

ELOGIO AL IDIOTISMO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

CARLOS CAÑADAS ORTEGA

Universidad de Granada

ALFONSO DEL RÍO ALMAGRO

Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

En este texto analizaremos algunos de los principales objetivos ético-estéticos que, desde nuestro punto de vista, el cineasta danés Lars Von Trier plantea en la película *Los Idiotas* (1998), primera propuesta del director inscrita en el movimiento *Dogma95*. Además, analizaremos en qué medida podría establecerse un paralelismo entre la búsqueda del idiota interior, idea vertebral de la obra, y el intento por parte del arte de acceder a lo que el psicoanalista francés Jacques Lacan llamó *Lo Real*. Con esta intención, tomaremos en consideración ideas ya propuestas por otros autores como: Clément Rosset, Roland Barthes y Hal Foster, principalmente.

En la película *Los Idiotas*, personas de un nivel adquisitivo medio –con suficiente tiempo para cuestionarse su posición ante la sociedad en la que se encuentran, así como para tratar de desinhibirse de la misma– exploran su interioridad psicológica, rechazando la razón, el buen gusto, e invirtiendo todo su esfuerzo en *épater les bourgeois*: punzar, agredir emocional y psicológicamente y, en definitiva, tratar de purificar su existencia mediante el escándalo y el disenso público. Comportándose como personas con discapacidad intelectual o como salvajes, realizan una suerte de happenings en los que propician situaciones incómodas. Podría decirse que desde la impostura pretenden avistar algún tipo de verdad, acceder al núcleo duro de la existencia.

En la Grecia clásica el término idiota, *idiōtēs*, designaba a la persona que, pudiendo atender la cosa pública, denotaba un profundo desinterés

por ella, manifestando su debilidad en ese espacio. Como aquí se señala, idiota es aquel encerrado en sí mismo, no plantea opción de conexión con el exterior, piensa luego existe, pero una incapacidad de trasgredir este caparazón lo aísla, ni sale ni entra nada. La visión que el filósofo francés Clement Rosset presenta de lo real implica también esta unicidad absoluta:

La embriaguez puede ser invocada como una de las posibles vías de acceso a la experiencia ontológica, porque el borracho ve que hay una rosa (...) pero lo que percibe es, ante todo, la cosa captada en su singularidad (...) La realidad es idiota porque es solitaria, única en su especie (Rosset, 2004, p. 59).

En este sentido, desde la antigua Grecia ya se hablaba de las cualidades espirituales de la bebida: salirse de sí mismo, perder el control, —se ha hablado de estas cualidades también con otras sustancias como el opio, el yajé, el veneno del bufo alvarius, etc.—. Pongamos como ejemplo a Baudelaire cuando declara “¡el vino aclara la vista y agudiza el oído!” (Baudelaire, 1959, p. 165). ¿De qué vista y de qué oído nos habla? Es un desprendimiento, una forma de soltar o desapego: «Vino, enséñame el arte de ver mi propia historia/ como si ésta ya fuera ceniza en la memoria» (Borges, 1974, p. 910). En la antigua Grecia el vino es poco menos que un portal. Dionisio, hijo de Zeus y Sêmele, desinhibe los filtros, te permite ver de manera pura, el vino permite una relación con la realidad sin intermediaciones. En la mitología griega la consciencia ya es en sí misma un estado alterado, Dionisio nos devuelve a la unidad, entramos en comunión con el centro, recuperamos el estado original que habíamos perdido, la cordura implica ya un abaratamiento de nuestro ser original.

Retomando la obra *Los Idiotas*, la práctica artística, en este caso tanto el cine de *Dogma95*¹, como la performance o el happening², pero bajo la posibilidad de ser llevado a cabo por cualquier disciplina, constituiría una búsqueda del idiota interior al haberse propuesto una aproximación

¹ A un nivel no ficticio, Lars Von Trier y Thomas Vinterberg al crear el manifiesto *Dogma95*.

² A un nivel meta-ficcional dentro de la propia película, pues mediante estas acciones diegéticas, que a la vez apelan y juegan con los eventos no guionizados, los personajes-actores del film pretenden acceder a una pureza por definición inaccesible.

a lo real que, en tanto que incognoscible, no permite a priori este acercamiento. La pregunta que debemos hacernos en este momento será si en efecto lo consigue, si es una opción, y de no serlo, en qué medida es condición de posibilidad para partir desde un nuevo comienzo basado en el fracaso de esta voluntad.

