

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**  
**CENTRO DE ESTUDIOS EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**EL CINE DE LARS VON TRIER**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**  
**ESPECIALIDAD EN PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL**

PRESENTA

**ISAURA CASTELAO HUERTA**

ASESOR

**MIGUEL ÁNGEL RECILLAS HERRERA**

MÉXICO, DISTRITO FEDERAL. 2008



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

A Dios...

A mi mamá, por amarme siempre...

A mi papá, en donde quiera que esté...

A Ofe, Melo, Ale, Marco y Manolo, que siempre han estado y siempre van a estar...

A mis sobrinos, por llenarme de tanta alegría, magia y esperanza...

A los Huerta que están lejos...

A Marisa, por alentarme y guiarme sin importar la distancia...

A los Castela, por regresar a mi vida justo a tiempo y llenarme de tanto amor...

A los Mayén Álvarez, que desde hace años me acogieron como un miembro más de su familia...

A aquellos que ya están en el cielo...

Al profesor Miguel Recillas, por la orientación y el apoyo brindados para la realización del presente trabajo...

A los profesores Federico Dávalos, Francisco Peredo, Gerardo Salcedo y Rubén Santamaría, por sus comentarios que contribuyeron a enriquecer mi trabajo...

A mis amigos, que simplemente con su presencia han iluminado mi vida...

A mis compañeros momentáneos, por inspirarme aunque fuera un instante...

A todas las personas que de una u otra forma han contribuido a transformar mi vida...

Gracias a todos

## ÍNDICE

Introducción. . . . .	4
1. El cine	
1.1 El cine como medio de comunicación. . . . .	7
1.2 Las Teorías del Cine y El Análisis Cinematográfico. . . . .	10
1.3 Modelo de Bordwell – Thompson. . . . .	20
2. Cine danés	
2.1 Breve historia. . . . .	25
2.2 Formas de producción en Dinamarca. . . . .	39
3. Vida de Lars von Trier	
3.1 Niñez y juventud. . . . .	45
3.2 Escuela Danesa de Cine (Det Danske Filmskole). . . . .	47
3.3 Primera Trilogía: <i>Europa</i> . . . . .	49
3.4 <i>El Reino</i> y la Trilogía <i>Corazón de Oro</i> . . . . .	53
3.5 <i>Dogville</i> y otros proyectos. . . . .	60
4. Lectura de las películas	
4.1 <i>Idioterne</i> . . . . .	63
4.1.1 Sinopsis. . . . .	64
4.1.2 Segmentación. . . . .	65
4.1.3 Lectura. . . . .	67
4.2 <i>Dancer in the dark</i> . . . . .	79
4.2.1 Sinopsis. . . . .	80
4.2.2 Segmentación. . . . .	81
4.2.3 Lectura. . . . .	83
4.3 <i>Dogville</i> . . . . .	98
4.3.1 Sinopsis. . . . .	99
4.3.2 Segmentación. . . . .	100
4.3.3 Lectura. . . . .	102
Conclusiones. . . . .	117
Apéndice - Películas Dogma danesas. . . . .	123
Fuentes de Información. . . . .	128

## Introducción

El cine es un medio de comunicación que cuenta historias del ser humano y del entorno en el que vive. Gracias a él, podemos conocer costumbres de lugares lejanos: sitios que de otra forma no sabríamos que existen; además, las películas siempre van a ser un reflejo de los sueños, vivencias, ideales y sufrimientos del hombre.

Prácticamente en todos los países del mundo se hace cine, pero hay un director que desde el inicio de su carrera ha causado mucha controversia por las historias que plantea y por el estilo con el que las filma: Lars von Trier.

Originario de Dinamarca, Lars von Trier es uno de los máximos exponentes del cine actual, recibiendo diversos premios por sus trabajos. El contenido temático que aborda en cada una de sus películas va en contra de todo lo establecido por el cine comercial, especialmente por el cine hollywoodense de historias burdas y simples con grandes efectos especiales en sus comedias juveniles y comedias románticas; sobretodo, el danés está en contra de toda la parafernalia y el gasto económico que representan las películas de acción. Así, el cineasta establece que lo más importante dentro de una película debe ser su contenido, premisa que sirvió como fundamento para que diera a conocer el Manifiesto Dogma 95.

En nuestro país, existen dos libros biográficos acerca de Lars von Trier, pero ninguno de ellos incluye un acercamiento a los elementos narrativos y estilísticos que utiliza el director; además, la información que contienen sobre el cine danés y las películas Dogma danesas es realmente escasa.

Por lo tanto, el presente trabajo tiene como objetivo acercarse de manera breve, pero contundente, al trabajo del cineasta gracias a la lectura\* de tres de sus películas: *Idioterne* (*Los Idiotas*, 1998), *Dancer in the dark* (*Bailando en la oscuridad*, 2000) y *Dogville*

---

\* Umberto Eco en *La estrategia de la ilusión* señala que todo autor espera que “el espectador ideal” interprete su obra tal y como él la concibió; sin embargo, apunta, cada lector tendrá su punto de vista debido a que cuenta con un contexto determinado.

(2003). Además, se contextualizará un poco su entorno, lo cual no es posible encontrar en ningún libro de nuestro país.

Todos estos elementos darán como resultado una visión nueva del cine de este director que podrá servir como base para futuros trabajos de investigación.

La elección de las películas está basada en lo siguiente: *Idioterne* es el único film Dogma de Lars von Trier, corriente que se considera el último movimiento cinematográfico del siglo XX; *Dancer in the dark* es una tragedia-musical que obtuvo el que muchos consideran el máximo galardón de la cinematografía mundial: la Palma de Oro del Festival de Cannes; y, *Dogville* es la provocación más clara del director ante los Estados Unidos, llamando a la trilogía a la que pertenece *Estados Unidos de América: Tierra de Oportunidades* en un tono irónico, además de utilizar elementos de la puesta en escena muy característicos, como establecer los espacios físicos únicamente con líneas blancas en el suelo.

Las tres cintas contienen elementos particulares que nos llevarán a saber qué es lo que nos comunica y cómo nos lo comunica. Evidentemente, esta lectura es una de muchas posibles.

Cabe aclarar que cada una de estas cintas corresponde a distintas trilogías. *Idioterne* y *Dancer in the Dark* pertenecen a la Trilogía del *Corazón de Oro*, mientras que *Dogville*, como ya se señaló, forma parte de *Estados Unidos de América: Tierra de Oportunidades*. Aún así, es posible encontrar un hilo conductor en estas tres historias consecutivas, lo que da la oportunidad de establecer ciertas características en común y aspectos disímiles entre ellas, llevándonos a reconocer los cambios tanto visuales como narrativos por los que pasó el cine de Lars von Trier en un período de cinco años, de 1998 a 2003.

Este trabajo va de lo general a lo particular, por lo que el Capítulo 1 es un acercamiento al cine como medio de comunicación, a algunas teorías del cine y modelos de análisis cinematográfico, especialmente al modelo que proponen David Bordwell y Kristin Thompson ya que sus categorías ayudarán a definir las características narrativas y estilísticas del cine de Lars von Trier.

El Capítulo 2 está enfocado en el cine danés y en las formas cómo se produce en este país. Esto servirá para contextualizar el entorno en el que se desenvuelve Lars von Trier, además de ser un acercamiento breve al cine danés.

El Capítulo 3 está dedicado en su totalidad a Lars von Trier, desde sus inicios a los diez años con una cámara de 8mm, hasta su más reciente película estrenada en 2006.

En el Capítulo 4 se encuentra la lectura de *Idioterne*, *Dancer in the dark* y *Dogville*, donde se establecen cuáles son los elementos narrativos y estilísticos que el director danés utiliza en cada una de ellas creando distintos significados.

Finalmente, en el Apéndice se incluye un listado de las películas Dogma danesas.

Así, se crea un “retrato” un poco más cercano al cine de Lars von Trier.

# 1. El Cine

## 1.1 El cine como medio de comunicación

Los seres humanos somos seres sociales: vivimos nuestro ser cotidiano en continua imbricación con el ser de otros. Dentro de las relaciones sociales, la comunicación se presenta como una herramienta indispensable para que estas relaciones se sigan desarrollando.

Como lo expresan diversos teóricos, la comunicación es un proceso que cuenta con tres elementos fundamentales: emisor (quién dice), mensaje (qué dice) y receptor (a quién). La comunicación puede ser interpersonal o masiva; la diferencia esencial radica en que el proceso de la interpersonal se realiza entre individuos singulares, mientras que en el caso de los medios de comunicación masiva, el destinatario de sus mensajes constituye un grupo de sujetos.

Los medios de comunicación masiva, principalmente la radio, la prensa, la televisión y el cine, constituyen un elemento fundamental y característico de la sociedad moderna, ya que además de enviar determinada información a grupos más o menos numerosos de sujetos, reflejan a la sociedad de forma selectiva y desarrollan estereotipos de personas, situaciones y maneras de relacionarse. Así, el uso de los media está destinado a satisfacer una necesidad del individuo, ya sea de distracción o de información.

Ahora bien, dentro de los medios de comunicación masiva, el cine tiene la capacidad de testimoniar el espíritu de una época, así como de encauzar la creatividad individual. Desde sus inicios, se ha intentado clasificar al cine de distintas formas: técnica, industrial, espectáculo, arte, diversión, cultura, entre otras. Lo que es importante recalcar es que el cine es un medio de comunicación que marca pautas de comportamientos políticos, sociales y culturales, además de ser un reflejo de la sociedad.

“El cine, primero espectáculo filmado o simple reproducción de lo real, poco a poco se fue convirtiendo en lenguaje, es decir, en el medio de llevar un relato y de vehicular ideas”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> MARTIN, Marcel. *El Lenguaje del Cine*. p. 20.

El cine es un “instrumento transmisor de visiones del mundo, de ideologías y representaciones de la realidad relacionadas con formas de dominación cultural y económica, sobre todo del mundo desarrollado (y muy principalmente de Estados Unidos) al resto del planeta. El cine tiene un papel difusor de valores, actitudes morales o formas de vida muy importante”.<sup>2</sup>

Pierre Bourdieu sostiene que la *dialéctica de las esperanzas subjetivas y de las posibilidades y oportunidades objetivas* permite olvidar las condiciones de vida reales y seguir modas y tendencias, lo que crea identificación entre los individuos y los agrupa.

El cine logra todo esto, en gran medida, gracias a que es imagen en movimiento. Según su definición, la imagen es la figura, representación, semejanza y apariencia de algo. Esta imagen moviéndose es el medio por el cual la película detalla un argumento, es la parte esencial de toda cinta, ya que muchas veces el filme puede tener pocos diálogos y contarnos todo a través de las imágenes. Sin imagen, el cine simplemente no existiría.

Según Laurent Jullier, existen tres regímenes de recepción de imágenes:

1. Basado en las ideas de Gottlob Frege, sostiene que las imágenes tienen sentido por cuanto se refieren a la realidad, es decir, son un reflejo del mundo.
2. El régimen saussuriano, por las teorías de Ferdinand de Saussure, percibe un conjunto de puntos de colores colocados genialmente sobre una pantalla. Aquí, las imágenes tienen un carácter autorreferencial, lo que hace que éstas nos devuelvan a sí mismas. Las imágenes mantienen una relación simbólica con la realidad.
3. Por último, el régimen wittgensteiniano, por Ludwig Wittgenstein, se enfoca en los usos de la imagen.

---

<sup>2</sup> BENET, Vicente. *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. p. 173.

Así, al estar intrínsecamente relacionados la imagen y la realidad, el cine se convierte en un medio a través del cual los seres humanos somos capaces de expresar nuestros sueños, miedos y vivencias.

Ahora bien, al ser un medio de comunicación, cuenta con un lenguaje específico para poder transmitir sus mensajes. Un lenguaje con reglas y convicciones que utiliza la palabra de los personajes y su finalidad es contar historias.

El lenguaje del cine es un dispositivo que permite que el hombre se exprese e interactúe con la ayuda de procedimientos o signos que hacen efectiva esa expresión. Así, el cine es un espacio en el que se crean significados.

Marcel Martin plantea que el lenguaje del cine está integrado por los encuadres, los ángulos, los movimientos de la cámara, la iluminación, el vestuario, los decorados, el desempeño actoral, las transiciones, metáforas, símbolos, los ruidos, la música, los diálogos, el montaje, el tiempo y el espacio, entre otros.

Este lenguaje, junto con las imágenes que representan lo mismo aquí que en cualquier lugar, hace posible que una película filmada en Corea o en Dinamarca logre transmitir su discurso a un mexicano.

Un aspecto que es importante señalar dentro de la realización de las películas, es el trabajo del director dentro de la cinta. Su desempeño es tan importante dentro de la producción cinematográfica, que generalmente es visto como un filósofo que va a expresar toda su ideología a través de los elementos que utilice del lenguaje cinematográfico. Para la *Nouvelle Vague* y el *New American Cinema*, el director es la única fuente expresiva y único responsable de la película; para el *Free Cinema*, es un testigo de su época y de su sociedad; y para el *Nuevo Cine Latinoamericano*, es el portavoz de la vida popular.

Ahora bien, al ser un medio con un lenguaje específico, que llega a un gran número de personas y que mantiene una relación muy estrecha con la realidad, el cine suscita, desde sus inicios, que diversos estudiosos se enfoquen en dotarlo de un sentido teórico, y que, posteriormente, implementen diversos modelos de análisis para tratar de interpretarlo.

## 1.2 Las Teorías del Cine y El Análisis Cinematográfico

Una teoría es una suposición con la que se pretende explicar el significado o el funcionamiento de ciertos fenómenos, un saber compartido con el que se intenta comprender el mundo. La teoría depende de la producción contemporánea, pero también de la propia historia y de las propias exigencias. “Una teoría es un mecanismo que fija y resalta ciertos contenidos del pensamiento, ciertos procedimientos de la observación, ciertas actitudes de cara al mundo; los fija en el sentido de dotarlos de una forma más o menos vinculante; los resalta en el sentido de adoptarlos como método del quehacer de los estudiosos”.<sup>3</sup>

La teoría cinematográfica “no se ocupa primordialmente de films específicos ni de técnicas, sino de lo que podría denominarse la posibilidad cinematográfica misma”.<sup>4</sup> Así, las teorías del cine son aquellas donde se intenta elaborar conceptos generales sobre el cine como forma artística o fenómeno cultural, cuyo objetivo es orientarse hacia la generación de ideas válidas sobre el cine en general o cierto grupo de filmes.

Las primeras teorías se interesan en darle al cine la estatura de arte. Para ellas, el cine es igual que las otras artes, “porque cambiaba el caos y el sin-sentido del mundo en una estructura autónoma y en un ritmo”.<sup>5</sup> Estas teorías se caracterizan por hacer una comparación entre el cine con prácticamente cualquier otro arte.

En 1911, el teórico italiano Riccioto Canudo publica “El nacimiento de un Séptimo Arte”, donde habla del cine como una nueva forma artística que incluye la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la danza y la poesía, lo que define como *arte plástico en movimiento*.

Con las obras de Roberto Rossellini, Luchino Visconti y Vittorio De Sica, muchos estudiosos se interesan en el vínculo que se establecen entre el cine y la realidad, a lo que se

---

<sup>3</sup> CASETTI, Francesco. *Teorías del cine 1945-1990*. p. 346.

<sup>4</sup> ANDREW, Dudley. *Las principales teorías cinematográficas*. p.16.

<sup>5</sup> ANDREW. *Ibid.* p.24.

le conoce como la Teoría del Realismo Cinematográfico. Algunos de sus autores principales son Cesare Zavattini, Guido Aristarco, André Bazin, György Lukács, Pier Paolo Pasolini y Gilles Deleuze.

Algunos de sus preceptos más importantes son que el cine:

- Zavattini - debe contar lo que está ocurriendo, desechar los guiones y favorecer el reflejo de las cosas.
- Aristarco - puede narrar y participar, lo que le permite recoger los mecanismos internos del fenómeno y conocer sus razones ocultas.
- Bazin - calca la realidad en todos sus aspectos al convertirse en un instinto de salvar al ser mediante la apariencia.
- Lukács - pone en juego un doble reflejo de la realidad, es decir, una reproducción del mundo y una recreación de la realidad en su generalidad y en su ejemplaridad.
- Pasolini - es un dispositivo simbólico porque traduce signos preexistentes. Es una lengua escrita de la acción.
- Deleuze - es el mundo que se representa en todos sus planos de existencia.

En general, esta teoría resulta importante para el estudio de los filmes al sostener que el cine debe constatar lo que sucede en el mundo, entender sus motivos y sus dinámicas.

En oposición al realismo, está la Teoría de lo Imaginario: plantea que el mundo de la película es fabricado de la materia de los sueños, de las obsesiones, de los espejismos y de las utopías. Su teórico principal es Edgar Morin, quien sostiene que el cine satisface la necesidad de una dimensión distinta, la de lo imaginario, y que todo lo que representa la imagen tiene sentido porque alguien se lo da.

Una teoría que resulta importante para el estudio del cine como medio de comunicación es la que sostiene que el cine es un lenguaje. Marcel Martin, Galvano Della Volpe, Jean Mitry y Albert Laffay son sus autores principales. En ella se estudian los medios de expresión del cine, la relación entre el cine y el resto de las artes, las reglas que caracterizan al lenguaje cinematográfico (gramática) y la imagen. “Asumir el relato como propio para facilitar la

representación de la realidad significa entrar en el reino del discurso, en una palabra, hacer del cine un lenguaje”.<sup>6</sup>

Algunos de sus principios son: la diversidad de plano es lo que forma la riqueza expresiva del cine; la imagen es racional en cuanto es coherente en lo que nos cuenta; la imagen es en sí misma un medio de expresión; y, el cine se basa siempre en el relato ya que se tiene la necesidad de hacer legible la realidad, de reorganizar el universo de partida y de componer las materias. Además, enfatiza que la imagen cinematográfica es signo por las funciones que cumple y es lenguaje, es decir, una forma en la que el artista expresa su pensamiento o traduce sus obsesiones, asimismo establece un universo paralelo y autónomo que no se confunde con el que habitamos.

Posteriormente, en 1964, con la publicación del artículo “Cinéma: langue ou langage?” de Christian Metz en la revista *Communications* se abre un nuevo paradigma con las teorías metodológicas: psicología, sociología, semiótica y psicoanálisis.

La psicología del cine se enfoca, principalmente, en el estudio de las reacciones físicas y emocionales del espectador al ver una película. Algunos de sus estudiosos primordiales son J. J. Gibson, Dario Romano, Julien Hochberg y Virginia Brooks.

Entre sus investigaciones principales se encuentran: la percepción del espacio; el “carácter de realidad” que tienen las imágenes; la relación que vincula al espectador con lo que está viendo al punto de “vivirlo” directamente (como si viera una situación real a través de una ventana); la correlación entre los procesos de la memoria y los procesos emocionales; y, cómo el observador procesa los datos que recibe sobre la base de esquemas mentales que le permiten interpretar lo que tiene ante sí y formular expectativas sobre lo que vendrá después.

---

<sup>6</sup> CASETTI, Francesco. *Teorías del cine 1945-1990*. p. 82.

La sociología del cine estudia cómo influyen las películas en la orientación y el comportamiento social, y en qué medida reflejan las aspiraciones y los miedos de la comunidad. La sociología se enfoca en el cine como:

- Industria – es una mercancía debido a las diversas operaciones industriales y comerciales que exige su producción.
- Institución – es una organización social, un mecanismo capaz de integrar, de dotar de un sentido de pertenencia, y al mismo tiempo de dictar normas de conducta.
- Industria cultural – las películas se hacen para un determinado público. Los estereotipos cinematográficos son herederos de los arquetipos más profundos.
- Representación de lo social – el cine ofrece un retrato de la sociedad que lo circunda.

Sigfried Kracauer sostiene que el cine refleja la mentalidad de una nación, ya que no es producto de un sólo individuo y se dirige a una muchedumbre anónima; además, ilustra el inconsciente y es testimonio social. Por su parte, Pierre Sorlin señala que el cine muestra lo que la sociedad considera representable, es decir, no reproduce su realidad, sino la forma en que esa sociedad trata la realidad.

Ahora bien, el debate sobre si el cine puede ser estudiado por la semiótica se inicia con la interrogante de saber si es lengua o lenguaje. Una lengua es un repertorio codificado de símbolos, figuras o fórmulas a las que se hace constante referencia, mientras que un lenguaje es un discurso en gran parte espontáneo y autorregulado. Para Christian Metz, el cine no posee ni unidades fijas de sentido (cada encuadre es siempre un caso en sí mismo), ni unidades carentes de significado (cada parte del encuadre posee ya un sentido).

Posteriormente, surge una segunda corriente que sostiene que el cine puede ser estudiado por la semiótica. Entre sus defensores principales tenemos a: Peter Wollen, para quien el cine posee una riqueza estética directamente vinculada al hecho de comprender las tres dimensiones del signo: indexical, icónica y simbólica; Sol Worth que recupera la dimensión comunicativa olvidada por la primera semiótica; y Metz quien afirma que “el *lenguaje cinematográfico* es una realidad con dos caras; por una parte es un conjunto de códigos

específicos (eso y sólo eso es lo que hace cine del cine), por otro, sin embargo, es el conjunto de todos los códigos lo que constituye el filme (lo que el cine aprovecha, aunque provenga de otros ámbitos)".<sup>7</sup>

La noción de texto fílmico (con su esclarecimiento del momento de la realización más que del momento de la virtualidad) y la actitud antiestructuralista (con su énfasis en los procesos más que en el sistema), forman la orientación de fondo de la semiótica a partir de la década de los setenta, lo que lleva a otras corrientes de investigación, como el acto de narrar y el punto de vista, el estudio de la enunciación fílmica y el intento de aplicar al cine las gramáticas generativas.

Finalmente, el psicoanálisis del cine sostiene que lo que se cuenta una y otra vez dentro del cine es el Edipo. Los temas que estudia el psicoanálisis son:

- Identificación especular: el espectador puede identificarse con el personaje de la historia o con el actor que lo representa, o con él mismo.
- Voyeurismo: la película se desarrolla para el espectador en un lugar distinto, a la vez cercano y radicalmente inaccesible, siendo un simple testigo.
- Fetichismo: su objeto es la técnica cinematográfica.

Gracias a estos elementos se forma el significante cinematográfico.

Serge Lebovici sostiene que el cine es un medio de expresión muy cercano al pensamiento onírico ya que comparten el carácter visual: el espectador puede ser comparado con el sujeto que sueña. Por su parte, Christian Metz estudia la analogía entre experiencia onírica y experiencia cinematográfica, es decir, el significante imaginario.

Posteriormente se produce un cambio radical en la forma de practicar la teoría cinematográfica. El planteamiento metódico es sustituido por una aproximación más directa y más libre, a lo que se le conoce como teorías de campo.

Una de estas nuevas corrientes son los estudios políticos e ideológicos de las películas. Aquí se plantea que hay dos tipos de cine: uno que se dice comprometido pero continúa

---

<sup>7</sup> CASETTI. *Ibid.* p.165.

vinculado con los medios burgueses, y otro que trata de insertarse en la lucha de clases a través de nuevos caminos. Para algunos teóricos, el cine reproduce las ideologías existentes y es utilizado para hacer circular las ideologías.

Asimismo se establece que el cine es una ideología: los individuos se representan a sí mismos y representan la realidad que los circunda y sus relaciones recíprocas.

Por su parte, la Feminist Film Theory se enfoca en analizar la función del estereotipo y el sistema patriarcal dentro de las películas, además de estudiar a las mujeres como espectadoras.

Otros teóricos, como Jacques Aumont y Andre Gaudreault, se encargan del estudio del texto, es decir, del sistema de representación, que se divide en tres grandes corrientes: *enunciación* (conjunto de operaciones lingüísticas que dotan literalmente de vida al texto), *narración* (relaciones entre la historia narrada y el acto de narrar) y *gramática*.

Para David Bordwell, la narración es un proceso por el que un film sugiere a un espectador los pasos que lo conducen a contemplar una historia.

“Un filme, además de una maquinaria que opera al abrigo de mecanismos lingüísticos, psicológicos o sociales, es un *testimonio* de las corrientes intelectuales, estéticas y filosóficas de su época”.<sup>8</sup> Además, para la corriente cultural y artística, el cine tiene la capacidad de recoger y utilizar módulos expresivos ya existentes en la literatura, en la pintura o en el teatro.

Finalmente, los historiadores admiran del cine su capacidad de registrar los hechos y mostrar cómo los perciben las sociedades. Se interesan en las historias económico-industriales, las sociales y las estético-lingüísticas.

El estructuralismo tiene como base los conceptos del antropólogo Claude Lévi-Strauss, que dan énfasis al esquema lingüístico. Otros autores que retoman los estructuralistas son Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce.

---

<sup>8</sup> CASSETTI. *Ibid.* p.295.

