: que el único acto decisivo o, como lo llamara Jesús González Requena, el auténtico *punto de ignición* (Requena y Ortiz de Zárate, 1995: 88) del film es aquel en el que todos los habitantes de Dogville son asesinados (F16).



Y sobre todo, ese otro momento que constituye el reverso siniestro del acto que no ha tenido lugar. Nos

referimos al instante en que Grace le pega un tiro –de gracia, claro– a Tom cuando éste intenta justificarse (F17). Reverso siniestro, decimos, del acto que Tom no ha llevado a cabo.



Al final únicamente resonarán en Dogville los ladridos de Moisés, el perro. Ladridos dirigidos a una cámara, a un espectador, y sobre todo a un director que ha puesto su nombre en el film, que lo ha firmado, sólo al final, en los créditos, junto a una imagen realmente desoladora (F18).



THE END

El final de *El sol siempre brilla en Kentucky* es muy diferente.

En primer lugar, hay en el film clásico un final, ya que, a diferencia de lo que ocurre en el film de Lars von Trier, en el de Ford puede escribirse, de hecho se escribe en él, la palabra fin (F19).



Es decir: hay, en el relato clásico, un lugar para el final, un sentido para sus protagonistas (F20) marcado, trazado, una vez más, por el trayecto de ese hombre, el juez Priest, al que la pareja dirige su mirada, y al que ven -y vemos- caminar hacia un final escrito en ese pasillo de la casa en el que se van abriendo, una tras otra, varias puertas (F21)). La última, el último umbral no puede ser otro que el de la muerte.





Hacia ese lugar, después de todo, dirige también sus pasos la pareja protagonista (F22) antes de que el relato llegue a su fin.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya (1995): *El spot publicitario. Las metamorfosis del deseo*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1996): “Clásico, Manierista, Postclásico”, en *Área cinco*, nº 5, 1996.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2004): “El Héroe y la Mujer. A propósito de *San Jorge y el dragón*, de Paolo Uccello”, *Trama y Fondo* nº 16, Asociación cultural Trama y Fondo, Madrid.