

Brecht/Von Trier. El distanciamiento en *Manderlay*

Sergio Moreno Ramos
Universidad Complutense de Madrid

La teoría del distanciamiento de Brecht ha sido aplicada en el arte dramático de forma continua durante la segunda mitad del siglo XX por autores de distintas tendencias y escuelas. Sin embargo, en el momento de elaborar su teoría, Brecht era consciente de la importancia que había

Resumen

adquirido el cine como arte de masas y consideraba que su aportación teórica también podría aplicarse al nuevo medio

Palabras clave

Distanciamiento

Brecht

Trier

Cine

nacido con el nuevo siglo. Algunos directores han trabajado en esta dirección desde los años cincuenta, los realizadores de la *Nouvelle Vague*, entre los que destaca Jean Luc Godard, y posteriormente Fassbinder, Ōshima o Alain Tanner. En el siglo XXI se puede destacar a Michael Haneke, Yorgos Lanthimos y Lars Von Trier como directores interesados en aplicar el distanciamiento brechtiano. El filme de 2006, *Manderlay*, de Von Trier, resulta muy interesante para acercarse a la aplicación cinematográfica del *V-Effekt*.

The theory of distancing by Brecht has been applied in dramatic art continuously during the second half of the XX century by authors of different tendencies and schools. However, at the time of elaborating his theory, Brecht was aware of the importance that cinema had acquired as a mass art and considered that his theoretical contribution could also be applied to the new medium born with the new century. Some directors have worked in this direction since the 1950s, the filmmakers of the *Nouvelle Vague*, among Jean Luc Godard stands out and later Fassbinder, Oshima or Alain Tanner. In the 21st century can highlight Michael Haneke, Yorgos Lanthimos and Lars Von Trier as directors interested in applying brechtian distancing. Von Trier's 2006 movie *Manderlay* is very interesting to approach the cinematic application of the V-Effekt.

Keywords

Distancing

Brecht

Trier

Cinema

Abstract

¿Qué relación tiene el cineasta danés Lars Von Trier con el dramaturgo alemán Bertolt Brecht? El objetivo de este estudio es analizar cómo utiliza Lars Von Trier el efecto de distanciamiento (V-Effekt) de Brecht en uno de sus *films*, concretamente en *Manderlay* (2006). El ámbito de estudio será el que corresponde a la dialéctica entre ética y estética dentro del medio cinematográfico, del que participa el cineasta danés, y que en su momento interesó a Brecht por ser precisamente el arte o medio con más capacidad exponencial para llegar a las masas.

Brecht concebía el teatro como un espacio para el placer y el entretenimiento del espectador, pero también consideraba que era posible entretenerse y a la vez aprender cosas sobre el mundo que nos rodea y sobre el ser humano con las que luego poder mejorar la realidad.

En 1948, cuando escribió el «Pequeño órganon para teatro», consideraba que aún no se había descubierto qué proporcionaba placer en la época de la ciencia. Creía que el arte satisfacía la necesidad espiritual del ser humano y la ciencia las necesidades materiales. Ambas necesidades no podían desligarse, tanto la ciencia como el arte debían orientarse al estudio de la naturaleza humana y la lucha de oprimidos contra opresores. La actitud del creador debía ser por lo tanto crítica, señalar el problema y proponer soluciones. El materialismo dialéctico se concibe como una lucha, energías que se oponen entre sí, que modifican y transforman continuamente el mundo. Este análisis marxista está en el origen de la teoría acerca de la creación artística que propone Brecht para el teatro. Sin embargo, no basta con la mimesis naturalista para reflejar todos esos conflictos que modifican la realidad. Esto lo diferencia de otro teórico marxista: Lukács y su *teoría del reflejo*.

Es posible que Lars Von Trier, cineasta nacido en 1956 y cuya filmografía comienza en los años ochenta, se haya hecho la misma pregunta que Brecht ¿Qué da placer?, ¿qué entretiene al espectador de nuestra época? Pero, como indica Verónica Bujeiro en su artículo sobre el dramaturgo alemán, ya no vivimos en la era de la ciencia sino en la era virtual, y los cineastas contemporáneos que se acercan a las teorías estéticas de Brecht necesitan modificar los parámetros de esa gran pregunta [Bujeiro, 2018: 15-20].

El cineasta danés, siguiendo los pasos de Brecht, se aleja de la mimesis naturalista en su apuesta cinematográfica y, como hizo el dramaturgo alemán, busca formas de distanciar al espectador de la obra, pero quizá Trier, sabiendo que el distanciamiento brechtiano puede convertirse en una fórmula y perder su efectividad, intente dar un paso más (al fin y al cabo es hijo de su tiempo y tiene esa necesidad postmoderna de darle una vuelta a todas las cosas); ese paso supone convertirse en un *enfant terrible*, un provocador, disparar contra lo políticamente correcto desde distintos ángulos, utilizando para ello sus *films*, pero también las entrevistas y sus apariciones públicas. Lars Von Trier ha fabricado un personaje cuyo objetivo principal es la provocación, ya que quizá considere que es la única manera de lanzar un auténtico mensaje crítico (fin que comparte con Brecht) en la era virtual (es preciso recordar que en 2011 fue expulsado del Festival de Cannes por unas provocadoras declaraciones sobre el nazismo).

Al igual que otros directores actuales, como Michael Haneke o Yorgos Lanthimos, Trier aplica las teorías de Brecht, pero lo hace en un contexto que el dramaturgo alemán no habría podido imaginar: la era virtual y el tiempo del *fin de la historia*, como proponía en su famoso ensayo Francis Fukuyama. Este es el tiempo en el que lo políticamente correcto se ha adueñado del discurso cultural y ha vaciado de sentido palabras tan inequívocas para Brecht como «libertad» o «democracia».

Trier considera que, para lanzar un mensaje en este contexto, para poder alzar la voz y ser escuchado, es preciso convertirse en un francotirador, agitar, remover, aunque a veces sea un acto ciego y nihilista, algo que le distingue de Brecht, cuyo fondo marxista tenía siempre un objetivo reformista.

