

GRACE EN *DOGVILLE* DE LARS VON TRIER: EL PERSONAJE FRENTE A LOS MODELOS DE LA TRAGEDIA CLÁSICA

GRACE IN *DOGVILLE* BY LARS VON TRIER: THE CHARACTER VERSUS THE CLASSIC TRAGEDY MODELS

JARA BREVIATTI ÁLVAREZ¹

IES Peñacastillo

Resumen

El propósito de este artículo es analizar el personaje de Grace en *Dogville* de Lars von Trier en relación con las heroínas de la tragedia griega clásica. Desde esta perspectiva se observan las similitudes existentes entre el personaje fílmico y los modelos clásicos al tiempo que se constatan las características específicas y diferenciadoras de esta heroína moderna.

Palabras clave: *Dogville*, Grace, mujer, Tragedia griega.

Abstract

The aim of this paper is to study the character of Grace in Lars von Trier's *Dogville* in relation with the heroines of Ancient Greek tragedy. From this perspective, the similarities between the filmic character and the classic models are observed while the specific and distinctive characteristics of this modern heroine are confirmed.

Key words: *Dogville*, Grace, women, Greek Tragedy.

1. INTRODUCCIÓN

En la filmografía del polémico Lars von Trier, *Dogville* entronca con otras obras del director danés en las que la mujer tiene un papel determinante: *Breaking the Waves* (1996), *Dancer in the dark* (2000) y, más recientemente, *Melancholia* (2011) o *Nymphomaniac* (2013) son claros ejemplos de esta relevancia. El papel y significación de sus protagonistas ha sido y continúa siendo discutido tanto en artículos de tipo ensayístico publicados en prensa² como a nivel académico³. En este sentido, entre las heroínas de von Trier que venimos señalando, se ha subrayado la semejanza del

¹ IES Peñacastillo. jbreviatti@yahoo.es. Recibido: 14-09-2015. Aceptado: 21-06-2016.

² En este sentido, títulos como "Lars von Trier y las mujeres", "La presencia femenina en el cine de Lars von Trier" o "Cine misógino o humanidad desnuda" son algunos de los muchos ejemplos que ilustran la multiplicidad de artículos que se pueden encontrar en una búsqueda rápida en internet.

³ En el ámbito anglosajón son destacables, desde esta perspectiva, los trabajos de (Bainbridge, 2004) y (Mandolfo, 2010). En España, la autora que más ha estudiado el tema es (Fresneda, 2008, 2010 y 2013).

personaje de Grace en *Dogville* con la Medea de la tragedia clásica⁴. Esta similitud se vería de hecho reforzada por la relación que muestra *Dogville* a nivel formal con el teatro⁵ pero también enlaza con la cercanía del director con la Medea de Eurípides, personaje que, en su película homónima, *Medea* (1988), “supuso el primer acercamiento del cineasta a la plasmación de la imagen de la mujer en el medio audiovisual”⁶.

Tomando como punto de partida estas consideraciones, el presente trabajo tiene como objetivo analizar el personaje de Grace en *Dogville* a la luz de los modelos femeninos que se constatan en la tragedia clásica. Nuestro propósito es enriquecer la apreciación de este personaje fílmico desde la postura metodológica que entiende que es pertinente utilizar temas y tipos clásicos para el análisis de obras modernas⁷. Así pues, para desarrollar este estudio de manera eficaz, vamos a comenzar estableciendo algunos ‘modelos de heroína’ para el drama ático clásico que nos permitan contrastar sus características con las del personaje de Grace en la película. De esta manera, pretendemos evidenciar, asimismo, el modo en que se pudiera entender la semejanza, referida con anterioridad, entre este personaje fílmico y el de Medea en Eurípides.

2. MODELOS FEMENINOS EN LA TRAGEDIA CLÁSICA

El que las mujeres detentasen un papel tan relevante en la tragedia es un hecho que ya llamó la atención en la Antigüedad⁸ y que, en la actualidad, ha generado una gran diversidad de posturas interpretativas⁹. De esta relevancia de las mujeres en el género trágico se deriva la existencia de una multiplicidad de caracteres que

⁴ (Fresneda, 2008).

⁵ Al respecto véase (Guioto, 2007: 12-13, 22-23, 31-34 y 80-88) e, igualmente, (Koutsourakis, 2013: 340-349).

⁶ (Fresneda, 2013: 58 y n. 1) donde la autora puntualiza que en sus primeros pasos en el cine von Trier realizó una adaptación de *Historia de O* de Pauline Réage que llamó *Menthe la bienaventurada* (1979).

⁷ Seguimos, en este sentido, el enfoque utilizado por (James, 2009) quien emplea elementos del mito de Prometeo para interpretar ciertos aspectos de la serie televisiva de Joss Whedon *Angel*, y (James, 2013), donde la autora utiliza los mitos de Pandora y Prometeo para el análisis de la película *Kiss Me Deadly*, de Robert Aldrich.

⁸ En este sentido, (Pomeroy, 1999: 123-125) ofrece los testimonios de Aristófanes, Aulo Gelio y Ateneo sobre el papel de las mujeres en las tragedias de Eurípides.

⁹ Las interpretaciones acerca del protagonismo que detentan las mujeres en la tragedia son variadas y están en relación con el modo en que se entiende el papel que estas tenían en la sociedad. Mientras que autoras como (Cantarella, 1999: 111-120) sostienen que la tragedia proyecta una imagen negativa de la mujer, otras como (Pomeroy, 1999: 127) entienden lo contrario —en concreto con respecto a Eurípides—, al tiempo que (Foley, 1981) interpreta tal protagonismo como una suerte de compensación de la ‘negación’ que las mujeres experimentaban en la vida diaria. En cualquier caso, todas estas lecturas dan cuenta de la compleja imagen que de la posición entre los géneros brindaba (y brinda) la tragedia. En este sentido, una metodología de análisis para el estudio de la representación de las mujeres en el drama ático así como una minuciosa revisión de las pautas de estudio con mayor vigencia a inicios de la década de los ochenta se encuentra en (Foley, 1981: 132 y ss.). Asimismo, un interesante resumen de las distintas interpretaciones y de los problemas inherentes al estudio del papel de las mujeres en el género trágico en relación con el que desempeñaron en la sociedad se encuentra en (Godhill, 1986: 113-115). Igualmente, para la representación de lo femenino en el teatro griego clásico, véase (Zeitlin, 1985).

es difícil reducir a 'modelos' o 'patrones' de comportamiento cuando, sin duda, la riqueza de cada personaje particular merece una atención especial. Ahora bien, si queremos determinar de qué modo un personaje moderno se puede relacionar con las heroínas de la tragedia clásica, creemos necesario establecer unas pautas generales entre las acciones que, sobre la escena ática, los antiguos griegos vincularon de manera significativa con las mujeres.