2. OBJETIVOS

La voluntad de analizar la posibilidad o imposibilidad de acceso a *lo real* por parte del arte supone una línea de reflexión realmente relevante en la práctica artística contemporánea. El arte no es sino una forma de relacionarnos con el mundo, en este caso es la metodología elegida, pero como puede apreciarse en el film esta búsqueda del *idiota interior* trasciende lo artístico para zambullirse en la vida misma. En otros momentos históricos, ante la falta de adecuación entre el individuo y la sociedad, se han desarrollado diferentes mitos de evasión: *el místico en estado salvaje*, póngase por ejemplo a Rimbaud (Porrúa, 2000). En este sentido, «al artista romántico y rebelde-vanguardista le sigue el artista como idiota» (Castro Flórez, 2020, p. 87). Este enfoque es, por lo tanto, una vía por la que encauzar nuestras líneas de investigación. Un espacio que nos permite reflexionar en torno a los mecanismos de relación e influencia –personales, y más concretamente cognitivos, pero potencialmente emocionales– a través de los que la producción y consumo de arte está funcionando en la actualidad. Un propósito que no busca delimitar este terreno, no se ha intentado únicamente definir el objeto de estudio, sino profundizar en él para expandirlo, proponer nuevas perspectivas y matices y, así, alcanzar una visión más compleja e híbrida y, con ello, estimular el avance del pensamiento y la producción artística actual.

3. METODOLOGÍA

Esta investigación es de naturaleza interdisciplinar y transversal. Se han revisado varias referencias bibliográficas y filmicas con el fin de construir un análisis fundamentado, que atienda a diferentes aspectos y des-

pliegues de las ideas puestas a prueba. Se han contrastado los datos extraídos entre sí y localizado el común denominador que los hermana. Por último, hemos desarrollado un enfoque conciliador, que aúna perspectivas aun contemplando sus diferencias, y que posibilita un camino por el que seguir indagando en esta dirección. Además, muchos de los resultados de esta investigación han sido aplicados y problematizados en la producción artística personal, poniendo a prueba de manera empírica lo concluido en este escrito, una práctica considerada como investigación académica en sí misma.

Los referentes considerados también son heterogéneos, siguiendo el objetivo de aportar diferentes perspectivas en torno a nuestra investigación y expandir así el entendimiento de este análisis y, así, evitar un posible enfoque excesivamente solipsista que tuviera únicamente en cuenta a referentes propios de las artes plásticas. Hemos considerado pertinente acudir a ramas como la psicología, a Jaques Lacan, centrándonos en la visión del concepto por él mismo desarrollado de *Lo Real* que puede ofrecernos. Hemos acudido a una rama de la filosofía como es la Estética, a las reflexiones en torno a *lo real y lo idiota* que propone Clément Rosset y, siguiendo su estela, a Mario Perniola, y hemos considerado la crítica de arte, atendiendo a ciertos postulados de Hal Foster y Roland Barthes. Por otro lado, hemos acudido a ciertos artistas con el fin de ver cómo en efecto esta línea de pensamiento se ha manifestado en su producción, centrándonos en el cineasta Lars Von Trier, Su estudio ha motivado además la atención a ciertas ideas propuestas por Søren Kierkegaard, quien posiblemente influenciara al artista.

4. EL MOVIMIENTO *DOGMA95*

En 1995 los cineastas Thomas Vinterberg y Lars Von Trier elaboran un movimiento cinematográfico vanguardista –formado a partir de un Manifiesto *Dogma95*, así como de un voto de castidad– que buscaría dinamitar las lógicas de producción, la estética y los lugares comunes que en el cine se estaban desarrollando a nivel global. La existencia del cine como disciplina, en tanto que medio de masas, no puede pensarse sin el

gran público y sustentada sobre una serie de principios narrativos, técnicos y comunicativos concretos determinados por el mercado, siendo un ejemplo paradigmático la producción cinematográfica de *Hollywood*, un cine de golpes de efecto centrado en la espectacularidad. Estos cineastas se proponen precisamente ir en dirección contraria. Algo que ha de tomarse en consideración antes de avanzar más el análisis algunos de los términos hasta el momento utilizados para presentar esta propuesta filmica.