Bien es cierto que *Manderlay* repite el planteamiento estético de *Dogville* (2003), pero esta segunda parte propone un tema difícil y perturbador, de rabiosa actualidad, catorce años después, cuando el conflicto racial en Estados Unidos es cada vez más difícil de contener y el pensamiento y la práctica neoliberal han supuesto una terrible brecha entre las clases trabajadoras y las élites, hiriendo (quizá de muerte) el mismo concepto de democracia. *Manderlay* es, por lo tanto, uno de los *films* más brechtianos de Trier, tanto por su forma como por su temática.

I. BRECHT Y EL DISTANCIAMIENTO

Antes de exponer su teoría sobre el distanciamiento, Brecht ya había escrito textos acerca de lo que significa el teatro y de cómo debe ser la relación del autor con el espectador. Fundamental para Brecht es la distinción entre teatro épico y dramático. Su opción siempre es la del teatro épico (que posteriormente denominaría «teatro dialéctico»), un teatro reflexivo, de ritmo lento, que deja espacio para que el espectador medite. En el teatro épico el espectador observa, no se ve involucrado en la acción escénica, algo que sí ocurre en el teatro dramático, y quizá lo más importante: en el teatro épico el espectador razona, frente al teatro dramático, en el que el espectador siente.

Como se ha comentado, en 1948 escribe el «Pequeño órganon para teatro» donde resume sus ideas fundamentales acerca del arte dramático. Aquí nos interesa destacar

lo referente al efecto de distanciamiento (V-Effekt), un concepto que toma prestado del formalista ruso Viktor Shklovski y su idea del *extrañamiento* en literatura; sin embargo, Brecht no se contenta solo con el procedimiento formal y puramente estético de este autor, sino que pretende llevarlo a un terreno ético y político, utilizarlo para fomentar la capacidad crítica del espectador ante la obra. Brecht busca alterar el proceso de mimesis naturalista y la identificación del espectador con los personajes del drama, algo que produce empatía y *zombifica* al espectador, lo avasalla con emociones y no le deja distancia para la reflexión.

En el epítome 42 del *órganon*, Brecht escribe sobre el V-Effekt: «Una representación distanciada es una representación que permite reconocer el objeto representado, pero al mismo tiempo lo hace ver como algo extraño» [1983: 123]. A lo largo de los setenta y siete epítopes del *órganon* desarrolla esta idea y aporta ejemplos acerca de cómo llevarla a la práctica en el teatro. Se interesa especialmente por la forma de interpretar de los actores y el modo en que estos deben ser dirigidos para que no adormezcan o hipnoticen al espectador, metamorfoseándose por completo en sus personajes. Se aleja, por lo tanto, del método Stanislavsky de interpretación (naturalista), y se sitúa en las antípodas de su principal heredero, el método de interpretación de Lee Strassberg (conocido como «El Método»), que triunfará entre los actores de Hollywood desde la fundación del *Actors Studio* en Nueva York, en 1947 («El Método» instaba al actor a ahondar en sus propias vivencias para construir al personaje, la fusión actor/personaje era el objetivo, lo contrario a lo que persigue Brecht, y que explica mucho acerca de la industria del cine de Hollywood, la cual fue objeto de las críticas del dramaturgo alemán y hoy día recibe los ataques de Lars Von Trier).

También se refiere Brecht a otros aspectos del teatro donde se puede aplicar el distanciamiento. En el epítome 67, se refiere a la narración: «Los hechos individuales deben ser anudados en forma tal que los nudos resulten visibles. Los hechos no deben sucederse en forma imperceptible, debe proporcionarse al espectador la oportunidad de intercalar su juicio entre uno y otro» [1983: 135-136]. Se trata de hacer visibles los mecanismos de continuidad del relato, algo que en el contexto teatral se podía lograr mediante la introducción de títulos o proyecciones, y en el cine, valiéndose sobre todo de un recurso específicamente cinematográfico; el montaje. Precisamente, el nivel de invisibilidad del montaje suele indicar si estamos ante una propuesta cinematográfica clásica o ante una propuesta experimental (se puede destacar el uso del montaje que hicieron los cineastas vanguardistas rusos en los años 20 y 30 como Dziga Vertov o Eisenstein). El uso del plano-secuencia, por ejemplo, produce un efecto de continuidad naturalista contrario al que pretendía Brecht. Hoy día muchos directores lo consideran un reto técnico que aumenta el valor estético de la obra, llevándolo hasta el extremo como hace González Iñárritu en *Birdman* (2014) o Sam Mendes en *1917* (2019).

En el epítome 67, Brecht señala: «Resumiendo; se puede recurrir a las más diversas formas de relatar, a las ya conocidas y a otras que están aún por descubrirse» [1983: 135-136]. En estos últimos setenta años no han dejado de aparecer creadores capaces de inventar nuevas formas de concebir el relato, desde Godard hasta Tarantino.

Asimismo, en el epítome 72, Brecht se refiere a todo aquello que tiene que ver con la escenografía [1983: 139] en la obra teatral, y en ese aspecto cree que la libertad del escenógrafo debe ser muy alta para romper con el naturalismo imperante (Trier toma nota y desarrolla esta idea en *Dogville* y *Manderlay*).

También se refiere a la música como otro recurso importante para distanciar al espectador. La coreografía será para Brecht otro aspecto fundamental, y no es posible desligarla de otro de sus principales conceptos, el que se refiere al *Gestus* del actor en la escena (la forma en la que el personaje se relaciona con su entorno, con otros personajes en su interrelación social y política, conformando un universo de signos y referentes que dan sentido a la obra). Hay que tener en cuenta que teatro y cine son dos medios distintos que comparten algunos elementos, pero que también se diferencian en sus distintos lenguajes.