Posteriormente, Gilles Deleuze modifica el enfoque estructuralista al mezclar diversas teorías del cine (como las de Bazin y Metz) con ideas tomadas de novelas de Honoré de Balzac y Marcel Proust, y con filosofía pura. Para Deleuze el cine es un instrumento filosófico que se expresa en términos audiovisuales y “posee tres tipos de imagen, correspondientes a tres estados de la realidad: la *imagen-instantánea*, que obra sólo en el campo de lo actual y expresa el objeto singular; la *imagen-movimiento*, que expresa la distancia entre lo actual y virtual y los desarrollos realizados para colmarla; y la *imagen-tiempo*, que expresa la inextricable unidad de actual y virtual, la duración pura”.<sup>9</sup>

Esas son sólo algunas de las teorías que se han desarrollado a lo largo de la historia del cine. Ahora bien, las teorías son importantes porque nos dan herramientas para el análisis cinematográfico. La diferencia principal entre teoría y análisis es que la primera cuenta con elementos específicos, mientras que el segundo establece sus propias categorías de, valga la redundancia, análisis.

Así, la teoría puede ocuparse de cuestiones que exceden el campo de lo estético, como las implicaciones psicológicas, sociológicas, antropológicas y políticas, mientras que el análisis cinematográfico se encarga de estudiar su funcionamiento interno y los modos de operación en la cultura. Es importante resaltar que todos los autores coinciden en señalar que no existe ni una teoría ni un análisis unificado y universal del cine.

El análisis cinematográfico es una herramienta del trabajo científico y consiste en examinar las diferentes partes de una película para poder describir sus propiedades y comprender su comportamiento.

El análisis del cine nace espontáneamente desde sus inicios cuando el espectador crítico expresa sus impresiones acerca de una cinta. Este tipo de crítica es subjetiva y deja en claro cuáles son las emociones que la cinta produce en el espectador. “En un principio la crítica impresionista pretendía transmitir el placer de ver el cine”.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> CASSETTI. *Ibid.* p. 316.

<sup>10</sup> CORIA, José Felipe. *Taller de cinefilia*. p. 42.

Con la incorporación de los estudios cinematográficos al ámbito universitario, empiezan a aparecer planteamientos científicos con el propósito de “describir los procesos de creación de los filmes, sus estructuras, los estilos y géneros y las diferentes características de los espectadores”.<sup>11</sup>

Entre los modelos de análisis encontramos: el gramatical (toma como referencia el sistema de la lengua y trata de establecer sus paralelos en la narrativa y el audiovisual); comunicacional (se funda en la existencia de un emisor, un receptor, un código, un mensaje, etcétera); semiológico (aísla rasgos pertinentes del texto filmico para dar cuenta de la totalidad); actancial (identifica unas funciones en el relato y en los personajes); fenomenológico (pone énfasis en el texto filmico en sí); y, estructuralista (analiza la estructura).

En su libro *Análisis del film* Jacques Aumont y Michel Marie plantean un estudio basado en un análisis del texto (análisis textual), que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico) y sobre bases visuales y sonoras (análisis icónico), produciendo así un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico).

Francesco Casetti y Federico Di Chio proponen dividir el film en episodios, secuencias, encuadres e imágenes, para entonces seccionar esos segmentos, diferenciando sus distintos componentes internos (el espacio, el tiempo, la acción, los valores figurativos, el comentario musical, etcétera), que deben ser analizados uno por uno tanto en su juego recíproco en el interior de un segmento dado, como en la diversidad de sus formas y funciones que asumen a lo largo del film. Estos autores distinguen los elementos del film como códigos tecnológicos de base, códigos visuales, códigos gráficos, códigos sonoros y códigos sintácticos.

Ahora bien, Laurent Jullier propone seis criterios para analizar *qué es una buena película*:

---

<sup>11</sup> SCHMIDT, Margarita. *Análisis de la realización cinematográfica*. p. 18.

- *Dos criterios ordinarios*

- Éxito – sirve para la elección de la mayoría del público, películas de moda que en determinado momento fue indispensable ver.
- Calidad técnica – se refiere a los logros técnicos de una película.

- *Dos criterios comunes*

- Edificante – saber cómo viven los otros, decir la verdad sobre hechos históricos que no hemos vivido, nos dan una lección, un buen ejemplo.
- Emocionante – hacer reír, llorar, excitarse.

- *Dos criterios distinguidos*

- Originalidad – su realizador se ha distinguido, es la primera en presentar un procedimiento técnico desconocido hasta ese día, novedoso para la época o para el espectador. La originalidad supone un análisis externo, ya que es necesario comparar con otras obras.
- Coherencia – une el texto con el mundo al ser un acto comunicacional de una persona real con el mundo. La cohesión es la capacidad de la obra para unir sus características formales a las exigencias de lo que ésta pretende decir.

Por tanto, no hay películas buenas o malas, simplemente hay películas adaptadas o no a la manera de ver de un grupo más o menos amplio, a su manera de pensar el arte.

David Bordwell acuña el término *posteoría*, en donde todo enfoque es válido, aunque resalta que en el estudio cinematográfico la experiencia del autor es de suma importancia porque se ha nutrido de imágenes y palabras que lo han hecho forjarse una forma de pensamiento.

Así, el análisis crítico hace hincapié en las estructuras narrativas, la construcción del relato, las relaciones de las secuencias, el funcionamiento de los personajes en la trama y la utilización de espacios y tiempos.

Como podemos observar, existen varios modelos de análisis que sirven para distintos fines dependiendo el interés que tenga el investigador. Al coincidir varios autores en la importancia del análisis de *qué* cuenta la película y *cómo* lo cuenta, debido a los propósitos del presente trabajo, el modelo de análisis que establecen David Bordwell y Kristin Thompson en el texto *El arte cinematográfico* es el más completo, al retomar los aspectos narrativos y audiovisuales de una cinta.

Es imprescindible señalar que únicamente interesan los componentes que se enlistan a continuación ya que son suficientes para establecer una lectura distinta, desde mi punto de vista, de las películas de Lars von Trier, al permitir identificar los elementos que le dan un carácter universal a sus películas.

Para finalizar, la lectura de estas cintas no es una categorización de cada una de las escenas que incluyen las películas; por tal motivo la redacción trata de ser directa y fluida, con el propósito de dar un estilo que permita adentrarse en el mundo cinematográfico de Lars von Trier.

### 1.3 Modelo de Análisis de Bordwell – Thompson

La mente humana está en constante búsqueda de un orden y un significado, es decir, ansía la forma, ya sea en una canción, en una novela literaria o en una película. Las obras de arte “proporcionan circunstancias organizadas donde ejercemos y desarrollamos nuestra habilidad para poner atención, anticipar eventos futuros, obtener conclusiones y construir un todo a partir de piezas”.<sup>12</sup>

El cine, al ser una obra de arte, implica forma, que es el sistema global de relaciones que percibimos entre los elementos de la película. Estos elementos son *narrativos*, que constituyen la historia de la película, y *estilísticos*, como el modo en que la cámara se mueve, los modelos de color en el fotograma y el empleo de la música, entre otros.

#### ELEMENTOS NARRATIVOS

Una narrativa es una serie de eventos en una relación causa – efecto que sucede en el tiempo y el espacio. La narrativa inicia con una situación; ocurren una serie de cambios de acuerdo con un modelo de causa y efecto; por último, surge una situación nueva que conduce al final de la narrativa.

Ahora bien, al ver una película, inferimos cosas que no se presentan explícitamente, por ello es que se hace una distinción entre historia y argumento. La historia está conformada por todos los eventos en una narración, tanto los presentados de manera explícita como los que el espectador infiere. Por su parte, el argumento incluye todo lo visual y auditivo que presenta la película: contiene todos los acontecimientos de la historia que se describen de manera directa, así como material que resulte ajeno a la historia, como los créditos o la música incidental.

Los tres aspectos de la narrativa son causalidad, tiempo y espacio.

---

<sup>12</sup> BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *El Arte Cinematográfico*. p. 39.

### **Modelos de desarrollo**

La apertura de una cinta nos ofrece una base sobre lo que vendrá e introduce en la narrativa. En algunas ocasiones, el argumento buscará despertar la curiosidad llevándonos a través de una serie de acciones que ya han empezado. En otras, el filme inicia informándonos sobre los personajes y sus circunstancias antes de que ocurra una acción importante.

### **Narración**

La narración es la manera de distribuir en el argumento la información de la historia para lograr efectos específicos.

### **Narrador**

La narración también puede utilizar un narrador, un agente específico que pretende ir contándonos la historia. El narrador puede ser un personaje en la historia o un narrador que no sea personaje, éste dará una sensación de objetividad y sentido de realismo.

## **ELEMENTOS ESTILÍSTICOS**

Cada película emplea técnicas específicas en forma de modelos. A ese uso unificado, desarrollado y significativo de opciones técnicas específicas lo llamaremos estilo. El estilo está integrado por la puesta en escena, las cualidades cinematográficas de la toma, la voz, la música, los efectos y la edición o montaje.

### **Puesta en escena**

La técnica cinematográfica con la que estamos más familiarizados es la puesta en escena, que es todo aquello que aparece en el cuadro de la cinta, principalmente el escenario y la iluminación.

#### *Escenarios*

Los escenarios del cine se ubican en primer plano. Además de ser un contenedor de los sucesos humanos, necesitan entrar dinámicamente en la acción narrativa. El director de la cinta puede elegir un sitio ya existente o la construcción del escenario.

Un objeto es considerado utilería cuando tiene una función dentro de la acción continua.

### *Iluminación*

La iluminación en el cine va más allá de permitirnos observar la acción. Dentro del cuadro, las áreas más luminosas y más oscuras ayudan a crear la composición global de cada toma y así guían nuestra atención hacia objetos y acciones específicas.

La iluminación también articula texturas. Los reflejos y las sombras ayudan a formar nuestra percepción del espacio en la escena.

### **Cualidades cinematográficas**

El director no sólo controla la puesta en escena, es decir, lo que se filma, sino que también controla cómo se filma, a lo que se llama cualidades cinematográficas. Éstas implican tres factores: los aspectos fotográficos de la toma, el encuadre de la toma y la duración de imagen.

## IMAGEN FOTOGRÁFICA

### *Relaciones de perspectiva*

El sistema óptico del ojo, al registrar rayos de luz reflejados de la escena, suministra un conjunto de información sobre la escala, la profundidad y las relaciones espaciales entre las partes de la escena. Tales relaciones se llaman relaciones de perspectiva.

### *Profundidad de campo y enfoque*

La longitud focal también afecta la profundidad de campo, es decir, afecta el rango de distancias frente a la lente dentro de la cual los objetos se fotografian “enfocados”.

El enfoque puede ir del fondo al primer plano y viceversa.

## ENCUADRE

El encuadre define la imagen a través de:

- El tamaño y forma del encuadre.

- La manera en que el encuadre define el espacio dentro y fuera de pantalla. Noël Burch estableció seis zonas del espacio fuera de la pantalla: el espacio más allá de cada uno de los cuatro bordes del encuadre, el espacio detrás del escenario y el espacio detrás de la cámara.
- El modo en que el encuadrado controla: el ángulo (recto, superior e inferior); nivel (“nivelado” o inclinado); altura y distancia (extreme long shot -la figura humana es apenas visible-, long shot -las figuras resultan más prominentes, pero el fondo aún domina-, medium long shot -encuadra el cuerpo humano desde las rodillas hacia arriba-, medium shot -el cuerpo humano de la cintura para arriba-, medium close-up -encuadra el cuerpo del pecho hacia arriba-, close-up -encuadra generalmente la cara u objetos significativos-, extreme close-up -singulariza una porción de la cara, aísla un detalle y magnifica un momento-) de mirada de la imagen. Cuando un encuadre de la toma nos incita a tomarla como la visión de un personaje, la llamamos una toma ópticamente subjetiva, o toma de punto de vista.
- El movimiento del encuadre respecto a la puesta en escena en pánico (gira la cámara sobre un eje vertical), tilt (gira la cámara sobre un eje horizontal), travelling (la cámara se desplaza en cualquier dirección a lo largo del piso), toma de grúa (se eleva o desciende gracias a un brazo mecánico) y cámara en mano (cuando el director prefiere una imagen agitada).

### **Sonido**

En las películas, la atención visual es acompañada por la atención auditiva.

El sonido en el cine es de tres tipos: diálogos, música y ruido (también llamados efectos de sonido).

### **Edición**

La edición o montaje puede pensarse como la coordinación de una toma con la siguiente, es decir, unir el final de una al principio de la otra. Estas uniones generalmente son con fades, disolvencias, wipes o cortes directos.

Podemos distinguir tres tipos de montaje: de continuidad es el efecto de ajuste, sincronía y prolongación entre los componentes de la puesta en escena a pesar de la fragmentación en distintos planos; el interior es el trabajo de superposición de distintas tomas o planos en el interior del mismo encuadre; y, el paralelo es en el que se hace coincidir distintas líneas de acción en espacios diferentes produciendo habitualmente una convergencia dramática.

Ahora bien, cualquier película combina elementos *narrativos* y *estilísticos* para crear el contenido, es decir, su *significado*. Las clases de significados que el espectador atribuye a la obra llegan a variar de manera considerable, aunque Bordwell y Thompson distinguen cuatro: significado *referencial* (la película se refiere a cosas o lugares que ya tienen su propia importancia), significado *explícito* (funcionan dentro de la forma global de la cinta y están definidos por el contexto), significado *implícito* (la interpretación del espectador sobre los temas que abarca la película) y significado *sintomático* (conjunto de valores que se consideran una ideología social).

Así, los significados son entidades formales que desempeñan un rol junto con otros elementos que constituyen el sistema total.

De esta manera, establecer las condiciones en las cuáles se produce una película es fundamental ya que éstas pueden llegar a determinar la estética y la temática de las cintas.

## 2. Cine danés

El presente capítulo ofrece un panorama del cine danés, del movimiento Dogma 95 y de las formas cómo se produce en Dinamarca. Esto ayudará a contextualizar el entorno en el que se desenvuelve Lars von Trier y a entender por qué el director cuenta, como veremos más adelante, con cierta libertad para desarrollar determinados temas y para filmar de manera poco convencional. Asimismo, este capítulo sirve como un breve acercamiento al cine danés.

### 2.1 Breve historia

Las primeras proyecciones de películas en Dinamarca se dieron en 1896, año en el que el fotógrafo Peter Elfelt realiza el rodaje de cortometrajes sobre la vida en ese país. Para 1903, él mismo filma *Henrettelsen (La ejecución)*, la primera película del cine de ficción danés.

“En tiempos del cine mudo, Dinamarca fue una *potencia cinematográfica* a la altura de Francia y Estados Unidos. Las películas danesas se exportaban a todo el mundo y tenían actores de renombre como Asta Nielsen y Valdemar Psilander”.<sup>13</sup>

El exponente más importante del cine silente danés es Carl Theodor Dreyer, que inicia su carrera como director en Nordisk Film –la primera compañía cinematográfica danesa fundada en 1906 por Ole Olsen– con el melodrama *Præsidenten (El presidente, 1919)*. Posteriormente filma la ambiciosa *Blade af Satans Bog (Páginas del diario de Satán, 1921)*, que tiene grandes influencias de la película *Intolerance (Intolerancia, 1916)* del cineasta norteamericano David Wark Griffith, tanto en los aspectos técnicos, al tener un montaje rápido y dramático, como en la temática, pues trata de la crueldad de los seres humanos a través de los tiempos. Dreyer es recordado por *La Passion de Jeanne d’Arc (La pasión de Juana de Arco, 1927)*, considerada una obra maestra trágica. “Su película figura en todos los anales... por su sentido de la imagen, de la planificación. Especialmente la

---

<sup>13</sup> STEVENSON, Jack. *Lars von Trier*. p.13.

utilización de los primeros planos la convierte en un tipo de obra que, al menos en parte, resiste el paso del tiempo con galanura”.<sup>14</sup>

Durante la Primera Guerra Mundial, el cine danés vive un acelerado florecimiento gracias a que Europa Central se disputa las cintas de Nordisk. Entre los directores más destacados de estos tiempos encontramos a Holger Madsen, August Blom, Robert Dinesen, Urban Gad, Hjalmar Davidsen, Schnedler Sorensen, Lau Lauritzen, Martinius Nielsen, Emmanuel Gregers, Fritz Magnussen y Alexander Christian.

Sin embargo, el cine danés sufre una importante caída al término de la Primera Guerra Mundial y con la posterior llegada del cine sonoro, lo que restringe su exportación. Las únicas compañías que resisten la dura situación son Filmfabrikken Danmark, limitada a la producción de documentales; la nueva Dansk Film Co., especializada en películas protagonizadas por Olaf Fønss; y Nordisk Film, atrapada en una desesperante crisis financiera.

Durante la ocupación alemana, de 1940 a 1945, el cine danés vuelve a tener un gran impulso: los alemanes prohíben importar películas producidas por los países aliados, lo que propicia el aumento de la producción de cintas. Ejemplo de ello son *Afsporet* (*Extraviado*, 1942) de Bodil Ipsen y Lau Lauritzen hijo, *Vredens dag* (*Día de cólera*, 1943) de Carl Dreyer y *Otte akkorder* (*Ocho acordes*, 1944) de Johan Jacobsen.

En 1945, Johan Jacobsen dirige *Den usynlige Hær* (*El ejército invisible*), y Bodil Ipsen y Lau Lauritzen hijo *De røde enge* (*Los prados rojos*), películas que tratan de ofrecer un retrato realista y melodramático de la resistencia y la ocupación. Con *En Fremmed banker på* (*Un extraño llama a la puerta*, 1959), Johan Jacobsen se adentra en el debate sobre la ocupación y sus secuelas. Así, el ámbito temático está integrado, mayoritariamente, por el tópico de la ocupación alemana, aunque siguen filmándose comedias y películas policíacas.

---

<sup>14</sup> GARCÍA, Emilio. *Guía histórica del cine*. p.111.

“Pero el cine danés no tarda en pasar por grandes dificultades debidas a la invasión de las pantallas por Hollywood y al extremado conformismo de los productores, orientados, en el mejor de los casos, hacia temas moralizadores. No tarda en hacerse crítica su situación. A partir de 1950 la producción cae por debajo de diez films”.<sup>15</sup>

Posteriormente, en colaboración con el escritor Leif Panduro, Bent Christensen hace comedias sociales sobre la sociedad de bienestar, como *Harry og Kammertjeneren* (*Harry y el mayordomo*, 1961).

En el período comprendido de 1960 a 1972 se consolida una nueva generación de directores con una nueva propuesta, más moderna y realista.<sup>16</sup> De este grupo sobresalen Palle Kjørulff-Schmidt, quien mantiene una estrecha relación laboral con el escritor Klaus Rifbjerg, y Henning Carlsen.

Kjørulff-Schmidt logra ser reconocido gracias a sus retratos psicológicos, como *Weekend* (1962), “un estudio de tres parejas y un soltero que pasan juntos un incómodo y penoso fin de semana en una casa de campo. Fue el primer intento serio de hacer una película a la nueva ola en Dinamarca”<sup>17</sup>. También dirige *To* (1964), *Der var engang en krig* (*Era una vez una guerra*, 1966) e *Historiem om Barbara* (*Historia de Bárbara*, 1967).

Henning Carlsen inicia su carrera con una cinta filmada clandestinamente en Sudáfrica, *Dilemma* (1962), pero es con la adaptación *Sult* (*Hambre*, 1966), una novela de Knut Hamsun, con la que obtiene notoriedad internacional.

A pesar de contar con una considerable tradición cinematográfica, es hasta 1966, 60 años después de que fuera creada Nordisk, cuando se funda la *Den Danske Filmskole* (Escuela Danesa de Cine). Desafortunadamente la escuela es vista como una entidad indefinida, sin líder ni enfoque claro; además, es acusada de anteponer el desarrollo artístico sobre las

---

<sup>15</sup> SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial*. p.350.

<sup>16</sup> BONDEBJERG, Ib y LEKSIKON, Gyldendal. *The Modern Breakthrough of Art Cinema*.

<http://www.denmark.dk/en/menu/AboutDenmark/ArtsCulture/CinemaPhotography/Cinema/TheModernBreakthroughOfArtCinema>.

<sup>17</sup> STEVENSON, Jack. *Lars von Trier*. p.170.

técnicas del oficio. Sin embargo, esa situación cambia con el nombramiento de Henning Camre como director del recinto en 1975.

Camre, director de fotografía, logra que la escuela se profesionalice y empiece a ganarse la reputación de ser una de las mejores en Europa, “aunque también ha sido criticada por tener una orientación excesivamente profesional, por estar demasiado encaminada a preparar a los estudiantes para entrar a *la industria*, sin poner el suficiente énfasis en el desarrollo artístico, creativo o espiritual”.<sup>18</sup>

Por otra parte, el cine danés tiene como característica contar con una cierta tradición de cine de suspenso y policiaco. Una muestra de ello son las cintas filmadas en la década de los setenta, como *Nitten røde roser* (*Diecinueve rosas rojas*, 1974) de Esben Højlund Carlsen, y *Strømer* (1976) de Anders Refn.

Además del suspenso, el realismo social y psicológico también se erige dentro de los géneros favoritos en el universo de los cineastas daneses, ya que muchas de las películas filmadas a finales de los setenta y en la década de los ochenta se caracterizan por ahondar en el universo infantil y juvenil. En este sentido es importante destacar a Nils Malmros, Morten Arnfred y Søren Kragh-Jacobsen.

Nils Malmros debuta en 1973 con *Lars Ole 5c*. Posteriormente, amplía su interés en la vida de los niños y los adolescentes en provincias, ejemplo de ello son *Dreng* (*Muchachos*, 1977) y *Kundskabens træ* (*El árbol de conocimiento*, 1981).

Morten Arnfred dirige *Johnny Larsen* (1979), una mirada al crecimiento de un joven obrero, y *Der er et yndigt land* (*Es una hermosa tierra*, 1983), que muestra los infortunios de un campesino moderno.

Søren Kragh-Jacobsen, miembro de la hermandad Dogma 95, dirige una película infantil considerada dentro de las mejores de su género en Dinamarca: *Gummi Tarzan* (*Tarzán de*

---

<sup>18</sup> STEVENSON.Ibid. p. 35.

*Goma*, 1981): cuento sobre un niño que sufre burlas en la escuela por achacoso, pero que termina encontrando la fuerza en su amistad con un muchacho muy agradable que opera una grúa de construcción.

Asimismo realiza *Skyggen af Emma (La sombra de Emma*, 1988), donde narra la relación entre un obrero sueco y una adinerada joven en la Dinamarca de los años treinta. Aquí, Kragh-Jacobsen une, una vez más, el realismo y la fantasía.

Por su parte, la comedia ha sido explotada por directores como Erik Clausen, que combina lo cómico, el realismo y el mensaje político, como en su cinta *De frigjorte (Los liberados*, 1993). Otro director importante dentro de este género es Helle Ryslinge, que dentro de sus películas desarrolla el tema de la igualdad de sexos, como en *Flamberede hjerter (Corazones flameados*, 1986).

Ahora bien, ni la comedia, ni el realismo social y psicológico, ni el suspenso logran darle a Dinamarca el que puede ser considerado por algunos como un reconocimiento muy importante: el Oscar. Así, en 1987, Gabriel Axel adapta una novela de Karen Blixen y obtiene el primer Oscar a la Mejor Película Extranjera del cine danés. Se trata de *Babettes Gæstebud (El festín de Babette*, 1987):

En un aislado pueblo pesquero en Dinamarca, la comunidad practica los principios religiosos que el pastor ha predicado durante años. Cuando éste muere, sus dos hijas continúan con su obra. En 1817, durante la guerra franco-prusiana, una joven francesa encuentra refugio en el hogar de las dos hermanas. A pesar de que la joven convive durante 14 años con ellos, los fieles la consideran un ente ajeno a la gracia divina. Un día, Babette desea agradecer su hospitalidad ofreciéndoles un banquete en honor del difunto padre.<sup>19</sup>

La cinta se convierte en el modelo para los cineastas oficiales al contener las pautas de lo que tenía que ser cualquier película danesa: no es demasiado estridente en el plano visual, adapta un relato que es considerado una de las grandes glorias nacionales, gana un Oscar y

---

<sup>19</sup>*El festín de Babette*.

[http://www.elpais.com/corporativos/elpais/coleccionables/2005/cineuropeo/paginas/FICHAS/35\\_festin.htm](http://www.elpais.com/corporativos/elpais/coleccionables/2005/cineuropeo/paginas/FICHAS/35_festin.htm)

le da enormes beneficios a la industria cinematográfica danesa y a cuántos habían invertido en ella.

