

## LA ESCLAVITUD NORTEAMERICANA VISTA POR LARS VON TRIER

*The US slavery by Lars von Trier*

Alberto PRIETO ARCINIEGA  
Universidad Autónoma de Barcelona. [Alberto.Prieto@uab.es](mailto:Alberto.Prieto@uab.es)

Fecha de recepción: 15-03-07

Fecha de aceptación definitiva: 17-07-07

BIBLID [0213-2052(2007)25;595-608]

RESUMEN: Se trata de mostrar la visión sobre la esclavitud del conocido director danés.

El eje de la comunicación corresponderá a la película *Manderley*, pero se tendrá en cuenta, como precedente, la película *Dogville* y el texto de Jean Paulhan, *La bonheur dans l'esclavage*, que inspiró a Lars von Trier para la elaboración de su propio y peculiar guión.

*Palabras clave:* esclavitud, cine e historia, Von Trier.

ABSTRACT: This paper tries to show how Danish movie director, Lars von Trier, sees slavery. In particular, one of his films, *Manderley*, will primarily focus my attention, but also *Dogville* as a precedent. Finally, Jean Paulhan's *La bonheur dans l'esclavage*, a text inspiring von Trier's peculiar script, will also be considered.

*Key words:* slavery, film and history, von Trier.

El continente africano constituyó el principal lugar donde se obtenían esclavos durante la época moderna. Dado que su exportación, se realizaba preferente hacia América, la costa atlántica se convirtió en el principal lugar de

captura de la población local y de las zonas cercanas con el único objetivo de venderlos como esclavos.

La costa de la actual Senegal sería una de las principales zonas en las que aquellos, una vez capturados, eran concentrados para ser embarcados, posteriormente, rumbo a sus lugares de destino en el continente americano.

La isla de Gorée, dada su privilegiada situación, se convertiría pronto en el principal punto de partida y, por ello, precisamente, allí se ha construido un museo destinado a que se mantenga viva la memoria histórica de lo que cínicamente se denominó *The Peculiar Institution*<sup>1</sup>.

En este nuevo siglo se da la cruel paradoja de que este mismo lugar, es, hoy día, uno de los elegidos por los cayucos para trasladar hacia el continente europeo a los hombres y mujeres del África Central que, libremente, ofertan su fuerza de trabajo en unas condiciones por debajo de las habituales legislaciones laborales existentes en esos países.

Aunque las peripecias de estos viajeros se han querido comparar con el naufragio y llegada de Odiseo al país de los feacios, es evidente que existen notorias diferencias entre uno y otro caso y es mejor denominar a estos navegantes africanos como «los náufragos de la miseria»<sup>2</sup>.

En este caso, se trata de individuos libres que intentan vender su fuerza de trabajo bajo las vergonzosas condiciones que les imponen los que les contratan. Esta nueva situación ha dado lugar a que a estos inmigrantes clandestinos se les denominen los esclavos del siglo XXI<sup>3</sup>.

Es evidente que estos trabajadores no son esclavos, aunque se conocen algunos casos peculiares de su delicada situación laboral como puede ser el caso de un trabajador argelino que dada su débil situación social, como emigrante ilegal, firmó un peculiar contrato privado con un empresario de Guadalajara en el que aceptaba que se le reconociera como esclavo y, además, se comprometía a realizar todos los trabajos u acciones que le pidiera a su futuro amo, incluidos actos como la flagelación o la sodomía<sup>4</sup>.

Este preámbulo viene a cuento de las películas que el polémico director danés Lars von Trier dedicó a su llamada trilogía americana de las que sólo ha realizado dos: *Dogville* (2003) y *Manderley* (2005) y está pendiente de rodarse la tercera, a la que ya le ha puesto un título, el nombre de la capital norteamericana pero sin hache, *Wasington*.

La idea de realizar dicha trilogía, se la inspiró las críticas que recibió en la presentación de *Bailar en la oscuridad* (2000) en el festival de Cannes<sup>5</sup>.

1. STAMPP, K. M.: *The Peculiar Institution*, New York, 1956.

2. VALENTE, J. A.: «Los náufragos de la miseria», *El País*, 20 noviembre, 1996, p. 13.

3. COUKBURN, A.: «Esclavos del siglo XXI», *National Geographic*, septiembre, 2003, pp. 1-26.

4. Caso mencionado en *El País*, 8 noviembre, 1998, p. 38.

5. Programa de *Dogville* del cine Icaria Yelmo (Barcelona).

Tras la proyección de *Dogville* se incrementaron las críticas y también aumentó el propio rechazo de este cineasta a la sociedad norteamericana que culminó con la proyección de *Manderley*.