2. BRECHT Y EL CINE

Brecht entendía que el cine era una parte más de la industria capitalista, idea que compartía con su amigo Walter Benjamin, que escribió *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) donde exponía la necesidad de que el cine, como arte de masas y depositario de un cambio de modelo que había dejado atrás el concepto del aura para la obra de arte, y lo había sustituido por el de *exhibición* desde mitad del siglo XIX, debía comprometerse con una visión anticapitalista y revolucionaria. Directores y guionistas tenían una responsabilidad muy relevante en aquello que producían y que sería distribuido de forma masiva.

Siguiendo a Martin Walsh en su libro *The Brechtian aspect of radical cinema* [1981: 54-59], se puede establecer la relación de Brecht con el cine en una serie de aspectos: su uso de materiales cinematográficos en montajes teatrales (ejemplo de ello es el uso de secuencias de *Octubre*, de Serguei Eisenstein, en *Madre coraje*, precisamente para conseguir el efecto de *Verfremdung* o V-Effekt en el público), la relación directa de Brecht con la industria del cine alemán de los años veinte y treinta, y de Hollywood en los años cuarenta; o su intento de adaptar su propia obra *La ópera de tres centavos*, adaptación que tras un conflicto con los productores fue realizada por G. W. Pabst en 1931. En 1932, guionizó *Kuhle Wampe*, film dirigido por Ernst Ottwalt, que narra la vida de un obrero alemán. Durante su exilio en Estados Unidos intentó acercarse a la industria hollywoodiense, pero los guiones que escribió nunca llegaron a producirse. Además, directores como Chaplin o Eisenstein tuvieron influencia en su concepción teórica del teatro épico (admiraba a Chaplin por la utilización de episodios en sus *films*, el contenido social de sus obras y, sobre todo, por el uso de los gestos y la mímica tan característicos que le influyeron a la hora de exponer su teoría del *Gestus*). Otro aspecto que relaciona a Brecht con el mundo del cine es la gran influencia que tuvo en los directores de los años sesenta (a través del movimiento generado con la puesta en marcha del «teatro documental» de Piscator en la Alemania de los años sesenta, y que tenía una gran influencia brechtiana), sobre todo en los franceses adscritos a la *Nouvelle Vague*, como Godard o Truffaut, aunque su

influencia llegó a otros directores de distintas órbitas artísticas, como Fassbinder, Alain Tanner o Nagisha Oshima, entre otros muchos.

3. EL DISTANCIAMIENTO EN EL CINE (ALGUNAS APROXIMACIONES)

A finales de los años cincuenta, los directores adscritos a la *Nouvelle Vague* comenzaron a poner en práctica las teorías sobre el distanciamiento de Brecht. Los años sesenta, sin duda, desarrollaron estas ideas surgidas entre los directores franceses e importadas después a otras cinematografías.

Es Jean-Luc Godard el máximo representante de esta ruptura con la narración clásica, establecida en el medio cinematográfico desde que, en 1915, David W. Griffith dirigiera *El nacimiento de una nación* (*The birth of a nation*), sentando las bases de lo que Noël Burch denominó «Modo de Representación Institucional» (MRI), con el uso del montaje paralelo, de distintos tamaños de plano, etcétera.

En *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*), de 1959, Godard quiebra las convenciones del cine clásico partiendo de una historia que se alimenta del género, en concreto del film *Noir*, para desmontarlo desde dentro, empezando por el propio guion, que se improvisó, y continuando por el montaje, que destruye la sensación de continuidad (uno de los parámetros fundamentales del MRI, cuyo fin último es provocar en el espectador la impresión de una transparencia narrativa en la que el narrador siempre debe permanecer oculto). Utiliza también la interpretación de los actores, que interpelan directamente al espectador con gestos o miradas que rompen la «cuarta pared» y provocan el distanciamiento brechtiano, obligando a este a tomar conciencia de que se halla ante un objeto artístico, artificial, completamente ajeno al mundo real que el cine clásico pretendía imitar. Este tipo de interpelación al público ha sido muy utilizado desde los años sesenta y supone una de las técnicas habituales que usan el cine y la televisión contemporánea para suscitar un tipo de distanciamiento específico. Es interesante destacar que su uso ha sido muy recurrente en la comedia, como demuestran *Crimen perfecto*, de Alex de la Iglesia (2004), o más recientemente la serie de televisión *Fleabag*, de Phoebe Waller-Bridge (2016).

Esta ruptura, marcadamente política e ideológica, en la que la estética y la ética eran indisolubles, fue agotándose a lo largo de los años setenta, pero hay autores que, como pequeños islotes, siguen los pasos de Brecht de una u otra forma.

De todos los directores que transitan o han transitado por esos senderos es necesario citar a Michael Haneke, ya que el realizador austriaco ha trabajado con la técnica del distanciamiento en algunas de sus películas. Es muy destacable, por ejemplo, cómo lo desarrolla en *Funny Games* (1997), donde juega con los procesos de identificación del espectador negando la catarsis en el momento final, una catarsis a la que el espectador contemporáneo está muy acostumbrado (se puede señalar como representativa la venganza catártica de *Perros de paja* —*Straw Dogs*—, dirigida por Sam Peckinpah en 1971; una modalidad en que se ofrece al espectador una vía de escape ante el horror manifestado

durante todo el film, una catarsis violenta que tiene como objetivo castigar a los antagonistas, suscitando una satisfacción primaria en el espectador).

El *film* de Haneke relata los asesinatos de dos jóvenes criminales. En un determinado momento, un miembro de la familia que está siendo asesinada consigue escapar y dispara a uno de los asesinos; sin embargo, su compañero resuelve la situación cogiendo el mando a distancia y rebobinando toda la escena, volviendo atrás en el tiempo. Haneke, de esta manera, hace consciente al espectador de que en realidad está contemplando una película, y le interpela directamente como consumidor de ese tipo de violencia gratuita que abunda en el cine comercial, ese tipo de cine ante el cual el director pretende que sus espectadores tomen conciencia y se posicionen como individuos críticos.