Entre la variedad de comportamientos femeninos que ofrece este género dramático, es sin duda remarcable el preeminente papel que otorga a las mujeres en la ejecución de venganzas violentas. Tal como ha sido señalado, en la tragedia, el ente femenino parece mantener una estrecha relación con "la venganza de sangre y el memorioso rencor que la alimenta hasta hacerse realidad"¹⁰. Como depositarias del odio rencoroso necesario para cobrarse venganza¹¹, las heroínas trágicas aparecen en escena tanto como instigadoras como ejecutoras de los más terribles actos de venganza.

El terrible desenlace del linaje de los Atridas que ofrece la *Orestía* da cuenta de manera singular de este hecho. Clitemnestra, esa "madre que salta con furia de Hades"¹² lleva a cabo el "desmedido crimen", el "sacrificio abominable" de matar a su esposo para vengar a su hija Ifigenia¹³. A su vez, su hija Electra que suplica ante la tumba de su padre "que se presente un vengador tuyo y que con justicia a los que mataron se lo haga pagar con la muerte"¹⁴ le implora a su hermano que recobre su "casa paterna"¹⁵ y también buscará apoyo en su hermana Crisótemis para tal propósito¹⁶.

Por otra parte, entre las cautivas de la guerra de Troya, también las mujeres aparecen como terribles vengadoras. Hécuba, la anciana mujer de Príamo, venga junto con el resto de mujeres troyanas la muerte de su hijo Polidoro. Esas "malvadas hijas de los frigios"¹⁷, esas "bacantes de Hades"¹⁸, se cobran venganza matando a los hijos del que fue, a su vez, el asesino de Polidoro, Poliméstor¹⁹.

Entre estas vengadoras trágicas el personaje de Medea ocupa, sin lugar a dudas, un lugar destacado debido a la crueldad específica de su venganza. Aunque en este caso la hechicera venga la traición de Jasón y no un crimen de sangre, Medea, "esa

¹⁰ (Iriarte y González, 2008: 209).

¹¹ Sobre el tema de la memoria y el olvido y su relación con la venganza de sangre, véase, *ibid.*, pp. 209-222.

¹² Esquilo, *Agamenón*, 1235. Las traducciones de los textos griegos que se han empleado son las de la Biblioteca Clásica Gredos.

¹³ Tal como lo anuncia Casandra ante las puertas de palacio en Esquilo, *Agamenón*, 1102-1103 y 1118.

¹⁴ Esquilo, *Coéforos*, 143-144.

¹⁵ Esquilo, *Coéforos*, 235.

¹⁶ Sófocles, *Electra*, 947-989.

¹⁷ Eurípides, *Hécuba*, 1064.

¹⁸ Eurípides, *Hécuba*, 1077.

¹⁹ A quien, después, la propia Hécuba deja ciego, tal como describe la heroína en Eurípides, *Hécuba*, 1049-1053.

odiosa e infanticida leona”²⁰, “de natural más salvaje que la tirrénica Escila”²¹ da muerte a sus propios hijos para cobrarse venganza. Un acto tan terrible como impresionante es su personaje quien, sin duda, se ha constituido como uno de los ‘modelos de mujer’ de mayor calado en la literatura y el arte con posteridad²². Fedra, es también, en este sentido, una heroína que ha disfrutado de numerosas adaptaciones modernas continuadoras de las versiones que de ella ofrecieran por primera vez los dramaturgos clásicos²³. La hija de Pasifae constituye, junto con Medea, un modelo de heroína que se venga por los estragos derivados del amor²⁴ y no por un crimen de sangre.

En este punto, cabe señalar aquí que el carácter vengativo de estas heroínas se ha entendido como una forma de expresión más de la excesiva y peligrosa ‘emotividad’ que el género trágico atribuyó a la ‘raza de las mujeres’²⁵. En este sentido, un vasto campo léxico dibuja las distintas emotividades de que dan cuenta las heroínas trágicas en su ansia de venganza: el implacable deseo de ‘vendetta’ de Clitemenestra en el *Agamenón* se anuncia con la imagen de la “cólera de la buena memoria” (‘mnámōn mēnis’)²⁶, en los *Coéforos*, Electra y las esclavas de la casa real de Micenas comparten “un mismo odio” (‘koinón ékhthos’)²⁷ hacia Clitemnestra mientras que en la *Electra* de Sófocles, la diversidad de términos²⁸ que aparecen para designar a la vengativa cólera no dejan duda del “sentimiento que estructura al personaje”²⁹: ‘ménos’, ‘khólos’, ‘thumós’, y sobre todo ‘orgē’, “la pura pasión, la palabra que expresa la ‘ira’, la ‘cólera’ ”³⁰.

Ahora bien, el género trágico de los antiguos griegos no solo vinculó con las mujeres los más iracundos y sanguinarios actos de venganza. En muchos casos, las mujeres son también modelos de valentía, capaces de sacrificar su vida por el bien de

²⁰ Eurípides, *Medea*, 1406-1407.

²¹ Eurípides, *Medea*, 1342-1343.

²² Medea es uno de los personajes de la tradición clásica que ha ejercido un mayor impacto y ha disfrutado de una mayor pervivencia en la cultura occidental. Al respecto, véase (López y Pociña, 2002) y (Koskinas, 2013).

²³ Para el mito de Fedra e Hipólito con anterioridad a Eurípides y las distintas versiones del mito elaboradas por él, véase (Lucas de Dios, 1989). Examinan la continuidad del personaje de Fedra, entre otros, (Losada, 2010) y (Sánchez y Beltrán, 1997).

