

MIRADAS DANESAS SOBRE LA SOCIEDAD NORTEAMERICANA: DESVIACIÓN, MIEDO Y VIOLENCIA EN EL CINE POS-DOGMA

Apesteguía, Sol - FFyL (UBA) – Contacto: solapesteguia@gmail.com

Bonaccini, Alejandra - FFyL (UBA) - Contacto: alejandra.bonaccini@gmail.com

Lencina, Victoria – FFyL (UBA) - Contacto: lencina.victoria@gmail.com

*“He visto lo que era y sé lo que seré.
Lo he visto todo. No hay nada más para ver.”
I’ve seen it all - Björk.*

> *Introducción*

Lars Von Trier y Thomas Vinterberg, en 1995, habían fundado el movimiento Dogma 95 cuyo motivo principal era reinventar el relato audiovisual en un contexto donde las películas se consumían masivamente a modo de “golosinas audiovisuales”. El movimiento llegó a su fin en el año 2000 y estos directores comenzaron a filmar películas en habla anglosajona cuyas historias transcurren en territorio estadounidense.

A partir de la década del 90’, en Estados Unidos, aparecen casos desperdigados de masacres cometidas por jóvenes individuos en distintas regiones del país. Son conocidos los casos de jóvenes adolescentes que ingresan a las escuelas secundarias norteamericanas cargando una pistola en sus bolsillos, dispuestos a eliminar un Mal Social (Žižek, 1998) que amenaza contra sus vidas, así como también son frecuentes los prejuicios raciales, sociales y políticos que abundan en el país.

Lo que predomina, entonces, es un “Mal Social Moderno” en las formas culturales de pensamiento. En lo que nos concierne hay tres nombres que resultan pertinentes que son los de Nietzsche, Marx y Freud y que Michel Foucault los ha bautizado como “fundadores del discurso”. “Fundadores del discurso” en el sentido de que ellos han denunciado los discursos dominantes de la cultura occidental en su carácter cerrado, corrosivo, inmaculado. Así como estos “fundadores del discurso”, Lars Von Trier y Thomas Vinterberg lo que hacen es una interpretación sobre la sociedad norteamericana desde su mirada danesa. La interpretación,

siguiendo a Foucault, no es un intento de domesticación de textos sino una estrategia de producción de nuevas simbolicidades. Es decir, de nuevos imaginarios que construyen sentidos determinados para las prácticas sociales. Entendemos la interpretación como “un campo de batalla” cuya función principal es el de destotalizar los regímenes de verdad institucionalizados por una cultura para retotalizarlos oponiéndolos a otras prácticas interpretativas (Grüner: 2006). La cultura se halla inscrita en un campo de poder en el que se dirime la constitución de identidades colectivas y son, justamente, ellas las que cristalizan imaginarios sociales y producen nuevas subjetividades. No nos referimos a la interpretación como una “develación” que propone restaurar un significado oculto, disimulado o perdido sino que la comprendemos como una crítica a lo existente, como un texto de la cultura que no está cerrado sobre sí mismo y que, por lo tanto, puede ser re-comenzado ofreciendo la posibilidad de una diversidad de sentidos anulando la lógica romántica de los filósofos quienes anhelan encontrar una Verdad Absoluta (como haría la hermenéutica tradicional). No nos oponemos a la Verdad sino que ella es una construcción re-comenzada, que siempre está construyéndose. Sin la “ficción” del fetichismo de las armas y del miedo líquido no hay crítica a la “Crisis del Mal Social Moderno” que se encuentra inscripto en las bases del racismo, de la xenofobia y la lucha de clases. “*El lenguaje no dice exactamente lo que dice (...) el lenguaje desborda.*” (Foucault: 1995)