Otro director contemporáneo que hace uso del distanciamiento brechtiano es el griego Yorgos Lanthimos. Su método no se basa tanto en procedimientos formales relacionados con el lenguaje cinematográfico como en la manera de enfocar los temas en sus *films*, analizando la sociedad humana con los ojos de un científico, adoptando una posición fría y distante. En *Langosta* (2015) analiza el amor y el sexo en el mundo actual utilizando una aséptica lupa que convierte el relato en una suerte de estudio antropológico, algo similar a lo que hace en *Canino* (2009), film en el que analiza el concepto de familia bajo esos mismos presupuestos. Se trata, por lo tanto, de una aplicación del concepto de distanciamiento, utilizando una técnica distinta a la de Haneke.

También se puede citar alguna de las obras de Manoel de Oliveira como ejemplo de distanciamiento, por ejemplo, *El zapato de raso* (*Le soulier de satin*, 1985), un film basado en la obra de teatro de Paul Claudel, de una larga duración, en cuyo «prólogo» se muestra a un personaje que presenta la acción ante los espectadores; sin embargo, esta supuesta presentación forma parte de un juego de espejos que cuestiona toda la articulación del espacio cinematográfico y su relación con la realidad. Abbas Kiarostami es otro de los directores contemporáneos que ha indagado en las técnicas de distanciamiento brechtiano, con films como *A través de los olivos* (1994), cuya estructura metacinematográfica conduce a una reflexión sobre la propia creación artística.

Tanto Oliveira como Kiarostami utilizan ciertos recursos que inciden en la necesidad de distanciar al espectador: «la frontalidad, el predominio de planos fijos y generales, la duración desmesurada de las tomas, el monólogo y una escenografía aparatosa con tendencia a la simetría, coadyuvan a desvelar los mecanismos del engaño, poniendo a la realidad bajo sospecha» [Vilageliu, 2006: 132].

Por último, Lars Von Trier es otro de los directores contemporáneos que apuestan por el distanciamiento utilizando diferentes recursos a lo largo de su filmografía. Desde *Europa* (1991), donde la estética expresionista provoca el V-Effekt en el espectador, hasta las obras rodadas bajo las consignas del manifiesto Dogma 95 (cuyos códigos autoimpuestos se centraban en la eliminación de los artificios con los que un film se podía revestir, desde movimientos de cámara complejos utilizando grúas, hasta la música extradiegética o los efectos especiales), como *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*, 1996) o *Los idiotas* (*Idioterne*, 1998), films en los que el distanciamiento brechtiano se

reproduce a través de la austeridad y del propio lenguaje cinematográfico, cuya evolución desde principios del siglo xx había tendido a una recreación de la realidad, valiéndose de una larga serie de artificios técnicos que sobrecargaban el lenguaje con el fin de hacer más eficaz el proceso mimético.

En cierto modo, el Dogma 95 es una vuelta a los valores teatrales y documentales del cine, una reivindicación de la austeridad para narrar una historia y hacer a la vez consciente al espectador de estar contemplando un producto artístico con un mensaje implícito o explícito. Como diría Brecht, no se trata de hipnotizar al espectador, de sumirlo en un sueño de dos horas, se trata de ponerlo frente a la obra y dejarle espacio para pensar sobre ella. Con *Dogville* (2003), Trier dejó atrás las normas del Dogma 95 y dio un paso más allá en el desarrollo del distanciamiento brechtiano.

4. EL DISTANCIAMIENTO EN MANDERLAY

La trilogía americana de Lars Von Trier iba a estar formada por *Dogville* (2003), *Manderlay* (2006) y otro film que nunca llegó a estrenarse: *Washington*. *Manderlay* retoma la trama allí donde la dejó *Dogville*, cuando Grace y su padre, un jefe de la mafia (ahora interpretados por actores diferentes; Brice Dallas Howard y Willem Dafoe, que sustituyen a Nicole Kidman y James Caan), recorren los Estados Unidos con su coche y un séquito de *gangsters* con ellos, en el año 1933. Por azar, llegan a una plantación de algodón en Alabama y una de las habitantes negras del lugar pide ayuda a Grace después de contarle lo que ocurre: los negros de la plantación siguen viviendo en régimen de esclavitud, pues, en esa franja de tierra, la abolición de 1848 nunca llegó a hacerse efectiva. Grace, cuyo poderoso padre le ha ofrecido parte de su poder, lo reclama para sí en este momento, con la idea humanitaria de quedarse en la plantación y restaurar la democracia, acabando para siempre con la esclavitud. El poderoso padre accede a la petición de su hija y le ofrece un grupo de hombres para que sean su brazo armado en la plantación y la ayuden a imponer la libertad. La antigua ama, jefa de la familia blanca que ha controlado la plantación en los últimos ciento cincuenta años, fallece al llegar Grace, y esta encuentra bajo su cama el «Libro de la Ley», un manuscrito donde se establecen las normas específicas para dirigir ese lugar. Entre otras aberraciones, Grace encuentra una clasificación de los negros en siete categorías psicológicas: el negro payaso, el negro orgulloso, el negro camaleón... Horrorizada, Grace intenta cambiarlo todo, pero los esclavos tienen sus propios conflictos, no son simplemente un grupo homogéneo y agradecido por recuperar su libertad. Tras muchas vicisitudes, las mujeres y los hombres negros de la plantación deciden que no quieren cambiar de régimen, no les interesa la democracia, quieren seguir siendo esclavos y obligan a Grace a ser su nueva ama, aunque finalmente esta consigue escapar.