Siguiendo esa línea, en 1988 otra película danesa capta la atención de casi todo el mundo: *Pelle erobreren* (*Pelle, El conquistador*, 1987), basada en una novela de Martin Andersen Nexø, con la cual Bille August gana la Palma de Oro del Festival de Cannes, “además del futuro respeto del cineasta sueco Ingmar Bergman, que encargó directamente que fuera él quien dirigiese la adaptación cinematográfica de *Den goda viljan* (*Las mejores intenciones*, 1992), las memorias de Bergman, unos años más tarde”.<sup>20</sup>

Otras adaptaciones que realiza Bille August son *The house of the spirits* (*La casa de los espíritus*, 1993) de Isabel Allende y *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (*Presentimiento*, 1997) de Peter Høeg, que tienen un gran éxito con el público, pero que no reciben una buena acogida por parte de la crítica especializada.

Como veremos más ampliamente en el capítulo 3, Lars von Trier desarrolla *Europa*, su primera trilogía, con las cintas *Forbrydelsens element* (*El elemento del crimen*, 1984), *Epidemic* (1987) y *Europa* (1991).

Ahora bien, dentro del cine danés es importante destacar el movimiento encabezado por Lars von Trier y Thomas Vinterberg, al cual, José María Caparrós considera como el último manifiesto cinematográfico europeo del siglo XX: *Dogma 95*.

El 13 de marzo de 1995, Lars von Trier asiste a un simposio en París con motivo del centenario del séptimo arte: la discusión gira en torno al futuro del cine. Ahí, el cineasta propone “un decálogo para el cine europeo, una serie de reglas contra *la tormenta tecnológica y la democratización final del cine* que según él, estaba imponiendo Hollywood”.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> RODRÍGUEZ, Hilario. *Lars von Trier. El cine sin dogmas*. p. 97 – 98.

<sup>21</sup> RODRÍGUEZ. *Ibid.* p. 12 – 13.

Este manifiesto es una reacción “contra las películas industriales realizadas según esquemas fosilizados, necesitadas de fuertes presupuestos, innecesariamente complejas en cuanto al relato y que se valen de la acción espectacular y los efectos especiales para atraer al público”.<sup>22</sup>

Dogma 95 está compuesto por un manifiesto y diez “votos de castidad” que explican el lenguaje técnico de la película: representa una manera de liberar a los directores del opresivo peso de la maquinaria que implican las super producciones cinematográficas:

1. Los rodajes tienen que llevarse a cabo en escenarios naturales. No se puede decorar ni crear un set (si un artículo u objeto es necesario para el desarrollo de la historia, se debe buscar un exterior donde se encuentren los objetos necesarios).
2. El sonido no se mezclará por separado de las imágenes o viceversa (no se utilizará música a menos que ésta sea grabada en el mismo lugar donde se rueda la escena).
3. La cámara debe manejarse a mano o apoyarse en el hombro. Se permite cualquier movimiento que pueda lograrse a mano. (La película no sucederá donde esté la cámara; el rodaje tendrá que realizarse donde suceda la película)\*.
4. La película tiene que ser en color. No se permite el uso de luz especial o artificial. (Si la luz no alcanza para rodar una determinada escena, dicha escena debe ser eliminada, o en todo caso se puede conectar un foco simple a la cámara).
5. Está prohibido utilizar efectos especiales o filtros de cualquier tipo.
6. La película no puede contener acciones superficiales (no puede haber armas ni ocurrirán crímenes en la historia).

---

<sup>22</sup> SÁNCHEZ, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. p. 280.

\* Nota: Lo que quiere decir esta última frase es que la película no debe desarrollarse ante una cámara inmóvil, y que el rodaje debe realizarse donde la película suceda, descartándose las grúas, los planos tomados en helicóptero y otras técnicas empleadas para vehicular puntos de vista lejanos.

7. Están prohibidas las alteraciones de tiempo y espacio (o, lo que es lo mismo, la película transcurre aquí y ahora).
8. Las películas de género no son admisibles.
9. El formato debe ser el académico de 35 mm (posteriormente se precisó que se trataba del formato *de exhibición*).
10. El director no debe aparecer en los créditos.

“¡Además, juro que como director me abstendré de todo gusto personal! Ya no soy un artista. Juro que me abstendré de crear una “obra”, porque considero que el instante es mucho más importante que la totalidad. Mi fin supremo será hacer que la verdad salga de mis personajes y del cuadro de la acción. Juro hacer esto por todos los medios posibles y al precio del buen gusto y de todo tipo de consideraciones estéticas”.<sup>23</sup>

El movimiento busca acercarse a la realidad dejando de lado los efectos especiales que muchas veces son más importantes en las películas que el relato en sí. Para Dogma 95 el cine no es una ilusión.

El Manifiesto está firmado por Lars von Trier y por Thomas Vinterberg, egresado de la Escuela Danesa de Cine que hasta este momento no había dirigido ninguna película.

La finalidad de Dogma es devolver cierta pureza a un medio donde el dinero parece controlarlo todo: anhelan retomar la parte espiritual. Las reglas tienen como fin liberar.

“Al conjunto de reglas lo denominaron *Voto de Castidad* (y en una tierra tan luterana como Dinamarca resulta inevitable no considerar esto como un acto de vandalismo). Poco después, Trier y Vinterberg habían invitado a otros dos realizadores daneses (el director de

---

<sup>23</sup> STEVENSON, Jack. *Lars von Trier*. p. 152-153.

anuncios publicitarios Kristian Levring y el veterano Søren Kragh-Jacobsen) a hacer sus votos y unirse a la Fraternidad Dogma”.<sup>24</sup>

Søren Kragh-Jacobsen, de 48 años, se une al movimiento tras haber realizado, como ya se señaló, algunas películas bastante populares en Dinamarca. El trío propone a Kristian Levring y Anne Wivel como posibles miembros de Dogma. Ambos aceptan, pero para Wivel resulta difícil mantenerse entre hombres, por lo que dos años después, deja el grupo para volver a hacer documentales.

“La nueva hermandad, formada por cuatro jóvenes cineastas daneses, exige a sus integrantes un ejercicio austero en el rodaje de sus películas; irreverente a veces hasta el escándalo, renueva, sin embargo, el espíritu de frugalidad calvinista con mandatos que prohíben hacer un cine de autor, fijar la cámara en el suelo o apoyar la acción con música de fondo, entre otros”.<sup>25</sup>

La propuesta inicial es hacer cinco películas Dogma por tres millones 164 mil dólares, una cantidad relativamente pequeña si tomamos en cuenta que *Europa* tuvo un costo de cuatro millones 271 mil dólares.

Lamentablemente para los cuatro directores, el movimiento no tiene una buena recepción. Lars von Trier se queja de la “maldita negatividad con la que la gente ha acogido un proyecto cien por cien idealista e inofensivo desde el punto de vista económico”.<sup>26</sup>

Tiempo después, Dogma causa tanto furor que la ministra de cultura danesa, Jytte Hilden, promete a Lars von Trier que el gobierno apoyará el proyecto con dos millones 373 mil dólares. Meses más tarde el Instituto del Cine Danés (DFI) anuncia que cuenta con dos millones 373 mil dólares para los “filmes de bajo presupuesto” destinado a repartirse durante el trienio siguiente.

---

<sup>24</sup> KELLY, Richard. *El título de este libro es Dogma* 95. p.19-20.

<sup>25</sup> BETANCOURT, Javier. “La XXXII Muestra Internacional”. *Proceso* N°1153. 6 de diciembre de 1998. p. 59-61.

<sup>26</sup> RODRÍGUEZ, Hilario. *Lars von Trier. El cine sin dogmas*. p. 169.

Así, el Instituto del Cine Danés se niega a conceder dinero para un paquete de películas ya que, en principio, las cintas tienen que tener título y guión, es decir, deben ser entidades individuales. Después, deben presentarse los proyectos para su valoración antes de que sea aprobada cualquier subvención para su producción. Ante esto, Von Trier se molesta ya que ahora cada proyecto tendrá que competir por separado, cuando el fin era iniciar una “nueva ola”.

Con tantas complicaciones, el 11 de febrero de 1996 se declara que Dogma 95 ha muerto. Aunque en abril de ese mismo año, Danmarks Radio, que con ayuda de otras cadenas de televisión escandinavas y el Fondo para el Cine y la Televisión de Noruega reúne más de dos millones de dólares, logra que Dogma vuelva a la vida sin ayuda estatal.

Así, el movimiento consigue presentar sus dos primeras cintas en 1998 durante el Festival de Cannes de ese año, donde la prensa se fascina ante *Festen (La Celebración, 1998, Thomas Vinterberg)* y enmudece con *Idioterne (Los Idiotas, 1998, Lars von Trier)*. *Festen* obtiene el Premio del Jurado.

“Hay que agradecer y saludar con esperanza esta voluntad de reinventar el audiovisual, de retorno a la inmediatez de la representación a la hora de contar en imágenes una historia, pues, cualquiera que sea el resultado, no puede sino servir de acicate para la creatividad”.<sup>27</sup>

Según la página oficial en Internet de Dogma 95, en total se filman 167 películas Dogma producidas en Dinamarca\*, Francia, Estados Unidos, Corea, Argentina, Suecia, Italia, Suiza, Noruega, Bélgica, España, Chile, Reino Unido, Canadá, Sudáfrica, Turquía, Luxemburgo, Australia, Alemania, Hungría, Colombia, Escocia, Singapur, Estonia, Brasil, Israel, Tailandia y hasta en México.

“Nos interesa observar el fenómeno como un fenómeno específico de la izquierda, desde la inteligencia sartriana y con la lucidez de Dziga Vertov: desde la interposición arte-técnica, entendiendo esta última como liberadora y negándola como espectáculo; desde el sistema

---

<sup>27</sup> SÁNCHEZ, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. p. 282.

\* Nota: en el Apéndice del presente trabajo se encuentra una lista de las películas Dogma danesas.

mediático y desbaratando sus rutinas con otras producciones para televisión – las series de Trier –; desde la construcción de su imagen de marca sin pasar por el marketing convencional; desde el comunismo como reflexión y juego, lo imprevisto, como descubrimiento; desde lo que llaman ‘ética y estética’ del sentimiento y desde los premios en festivales de referencia, Cannes o Berlín”.<sup>28</sup>

A la par del movimiento, el melodrama que realiza Lars von Trier en 1996, que nada tiene que ver con *Dogma 95*, *Breaking the Waves (Rompiendo las olas)*, le permite conquistar un nuevo y amplio público, además de obtener el Premio del Jurado en Cannes.

Una nueva ola de películas de suspenso da inicio con *Nattevagten (El vigilante nocturno)*, 1994) de Ole Bornedal. Estas cintas tienen la característica de estar protagonizadas por hombres desesperados que se desenvuelven en entornos urbanos daneses. Ejemplo de éstas son *Pusher* (1996) y *Bleeder* (1999), de Nicolas Winding Refn, o *De Største helte (Los mayores héroes)*, 1996), de Thomas Vinterberg.

Al mismo tiempo se crea un nuevo realismo mágico sobre la vida cotidiana infantil que mezcla el realismo social con un mundo de fantasía, como en *Når mor kommer hjem (Cuando mamá vuelve a casa)*, 1998), de Lone Scherfig, y en *Forbudt for børn (Prohibido para niños)*, 1998), de Jesper W. Nielsen.

*Cuando mamá vuelve a casa* narra la historia de Kasper, Sara y Julie de 11, 8 y 5 años, tres hermanos que viven solos porque su madre está en la cárcel. Al principio los niños pueden sobrellevar la situación mucho mejor de lo que se pueda creer: viven entre dulces y chocolates; ellos crean su propio mundo de juego y diversión. Sin embargo, el dinero comienza a ser un problema y Kasper apuesta por volverse ladrón de bolsos.

En *Prohibido para niños*, Ida es una niña de 10 años, pero su vida es muy complicada, especialmente cuando su padre la abandona y su madre comienza a beber, llegando casi al extremo de suicidarse.

---

<sup>28</sup> LEDO, Margarita. *Del cine-ojo a Dogma 95*. p.189.

Para 1999 *Den Eneste ene* (*El amor de mi vida*), una comedia romántica de Susanne Bier, se convierte en el mayor éxito de los noventa al tener 840 mil espectadores en Dinamarca, cuando su población es, aproximadamente, de cinco millones de habitantes. En la cinta, Sus, que trabaja en una clínica de belleza, intenta llevar una vida tranquila con su marido italiano; todo lo que necesita es una cocina nueva para que su mundo sea perfecto. Pero en el momento en que queda embarazada, descubre que su seductor marido no es solamente suyo.

Asimismo se filman todo un conjunto de películas basadas en el humor negro donde la violencia es relatada de una manera satírica, como: *I Kina spiser de hunde* (*En China comen perros*, 1999), una cinta que muestra la carrera criminal de dos hermanos, y *Blinkende lygter* (*Luces parpadeantes*, 2000), en donde una pandilla de maleantes cambia sus hábitos delictivos, ambas cintas de Lasse Spang-Olsen; y, *De Grønne slagtere* (*Los carniceros verdes*, 2003) de Anders Thomas Jensen, donde dos amigos inventan un nuevo platillo de ingredientes difíciles de conseguir.

Lotte Svendsen desarrolla una comedia grotesca y crítica desde el punto de vista social, como en *Bornholms stemme* (*La voz de Bornholm*, 1999), su ópera prima. Aunque la cinta está ambientada en 1981, los conflictos no parecen lejanos: Lars Erik y su esposa Sonja se la pasan muy bien en la isla Báltica de Bornholm. Lars Erik es un pescador exitoso, Sonja es una esposa tradicional, orgullosa de su nueva casa. Lars Erik gasta el dinero tan rápido como lo gana, así que cuando las cuotas del pescado se cortan, comienza a tener una crisis, aunque se resiste a rendirse.

Alejada totalmente de la comedia, pero muy cercana a la crítica social, *Dancer in the Dark* (*Bailando en la oscuridad*, 2000) de Lars von Trier obtiene en el año 2000 la Palma de Oro en el Festival de Cannes; además Björk, cantante islandesa protagonista de la cinta, recibe el premio a la Mejor Actriz.

En 2001 y 2002 aparecen nuevas películas Dogma danesas: la fábula mágico-realista *Et rigtigt menneske* (*Un hombre de verdad*, 2001), de Åke Sandgren; el intenso drama

amoroso *En Kærlighedshistorie* (*Una historia de amor*, 2001), de Ole Christian Madsen; además del trágico drama fatalista *Elsker dig for evigt* (*A corazón abierto*, 2002) de Susanne Bier.

Es importante resaltar que las películas 12 (*Italiensk for begyndere*, *Italiano para principiantes*, 2000), 18 (*Et rigtigt menneske*, *Un hombre de verdad*, 2001) y 21 (*En Kærlighedshistorie*, *Una historia de amor*, 2001) de Dogma “contribuyeron a hacer de 2001 un gran éxito para las taquillas danesas. Con tres y medio millones de espectadores, fue el año con más beneficios desde 1980 y representó un vuelco espectacular respecto a los totales del año anterior, de poco más de dos millones”.<sup>29</sup>

En junio de 2002, el Movimiento Dogma 95 se da por terminado. Se expresa de manera abierta que los fundadores de la corriente cinematográfica están trabajando en nuevos proyectos, por lo que cualquiera que desee realizar una película Dogma, podrá hacerlo sin la necesidad de solicitar el certificado, ya que el *voto de castidad* es una forma artística de expresar un punto de vista.<sup>30</sup>

En contraparte, otros cineastas realizan películas en inglés con presupuestos mucho más grandes. Entre ellos Nicolas Winding Ref., Thomas Vinterberg y Lone Scherfig.

Nicolas Winding Ref. con *Fear X* (2003), un thriller psicológico: cuando su esposa es asesinada en lo que parece ser un incidente cualquiera, Harry, incitado por visiones que son misteriosas, comienza a viajar para descubrir las circunstancias reales que rodean su asesinato.

Thomas Vinterberg con *It's all about love* (*Todo se trata de amor*, 2003), una fábula futurista: John y Elena son un matrimonio que está a punto de divorciarse, cuando John se da cuenta de que una serie de eventos extraños están sucediendo alrededor de Elena. El amor que él pensó que había muerto comienza a florecer de nuevo.

Lone Scherfig con *Wilbur begår selvmord* (*Wilbur: Cómo suicidarse sin morir en el intento*, 2002), un drama cómico: Harbour es un hombre de buen corazón que pasa su vida entera tratando de cuidar a su hermano suicida Wilbur; ellos tienen una librería de segunda mano. Las cosas se complican cuando Harbour se enamora de Alice, una mujer que hace la

---

<sup>29</sup> STEVENSON, Jack. *Lars von Trier*. p.265.

<sup>30</sup> NIELSEN-OURÖ, David y RØRSGAARD, Ann-sofie. *The Dogmesecretariat is closing June 2002*. <http://www.dogme95.dk/news/interview/pressemeddelelse.htm>

limpieza en un hospital. “Rodeo por un sarcástico cuento filosófico hábilmente basado en la paradójica incongruencia de personalidades (el suicida mimado por todos y sexoatesorado por las mujeres, un médico danés reactivador existencial más encapsulado aflictivamente que todos sus pacientes)... Rodeo por una peculiar comedia dramática de coloquial y discreto humor negro, en colores sepia-lúgubres y sutil ritmo compulsivo, hasta restituir la feliz armonía perfecta ante la tumba del sacrificado”.<sup>31</sup>

Lars von Trier inicia en 2003 su trilogía *USA: Land of opportunities* (*Estados Unidos de América: Tierra de Oportunidades*) con *Dogville*. La segunda parte es *Manderlay* (2005), ambas filmadas con escasa escenografía y en donde los espacios son marcados por líneas blancas en el suelo.

Para finalizar, dentro del género documental es importante mencionar a: Jon Bang Carlsen, que sobresale por sus descripciones entre la realidad y la ficción, como en *En rig mand* (*Un hombre rico*, 1979) y *Hotel of the Stars* (1981); y a Jørgen Leth, que desarrolla el cortometraje experimental, como en *Livet i Danmark* (*La vida en Dinamarca*, 1971), así como el reportaje épico, muestra de ello es *Stjernerne og vandbærerne* (*Las estrellas y los aguadores*, 1974).

Las realizadoras Dola Bonfils, Anne Wivel y Jytte Rex merecen ser mencionadas por el significativo papel que han desempeñado en el cine documental y vanguardista más reciente. Otros documentalistas experimentan con retratos de la realidad y con la forma estética; uno de ellos, Tomas Gislason, lo muestra en películas como *Patrioterne* (*Los patriotas*, 1997) o *Den højeste straf* (*Pena máxima*, 2000).

Los primeros daneses en ganar un premio internacional en el Festival de Cine de Amsterdam (la Palma de Oro del cine documental) son Sami Saif y Phie Ambo gracias a la cinta *Family* (2001) que aborda la búsqueda del padre y la familia de Saif en Yemen.

Éste es tan sólo un pequeño y breve acercamiento al cine danés. Ahora conozcamos un poco más de cerca las formas de producción en Dinamarca.

---

<sup>31</sup> AYALA BLANCO, Jorge. *El cine actual. Palabras clave*. p.324-325.

## 2.2 Formas de producción en Dinamarca

Ahora bien, como ya se mencionó, en la propuesta de Bordwell y Thompson para analizar un film resulta enriquecedor establecer cuáles son las condiciones en las que se produce una película ya que éstas nos llevan a entender por qué se hizo de esa manera en específico y no de otra. Como veremos a continuación, el hecho de que el Estado danés y otras entidades de producción apoyen la realización de películas, muchas veces sin restricción en los temas, explica que Lars von Trier pueda experimentar tanto en la narrativa como en el estilo que utiliza en sus filmes.

Aunque la política cinematográfica danesa se remonta a los años treinta, hasta los sesenta no se traza una verdadera línea política y cultural. La principal iniciativa pública de la década de los treinta es la creación de la Central Cinematográfica Nacional en 1938, responsable de la distribución y también de la producción de cortometrajes y documentales entre 1972 y 1997.

A partir de 1950 se introduce en Dinamarca un empuje estatal para la producción nacional. La instauración de subvenciones estatales está motivada por la necesidad de garantizar una producción cualitativamente alta y de evitar *apuestas seguras*, es decir, películas populares.<sup>32</sup>

La creación del Fondo Cinematográfico Danés en 1964 significa un apoyo estatal a las producciones cinematográficas gracias a que le otorga la condición de arte al cine, haciéndolo susceptible de recibir subvenciones aunque debe seguir basándose fundamentalmente en la recaudación.

Pasado un tiempo, este sistema resulta ser insuficiente, por lo que en 1972 se crea el Det Danske Filminstitut (DFI), Instituto del Cine Danés, para administrar apoyos directamente asignados por el Ministerio de Cultura. A la par, se eliminan las subvenciones a las salas de exhibición con el fin de garantizar el libre mercado. Para 1973 contratan a dos asesores para

---

<sup>32</sup> *Historia general del cine. Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*, p. 243.

que examinen y escojan, de entre los cientos de solicitudes de subvención, aquellos proyectos que serán producidos.

“La Ley de Cine de 1972 estipulaba que una producción tenía que estar *rodada en danés, y que la mayor parte de su personal artístico y técnico tenía que ser danés*. Para 1989, la Ley de Cine se liberalizó y el texto pasó a ser el siguiente: *Una película debe estar rodada en danés o bien poseer una particular cualidad artística o técnica que contribuya al progreso del arte cinematográfico y la cultura cinematográfica en Dinamarca*”.<sup>33</sup>

Como resultado de la nueva Ley de Cinematografía de 1992, el DFI se convierte en un organismo autónomo que agrupa al Instituto del Cine Danés, a la Central Cinematográfica Nacional, y al Museo Danés de Cinematografía. Así, ese organismo agrupa todas las subvenciones gubernamentales del cine danés.

Actualmente, el sistema de subvenciones continúa vigente, con la diferencia de que ahora los asesores son seis. Su labor, que dura entre tres y cinco años, comprende varios aspectos: orientan en estilo y contenidos, corrigen guiones, asesoran a los productores hacia fuentes opcionales de financiación y, en general, tratan de mantener a flote los ánimos del cineasta durante el prolongado proceso de hacer una película y llevarla a las pantallas.

“Aunque controvertido a veces, este sistema es popular en Dinamarca a pesar del gran número de solicitudes que han de ser rechazadas. El punto fuerte del sistema radica en que los cineastas negocian con individuos, no con una institución o un comité sin rostro y, en caso de ser rechazado, un cineasta puede volver a cursar la solicitud a un asesor distinto. El hecho de que los asesores puedan aprobar, y de hecho hayan aprobado, películas que virtualmente no tienen público puede considerarse, según se mire, un inconveniente o una ventaja del sistema”.<sup>34</sup>

Los cineastas disponen de una segunda vía de financiación, conocida como el acuerdo 60/40. La finalidad de este sistema es permitir que los productores de cine que tengan la

---

<sup>33</sup> STEVENSON, Jack. *Lars von Trier*. p.104.

<sup>34</sup> STEVENSON. *Ibid.* p. 38.

posibilidad de cubrir el 60% de los gastos de producción de una película por medio de la financiación privada, soliciten el 40% faltante directamente al consejo de administración del Instituto del Cine Danés, sin tener que pasar antes por los consejeros oficiales del cine. En ambos casos se da por sentado que el dinero será devuelto si la película obtiene beneficios.

El 22 de noviembre de 2000 el ministro de Cultura, Gerner Nielsen, y la ministra de Economía, Pia Gjellerup, emiten un documento donde declaran que la cultura será considerada negocio “real”, al recibir la misma clase de apoyo estatal que tanto había impulsado a las industrias del software y la biotecnología.

“Se dijo que a mediados de 2001 se inyectarían casi ocho millones de dólares en la cultura a través de la entidad pública de desarrollo/inversiones Vækst Fond (Fondo de Progreso). Se trataba de encontrar capital de riesgo para proyectos en lo que de otro modo los inversores dudarían en participar, y cuando se recibiera un importe equivalente procedente de fuentes privadas, el dinero gubernamental sería liberado. Se pretendía así financiar películas danesas de envergadura que pudieran competir en el mercado global”.<sup>35</sup>

Con el Fondo de Progreso los cineastas pueden hacer tratos más justos, donde la mayoría de las ganancias quedarán en sus manos y no serán para los empresarios.

Este proyecto se ve amenazado cuando los inversores privados se niegan a desembolsar el dinero necesario y cuando los daneses votan por un gobierno conservador al elegir a Anders Fogh Rasmussen.

El Instituto del Cine Danés, con el apoyo de todos los partidos políticos daneses, da a conocer el que será el acuerdo para producir películas en el período comprendido de 2003 a 2006, el cual incluye:

- Destinar aproximadamente 100 millones de dólares para la producción y el trabajo de marketing de distintas películas.

---

<sup>35</sup> STEVENSON. Ibid. p. 254.

- Garantizar la producción de 80 a 100 cintas: de 65 a 85 en danés y de 15 a 25 coproducciones internacionales en idioma extranjero con daneses implicados.
- Promover la producción de películas de bajo presupuesto, así como producciones más costosas.