En el presente trabajo realizaremos un análisis sobre la lógica que proponen Lars Von Trier y Thomas Vinterberg en los films *Dancer In The Dark* (2000) y *Dear Wendy* (2004) a partir de la idea de mostrar el escamoteo de una “realidad ideológica” cuyos protagonistas son los *Outsiders* y las figuras de autoridad. Los primeros intentan pertenecer a un grupo social determinado que los acepte y los ampare, por una cuestión irremediable de supervivencia; mientras que los sujetos que poseen el poder representadas en *sheriffs* que ambicionan pertenecer a un estrato social que les brinde el gozo de los privilegios, aunque su destino les provea angustia y frustración. Estos sujetos de ambos bandos, por perseguir ideales diferentes, terminan encauzados en un campo de batalla en el que se dirime el imaginario social de “La ley del más apto”, parafraseando a Darwin. Este régimen de verdad constituido por el sistema dominante genera una tríada viciosa de miedo, violencia y mal, en el que constantemente aparece la presencia del juego maldito “el afuera y el adentro”. Los desviados serán condenados por aquello que los hace diferentes mientras que las autoridades

serán sancionadas al no poder sostener ese imaginario ilusorio al que se hallan sometidos. Sin embargo, ambas figuras protagónicas, están destinadas a padecer una muerte vil.

En los films seleccionados, observamos que los recursos técnicos utilizados por los directores contienen una fuerte valoración ideológica, con especial hincapié en el tratamiento espacial en tanto *sinécdoque* que pone en discusión las concepciones de Otredad, lucha de clases y resistencia dentro de un marco institucional determinado.

› ***La construcción de personajes: Outsiders y figuras de autoridad***

En ambos films se nos presentan personajes ambiguos, marginales pero buenos, extrañamente anormales pero inocentes. Son aquellos que se desvían de la “normalidad”, aquellos que con solo dar un paso al costado ya declaran toda una manera de ser y de pensar. Tanto en la figura de Selma en *Bailarina en la oscuridad* representada como la pobre inmigrante que pierde sus días y sus noches trabajando en la fábrica, como en el personaje “loser” de Dick Dandelion el protagonista de *Dear Wendy*, nos encontramos frente dos figuras que se mantienen ajenas a todo orden social.

Nos identificamos y nos apenamos con ellos, sentimos que merecen nuestra confianza incluso cuando roban y matan. Se nos pasa por alto que son personas que rompen las reglas, quizás porque desde el lado más humano sabemos que lo hacen por la necesidad última de sobrevivir.

Pero, entonces, nos interrogamos ¿quiénes son estos seres que se desvían y quiebran las reglas? Y estas reglas, ¿son reglas impuestas por quién o quiénes?

Al mismo tiempo podríamos hacer el ejercicio de pensar este vínculo en viceversa, analizándolo desde el lado desde los Outsiders, ¿se podría pensar que la autoridad que fija las leyes son los que están fuera del juego? Pero entonces, ¿quién es el verdadero outsider? ¿Quién es aquel que se queda afuera?

Los personajes principales están contruidos de manera tal que se presentan como anormales, raros, seres que según la sociedad considera benéfico que se los haga a un lado, porque no tienen nada que ofrecer a la sociedad porque son infractores natos.

De manera tal que todas sus acciones carecen de importancia, y lo que pasa a un primer plano es la reacción de los demás ante este sujeto. Ya no importa exactamente quiénes son o qué

hacen, si no que se vuelve más grave la reacción y castigo de aquellos que están por encima de ellos.

Este vínculo entre los unos y los otros, se da de manera sucesiva entre *Outsiders* y diferentes figuras que representan a la autoridad; bajan línea por meras cuestiones de poder, no sólo económico sino también político.

Selma es una mujer de clase baja, madre soltera que se sacrifica por su hijo trabajando en una fábrica en la cual tiene los días contados debido a un problema en su visión. Su vivienda es una pequeña casilla que le alquila al *sheriff* del pueblo, a unos pocos metros de la casa de él. Por ende, son vecinos y están muy próximos, no sólo tienen una relación comercial sino que también se genera un espacio para las confesiones íntimas, y es ahí donde se genera el quiebre. Ellos entran en “confianza”, pero esta no parece ser tal. Bill, el policía del pueblo, el representante de la ley, nunca dejará de ser quien es, su posición siempre estará por encima de Selma, una mujer que tiene todas las de perder: es obrera, madre soltera y, el peor “mal” de todos, es extranjera. Este vínculo entre ellos, si bien por momento parece de igualdad (sobretudo en la escena en que se revelan secretos inconfesables) se ve enmarcado en una clara posición de inferioridad de Selma, no solo económica sino también social.