²⁴ Fedra decide darse muerte y acusar a Hipólito, “para que aprenda a no enorgullecerse con mi desgracia. Compartiendo la enfermedad que me aqueja, aprenderá a ser comedido” (728-731). A los personajes de Medea y Fedra se podría añadir también el de Hermíone en la *Andrómaca* de Eurípides quien, celosa e insegura, desea desde el principio de la pieza la muerte de Andrómaca y su hijo. Por su parte, Deyanira en las *Traquinias* de Sófocles también se muestra como un personaje inseguro ante su marido pero la desastrosa muerte que provoca su comportamiento se debe a su ignorancia y no a una determinación personal.

²⁵ (Iriarte, 1996: 50-54).

²⁶ Esquilo, *Agamenón*, 155.

²⁷ Esquilo, *Coéforos*, 101.

²⁸ Véase al respecto (Iriarte y González, 2008: 256).

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

la comunidad o por algún ser querido. Este es, sin duda, el caso de Ifigenia en *Ifigenia en Aúlida*, quien, a diferencia de la versión que de ella ofrece Esquilo³¹ y de su primera reacción en la versión de Eurípides³², en esta última adaptación cambia de parecer y decide, finalmente, entregar su cuerpo para salvar a la Hélade³³. Una grandeza que se observa también en el personaje de Polixena, cuando afirma preferir la muerte que la esclavitud (“matadme pero dejadme libre, para que muera libre, por los dioses”³⁴) o, en el de Macaria, cuando se ofrece a morir en lugar de sus hermanos (“yo misma, anciano, estoy dispuesta a morir y a presentarme para mi degollación”³⁵).

En esta línea que presenta a la mujer como un ser esforzado y sacrificado que decide morir para salvar a otro, Alcestis ocupa, sin lugar a dudas, un puesto destacado. La hija de Pelias “es capaz de morir para que su esposo, la pieza clave del ‘oikos’, pueda seguir viviendo”³⁶. En todos estos casos las heroínas trágicas dan muestra de valentía y también de rectitud moral, cuando anteponen su propia vida a un fin mayor. Este es sin lugar a dudas el caso de Antígona quien encuentra la muerte por defender sus creencias, su posicionamiento moral y religioso, ante Creonte³⁷.

El discurso trágico abarca sin lugar a dudas un mayor número de personajes y comportamientos que aquellos a los que corresponde atender aquí³⁸. Casandra, Atosa o la propia Ágave constituyen claros ejemplos de la riqueza y versatilidad que detentan

³¹ Esquilo, *Agamenón*, 232-237, quien la representa atada y amordazada, como si fuese una cabritilla, para impedir que profiriese alguna maldición sobre su familia.

³² Eurípides, *Ifigenia en Aúlida*, 1211-1252.

³³ “Déjame salvar a Grecia si está en mi poder”, afirma la heroína ante Aquiles en Eurípides, *Ifigenia en Aúlida*, 1420.

³⁴ Eurípides, *Hécuba*, 550-551.

³⁵ Eurípides, *Heraclidas*, 501-502.

³⁶ (Mamolar, 1990: 250).

³⁷ Tal como ha señalado (De Romilly, 2008: 84) las únicas leyes a las que obedece Antígona son los principios morales que tienen a los dioses como garantes y, de esta manera, enfrenta el mandato de Zeus a la orden de Creonte. Tal como señala la helenista francesa, “toda la obra se desarrolla como la puesta a prueba de un ideal moral” (p. 85). Entre la amplia bibliografía dedicada a Antígona, desde la perspectiva que venimos exponiendo nos referimos específicamente a (Rodríguez, 1994), quien insiste y matiza la interpretación de este personaje como “un nuevo tipo de héroe que se deja matar por una idea, por un principio humano general, por un deber moral y religioso” (p. 11) y a (Müller, 1996). Sobre el conflicto entre Antígona y Creonte, se encuentran, además, interesantes consideraciones desde el punto de vista léxico en (Vernant, 2002: 37-38). El personaje de Evadne en Eurípides, *Suplicantes*, 980-1071, podría vincularse a los personajes de Alcestis y Antígona desde el momento en que esta heroína se arroja a la pira funeraria de su marido no sólo para seguir a su esposo en su camino al Hades sino para salir vencedora “con mi virtud. Pues voy a yacer muerta con mi esposo” (Eurípides, *Suplicantes*, 1063).

³⁸ En este sentido, cabe destacar que incluso un mismo personaje varía entre las distintas versiones que ofrece de él un mismo dramaturgo. Así, por ejemplo, el personaje de Hécuba en las *Troyanas* de Eurípides, se distancia de la vengadora Hécuba de la tragedia homónima. Véase al respecto (De Romilly 2008: 123) para el personaje de Hécuba en las *Troyanas* de Eurípides. Del mismo modo, la Ifigenia de *Ifigenia en Aúlida*, no tiene nada que ver con cómo fue caracterizada la hija de Clitemnestra en el *Agamenón* de Esquilo —señala esta diferencia (De Romilly, 2008: 136). Igualmente, la *Fedra* del Hipólito de Eurípides parece haber sido un personaje bien distinto del ofrecido en su primera versión del mito. Véase al respecto (Lucas de Dios, 1989: 50-52). Por otra parte, un mismo personaje también cambia según las versiones que de él ofrezca un trágico u otro. Así sucede con Electra entre la *Electra* de

los personajes femeninos en el drama ático clásico³⁹. El resumen que ofrecemos es un esbozo de patrones de conducta que no pretende recoger, en absoluto, la amplia complejidad que entraña esta cuestión sino procurar ‘modelos de heroína trágica’ que sirvan como un marco de análisis para el personaje fílmico de Grace. Si hemos atendido a lo que podríamos denominar los modelos trágicos de las ‘temibles vengadoras’ o, a sus contrarios –los de las esforzadas heroínas que se sacrifican por el bien de los demás o por una creencia moral–, es porque creemos que estos dos patrones aparecen combinados en la protagonista de *Dogville* de una manera particular. Con todo, para establecer esta valoración, es necesario que expongamos brevemente cual es la trama de esta película y pongamos a su heroína en ‘acción’.