Es interesante señalar que el distanciamiento que propone Trier (más incluso que en *Dogville*) empieza con el propio relato. La narración es difícilmente asimilable para cualquier persona educada en una democracia liberal que garantiza los derechos humanos. Así, el tema que elige Trier causa un rechazo instintivo (mucho más en Estados

Unidos, donde la tensión racial es terrible y donde el tratamiento cinematográfico del tema se suele hacer con gran «sensibilidad» y «corrección política») y ese rechazo impone una distancia crítica a la hora de enfrentarse al film. En este sentido, la estrategia brechtiana parece funcionar directamente desde el relato, pues se trata de una mujer blanca y bienintencionada (el nombre de Gracia no es una casualidad) que libera de la esclavitud a un grupo de personas negras. Hasta aquí todo es correcto, incluso podría ser el argumento de un producto *mainstream* hollywoodiense candidato a los Oscar, con una heroína progresista capaz de liberar a un grupo de agradecidos afroamericanos. Pero Trier da un giro sórdido, agresivo y provocador a la trama: las mujeres y los hombres negros tienen miedo de ser libres, prefieren seguir siendo esclavos, no quieren ser liberados ni participar de la democracia. Además, no son buenas personas; unos son ruines, otros envidiosos, otros falsos o cobardes o asesinos —en una entrevista, Trier se pregunta por qué siempre que aparece una persona negra en un film de Hollywood tiene que ser «buena» o «heroica» [Trier, 2006: 3' 12'-3' 20']—. De esta forma, Trier propone ya desde el guion un argumento incómodo para el espectador y nos obliga a distanciarnos desde el primer momento. En una de las conferencias de prensa antes del estreno del film, Trier jugó con la idea de que en realidad *Manderlay* fuese una comedia. Esta estrategia ambigua ante el propio género del film ahonda en ese distanciamiento que mina las expectativas del espectador (en cierto modo, el film tiene muchos aspectos cómicos, logrados, sobre todo, mediante la sarcástica y omnisciente voz en *off* que comenta las acciones de los personajes). La incomodidad, que genera distancia, no deja de incrementarse a lo largo de la película, y alcanza su clímax cuando Trier introduce en el relato el aspecto sexual de Grace y su relación sadomasoquista con uno de los esclavos de la plantación. Sexo, poder y dominación mezclados con la tensión racial dan lugar a un relato que obliga al distanciamiento.

En este punto es preciso indicar que Trier se inspiró en un ensayo de Jean Pauchan, *La bonheur dans l'esclavage* (1954), para escribir el guion. En esta obra se relata una historia real, ocurrida en 1838, en la isla de Barbados, cuando un grupo de esclavos asesinaron a su antiguo amo al concederles esta la libertad, obligado por las nuevas ordenanzas, pues en realidad lo que querían era continuar en régimen de esclavitud. Este autor, además, escribió el prólogo de la novela *Histoire d'O* (1954), de Pauline Reage, que describe una relación sadomasoquista cuya esencia parece estar en el corazón de *Manderlay* [Prieto, 2007: 596-608].

Timothy, el esclavo hacia el que Grace siente un velado deseo sexual, se presenta como un descendiente de la nobleza africana, en concreto de la tribu de los Mursi (Etiopía). Se considera distinto a los demás miembros de la plantación y los demás lo respetan por ser alguien especial. Desde el comienzo del film se establece una subtrama que narra el conflicto entre Grace y este personaje. En una de las primeras secuencias dentro de esta subtrama, Timothy le dice a Grace: «Sus bonitas palabras, sus *gangsters* y su piel blanca son cosas que encandilan a la gente, pero déjeme que le diga una cosa, nosotros no le interesamos, no como seres humanos, al fin y al cabo, es difícil reconocer a las personas cuando son de otra raza» [Trier, 2006: 41' 00"- 41' 18"].

Su hostilidad hacia ella es evidente a lo largo de todo el relato, pero Grace establece con él una relación de sumisión claramente sadomasoquista que se plasma en un sueño erótico narrado con todo detalle por la voz en *off*:

Estaba en un harén y en un abrir y cerrar de ojos Grace yacía en el harén temblando de placer, mientras un grupo de beduinos la satisfacía uno a uno con la nariz. Se sintió más confusa aún al ver a Timothy que era, a la vez, el esclavo que servía vino con manos temblorosas y el propio jeque, cuyas manos autoritarias investigaban el tamaño de los orificios íntimos de Grace [Trier, 2006: 1h 11' 50"-1h 12' 20"].

En otra secuencia, Grace contempla a Timothy desnudo, lavándose, ella es incapaz de apartar la vista y corre hacia su cabaña, se acuesta en la cama y la voz en *off* comenta:

Había vuelto a sentir aquel ardor en la entrepierna [...]. En un raptó de locura, al que otros llamarían simplemente de lujuria, se arrojó boca abajo sobre la cama, y por un momento, olvidándose de la vergüenza y de la corrección, hizo algo que no hacía desde su infancia, cuando aún no sabía que estaba terriblemente mal, se restregó contra el bulto que rápidamente había hecho con la colcha, es difícil saber si sentía placer o dolor, pero continuó, no podía reprimirse [Trier, 2006: 1h 20'10"-1h 20' 30"].

En la parte final de la película se produce el encuentro sexual, el clímax de la subtrama entre ambos personajes, un encuentro en el que Grace es despojada de toda dignidad debido a las supuestas tradiciones ancestrales Mursi de Timothy, entre las que se cuentan ocultar el rostro de la mujer con las sábanas. Lo que narra Trier en esta secuencia es una violación que culmina con el grito desgarrador de la protagonista [Trier, 2006: 1h 41' 59"-1h 43' 37"].

El conflicto entre Timothy y Grace tiene un desenlace final, cuando ella descubre que en realidad el antiguo esclavo no es descendiente del pueblo Mursi, no es alguien especial, y que todo es una farsa. Acusado de robo, los miembros de la plantación pretenden que Grace imparta justicia. Atan a Timothy a un árbol y ella toma el látigo. Grace dice: «Timothy, puedes dejar de ser orgulloso y callado, grita y suplica clemencia [...]; sois unos traidores a vuestra raza, espero que algún día vuestros iguales lo descubran y os castiguen por ello, me dais asco». Antes de ser castigado, Timothy grita: «Todos los insultos que pueda decir a los negros no son suficientes, pero lo que no entiendo es por qué se enfada tanto, ¿no hay algo que olvida? usted nos creó» [Trier, 2006: 2h 03' 27"-2h 05' 00"].

Después, Grace le azota, descargando en él toda la ira que ha ido almacenando a lo largo del relato.