Pero antes de iniciar los comentarios sobre estas dos películas, conviene recordar brevemente tanto la mentalidad y forma de dirigir de Von Trier como también las «fuentes» que le inspiraron para la elaboración de los guiones de ambas películas.

## 1. COMIENZO E INFLUENCIAS

Von Trier destacó pronto en el cine danés, donde intentó crear un modelo diferente a los dominantes hasta el momento.

Junto a otros directores escribió el llamado manifiesto «Dogma 95»<sup>6</sup> en el que se exponían las líneas maestras que debían de tener las películas de los directores que se adhirieran a ese grupo.

Sus mayores influencias las recibiría del expresionismo alemán y, sobre todo, de un director danés, Dreyer, quien sería una especial fuente de inspiración, hasta el punto de que en 1988 realizó una versión de *Medea* que se basó en el guión que el propio Dreyer había escrito en 1965<sup>7</sup>.

Su antiamericanismo hay que relacionarlo con el ambiente en el que se crió, ya que, como él mismo manifestaba, de pequeño le gustaba el pato Donald y mantenía una relación cálida con ese país, pero su actitud se fue modificando, en sentido contrario, desde que a los 12 años su padres, militantes de izquierda, le llevaron a manifestaciones contra el Banco Mundial y la guerra de Vietnam<sup>8</sup>.

Posteriormente, otras lecturas y contactos contribuyeron al desarrollo de esa misma visión de la sociedad americana a la que no había conocido directamente, porque nunca había visitado ese país, pero, al igual que antes que él había hecho Kafka, en sus guiones cinematográficos se reinventa América.

Entre las numerosas influencias que recibió, desde diversos campos culturales, me detendré sólo en dos por su directa relación con estas películas:

La primera sería la del fotógrafo y escritor danés Jacob Holdt y la segunda la del dramaturgo alemán Bertold Brecht.

Las escalofrantes fotos con las que Holdt registró las diferencias sociales existentes dentro de la sociedad norteamericana y, en particular, de la marginación de una parte considerable de la población negra, sirvieron de telón de fondo del final de las dos películas.

6. KELLY, R.: *The Nome of the Book is Dogma 95*, Barcelona, 2001.

7. STEVENSON, J.: *Lars von Trier*, Barcelona, 2005, pp. 42 y ss. et 86 y ss.

8. VON TRIER, L.: *The Idiots: Manucript and Diary*, Copenhagen, 1998.

Este fotógrafo danés, catalogado como «fotógrafo vagabundo»<sup>9</sup>, recorrió los lugares más sórdidos de la otra América, compartiendo vivienda con las mismas personas a las que iba fotografiando y, posteriormente, tras participar en conferencias y debates, recogió sus imágenes en un estremecedor «foto-texto»<sup>10</sup>.

En esa obra que tituló *American Pictures*, se recogen las imágenes realizadas durante un amplio periodo que abarcaban desde los años treinta a los setenta.

Precisamente durante el rodaje de *Manderley*, von Trier invitó al propio Holdt, para que comentara a los actores, su obra, *American Pictures*, con el objetivo de que aquellos comprendieran mejor sus ideas.

En el caso de Brecht su influjo se percibe igualmente en las dos películas, pero en aspectos diversos.

La elección de una banda de gánsters como símbolos tanto de poder y violencia, cómo de la forma con la que la burguesía adquiere y mantiene sus riquezas, constituía el método empleado por el dramaturgo alemán para que el público identificara, conjuntamente, ambos aspectos como uno solo, ya que precisamente, lo centraba en un periodo en el que el papel de la Mafia tuvo una amplia fuerza dentro de la sociedad norteamericana.

Además, Brecht pretendía que el público identificara a los gánsters no sólo con la burguesía norteamericana, sino también con el nazismo y, precisamente por ello, la acción de esas obras las trasladaba a los años treinta<sup>11</sup>. Ese mismo periodo sería el elegido, no casualmente, por von Trier para situar, asimismo, la época en que transcurre la acción de sus dos películas.

Brecht creó una América muy peculiar en la que inventó ciudades como *Mahagony*, situada en pleno desierto, que sería una fábula de la ciudad de Las Vegas.