En Dinamarca, las televisiones DR y TV2 se caracterizan por invertir en la producción de películas.

### **New Danish Screen**

En 2006 surge un nuevo proyecto de fondos de bajo presupuesto del DFI, llamado New Danish Screen (NDS). Vinca Wiedemann, directora artística del DFI, es la encargada de este proyecto.

Para el Instituto del Cine Danés (DFI) era importante crear un programa para todos los cineastas que estuvieran cansados de hacer siempre el mismo tipo de cine y que quisieran experimentar con cosas nuevas: proyectos que no serían aceptados por el fondo de producción más convencional del DFI.

El NDS está auspiciado por el DFI y por las televisiones danesas DR-TV y TV2. El costo máximo por película está sobre los 700 mil dólares. En total, disponen de 16 millones de dólares para cuatro años. El NDS apoya proyectos de ficción, largometrajes, cortos y películas de gran tamaño.

La única encargada de seleccionar las cintas que se producirán es Wiedemann: “vemos las películas como contadoras de historias y, contar una historia sin público es ridículo. Además, queremos profesionales, no aficionados, y animar a los cineastas a que trabajen con un guionista y con un productor desde el principio. Pueden conseguir también dinero de fuentes privadas, pero no tienen por qué. El NDS no es, para nada, burocrático, por lo que los proyectos se pueden realizar rápidamente”.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> PHAM, Annika. *Entrevista con Vinca Wiedemann • Directora del New Danish Screen*. <http://cineuropa.org/interview.aspx?lang=es&documentID=67798>

## COMPAÑÍAS PRODUCTORAS

En Dinamarca existen alrededor de sesenta compañías productoras cinematográficas, aunque por su importancia destacan las siguientes.

### **Nordisk Film**

Nordisk Film fue fundada en 1906, lo que la convierte en una de las compañías productoras de películas más antigua del mundo. Durante la era del cine silente, Nordisk se caracteriza por producir películas que son bien recibidas por el público mundial.

Hoy en día, la compañía forma parte de Egmont, un conglomerado de medios de comunicación en la región nórdica. Sus actividades abarcan la producción de películas, comerciales, videos musicales, DVD's y juegos electrónicos, además de contar con una cadena de cines.

Nordisk Film es la principal distribuidora de películas locales en los países nórdicos.

Además de sus propias producciones, Nordisk Film distribuye cintas de Zentropa, Nimbus, Matila Röhr Productions, Maipo, Miramax, Lake Shore, Escape Artists, Icon, Focus, Strike, IS Film Distributors, M&M Productions y un número considerable de otras producciones independientes internacionales y locales.

### **Zentropa**

Fundada en 1992 por el director Lars von Trier y el productor Peter Aalbæk Jensen, Zentropa es considerada una de las compañías más grandes de producción de Escandinavia. “La nueva empresa haría dinero con los anuncios y sería una sociedad al 50% entre Von Trier y Aalbæk Jensen, con reparto igualitario de todos los beneficios y una misma participación en todas las decisiones”.<sup>37</sup>

En un inicio, Zentropa se establece en la antigua fábrica de tabaco Ryesgade, en un polígono industrial cercano a la zona residencial de Østerbro, a las afueras de Copenhague. Pero a Zentropa le queda pequeño el estudio, por lo que adquieren un campamento militar en desuso en un área suburbana al sur de Copenhague llamada Avedøre, al que bautizan como Film Town.

---

<sup>37</sup> STEVENSON, Jack. *Lars von Trier*. p.112.

“No tardó en asimilar otras productoras, como Peter Beach Films y Nimbus... A estas productoras que asimilaba, en realidad lo que hacía con ellas Zentropa era alquilarles a bajo precio material de rodaje para sus propios proyectos, para algo Lars von Trier y Peter Aalbæk Jensen habían invertido todas las ganancias que habían conseguido hasta el momento en equipo cinematográfico”.<sup>38</sup>

La compañía se ha establecido como una plataforma para los jóvenes cineastas y los directores veteranos por igual. Además de producir películas, tienen relación con la música, con la edición de libros y con proyectos de televisión, Internet y multimedia.

Zentropa Real, fundada en 1999, es la parte que maneja los documentales, mientras la animación corre a cargo de Zentropa GRRRR, establecida en 2005.

### **Danmarks Radio**

Danmarks Radio (conocida como DR) es el conglomerado público que domina el ámbito radiofónico y televisivo tanto en términos de emisión como de producción. Creada en los años veinte como empresa de difusión radiofónica, entra en el ámbito televisivo en 1954, y hasta 1986, cuando se funda TV2, es la única cadena televisiva de Dinamarca. Además, se mantiene muy activa en la cofinanciación de largometrajes.

### **Nimbus Film**

Nimbus Film fue fundada en 1993 por los productores Birgitte Hald y Bo Ehrhardt; más adelante se les une el director Thomas Vinterberg. Nimbus está considerada como una de las empresas más importantes del cine danés al apoyar y lograr que nuevos talentos obtengan éxito con propuestas innovadoras. La compañía impulsa la colaboración creativa entre el director, guionista y productor.

---

<sup>38</sup> RODRÍGUEZ, Hilario. *Lars von Trier. El cine sin dogmas*. p. 121.

### 3. Vida y Obra de Lars von Trier

“El cineasta danés es, si no un clásico para toda la vida, sí un clásico viviente”

Hilario Rodríguez en *Lars von Trier. El cine sin dogmas*

#### 3.1 Niñez y juventud

Lars von Trier, cuyo nombre real es Lars Trier, nace el 30 de abril de 1956 en Lundtofte, Lyngby, Copenhague, Dinamarca: la zona era un área silvestre con arroyos y estanques. Sus padres son Inger Høst y Ulf Trier.

Desde los 10 años, Trier se siente atraído por el mundo del cine al fascinarse de manera inmediata con la cámara Elmo 8 mm estándar de sus padres. Su tío Børge Høst, que en 1945 funda un cine club y en 1956 colabora en la creación del Sindicato de Directores de Cine Daneses, le transmite toda su experiencia y entusiasmo; además, le regala una moviola y cintas de 16 mm para que las monte.

Así, con apenas 11 años monta una primitiva película de animación en 8 mm llamada *Turen Til Squashland* (*El viaje a Squasland*), elaborada fotograma a fotograma con tomas muy cortas.

En 1968, Lars contesta un anuncio de un periódico local en donde solicitan niños actores para una nueva serie de televisión llamada *Hemmelig sommer* (*Verano Secreto*): se queda con el papel y le pagan 475 dólares, con lo que compra un órgano eléctrico que planea utilizar para la música de sus futuras películas.

Ese mismo año graba *Nat, Skat* (un juego de palabras que puede traducirse como *Buenas noches, cariño* o *Tesoro Nocturno*). Al año siguiente hace *En Røvsyg Oplevelse* (*Una experiencia mortalmente aburrida*) y *Et Skakspil* (*Una partida de ajedrez*). Las tres duran aproximadamente un minuto y son en 8 mm.

Luego, en 1970, realiza un filme sonoro en 8 mm: *Hvorfor Flygte Fra Det Du Ved Du Ikke Kan Flygte Fra? Fordi Du Er En Kujon* (*¿Por qué tratas de escapar de eso que sabes que*

*no puedes escapar? Porque eres un cobarde*). “La trama tiene un dramático arranque: un niño es atropellado por un camión. Otro niño lo ve pero sale corriendo, asustado, desciende unas empinadas escaleras y se adentra en los bosques, hasta llegar a un río por el que escapará nadando. Entretanto vemos al niño muerto estirado en la acera, con la cabeza vendada como una momia, rodeado – pincelada de música – por unas velas encendidas sobre el adoquín. Oímos rezar a un cura mientras él se levanta, persigue y atrapa al chico que se escapó”.<sup>39</sup>

En 1971 deja la escuela y realiza la que será su última cinta en 8 mm *En Blomst (Una flor)*. Al año siguiente realiza el que es, hasta la fecha, su único viaje fuera de Europa, a Dar Es Salaam, Tanzania, con la familia de su tío Børge Høst.

Sus inquietudes profesionales lo llevan a que en 1975 intente ingresar a la Academia de Arte, a la Escuela de Periodismo, a la Escuela de Teatro Nacional y a la Escuela Danesa de Cine: no logra ser aceptado en ninguna.

Tras muchos esfuerzos, por fin logra matricularse en la Facultad de Cine de la Universidad de Copenhague en septiembre de 1976. En esos tiempos, siente una gran pasión por las tradiciones cinematográficas como el Neorrealismo. Además, forma parte del *Film Group 16*, un grupo de discusión con el que filma dos películas: *Orchidégartneren (El jardinero de orquídeas)*, donde la historia gira en torno a un pintor bloqueado emocional y creativamente, perseguido además por la angustia, y *Menthe – La Bienheureuse (Menthe – La feliz)*.

*Menthe – La Bienheureuse* es rodada en francés y “tiene lugar en una habitación de paredes blancas desnudas donde Menthe (Anette Linnet) y su amante (Inger Hvidtfeldt) mantienen una relación sadomasoquista narrada en voz off por la segunda. Esta última quiere convencer a Menthe para que juntas vayan al sur en busca de calor. Para ello le habla de experiencias compartidas, la mayor parte sexuales. Sin embargo Menthe sólo se va cuando aparece una mujer mayor (Jenni Dick)”.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> STEVENSON, Jack. *Lars von Trier*. p. 27.

<sup>40</sup> RODRÍGUEZ, Hilario. *Lars von Trier. El cine sin dogmas*. p. 40.

### 3.2 Escuela Danesa de Cine (Det Danske Filmskole)

Luego de tres años en la Universidad, Von Trier vuelve a solicitar el ingreso a la Escuela Danesa de Cine, donde el comité seleccionador está integrado por: Henning Camre, director del recinto; Ulla Ryum, profesora de dramaturgia; Mogens Rukov, fundador del departamento de guión; y, Anne Wivel, representante estudiantil. Esta vez, logra ser aceptado en la institución.

Al profesorado y a sus compañeros les cuesta trabajo entenderlo: “era un nido de contradicciones: tímido pero provocador, respetuoso para con el oficio que había elegido pero también enormemente seguro de sí mismo. Era franco, engreído y tímido, todo a la vez”.<sup>41</sup>

Es durante sus años en la Escuela donde nace el “von”. Cuenta Jack Stevenson en *Lars von Trier* que ante las protestas de unos alumnos, entre los que se encontraba Trier, que se negaban a que les cerraran una sala de montaje, un profesor les dijo que se comportaban como aristócratas, que era como si llevaran el "von" intercalado entre nombre y apellido. Esto lleva al incipiente cineasta a retomar la provocación del profesor y así nace Lars von Trier.

Entre 1979 y 1980 realiza cuatro cortos y un documental de cuatro minutos llamado *Lolita*. Años más tarde Von Trier dijo que en la Escuela de Cine había pasado la mayor parte del tiempo tratando de alejarse del texto y aproximarse más a la imagen.

También en 1980 filma su primer proyecto en 16 mm: *Nocturne (Nocturno)*, con la colaboración de Tom Elling y Tomas Gislason, donde el tema central es la angustia. “Lo más llamativo de esta película es un hincapié formalista. La elección de los encuadres, la textura de las imágenes, el contraste que establece el virado de algunos planos en el blanco y negro del conjunto, las angulaciones de cámara, un par de travellings...”<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> STEVENSON, Jack. *Lars von Trier*. p. 37.

<sup>42</sup> RODRÍGUEZ, Hilario. *Lars von Trier. El cine sin dogmas*. p. 47.

La cinta es seleccionada para competir en la edición de 1981 del Festival Europeo de Escuelas de Cine de Munich, donde obtiene el premio al corto más interesante; es el primer premio ganado por un estudiante de la Escuela Danesa de Cine.

En su última producción, su proyecto de graduación, *Befrielsesbilleder (Imágenes de una liberación)*, Trier retoma su obsesión por la iconografía nazi. Es interesante señalar que en esta cinta participa Niels Vørsel miembro del equipo creativo en la escritura de guiones que colabora con Trier hasta la fecha.

La película está rodada en 35 mm y dura 57 minutos. Ambientada en el caos de los últimos días de la Segunda Guerra Mundial, incluye un documental con escenas de violencia callejera en Copenhague: incidentes humillantes y brutales, aunque no establece juicios de valor ni condena actos. Lo más impactante de la cinta es que muestra a la población danesa tratando de manera brutal y salvaje a los soldados alemanes y a los colaboracionistas.

La cinta logra provocar grandes controversias entre el jurado del Festival de Munich en 1982, aunque finalmente gana el “premio especial” patrocinado por Channel 4 Television, lo que garantiza su emisión en Gran Bretaña, además de la difusión comercial.

### 3.3 Primera trilogía: *Europa*

Tras graduarse de la Escuela Danesa de Cine, el 13 de septiembre de 1982 Lars von Trier presenta una sinopsis de siete páginas que se convierte en *Forbrydelsens element* (*El elemento del crimen*), su ópera prima, considerada en el libro *Guía histórica del cine* como una película sugerente y experimental: el detective Fisher ha vivido en El Cairo y regresa a Europa para ayudar en la resolución del asesinato sexual de una niña. Para lograrlo, debe meterse por completo en la mente del presunto asesino: Harry Grey.

El director danés describe *El elemento del crimen* como “la primera película de cine negro rodada en color. Y pasada por el filtro del expresionismo alemán, podría haber añadido”.<sup>43</sup> La película tuvo un costo de 712 mil dólares.

La cinta es seleccionada para la Sección Competitiva del Festival de Cannes de 1984, donde gana un premio técnico. Casi todos los críticos coinciden en que la película posee un estilo visual único y absorbente, aunque para muchos su estructura narrativa resulta “difícil”. En Dinamarca gana los dos premios más importantes: el Bodil y el Robert.<sup>44</sup>

Al presentar una película poco convencional para el gran público, es difícil conseguir el financiamiento para otro proyecto, por lo que en 1985 graba *Gateway to Europe* para el aeropuerto de Copenhague con la única finalidad de obtener fondos para *Epidemic* (1987).

En *Epidemic*, la segunda integrante de la trilogía, Lars von Trier escribe, dirige, produce y en parte filma una cinta acerca de él mismo tratando de hacer una película donde él es/actúa dos protagonistas. Aquí, “sorprende el tratamiento fotográfico y revalida su personalidad creativa”.<sup>45</sup> Se trata de un reto para el director, ya que la cinta tiene un presupuesto de 158 mil dólares.

*Epidemic* es una cinta llena de enigmas. Su claridad también es un enigma: muestra a su director como casi nunca antes ni después lo ha mostrado una película, ni siquiera un

---

<sup>43</sup> STEVENSON, Jack. *Lars von Trier*. p. 58.

<sup>44</sup> Los premios Bodil fueron creados en 1948 por la Asociación de Guionistas Daneses y acabaron siendo conocidos como “los oscars daneses”. Los premios Robert, creados en 1982, eran elegidos por miembros de la Academia Danesa de Cine, la cual representaba la perspectiva del gremio y la industria, y pronto se erigieron en competencia de los Bodil.

<sup>45</sup> SÁNCHEZ, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. p. 280.

documental, y aun así no consigue presentar al hombre por completo. Stevenson considera que la película es una lúdica reflexión sobre el proceso de hacer una película y una sombría exploración de la psicología de las plagas y la mitología que originan.

La cinta es seleccionada para proyectarse en la sección “Un Certain Regard” del Festival de Cannes de 1987. En Dinamarca no tiene una buena acogida, ante lo que Von Trier declara: *Nos sorprendió un poco que describieran Epidemic como fiasco, mientras que El festín de Babette, de Gabriel Axel, prácticamente fue aclamada como gran acontecimiento internacional. Objetivamente eso es una falsedad y una distorsión.*

Nuevamente sin recursos debido al fracaso comercial de *Epidemic*, en 1988 Trier accede a desarrollar el proyecto de televisión *Medea*, que no es una adaptación de la tragedia de Eurípides, sino que hace una interpretación personal de un guión escrito por Carl Theodor Dreyer en 1965-1966.

*Medea* se rueda en video de 3/4 de pulgada, luego se le reajusta el color y la luz, para ser transferido a 35 mm y finalmente a video de una pulgada. “El resultado de este laborioso proceso experimental fue una serie de imágenes que parecían a punto de disolverse en la oscuridad y el grano fotográfico. El diálogo clásico, que en danés resultaba más bien extraño, fue añadido en postsincronización”.<sup>46</sup> *Medea* recibe una acogida crítica mayoritariamente negativa.

Entonces, al no obtener buenas críticas por *Epidemic* y *Medea*, Lars von Trier tiene que recurrir a la publicidad, ya que nadie quiere financiar su siguiente proyecto. Para 1986 ya ha realizado tres anuncios; uno de ellos, *Sauna: tómese un baño con Ekstra Bladet* gana el León de Plata en la sección de publicidad en Cannes.

Básicamente la dirección de anuncios continúa hasta mediados de los noventa cuando puede dedicarse de lleno a la filmación de películas.

---

<sup>46</sup> STEVENSON, Jack. *Lars von Trier*. p.86.

En febrero de 1988 conoce al productor Peter Aalbæk Jensen, que acepta producir *Europa* (1991): “una metafórica y fría reflexión sobre el ser europeo a través de un viaje a la posguerra mundial”,<sup>47</sup> aunque es Nordisk quien termina produciéndola y, por tanto, quedándose con los derechos del film.

El rodaje de *Europa*, última integrante de la trilogía, está en marcha en el verano de 1990. “Aquí bebe en las fuentes del maestro Dreyer, con reminiscencias estéticas de los clásicos del cine –de Lang a Welles, pasando por Hitchcock– y del género negro USA... Crearía un *thriller* político, lleno de elementos fantásticos y de difícil intelección para el gran público”.<sup>48</sup> La cinta tiene un costo total de cuatro millones 271 mil dólares, lo que la convierte en su película más cara hasta entonces.

El argumento inicia cuando Leo Kessler, un estadounidense de origen alemán, llega a Alemania para trabajar en una compañía de ferrocarriles. Pronto conoce a Katharina, hija del dueño de la empresa, de la que se enamora. A lo largo del tiempo, Leo se enfrenta a los horrores de un país y de un pueblo destruido por la guerra.

“El tan interesante como irritativo danés Lars von Trier se sirvió de la lección hitchcockiana y llevó la técnica del *back projection*<sup>49</sup> a su paroxismo en la hipnótica e irreal *Europa*, acumulando hasta siete capas de proyecciones sucesivas en el mismo plano”.<sup>50</sup>

*Europa* es elegida para estar en la Sección Competitiva del Festival de Cannes 1991, aunque sólo obtiene el Premio Técnico y el Premio del Jurado, compartido con *Hors la vie* de Maroun Bagdadi. En esa ocasión Trier llama “enano” a Roman Polanski, lo que desata un escándalo. Posteriormente se justifica diciendo que Polanski se autollamó así en su película *Chinatown* (1974).

---

<sup>47</sup> SÁNCHEZ, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. p. 280.

<sup>48</sup> CAPARRÓS, José María. *Historia del cine europeo. De Lumière a Lars von Trier*. p.271.

<sup>49</sup> *Back projection* es una técnica donde las actuaciones se ejecutan delante de una pantalla traslúcida sobre la cual, desde atrás, un proyector emite la imagen de un ambiente.

<sup>50</sup> RUSSO, Eduardo. *Diccionario de cine*. p. 37.

En noviembre *Europa* obtiene el Primer Premio en el Festival de Cine de Estocolmo, además del Robert y el Bodil. En el libro *Guía Histórica del Cine*, se considera a la película como innovadora.

Durante la posproducción de *Europa* Trier anuncia *Dimension*, un thriller cuyo contenido se grabaría cada año: una escena de tres minutos en algún lugar de Europa, y esto durante treinta años. La cinta estaría terminada, lista para estrenarse, el 30 de abril de 2024, de modo que tendría una duración de noventa minutos. Años después Lars von Trier expuso que se trataba de un proyecto demasiado complejo, que subiría el video a internet que hasta entonces había grabado para que si alguien estuviera interesado, continuara con el proyecto.

A finales de 1991 logra formalizarse la relación entre Von Trier y Aalbæk Jensen con la creación de Zentropa Entertainment. La compañía producirá las películas de Lars y les dará a los dos la oportunidad de ejercer de productores ejecutivos para otros cineastas interesantes que de este modo eludirían las humillantes condiciones de producción del mundo del cine.

Después se les unieron varias productoras más, como Peter Bech Films y Nimbus, por lo que en 1994 cuentan con un millón y medio de dólares en equipo. Al tener su propio equipo, logran reducir los costos de sus producciones, y generan ingresos alquilando el material.

### 3.4 *El Reino* y la Trilogía *Corazón de Oro*

Resulta evidente que una compañía productora necesita demasiados recursos económicos, por lo que para que Zentropa pueda sobrevivir, Lars von Trier acepta en 1992 la propuesta que le hicieron ejecutivos de Danmarks Radio de crear una serie televisiva: *Riget* (*El Reino*).

El rodaje se lleva a cabo de septiembre a diciembre de 1993. La serie trata sobre fenómenos naturales y experiencias de vida tras la muerte, donde una niña llamada Mary había sido brutalmente asesinada por un doctor medio siglo atrás y ahora se aparece por los subterráneos del hospital. La combinación de drama, humor negro y terror genuino logra hacer de *Riget* un éxito comercial.

La versión cinematográfica se estrena el 6 de septiembre de 1994 en Venecia, donde la prensa italiana la elogia completamente. Pero es hasta el 24 de noviembre cuando la televisión danesa emite el primero de cuatro capítulos.

“Muchos de quienes habían mostrado su franco desagrado ante los largometrajes de Von Trier se quedaron encantados con *El Reino*. Las calles de Copenhague se vaciaban mientras se emitía la serie, y en el trabajo y en los cafés no se hablaba de otra cosa al día siguiente de la emisión”.<sup>51</sup> La serie obtiene el Robert y el Bodil.

Gracias a la buena acogida de la serie, Trier puede continuar con la filmación de películas. Es en este momento cuando inicia la trilogía *Corazón de Oro*. La primera cinta de ésta es *Breaking the waves* (*Rompiendo las olas*, 1996), que tiene sus orígenes en *Justine* del Marqués de Sade y en un cuento infantil llamado *Guld Hjerte* (*Corazón de oro*): ambos muestran los extremos de pureza y bondad que pueden anidar en el corazón de una mujer, dispuesta a sacrificarlo todo.

---

<sup>51</sup> STEVENSON, Jack. *Lars von Trier*. p. 127.

El guión tiene varios tratamientos, hasta que está listo en marzo de 1995 con Bess y Jan como protagonistas: Jan sufre un accidente y le pide a Bess que tenga relaciones sexuales con otras personas, para que después ella le cuente sus experiencias. Finalmente, las acciones de Bess la llevan a su destrucción y “logran” que Jan se cure milagrosamente. “El amor que vive Bess es tan fuerte que provoca momentos de gran confusión en su interior. Ella es un ser frágil y emotivo, aunque muchos crean que es irracionalidad y locura todo lo que le envuelve”.<sup>52</sup>

La cinta se filma en película de 35 mm, después se transfiere a video disipando el color a través de la manipulación digital. Con esto, Lars von Trier obtiene imágenes no saturadas que tiemblan y brillan tenuemente.

En *El cine de nuestros días*, José María Caparrós resalta la opinión de Von Trier sobre su cinta: *Breaking the waves es una simple historia de amor... Es una historia en la que todas las fuerzas actuantes están motivadas “por el bien”. El bien impregna todo lo que ocurre en ella, pero, como siempre, resulta incomprendido y malinterpretado...*

En un artículo de la revista *Proceso* del 28 de septiembre de 1997, Javier Betancourt considera que “*Rompiendo las olas* es una verdadera declaración sobre la fe y el amor sin caer jamás en la solemnidad. No sin una cierta ironía y con un manejo muy hábil del sentido común”.

En la película, “el habitual virtuosismo visual de su autor se desplaza hacia un uso obsesivo de la cámara en mano. La sensación de incomodidad física inducida al espectador ante una imagen permanentemente inestable y tomada a muy corta distancia de los rostros que pueblan la pantalla durante dos horas y media compite con la identificación posible con las emociones de su atribulada e incomprensible heroína y forma parte decisiva de los sentimientos encontrados que genera la película”.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> GARCÍA, Emilio y SÁNCHEZ, Santiago. *Guía histórica del cine*. p. 488.

<sup>53</sup> RUSSO, Eduardo. *Diccionario de cine*. p. 47

Lars von Trier pretende con *Breaking the waves* realizar una película extrema, sujeta por una parte a un tono realista, casi brutal, y por otro a un tono místico muy inverosímil, para el cual sólo la ingenuidad de un niño podía estar preparada.

La cinta gana el Premio Especial del Jurado en Cannes, el Bodil y el Robert en 1997.