Sin embargo, en algunas de estas escenas en donde se generan espacios de amistad y confesión, Bill Houston sufre un cambio de vestuario que nos parecería querer decir algo. Si en la mayoría de las escenas, vemos un *sheriff* vestido con su uniforme, con actitud dura y distante, en otras, como en las mencionadas de mayor intimidad, lo veremos vestido de civil, con ropa cotidiana, la de todos los días, enfatizando que él también puede salirse de la figura de autoridad, incluso puede mostrarse vulnerable. Aunque lo más grave es que él decide cuándo y cómo salirse de su personaje, mostrando más de una cara frente a los demás.

Mientras tanto, el vestuario y la actitud de Selma se mantienen siempre coherentes, ella que en su vida cotidiana viste de tonos verdes y marrones que la hacen pasar desapercibida de los lugares por los que frecuenta, solamente cambia en el contexto de la fábrica, cuando su delantal azul y su pañuelo de flores se convierten en su escudo para su lucha. Es así, que nos encontramos con una protagonista que siempre se muestra tal cual es, auténtica y verdaderamente compleja en su ser. Selma es inocente, pero también culpable. Selma es buena y mala al mismo tiempo. Selma es una mujer que busca justicia con sus propias manos, cansada ya del abuso constante. Entonces será por todo esto que en la escena del asesinato de Bill no hay nada más apropiado que matarlo como corresponde: vestido de uniforme, con todo lo que esto significa.

Respecto a *Dear Wendy*, Dick, el protagonista de la historia se presenta al inicio como un trabajador más de la mina del pueblo, vestido con el típico traje de mameluco azul. Un adolescente más del montón de esos que desencajan y no pertenecen, un bicho raro como se dice en la jerga común. Según términos de Howard Becker, un perfecto *Outsider*. (Becker, 2009)

Recién cuando crea su grupo de pertenencia, reuniendo a los inadaptados del pueblo y bautizando el club como *Los Dandies* se da un giro en su vestuario y en su actitud, en su manera de pararse frente al mundo. Ahora ya no le preocupa estar afuera, ¿afuera de qué? Se genera un pasaje, deja de estar afuera de una sociedad que no le da la bienvenida para pasar a formar parte de un grupo unido con un declarado código de honor, que le da sentido de pertenencia y fuerza interior.

Ahora lo mira todo desde adentro, portando un arma que lo hace ser diferente, y generándose un cambio externamente visible en sus ropas. Ya no será usual ver el mameluco azul o el delantal blanco del almacén donde trabaja, sino que ahora su vestimenta será una mezcla de un cowboy con rasgos románticos, sombreros, y pañuelos con plumas, que serán parte de su normalidad.

Como explica el autor ya mencionado que acuñó el concepto de outsider, la desviación no es una cualidad del acto que la persona comete, sino una consecuencia de la aplicación de reglas y sanciones sobre el “infractor” a manos de terceros. Es desviado quien ha sido etiquetado como tal. (Becker, 2009: 28) Además, como estamos hablando de una categoría que carece de homogeneidad, es de esperar que no se encuentren factores comunes de personalidad o de situaciones de vida que puedan dar cuenta de la supuesta desviación. Es decir, entre los personajes de estas películas no encontramos comportamientos o actitudes idénticamente desviadas, sin embargo, encontramos un cierto patrón en las representaciones que generan estos directores daneses.

Una de las características en común que descubrimos en ambos films, es la manera en que el desviado, a pesar de sentirse por fuera de la sociedad, construye su propio grupo de pertenencia. Un grupo conformado por meros inadaptados, por supuesto, pero un grupo organizado al fin y al cabo con un sentimiento en común que los une fraternalmente.

En el caso de *Bailarina en la Oscuridad*, Selma se relaciona con su amiga y compañera de la fábrica en la que trabaja, otra extranjera como ella con la que construyen una amistad inquebrantable.