La crítica vio en el film una clara alegoría de lo que había ocurrido en Irak, cuando las tropas estadounidenses de Bush derrocaron al régimen de Saddam Hussein e impusieron la «democracia» por las armas. Sin duda, se trata de una lectura muy clara que fue corroborada por el propio Trier en varias entrevistas, pero no deja de ser una lectura

demasiado evidente, y por eso hay que suponer que las ideas sobre la libertad y la democracia que se plantean en el film sobrepasan ese momento histórico concreto. En cierto modo, el debate que plantea el film también trasciende el conflicto racial para cuestionarse el funcionamiento del capitalismo como sistema contrapuesto a los auténticos ideales de la democracia, algo que habría sido muy del agrado de Brecht. Como señala Bauman en *Modernidad líquida*:

[...] la posibilidad de que lo que experimentamos como libertad no lo sea en absoluto; que las personas puedan estar satisfechas de lo que les toca aunque diste mucho de ser «objetivamente» satisfactorio; que viviendo en la esclavitud, se sientan libres y por lo tanto no experimenten ninguna necesidad de liberarse, renunciando a toda posibilidad de acceso a una libertad genuina [...], un presentimiento aún más negro carcomía el corazón de los filósofos: que a las personas simplemente les disgustaba la idea de ser libres y que, dados los sinsabores que el ejercicio de su libertad podía implicar, rechazaban la perspectiva de su emancipación [Bauman, 2002 : 22-23].

Se puede analizar como ejemplo el papel de los mafiosos en el relato, representados por el padre de Grace y su ejército de guardaespaldas, pues este grupo de personajes desempeña el rol de los soldados de ocupación en un país extranjero, velando para que se cumpla el nuevo orden instaurado por Grace: la democracia. Antes de marcharse de la plantación el padre de Grace, compara a los esclavos con un canario que su hija tenía como mascota cuando era niña. Ella se empeñó en liberar al pájaro y este, incapaz de vivir en libertad, fue exterminado. El padre le dice a su hija:

Ahora recibirán unos dólares por ese trabajo, pero pronto se lo beberán y quizás pidan prestado un poco más a sus jefes, que tendrán sin duda una tiendecita abierta repleta de cachivaches para ellos, y por supuesto jamás conseguirán devolver el dinero y volverán a estar atrapados. Lo que hiciste fue muy noble hija mía, pero para ser sincero, lo has estropeado todo mucho más, como hiciste con tu pajarito [Trier, 2006: 11' 20''- 11' 45''].

Trier está describiendo los engranajes de la sociedad capitalista y las consecuencias del libre mercado entre los más desfavorecidos.

Tiempo después, cuando Grace empieza a dirigir la plataforma bajo un prisma democrático, la familia blanca que ha sido despojada a la fuerza de sus esclavos, redacta unos contratos legales con el fin de sustituir el estatus de esclavo por el de empleado-asalariado. La sarcástica voz en *off* comenta entonces:

Grace temía que por desgracia cualquier juez de la comarca los consideraría (los contratos) justos y correctos. A Grace le parecía que en lugar de empleado habría dado igual conservar el término de esclavo. Una persona solo lo firmaría en caso de desconocer lo que es la vida en una sociedad libre o... si no tuviera más remedio [Trier, 2006: 18' 14''-18' 37''].

Trier expone su idea acerca del auténtico significado de la palabra «capitalismo»: este «no tener más remedio» a la hora de firmar un contrato, que los antiguos esclavos ni siquiera entienden, incide en una pareja de conceptos que al director le resulta paradójica y contradictoria, por no decir directamente opuesta, la que se refiere al eje democracia/capitalismo.

La idea del panóptico (la cárcel ideada por el filósofo utilitarista del siglo XVIII Jeremy Bentham), utilizada como metáfora del poder moderno por Michel Foucault y que recoge Bauman en su ensayo sobre la *Modernidad líquida*, puede aplicarse a *Manderlay*: los esclavos han pasado de estar encarcelados en una suerte de panóptico, que sería el sistema esclavista representado por la antigua ama de la plantación, al poder emanado de Grace y sus secuaces, y, de esta manera, los antiguos esclavos se han convertido en víctimas del poder postpanóptico.

En relación con la idea del poder panóptico, Bauman dice:

Administrar significa de una u otra manera responsabilizarse del bienestar general del lugar, aunque solo sea en nombre del propio interés... y la responsabilidad significa estar atado al lugar. Requiere presencia y confrontación, al menos bajo la forma de presiones y roces constantes [...]; en el panóptico lo que importaba era que supuestamente las personas a cargo estaban siempre «allí», cerca, en la torre de control [Bauman, 2000: 16-17].

Sin embargo, en el poder postpanóptico:

[...] lo que importa es que la gente que maneja el poder del que depende el destino de los socios menos volátiles de la relación puede ponerse en cualquier momento fuera de alcance..., y volverse absolutamente inaccesible [...]; el fin del panóptico augura el fin de la era del compromiso mutuo: entre supervisores y supervisados, trabajo y capital, líderes y seguidores [...], la principal técnica de poder es ahora la huida, el escurrimiento, la elisión, la capacidad de evitar, el rechazo concreto de cualquier confinamiento territorial y de sus engorrosos corolarios de construcción y mantenimiento de un orden, de la responsabilidad por sus consecuencias y de la necesidad de afrontar sus costos [*ibidem*].

En dos secuencias distintas, Von Trier incide en analizar y revisar el concepto de democracia estadounidense. Por un lado, dedica una secuencia al sistema parlamentario-representativo, que es caricaturizado cuando Grace se empeña en impartir clase a los antiguos esclavos: «Democracia significa gobierno del pueblo, pero como es imposible que todo el mundo se siente en el congreso, es necesario un método por medio del cual el pueblo pueda expresar su opinión, ese método se llama votación» [Trier, 2006: 52' 02"- 52' 15"].