“La película quedará grabada en nuestra memoria porque nos ha hablado de valores que comienzan a estar alejados de nuestro estilo de vida, siempre confundidos en la indefinición, en la carencia de sentimientos, en soledades egoístas, en fanatismos e incomprensiones”.<sup>54</sup>

Como ya se expuso en el Capítulo 2, en marzo de 1995 Lars von Trier y Thomas Vinterberg dan a conocer su Manifiesto Dogma 95 con sus diez votos de castidad.

A la par de trabajar en Dogma como corriente audiovisual, ya que incluye la producción de documentales y programas de televisión, Lars von Trier continua con distintos proyectos, que si bien no están enfocados en la filmación de películas, sí implican un contacto directo con otro medio de comunicación: la televisión. Entre ellos están *Psykomobile # 1: The World Clock*, *Riget II* y *Quiet Waters*.

*Psykomobile # 1: The World Clock* es un performance donde un grupo de actores, durante casi dos meses, tienen que improvisar diálogos y comportamientos obedeciendo el cambio de unas luces: se trata de pasar por todos los estados de ánimo. Lo más llamativo es que los cambios de luz obedecen a los cambios de humor y comportamiento de unas hormigas en un hormiguero en Nuevo México, Estados Unidos. Aunque es Lars von Trier quien diseña y supervisa el proyecto, en realidad es Morten Arnfred, su codirector en *Riget*, quien lo dirige.

---

<sup>54</sup> GARCÍA, Emilio y SÁNCHEZ, Santiago. *Guía histórica del cine*. p. 489.

Lamentablemente para él, un nuevo fracaso comercial se suma a la carrera de Trier: *Riget II (El Reino II)*, que “lejos de los elogios unánimes que recibió la primera parte, muchos críticos daneses se mostraron decididamente negativos”.<sup>55</sup>

“Lo que en la anterior parecía natural, en esta se nota que está puesto allí por los guionistas para ir generando efectos en el espectador. Y muchas resoluciones, o elementos que hacen avanzar la trama, son libre y rápidamente encajados, reposando en las posibilidades que otorga la arbitrariedad... Es apasionante, siempre sorprendente y muy entretenida. Solo que las intensidades que logra son de índole más superficial, y por lo tanto no tan efectivas”.<sup>56</sup>

Posteriormente se dijo que se llevaría a cabo *Riget III*, pero hasta la fecha no hay noticias del proyecto.

El 30 de abril de 1996, Lars von Trier adquiere los derechos cinematográficos de los libros del escritor Morten Korch. El primer fruto de ese trato es una serie televisiva llamada *Quiet Waters (Aguas tranquilas)*, donde Von Trier es productor ejecutivo y promotor, mientras que Henrik Sartou dirige la primera parte y Lone Scherfig se encarga de algunos episodios posteriores.

*Aguas tranquilas* está situada en los años cincuenta, en un ambiente rural donde conviven un grupo de personajes sencillos. El primer episodio se transmite el 25 de febrero de 1999 y, en general, tampoco obtiene un gran recibimiento.

También basado en un texto de Korch, se filma un largometraje: *Fruen På Hamre (La dama de Hamre, 2000)*, dirigido por Katrine Wiedemann, que resulta un fracaso comercial. De esta manera, lo que en un principio parecía un negocio estupendo al tratarse de la unión de los libros de un escritor danés reconocido con la producción por parte de Lars von Trier, que tuvo un gran éxito con *Riget*, termina siendo un rotundo fiasco.

De regreso a las películas, el 16 de junio de 1997 inicia el rodaje de *Idioterne (Los Idiotas)*, que también es conocida como *Dogma 2*, la segunda integrante de la trilogía *Corazón de Oro*.

---

<sup>55</sup> STEVENSON, Jack. *Lars von Trier*. p.166.

<sup>56</sup> DIMENT, Javier. *Riget (El reino) Miniserie de Lars von Trier*. <http://www.mabuse.com.ar/mabuse/riget.htm>

Hilario Rodríguez considera que todo director tiene una película bisagra, una película desde la cual se explica su trayectoria, una película donde aparecen desplegadas sus obsesiones y logros estéticos; según él, para Lars von Trier, esa película es *Los Idiotas*.

Como ya vimos, la película está lista para entrar a la Sección Competitiva de Cannes 1998, al igual que *Dogma 1*, *Festen (La Celebración)*, de Thomas Vinterberg. *Los Idiotas* no obtiene ningún premio, mientras que *La Celebración* se lleva el Premio del Jurado.

“Aunque *Los Idiotas* recibió algunas críticas muy positivas, para la mayoría de críticos y espectadores de numerosos países extranjeros fue un fracaso”.<sup>57</sup> Es, sin embargo, su película más danesa al explorar el concepto de “grupo” que se les enseña desde la cuna. “La película era una obra maestra hecha de pausas incómodas y silencios embarazosos y afectó a la gente de distintas y no siempre agradables maneras”.<sup>58</sup>

En el Capítulo 4 se ahondará más en *Idioterne*.

Mientras la crítica se dividía en torno a la cinta, se suscita un escándalo cuando Lars von Trier se entera de que Aalbæk Jensen y Vibeke Windeløv habían dado la instrucción de realizar un filtrado a *Idioterne* en posproducción para aclararla: parecía el fin de *Zentropa*. Esto sucede al finalizar el rodaje de cuatro meses de *Dancer in the Dark (Bailando en la Oscuridad, 2000)*.

Es, precisamente, *Dancer in the Dark (Bailando en la Oscuridad)* la última entrega de la trilogía *Corazón de Oro*, que se estuvo preparando desde 1996, pero es hasta el verano de 1999 que inicia el rodaje. Para los autores de *Guía histórica del cine*, la cinta es un melodrama casi de estirpe literaria expresionista, cruzado con el musical americano más tradicional.

“La cinta se rodó en Suecia y Dinamarca, pero el territorio evocado es una zona industrial del estado de Washington. La acción transcurre en los años sesenta. Selma (Björk), una inmigrante checoslovaca, padece una enfermedad progresiva que la conduce a la ceguera. Tiene un hijo de trece años que ha heredado su mal, pero que podría erradicarlo mediante

---

<sup>57</sup> STEVENSON, Jack. *Lars von Trier*. p.183.

<sup>58</sup> STEVENSON. *Ibid.* p.187.

una operación costosa, para la cual la madre ahorra dinero. Lo que sigue es un catálogo de calamidades: un robo, un crimen y un proceso injusto”.<sup>59</sup>

Esta historia es complementada con una serie de bailes y canciones que sirven como catarsis para una mujer que quiere huir de una enfermedad que la mantiene sometida y que tiene que luchar contra la brutalidad social que se abate sobre ella.

“La irrupción de la música marca también el despliegue de la maestría técnica de Lars von Trier: utilización óptima de la cámara digital, zooms espectaculares, panorámicas que incluyen la multiplicación de puntos de vista (se menciona el recurso simultáneo a cien cámaras), y coreografías laborales que son homenaje al Jacques Demy de *Una habitación en la ciudad* (*Une chambre en ville*, 1982)... Contrariamente a la comedia musical, donde las canciones prolongan o enuncian de modo distinto los parlamentos, en *Bailando en la oscuridad*, las melodías (estupendas) son ruptura dramática y enunciación de una realidad alterna”.<sup>60</sup>

*Dancer in the Dark* está lista para la sección competitiva del Festival de Cannes 2000.

Así, en mayo obtiene la Palma de Oro, y la cantante debutante como actriz Björk, el premio de mejor interpretación femenina.

“Nos enfrentamos con una película híbrida, que mezcla el deseo de cohesión del cine clásico y la libertad expresiva y técnica de la modernidad; pero la reflexión de base es diferente: en este caso no se trata de *¿para qué contar lo que todo el mundo conoce ya?*, sino *¿todavía es posible en el cine narrativo decir la verdad sobre los seres humanos?*... Para contestar *sí*, Lars von Trier se libera de la forma embarazosa del cine clásico (el que, dentro de la lógica posmoderna, ha acabado por *traicionar*, comprometiéndose con ciertos regímenes políticos de terror), en un intento de disuadir al espectador de que se interese por tener en cuenta el logro técnico de la película”.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> BONFIL, Carlos. “Bailando en la oscuridad”. La Jornada. 11 de marzo de 2001.

<sup>60</sup> BETANCOURT, Javier. “Bailando en la oscuridad”. *Proceso* N°1275. 8 de abril de 2001. p. 68.

<sup>61</sup> JULLIER, Laurent. *¿Qué es una buena película?* p. 86.

Cuando es estrenada en Dinamarca, los críticos la destrozan, gracias a la Ley de Jante, un mítico código de conducta distintivo de la mentalidad danesa.

El término proviene de la novela *En flygtning krydser sit spor* (*Un refugiado borra sus huellas*), escrita en 1933 por el noruego Alex Sandemose, que había vivido varios años en una ciudad al norte de Sealand. En la ficticia ciudad de Jante, el comportamiento moral y social venía prescrito por diez reglas estrictas, incluyendo “No creerás que eres especial. No pensarás que tienes talento para nada. No pensarás que puedes enseñarnos nada. No pienses que eres mejor que nosotros” y cosas así, todo lo cual puede condensarse en “No creas que eres alguien”.

“Se dice que los daneses envidian cualquier éxito o celebridad que no venga aligerado con grandes dosis de una humildad casi sobrehumana. Esto representa el lado negativo del célebre sentido del igualitarismo danés”.<sup>62</sup>

Así, *Bailando en la Oscuridad* recibe premios menores en los Bodil y en los Robert.

Pero para José María Caparrós, *Bailando en la Oscuridad* constituye – junto con el también magistral *La mirada de Ulises*, de Theo Angelopoulos – uno de los filmes más importantes de los últimos años.

---

<sup>62</sup> STEVENSON, Jack. *Lars von Trier*. p. 230.

### 3.5 *Dogville* y otros proyectos

Por otra parte, los negocios marchan bien para Lars von Trier, ya que Zentropa se convierte en la mayor compañía productora de Escandinavia en términos de producción, ya que de 1994 a 2001 produce 50 largometrajes.

Como ya se mencionó, en 1999 Zentropa se instala en Film Town. La compañía controla todo el proceso creativo de principio a fin: desde el desarrollo de la idea hasta la distribución. Ahora Trier tiene una mayor libertad para llevar a cabo su siguiente proyecto: *Dogville* (2003).

Tras recibir varias críticas por *Bailando en la Oscuridad*, sobre todo por periodistas estadounidenses, Lars von Trier decide hacer una trilogía sobre los Estados Unidos basándose en todo lo que había aprendido en la televisión acerca de ellos. Se trata de la trilogía *USA: Land of opportunities* (*Estados Unidos de América: Tierra de Oportunidades*), en donde Grace es la protagonista. La trilogía inicia con *Dogville*, un pequeño pueblo que el director ubica cerca de las Montañas Rocosas norteamericanas.

La puesta en escena de *Dogville* cuenta con una escenografía poco convencional, por lo que es necesario que un experto en iluminación teatral y dos actores daneses hagan pruebas para sondear las posibilidades de grabar en un espacio vacío: la atmósfera sería creada por la interacción de luz y sombra, música y efectos sonoros.

El rodaje comienza el siete de enero de 2002 en Trollhättan, Suecia en un estudio vacío con muy poca escenografía donde los espacios están delimitados con líneas blancas en el suelo.

“Hacia tiempo que un cineasta de tendencia marginal no se atrevía a involucrar a un grupo de actores tan famosos desde registros tan diferentes; lo mejor del Hollywood actual con Nicole Kidman, o desde la nostalgia con Lauren Bacall; o desde la leyenda insuperable de John Cassavettes con Ben Gazzara, o desde Bergman con Harriet Andersson, o James Caan desde Coppola... Lars von Trier ajusta cuentas con una humanidad ciega y autocomplaciente, echa dentelladas de rabia contra un mundo que ya no conoce la compasión, si alguna vez escuchó hablar de ella, y que por ello, de acuerdo con la

conversación de Nicole Kidman (Grace) con James Caan que evoca la de Dios con Lot en la Biblia, ya no merecería sobrevivir”.<sup>63</sup>

*Dogville* es seleccionada a concurso para Cannes 2003: la película es víctima de la cargadísima atmósfera política del momento (guerra de Irak) y el pretendido antiamericanismo de Von Trier se convierte en el gran tema.

La cinta no gana nada y la Palma de Oro es para *Elephant* de Gus van Sant.

De vuelta en Dinamarca, la respuesta no es muy distinta: “el ultraderechista Partido de los Pueblos danés (DF), incondicionalmente proamericano, proisraelí y favorable a la guerra de Irak, acusó a la película de ser pura propaganda política de *extrema izquierda*, incluso *sectaria*”.<sup>64</sup>

La segunda parte de esta trilogía es *Manderlay*, con un presupuesto de 14 millones de dólares, donde Grace y su padre son interpretados por Bryce Dallas Howard y Willem Dafoe, respectivamente. Ellos se internan en el estado de Alabama donde descubren que la esclavitud sigue vigente después de 70 años de haber sido abolida: Grace decide quedarse en el lugar para liberar a los habitantes negros y hacer otras transformaciones.

“*Manderlay* se refiere a la vigente opresión y discriminación de la población negra, pero también a la invasión de Irak. Con una ingenuidad rayada en la estupidez, la heroína trata de imponer una democracia dirigida de la misma manera que el presidente Bush liberó a un pueblo que no necesariamente quería ser liberado de esa manera. El discurso es provocador, como suele ser el de Von Trier, y hay un humor malicioso en ese tratamiento de negros que prefieren la estabilidad de la esclavitud”.<sup>65</sup>

Alejado del tema de los Estados Unidos, en 2006 estrena *Direktøren for det hele* (*El jefe de todo*), la primera incursión de Lars von Trier al mundo de la comedia, a la cual califica

---

<sup>63</sup> BETANCOURT, Javier. “La aldea del perro rabioso”. *Proceso* N°1413. 30 de noviembre de 2003. p. 70.

<sup>64</sup> STEVENSON, Jack. *Lars von Trier*. p. 278-279.

<sup>65</sup> GARCÍA TSAO, Leonardo. “Von Trier, Cronenberg y la violencia estadounidense”. *La Jornada*. 17 de mayo de 2005.

como “la película más limpia y tradicional que he hecho nunca”, durante una rueda de prensa ofrecida en los estudios de Zentropa.

La trama es la siguiente: el dueño de una empresa de tecnología de la información quiere venderla. El único problema es que cuando fundó la empresa, se inventó a un presidente ficticio detrás del que podía resguardarse cada vez que era necesario tomar decisiones incómodas. Cuando los potenciales compradores insisten en hablar directamente con el presidente, no le queda más remedio que contratar a un actor en paro para hacer de “presidente”. El actor no tarda en descubrir que es un peón en un juego que pone a prueba su (inexistente) talla moral.<sup>66</sup>

“Crea una trama de enredos varios, con un humor muy escandinavo y algunas escenas desternillantes y, en general, una notable respuesta del reparto... Pero las piezas no encajan del todo, muestra de que Von Trier no domina las claves del género, y el filme se sitúa más cerca del teatro del absurdo que de lo que pretende ser, una comedia clásica”.<sup>67</sup>

El próximo trabajo de Trier es *Washington*, sin h, la última entrega de *Tierra de Oportunidades*, que se planea sea estrenada en 2009.

Finalmente, Jack Stevenson considera que Lars von Trier es un catalizador y un instigador que con sus acciones y actitudes ha contribuido a diversificar e impulsar el cine danés.

Ahora bien, después de este breve contexto sobre Lars von Trier, demos paso a la lectura de *Idioterne*, *Dancer in the dark* y *Dogville*, retomando los preceptos de Bordwell y Thompson.

---

<sup>66</sup> *El jefe de todo*. <http://cineuropa.org/film.aspx?lang=es&documentID=71147>

<sup>67</sup> “Lars von Trier hace su película más *limpia y tradicional*”. Diario Monitor. 23 de septiembre de 2006.

## 4. Lectura

### 4.1 *Idioterne*

Tras el éxito de la serie televisiva *Riget* y de la cinta *Breaking the waves*, Lars von Trier da a conocer, con Thomas Vinterberg, el Manifiesto Dogma 95 con sus diez votos de castidad. Antes de realizar una cinta Dogma, Trier sufre dos descalabros profesionales con *Riget II* y *Quiet Waters*.

Es en 1997 cuando inicia el rodaje de *Idioterne*, la primera y única, hasta el momento, película Dogma de Lars von Trier; después de un complicado proceso por problemas con la subvención estatal, la película tiene un presupuesto de 790 935 dólares.

Trier empieza a escribir el guión en mayo de 1997 utilizando dos películas como referente: *La Grande Bouffe* (Marco Ferreri), película italiana de 1973 sobre cuatro hombres que se encierran en una villa y comen hasta reventar; y *Weekend* (Palle Kjørulff-Schmidt), película danesa de 1962: un estudio sobre tres parejas y un soltero que pasan juntos un fin de semana.

El guión de *Idioterne* está listo en cuatro días: será un colectivo de jóvenes daneses que se encuentran al margen de su propia sociedad.

El escenario para “los idiotas” es Søllerød, una zona residencial de Dinamarca.

El rodaje comienza el 16 de junio, después de un proceso de preparación con los actores y varias visitas a hospitales e instituciones. Durante éste, el director tiene varios conflictos con los actores debido a su sarcasmo y a su negativa de dar falsos elogios.

Se siguen los votos del Dogma, por lo que es necesario contratar a actores porno profesionales para la escena de la penetración ya que, según los votos de castidad, toda acción debe ser real.

El rodaje concluye a finales de agosto y la montadora Molly Stensgaard tiene que revisar las 120 horas de grabación.

#### 4.1.1 Sinopsis

Karen parece una mujer solitaria: pasea y posteriormente come sola en un restaurante. En dicho establecimiento observa a tres personas que no encajan dentro de las normas establecidas por la buena sociedad: Susanne, Stoffer y Henrik, estos dos últimos aparentemente discapacitados mentales. Pronto, Stoffer comienza a molestar a los comensales con su impertinencia, por lo que un mesero les pide que salgan del lugar; Stoffer no quiere salir ni irse sin Karen. Finalmente, ella accede a acompañarlos.

Karen se da cuenta de que esas personas a las que acaba de conocer sólo le toman el pelo a la gente haciéndose pasar por idiotas, obteniendo diversos beneficios de ello. Aún así, decide quedarse con ellos. Además de Susanne, Stoffer y Henrik, el grupo al que Karen se une está integrado por Jeppe, Axel, Josephine, Katrine, Miguel, Ped y Nanna, aunque esta última nunca finge ser idiota.

Viven juntos en una casa, propiedad del tío de Stoffer, y se hacen pasar por idiotas en lugares públicos (fábrica, piscina, bosque, calle, bar), por lo que provocan distintas reacciones entre la gente, aunque nunca fingen donde alguien los conozca. Se trata, según Stoffer, de encontrar a su idiota interior, ya que, argumenta, que de qué sirve una sociedad cada vez más rica, sino hace más feliz a nadie.

Después de un fuerte enfrentamiento con un empleado del Ayuntamiento que les ofrece una fuerte subvención económica si se mudan a otro sitio, Stoffer los reta a que finjan ser retrasados mentales enfrente de sus familias o en su lugar de trabajo: Axel se niega a hacerlo; Henrik lo intenta, pero es imposible. Así, el grupo se desintegra y cada quien se marcha a su casa; aunque Karen decide que ella sí hará el idiota enfrente de su familia.

Susanne acompaña a Karen a su casa, donde evidentemente nadie la quiere. Es ahí cuando nos enteramos de que el día que se unió a los idiotas, fue el día del entierro de su hijo, al cual no asistió. Tras hacer el idiota, el esposo de Karen la golpea en la cara, dejándole una pequeña herida. Susanne y Karen salen del pequeño departamento.

#### 4.1.2 Segmentación

##### C. Certificado Dogma

Título Dogme 2: “Idioterne”

#### 1. Karen conoce y se integra a los idiotas

Karen conoce a Susanne, Henrik y Stoffer, estos dos últimos aparentemente retrasados mentales. Pronto Karen descubre que se trata de un grupo de personas que se dedica a fingir ser *idiotas*. Ellos visitan la fábrica Rockwool, la piscina y el bosque.

**Falso documental.** Jeppe, Henrik, Josephine y Ped hablan de cuando Karen se les unió. Axel, Katrine, Jeppe y Susanne hablan de la idea de *hacer el idiota*. Miguel, Katrine y Ped hablan de por qué se quedó Karen con ellos. Josephine habla de Jeppe. Katrine dice que eran como una familia. Nanna dice que los quería a todos. Henrik dice que no eran tan fuertes como ellos creían.

#### 2. Complicaciones

Llega Svend, tío de Stoffer, dueño de la casa, y se enfada al observar los daños en su propiedad, además de que exige sea vendida lo más pronto posible. Karen piensa que es tan feliz ahí, y cree que no tiene derecho a serlo.

Salen a vender adornos navideños en la calle. Stoffer los tira en el piso y culpa a los adoquines, por lo que obliga al dueño de la casa a pagarlos todos.

Vibeke y Finn van a ver la casa porque quieren comprarla, pero al saber que una comuna de retrasados visita la casa constantemente, deciden irse.

**Falso documental.** Henrik acepta que es una idea maliciosa hacerse pasar por retrasados mentales.

### 3. *Los idiotas*

Llegan de visita a la casa unos retrasados mentales de verdad. Después ya nadie quiere hacer *el idiota*, pero a Karen *le da*: saca su idiota interior.

Van a la piscina y a Axel le llaman de su trabajo. Katrine se despide de Axel.

Katrine va a la agencia de publicidad donde trabaja Axel y finge ser una importante clienta *idiotas*. Logra que Axel le de la tarjeta de crédito, con lo que ella compra, entre otras cosas, caviar iraní.

Stoffer deja a Jeppe fingiendo ser idiota en un bar.

Comen en la casa y desperdician la comida; en eso, llega un señor del Ayuntamiento que les ofrece dinero a cambio de irse. Stoffer se pone como loco.

Organizan una fiesta *idiotas* que termina en orgía.

**Falso documental.** Ped y Henrik hablan de la visita de los retrasados mentales. Nanna habla de que Axel sólo quería tener relaciones sexuales con Katrine. Axel intenta explicar su ideología anti-burguesa. Nanna dice que Katrine le tomó el pelo a Axel varias veces. Sin que la veamos, la esposa de Axel le reclama que no quiera admitir que tuvo relaciones sexuales con Katrine. Katrine dice que los extraña pero reconoce que se acabó. Susanne acepta que ella fue la que le dijo adiós a Karen el último día.

### 4. La separación

El padre de Josephine se la lleva. Discuten porque Stoffer dice que nadie se toma en serio lo de hacer el idiota, así que los reta a hacerlo en su trabajo o con su familia. Axel no acepta y se marcha. Henrik intenta hacerlo en su clase, pero no puede.

Recogen sus cosas de la casa. Karen hace *el idiota* frente a su familia.

### E. Créditos finales

### 4.1.3 Lectura

De las tres películas retomadas en el presente trabajo, *Idioterne* es la única que Lars von Trier sitúa en su natal Dinamarca, específicamente la ubica en el distrito de Søllerød, Copenhague; parece ser que Søllerød es uno de los distritos con las zonas residenciales más exclusivas de Dinamarca. Además, de las tres, ésta es la única de las cintas cuyo contexto se establece en una época actual, probablemente en los años noventa, ya que como se expone más adelante, *Dancer in the dark* sucede en 1964 y *Dogville* durante los años de la Gran Depresión, ambas situadas en los Estados Unidos.

Este aspecto es importante porque *Idioterne* habla del modo en el que el cineasta danés concibe, expone y critica su propia cultura y sus costumbres; así, aunque esta película pueda mostrar algunas vicisitudes del mundo en general, *Idioterne* exhibe de manera clara una situación que puede presentarse en un país donde sus pobladores tienen un nivel de vida económicamente alto y por ello se pueden dar el lujo de abandonar sus trabajos durante algún tiempo sin ninguna pesadumbre de por medio.

Adentrándose en la obra, se puede precisar que *Idioterne* tiene una estructura narrativa lineal (sin tomar en cuenta el falso documental) al presentar en primera instancia a Karen, una mujer que pasea en solitario por distintos lugares. Sin esperarlo, conoce a un grupo de personas de entre 25 y 40 años que viven juntas en una casa y que tienen como actividad principal hacerse pasar por discapacitados mentales o “idiotas”. Yendo en contra de todas sus creencias, ya que ella piensa que lo que hacen esas personas es burlarse de los discapacitados, Karen se une al grupo.

Después de que el grupo vive varias situaciones, unas alegres y otras desagradables, Stoffer, el líder, los reta a hacer el “idiota” en frente de sus familias o en su trabajo ya que él cree que nadie se lo está tomando en serio y que sólo es un juego para ellos. Ante la dificultad que representa hacerse pasar por enfermos mentales en frente de sus conocidos, el grupo se desintegra.