Hemos hablado de *movimiento*, de *vanguardia*, de *manifiesto* y de *voto de castidad*. La utilización de esta terminología en los años noventa es cuanto menos llamativa: como en las vanguardias históricas, se parte de una voluntad rupturista desde la que se propone un nuevo paradigma posible. En la modernidad líquida (Bauman, 2015), por ejemplo, esta actitud podría resultar quizás ingenua, no obstante, esta inocencia es precisamente muestra de la honestidad con la que se plantea el asunto, el solipsismo necesario para operar en estos términos no puede sino remitirnos a la propia idea de “lo idiota”, al potencial emancipador de esta postura. Es precisamente en este contexto en el que una película como *Los Idiotas* tiene sentido.

Este es, por lo tanto, un movimiento marcadamente meta-cinematográfico, que analiza la propia práctica artística –volvemos con otro elemento solipsista– atendiendo a lo que Burgos Ramírez señala al respecto: el movimiento habría estado motivado por las preguntas: ¿Qué es el cine?, ¿Cuál es la relación que establece el cine con la realidad?, ¿Qué es la realidad?, ¿Cuál es el papel del espectador? (Burgos Ramírez, 2015, p. 102). Ante la pregunta qué es el cine, se busca por lo tanto la esencia- Los artistas proponen una utilización, en principio, no condicionada de los medios de grabación, sino pura: cámara al hombro, luz natural, rodajes en localizaciones reales: rechazo de atrezzo, no efectos ópticos, rechazo del sonido extradiegético, etc. Otro requisito incluido en el voto de castidad que los dos directores redactan y con el que se comprometen es la utilización de imagen en color. Esta actitud que ver con el desarrollo que en el momento se estaba produciendo en la industria cinematográfica y la utilización del nuevo medio: el cine digital. Este recurso permitía a priori una mayor espontaneidad de los actores

y una mejor adecuación al lugar de grabación, de este modo, el medio posibilita y genera el propio discurso. La utilización de lo digital acerca además la obra al público, se relacionaba con las grabaciones amateur y la estética documental. Ha de señalarse cómo la misma voluntad de grabar *como si* fuera un documental contradice la propia intención original, el realismo y la pureza. Analizaremos este aspecto a continuación.

En *Los Idiotas*, la segunda producción dentro de este movimiento, siendo la primera *La Celebración*, de Thomas Vinterberg, en 1998, se ven materializados todos los puntos tratados hasta el momento. Como resultado, en la cinta hay fallos de *raccord*, los personajes hablan directamente a la cámara, en diferentes escenas se ve el equipo de grabación, y lo más importante: desaparece la separación entre realidad y ficción, entre personaje e intérprete, entre película y documental.

Es en este momento en el que puede analizarse la segunda pregunta, la relación del cine con la realidad. Todo este dispositivo (el voto de castidad) resulta en cierto modo engañoso, la idea de falso documental (*mockumentary*) «paradójicamente es percibida por el público como algo artificial, en lugar de realista» (Marzal Felici, 2003, p. 384). El espectador consume y se relaciona con el medio cinematográfico en base a una educación visual tomada principalmente del cine más comercial. La convención y el lugar común, la imagen mediada en base a unos principios dados resulta menos artificiosa que la sobriedad formal y la no articulación consciente. Respecto a la búsqueda de verdad por parte de estos cineastas al elaborar estas bases metodológicas debemos tener en cuenta que todo posicionamiento parte de una subjetividad. En este sentido, toda producción cinematográfica está mediada, tiene una articulación conceptual e ideológica. Asumir por lo tanto que este tipo de obras son más puras o reales es una falacia. No hay objetividad pura.