En otra línea, la pugna entre los diversos trusts por el control de los mercados, la transformó en *La irresistible ascensión de Arturo Ui*, en una lucha entre bandas de gánsters. En esa obra describía las luchas entre diversas bandas mafiosas por el control del mercado de verdura de Chicago.

Precisamente esta obra se representó por primera vez en 1933, año en que se sitúa *Manderley*.

El deseo de Brecht era que el público relacionara ese tipo de burguesía mafiosa con el nazismo<sup>12</sup>.

Es decir, que comprendieran como el nazismo, o los fascismos, había tenido el apoyo de una parte de sus respectivas burguesías para conseguir llegar al

9. STEVENSON, J.: *Lars von Trier*, Barcelona, 2005, p. 276.

10. Con ese término se designa a la aparición simultánea de texto e imagen fotográfica en el mismo soporte del libro. Cf. PRIETO ARCINIEGA, A.: *Literatura y fotografía en la obra de Wright Morris*, Trabajo de Investigación del Doctorado en Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra dirigido por A. Monegal, 2003, pp. 3 y ss.

11. BRECHT, B.: *Diario de trabajo, I 1938-1941*, Buenos Aires, 1977, p. 253.

12. MAYER, H.: *Brecht*, Estella, 1998, pp. 371 y ss.

poder y consolidarse, ya que no hay que olvidar que uno de los objetivos de esos sistemas totalitarios consistía en frenar a los diversos «frentepopulares» que se estaban implantando en diversos países europeos.

En suma, Brecht pretendía recordar al público cómo las luchas de las grandes empresas capitalistas habían llevado a la gran crisis social de los años 30 y que, posteriormente, en aquel presente, aquella misma burguesía intentaba frenar las salidas progresistas de aquellas crisis sociales que sacudían, no sólo a Estados Unidos, sino también a Europa, por medio de la violencia a través de su apoyo a los sistemas autoritarios que se estaban implantando.

Los empresarios capitalistas y los pistoleros mafiosos eran identificados por Brecht como una misma cosa, ya que para él eran, de hecho, el brazo armado del capitalismo.

Los gánsters, pues, representan el uso de la violencia, concebida como el sistema más válido para reprimir los movimientos sociales y, sobre todo, el mejor instrumento para conservar la propia fortuna o multiplicarla.

Como podemos observar, es obvio que la elección del comienzo de los años treinta por parte de von Trier para situar estas dos películas como, asimismo, el protagonismo que le concede a los gánsters son ideas tomadas de Brecht, aunque, evidentemente, fueron adaptadas de una forma muy peculiar por el cineasta danés, quien confesaría que desde pequeño estaba familiarizado con Brecht, debido a que su madre le había contagiado su propia admiración<sup>13</sup>, ya que era una gran entusiasta del dramaturgo alemán y de su gran colaborador, el músico Kurt Weill.

Como he comentado anteriormente, *Dogville* y *Manderley* corresponden a la inacabada trilogía americana por lo que conviene repasar los principales elementos comunes que se perciben en ambos films.

## 2. PARALELISMOS

La época de la acción es la misma: principios de los años 30 y, precisamente, *Manderley* comienza donde acabó *Dogville* ya que es una continuación por lo que vuelven a salir Grace, su padre y los gánsters, aunque los papeles principales no fueron interpretados por los mismos actores.

En *Manderley* el papel de Grace fue asignado a Bryce Dallas Howard que, a diferencia de Nicole Kidman, le dio un aspecto de mayor ingenuidad e inocencia, Willen Dafne, quien sustituyó a James Caan, como padre de la protagonista, consiguió que su personaje fuera visto con un perfil más perverso.

Algunos actores, como Lauren Bacall, Paul Bettany y Jean Marc Barr, repitieron en ambas películas, aunque en la segunda tuvieron papeles más pequeños.

13. Björkman, S. (ed.): *Trier on von Trier*, London, 1999, 243.

Ambas comienzan con un mapa desplegado de Estados Unidos y sobre él, se va siguiendo el recorrido que Grace, su padre y su banda iban realizando por dicho país.

Asimismo, las dos concluyen con imágenes del *American Pictures* de Holdt, mientras se escucha la canción *Young Americans* de Davie Bowie.