Finalmente, Karen decide que hará el idiota enfrente de su familia, por lo que descubrimos que la causa por la que ella se unió al grupo fue el dolor de haber perdido a su hijo, con lo que se resuelve el misterio.

Ahora bien, dado que el argumento inicia en el momento que Karen se une al grupo, cuando ellos ya tienen como forma de vida el ser idiota, se tiene que inferir quiénes son y a qué se dedican cada uno de los personajes. Lo único que llegamos a saber es que Ped es médico, Henrik profesor de historia de la pintura y Axel publicista, pero de los demás nunca sabemos absolutamente nada. Aún así, sólo con esa información, es posible concluir que se trata de personas que pertenecen a clases acomodadas ya que ninguno es obrero o campesino, y si bien no es posible creer que se trata de personas con mucho dinero, tampoco se puede pensar que pertenecen a una clase baja humilde.

Además de eso, se tiene que suponer quién es Karen y cómo fue que su hijo falleció; cómo surgió la idea de formar un grupo de personas que fingieran tener retraso mental; cómo se fueron integrando cada uno de los personajes al grupo; de dónde venían estas personas; y qué pasó, principalmente con Karen, después de que el grupo se desintegró. Todas esas cuestiones forman parte de la historia que plantea el director danés, pero permanecen fuera del argumento.

Para que el argumento pueda desarrollarse, los personajes actúan como agentes de causas y efectos al activar eventos y reaccionar ante ellos. Así, el agente causal principal de la cinta es el hijo de Karen, ya que al morir tiene como efecto que ella huya de su casa y conviva dos semanas con el grupo; lo más probable es que sin ese acontecimiento que marcó su vida, ella nunca hubiera conocido a ese extraño grupo de personas acomodadas que parecían estarse burlando de la gente.

De esta manera, el motivo principal por el cual Karen se une a los idiotas es huir de su realidad, lo cual comprendemos hasta que la película termina, ya que ella escapa de una familia que parece comprender y querer más a su esposo (Anders) que a ella misma; es decir, huye de un entorno francamente hostil. Además, Karen quiere huir de ella misma apartándose de sus pensamientos y su entorno por un momento para poder dejar de lado el dolor de perder a su hijo.

Otro agente causal es Stoffer con su insistencia de que todos hagan el idiota con sus familias o en el trabajo para demostrar que tienen un verdadero interés en buscar a su idiota interior, ya que esto provoca que el grupo se desintegre definitivamente.

A pesar de que fingir ser idiota es una idea maliciosa, ésta parece estar motivada por una inconformidad en contra la sociedad danesa que infunde en las personas la idea del “grupo” desde que son niños, es decir, la convivencia grupal como forma de vida al apoyarse incondicionalmente, pero que inmediatamente excluye a aquellos que no son sus iguales, en este caso, los retrasados mentales. Por ello, los integrantes del grupo buscan una manera de apartarse del resto de la sociedad ya que, a pesar de ser iguales, buscan ser diferentes.

Así, “hacer el idiota” también representa una forma de rebeldía, ya que como se muestra en la película, parece que la gente preferiría que mantuvieran ocultos a los “idiotas” dado que, a cada sitio que van, siempre hay gente que se muestra incómoda con su presencia.

Además se expone una cultura clasista, lo cual se ve reflejado en el hecho de que la casa se encuentra en Søllerød: Vibeke, la posible compradora de la casa, señala que ella tenía la creencia de que en ese distrito existía la política de no mezclar áreas residenciales con centros para personas con discapacidad mental; asimismo, llega un representante del ayuntamiento a ofrecerles una fuerte subvención económica si se mudan al distrito de Hvidrove, ante lo que Stoffer reacciona enfurecido señalándolos como fascistas.

Estos dos hechos hablan de un rechazo hacia los diferentes.

Todas esas causas que motivan a los personajes y sus efectos subsecuentes suceden en un tiempo y espacio determinados.

El tiempo de la historia se construye basado en lo que el argumento presenta. Así, la historia de *Idioterne* tiene una duración global de meses, una duración argumental de dos semanas, y una duración en pantalla de 117 minutos.

Por su parte, el espacio siempre es un factor importante en la narrativa del cine ya que los acontecimientos tienden a ocurrir en sitios en particular, y en el caso específico del cine de Lars von Trier, más adelante confirmaremos que el espacio es sumamente importante para poder contar sus historias.

Así pues, es importante recordar que *Idioterne* sigue los lineamientos de Dogma, el cual establece que los rodajes tienen que efectuarse en escenarios naturales, por lo que todos los lugares que aparecen en la película son reales. El escenario principal es la casa del tío de Stoffer, en donde vive el grupo, un sitio que no cuenta con muchos muebles y en el que descansan en bolsas dormir, pero que es de suma importancia ya que representa la unión del grupo, además de ser su refugio para apartarse del resto de la sociedad.

Otros espacios interiores utilizados son un restaurante, la fábrica de Rockwool, la piscina, la oficina donde trabaja Axel, el salón donde Henrik imparte clases, un bar, un supermercado y el pequeño departamento en el que vive la familia de Karen.

Por su parte, los lugares exteriores que aparecen son un parque, algunas calles, y un bosque. Además, hay escenas dentro de un taxi y una camioneta.

Todos estos espacios crean una sensación de realidad al ser lugares universales que se encuentran en la mayoría de las ciudades, ya sean pequeñas o grandes. Así, no importa si se trata de una zona residencial en Dinamarca, el director danés logra que identifiquemos el entorno en el que se desenvuelven como un lugar común gracias a todos esos espacios.

Es importante resaltar que Lars von Trier muestra a través de los espacios físicos las diferencias entre distintas clases sociales. En Søllerød, la casa donde vive el grupo es bastante amplia, mientras que el departamento en donde vive la familia de Karen es sumamente pequeño, lo que visualmente expresa el contraste entre clases sociales.

Aunque nunca se menciona, es evidente que Karen no pertenece a una clase social alta ya que en el restaurante, donde conoce a Stoffer, Henrik y Susanne, el mesero se comporta bastante grosero con ella ya que Karen sólo tiene dinero suficiente para pedir una ensalada, ante lo que el mesero le dice que si prefiere agua de la llave o mineral, lo que resalta que ella es una persona con escasos recursos.

Otro aspecto significativo de la película es que aunque Karen y Stoffer son los protagonistas, ellos no son el hilo conductor del argumento debido a que *Idioterne* tiene una narración omnisciente, lo que significa que sabemos, observamos y escuchamos más que cualquiera de los personajes, lo que da una visión panorámica de lo que está ocurriendo y no sólo el punto de vista de un personaje en específico.

La narración también manipula la profundidad de nuestro conocimiento, es decir, que tan “profundamente” conocemos el estado psicológico de un personaje. En este caso, la información es objetiva ya que sólo observamos el comportamiento externo de los personajes.

Dado que la narración proporciona información objetiva, es evidente que casi la totalidad de las tomas se realizan de esta forma, aunque hay dos situaciones en donde es muy claro que se utilizan tomas subjetivas. La primera es cuando Karen está en el restaurante y “observa” a Stoffer, es decir, la cámara es colocada en una posición adecuada para que parezca que la toma que vemos es lo que ven los ojos de Karen, acción importante porque denota que Stoffer ha llamado su atención y que probablemente surgirá un vínculo entre ellos; y la segunda es cuando asisten a la escuela de Henrik y parece que éste ve a las señoras, lo cual hace referencia a que Henrik las toma en consideración y por lo tanto no hará el idiota enfrente de ellas.

Hay un elemento dentro de la narración que es importante señalar y es el uso del falso documental. Gracias a este recurso podemos saber un poco más de la historia, ya que se supone que las entrevistas del documental se realizaron después de que el grupo se desintegró. Aquí se mencionan cosas como que a Stoffer fue al que se le ocurrió la idea de formar el grupo, o que nunca supieron por qué Karen se les unió, aunque parecía desesperada y se hubiera agarrado en un clavo ardiendo, o que Axel finalmente regresó con su esposa e hijo, a pesar de su ideología “anti-burguesa”.

Cabe mencionar que los únicos que no aparecen contestando preguntas de este falso documental son Karen y Stoffer, así que el espectador debe seguir suponiendo qué es lo que ocurrió con esos dos personajes.

Ahora bien, un rasgo distintivo del cine de Lars von Trier y principio básico de Dogma 95 es la utilización de la cámara en mano, elemento que permite una gran movilidad y dota a la película de cierto realismo.

Así, todas las tomas son realizadas con cámara en mano, sin ningún apoyo, lo que provoca que en algunas ocasiones la imagen vibre, como en una toma de Stoffer en el restaurante, lo que da al espectador una sensación de inestabilidad.

Un beneficio de utilizar esta técnica es la libertad de poder seguir las acciones muy de cerca, además de lograr subir, bajar o desplazar la cámara con mucha facilidad. Por ejemplo en los diálogos, es posible pasar de un personaje a otro como si estuviéramos ahí y observáramos directamente a cada uno de los actores, lo que permite la cercanía entre el espectador y los hechos que ocurren en la pantalla.

Además, *Idioterne* tiene como característica que la cámara sigue a los personajes o hay acercamientos directos con la cámara, por lo que los paneos son constantes, además del uso del zoom in, lo que permite que el espectador sienta cierta identificación entre él y el personaje que está viendo.

Todos estos elementos que de cierta forma no tienen un rígido cuidado estético, hacen sentir que lo que estamos viendo es una grabación de algún miembro del grupo, es decir, que se trata de una grabación casera hecha por los propios idiotas, y no de una película en donde todo está perfectamente planeado desde el inicio, lo que vuelve a dotar a *Idioterne* de realismo.

Al utilizar la cámara en mano, es difícil clasificar exactamente la altura y la distancia del encuadre, pero es posible señalar que Lars von Trier prefiere las tomas cerradas desde medium shot hasta close up. Un ejemplo de esto es cuando Karen llega a la casa y está en medium close up, la cámara se acerca hasta close up y vemos sus ojos con lágrimas; de esta manera, el director danés utiliza un acercamiento con la cámara para que el espectador tenga un acercamiento con el personaje e interprete que ella está sufriendo por algo que más adelante se dará a conocer dentro de la película.

Los diálogos se toman en medium close up o en close up, por lo que podemos apreciar perfectamente las reacciones de los personajes, lo cual, nuevamente, hace sentir que estamos ahí y que lo que estamos viendo de verdad ocurrió.

Un aspecto importante en este sentido son las tomas a los detalles. Una de ellas es a la mano de Stoffer que no suelta a Karen para que ella se pueda ir, lo cual es importante porque es el momento a partir del cual ella se integrará al grupo y simboliza que Karen necesita agarrarse de alguien y ahora encontró quien no la quiere soltar.

Otro detalle significativo es al espejo retrovisor donde observamos los ojos del taxista que logra que únicamente con su expresión sepamos que desaprueba las acciones de los idiotas, alusión de la crítica y rechazo que sufren por parte de toda la sociedad.

Otra toma de detalle es al slogan Barnemad (pan comido) que Axel presenta a su jefe y que posteriormente Katrine utiliza para burlarse de él y de su trabajo como publicista al sólo presentar un pequeño pedazo de papel para toda una campaña publicitaria.

Finalmente, la toma de detalle que marca el fin del grupo es a la botella girando para ver quien hará el idiota, donde posteriormente la cámara sigue a quien apunta la boca de la botella enfatizando que será puesto a prueba.

En cuanto a las tomas aéreas o extremadamente abiertas que necesiten grúas para realizarse, el Manifiesto señala que no están permitidas. Así, la toma más abierta que encontramos en *Idioterne* es el extrem long shot, que sirve para ubicarnos afuera de la fábrica, en la fachada de la piscina y en el bosque; esas tomas establecen al individuo en su entorno. Otras tomas abiertas como el long shot o el medium long shot son utilizadas para que podamos ver a todos los personajes que se encuentran en la escena.

La profundidad de campo la podemos apreciar cuando: Karen pasea en el parque gracias a la carroza de atrás, lo que intensifica la soledad de Karen al contraponer al fondo un espacio que generalmente es de convivencia grupal; en la fábrica cuando vemos a Karen al fondo, al guía y a alguien más vestido de rojo en primer plano, resaltando que ella no pertenece al grupo; cuando Josephine se va, vemos al fondo a su papá y a ella en primer plano, lo que denota la presión que ella siente por parte de su padre; y cuando Karen se despide del grupo, percibimos en el fondo a Miguel y Nanna y ella está en primer plano, lo que reafirma la unión que llegó a establecer con los miembros del grupo.

Aunque el Dogma 95 señala que están prohibidas las alteraciones de tiempo y espacio, no es posible presentar una cinta de dos semanas de grabación directa, por lo que la elipsis es muy utilizada. Un ejemplo es cuando Stoffer tira los adornos navideños en la calle y culpa al señor de una casa porque sus adoquines, según él, están muy elevados: no vemos toda la discusión con el señor ya que hay cortes resaltando lo que éste le dice a Stoffer tratando de justificarse.

Otro ejemplo lo tenemos cuando Axel va a su trabajo y hay muchos cortes en distintas posiciones de su jefe, lo cual implica que ha pasado tiempo, pero no lo hemos visto todo. Finalmente, cuando Josephine entra a la casa por sus cosas hay un corte y posteriormente ya la vemos salir con ellas, lo que afirma que ella se apresuró a recogerlas para poder irse lo antes posible, aspecto que señala que ya no quería seguir con el grupo.

Ahora bien, dos elementos sumamente importantes dentro de toda película son la luz y el sonido.

Debido a que el Manifiesto no permite el uso de luz especial o artificial, en *Idioterne* se tiene que recurrir al encendido de los focos en los espacios interiores sin suficiente luz aunque la acción se desarrolle de día, como en el departamento de la familia de Karen.

Así, debido a esa prohibición, se presentan dos situaciones muy singulares en *Idioterne*: una, un exceso de luz brillante, tanto que llega a quemar la imagen y no permite ver; y otra, tomas muy oscuras en las que resulta difícil distinguir lo que pasa.

Un ejemplo de exceso de luz es en la casa donde viven: entra mucha luz por las ventanas, como cuando están en la orgía y Karen se sienta en una ventana y por tanta intensidad sólo vemos su cabello y su falda, lo cual genera la sensación de que ella permanece “iluminada”, en pureza total, a pesar de las acciones de sus compañeros.

En contraparte, cuando encierran a Stoffer después de que se pone como loco por la presencia del hombre del ayuntamiento, la imagen es muy oscura y granulada, creando un ambiente de tristeza y desesperación.

Algo que ocurre en la escena del restaurante es que en algunas tomas los colores se ven opacos y granulados, y en otras se ven brillantes y claros, lo que estéticamente no resulta atractivo y da una sensación de desunión.

Por su parte, dado que el segundo voto de castidad establece que no se utilizará música a menos que ésta sea grabada en el mismo lugar donde se rueda la escena, son pocas las ocasiones en las que se utiliza música. De hecho, hay una especie de *leitmotiv*\* (la canción *The Swan* de Camille Saint - Saens) que es utilizado tres veces a lo largo de toda la película y en los créditos: la primera cuando Karen está en la carroza; la segunda en el bosque cuando todos cargan a Jeppe después de que se lanza por una pendiente; y, la tercera cuando Jeppe y Josephine están en un cuarto y tienen relaciones sexuales. Estos tres momentos exponen, respectivamente, la soledad, el compañerismo y el amor, elementos que se ven intensificados gracias al acompañamiento musical.

Otra momento en donde hay música es cuando organizan la fiesta y ponen una canción que dice algo como “nosotros somos aquéllos con quiénes los demás no juegan”, lo cual reafirma la auto-exclusión del resto de la sociedad.

Evidentemente no hay efectos de sonido, sólo ruidos locales.

En cuanto al montaje, todo el tiempo que están presentándose las vivencias de los idiotas es directo, sin transiciones de ningún tipo ni escenas simultáneas. Pero como se utiliza el falso documental, también es empleado el montaje paralelo gracias al cual se establecen las dos líneas de acción: las vivencias de los idiotas y las entrevistas que les fueron realizadas posteriormente.

Algunos detalles que tal vez aparenten ser descuidados, pero que en realidad podrían ser una provocación del director danés, son que vemos a un camarógrafo caminando al lado de Vibeke, el reflejo de un camarógrafo en la ventana al fondo de Axel y Katrine o en el vidrio del carro del padre de Josephine, y en algunas tomas en nivel inferior donde alcanzamos a ver a la persona que opera el micrófono.

Al finalizar la cinta vemos los nombres de todas las personas que participaron en la filmación escritos con gis blanco en el suelo de madera intercalados con imágenes del

---

\* Un leitmotiv (o leitmotif) es una herramienta artística que, unida a un contenido determinado, recurre a lo largo de la obra de arte terminada.

grupo en un día de campo, aunque el nombre de Lars von Trier nunca aparece, tal y como lo señala el Manifiesto Dogma 95.

Ahora bien, este grupo de personas que fingen tener retraso mental lo hacen para “buscar a su idiota interior”, como señala Stoffer, y, como ya se mencionó, para rebelarse en contra de la sociedad danesa; pero también lo hacen para aprovecharse de las demás personas, como cuando no pagan en el restaurante, o cuando obligan al señor a pagar todos los adornos de Navidad que intentaban vender argumentando que sus adoquines estaban demasiado altos, cuando en realidad Stoffer los tiró a propósito.

Es un abuso que puede traducirse como un intento de quitar a los ricos un poco de lo mucho que tienen; sin embargo, no es una labor altruista, ya que ellos no le dan el dinero ni buscan beneficios para la gente más pobre, lo buscan para ellos mismos.

Así, resulta sorprendente que el director danés regale esa visión de su país: un grupo de jóvenes puede abandonar sus casas y sus empleos para dedicarse a fingir ser retrasados mentales y vivir de las ganancias que esa actividad genere. Y aunque esa sólo es su visión y tal vez las cosas en Dinamarca no se presenten de esa manera, sí resulta significativo que exponga ese tipo de situaciones, ya que en nuestro país ocurre algo similar: miles de personas fingen tener distintos problemas físicos (ceguera, amputaciones, etcétera) y salen a las calles a pedir dinero, actividad que les permite sobrevivir, en ocasiones, bastante bien. De esta manera, gracias al cine se puede apreciar que un acontecimiento que podría parecer muy local al tratarse de una sociedad con un alto poder adquisitivo, tiene su equivalente en una sociedad tercermundista.

Otro aspecto significativo que es importante señalar es que el grupo nunca daña a nadie, lo único que hacen es no respetar las “buenas costumbres” generando un desequilibrio que provoca a la comunidad, pero en realidad ellos son libres y disfrutan viviendo las actividades que tienen juntos; ellos, al menos estando juntos y alejados de sus conocidos, hacen lo que sienten sin importarles el qué dirán, por lo que se rebelan en contra de una sociedad totalizadora que juzga y castiga ferozmente a todo aquel que se atreva a infringir sus reglas. Es por eso que tal vez se forma una unión familiar muy fuerte entre los

miembros del grupo ya que se cuidan y protegen; así, el director danés expone que aún es posible encontrar lazos afectivos en cuanto a amistad.

Un tópico importante es que la riqueza no da la felicidad. En este caso se muestra gracias a la inconformidad que sienten todos los personajes en contra de la sociedad y por ello forman un grupo apartado de las normas establecidas. La formación del grupo puede verse como un medio de protesta ante una sociedad superficial que se preocupa por banalidades, como que el suelo de la casa se ha encerado a diario durante 50 años: ¿en qué ayuda eso a la humanidad?

Pero también hay una especie de doble discurso, ya que por una parte se rebelan en contra de la burguesía, pero por otro lado son cínicos y no van más allá de sus problemas, lo que se observa claramente cuando desperdician la comida y Karen se queja diciendo que hay gente que pasa hambre, ante lo que Stoffer contesta que lo mejor es mentalizarse en que no pasa nada, actitud que demuestra que no le interesan los problemas del mundo.

Entonces, sí hay una queja en contra de la burguesía superficial, pero no hay una propuesta o iniciativa para hacer las cosas de otra manera; al igual que los burgueses a los que tanto dice detestar, Stoffer parece tener una actitud de indiferencia ante las carestías de los demás.

Por otra parte, Karen es un ser solitario que evidentemente necesita apoyo, ya que si no fuera así, no se habría quedado con el grupo. Y ese es el misterio que se desarrolla en *Idioterne*, ya que no comprendemos cómo de la nada una persona puede quedarse a vivir con otros seres humanos a los que no conoce. Además, Karen se siente profundamente culpable por algo, ya que expresa abiertamente que no merece ser feliz.

Lars von Trier nunca aclara qué le pasó al hijo de Karen, por lo que tampoco sabemos por qué huyó de su hogar. Sin embargo, gracias a la actitud hostil que presenta toda su familia cuando regresa a su casa acompañada de Susanne, suponemos que el rechazo y la indiferencia siempre fueron el modo con el que la trataron.

Así, resulta realmente desconcertante el rechazo que sufre Karen por parte de su familia. En ningún momento se entiende por qué no se alegran de verla después de dos semanas y por qué pretenden que se vaya, prefiriendo que se quede su esposo (Anders). Tal vez esa

también sea una visión que tiene Von Trier acerca de la familia danesa, aunque no es posible afirmar ninguna conclusión.

Debe ser por ese rechazo que el grupo se convierte en la familia que Karen necesita al encontrar cariño, comprensión y respeto a su lado.

Un personaje que resulta sumamente contradictorio es Axel, que tiene una familia a la cual utiliza al justificar su ausencia en el trabajo diciendo que le cogió baja por paternidad cuando en realidad está “haciendo el idiota”, lo que habla de su irresponsabilidad y falta de compromiso. Además Axel expresa un tipo de ideología “anti-burguesa” respecto a la idea de tener una familia, lo que nos habla de una rebeldía en contra de las normas establecidas dentro de la sociedad; aunque finalmente él terminó, o convenciéndose de que era lo mejor, o resignándose a que no era posible otro estilo de vida para él, ya que regresa con su familia.

Un aspecto significativo de Axel es que trabaja como publicista, actividad que, como se mencionó anteriormente, Von Trier tuvo que realizar para poder sobrevivir un tiempo. Así, el que Axel presente una idea que su jefe califica de mala, podría ser una alusión y una burla al trabajo que Von Trier hizo por necesidad y no por gusto durante algunos años.

*Idioterne* habla de la soledad de una persona que tiene que refugiarse con completos desconocidos ya que en su hogar no encuentra lo que necesita. Por una parte, esto nos habla de la desunión familiar, pero por otra, expone cómo la gente segregada puede unirse creando una especie de nueva familia, ya no asignada, sino elegida.

En suma, *Idioterne* muestra a un grupo de seres humanos imperfectos que intentan rebelarse, a su modo, de una sociedad que rechaza a sus semejantes ya sea por su estrato social o por diferencias físicas y mentales. Sin embargo, los integrantes del grupo no tienen los fundamentos suficientes para triunfar, por lo que terminan regresando al mundo burgués que tanto detestan.

## 4.2 *Dancer in the Dark*

Después del estreno de *Idioterne* y de la realización de *Proyecto Día D*, Lars von Trier se decide a filmar la última parte de la trilogía *Corazón de Oro: Dancer in the Dark*, un proyecto que estuvo preparando desde 1996 y que nada tendría que ver con Dogma 95.

En un inicio, el director se inspira mucho en *West Side Store* (Jerome Robbins, Robert Wise, 1961) y en *The Sound of Music* (Robert Wise, 1965), que había visto en su adolescencia, aunque *Dancer* no se parece a ninguna de las dos. Es el primer musical producido en Dinamarca desde 1967.

En 1997 Von Trier le insiste a la cantante islandesa Björk Guðmundsdóttir que componga la música para la cinta y que, además, sea la protagonista: Selma. Después de dos años, la cantante acepta.

El rodaje de cuatro meses se realiza en Avedøre, Dinamarca, y Trollhättan, Suecia.

Se trata de una cinta en donde los musicales son una prolongación del estado psicológico de Selma. Para las escenas con números musicales se utilizan cámaras fijas, además de 100 cámaras pequeñas. El resto de las escenas son rodadas con cámara en mano.

*Dancer in the Dark* está lista para la sección competitiva del Festival de Cannes 2000, donde obtiene la Palma de Oro a la mejor película y Björk es galardonada como la mejor actriz.

Aunque en Dinamarca no es bien acogida por la crítica, en México tiene un buen recibimiento ya que aún es distribuida en varios establecimientos dedicados a la venta/renta de películas.

#### 4.2.1 Sinopsis

Selma Jezková es una inmigrante checoslovaca amante de los musicales que vive en un pequeño pueblo de Washington, Estados Unidos, a mediados de los años sesenta junto con su hijo Gene. Selma y Gene viven en un remolque en el patio de sus amigos Bill y Linda, quienes cuidan a Gene cuando Selma tiene que ir a trabajar en una fábrica de fregaderos. Selma también cuenta con la amistad de Kathy, su compañera en el trabajo, y Jeff, un desempleado que está enamorado de ella.