Respecto a *Dear Wendy*, Dick, el protagonista se convierte el líder y se encarga personalmente de la búsqueda de los integrantes del club uno por uno. De esta manera, ellos encuentran pares que están en la misma situación, se identifican y se “salvan” los unos a los otros, compartiendo una cualidad y un mismo destino trágico. Porque no hay que olvidar que finalmente todas sus acciones se corresponden con el acto de rebeldía ante una autoridad y un sistema que los oprime.

› ***Recursos técnicos utilizados en la representación de la violencia***

Siguiendo a Slavoj Žižek en su libro *Sobre la Violencia*, a continuación analizaremos los actos de violencia presentes en ambas películas, que serán tomados como una respuesta a las relaciones de dominación inherentes al sistema económico y político. Basándonos en la premisa de que existe una fuerte valoración ideológica en los recursos técnicos elegidos por los directores, explicaremos cómo se ve esta relación en la construcción del espacio, teniendo en cuenta el montaje y la puesta de cámara.

Por un lado, Žižek distingue un tipo de violencia subjetiva en la cual el agente es claramente identificable, por lo que es directamente visible (Žižek, 2009: 9). Ejemplo de esto son los crímenes que cometen los personajes de los filmes en contra de las figuras de autoridad. Por otro lado, el autor también define otro tipo de violencia que llama “sistémica”, la cual se produce en las formas de coerción de las relaciones de dominación y explotación como condición social del capitalismo global (Žižek, 2009: 10). A su vez, cita a Étienne Balibar para agregar que esta violencia implica la creación automática de individuos desechables y excluidos (Žižek, 2009: 25).

El comienzo de la secuencia final de *Dear Wendy* está marcado por la detención de la noria que marcaba el ritmo de la pequeña comunidad de Electric Park. Se ingresa en una nueva dimensión temporal en la que el personaje con muletas puede caminar, sólo luego de ser acribillado por la policía. A continuación, cada uno de los personajes principales de la película va a ir siendo asesinado de la misma manera. Para mostrar esto, el director Thomas Vinterberg elige unir por corte directo un plano detalle muy cercano del arma de un francotirador, seguido de una imagen que simula una radiografía en la que se observa la bala ingresando en el cuerpo de cada joven. Durante el tiroteo, los cortes son rápidos. Tras un

disparo inesperado, la cámara en mano tiembla, se vuelve desprolija, como asustada. A veces contrasta con una cámara lenta en el momento inmediatamente previo.

Otro recurso utilizado para representar la violencia son fotos fijas de los cuerpos sin vida de los jóvenes que se suceden con fundidos encadenados y un *zoom in*. Estas imágenes en las que los jóvenes se encuentran ya en la morgue aparecen intercaladas y funcionando como prolepsis que pone el acento en la detención del tiempo. A su vez, la muerte se filma rodeada de banderas estadounidenses. Esto se completa con la presencia del *sheriff* como agente que aplica la ley que estos *outsiders* rompen. De esta manera, podríamos decir que las banderas (la Estadounidense y la de los Estados Confederados) funcionan como una evidencia y un guiño del mismo Vinterberg que nos recuerda que bajo los valores del buen honor, existen todavía las cicatrices imborrables del racismo, la xenofobia e incluso la lucha de clases.

Volviendo a Žižek, podemos decir que estos actos de violencia subjetiva tomados como manifestaciones irracionales responden a la violencia ya presente en el “estado normal de las cosas” (Žižek, 2009: 10). En *Dear Wendy*, analizaremos el espacio de la mina como el lugar en donde se vuelven visibles la desigualdad y la explotación económica.

Desde el inicio del filme, se puede observar una intención por contrastar dos espacios. A un contrapicado de un cielo despejado y con pájaros volando le sigue un picado de los mineros yendo a trabajar. Así comienza a definirse el espacio subterráneo y aislado de la mina. Ya adentro, predomina la oscuridad. Los trabajadores son mostrados como una pequeña masa sometida por la fuerza que ejerce un plano general picado desde una altura elevada. Se acentúa la sensación de encierro a través de la presencia de muchos personajes en cuadro sin dejar lugares vacíos y también con el uso de una luz puntual en la cara del protagonista, que como resultado deja el resto del cuadro completamente oscuro. La desigualdad y la opresión también son representadas marcando una diferencia de escalas en los tamaños de los objetos dentro del encuadre. A lo largo de la película, los personajes describen a la mina como un lugar peligroso y el hecho de no pertenecer a ella los hace marginales, ya sea por demasiado débiles o demasiado altos.