De manera dolosa hemos argumentado hasta el momento que esta pretensión de realidad, a la que los ideólogos de *Dogma95* aspiraron, es falsa, que dicha voluntad de realismo es inútil o engañosa. Ha de pensarse entonces la intención que reverbera realmente en este tipo de producciones. ¿Pretendió Lars Von Trier realmente con esta estrategia, con este voto de castidad, hacer un cine real, puro? O quizás sea esta una

manera de desarrollar lo que el filósofo danés, indudablemente revisado por Von Trier, Søren Kierkegaard llamó la Verdad Subjetiva:

He aquí una definición tal de la verdad: la verdad es la incertidumbre objetiva sostenida en la apropiación de la interioridad más apasionada; tal es la más excelsa verdad que hay para un existente. (...) Objetivamente, él sólo tiene la incertidumbre, pero es esto precisamente lo que tensa la pasión infinita de la interioridad, y en esta aventura consiste justamente la verdad, en elegir la incertidumbre objetiva con pasión infinita. (...) Tal definición de la verdad es una paráfrasis de la fe. (Kierkegaard, 2010, p. 205).

Kierkegaard no estaría interesado por la posibilidad de «conocer la realidad mediante nuestras ideas (realismo) o si son las ideas que conocemos la única realidad (idealismo)» (Goñi, 2019, p. 114), propone una verdad fluida y cambiante, ajena al inmovilismo tanto del realismo como del idealismo. Para él por lo tanto la verdad sería subjetiva, una forma de entenderla realmente ligada a la idea de fe: «La verdad es, por tanto, interioridad: no es un resultado, sino un proceso en el que el hombre se relaciona con Dios³ en el más íntimo de los secretos» (p. 116). ¿No es acaso la voluntad de crear un cine, como el que tenemos entre manos, expresión máxima de esta verdad subjetiva y no tanto de un acercamiento auténtico a una verdad, a una realidad general?

En *Los Idiotas*, tal y como Burgos Ramírez señala (2015), se juega con tres niveles ontológicos distintos: persona (actor), personaje (a quien interpreta) y personaje-idiota (a quien interpreta el personaje). Frente a la pantalla, el espectador puede llegar a confundir estos niveles, esto es, hay momentos en los que no queda claro si a quien se ve es el actor siendo él mismo o su personaje: hablan a cámara con el propio director, dan opiniones, tiene reacciones emocionales, relaciones sexuales, etc. Tampoco queda clara la división entre personaje y personaje-idiota, si bien en un primer momento queda clara la distinción entre el momento en el que los personajes interpretan este papel de idiota, la división va

³ Este planteamiento es extrapolable al ámbito que nos ocupa, cámbiese «Dios» por «la existencia» o, incluso, por «la obra artística».

desapareciendo paulatinamente. Podría decirse, atendiendo a la terminología baudrillardiana, que la imitación deviene, en este caso, simulacro (Baudrillard, 1993).

Lo simulado sería aquel símbolo que se hace autónomo y acaba por no apelar a ninguna realidad exterior a sí mismo, esta es, además, como ya señalamos anteriormente, la definición misma de “lo idiota”. De nuevo, concepto y forma se unen. Los personajes idiotas empezaron por ser el reflejo de una realidad (imitar a personas con deficiencias mentales) y una máscara para otra realidad (mito de evasión, el fallo de sistema provoca individuos disidentes), para pasar a ser una máscara que ocultaba la ausencia de una realidad profunda. La escisión y autonomía respecto al sistema no era tal, imposibilidad de comprometerse: reaccionan negativamente ante personas que sí tenían realmente diferentes deficiencias mentales⁴, algunos de sus integrantes prefieren no arriesgarse y vuelven a una vida acomodada y acabaron por no tener «nada que ver con ningún tipo de realidad, [...] su propio y puro simulacro» (Baudrillard, 1993, p. 14). Para ejemplificar este último momento véase el personaje de Karen, este es el punto clave de la película y gracias al cual nos será posible desarrollar una investigación más extensa en la que se relacione la búsqueda del *idiota interior* con la idea de fracaso en tanto que elemento emancipador. El propio Lars Von Trier señala a este respecto:

La moraleja es que puedes practicar la técnica –la técnica Dogma o la técnica del idiota– hasta que las ranas críen pelo sin conseguir nada a menos que tengas un profundo, apasionado deseo y necesidad de hacerlo. Karen descubre que necesita la técnica, por lo que cambia su vida. La idiotez es como la hipnosis o la eyaculación: si lo quieres, no lo tendrás, y si no lo quieres, lo tendrás (Dogme95.dk, 2014-traducción propia).