Lo que nadie sabe es que Selma tiene un mal congénito degenerativo en los ojos, por lo que pronto se quedará ciega. Para evitar que a Gene le pase lo mismo, ha estado ahorrando casi todo lo que gana trabajando en la fábrica y acomodando pasadores para el cabello en pequeñas tarjetas, actividad por la que recibe un módico pago; aunque ella le dice a todo el mundo que el dinero que gana se lo envía a su padre, un tal Oldrich Novy, en Checoslovaquia. Para poder soportar la realidad, Selma sueña despierta con un mundo lleno de música.

Un día, Bill, que es policía, le confiesa a Selma que ya no tiene dinero para cubrir todos los gastos de su esposa. Para levantar el ánimo de Bill, Selma revela su secreto: está casi ciega y ha estado ahorrando para la operación de Gene. Desesperado por no poder pagar sus deudas bancarias, Bill insiste que Selma le preste el dinero de la operación, ante lo que ella se niega rotundamente.

Después de un accidente en la fábrica, Selma es despedida. Cuando vuelve a su casa, se da cuenta de que el dinero ha desaparecido, por lo que va a casa de Bill. Después de una fuerte riña, Selma mata a Bill para poder recuperar su dinero.

Selma alcanza a liquidar la operación de Gene antes de que la policía la capture. Después del juicio, Selma es declarada culpable del asesinato de Bill y es sentenciada a muerte.

#### 4.2.2 Segmentación

C. Collage de pinturas con música de *Next to last song*

Título

##### 1. Presentación de Selma Jezková

Conocemos a Selma y todo lo que implica su vida: su gusto por los musicales, su enfermedad ocular, su trabajo como obrera en la fábrica, a su hijo Gene y a sus amigos más cercanos: Kathy, Jeff, Bill, Linda, Samuel y Norman.

##### 2. Confesiones

Bill revela ante Selma no tener dinero para seguir costeadando las exigencias de su esposa, Linda. Así, Selma le confiesa que se está quedando ciega y que ha estado ahorrando para poder pagar una operación que logrará que Gene no sufra lo mismo que ella. Bill cambia su actitud con Selma cuando ella se niega a prestarle el dinero de la operación de Gene.

Consiguen un reemplazo para Selma en la obra musical.

Selma se equivoca en la fábrica y Kathy descubre que le mintió al oculista.

##### **Musical 1 *Cvalda***

##### 3. Traición

Bill finge salir de la casa de Selma y observa en dónde guarda el dinero para la operación de Gene.

Selma decide que no actuará en la obra musical.

Sin esperarlo, Norman la despide de la fábrica.

Jeff descubre que Selma no puede ver.

##### **Musical 2 *I've seen it all***

#### **4. Crimen**

Selma llega a su casa y descubre que su dinero ya no está. Tras una intensa riña con Bill, Selma termina por asesinarlo para poder recuperar lo que es suyo.

##### **Musical 3 *Smith & Wesson***

#### **5. Pago**

Jeff lleva a Selma al bosque. Ella se interna en él y llega hasta una clínica en donde paga la operación de Gene.

La policía aprehende a Selma en el ensayo de la obra musical.

##### **Musical 4 *In the musicals, part 1***

#### **6. Sentencia final**

Se lleva a cabo el juicio donde declaran culpable a Selma.

##### **Musical 5 *In the musicals, part 2***

La trasladan a la penitenciaría estatal.

##### **Musical 6 *My favorite things***

Kathy le consigue un nuevo abogado, al cual Selma rechaza al tener que pagarle con el dinero de la operación de Gene.

##### **Musical 7 *107 steps***

Finalmente, ejecutan a Selma.

#### **E. Créditos finales**

### 4.2.3 Lectura

La historia de Selma es una tragedia\* : está a punto de quedarse ciega, es una inmigrante comunista en un país capitalista, trabaja como obrera en una fábrica y, si su hijo Gene no es operado, también se quedará ciego.

Al no presentarse ningún tipo de información acerca de la familia de Selma o del padre de Gene, inferimos que se trata de un ser solitario que huyó de su realidad en Checoslovaquia para encontrar una solución al problema de su hijo ya que se siente profundamente culpable por haber querido ser madre de un niño que tendría su mismo problema visual. Así, la culpa y el amor mueven sus acciones, aunque no por eso carecen de valor, ya que ella pudo haberse quedado en Checoslovaquia y esperar a que con el tiempo ambos se quedaran completamente ciegos; pero en lugar de eso, quiso tener la esperanza de que en un país, aunque ajeno a su cultura pero más industrializado, existirían médicos especialistas que podrían operar a su hijo.

Es por ello que Selma viaja a un lugar en donde no conoce absolutamente a nadie y mucho menos domina el idioma. Ese tipo de cuestiones (su vida en Checoslovaquia y su llegada a los Estados Unidos) tienen que ser inferidas por cada espectador, ya que Lars von Trier inicia la película cuando ella ya tiene algunos amigos, participa en una obra musical y tiene un empleo de obrera en una fábrica.

A pesar del sombrío panorama y de su menuda apariencia, Selma es una mujer fuerte que no se queja de su situación ni siente compasión por ella misma, y mucho menos espera que alguien llegue y le arregle sus problemas, al contrario: nadie conoce sus problemas. Resiste su realidad sin pedir la ayuda de nadie; es más, ni siquiera está de acuerdo con que su hijo reciba regalos porque ella misma no puede comprárselos.

---

\* Según Aristóteles, la tragedia es la imitación de una acción elevada y completa, de cierta magnitud, en un lenguaje distintamente matizado según las distintas partes, efectuada por los personajes en acción y no por medio de un relato, y que suscitando compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales emociones. La historia trágica imita acciones humanas en torno al sufrimiento de los personajes y a la piedad, hasta el momento del reconocimiento de los personajes entre sí o de la toma de conciencia del origen del mal.

Es independiente y lucha por lo que quiere, cueste lo que cueste. Pero Selma tiene un pequeño truco para cuando las cosas se ponen difíciles: la fantasía. En su mente, soñando despierta, ella es la protagonista de musicales cargados de color y baile en donde nunca pasa nada malo, solamente el fin de la obra misma, y es cuando Selma tiene que volver a la realidad.

A medida que avanza la película, el panorama de Selma se oscurece más: su vida se apaga lentamente, ya que no sólo está perdiendo la vista, sino que paulatinamente se ve obligada a dejar de hacer las cosas que ama debido a su problema.

De esta manera, la ceguera de Selma no sólo representa un problema físico, es también una alusión al desarrollo de su vida que se ensombrece poco a poco, ya que a la hora de la ejecución, justo cuando su vida será sesgada, ella ya está completamente ciega: todo es oscuro, ya no hay nada que ella pueda ver.

Es por eso que resultan tan significativos los musicales: sus colores brillantes y sus múltiples bailes son lo opuesto a lo que en realidad es la vida de Selma. Esas fantasías personales son la única forma en la que ella puede evadir su realidad.

Esto es una muestra de lo que tienen que vivir muchas personas a diario: realidades sumamente crudas y difíciles en donde la creación de un mundo alterno en donde no pasa nada malo se presenta como la única vía de escape.

Ahora bien, este “oscurecimiento” de la vida de Selma se acentúa en tres momentos que marcan su fin: su decisión de abandonar la obra musical, que la despidan de la fábrica y, sobretodo, el robo que sufre por parte de Bill. Éste último es el más significativo ya que se ve obligada a asesinarlo para poder recuperar lo que le pertenece, dado que, si no se detuvo antes, menos lo hará ahora que se ha quedado sin trabajo, que su ceguera es casi total y que el dinero de la operación está casi completo. Así, Lars von Trier sostiene que el amor de una madre hacia un hijo no conoce límites llevándola a hacer lo necesario para procurar su bienestar sin importar que su propia vida se pierda en el camino.

La lucha de Selma para evitar a toda costa que su hijo Gene se quede ciego ocurre en un lugar específico y en un tiempo concreto: se trata del estado de Washington, Estados Unidos de América, en el año de 1964. Este contexto en sí mismo tiene un valor histórico importante, como veremos a continuación, pero cobra una mayor relevancia cuando tomamos en consideración que Selma es una inmigrante proveniente de Checoslovaquia, un país comunista en ese tiempo.

En conjunto con el Bloque del Este, cuyo líder era la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), Checoslovaquia firmó el Pacto de Varsovia en 1955 para tratar de contrarrestar a la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN), donde los Estados Unidos de América figuraban de manera importante.

Además, tras la Segunda Guerra Mundial y hasta 1991, la *Guerra Fría* entre la URSS y los Estados Unidos se caracterizó por ser una lucha por el poder y el dominio mundial estableciendo la agenda global en cuanto a política económica, relaciones exteriores, procedimientos militares, y actividades culturales, científicas y deportivas.

Es así como Selma vive en los Estados Unidos en un período político trascendental donde, dadas las circunstancias, su nacionalidad sí tiene un papel importante al exaltar que es ajena a la comunidad. Y aunque ella no pertenece a la URSS, que representa una competencia política y económica para los Estados Unidos, sí proviene de un país comunista que muestra su apoyo a los soviéticos.

Este hecho (la comunista en el país capitalista) se resalta de manera importante en dos momentos: el primero, cuando Norman se asombra de que Selma supuestamente le envíe la mayor parte del dinero que gana a su padre en Checoslovaquia y menciona que “ustedes, los comunistas, de veras comparten todo... ¿qué haces aquí si Checoslovaquia es mucho mejor que los Estados Unidos?”; y el segundo, durante el juicio donde el fiscal ataca a Selma de haber cometido el “homicidio más insensible y mejor planeado de la historia” y argumenta que no es de confianza ya que se trata de una inmigrante comunista apasionada, pero que “prefiere Hollywood a Vladivostok”, como menciona dicho personaje dentro de la cinta.

Precisamente en esos años, se dio en los Estados Unidos un movimiento social en contra de la discriminación racial encabezado por Martin Luther King Jr., que buscaba la equidad para las personas negras. Resulta significativo que Lars von Trier sitúe *Dancer...* en 1964, ya que es el año en el que se aprueba la Ley de Derechos Civiles por parte del presidente Lyndon Johnson, la cual establece que la discriminación racial en lugares públicos y en cualquier negocio o institución que reciba fondos federales queda absolutamente prohibida. Asimismo, en 1965, la discriminación en la inmigración, en teoría, llegó a su fin: se abolieron las cuotas por origen nacional.

Esto es importante porque habla de la forma en la que Von Trier concibe el modo de vida y la forma de pensar de los norteamericanos al discriminar a otros seres humanos, ya sea por su color de piel, su ideología política o su nacionalidad, olvidando que ellos mismos llegaron como inmigrantes a ese territorio poco antes del siglo XVII.

Por ello no es una casualidad que el director danés establezca ese escenario, que tiene su propia importancia y puede ser utilizado en otras películas, como el propicio para que su historia tenga un contexto ideológico, ya que la película no causaría el mismo efecto de no haber establecido a Selma como proveniente de un país comunista en una época de franca hostilidad entre los Estados Unidos y la Unión Soviética.

Es necesario resaltar que Lars von Trier utiliza el papel de la inmigrante comunista en un país capitalista para establecer una polaridad sobre la estancia de Selma en este país.

Ahora bien, *Dancer in the Dark* tiene una estructura narrativa lineal cronológica, es decir, inicia presentándonos a los personajes y sus circunstancias; posteriormente se presenta un conflicto (el robo), para concluir con la solución del problema (la ejecución de Selma).

Los hechos que no aparecen en el argumento pero que forman parte de la historia y que, como ya se mencionó, tenemos que llegar a inferir, son la vida de Selma en Checoslovaquia; cómo llegó a los Estados Unidos; cómo conoció a Bill y a Linda; cómo entró a trabajar a la fábrica, cómo conoció a Jeff; y, finalmente, qué pasó con Gene después de que ella fue ejecutada.

La causalidad tiene un papel importante en el caso de *Dancer in the Dark*. El primer agente causal, y podría considerarse que el más importante de la película, es Gene y su ceguera ya que Selma emigra a los Estados Unidos para que lo puedan operar. El efecto de esto es que ella viaje a un país que no conoce y tenga que trabajar en exceso para poder pagar la operación. Linda también actúa como causa, ya que sus exigencias económicas conducen a Bill a robar el dinero de Selma. Así, Bill se convierte en el agente causal de que Selma sea ejecutada.

Por lo tanto, Gene y Linda son los detonadores de la historia, aunque son Selma y Bill los que hacen que sucedan las cosas.

La motivación principal de Selma es lograr que su hijo sea operado para que pueda ver. Como ya se mencionó, Selma se siente profundamente culpable porque sabía que si tenía un hijo padecería la misma enfermedad que ella, y aún así quiso tener a Gene. Por ello se resiste a contratar al nuevo abogado utilizando el dinero de la operación: de nada habrían servido el viaje y todo el trabajo que Selma tuvo que hacer si Gene no se realizara la operación.

Un paralelismo en el argumento es la muerte de Selma y la muerte de Bill. Ambos trabajaban y vivían, en gran medida, para sus seres amados. La causa de Selma es más noble al desear profundamente que su hijo no se quede ciego, y la causa de Bill es un tanto superficial ya que él creía que sin dinero Linda dejaría de amarlo.

Ambos murieron buscando el bienestar de otro.

En cuanto al tiempo, como ya se mencionó, los hechos son presentados de manera cronológica. La historia tiene una duración global de varios años, una duración argumental de meses, y una duración en pantalla de 135 minutos.

Un elemento importante que utiliza Lars von Trier en esta película es la elipsis, tanto narrativa como visual. Es evidente que si el argumento tiene una duración de meses, no es posible presentar a detalle todo en pantalla. Pero el director también acorta el tiempo suprimiendo pequeñas cosas que resultan evidentes, como cuando Bill sale de su casa, sólo

vemos cuando enciende la patrulla y luego cuando ya está en marcha el vehículo, escena importante porque muestra el enojo de Bill con Selma, lo que provoca que él se apresure a salir de la casa. Otro ejemplo es Bill sacando a Gene de su casa y luego ya acostándolo en su cama, lo que muestra el compañerismo de Bill y Linda al cuidarlo cuando Selma está trabajando. O cuando Bill le dice a Linda que vaya a la granja a llamar a una patrulla y hay un corte directo a Linda corriendo, acción que indica que Selma debe apresurarse porque la policía llegará pronto.

El elemento que utiliza Von Trier para que Selma sea el hilo conductor de la historia es que siempre muestra todos los lugares en donde ella se encuentra, a excepción de cuando Jeff encuentra la clínica donde operan a Gene y en algunas tomas de ubicación. De este modo, la película tiene una narración restringida: sólo sabemos lo que pasa en los sitios donde está Selma, lo que además provoca que el espectador sienta una mayor cercanía con la protagonista al ver de cerca todos los problemas con los que tiene que enfrentarse.

Asimismo, la información que conocemos de todos los personajes, a excepción de Selma, es objetiva, ya que sólo apreciamos su comportamiento externo: en ningún momento sabemos qué es lo que piensan. En cuanto a Selma, sabemos lo que piensa gracias a los musicales ya que son creaciones personales dentro de su mente.

Ahora bien, se pueden dar varias interpretaciones al por qué Lars von Trier decidió que Selma fuera una aficionada a los musicales, y no a cualquier otro género cinematográfico. Posiblemente ella se fascina con este género debido a que los musicales son una referencia primigenia a la imagen en movimiento; además, son una provocación del director danés ya que el musical es considerado un clásico del cine americano: “la mayoría de los musicales tienden a celebrar los ideales estadounidenses típicos: la tenacidad obtiene recompensa (¡los protagonistas del espectáculo alcanzan el éxito!), el romance casi siempre termina felizmente y se justifican los altos ideales”.<sup>68</sup>

Finalmente, Selma debe agudizar el sentido del oído y su imaginación, elementos que se ven potenciados por la forma cinematográfica representada por el musical.

---

<sup>68</sup> BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *El Arte Cinematográfico*. p. 107.

Los musicales (*Cvalda*, *I've seen it all*, *Smith and Wesson*, *In the musicals 1*, *In the musicals 2*, *My favorite things* y *107 steps*) son muy importantes al formar parte de la vida de Selma, aunque no son una prolongación de la historia. Algo que hay que resaltar, como se detalla un poco más adelante, es que los musicales inician en momentos críticos, además de que pequeños ruidos son los que hacen que las fantasías de Selma empiecen. Una característica importante de la cinta es que durante los musicales los colores son vivos y brillantes, mientras que la realidad es presentada con tonos opacos y apagados: tristes. Este cambio en los colores es lo que hace que como espectadores reconozcamos la diferencia entre la fantasía de Selma y lo que realmente está pasando. Al haber sido filmados con 100 cámaras fijas, los musicales cuentan con un ritmo entre imágenes y música, es decir, hay muchos cortes y tomas muy breves desde distintos ángulos, lo que da una visión panorámica de todo lo que está sucediendo.

Cuando Selma está sumamente cansada por el trabajo nocturno en la fábrica inicia *Cvalda*, gracias al ruido de las máquinas con el que empieza a crear música en su cabeza; termina en el momento que descomponen una máquina por estar inmersa dentro de la fantasía. En este musical Selma desea que Kathy se anime y disfrute de la música y el baile, por lo que de todos, puede considerarse que este es el musical más alegre. Los bailarines que acompañan a Selma son los demás empleados de la fábrica, los cuales además de ejecutar la coreografía, crean sonidos golpeando las máquinas. Es importante señalar que de todos, este musical es el único en donde se emplea un montaje paralelo, ya que al final vemos intercaladas imágenes de la fantasía de Selma con la realidad, que es que está a punto de descomponer la máquina.

*Cvalda* muestra el gran amor que siente Selma por los musicales y por su amiga Kathy.

Estando en las vías del tren, Jeff se da cuenta de que Selma no puede ver, y es cuando inicia *I've seen it all*, el cual nace gracias al ruido de la maquinaria del tren. Aquí, Jeff trata de hacer entender a Selma que todavía le quedan muchas cosas por ver, pero ella, resignada, argumenta que ya lo ha visto todo o que al menos debe “creer que ya no hay nada más”. Este musical se distingue porque los hombres que van arriba del tren son los bailarines que llevan a cabo la coreografía, mientras que Selma y Jeff caminan a un lado de las vías para

finalizar con Selma arriba del tren rescatada por los bailarines que la reconfortan diciéndole que tendrá sus recuerdos.

*I've seen it all* expone que Selma ya no tiene ninguna esperanza o ilusión, está sumamente segura de su inminente ceguera.

De todas, la situación más difícil por la que Selma tiene que pasar es tomar su dinero y salir de la casa de Bill después de haberlo asesinado. Así, y con el ruido de un tocadiscos, inicia *Smith and Wesson* en donde Selma revive a Bill, tocando su frente, para ofrecerle una disculpa por matarlo; la letra del musical se enfoca en que Bill, Linda y Gene la apoyan diciéndole que la perdonan y que sólo hizo lo que tenía que hacer. El baile es más bien un recorrido que Selma realiza para salir de la casa y llegar hasta un río, momento en el que concluye la fantasía ya que Jeff llega para llevarla a pagar a la clínica el dinero de la operación.

Un punto importante es que, de los siete, este es el único musical que justo a la mitad incluye aspectos reales: cuando Selma sale de la casa de Bill despierta a la realidad, momento en el cual vemos izada la bandera de los Estados Unidos; gracias a que ésta genera un pequeño tintineo en el poste, Selma regresa a su musical.

*Smith and Wesson* es una muestra del arrepentimiento que Selma siente por haber asesinado a su amigo. Así, en sus pensamientos, le gustaría que todos la perdonaran.

*In the musicals I* inicia cuando Selma está con Jeff en el auditorio y todos ensayan la obra para ellos; con la canción que interpretan los actores, Selma crea la fantasía de que ella es la protagonista del ensayo, ya que expresa su enorme gusto por los musicales, además de señalar que siempre habrá alguien que la atrape cuando se deje caer. Aquí todos interpretan la coreografía, a excepción de Jeff que únicamente observa a su querida Selma. Dentro de la fantasía, Selma sueña que llegan unos policías y la cargan hasta la salida para meterla en una patrulla, entonces Von Trier hace un corte directo y vemos que la policía realmente la sube al vehículo.

En el juicio, con la presencia de Oldrich Novy, personaje que el director danés establece como bailarín checoslovaco de películas musicales y por el cual Selma siente una profunda

admiración, el panorama de la protagonista se nubla ya que es desenmascarada al señalarse que mintió todo el tiempo diciendo que Novy era su padre y que a él le enviaba la mayor parte del dinero que ganaba. Es así como Selma imagina *In the musicals 2*, gracias al ruido que genera alguien que está haciendo un dibujo; en él, todas las personas que se encuentran en la corte ambientan musicalmente con chasquidos y palmadas, además de bailar sincronizadamente. Selma cumple su sueño y baila tap con Novy además de declararle que lo adora, ante lo que él contesta que siempre estuvo ahí para atraparla.

Este musical resalta que Selma está profundamente angustiada por el veredicto que recibirá por lo que prefiere evadir la realidad, aunque inevitablemente regresa a ella cuando es declarada culpable y sentenciada a muerte.

*My favorite things* se caracteriza por ser el único musical en el que Selma está sola. Encerrada en su celda y desesperada por no escuchar ningún sonido, se acerca a la tubería y, después de un rato, apenas si escucha un poco de música religiosa, lo que la lleva a fantasear y crear sonidos golpeando una mesa con dos cepillos, brincando en la cama y marchando. *My favorite things* es la canción que ensayan para la obra al inicio del film Selma y Kathy, la cual habla de gatos, regalos, ponis, ocas, pasteles, copos de nieve, entre otras cosas.

De toda la película, es durante este musical cuando Lars von Trier hace sentir de manera contundente la soledad de Selma. Éste concluye cuando Brenda, su celadora, llega para avisarle que le concedieron una prórroga para su ejecución.

El último de los musicales es *107 steps*, que realmente es el trayecto de la celda de Selma hasta el patíbulo. Brenda pisa fuerte el piso creando sonido para que Selma pueda imaginar una vez más que se encuentra dentro de un musical. El baile es el recorrido de Selma por las celdas de otros reclusos y la letra es la numeración discontinua hasta el 107.

Ahora bien, los escenarios donde Lars von Trier desarrolla el argumento son espacios interiores (la casa de Bill y Linda, el remolque, la fábrica, el auditorio donde ensayan la obra de teatro y la prisión) que tienen como característica ser locaciones ya existentes donde se escenifica la acción.

Los espacios exteriores también son importantes ya que nos ayudan a ubicar el sitio donde se desarrolla la acción; o, en ocasiones, como en las vías del tren o en el lago, son el sitio mismo donde ocurren las cosas; aunque sí es primordial el uso de espacios interiores.

Es importante resaltar que no hay un sitio específico que nos demuestre que la acción se lleva a cabo en los Estados Unidos, salvo la bandera norteamericana izada en un poste.

La cámara en mano también representa una característica fundamental. Esto permite que la toma pueda pasar de un personaje a otro rápidamente, como si estuviéramos observando nosotros mismos la acción, además de que la cámara sigue los movimientos de los personajes, lo que nos da una sensación de cercanía, de estar presentes en el lugar mismo de los hechos. La cámara en mano se utiliza durante toda la cinta con distintos movimientos o en ocasiones trata de estar “fija”.

Además, se utiliza el zoom in, algo imposible para el ojo humano, por lo que la imagen llega a salirse de foco, como en el juicio durante la testificación de Selma, lo cual puede interpretarse como la falta de claridad con la que se está llevando a cabo el juicio en su contra.

El empleo del overshoulder también da esa sensación de cercanía, de participar en la acción y no ser simples espectadores, especialmente en la escena donde Selma guarda su dinero dentro de una lata de metal, lo que provoca que el espectador sea cómplice de la protagonista al enterarse, antes que ningún otro personaje, que Selma ha estado ahorrando, aunque no se exponga el por qué todavía.

Es característico en *Dancer...* el cambio de eje de acción en el cual estamos observando a los personajes. Tres ejemplos claros son cuando Selma regaña a Gene por no haber ido a la escuela, en donde la cámara primero nos muestra el lado derecho de Selma y el izquierdo de Gene para, después de un corte directo, mostrarnos el lado izquierdo de los dos personajes. De igual forma ocurre cuando Selma habla con Samuel, el cambio de eje es evidente, ya que va de derecho-izquierdo a derecho-derecho. O cuando habla con su abogado Luke, vemos el lado derecho de él y también el lado derecho de Selma.

Si se ve de cerca, estas tres situaciones son emocionalmente difíciles para Selma: regañar a su hijo, abandonar la obra musical que tanto ama y pensar que el dinero de la operación de Gene será para pagarle al abogado; así Von Trier perturba llamando la atención con un cambio de eje para señalar que, así como nuestra percepción visual está siendo alterada, también lo está siendo la vida de Selma.