En el caso de *Bailarina en la Oscuridad*, la escena del asesinato comienza con un tocadiscos funcionando en primer plano, pero no se escucha la música. Los planos son cerrados y se utilizan lentes teleobjetivos que aplanan el espacio. Los cortes son rápidos y saltan a la vista debido a los *jump cuts* y a los saltos de eje, los cuales generan una cierta

discontinuidad. La cámara en mano panea velozmente entre los dos personajes dejando en evidencia el funcionamiento del dispositivo, sumado a la utilización del *zoom*. El policía cae al piso y es mostrado en un picado que enfatiza su debilidad. Cuando la protagonista le pega con la caja en la cabeza reiteradas veces, el montaje acompaña el ritmo de los golpes. Además, se intercalan planos muy cerrados que pasan rápidamente en los que no se distingue bien qué está sucediendo y aportan dinamismo a la escena. Posteriormente, cuando la protagonista sale de la casa, aparece asociada a través de una subjetiva con la bandera estadounidense.

Entonces, nuevamente, este claro acto de rebelión contra una figura de autoridad funciona como una forma invertida y visible de la explotación que ejerce el sistema sobre la protagonista en tanto marginal (Žižek, 2009: 20). Žižek señala que la sociedad toma los problemas de desigualdad o injusticia como problemas de intolerancia, por lo que no ve el remedio en la emancipación, la lucha política o el combate armado, sino en el concepto de tolerancia, el cual el autor define como una noción sustentada por la violencia. Esto se debe a que la operación ideológica dominante es la que el autor denomina como “culturización de la política”, es decir que la desigualdad política y la explotación económica son naturalizadas y neutralizadas bajo la forma de diferencias culturales o modos de vida distintos (Žižek, 2009: 169). Así, esta operación ideológica produce una mistificación que colabora con la invisibilización de las formas fundamentales de la violencia social (Žižek, 2009: 244).

La violencia sistémica se hace presente en *Bailarina en la Oscuridad*, por una parte, en el espacio de la fábrica. Como en el resto del filme, predominan la cámara en mano, los *jump cuts* y los paneos rápidos. En estas escenas en particular, la construcción del espacio no presenta planos de situación que orienten al espectador. Los planos son mayoritariamente cerrados y se introducen nuevos espacios sin ubicarlos en relación a lo ya conocido o visto anteriormente. Todo esto transmite la confusión y desorientación de la protagonista que se encuentra encerrada y va perdiendo la conexión con el mundo exterior. A su vez, el montaje, en algunos casos, acompaña el ritmo del trabajo en la fábrica.

Por otra parte, también encontramos este tipo de violencia en la escena en la que tiene lugar el juicio y la protagonista es incapaz de defenderse. En primer lugar, cuando el fiscal comienza a acusarla, ella posee un tamaño menor en su ubicación en el encuadre, y luego, cuando los testigos comienzan a declarar, la cámara sigue a los que hablan de la protagonista, pero ella sólo es mostrada una vez y está oculta detrás de otro personaje. El único momento

en que la atención se centra en ella es cuando le toca hacer su declaración. Aparece aislada, contra una pared, el encuadre está despojado. Un leve contrapicado acentúa su inferioridad. Con un *zoom in* la cámara se acerca hasta un primerísimo primer plano que amplifica sus gestos y emociones, y aumenta la identificación al mismo tiempo que alarga el tiempo de respuesta.