3. ARGUMENTO DE DOGVILLE

La película *Dogville* está ambientada en los años treinta, en EEUU, en algún lugar cercano a las Montañas Rocosas. Estructurada en nueve capítulos y un prólogo, cada capítulo adelanta aquello sobre lo que va a tratar. Su escenografía se basa en unas líneas trazadas en el suelo con tiza y en algunas ventanas, paredes y puertas que dividen los espacios y que hacen visible lo que hacen los personajes en todo momento⁴⁰. Por otra parte, hay un narrador que aparenta omnisciencia y que comenta, en algunos casos irónicamente, a los personajes⁴¹. Tal como se ha señalado, la película “teatraliza un experimento social y explora cómo un acto de solidaridad puede producir efectos contrarios”⁴².

El promotor de ese ‘experimento social’ es Tom, un aspirante a escritor que actúa como el líder moral de la comunidad. Por ello y puesto que, además, *Dogville* se encuentra sin pastor en ese momento, promueve en la casa de misiones reuniones para beneficiar al pueblo mediante un “rearme moral”, tal como anuncia el narrador en el prólogo⁴³. Él cree que la gente del pueblo tiene un problema con la aceptación y que les vendría bien recibir algo que tuviesen que aceptar, algo como un regalo.

Sófocles y la de Eurípides. En este sentido, véase (De Romilly, 2008: 86), para la Electra de Sófocles, y (De Romilly, 2008: 128), para la de Eurípides.

³⁹ Para Casandra y Atosa nos referimos a los trabajos de (Iriarte, 1996a) e (Iriarte, 2004). Con respecto a Ágave y las mujeres de Tebas en *Bacantes*, véase (Breviatti, 2011: 217-332).

⁴⁰ Tal como ha señalado (Guioto, 2007: 12-13), el uso abundante de ‘God shots’ –o planos desde arriba– combinado con el hecho de que los personajes estén siempre a la vista refuerza su caracterización como una entidad social frente a la exclusivamente individual. Para la relación de la película con el teatro de Brecht, véase *ibid.*, quien establece que la influencia de Brecht está en la división episódica y en la concepción escénica pero que tiene rasgos derivados del lenguaje cinematográfico clásico –como los ‘close ups’– que dotan de realismo a los personajes (p. 88). Por su parte, (Koutsourakis, 2013: 335) destaca que “el film sigue a Brecht y emplea su dialéctica como un medio para explorar las leyes sociales que regulan las relaciones humanas”. Asimismo, para la relación de *Dogville* con las formas teatrales, véase, *ibid.*, pp. 340-349: “Theatricality and Performativity”.

⁴¹ Para ello emplea a veces el discurso indirecto libre, puesto que para que haya ironía, debe haber un desfase entre lo que describe y lo que sucede. Al respecto, véase (Guioto, 2007: 15).

⁴² (Koutsourakis, 2013: 335).

⁴³ (2 min 25 s). El guión de la película se encuentra en http://www.script-o-ama.com/movie_scripts/d/dogville-script-transcript-nicole-kidman.html (consultado en septiembre de 2015). Las traducciones son

Grace aparece en el primer capítulo y constituirá para Tom, precisamente, el regalo que estaba buscando. Tras oírse unos disparos, ella llega huyendo de lo que, tal como se informará después, es una banda de gánsteres. Así pues, Tom plantea al pueblo aceptar a la joven en su comunidad y este decide darle dos semanas de prueba a Grace en las que, por consejo de Tom, la joven realiza distintas labores que, aunque nadie valora ni las considera necesarias, enriquecen la vida de la comunidad. Al cabo de estas dos semanas, todos los habitantes de Dogville votan a favor de que Grace se quede. Ahora bien, estos “Happy times in Dogville”⁴⁴ – como anuncia el título del capítulo cuarto –, se ven oscurecidos por la llegada de la policía buscando a la joven. Mientras las fuerzas del orden solo la requieren como ‘buscada’ el talante de los ciudadanos no cambia hacia ella, pero cuando la policía aparece con un cartel que la incrimina de varios robos en las últimas semanas, su actitud empieza a variar. Aunque los habitantes de Dogville saben que Grace es inocente – puesto que ella estaba viviendo allí durante ese tiempo – y que se trata, probablemente, de una trampa de los gánsteres para incriminarla, le ponen como condición, para quedarse en el pueblo, trabajar más por menos dinero, porque ahora su estancia resulta ‘más cara’.

A partir de este punto, Grace es sometida a distintas humillaciones, de manera que el pueblo se va volviendo más cruel hacia ella según ella les da más gratuitamente y depende de ellos más para protegerse. Cuando uno de los habitantes del pueblo la viola bajo la amenaza de denunciarla a la policía, Tom intenta ayudarla a huir pero, en realidad, la traiciona. De manera que, para que no se escape, los habitantes de Dogville atan a Grace a una rueda de metal, con la que sigue haciendo sus labores y soportando todo tipo de vejaciones.

Así que Tom, en última instancia, obligado a decidir entre Grace y el pueblo, y preocupado porque, si se decantase por Grace, este hecho pudiera influir negativamente en su carrera como escritor, decide entregar a Grace a los gánsteres. Sin embargo, cuando estos llegan, Grace entra en el coche del jefe y, en ese momento, el espectador descubre que el jefe de los gánsteres es, en realidad, el padre de la joven.. Tras una conversación sobre la que volveremos a continuación – puesto que es fundamental para analizar su personaje –, Grace ordena matar a todo el pueblo, incluidos los niños, a los que ejecutan bajo la mirada de su madre. Ella en persona mata a Tom y solo perdona a Moisés, el perro guardián de Dogville.

4. GRACE

Como señalábamos al inicio de este trabajo, por la violenta y terrible ejecución que lleva a cabo, el personaje de Grace ha sido interpretado como una nueva Medea: “Grace es una especie de retorno en círculo al personaje de la Medea de Eurípides”⁴⁵, una semejanza que se propone sobre la base de que, a diferencia

propias.

⁴⁴ (44 min 01 s).