Después de esta explicación, Grace y sus nuevos alumnos proceden a votar acerca de algunos problemas que conciernen a la plantación. Votan sobre la propiedad de un rastrojo y deben elegir a quién pertenece (el concepto de propiedad es el primero a tratar en este ejercicio de democracia, incidiendo en la dualidad democracia/capitalismo), lo que

suscita una discusión que Grace concluye con esta explicación: «Así son las votaciones, hay ganadores y perdedores, pero la comunidad ha hablado» [Trier, 2006: 53' 50"- 53' 55"].

También votan acerca de la risa nocturna de uno de los hombres de la plantación, que parece molestar a los otros miembros de la comunidad, con el resultado final, por mayoría, de que el hombre deberá abstenerse de reír a partir de cierta hora de la noche. El antiguo esclavo pregunta entonces: «No se puede votar cuándo se ríe uno ¿Esto es la democracia?» [Trier, 2006: 54' 39"-55' 00"]. Trier cuestiona con esta secuencia de tintes paródicos la construcción y el concepto mismo de la democracia representativa.

En otra secuencia, trata uno de los controvertidos pilares de la sociedad estadounidense: la pena capital. Una de las niñas que viven en la plantación muere de hambre a causa de la carestía que padece toda la comunidad. Se descubre que la culpable es Wilma, una anciana hambrienta, que noche tras noche le ha ido robando la comida a la niña sin que sus padres se percataran. El padre de la niña reclama justicia. Grace propone una votación en la que ella misma defiende la posición de desterrar a la anciana. El padre de la niña quiere que se aplique el ojo por ojo (es decir, la pena de muerte); y todos los miembros de la comunidad votan por que Wilma sea ejecutada. El padre intenta entonces cumplir con el mandato popular utilizando un gancho afilado, pero Grace lo impide sirviéndose de uno de los hombres de su padre. El padre de la niña dice entonces: «Creí que podíamos tomar nuestras propias decisiones, es lo que siempre nos ha dicho, o puede que solo sea a veces» [Trier, 2006: 1h 28' 10"-1h 28' 20"].

Grace se ve en la obligación de ejecutar ella misma la pena capital, ya que se ha erigido como la autoridad oficial de la plantación. En una de las escenas más duras del film, Grace engaña a la anciana para que se duerma tranquila y después la ejecuta con toda la delicadeza de la que es capaz. Toda la secuencia parece estar diseñada como una metáfora del sistema penitenciario estadounidense y de la aplicación de la pena capital por parte del Estado. Como destaca Noël Simsolo: «No olvidemos que Estados Unidos es un país que nació de la violencia. Con sus forajidos ejecutados por los cazadores de recompensas, sus presidentes asesinados y sus guerras de bandas entre etnias diferentes, la historia de este joven país se escribe con sangre» [Simsolo, 2005: 53].

La forma más evidente y original con la que Trier trabaja el distanciamiento tiene que ver con la escenografía. Siguiendo el mismo procedimiento que utilizó en *Dogville*, Trier dibuja en el suelo el plano de las casas que conforman la plantación. Algunas casas contienen objetos reales, pero solo los indispensables para el desarrollo de la trama. Camas, sillas, escaleras de caracol que ascienden a la casa del ama, un viejo molino donde da vueltas un burro, una máquina desgranadora de algodón... Todo lo demás es invisible en la escena y el espectador debe imaginárselo. El distanciamiento se manifiesta claramente en este aspecto. La disposición del escenario teatral invita al espectador a contemplar la historia desde fuera, haciéndose evidente que se trata de un artificio. Gracias a esta disposición del escenario se produce otro tipo de extrañamiento del que se aprovecha la puesta en escena: lo que ocurre en el interior de las casas, el espacio privado y sagrado, está a la vista del espectador. No hay muros, así que, cuando Trier nos ofrece un plano, podemos advertir lo que ocurre en varios lugares a la vez. Este uso no naturalista

del espacio genera una narración extraña donde la historia principal (en primer plano) se mezcla con varias microhistorias en segundo plano. Esta idea del espacio abierto que los personajes no pueden captar, pero el espectador sí, suscita la sensación de que todo lo que ocurre en el film está realmente interconectado, una idea muy brechtiana, que capta un rasgo distintivo del materialismo dialéctico (los actos más ruines y repulsivos, como una violación o un asesinato, se pueden dar en el interior de una casa mientras en la casa de al lado los niños juegan tranquilamente; Trier nos concede un punto de vista omnisciente, distante y extraño, un marco general en el que todo está conectado). La iluminación teatral del escenario refuerza la idea del distanciamiento. Los objetos, ya sean camas, mesas o armarios, se ven desde todos los puntos de vista posibles al no existir paredes, esta manera de contemplar los objetos en el cine también es antinaturalista y produce en el espectador una sensación de extrañamiento.

Otro de los aspectos en los que Trier sigue a Brecht es con relación a lo que este escribe en el epítome 67 de su *órganon* respecto a conseguir que los nudos de la narración sean visibles. El director se vale de dos elementos para lograrlo: el uso de capítulos, ocho en total, con un breve comentario de lo que va a ocurrir posteriormente, por ejemplo: «Capítulo 8: En el que Grace ajusta cuentas con Manderlay y termina la película» [Trier, 2006: 1h 52' 04-1h 52' 11"]; y una voz en *off* que dirige el relato desde el principio del *film*.

El recurso de la voz en *off* es especialmente importante para lograr el distanciamiento, ya que el tono de esta es claramente irónico y a veces sarcástico, su papel omnisciente comenta no solo acciones sino también algunos de los pensamientos de los personajes, y da opiniones que obligan al espectador a tomar partido, a considerar las distintas opciones posibles para cada conflicto. Como ejemplo, estas palabras del narrador en *off* al final del film:

Grace estaba furiosa, Manderlay se había petrificado formando una imagen del país, muy, muy negativa. Estados Unidos era un lugar de muchas facetas. No había duda. ¿Pero el país no estaba preparado para aceptar a los negros? La verdad es que no se podía decir eso. Estados Unidos había tendido su mano, discretamente quizás, pero si alguien no había querido ver su mano amiga, no podía más que culparse a sí mismo [Trier, 2006: 2h 07' 10"-2h 07' 35"].