En la trilogía anterior (*Rompiendo las olas* 1996, *Los idiotas* 1998, *Bailar en la obscuridad* 2000) las protagonistas femeninas eran mujeres sencillas, generosas e idealistas que luchaban y se sacrificaban por defender unos valores determinados.

Todas ellas tenían algunos rasgos tomados de diversos personajes femeninos de algunos films del director danés Dreyer como serían el de Juana de Arco en *La Pasión de Juana de Arco* 1927, o el de Annie en *Diae Irae* 1943 o, finalmente, el de Inger en *Ordet* 1955.

Sin embargo, en esta última trilogía, *Dogville* y *Manderley*, se aleja de esos arquetipos, ya que las mujeres tienen una mayor personalidad y van siendo menos generosas a medida que transcurre la acción.

Aunque Grace, al comienzo de ambas películas representa un papel semejante al del perfil mencionado anteriormente, en el transcurso de la trama su personaje se van transformando hasta adquirir un carácter más arrogante y vengativo<sup>14</sup>.

Finalmente, aunque no se ha hecho suficiente énfasis de ello, habría que mencionar, como precedente un corto que von Trier rodó en 1979, *Menthe –La Bienbereureuse*<sup>15</sup>.

Se trataba de una versión de la novela *Histoire d'Or*, dato que es necesario recordar ya que parece evidente que fue un antecedente de las dos películas que estamos comentando.

Aunque la idea central que anima *Dogville* es diversa al del personaje femenino de la novela y del corto mencionado, ambas mujeres sí tienen en común diversos rasgos, como lo puede ser el hecho de que la protagonista acepta voluntariamente someterse a todo tipo de vejaciones.

Por último, hay que tener en cuenta que, precisamente, el prólogo de esa novela, como veremos, constituiría la base para la elaboración del guión de *Manderley*.

### 3. DOGVILLE

La acción transcurre tras la crisis de 1929 y se sitúa en un lugar de las Montañas Rocosas, en una localidad que simboliza a la América profunda, situada en un paraje elevado, rodeado de montañas, en el que se encuentra una mina de plata abandonada, símbolo de un lejano esplendor.

14. SANTAMARINA, A.: «Lars Von Trier: Europa versus Dogville», en BERRITÚA *et al.*: *El camino del cine europeo*, Pamplona, 2004, pp. 203 y ss.

15. STEVENSON, J.: *Lars von Trier*, Barcelona, 2005, pp 13 y ss.

En el presente la carretera concluye allí, en una localidad en declive y alejada del resto de las otras ciudades, que carecía incluso de un gobierno local, por lo que las principales decisiones se realizaban por medio de votaciones entre el conjunto de la colectividad.

Esta situación propiciaba que los discursos, por la radio, de los líderes políticos del Estado no merecieran la atención, ni siquiera del jubilado médico de la comunidad.

El pueblo fue «reconstruido» sobre un plató donde las calles, las paredes, las casas, las puertas y hasta el perro fueron sustituidos por dibujos en tiza sobre el suelo, algo semejante a lo que, posteriormente, iba a realizar en *Manderley*.

Como se ha dicho, su población no era muy numerosa por lo que carecía de autoridades locales y se regía por una especie de sistema asambleario, semejante a los que existieron entre las primeras poblaciones que se fueron creando durante la larga etapa de lo que se ha llamado la marcha hacia el oeste.

En 1983, el historiador norteamericano Turner publicó un ensayo titulado «El significado de la frontera en la historia norteamericana» en el que defendía la paulatina marcha hacia el oeste, es decir, el cambio gradual de fronteras conquistando nuevas «tierras libres» como el crisol donde se había ido forjando la genuina sociedad norteamericana<sup>16</sup>.

De todas formas, estos rasgos estaban destinados, sobre todo, a resaltar el primitivismo de sus moradores, como si aquel lugar fuera lo más profundo de la América profunda, valga la redundancia.

De todas formas, sí se intenta recordar su filiación como miembros de Estados Unidos ya que celebran el día de Acción de Gracias.

La película comienza con un prólogo y el resto se organiza en nueve capítulos, estando siempre omnipresente la voz en *off* de John Hurt.

El tema principal se expone en forma de fábula y consiste en una parábola contra la hipocresía humana expresada en los lugares donde los extraños, los recién llegados, eran vistos, en parte con miedo, pero también como los directos responsables de todos los males de la comunidad por lo que la actitud hacia ellos sería de cobardía, por una parte, y de abuso, por otra.