⁴⁵ (Fresneda, 2008: 183).

de otras heroínas de la tragedia griega, cuyas pasiones y conflictos finalizan con la muerte del personaje, no es así en el caso de Medea, quien “extermina a sus enemigos, acaba con la vida de sus hijos y sin embargo sobrevive y escapa al castigo de los hombres”⁴⁶.

Ahora bien, como intentaremos evidenciar a continuación, aunque la terrorífica venganza que lleva a cabo sobre Dogville asemeja a Grace, en su comportamiento, a la Medea de Eurípides, si se atiende a la motivación del personaje en la ejecución de dicha venganza, el personaje de von Trier se separa sin duda del de la heroína trágica.

En este sentido, cuando Grace se encuentra con su padre en el coche, este, en contra de las expectativas de la joven —quien teme que su padre esté allí “para obligarme a volver y ser como tú”⁴⁷—, le dice que solo ha acudido allí para que puedan terminar su última conversación, la que no pudieron concluir porque ella huyó. Pues bien, el diálogo que mantienen los personajes en ese momento es como sigue⁴⁸:

PADRE: Me llamaste arrogante.

GRACE: A saquear como si eso fuese un derecho de Dios, a eso, lo llamo arrogante, papá.

PADRE: Eso es exactamente lo que no me gusta de ti. ¡Que eres arrogante!

GRACE: ¿Esto es lo que has venido a decirme?

(...)

GRACE: Yo no soy la que está juzgando a nadie, papá, eres tú.

PADRE: No, tú no juzgas porque simpatizas con ellos. Una infancia robada..., un homicida, no es necesariamente un homicida ¿verdad? A lo único que culpas es a las circunstancias. Los violadores, los asesinos, pueden ser víctimas, según tú. Yo los llamo ‘perros’ y si ellos están lamiendo su propio vómito el único modo de pararlos es con el látigo.

GRACE: Pero los perros solo obedecen a su propia naturaleza. ¿Por qué no iba a perdonarlos?

PADRE: A los perros se les pueden enseñar muchas cosas útiles, pero no si les perdonamos cada vez que obedecen a su naturaleza.

GRACE: ¿Así que soy arrogante? ¿Soy arrogante porque perdono a la gente?

PADRE: ¡Por dios! ¿No ves lo condescendiente que eres cuando dices esas cosas? Tienes esta noción preconcebida de que nadie, escucha, de que nadie puede alcanzar los mismos estándares éticos que tú, así que los perdonas. No puedo pensar en algo más arrogante que eso. Tú, mi hija...mi dulce hija...perdonas a otros con excusas que jamás en el mundo te permitirías a ti misma.

GRACE: ¿Por qué? ¿No debo ser clemente?

PADRE: No, no, tú debes ser clemente, cuando es el momento de ser clemente. Debes mantener tus propios estándares, les debes eso. El castigo que tú mereces por tus transgresiones, ellos lo merecen por las tuyas.

Así que el padre le sugiere que use su poder —el que ella tanto detesta—, para sus fines: “Escucha cariño, el poder no es malo, estoy seguro de que puedes encontrar un camino para usarlo a tu manera”⁴⁹. Así que le da a Grace unos minutos para pensar

⁴⁶ (Fresneda, 2013: 63).

⁴⁷ (1 h 53 min 37 s).

⁴⁸ (1 h 54 min 13 s - 1 h 56 min 13 s).

⁴⁹ (1 h 57 min 14 s).

si quiere regresar con él o no. En ese momento Grace sale a deliberar por el pueblo y, entonces, describe el narrador⁵⁰:

NARRADOR: Y de repente, supo bien la respuesta a todas sus preguntas. Si ella hubiera actuado como ellos, no habría podido defender a una sola persona de sus actos, y no podría haberlas condenado con suficiente dureza. Es como si su tristeza y su pena hubieran asumido finalmente su preciso lugar. No, lo que ellos habían hecho no era suficientemente bueno. Y si alguien tenía el poder de enmendarlo, era la obligación de ese alguien hacerlo por el bien de otros pueblos, por el bien de la humanidad y, no menos, por el bien del ser humano que era la propia Grace.

Después, Grace vuelve al coche y le dice a su padre: “Si hay algún pueblo en el mundo sin el que estaría mejor, es este”⁵¹, de manera que los gánsteres prenden fuego a la ciudad y asesinan brutalmente a todos sus habitantes mientras Grace, llorando, lo observa. Finalmente, Grace dispara ella misma a Tom.

Los pasajes que citábamos más arriba se corresponden con el momento de la película en el que se expone no solo el motivo de la venganza de Grace sino, también, la causa de su huida⁵² y el enfrentamiento que mantiene con su padre. Como se puede observar, la decisión de Grace está motivada por principios morales y no por la cólera, ni por compensar las vejaciones a las que ha sido sometida o vengar algún crimen de sangre. El eje central de su motivación es moral y, como intentaremos poner de manifiesto, no se corresponde en absoluto con el proceder de las ‘vengadoras clásicas’⁵³.

Tal como se ha señalado anteriormente, las heroínas de la tragedia, movidas por la cólera, actúan “por el deseo de devolver el golpe, de hacer sufrir lo que se sufre”⁵⁴. En este sentido, el personaje de Grace se diferencia completamente del de Medea. Esta hechicera, a quien vemos vacilar y sufrir por sus hijos antes de llevar a cabo su venganza, plantea así sus dudas:

¡Ay, ay! ¿Por qué me miráis con vuestros ojos, hijos? ¿Por qué sonreís como si fuera vuestra última sonrisa? ¡Ay, ay! ¿Qué voy a hacer? Mi corazón desfallece cuando veo la brillante mirada de mis hijos (...)⁵⁵.

Pero, ¿qué es lo que me pasa? ¿Es que deseo ser el hazmerreír, dejando sin castigar a mis enemigos? Tengo que atreverme. ¡Qué cobardía la mía, entregar mi alma a blandos proyectos!⁵⁶

⁵⁰ (1 h 59 min 33 s - 2 h 00 min 06 s).

⁵¹ (2 h 2 min 31 s).