Del mismo modo que sus personajes-actores, Von Trier no habría tratado de aprehender la verdad, la realidad de manera absoluta y objetiva,

⁴ «El choque se hace evidente en todos los niveles, la llegada de personas que no fingen ser discapacitadas, sino que efectivamente lo son, hace que los personajes se olviden de su personaje-idiota» (Burgos Ramírez, 2015, p. 104).

sino siguiendo la propuesta kierkegaardiana, se trataría más bien de experimentar de manera apasionada y subjetiva, cámara en mano, sin artificio y sin intención más allá de la propia experiencia vivida, una situación existencial determinada. En la propia voluntad de utilizar la palabra dogma está la trampa, tal y como Kierkegaard señalaba (Kierkegaard, 2007) la existencia de un sistema es una imposibilidad, no hay adecuación perfecta, el sistema, el dogma, en tanto que, sustentado en la razón, es un fracaso, pues “la existencia no puede ser pensada, porque pensar la existencia es esencializarla, es decir, abolirla como existencia real” (Goñi, 2019, p. 49). Proponer un sistema quizás sea en sí mismo de idiotas. Quizás el interés de partir de unas reglas y de un voto de castidad esté precisamente en no cumplirlo.

4. ACCEDER A LO REAL

Con relación a la imposibilidad que Kierkegaard plantea, y que Von Trier problematiza, ha de presentarse en este momento uno de los conceptos fundamentales de este análisis, la noción de *lo real* que Jacques Lacan propone. No se pretende en este escrito hacer un análisis pormenorizado del pensamiento del psicoanalista francés ni de esta idea, más bien nos limitaremos a dar algunas pinceladas en torno a un tema de estudio al que podría dedicársele toda una vida. El concepto de *lo real* lacaniano está planteado desde una óptica que lo hermana con los planteamientos próximos a la mística (James, 2002). Se entiende por real aquello que no puede simbolizarse ni imaginarse, no puede ser conceptualizado, aquello que rechaza la forma, lo que no tiene significante posible. Es en este sentido en el que la posibilidad de articulación de un sistema resulta estéril. A propósito de esta impotencia del artificio para acceder a *lo real*, el crítico Fredric Jameson apunta:

Lo real, en cuanto lo todavía no organizado o colonizado por el lenguaje (...). Está de alguna manera fuera del lenguaje o es anterior a este, sólo comprensible en la medida en que podemos tener alguna concepción en los límites del lenguaje y de lo que podría haber más allá de él (Jameson, 2010, p. 511).

Mediante la estrategia de busca del *idiota interior*, la aprehensión de esta noción de real ha sido el principal objetivo tanto de los personajes de *Los Idiotas* como del propio director al realizar el filme, así como el mismo movimiento *Dogma95*. Pero ¿tiene esto algún sentido?, ¿puede acaso lo no-materializable, materializarse⁵?

El filósofo francés Roland Barthes defiende esta posibilidad. Al igual que el citado Søren Kierkegaard, su solución no parte de la razón, utiliza un argumento al margen de la lógica: el *punctum*. Pone el foco en el espíritu patético que hay en la fotografía, así, en *La Cámara Lúcida* (1980) presenta la archiconocida dicotomía *studium-punctum*. Si el *studium* es aquel desapegado interés general mediante el cual un individuo analiza obras de arte, un primer acercamiento superficial y desapasionado, el *punctum* es la cualidad de ciertas obras –solamente de la fotografía, defenderá– para tocar directamente al espectador, aquello que lastima o pinza, “es un pinchazo, un agujerito, una pequeña mancha, un pequeño corte, y también casualidad” (Barthes, 2009, p. 64). De modo que la manera de acceder a *lo real* acaba siendo no mediante un criterio objetivo, analítico o incluso premeditado, sino mediante la emoción, la vivencia apasionada de un hecho sensible. La imagen o el detalle, no supondrían en sí mismos una presentación de *lo real*, ni siquiera una re-presentación de *lo real*, sino más bien un medio por el que el dardo llega al ojo. En el *Roman de la Rose* (De Lorris, 1998), el deseo dispara su flecha apuntando al ojo de Guillaume. Es interesante ver cómo el deseo y el amor pueden llegar a jugar un papel fundamental en esta investigación. Hemos de reparar, además, en el hecho de que en la primera parte del romance la figura alegórica que representa a la Razón trate de disuadir al amante de su empresa: tomar a Rosa.