El argumento central estaba constituido por el apoyo y cobijo inicial que la comunidad concede a una mujer que huía tanto de la policía como de su padre y su banda de gánsters y el posterior trato, cada vez más duro, hacia la joven hasta que ésta con la ayuda de su padre y su banda destruye la población.

Se trata de una alegoría en la que se presenta la doble cara de la sociedad norteamericana, ya que por una parte, recibe acogedoramente a la recién llegada, pero por otra parte, tras esta inicial reacción concentra en ella todas sus frustraciones hasta, prácticamente, rebajarla de su propia condición de ser humano.

16. Una crítica a esas teorías puede verse en FONTANA, J.: *Historia. Análisis del pasado y proyecto social*, Barcelona, 1982, pp. 187 y ss.

De todas formas, se trataba de un ejemplo más universal, ya que, en el fondo, se criticaba el trato que recibían los inmigrantes en las diversas ciudades a donde llegaban en busca de una vida mejor que en sus lugares de origen.

Simbólicamente el cambio de actitud hacia Grace por parte de sus habitantes se produce en una fecha y en un momento sacralizado por la sociedad norteamericana: El 4 de julio, día de Acción de Gracias.

En ese día, tras la llegada de la policía, comienza el cambio de actitud hacia Grace. Primero se le exige que incremente su trabajo dentro de la comunidad, acompañado de una sustanciosa rebaja de su anterior salario y gradualmente terminaría por convertirse en una «esclava», con cadenas incluidas, de la comunidad<sup>17</sup>.

La película es una historia de humillación y venganza que llevaba dentro una transparente, pero demoledora metáfora de la sociedad americana, equiparada aquí a una «ciudad de perros», en la que el precio a pagar por los extraños, para poder ser acogidos dentro de la comunidad consistiría en una abusiva explotación laboral acompañada de su propia renuncia moral a ser considerados iguales al resto, ya que debían de tolerar incluso la violación o el dejarse encadenar.

En *Dogville* las únicas alternativas que se proponen oscilan entre aceptar la situación existente o bien alcanzar, a su vez, el poder para salir de ella. En ambos casos, la vía que se propone es la misma: la violencia<sup>18</sup>.

En esa ciudad, sus habitantes no eran mejores que los perros, lo que explica el nombre que se le da a esta localidad ya que, al final, el padre de Grace le dice a ésta que «a los perros se les puede enseñar, pero no se les perdonará si se dejan llevar por su instinto mientras que los seres humanos deben siempre responder de sus actos».

Esa diferencia entre los animales y los seres humanos explica que de la sangrienta venganza sólo se salve al perro del que simbólicamente se muestra su imagen en el lugar donde antes sólo se veía un dibujo en tiza y esa escena es la que pone punto final a la película.

En conclusión, se trata de una profunda crítica sobre el trato que las poblaciones occidentales muestran hacia la inmigración, por lo que esa situación podía haberse dado en cualquier otro país como en la misma Dinamarca.

De hecho, presenta diversos paralelismos con la política de inmigración que existían en aquella época en ese país, comparación que no desmintió al ser preguntado sobre ese tema por la prensa, aunque recordó que esa situación se producía también en otros países<sup>19</sup>.

Mientras van saliendo las listas del reparto suena la canción de David Bowie, *Young American* y como telón de fondo, la pantalla va mostrando las dramáticas fotos del *American Pictures* de Jacob Holdt.

17. LASAGNA, R.: *Lars von Trier*, Roma, 2003, p. 112.

18. HEREDERO, C.: «Cannes 2003», en *Dirigido*, 324, junio, 2003, pp. 36 y ss.

19. STEVENSON, J.: *Lars von Trier*, Barcelona, 2005, pp. 269 y ss.

Por último, otro préstamo que von Trier tomó de Brecht sería la forma en la que se lleva a cabo la venganza que Grace realiza contra los habitantes de *Dogville*.