› *Tríada viciosa: miedo, violencia, mal*

Los *Outsiders* de ambos films son personajes marginales, están condenados por un orden vicioso a padecer los sufrimientos que los acongojan. De hecho, resulta un tanto difícil establecer un juicio negativo sobre estos sujetos debido a que sus defectos parecen, incluso, perdonables por su fuerte impronta humana. A pesar de que Selma haya cometido un crimen o que los *Dandies* coleccionen armas de fuego, rozando la fina línea de la perversión, no se puede no expresar un sentimiento de cariño o compasión por aquellos humanos; debido a que, justamente, son humanos los que padecen el exilio o el desprestigio de los excluidos. Son sujetos que sufren al estar inscriptos dentro de un sistema dominante voraz que no tiene piedad ni perdón. A Selma no se le perdona el hecho de que sea una extranjera proveniente de Checoslovaquia, país fuertemente enraizado en la ideología comunista durante las décadas del 60' al 80'; así como también los propios miembros del Grupo *Dandies* se cuestionan, por mandato social, la razón de su no-progreso en el seno de la sociedad. Estos sujetos al echar una mirada a su interior descubren las marcas que los designan dentro de la nomenclatura de los desviados: ser madre soltera, comunista y padecer una enfermedad que desemboca en la ceguera; tener una pierna defectuosa por un accidente; ser retraído e introvertido; no haber desarrollado físicamente como el resto de las jóvenes; así como tener un padre que murió en un desastre minero junto al hecho de pertenecer a ese linaje obrero. He aquí las cualidades humanas que se señalan con el dedo índice dispuesto a expulsarlas, condenándolas al fatalismo inevitable de quedar, por siempre, afuera del sistema que regula moral y normas. Estos *Outsiders*, por cuestión de supervivencia, intentarán amoldarse al funcionamiento del sistema buscando encontrar un lugar de comunión en donde se compartan intereses comunes con otros sujetos. Selma, fascinada por el mundo alegre de *La Novicia Rebelde*, se dirige a

tomar clases de comedia musical no sólo a modo de recreación sino también con el objetivo de encontrar allí un espacio cultural de participación colectiva. Se está pensando en el teatro como un espacio de pertenencia y de encuentro con el Otro, en donde cualquiera se puede acercar y compartir. El mismo objetivo, aunque con motivaciones diversas, perseguirán los adolescentes de *Dear Wendy* al formar el grupo de los *Dandies*, ya que es allí donde, al demostrar una devoción comunitaria por las armas de fuego, estos jóvenes adquieren una actitud y visión diferente sobre la vida.

Ahora bien, de alguna u otra manera estos sujetos están obligados a pertenecer a algún lugar dentro o fuera del sistema que los engendró y vio nacer. Si los *Outsiders* quieren formar parte del sistema tendrán que resignar a su identidad e ideales culturales, convirtiéndose en seres domesticados e insulsos, dejándose adentrar en un proceso de deshumanización que no conoce de límites claros. Y es, precisamente, en esos momentos en que el estado de cosas parece perder su estabilidad, por la presencia de un Otro que desencaja, cuando el Sistema adjudica a las autoridades la responsabilidad de encauzar el barco rememorando los valores fetichistas característicos del Capitalismo. No obstante, como mencionábamos recientemente para pertenecer al sistema se tiene que renunciar a una serie de valores propios que los *Outsiders* no estarán dispuestos a otorgar. He allí cuando Selma, entre sollozos, se resista a recibir la bicicleta que el *sheriff* con su mujer le han comprado a su hijo; o como cuando Dick se niegue a delatar a sus compañeros y a entregar las armas a la policía... El Otro, el desviado, al que se le recrimina el caer, una y otra vez, en el error es el que genera un caos en la estabilidad del sistema, simplemente por el hecho de “resistir” haciendo valorizar su dignidad.

A diferencia de los *Outsiders*, las figuras de autoridad son espíritus sometidos que se adaptan a las leyes de la conveniencia y conformismo, impuestas por un capitalismo voraz, con el único fin de mantener la estabilidad de una ficción construida: el *American Way of Life*. Un ser humano será feliz, próspero y dichoso si posee un puesto laboral en el que ejerza poder, tenga un auto, un matrimonio feliz, y un sueldo caudaloso. Si alguna de estas predicciones corre el riesgo de no cumplirse, en el mundo empírico, brota el miedo de poder perderlo todo, derivando en actos reaccionarios que se ajustan a los principios del sistema dominante con tal de mantener el simulacro de la felicidad. En este sentido, el relato de ambos films está atravesado por el concepto de lo trágico. “*La primera tragedia que debe ser*

urgentemente reparada es la desvalorización de sí mismo que siente el hombre, y que conforma el paso previo al sometimiento y la masificación.” (Sabato, 2000: 157)