El crítico estadounidense Hal Foster ya relacionaba la propuesta de *punctum* de Barthes con el pensamiento Lacaniano. “Es una ruptura no tanto en el mundo como en el sujeto, entre la percepción y la conciencia

⁵ Entiendo lo no-materializable como un término análogo a *lo uno, el ser, Lo Real* (lacaniano), *el tao, Brahmán*, en definitiva, y dicho de manera más prosaica, aquel saber nuclear que se nos presenta como oculto. ¿Se puede llegar a entender algo?.

de un sujeto tocado por la imagen [...]. Lacan llama a este punto traumático el *touché*” (Foster, 2001, p. 136). En este capítulo Foster continúa repensando ciertos conceptos propuestos por Lacan. Nos habla de una pantalla tamiz –lo simbólico lacaniano, el *studium* barthesiano (Cabello, 2016)– en la que la imagen se nos presenta y a través de la cual *lo real* se nos hace más accesible; de no existir dicha pantalla, quedaríamos cegados. Así, Foster propone un modo utilitario de pensar la imagen, el medio por el cual acercarse a *lo real*. Pero nunca conectar verdaderamente, el artista como aquél capaz de entablar un diálogo con *lo real* (Foster, 2001, p. 145), pero siempre desde la distancia de seguridad. Mientras que Barthes se muestra más cercano a la posibilidad de acceso a *lo real*, Foster matiza la necesaria mediación que el arte presenta, el contacto causaría el trauma, Lacan define lo traumático como un encuentro fallido con *lo real* (Lacan y Miller, 1986) y el arte será aquel posible instrumento por el cual se hace posible, al menos, presentar una conversación en torno al tema. En este sentido será Andy Warhol, Foster señala, con su repetición despegada de *los desastres de América* un ejemplo paradigmático. Desde una óptica totalmente opuesta, Mario Perniola (2002) señala cómo una gran corriente dentro del arte contemporáneo ha estado precisamente tratando de provocar, mediante la obra de arte, el trauma. Artistas como Robert Gober o Nan Goldin habrían tenido la “voluntad de situar al espectador ante lo terrorífico o lo abyecto” (Perniola, 2002, p. 22).

La idea de asco es fundamental en la estética contemporánea, crear contra el gusto, este habría sido uno de los principales intentos de acercamiento. Intento en cierto modo fallido, pues como Perniola señala, el elemento asqueroso no es sino una pequeña parte de lo que la experiencia de *lo real* supone, esta estrategia presentaría un acercamiento totalmente sesgado. La otra faceta de *lo real* sería, añade Perniola, su carácter idiota.

Un *real* que es sólo *real*, no es otra cosa, es insignificante, absurdo, idiota, como dice Macbeth. (...) la realidad es efectivamente idiota. Porque antes de significar imbécil, idiota significa simple, particular, único en su especie (Rosset, 1993, p. 50).

Así, este intento de conexión con *lo real* podría estar más relacionado con la infructuosa búsqueda de una interioridad latente no determinada, un solipsismo condenado a la frustración en el que el individuo no es capaz de conectar con ninguna exterioridad, un aislamiento ansiado y temido. Un tipo de situación, existencial si se quiere, que provocaría temor y temblor (Kierkegaard, 1968). El mencionado trauma estaría más relacionado con el desposeimiento y la pereza que con el asco. (Perniola, 2002, p. 24). En este sentido, frente a la naturaleza eminentemente latente que el *punctum* presenta para Barthes, Foster muestra cómo ciertas imágenes, precisamente por ese cuestionamiento de la identidad o paso a la dimensión *simulacral* (Foster, 2001) generarían un nuevo *punctum* que hasta el momento no se encontraba en la imagen virginal. ¿No es precisamente lo que ocurre en *Los Idiotas*? Por una parte, los personajes se proponen activamente ser idiotas, los imitan, al fin y al cabo; lo mismo ocurre con la producción de la propia película y la voluntad del movimiento *Dogma95* que la articula, es una imposición. Retomando la declaración anteriormente citada del cineasta, la clave está en el personaje de Karen:

Interpreta a su yo-idiota de manera perfecta, porque su interpretación es su ser. Más allá del racional antirracionalismo que el grupo se ha impuesto, Karen trasgrede con sus espasmos el orden de lo simbólico desde la pura emoción, el único espacio desde el que su trauma puede ser articulado (Burgos Ramírez, 2015, p. 104).