Como el mismo cineasta expuso, la venganza final se le ocurrió al leer la canción *Jenny de los piratas*, de *La ópera de tres peniques* de Brecht<sup>20</sup> como se puede comprobar fácilmente si se lee este pasaje de la canción:

Y un navío con ocho velas  
y cincuenta cañones  
bombardearán la ciudad.  
Señores, seguro que cesarán sus risas,  
porque caerán las paredes  
y la ciudad quedará lisa como el suelo.  
.....  
Y el navío con ocho velas  
y cincuenta cañones izará la bandera.  
Al mediodía desembarcarán cien hombres  
y avanzarán en la sombra  
y apresarán a todos los de cualquier puerta  
y los encadenarán y llevarán a mi presencia  
y preguntarán: ¿A quién matamos?  
Y esta tarde habrá silencio en el puerto,  
cuando pregunten quién deberá morir.  
Y entonces me oirán decir: ¡TODOS!  
Y cuando rueden las cabezas, diré: ¡Olé!  
Y el navío con ocho velas  
y cincuenta cañones  
se alejará llevándome con él<sup>21</sup>.

Si se cambia el nombre de las protagonistas femeninas y en el lugar del barco y su tripulación se introducen los sombríos coches negros y sus siniestros pasajeros, la identificación sería perfecta.

Quisiera recordar que como título me parece más adecuado *La ópera de tres peniques* en lugar de *La ópera de la perra gorda* que corresponde a la edición que he manejado ya que se basaba en la ópera del inglés John Gay *The Beggar's Opera*, estrenada en Londres en 1728.

#### 4. MANDERLEY

Dado que es una continuación, aparecen los mismos personajes centrales como Grace, su padre y los gánsters, pero el escenario corresponde a otro

20. KAPLA, M.: «Lars von Trier in Dogville» en LUMHLDT, J. (ed.), *Lars von Trier. Interviews*, Mississippi, 2003, p. 206.

21. BRECHT, B.: *La ópera de la perra gorda*, Barcelona, 1965, pp. 61 y ss.

Estado, Alabama, y la localidad central no es una ciudad, sino una plantación esclavista, setenta años después de la abolición de la esclavitud en Estados Unidos.

Aunque era evidente que la esclavitud se había prohibido en Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XIX, sin embargo, para von Trier, todavía hoy día no se ha concluido el proceso de la completa emancipación de la población negra e incluso existen, en ese país, muchas heridas que aún no han cicatrizado del todo.

La idea central del guión consistía en la tesis de que los esclavos renunciaban a ser libres porque, como el esclavo Thomas le confiesa a la propia Grace, tenían miedo a cómo debían actuar en un mundo tan diferente al que ellos conocían.

## 5. ALGUNAS INFLUENCIAS

### a) Jean Paulhan

La idea central del guión, según manifestó el director danés, se le ocurrió tras la lectura de un texto de Jean Paulhan, *La bonheur dans l'esclavage* (1954).

Paulhan fue un destacado ensayista francés, director durante unos años de la *Nouvelle Revue Française*, que ganó gran parte de su prestigio por haber acaudillado «la resistencia literaria» entre 1940-1944.

Curiosamente, años más tarde, prologó la novela de Pauline Réage, *Histoire d'O* (1954)<sup>22</sup>, debido, sobre todo, a que en aquella época su autora era su amante.

La novela, con una segunda parte titulada *Retorno a Roissy*<sup>23</sup>, describe el total sometimiento, voluntario, de una joven, por amor a un noble, a todos los deseos de los diversos personajes que acuden a una especie de prostíbulo de lujo, situado en una lujosa vivienda llamada Roissy.

La idea principal que Paulhan destaca de la novela, consiste en exponer todo lo que una persona puede hacer por amor y compara este caso con una revuelta de esclavos que sucedió en 1838 en Barbados.

Sobre esta revuelta conviene extenderse ya que constituyó el eje central del guión de *Manderley* por lo que me parece útil incluir el texto completo de la parte más significativa de este prólogo:

*La dicha en la esclavitud  
Una revuelta en Barbados*

22. Existe diversas traducciones al castellano siendo la más reciente la de la editorial Tusquets, colección *La sonrisa vertical*, Barcelona, 2005.