⁵² Como causa de la huida de Grace hay que añadir un dato del que da conocimiento la película y es que el padre, en esa discusión que tuvieron antes de que Grace huyera, la había disparado. Que Grace también tenía miedo de que su padre la pudiera matar queda de manifiesto en el último capítulo cuando afirma el narrador: “ella sabía que si los gánsteres no la mataban al llegar, su padre le sugeriría volver con él y unirse a su banda” (1 h 58 min 02 s).

⁵³ (Bergmans, 2013: ii) interpreta el enfrentamiento entre el padre de Grace y la joven, como una oposición entre los valores, por un lado, “del ‘riguroso’ Jehová del Antiguo Testamento — caracterizado por sus reglas, recompensas y castigos en esta vida— y, por otro, Cristo y Dios, cariñosos y clementes, del Nuevo Testamento y del cristianismo tardío — caracterizados por el perdón y por las recompensas y los castigos en la vida eterna”. En el mismo sentido lo entiende (Mandolfo, 2010: 295).

⁵⁴ (De Romilly, 2008: 126).

⁵⁵ Eurípides, *Medea*, 1040-1043.

⁵⁶ Eurípides, *Medea*, 1049-1052.

De esta manera, antes de “ser el hazmerreír” de sus enemigos, como ella misma afirma⁵⁷, Medea ejecutará su venganza puesto que “mi pasión es más poderosa que mis reflexiones”⁵⁸. Del mismo modo, las razones de Electra también quedan lejos de la postura que mantiene Grace en la película, puesto que, en la tragedia homónima de Sófocles, la hermana de Orestes expone la causa y motivación de su venganza en los siguientes términos:

Vivo en mi propia casa con los asesinos de mi padre y por ellos soy dominada y en ellos está el que yo reciba algo o, del mismo modo, que quede privada de ello (...) ⁵⁹.

Y el colmo del ultraje: veo al asesino en el lecho de mi padre con la infeliz de mi madre, si se debe llamar así a la que yace con este; (...) ⁶⁰.

En semejante situación, amigas, no es posible ni ser sensata ni piadosa; antes bien, en las desgracias es forzoso, incluso, practicar el mal⁶¹.

Como se hace evidente, el personaje de Grace comparte con las heroínas de la tragedia el motivo de la venganza violenta pero un análisis detallado de las motivaciones del personaje permite observar la distancia que mantiene con estos tipos clásicos. De hecho, la razón moral que lleva a Grace a imponer su castigo y a enfrentarse con su padre, es el motor que la empuja a soportar los sufrimientos que el pueblo de *Dogville* la procura.

En este sentido, a lo largo de la película, las alusiones al rechazo que provoca en Grace la vida de su padre son explícitas. Así, en el primer capítulo, cuando Tom le pregunta por su familia, Grace contesta: “No tengo familia. Todo lo que tenía era un padre. Pero esos gánsteres me lo arrebataron”⁶². Este rechazo de la vida que ha tenido en la ciudad, se combina con una idealización de *Dogville*, lugar en el que busca las virtudes que anhela. De esta manera, cuando, también en el primer capítulo, Tom le enseña el pueblo con cierta acritud hacia sus habitantes, Grace afirma⁶³:

Todo lo que veo es belleza, un pequeño pueblo en la neblina de las montañas. Un lugar donde la gente tiene esperanzas y sueños, incluso bajo las condiciones más duras.

La búsqueda de Grace, el escape de lo que para ella representa la vida en la ciudad, se hace evidente en el diálogo que mantiene con Chuk, uno de los habitantes de *Dogville* que procede, precisamente, de ese entorno urbano⁶⁴:

CHUCK: ¿Y cómo va con el engaño?

GRACE: No estaba intentando engañar a nadie.

CHUCK: Me refiero a *Dogville*, ¿ya te ha engañado?

GRACE: Pensé que querías decir que estaba intentando aprovecharme del pueblo.

CHUCK: Qué más quisieras. Este pueblo está perdido por completo y no lo echaría de menos

⁵⁷ Eurípides, *Medea*, 1049-1050.

⁵⁸ Eurípides, *Medea*, 1079-1080.

⁵⁹ Sófocles, *Electra*, 262- 265.

⁶⁰ Sófocles, *Electra*, 271-274.

⁶¹ Sófocles, *Electra*, 307-309.

⁶² (11 min 56 s).

⁶³ (19 min 13 s – 19 min 32 s).

⁶⁴ (33 min 00 s – 34 min 21 s).

si se cayera mañana por el desfiladero. Yo no veo ningún encanto aquí, pero parece que tú sí. Reconócelo, estás colada por Dogville. Los árboles, las montañas, el hombre humilde (...) Dogville es todo lo que soñabas en la gran ciudad.

GRACE: ¿Cómo sabes lo que soñaba? ¿Tú también eres de la ciudad, verdad?

CHUCK: Eso fue hace mucho tiempo y ya no soy tan tonto. Descubrí que la gente es igual en todas partes, glotones como animales (...), aliméntalos y comerán hasta que les explote el vientre.

GRACE: Por eso me querías echar. Porque te recuerdo que tú viniste aquí buscando algo.

Pero la expresión más evidente de la creencia de la heroína en que su comportamiento en Dogville sirve para un 'fin mayor', se constata en la dramática escena en la que Vera rompe las figuras de cristal que Grace había ido adquiriendo como un símbolo de su integración en el pueblo.

Según describe la película, con el dinero que Grace consigue con sus trabajos, la joven va adquiriendo una colección de figuritas de cristal que representan la ilusión de su adaptación y su nueva vida en *Dogville*. Tras la primera violación que sufre, la esposa de su asaltante, Vera, la culpa a ella de haberlo provocado y se presenta en su casa con tres mujeres del pueblo para castigarla. Para ello, va rompiendo una a una las diminutas esculturas de cristal, con la condición de que, si Grace consigue reprimir su llanto, se detendrá. Pero Grace no puede contenerse porque las figuritas, tal como explica el narrador, "eran la prueba de que su sufrimiento había creado algo de valor"⁶⁵. Esta frase es sintomática también de la 'ceguera' en la que incurre el personaje de Grace ante sus propias ilusiones y expectativas dado que, a esta altura de la película, para el espectador es ya más que evidente que la bondad de Grace solo está generando injusticia.