No se puede por lo tanto acceder a *lo real* sino accidentalmente. La condena, o salvación, quizás resida en la imposibilidad de no hacer otra cosa que seguir intentándolo. “La misma imposibilidad y el repetido fracaso [...] es ya la cosa misma, esto es, esta vía eterna es el sino del hombre” (Žižek, 2010, p. 296).

Como hemos podido ver, el *idiota interior* es en cierta medida la construcción de un ego (Lacan, 1986) de alguna forma útil, aporta felicidad y libertad, fuera de la ficción las personas construimos diferentes egos con los que finalmente acabamos confundiéndonos, identificándonos. Tomamos, así, cierta identidad, cierto punto de vista, obviando inevitablemente el resto de puntos de vista, cuando la identidad es idiota se produce una situación utópica en la que, a nuestro juicio, se magnifican

todas las cualidades y características de cualquier otra identidad, llevando así la construcción del yo, el ego, a su paroxismo.

5. CONCLUSIONES

Sorprende de esta película su desnudez. En muchos momentos tenemos la sensación de que lo que está pasando es improvisado, el modo con el que el espectador debe enfrentarse a la imagen en crudo. Esta es la ambición de Lars Von Trier, buscar una especie de verdad, de realidad, a través del artificio en películas como *Anticristo* (2009) o *Melancolía* (2011) y a través de la simplicidad, como sería el caso de la pieza que nos ocupa. No obstante, como ya hemos visto anteriormente, la noción de simplicidad y artificio resulta problemática, pudiendo aplicar cualquiera de los dos calificativos a esta pieza, es precisamente la indefinición entre ambas categorías la que posibilita el juego a partir de la obra. El propio Stoffer es un ideólogo, un mesías o quizás un asceta en su ambición por desapegarse de las convenciones sociales occidentales. Esta pulsión de aislamiento podemos verla también en *Anticristo*, en el momento en el que Charlotte Gainsbourg y Willem Dafoe se retiran a *Edén* para poder así recuperar la salud mental de ella, en este filme vuelve a presentarse la visión ácida y corrosiva del retiro, un solipsismo tóxico, una retirada hacia sí mismo en el que uno encuentra todo lo podrido y sacrílego que en su interior alberga. En este tipo de piezas puede apreciarse cómo realmente el cineasta establece una relación íntima entre lo que produce y lo que vive. Al ver *Anticristo* es inevitable pensar en la propia biografía de Von Trier, sus continuas recaídas en la depresión y su fragilidad actual, hay verdad en la obra porque el artista habla desde su propia experiencia vital, no a partir de cierta teoría o razonamiento lógico y argumentado sino desde la experiencia única y prosaica personal. En este sentido recuerdo las palabras del director Andrei Tarkovski, cuando al pedirle consejo para los jóvenes directores el cineasta ruso declaraba:

El consejo que puedo darles a los principiantes es no separar su trabajo de su película, su película de la vida que llevan, no hacer una diferencia

entre el filme y su propia vida, (...) es extraño ver directores que toman su trabajo como una posición especial ofrecida a ellos por el destino y explotan su profesión, eso es, viven su vida de una manera y realizan películas sobre otra cosa. Y me gustaría decirles a los directores especialmente a los jóvenes que deberían ser moralmente responsables de lo que hacen mientras hacen sus filmes (Graça, 2013).