En el *órganon*, Brecht da muchas indicaciones acerca de la función del actor y el tipo de interpretación adecuado para conseguir la distancia del espectador. Trier hace un trabajo de dirección actuarial que choca con las formas de trabajo más comunes dentro de la industria cinematográfica. Las tomas no se pueden ensayar antes de empezar a grabar, los actores viven en comunidad y deben seguir actuando incluso cuando no están dentro de la toma que se graba en ese momento. Al igual que Brecht, Trier intenta alejarse del sistema individualista que impregna el modelo de interpretación hollywoodiense, donde predomina el culto a la estrella y las relaciones jerárquicas entre los actores.

En cuanto al uso de la cámara, hay que señalar que el propio Trier la maneja (se trata de una *steadycam*), no hay planos fijos, ni *trávelin* (herencia del Manifiesto Dogma 95), recursos que suelen ayudar a recrear la ilusión de un mundo real en la pantalla. El

montaje es bastante abrupto, un montaje de ruptura, no busca el *raccord* o la continuidad entre los planos, se trata de un recurso puramente cinematográfico para lograr el distanciamiento del espectador.

Los créditos finales refuerzan las ideas y los conceptos que Trier aborda en el film a través de una serie de fotografías reales, que trazan una suerte de historia de la humillación de los afroamericanos en Estados Unidos a lo largo del siglo XIX y XX mientras se escucha, de forma extradiegética, *Young Americans*, tema compuesto por David Bowie en 1975. En el montaje de las fotografías se pueden advertir imágenes del K. K., de Rodney King, Vietnam, Bush Jr., las dos torres del World Trade Center, niños negros y pobres llorando, supremacistas blancos de todo tipo y condición... Según avanzan los créditos y se acerca el final, las imágenes se vuelven más terribles, con hombres negros ahorcados y violencia cada vez más explícita. La última fotografía resulta especialmente reveladora con relación al contenido de la película: un hombre negro limpia con una escoba el rostro de la escultura de Abraham Lincoln en Washington [Trier, 2006: 2h 07' 37"-2h 12' 29"].

Manderlay es un ejemplo contemporáneo de distanciamiento brechtiano en el cine. Sin embargo, como Brecht escribe en el epítome 68: «los elementos que han de distanciarse y el proceso de distanciamiento dependen de la interpretación que se dé a la historia por narrar» [1983: 137].

Lars Von Trier interpreta su historia, y utiliza unos recursos propios para distanciar al espectador e impedir la identificación con su protagonista, pero frente a la idea que subyace en el materialismo dialéctico de Brecht, una idea esencialmente positiva, de movimiento hacia el cambio y el futuro, lo que subyace en este film de Trier (y en buena parte de su filmografía) no coincide con esa mirada esperanzada hacia el futuro, ya que hay en *Manderlay* un fatalismo, un sentido trágico, que se contradice con el espíritu marxista que animaba la teoría brechtiana. Uno de los personajes (el esclavo que interpreta Danny Glover) mantiene una tensa conversación con Grace en el tramo final de la película:

Este país no estaba preparado para aceptar a los negros como iguales hace setenta años y sigue sin estarlo, y como van las cosas tampoco lo estará dentro de cien. Así que hemos decidido dar un paso atrás en *Manderlay* y restaurar la ley [...]. Necesitamos un ama. No necesito decirle que todo el mundo la ha votado. Dado su idealismo creo que disfrutará siendo la guardiana de una especie de zoo de criaturas que no sobrevivirían en la jungla. Es tan buena idea como que una comunidad sería buena para nosotros. Estaba tan segura de que se permitió hacer uso de la fuerza para convencernos. Me dolería tener que hacer lo mismo [Trier, 2006: 1h 58' 50"-1h 59' 57"].

Para concluir, se puede señalar que el distanciamiento que Brecht generaba en sus obras dramáticas tenía como objetivo primordial desarrollar un tipo de pensamiento crítico capaz de inspirar el cambio; sin embargo, el distanciamiento que propone al espectador Lars Von Trier es más opaco, más ambiguo y tiene un marcado tono nihilista.

El propósito final en Lars Von Trier no parece ser el cambio, se produce la sensación en el espectador de que, pase lo que pase, nada va a cambiar, y la consecuencia última de este razonamiento bien puede ser que en realidad ninguna acción importa.

5. BIBLIOGRAFÍA

- BAUMAN, Z. (2000): *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BRECHT, B. (1983): *Pequeño órgano para el teatro*, Granada, Editorial Don Quijote.
- BUJEIRO, V. (2018): «Divertir a los hombres de la era virtual. Brecht y el cine del siglo XXI», *Revista Casa del Tiempo* (UAM), Vol. IV, Época V, N.º 49, febrero de 2018, pp. 15-20. Disponible en: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/49_feb_2018/casa_del_tiempo_eV_num_49_14_20.pdf [Consulta: 18/02/2021].
- PRIETO ARCINIEGA, A. (2007): «La esclavitud norteamericana vista por Lars Von Trier», *Revista Studia histórica*, N.º 25, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 595-608. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2531529> [Consulta: 18/02/2021].
- SIMSOLO, N. (2009): *El cine negro*, Madrid, Alianza editorial.
- VON TRIER, L. (2003): *Dogville*. Dinamarca, DVD Edición Coleccionista, Manga Film, Disco 3: Conferencia de prensa Escandinavia. Entrevistas en Cannes.
- ____ (2006): *Manderlay*, Disco 2: Conferencias de prensa. Entrevistas. Dinamarca, DVD, Cameo media.
- VILAGELIU, J., M. (2006): «La cuarta pared. Elementos para una puesta en escena teatral», *Cuadernos del Ateneo*, N.º 21 pp. 121-130. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2360583> [Consulta: 18/02/2021].
- WALSH, M. (1981): *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, Londres, BFI Publishing.