Entendemos el concepto de “tragedia” como la puesta en evidencia de un conflicto que no tiene solución posible dentro de la lógica del sistema dominante. Ese conflicto permanente e irresoluble está emparentado con lo que Freud ha denominado el “narcisismo de la pequeña diferencia” (Freud: 1968). Síndrome por el cual se suele odiar tanto más al otro cuando ese otro más se nos parece. Entonces, lo que predomina ya no es la intolerancia por la diferencia, sino más bien la intolerancia por la semejanza, lo que hace que se construya una diferencia artificial e imaginaria para explicar el odio o el miedo.

En esta clase de tragedia, siempre existe la presencia de un malo: un villano humano que parece atentar contra nuestra seguridad. La confianza de las figuras de autoridad se encuentra aprietos desde el momento en que caen en la cuenta de que el mal puede ocultarse en cualquier parte, como es el caso de Mr. Salomon, Clarabelle o Linda que, inmediatamente, conciben como un mal a aquél que presenta una conducta irregular; o desde el instante en que la estabilidad de su confort parece quebrarse, como se percibe en la situación desesperada de Bill quien opta por robarle los ahorros a Selma para salvarse. Los miedos los impulsan a emprender medidas defensivas, y esas medidas dan un crédito de credibilidad a las amenazas reales o tentativas de las que los miedos presumiblemente emanan. El miedo arraiga en las motivaciones y emociones de los sujetos saturando sus rutinas diarias, llevándolos a un recorrido brutal que va en camino directo hacia la autodestrucción. Se trata de un círculo vicioso de miedo y de acciones preventivas que poseen un fuerte caudal de violencia. Según Bauman: *“Mal y miedo son gemelos siameses (...) Uno apunta al exterior, al mundo, y el otro al interior, hacia dentro de cada uno de nosotros. Lo que tememos es malo; lo que es malo nos produce temor. (...) El mal es aquello que desafía y hace añicos esa inteligibilidad que hace que el mundo sea habitable”*(Bauman, 2006: 75, 76) El mal acecha de cerca y se encuentra listo para atacar en cualquier momento, cuando menos se lo espera y puede provenir de zonas oscuras cruelmente maliciosas. Esto hace que se piense que cualquiera puede estar trabajando al servicio del mal. Pero, obviamente, ese punto de vista no es más que una exageración. Constituye una ilusión, no todo el mundo está complotándose en contra de nuestra persona así como tampoco no todo el mundo ofrece su mente y semblante al servicio del mal.

El Otro que resiste a la ceguera, que resiste al desprestigio de tener un padre minero, que resiste a la falta de un estado que ampare su salud pública, que resiste al vértigo instituido haciendo resplandecer su dignidad, es de quien hay que defenderse; simplemente porque cuenta con la cualidad de hacer respetar sus valores. Es a ese Otro a quien se admira sin sinceridad enalteciendo la bandera de la hipocresía y la envidia. En algún punto, Bill o Richard desearían ser como Selma o Dick porque poseen valores nobles e inalterables. Pero, al mismo tiempo, los rechazan, los expulsan, los culpabilizan utilizando sus rasgos irregulares como excusa para justificar la presencia de un mal atroz. Bill envidia a Selma por poder juntar unas pequeñas monedas en una lata de galletas europeas compradas, convidadas y regaladas por él, la figura de autoridad que impone ley y orden. La envidia se acrecienta más al sumarle el factor de que Bill también le alquila su casa rodante, de la cual es titular y dueño, para que la joven resida con su hijo. El gesto hipócrita y desestimado de garantizarle al extranjero una simulada buena estadía, en el país de los milagros, a partir de regalarle una caja vacía de galletas, está dando cuenta de los niveles de desigualdad social existentes dentro de ese sistema dominante. ¿Cómo el extranjero a quien se alberga y brinda amabilidad va a contar con la posibilidad de ahorrar dinero para una operación ocular en la lata de galletas vacía que le ha regalado el *sheriff*? ¿Cómo el *sheriff* va a tener una situación económica que roza la bancarrota y el checoslovaco puede, en la tierra prometida, ahorrar y tener posibilidades de ascenso social? Es algo imposible de ser pensado y concretado. Es por eso que se lo rechaza, culpabiliza y condena. Es por eso que se busca la vulnerabilidad del *Outsider*, es decir, su talón de Aquiles para asestarlo con un buen golpe bajo, cuando menos se lo espere, y robarle los pocos soles que tiene.