En el momento en que ella está sentada en el suelo del baño hay verdad, en el momento en el que la naturaleza que la envuelve empieza a distorsionarse hay verdad y en el momento en el que un zorro moribundo se destripa a sí mismo y mirando a Dafoe declara «reina el caos» hay verdad. Volviendo a Stoffer, es una persona que ha tenido una idea, pero lamentablemente se la ha tomado demasiado en serio, quizás sea esta una manera de ver a Von Trier dentro de su propio dogma, quizás pudiera utilizarse además como elemento disuasorio para el artista emergente, recordando las palabras que Ortega y Gasset dijera, “ser artista es no tomarse tan en serio al hombre que somos cuando no somos artistas” (Ortega y Gasset, 2004, p. 87). Y es que lo idiota realmente es haber creído de manera tan desposeída en este ideal, en el idiota interior. Una construcción que entra naturalmente en conflicto con el yo *egoico* que ya cada uno de los participantes trajo de casa, y es precisamente Karen el personaje que más se acerca a esto. Lo que consigue es poco más que un guantazo, pero fue por un momento como de verdad sintió. Dejó de identificarse con su ego, se limitó a ser. Karen es un personaje desarraigado, es un personaje que por estar perdido ha comenzado una búsqueda, y es justo por esto que efectivamente consigue cierta *iluminación* cierta libertad a través del *idiota interior*, una forma de enfrentar el sufrimiento. Hay en otros momentos de la cinta verdaderos encuentros con un yo-idiota más allá de la impostura, en aquel momento en el que Jeppe se encuentra con Katrine y como dos enamorados el papel de idiota entra en contacto efectivamente con el núcleo duro de los personajes, trasciende su carácter de impostura.

6. AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha sido posible gracias a: Ayuda de Investigación del Programa de Formación de Profesorado Universitario, Resolución de 10 de

octubre de 2022, de la Secretaría General de Universidades, Ministerio de Universidades.

7. REFERENCIAS

- Bárcena, F. (2015). *La diferencia (de los idiotas)*. Pro-Posições, 26(1), 49-67.
- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida*. Paidós
- Baudelaire, C. (1959). *Las flores del mal*. Losada
- Baudrillard, J. (1993). *Cultura y simulacro*. Kairós
- Bauman, Z. (2015). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Borges, J. L. (1974). *Obras Completas 1923-1972*. Amecé
- Burgos-Ramírez, E. A. (2015). *Al rescate de los últimos granos de verdad. A propósito de lo metacinematógráfico en Los idiotas*. Cineforum L'Atalante
- Cabello, G. (2016). La herida en la imagen y el umbral de lo visible. Nota sobre “Douleur exquise” (2003) de Sophie Calle, en VV.AA., *En torno al dolor en la cultura moderna*. (pp. 199 – 236). Atrio
- Casariago, P. (1992). *8 poetas raros*. Ardora
- Castro Flórez, F. (2020). La realidad del arte contemporáneo al desnudo, par ses célibataires, même. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, (2), 10-38.
- De Lorris, G. (1998). *Roman de la rose*. Cátedra
- Dogme95.dk—A tribute to the official Dogme95 (15 de marzo de 2014). *Idioterne (The Idiots)—Dogme #2*
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Akal
- Graça, F. (19 de marzo de 2013). *Andrei Tarkovsky's Advice to Young Filmmakers/Directors*. YouTube. <https://bit.ly/3y8u4xu>
- James, W. (2002). *Las variedades de la experiencia religiosa*. Península
- Jameson, F. (2010). Lacan y la dialéctica: Un fragmento. En S, Žižek (Eds.), *Lacan. Los interlocutores mudos*. (pp. 475-517). Akal
- Kierkegaard, S. (1968). *Temor y temblor*. Losada
- Kierkegaard, S. (2010). *Post scriptum no científico y definitivo a “Migajas filosóficas”*. Sígueme
- Kierkegaard, S. (2007). *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II: Escritos II*. Trotta

- Lacan, J. (1975). *Le Séminaire, Livre XX*. Seuil
- Lacan, J. (1986). *El Seminario de Jacques Lacan: Libro 11, / Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis: / 1964*. Paidós
- Lacan, J. (1996). *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*. Seuil
- Marzal Felici, J. J. (2003). Atrapar la emoción: Hollywood y el Grupo Dogma 95 ante el cine digital. *Arbor*, 174(686), 373-389.
- Ortega y Gasset, J. (2004). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Austral
- Perniola, M. (2002). *El arte y su sombra*. Cátedra
- Porrúa, A. (2000). Miguel Ángel Bustos: 'una salvaje profecía'. *INTI*, (52/53), 317-325.
- Rosset, C. (2004). *Lo real: tratado de la idiotez*. Pre textos
- Rosset, C. (1993). *Lo real y su doble: ensayo sobre la ilusión*. Tusquets
- Žižek, S. (2010). Quemados por el sol, en S, Žižek (Eds.), *Lacan. Los interlocutores mudos*. (pp. 283-301). Akal
- Žižek, S. (2020). Pandemia. *La covid-19 estremece al mundo*. Anagrama