



*D*ogville revisitado

Fabián Aguirre¹

¹ Docente. Egresado de Filosofía de la Universidad de Antioquia y doctorando en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana. Correo: fabian.arias@udea.edu.co

Este ensayo expone de manera concisa una interpretación de *Dogville* de Lars von Trier, a 22 años de su estreno en el Festival de Cannes. En diálogo con el aparato conceptual de Paul Ricoeur se evidencia que el procedimiento cinematográfico implica un viraje noseológico y una aguda crítica a los límites ideológicos de la modernidad anglosajona. En la apropiación suficiente del giro lingüístico, se vislumbrarán las claves de la superación de la epistemología y antropología que la película disecciona.

Palabras clave: *Dogville*, Ricoeur, Lars von Trier, ficción, nihilismo.

El poeta es ese artesano del lenguaje que engendra y configura imágenes por el solo medio del lenguaje.

Paul Ricoeur

Me es necesario, tanto por consideraciones estilísticas como de pertinencia, empezar por la anomalía que supuso que en 2003 *Elephant* de Gus Van Sant enfrentara a *Dogville* por la Palma de Oro en el Festival de Cannes. Dar inicio con esta contraposición se hace imprescindible para captar la dimensión del talento que a principios del nuevo milenio se estaba desplegando y, también, para dar las claves de mi interés por la fecunda dimensión artística que inspira el nihilismo, lo que no implica que la obra en sí sea nihilista. Aún no sé cuál me parece mejor, y creo que ambas obras desbordan con creces el estrecho molde que eso significa. *Elephant* es una radiografía espiritual y emocional del contexto que estableció las condiciones de posibilidad de la masacre de *Columbine*, es limpia y perfecta en su ausencia de juicio moral y respeto por todos los implicados, incluido un espectador que, en un sentido nietzscheano y a través de un plano semisubjetivo, es situado en un perspectivismo más allá del bien y del mal. Pero este ensayo es sobre *Dogville*, esa vivisección exhibicionista hecha sobre el cuerpo moribundo de la modernidad anglosajona. Paul Ricoeur (2000) nos sitúa inmediatamente en el lenguaje particular que von Trier elabora:

Lo que se pone en juego con *Dogville* es, precisamente, el giro lingüístico, que la imagen deriva del lenguaje, del guion, y no de impresiones que la estructura de un yo trascendental (interior) ordena.

Decir que nuestras imágenes son habladas antes que vistas es renunciar a una primera falsa evidencia, aquella según la cual la imagen sería en primer lugar y por esencia, una escena plegada en algún teatro mental frente a la mirada de un espectador interior; pero es renunciar al mismo tiempo a una segunda falsa evidencia, aquella según la cual esta entidad mental sería el material en el cual tallamos ideas abstractas, nuestros conceptos, el ingrediente básico de cierta alquimia mental. (p. 200-2001)

Lo que se pone en juego con *Dogville* es, precisamente, el giro lingüístico, que la imagen deriva del lenguaje, del guion, y no de

impresiones que la estructura de un yo trascendental (interior) ordena. En este caso diríamos sobre von Trier: el director-artesano de imágenes que por medio del lenguaje —guion— produce o no un efecto de resonancia en nuestro campo de sentido. Y cuando el eco sucede, lo hace por la complicidad propia de un lenguaje compartido. Contrario a la concepción del arte supra histórico, *Dogville* devela una verdad menos romántica: si no perteneces al orden semántico que von Trier despliega con el guion, no verás nada de sus imágenes, serás un invidente frente a la cadena de emociones que así va evocando, e inmune a la telaraña de significaciones que va tejiendo: «Pues olvidamos entonces la siguiente verdad: sólo vemos

Von Trier provoca con su método una comunión radical entre el espectador y la obra, pues la imaginación sustituye a la narración de imágenes del esquema tradicional, modificando la dupla diálogo-imagen por diálogo-insinuación.

imágenes si primero las entendemos». (Ricoeur, 2000, p. 203). Von Trier provoca con su método una comunión radical entre el espectador y la obra, pues la imaginación sustituye a la narración de imágenes del esquema tradicional, modificando la dupla diálogo-imagen por diálogo-insinuación; como en la escena en la que Grace se permite una cruel interpelación al señor McKay, no podemos ver el impresionante horizonte tras las pesadas cortinas que mantienen al viejo en las reconfortantes sombras de los recuerdos del tiempo en que podía ver, pero por la expresión de Grace y las palabras de McKay, evocamos nuestra propia idea de un atardecer

cuya belleza la imagen solo podría rozar. Lo único comunitario en *Dogville* es esa comunión entre el espectador y la obra, lo demás es el desierto moderno de lo social. Y Ricoeur (2000) hace entonces la pregunta pertinente:

¿Qué hay de común entre el estado de confusión, característico de la conciencia que, sin advertirlo, toma como real lo que, para otra conciencia, no es real, y el acto de distinción, sumamente consciente de sí mismo, mediante el cual una conciencia pone algo a distancia de lo real y así produce la alteridad en el corazón mismo de su experiencia? (p. 200)

Esa es, precisamente, la estructura que despliega von Trier en *Dogville*: primero decide, por medio de la dirección de arte y en un

acto minuciosamente deliberado, poner como protagonista del núcleo de la acción a la ambigüedad radical, ya no de la imaginación, sino de lo «real» mismo: su dualidad presencia-ausencia, logrando en el espectador, por medio de la necesidad constante de completar y agregar a la historia, un grado de inmersión y entrometimiento radical con el proceso (la trama). Segundo, un espectador así sumergido rompe con la distinción entre imaginario y real, pues a pesar de que el escenario le recuerda de manera permanente, por sustracción de elementos, que está viendo una obra de «ficción», la rabia, el estupor, la frustración, la empatía, las lágrimas... que lo invaden, no son menos «verdaderas». Pues «la paradoja de la ficción es que la anulación de la percepción condiciona un aumento de nuestra visión de las cosas» (Ricoeur, 2000, p. 205). Es por eso por lo que tanto la música como la literatura son inigualables en su poder evocativo y estimulante.

El juego vontrieriano de «reescritura» de la realidad, no supone el propósito común de la ficción actual de funcionar como analgésico frente a un mundo absurdo y mezquino —*Dogville* como microcosmos de EE. UU —, más bien, fiel al *pathos* trágico griego, responde a un refinamiento exacerbado y estilístico por acumulación de los aspectos más sórdidos de la antropología moderna: un hombre antisocial, egoísta e interesado por naturaleza, al cual el autor no rescata lavado ni purificado por la experiencia. Por, y no a pesar de, la minimización y disposición de los elementos del decorado, la fuerza del uso de la imaginación en el discurso es más avasallante. Su antípoda, el drama cristiano y moderno, con su orientación teleológica, quisiera terminar bajo la pluma de Arendt (2005) de la siguiente forma salvífica, consoladora y terapéutica:

El milagro que salva al mundo, a la esfera de los asuntos humanos, de su ruina normal y «natural» es en último término el hecho de la natalidad, en el que se enraíza ontológicamente la facultad de la acción. Dicho con otras palabras, el nacimiento, de nuevos hombres y un nuevo comienzo es la acción que son capaces de emprender los humanos por el hecho de haber nacido. Sólo la plena experiencia de esta capacidad puede conferir a los asuntos humanos fe y esperanza, dos esenciales características de la existencia humana que la antigüedad griega ignoró por completo, considerando el mantenimiento de la fe como una virtud muy poco común y no demasiado importante y colocando a la esperanza entre los males de la ilusión en la caja de Pandora. (p. 266)

Al contrario de lo que Arendt desea y espera, ingenuamente, de la «experiencia» de esta capacidad de dar vida, *Dogville* se erige como la disección ficcional del enemigo a vencer: la pseudo antropología hobbesiana, que es la modernidad anglosajona misma. Pues mientras la modernidad es un drama lineal, es decir, acción con

Dogville es
intercambio simbólico
efímero —casi tres
horas— pero eficaz,
22 años después
la muesa que von
Trier talló en el árbol
del devenir se sigue
ahondando.

sentido, propósito y meta, la tragedia griega era un *pathos* sin perdón, circular, sin mejoramiento, sin redención; era el despliegue de fuerza del carácter del hombre contra su destino ineludible. En estas breves páginas no se opera solo un viraje noseológico frente a la yoidad moderna que estructura el mundo a partir de sus percepciones, el lenguaje precede y estructura al pensamiento, el simulacro —ficción, mito— es «verdadero», también se vislumbra el lenguaje artístico de

su superación. Pero no es edificante ni pedagógico mi querido Tom, y no es con su propia nomenclatura como derrotaremos al monstruo. La epistemología y antropología hobbesianas son la modernidad anglosajona: solipsismo, rapiña e hipocresía, lobo disfrazado de cordero que prefiere sacrificar a quien lo pone en evidencia antes que admitir su verdadero rostro. *Dogville* es intercambio simbólico efímero —casi tres horas— pero eficaz, 22 años después la muesa que von Trier talló en el árbol del devenir se sigue ahondando.

A Diego, a Estefanía, en Canadá. Julio de 2025.

Referencias

- Arendt, H. (2005). *La condición humana*. Paidós
Ricoeur, P. (2000). *La imaginación en el discurso y la acción*. FCE