23. RÉAGE, P.: *Retorno a Roissy*, Barcelona, 1989 (2ª).

Una singular revuelta ensangrentó, en el curso del año de 1838, la pacífica isla de Barbados. Unos doscientos negros, hombres y mujeres que recientemente habían sido manumitidos por las Ordenanzas de marzo, fueron a pedir una mañana a su antiguo amo, un tal Glenelg, que volviera a tomarlos como esclavos. Se dio lectura al pliego de reclamaciones, redactado por un pastor anabaptista que llevaban con ellos. Pero Glenelg, bien por timidez, por escrúpulo o, simplemente, por temor a la ley, no se dejó convencer. En vista de lo cual, fue en un principio suavemente zarandeado y después asesinado con toda su familia por los negros, quienes, aquella misma noche, volvieron a sus chozas, dedicándose a sus charlas, sus trabajos y sus ritos habituales. El caso pudo sofocarse rápidamente gracias a los desvelos del gobernador Mac Gregor, y la liberación siguió su curso.<sup>24</sup>

## b) Título

El título de la película, así como la idea de que se trataba de un lugar distinto donde habían ocurrido unos hechos que la habían convertido en algo diferente, ya que encerraba un secreto que, como en la novela, sólo se rebela al final.

Estas ideas de la existencia de un lugar lúgubre en cuyas paredes se escondía un dramático acontecimiento es lo que motivó al director danés para elegir ese nombre como título de su película.

La novela *Rebeca* escrita por Daphner du Mourier (1938) se podría catalogar, por su temática, como novela gótica<sup>25</sup>.

Comienza con la famosa frase «anoche soñé que regresaba a Manderley», pronunciada por una protagonista sin nombre, ya que, aunque es el principal personaje femenino, sin embargo, sólo se la conoce como señora Winter, aunque hubiera sido más acertado que se la conociera como segunda señora Winter, ya que la primera había fallecido en extrañas y trágicas circunstancias. De esta última, sí se conoce su nombre propio ya que es el que precisamente da nombre a la novela: *Rebeca*.

La protagonista comienza como una nueva cenicienta, ya que de dama de compañía se convierte en la esposa de Maximilian de Winter, acaudalado noble inglés, cuya principal propiedad era la mansión de Manderley.

Precisamente esta vivienda se convierte en el escenario de la mayor parte de la narración, y a medida que va avanzado el relato, casa, personajes y ambiente se van impregnando de una atmósfera cada más claustrofóbica y agobiante.

La causa central de ese clima se debía al continuo recuerdo de la primera esposa, que era alimentado por la siniestra ama de llaves.

24. PAULHAN, P.: «La dicha en la felicidad», en RÉAGE, P. *Historia de O*, Barcelona, 2005, p. 9.

25. MAURIER, D. du: *Rebeca*, Barcelona, 2006.

El primer capítulo se cierra con la frase «Manderley ya no existe», ya que la lúgubre mansión había sido incendiada por el ama de llaves y, finalmente, la obra concluye con un simbólico recuerdo de ese acontecimiento, «el viento salubre del mar venía lleno de cenizas».

La versión de Hitchcock, *Rebecca* (1940)<sup>26</sup>, tuvo un gran éxito. Fue galardonada con dos oscars, y se convirtió, de ese modo, en el trampolín para que su director, recién llegado de Inglaterra, se afanzara en Estados Unidos.

En adelante, el nombre de Manderley se convirtió en todo un símbolo ya que se transformó en el prototipo de cualquier vivienda que encerrara un terrorífico secreto.

Por último, a nivel anecdótico, conviene recordar que en España, el impacto mediático de esta película impuso la comercial idea de que a un tipo de chaqueta femenina de punto sin cuello, como el que lucía la protagonista en la película, fuera conocida, a nivel general, con el genérico nombre de «rebeca».

En otra línea, el nombre de esa residencia sirvió para titular una película española dirigida por Jesús de Garay, *Manderley* (1981), en la que unos amigos van a pasar un fin de semana a una casa de campo de Cantabria, pero la influencia sobre ellos de esa vivienda dio por resultado que las cosas no sucedieran como ellos habían deseado inicialmente.

En una dirección diferente, la editorial Santillana ha creado una colección de novela rosa a la que ha titulado precisamente Manderley.

## 6. LA PELÍCULA

### *Manderley* comienza donde acabó *Dogville*

Dividida en ocho capítulos con voz en *off* al igual que la anterior. Grace llega con su padre y sus gánsters a un lugar de Alabama donde el tiempo parece detenido.

Se nos dice que es el año 1933 y la comitiva se detiene delante de una verja cerrada con candado y sobre una roca de granito aparece esculpido el nombre de Manderley.

El lugar era una plantación de algodón, donde los negros continuaban viviendo como esclavos, setenta años después de la abolición de la esclavitud.

Grace evita que azoten a un esclavo tras confesarle a su padre que ellos, los blancos norteamericanos, son responsables porque los trajeron allí a la fuerza y le pide que le deje varios gánsters con cuya ayuda intentaría cambiar las cosas.