Si retomamos de nuevo la cuestión de la semejanza de este personaje con el de Medea en Eurípides, se observa que esta defensa de un ideal moral por parte de Grace está ausente en el caso de la hechicera⁶⁶. Es más, en esta preservación de sus valores – que le van, sin embargo, procurando su propia destrucción –, Grace se asemeja más al segundo de los tipos trágicos que hemos señalado al comienzo de este trabajo y se distancia del de las 'violentas vengadoras'. De hecho, el carácter trágico del personaje se localiza también en ese conflicto moral y es otro elemento que tiene en común con los modelos del género trágico⁶⁷. En este sentido, con respecto a las obras de Sófocles se ha planteado que no hay una sola tragedia entre las que se conservan del dramaturgo "en que el problema del orden ético no se presente en toda su intensidad, encarnado en los personajes"⁶⁸. Entre las obras del dramaturgo ateniense que se han conservado,

⁶⁵ (1h 18 min 58 s).

⁶⁶ Si bien es verdad que el comportamiento de Jasón es cuestionado en distintas partes de esta tragedia (Eurípides, *Medea*, 267, 492-495, o 576-578, cuando afirma el corifeo: "Jasón, bien has adornado tus palabras, pero me parece, aunque voy a hablar contra tu punto de vista, que has traicionado a tu esposa y no has obrado con justicia").

⁶⁷ Al respecto, véase (Vernant, 2002: 20), quien destaca, precisamente, el papel de la tragedia clásica en ese sentido: "la tragedia griega planteaba también problemas morales que afectaban a la responsabilidad del hombre".

⁶⁸ (De Romilly, 2008: 85).

ocupa un lugar destacado *Antígona* pieza, que, como indicábamos con anterioridad, se plantea “como la puesta a prueba de un ideal moral”⁶⁹. Con todo, al igual que sucedía en el caso de Medea, de nuevo no es posible establecer una equivalencia total entre Grace y la heroína de *Antígona* dado que la hija de Edipo sufre ella misma las consecuencias de sus actos. Como se puede observar, Grace se asemeja a dos modelos distintos de heroína trágica con los que, sin embargo, no se la puede identificar.

Para finalizar este trabajo nos gustaría destacar, asimismo, otro rasgo que creemos que es importante en la construcción de la protagonista de *Dogville* y que, además, consideramos que desempeña un papel relevante en su caracterización como personaje trágico.

Como hemos podido observar a lo largo de esta exposición, todos los intentos de Grace por alejarse de los valores de su padre, la llevan irremediamente a reafirmarlos. Esta característica, según la cual “el hombre se precipita hacia su ruina a causa del esfuerzo mismo que hace para evitarla”⁷⁰, es una característica del héroe trágico clásico⁷¹. Este es, por ejemplo, el caso de Deyanira en las *Traquinias*, quien, con la intención de recuperar el amor de su esposo le precipita, sin embargo, hacia la muerte y el dolor⁷² y es, sin duda, el caso de Edipo quien, queriendo escapar a su destino, no hace sino correr a su encuentro⁷³. En este sentido, ha sido señalado cómo Sófocles introdujo en la acción trágica la ironía y la peripecia, una ironía y una peripecia empleadas para enfatizar que, incluso obrando bien, el ser humano puede verse inmerso en una trampa que ocasiona un desastre⁷⁴. Si en el caso de Sófocles, el dramaturgo introduce muchas veces cantos de alegría cuando parece que la situación va a arreglarse⁷⁵ para intensificar el contraste con el resultado final, en el caso de *Dogville*, la extrema e inhumana situación de vejación y humillación a la que es sometida Grace, se combina con la sorpresa que se produce cuando se conoce realmente quien es su padre. Un giro que, sin embargo, aleja de nuevo a Grace del patrón clásico, puesto que el encuentro con su padre, no supone su destrucción sino su salvación⁷⁶.

⁶⁹ (De Romilly, 2008: 84). Cf. *supra*, p. 135, n. 37.

⁷⁰ (De Romilly, 2008: 102).

⁷¹ *Ibid.* y (Lesky, 2008: 460).

⁷² (Lesky, 2008: 460).

⁷³ (De Romilly, 2008: 102).

⁷⁴ (De Romilly, 2008: 103). Esta autora, destaca, además, cómo en el caso de Sófocles también se ilustra de esta manera la ignorancia de los hombres, que son engañados por los dioses.

⁷⁵ Así ocurre en Sófocles, *Traquinias*, 633-662, *Ajax*, 693 y *Antígona*, 1140-1152, según la noción de que “desde el punto de vista dramático, el contraste intensifica la sorpresa” (De Romilly, 2008: 102).

⁷⁶ Cabría matizar aquí que este tipo de anagnórisis —que conlleva la salvación del héroe y propicia un final feliz— es más propio de los desenlaces de la comedia que de la tragedia (por más que algunas tragedias como *Ifigenia entre los Tauros* o *Helena* también se solucionen en este sentido). Ahora bien, en el caso que nos ocupa, a pesar de que Grace escapa de su infortunio mediante el encuentro con su padre, el final de *Dogville* está muy lejos de poder considerarse ‘feliz’. La anagnórisis, en este caso, supone la total destrucción del pueblo e implica la derrota de Grace en la defensa de sus ideales.

5. CONCLUSIONES

Si atendemos a lo expuesto hasta el momento, creemos posible proponer que el personaje de Grace presenta rasgos comunes con algunos patrones de las heroínas trágicas clásicas al tiempo que no puede ser completamente asimilado a ningún modelo concreto. Por un lado, como terrible vengadora que sobrevive a su infortunio y castiga a sus enemigos, el personaje de von Trier establece elementos de identidad con Medea. Sin embargo, el motivo de su venganza –que la heroína de la película asume como un ejemplo de rectitud moral e incluso como un bien para la humanidad– la aleja definitivamente de este personaje. Por otra parte, el que Grace defienda de forma extrema un ideal moral que la lleva por el camino de su propia destrucción y que la conduce, sin embargo, al encuentro de aquello de lo que, precisamente, viene escapando, establece una clara semejanza con los modelos del drama ático clásico. No obstante, de nuevo, la solución del conflicto en *Dogville* –mediante la salvación y la terrible venganza de la heroína– hace imposible cualquier identificación total con ninguno de los tipos anteriormente mencionados. La heroína de *Dogville* tiene unas características específicas que se han de atender de manera particular, una especificidad que se corresponde, sin lugar a dudas, con el carácter ambiguo y polémico de su creador.