Es ahí cuando aparece la crisis de confianza, el espectro ilusorio de un mal que amenaza con arrebatarlo todo. Y al primer síntoma del mal se comienzan a estudiar rutas de evasión. Una línea bien demarcada o una frontera bien trazada bastan para señalar que entre el parecido hay una diferencia de poder. Pero ¿cuán diferentes han de ser los outsiders de los *sheriffs*? ¿Acaso la autoridad no busca des-responsabilizarse de sus cargos como los *Outsiders* buscan eliminar las rugosidades que los constituyen? En *Dear Wendy* Richard se desliga de su responsabilidad como tutor de un criminal moreno y pobre adjudicándole tales cargos a Dick, el loser del pueblo, para mantenerlo alejado de las armas. El caos desenfrena cuando el muchacho de raza negra, siendo el más desviado entre los desviados por su condición social y color de piel, encuentra un lugar de pertenencia. Allí es cuando Richard se

opone a la figura de Dick y al grupo que ha formado, es allí cuando el “poseer armas” se convierte en un acto de vandalismo y se contraataca mediante la represión. Entonces, el Estado resquebrajado ya no protege a nadie ni tampoco puede sostenerse a sí mismo. La inseguridad brota a borbotones y nuevamente renace el mal. El mal y el miedo juntos generando discordia, perpetuando violencia. Esa es la tragedia. Ese es el conflicto permanente que no tiene solución posible y causa estragos. La vida trágica de estos sujetos sólo puede desembocar en la más frías de las muertes. Ese ha de ser el único destino viable para ellos: el fatalismo inaudito de los sin-lugar.

A modo de cierre

A modo de cierre, podemos decir que en la mirada de estos directores hacia la sociedad de Estados Unidos aparece una interpretación acerca de la ideología dominante en la que el miedo al Otro es una característica estructurante. En los mundos de los filmes analizados se describen la obsesión por el dinero y la fascinación por las armas como dos rasgos fundamentales del nuevo *American Way of Life*. En ambos casos la opresión impuesta por las relaciones de dominación política y explotación económica funciona como una forma de violencia invisible característica del sistema capitalista global. Esto tiene como consecuencia que estos individuos sean etiquetados como marginales porque se desvían de la norma, aquellos que desde la teoría de Howard Becker son denominados "*Outsiders*". La contracara de esta opresión es la violencia con señales identificables por parte de estos sujetos desviados que se rebelan contra las figuras de autoridad. Por lo tanto, se produce un círculo vicioso en el que actúan el miedo desde el interior, saturando la vida diaria de los individuos, y las acciones violentas que brotan, de modo preventivo, a la existencia de un mal ilusorio que proviene del exterior.

› ***Bibliografía***

Bauman, Zygmunt (2011), *El miedo líquido*. Buenos Aires: Ed. paidós.

Becker, Howard, (2014) *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

- Foucault, Michel, (1995) *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires, El cielo por asalto.
- Freud, Sigmund, (1968) *Obras completas: Psicología de las masas y análisis del yo, y otras obras*. Tomo XVIII, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Grüner, Eduardo. (2006) *El sitio en la mirada*. Buenos Aires, Editorial Norma.
- , (1999) “Crisol de razas, las pelotas”. En *Página/12*. En línea: <<http://www.pagina12.com.ar/1999/99-01/99-01-29/contrata.htm>>
- Sabato, Ernesto (2000) *La Resistencia*, Buenos Aires, Planeta Booket.
- Žižek, Slavoj, (2009) *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Buenos Aires, Paidós.
- Žižek, Slavoj (1998). “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional”. *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.