Grace pretende enseñarles a vivir y trabajar en libertad, en suma, que aprendan la democracia, aunque hay que señalar que su proyecto se apoyaba en la

26. HARRIS, R. A.-LASKY, M. S.: *Todas las películas de Alfred Hitchcock*, Barcelona, 1995, pp. 88 y ss.; DUNCAN, P.: *Alfred Hitchcock. Filmografía completa*, Köln, 2003, pp. 84 y ss.

fuerza, o mejor dicho, lo quería realizar por la fuerza, ya que con ella permanecían un grupo de gánsters.

Convencida de que le asistía la razón y de que el fin justifica los medios, Grace asumió el control de la plantación e inmediatamente mandó redactar contratos para que los esclavos se transformaran en trabajadores libres.

Tras diversos acontecimientos, con la colaboración de todos, incluidos los antiguos propietarios y capataces, se consiguió recoger una importante cosecha de algodón por la que recibieron una importante suma de dinero.

Cumplido ese objetivo, el personal blanco se retiró y lo mismo hicieron los gánsters y a partir de aquí los acontecimientos se precipitarían.

Al igual que en la revuelta de las Barbados, los negros le dijeron a Grace que preferían seguir siendo esclavos y le pidieron que se convirtiera en su ama.

Aterrorizada y fracasada, Grace huye.

En conclusión, lo que se plantea es que no se puede ignorar la organización política, social y cultural de cualquier país. No basta con imponer el sistema del conquistador en un lugar donde existen otras tradiciones diferentes. Es necesario saber qué tipo de sociedad se quiere democratizar.

El intento de imponer la democracia y de enseñar la máxima de que todos eran iguales y que las decisiones se decidían por mayoría tras una votación, llevó a la cruel paradoja de que el uso del voto lo utilizaron los esclavos para decidir seguir siendo esclavos y elegir a Grace como su ama.

Para Von Trier aunque era cierto que legalmente la esclavitud se abolió en Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XIX, sin embargo todavía hoy día no se había concluido el proceso de la completa emancipación de la población negra y su total equiparación, en la práctica, a la de la raza blanca.

Se podría decir que es el reverso de *El nacimiento de una nación* de Griffith, quien justificaba la existencia de la esclavitud debido a una supuesta superioridad de la raza blanca<sup>27</sup>.

En el actual Estados Unidos los negros son hombres libres, pero la continua actuación contra ellos les ha creado un sentimiento de miedo a los blancos, de pensar que no pueden salir de la situación en que se encuentran sin la ayuda de los blancos, que de hecho son los que controlan tanto el poder económico como el político.

Como se ha dicho, la historia de los antagonismos y conflictos raciales de un determinado país, va acompañada de la historia de las relaciones político-económicas de las clases sociales y de los grupos raciales distribuidos y concentrados, y no causa ninguna sorpresa que, en el caso de Estados Unidos, el ingreso *per capita* «varíe según la condición racial»<sup>28</sup>.

27. CRIPPS, T.: *Slow fade to Black. The Negro in American film, 1900-1942*, New York, 1997, pp. 45 y ss.

28. JANNI, O.: *Esclavitud y capitalismo*, Madrid, 1976, p. 153.

A pesar de esas intenciones del cineasta danés, sus propósitos no fueron totalmente entendidos y algunos actores afroamericanos se negaron a participar mientras otros como Dany Glover, el comprensivo esclavo, sí entendió el mensaje y defendió apasionadamente la película.

Las escalofriantes imágenes del fotógrafo danés Jacob Holdt recogidas en un álbum, *American Pictures*, que cierran el final de *Manderley*, constituyen un argumento visual de la real situación de la mayoría de la población que en Estados Unidos se denomina afroamericanos

Aunque el guión se podría interpretar desde diversos puntos de vista, es evidente que la reflexión sobre esa situación en los albores de este nuevo milenio tiene una enorme transcendencia y más en la actual Europa, en la que los brotes racistas son cada vez más frecuentes. Por ello me parece oportuno concluir con una cita recogida por Finley<sup>29</sup> en la que se dice que «a causa de la influencia de la época, todas las nuevas interpretaciones de la esclavitud se han proclamado más antirracistas que la precedente».

29. FINLEY, M. I.: *Esclavitud antigua e ideología moderna*, Barcelona, 1982, p. 11.