BIBLIOGRAFÍA

- Bainbridge, C. (2004): “Making Waves: Trauma and Ethics in the Work of Lars von Trier”, *Journal for Cultural Research*, 8, 353-370.
- Bergmans, J. (2013): *God and Man in Dogville: Memes, Marketing and the Evolution of Religion in the West*, Washington, Universidad de Georgetown. Tesis doctoral <http://hdl.handle.net/10822/709786> (Consultado en septiembre de 2015).
- Cantarella, E. ([1981] 1999): *La calamidad ambigua: condición e imagen de la mujer en la Antigüedad griega y romana*, Madrid, Ediciones clásicas.
- Casanova, B. (2005): “El sol nunca brilla en *Dogville*”, *Comunicación*, 3, 31-39.
- De Romilly, J. ([1970] 2008): *La tragedia griega*, Madrid, Gredos.
- Garret, D. (2004): “This Land is Your Land: *Dogville*. Reason and Redemption, Rage and Retribution”, *Offscreen*, 8, 6. <http://offscreen.com/view/dogville> (Consultado en septiembre de 2015).
- Foley, H.P. (1981): “The Conception of Women in Athenian Drama” en H.P. Foley (ed.) (1981) *Reflections of Women in Antiquity*, Nueva York/Londres/París, Routledge: 127-168.
- Fresneda, I. (2008): “La construcción de la imagen de la mujer en *Dogville*: La nueva Medea”, en AA. DD. (2008) *Sites of Female Terror. En torno a la mujer y el terror*, Cizur Menor (Navarra), Aranzadi: 179-186.
- Fresneda, I. (2010): “Lars von Traer y *Bailar en la oscuridad*. ¿Lo hemos visto todo ya en el cine?” en R. Coro (ed.) (2010) *La historia a través del cine. Estados Unidos, una*

- mirada a su imaginario colectivo*, Zarautz (Guipúzcoa), Servicio de Publicaciones de la UPV: 223-239.
- Fresneda, I. (2013): "La Medea de Lars von Trier", *Fotocinema*, 6, 55-75.
- Goldhill, S. (1986): "Sexuality and Diference" en S. Goldhill (1986) *Reading Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press: 106-135.
- Guioto de Souza, E. (2007): *Dogville, Filme e crítica*, Sao Paulo, Universidad de Sao Paulo. Tesis doctoral <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-17102007-151818/> (Consultado en septiembre de 2015).
- Iriarte, A. (1996): *Democracia y tragedia: la era de Pericles*, Madrid, Akal.
- Iriarte, A (1996a): "Casandra trágica", *Enrahonar*, 26, 65-80.
- Iriarte, A (2004): "Soberanía, sacerdocio y pacifismo en el oriente de Esquilo" en L. Hernández y J. Álvarez (eds.) (2004), *Jerarquías religiosas y control social en el mundo antiguo*, Valladolid, Universidad de Valladolid. Secretariado de publicaciones: 205-214.
- Iriarte, A. y González, M. (2008): *Entre Ares y Afrodita*, Madrid, Abada.
- James, P. (2009): "Crossing Classical Thresholds: Gods, Monsters and Hell Dimensions in the Whedon Universe" en D. Lowe y K. Shahabudin (eds.) (2009), *Classics for All: Reworking Antiquity in Mass Culture*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 237-261.
- James, P. (2013): "Kiss Me Deadly (1955): Pandora and Prometheus in Robert Aldrich's cinematic subversion of Spillane" en M.S. Cyrino (ed.) (2013), *Screening Love and Sex in the Ancient World*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 25-38.
- Koskinas, N.I. (2013): "Medea and Media. Transformations of the Old Medea Myth in the Old and the New Media" en J.M. Losada y A. Lipscomb (coords.) (2013), *Mito e interdisciplinarietà. Los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporáneas*, Bari, Levante Editori, 175-186.
- Koutsourakis, A. (2013): "Politics and Open-ended Dialectics in Lars von Trier's *Dogville*: a Post-Brechtian Critique", *New Review of Film and Television Studies*, 11, 3, 334-353.
- Lattek, M. (2008): "A Reading of *Dogville*", *Anamesa*, 6, 1, 99-115.
- Lesky, A. ([1957] 2008): *Historia de la literatura griega I. De los comienzos a la pólis griega*, Madrid, Gredos.
- López, A. y Pociña, A. (2002): *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Editorial Universidad de Granada.
- Losada, J.M. (2011): "Fedra y los dioses (Eurípides, Racine, Unamuno)", *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 26, 217-224.
- Lucas de Dios, J.M. (1989): "Mito y tragedia: Hipólito y Fedra, dos vidas rebeldes", *Epos*, 5, 35-56.

- Mandolfo, C. (2010): "Women, Suffering and Redemption in Three Films of Lars von Trier", *Literature & Theology*, 24, 3, 285-230.
- Mamolar, I. (1990): "El sacrificio de Alcestis", *Veleia*, 7, 243-250.
- Müller, C. (1996): "Conciencia de la responsabilidad: Alcestis y Antígona", *Synthesis*, 3, 19-32.
- Pomeroy, S. ([1987] 1999): *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica*, Madrid, Akal.
- Rodríguez, E. (1994): "El tema del sacrificio voluntario en la *Antígona* de Sófocles y sus versiones euripídeas", *Estudios Clásicos*, 105, 9-33.
- Sánchez, A. y Beltrán, M.T. (1997): "La influencia de la *Fedra* de Séneca en la *Fedra* de Unamuno", *Myrtia*, 12, 39-46.
- Vernant, J.P. ([1972] 2002): "Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega" en J.P. Vernant y P.V. Naquet ([1972] 2002): *Mito y tragedia en la Grecia antigua I*, Madrid, Paidós: 23-43.
- Zeitlin, F. (1985): "Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama", *Representations*, 11, pp. 63-94.