Es característico de esta película el uso del close up, sobretodo en los diálogos donde participa Selma. Lars von Trier utiliza tomas demasiado cerca cuando los personajes se encuentran en un momento emocionalmente difícil, lo que genera una identificación del espectador con los personajes. Los diálogos entre varios personajes, los testimonios, o cuando visitan a Selma en la prisión son en medium close up creando emoción en el espectador al mostrar las expresiones del rostro humano.

Las tomas de detalle también son muy empleadas, como por ejemplo: al pañuelo donde Selma anotó las letras del cartel de la revisión ocular, lo cual remarca que ella se está quedando ciega pero que no quiere que nadie se entere; a los pies de Selma cuando baila, resaltando su gran pasión; a las manos de los personajes colocando los pasadores en los cartones, mostrando el trabajo minucioso que Selma tiene que hacer para juntar más dinero; a la lata con el dinero, que representa todos los sacrificios y esfuerzos de Selma; al pago de la operación por parte de Selma en la clínica, lo que le da la tranquilidad al saber que su hijo será operado; y, a los lentes de Gene después de que Selma es ejecutada, muestra de que su trabajo, después de todo, había valido la pena porque Gene se hizo la operación. Así, Lars von Trier enfoca nuestra atención en los detalles que, de una u otra forma, motivan y encaminan la vida de Selma.

Evidentemente, los planos cerrados prevalecen sobre los planos abiertos, aunque también estos últimos son utilizados por el director danés ayudando a que el espectador conozca el entorno en el cual se desenvuelven los personajes. Observamos long shot, por ejemplo, en: el ensayo de la obra para poder apreciar el baile; cuando Selma camina en el bosque; cuando Jeff va al bosque; y al finalizar la cinta, cuando Bill y Linda están sentados de

espaldas y Selma colgada al fondo. El extreme long shot sólo es ocupado cuando la patrulla está parada, y al exterior de la fábrica, de la clínica, y de la prisión.

De esta manera, el director hace que nuestra atención se enfoque completamente en los personajes y no tanto en el entorno que viven, lo cual reafirma la sensación de que *Dancer...* es universal y no representativa de un sólo país.

Para las escenas en el cine, Von Trier utiliza medium close up y la toma muy oscura intercalándolas con imágenes de las películas para lograr el efecto de que Selma y Kathy realmente están en una sala de exhibición. Estas escenas son importantes porque muestran de manera clara que Selma no puede ver: es necesario que Kathy le narre lo que está pasando porque ella ya no es capaz de distinguir las acciones que se están llevando a cabo en la pantalla grande.

Al mostrarnos una historia que se asemeja mucho a la realidad, el cineasta danés utiliza ángulos rectos en la mayoría de las tomas; aunque también usa el ángulo superior cuando Selma está leyéndole el guión a Gene, o cuando Selma sube las escaleras en casa de Bill, tomas que enfatizan la opresión a la que Selma está sometida. El ángulo inferior sólo es empleado cuando la ahorcan, lo que engrandece a la protagonista.

Lars von Trier logra con la profundidad de campo diversos efectos dramáticos. Por ejemplo, cuando Selma acude al oculista, observamos al especialista al fondo y a Kathy en primer plano, lo que expone una relación entre esos dos personajes, en este caso, el interés por Selma. O en uno de los ensayos, vemos a los actores por la espalda en primer plano y a Selma y Samuel saliendo por una puerta al fondo, exhibiendo que Selma está a punto de dejar de pertenecer a ese grupo.

Otra característica es que escuchamos la voz de otros personajes, pero vemos a Selma: cuando le regalan la bicicleta a Gene, vemos a Selma y escuchamos a Linda, Bill, Kathy y Jeff; o en el juicio, escuchamos al fiscal pero vemos a Selma. Esto afirma la presencia de Selma como protagonista: sus reacciones son lo más importante; además gracias a esas voces se crea la sensación del espacio fuera de pantalla.

Como la película tiene una estructura narrativa lineal cronológica, el montaje es directo. Lars von Trier utiliza siempre los cortes directos. El montaje simultáneo es empleado cuando están ensayando la obra y mientras Samuel llama a la policía, momento trascendental, ya que es el último en el que Selma está fuera de la cárcel y que muestra que alguien que se decía su amigo la entregó a la policía; y, como ya se mencionó, se utiliza el montaje simultáneo en las escenas del cine.

Finalmente, Lars von Trier cierra el “telón” (unas cortinas largas de hule) del escenario donde vemos a Selma ahorcada colgando y a Bill y Linda sentados como espectadores: la cámara sube y sale por el techo, como a Selma le gustaba que finalizaran las películas musicales. Así, se recalca que Selma siempre fue la protagonista de su musical y que, al menos para ella, hubo un final feliz ya que Gene sí se hizo la operación.

Ella soñaba que estaba en un musical porque en un musical nunca pasa nada malo.

Los créditos son ilustrados con imágenes de la película y de fondo escuchamos la misma canción de la ópera: *Next to last song*.

Ahora bien, todos estos elementos narrativos y estilísticos dan como resultado que *Dancer in the dark* contenga distintos significados.

*Dancer...* es una historia de seres humanos que muestra, principalmente, el rechazo que existe hacia los “diferentes”, además de la traición entre las personas y la injusticia que prevalece en el mundo entero, ya que, como posteriormente se aborda, no importa que esté situada en los Estados Unidos de América.

Lars von Trier quiere mostrarnos que los intereses individuales son lo más importante, da lo mismo que para lograr lo que se quiere se tenga que recurrir a la traición, el robo y a obligar a una persona a cometer un asesinato. De esta manera, el egoísmo se presenta como un rasgo característico de las personas, a pesar de que en un inicio pueden parecer amables y humanitarias. Asimismo, el aprovecharse del débil o diferente resulta fácil: no existen los lazos afectivos y el interés personal es lo más importante.

La necesidad de Bill de obtener el dinero a toda costa también nos habla de una sociedad sumamente consumista y superficial enfocada en las relaciones de dinero. Bill cree que sin lujos Linda dejará de amarlo; así, el amor está supeditado al dinero y a aparentar un estilo de vida para lograr ser aceptado por los demás miembros que integran la sociedad en la que se desenvuelven. No por ello se puede justificar a Bill diciendo que es un simple ser humano que actúa dadas las circunstancias, ya que eso sería negar su responsabilidad sobre los hechos y decir que los criminales del mundo no son culpables de lo que hacen, sino que las culpables son las condiciones de vida en las que se desenvuelven, lo que negaría al ser humano su capacidad de razonar y lo convertiría en un animal que actúa según sus instintos. Así, Bill es completamente responsable de sus acciones.

Gracias a que Bill aparentaba un estilo de vida acomodado, el juicio en contra de Selma resulta completamente injusto. El jurado se deja llevar por el argumento nacionalista de que no es posible que un policía respetable con ahorros en el banco le haya robado a una obrera inmigrante comunista. Así, el jurado decide aplicar la pena de muerte a una persona que se vio obligada a asesinar para poder recuperar lo que le pertenecía. Es cierto que Selma cometió un crimen, pero no tenía otra alternativa: o mataba a Bill o perdía todo su dinero.

Por su parte, las injusticias sociales también son expuestas por el director danés mostrando cómo la clase obrera es explotada: el trabajo de Selma es pesado, en un espacio reducido, con un fuerte ruido provocado por las máquinas y en un horario prolongado. Actualmente, esa situación no ha cambiado mucho ya que, inclusive en nuestro país, en diversas fábricas, maquiladoras, minas, etcétera, la clase trabajadora sufre una explotación muy fuerte debida a que la producción es lo más importante, dejando de lado el bienestar de las personas. Esto provoca, como en el caso de Selma, que los trabajadores tengan que dejar solos a sus hijos durante largas jornadas provocando la desunión familiar.

En este sentido, no sería pertinente pensar que Lars von Trier haya decidido situar *Dancer...* en los Estados Unidos sólo porque él suponga que es el único país en el mundo donde prevalecen las injusticias, la desigualdad y la falta de valores. Si bien es cierto que los Estados Unidos invaden el mundo entero con su cultura generando una uniformidad de

costumbres y opiniones por la influencia de los medios de comunicación, las mentiras, la traición y las injusticias no son características sólo de ellos. El mundo entero vive a diario situaciones en las que se pone de manifiesto la desvalorización de las relaciones humanas. Por lo tanto, *Dancer...* hace referencia a todos los habitantes del planeta, no sólo a los norteamericanos.

En suma, *Dancer in the dark* es una muestra de las contradicciones del sistema social en el que vivimos debidas, entre otras cosas, a los avances industriales y a la implantación de un sistema social en donde se ha puesto al capital como un fin y a los individuos como medios: lo más importante ya no se encuentra en lo espiritual sino en lo material. Despojar a otro de algo por lo que ha luchado durante años es correcto si me trae beneficios personales.

Aunque el capital sea el motor que mueve al mundo, Lars von Trier destaca que todavía existen valores importantes como el amor de una madre y la amistad incondicional que, a pesar de las circunstancias, es posible encontrar en otro ser humano.

Por ello, y al exponer tanto las virtudes como los defectos de las personas, *Dancer in the dark* es una película que refleja de manera significativa algunas características del entorno humano actual con lo que nos hace reflexionar y cuestionarnos sobre nuestro comportamiento como individuos dentro de la sociedad.

### 4.3 *Dogville*

Después de recibir varias críticas por haber ubicado *Dancer in the dark* en un pueblo de Washington, argumentando que el director danés jamás había visitado los Estados Unidos, Lars von Trier decide hacer una trilogía sobre ese país basándose en todo lo que había aprendido en la televisión sobre él, ya que, según Trier, le parecían injustas las críticas a *Dancer...* cuando ellos sí pudieron filmar *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) sin haber visitado la ciudad marroquí.

Así surge la trilogía *USA: Land of opportunities* (*Estados Unidos de América: Tierra de Oportunidades*), una franca provocación a todos aquellos detractores de su obra. Esta trilogía, protagonizada por la joven Grace, consiste en *Dogville*, *Mandelay* y *Washington*, que se planea sea estrenada en 2009.

El seis de diciembre de 2000, Lars von Trier tiene una sinopsis de 30 páginas de lo que será su nueva película, *Dogville*; para el año nuevo, ya está listo el guión de 150 páginas inspirado en la canción *Pirate Jenny*, una composición del dramaturgo Bertolt Brecht y el músico Kurt Weill de 1928, parte de *The Threepenny Opera* (*La ópera de tres centavos*).

El Instituto del Cine Danés (DFI) concede la mayor subvención al desarrollo con 205 643 dólares para las pruebas. En marzo de 2001, el mismo Instituto le otorga una subvención de 1 471 139 dólares a *Dogville*.

El rodaje empieza el siete de enero de 2002 en Trollhättan, Suecia, en un enorme estudio. La protagonista, Grace, es interpretada por Nicole Kidman, una de las actrices más representativas del cine hollywoodense actual, lo que puede interpretarse como una provocación más del director danés.

*Dogville* participa en la Sección Competitiva de Cannes de 2003 sin recibir ningún premio.

### 4.3.1 Sinopsis

Dogville es un pueblo muy tranquilo ubicado cerca de las Montañas Rocosas en los Estados Unidos. En él, habitan sólo veintidós personas: Jack McKay, un ciego que cree que puede ocultarlo quedándose en casa; Thomas Edison, un médico pensionado; Tom, hijo de Edison, que no se dedica en nada en particular, pero que pretende ser escritor; Olivia, una mucama de color; June, discapacitada a la que cuida Olivia; Chuck, un campesino que tiene siete hijos con Vera: Dalia, Olimpia, Diana, Atenea, Pandora, Jasón y Aquiles; Martha, que dirige la parroquia hasta que llegue un pastor; Ben, un transportista que bebe y va al burdel una vez por semana y se avergüenza de ello; Ma Ginger y Gloria, dueñas de una tienda muy cara; y los Henson, con sus hijos Liz y Bill, que viven de pulir los bordes de objetos de vidrio que sufrieron algún daño para que parezcan nuevos.

Un día llega Grace, huyendo de unos criminales. Los habitantes del pueblo, para no sentirse culpables después, deciden aceptar que se quede con ellos por dos semanas para demostrar su humanismo a cambio de que ella les ayude con algunas actividades que “no son necesarias”.

Después de que un policía pega dos carteles, el primero de ellos de *extraviada* y el segundo de *peligrosa*, los habitantes de Dogville se dan cuenta de que Grace es vulnerable y abusan constantemente de ella, ya que, según ellos, corren un gran riesgo al esconderla. El único que parece apoyarla aún es Tom, quien le confiesa a corazón abierto estar enamorado de ella. Tras todos esos abusos, Grace intenta huir, pero sólo para darse cuenta de que ya no es posible confiar en nadie. Como castigo, le colocan en el cuello un collar de perro unido a una pesada pieza de metal para que no pueda escapar. Después de eso, todo es peor para Grace: la mayoría de los personajes masculinos abusan sexualmente de ella, además de que prácticamente es la esclava del pueblo. Tom intenta ayudarla, pero al no ceder a sus deseos de poseerla, él también decide darle la espalda y traicionarla.

Los habitantes de Dogville deciden llamar a los criminales que perseguían a Grace. Éstos llegan acompañados por su jefe, el padre de Grace, quien la acusa de ser arrogante por querer perdonar a los habitantes de Dogville por las cosas que le hicieron y que ella nunca

se perdonaría a sí misma. Tras una breve conversación con Tom, Grace decide que el mundo sería mejor si Dogville no existiera, por lo que todos los habitantes son asesinados y el pueblo quemado.

#### **4.3.2 Segmentación**

**C. Fondo negro con una U al fondo en gris y texto:**

**The film “Dogville” as told in nine chapters and a prologue**

##### **1. Dogville y Grace**

Se presenta al pueblo de Dogville y sus habitantes. Tom escucha disparos y conoce a la “bella fugitiva” Grace. Tom le miente a los criminales que la persiguen, la ayuda a ocultarse. Él la convence de que la gente de Dogville es buena y aceptará que se quede. Tras una discusión, los pobladores deciden darle un plazo de dos semanas para probarla.

##### **2. La aceptación de Grace**

Grace realiza actividades que “no son necesarias”: cosas que a los habitantes les gustaría que se hicieran, pero que no son indispensables, como desmalezar los groselleros silvestres. A través de la convivencia y de convertirse en lo que cada uno necesita, Grace logra ganarse el cariño de Dogville; además, consigue que McKay reconozca que está ciego. Tras dos semanas, aceptan que se quede con ellos en el pueblo y se muda al viejo molino.

##### **3. Las cosas cambian**

El día de la celebración del 4 de julio, llega un policía a pegar un segundo cartel en el que se dice que Grace es peligrosa. Así, se establece que Grace tendrá que trabajar el

doble; además, Chuck abusa sexualmente de ella. Se cometen incontables abusos en su contra, por lo que intenta huir aunque Ben la traiciona y el pueblo decide castigarla.

#### **4. Grace expone su verdad y se queda sola**

Con el apoyo de Tom, Grace expresa en una reunión con todos los habitantes de Dogville lo que ha vivido, señalando los abusos de los que ha sido víctima. Evidentemente, los pobladores rechazan la visión de la joven, por lo que obligan a Tom a elegir: ellos o Grace. Tom, supuestamente enamorado, se decide por ella e insiste en que tengan relaciones sexuales. Ante la negativa de Grace, Tom decide que ella es peligrosa para el pueblo y para él, por lo que saca la tarjeta que le entregó el jefe de los criminales el día que Grace llegó a Dogville.

#### **5. Dogville recibe la visita esperada**

Tras varios días de espera, por fin llega a Dogville una comitiva: se trata de los criminales que perseguían a Grace. Es hasta este momento que descubrimos que los criminales en realidad no quieren hacerle daño a la joven, ya que el jefe de éstos es el padre de Grace, quien la busca para hacerle saber que lo que más le molesta de ella es su arrogancia, al perdonar a las personas por cosas que ella nunca se permitiría por su alto nivel moral. Después de una breve discusión con su padre y aceptar que el mayor esfuerzo de los habitantes de Dogville no había sido suficiente, Grace acepta el poder que le ofrece su padre y ordena matar a todos y quemar el pueblo: sin él, el mundo será un lugar mejor.

#### **E. Créditos finales**

### 4.3.3 Lectura

Grace llega a Dogville porque está huyendo de su padre, un criminal, ya que no concuerda con su forma de actuar; aunque Lars von Trier nunca especifica qué tipo de criminal es el padre de Grace, expone que los habitantes de Dogville no son muy distintos ya que se aprovechan brutalmente de la vulnerabilidad de los otros. Así, sin saberlo, Grace huye de un infierno para adentrarse en otro, lo cual reconoce hasta el final de la película. Por ello, *Dogville* es un aprendizaje para Grace.

Es importante recalcar que la cinta guarda para los espectadores el “¿por qué Grace está huyendo?” como un misterio, ya que es hasta el final de la misma cuando se muestra por qué intentaba escapar.

Este viaje de descubrimiento humano por parte de Grace está dividido en nueve capítulos con un prólogo. Al inicio de cada uno de éstos se nos informa brevemente, a través de texto en la pantalla, qué es lo que pasará; por ejemplo, en el prólogo dice: “nos introduce al pueblo y a sus habitantes”, y en el capítulo 9: “donde Dogville recibe la visita esperada y termina el film”, por mencionar sólo dos de ellos.

Esta forma narrativa de presentar el argumento es utilizada por primera vez por Von Trier dentro de sus cintas; así, en *Dogville* nos da, gracias a esos letreros mostrados al inicio de cada capítulo y al tiempo pasado en el que habla el narrador de la cinta, la sensación de ser una historia que ya ocurrió.

De esta manera, *Dogville* tiene una estructura narrativa lineal, por lo que todo transcurre cronológicamente, a excepción del momento en el que Grace está escuchando las campanadas que le indican si puede quedarse o no en el pueblo, ya que con cada campanada ella “piensa”, a través de un flashback en sepia, en momentos felices que compartió con cada uno de los habitantes del pueblo.

El prólogo es una presentación simple y general de la comunidad al espectador.

Los capítulos inician cuando Grace llega a Dogville y terminan cuando ella se marcha. Durante éstos, vemos cómo es la transformación del pueblo: al principio, dudan en

aceptarla; luego ella trabaja y se gana su confianza; posteriormente colocan el cartel de *peligrosa*, por lo que el pueblo empieza a ser hostil y a “enseñar los dientes”; Grace se harta y decide marcharse, pero Ben la traiciona y entre todos la castigan; finalmente, llaman a los criminales y resolvemos el misterio al enterarnos de que en realidad éstos trabajan para el padre de Grace.

La historia de *Dogville*, a la cual podríamos sumarle la de *Manderlay* y *Washington*, tiene una duración global de varios años, una duración argumental de meses (el inicio de la primavera marca el comienzo y finaliza a mediados del otoño) y una duración en pantalla de 177 minutos.

Estos hechos son presentados en un lugar y un tiempo específico: Dogville es un pueblo que Lars von Trier decidió situar en las Montañas Rocosas, cerca de Denver, Colorado, en los Estados Unidos, lo cual sabemos en primera instancia gracias al narrador y, posteriormente, gracias a los carteles que pega el policía en los cuales se señala que se avise de cualquier información al sheriff de Denver.

Asimismo, el director danés establece los años de la Gran Depresión como el contexto del argumento. La Gran Depresión inició en octubre de 1929 y se prolongó hasta principios de los años treinta, período durante el cual los Estados Unidos sufrieron la mayor crisis económica de la historia. Este período se caracterizó porque millones de personas perdieron sus ahorros y capitales que habían arriesgado en la especulación de la bolsa de valores, lo que trajo consigo sufrimiento, frustración personal y miseria social. Asimismo, disminuyó la producción, el comercio se hizo raquítico y aumentó la falta de trabajo. Dos características importantes son que se presentaron una fuerte escasez de alimentos y una gran desocupación en masa.

De esta manera, el contexto nos habla de un período económicamente difícil con muchas carencias, lo cual podría quedar representado, como veremos más adelante, por la escasa escenografía y utilería que emplea Von Trier en esta película, además de las pocas ocupaciones a las que se dedican los personajes. Asimismo, la molestia de Chuck cuando le

dan al perro un hueso con carne y afirma que “pronto habrá gente más pobre que nosotros” nos habla de un clima de escasez y pobreza muy fuerte.

Probablemente, Von Trier quiso reflejar la indiferencia y apatía de la gente hacia el gobierno en la escena donde Thomas Edison le pide a su hijo que apague la radio porque va a hablar el Presidente. En un ambiente de decadencia, las personas desarrollan una apatía por los políticos, lo cual se reafirma cuando Tom le dice a Grace que antes iban a votar pero que ahora hay una cuota que equivale a un día de salario de las personas, por lo que, dice, “ya nadie siente la necesidad democrática”.

Ya se ha mencionado que Lars von Trier decidió situar la película en los Estados Unidos como una provocación. Aún así, “la triste historia de Dogville”, como dice el narrador al inicio, pudo haberse ubicado en cualquier otro lugar en el que llegara alguien vulnerable, ya que todos los demás empezarían a aprovecharse de eso. El único momento con el que se recuerda que se trata de los Estados Unidos es con la celebración del cuatro de julio, porque el espacio donde se llevó a cabo la filmación no representa únicamente a los Estados Unidos.

Como puede apreciarse, falta información acerca de la historia, por lo que hay muchas cosas que se tienen que inferir, aún al final de la película, como: ¿qué clase de criminales son Grace y su papá? Un punto que podría darnos una idea sobre esto es que de 1920 a 1933 se implantó la *Ley seca* en los Estados Unidos, lo que propició el contrabando, el gangsterismo y la acentuación del clima de ilegalidad. Así, el padre de Grace tal vez se dedicaba a la venta ilegal de alcohol, aunque no queda muy claro dentro de la película.

Además, ¿qué pasó con ellos después de dejar Dogville? Aquí puede considerarse que gracias a la secuela sabemos que llegaron a Manderlay donde Grace decidió quedarse, nuevamente sola, ya que en ese lugar aún se practicaba la esclavitud y la joven pretendía liberar a los esclavos; pero en *Dogville* no se da ningún indicio de que esto podría pasar.

En *Dogville* no conocemos la causa por la que Grace está huyendo, sólo sabemos que el efecto es su llegada al pueblo sin planearlo, aunque puede considerarse como agente causal

a su padre ya que ella se esconde en ese apartado lugar porque él la persigue; además, cuando colocan los carteles de *extraviada* y posteriormente *peligrosa*, es por su causa, y el efecto es que la gente empiece a aprovecharse más de Grace al saber que es vulnerable. En este punto es importante destacar que los carteles son parte fundamental de la utilería ya que modifican el comportamiento de los personajes.

Otro agente causal es Tom, quien en un principio convence al pueblo de que Grace se quede con ellos y, a final de cuentas, es él mismo quien propone llamar a los criminales y no a la policía.

Igualmente puede considerarse como causa todos los abusos que los habitantes cometieron en contra de Grace, teniendo como efecto que el pueblo fuera destruido, lo que da una especie de moraleja: el que la hace, la paga.

Al inicio, la motivación principal de Grace es huir y ocultarse de aquellos que la persiguen; la de Tom es utilizar a Grace como ejemplo de que la humanidad no sabe recibir, señalando que cuando Grace les ofreciera su trabajo a los habitantes de Dogville, todos se negarían porque no saben recibir; la motivación del pueblo para aceptar probar a Grace durante dos semanas es no sentirse culpables al negarle su ayuda a otro ser humano.

Al final, el motivo de Tom para entregarla es que Grace lo desenmascaró al evidenciar que él no tenía el alto nivel moral del que presumía: en realidad no amaba a Grace, simplemente quería poseerla, lo cual irritó al “joven filósofo”, como lo llama el narrador de la cinta. Por su parte, Grace decide acabar con el pueblo porque ella nunca habría hecho lo mismo que ellos, y piensa que “su mayor esfuerzo no había sido suficiente”: ella nunca abusaría de alguien aunque fuera vulnerable.

Ahora bien, de las tres películas que se retoman en el presente trabajo, *Dogville* es la única que cuenta con un narrador. Como se mencionó en el Capítulo 1, el narrador es un agente específico que nos va contando la historia; al no ser un personaje, nos da una sensación de objetividad y un sentido de realismo.

Para empezar, inicia narrando en pasado, por lo que reafirma que es una historia que ya ocurrió; él nos comunica los pensamientos y sentimientos de los personajes, además de describir en algunas ocasiones lo que estamos viendo o lo que físicamente no vemos, como

el viento, o la lluvia que menciona está cayendo antes de que Grace llegue a Dogville; así, interviene más que cualquier otro personaje dentro del argumento.

De este modo, el narrador es la guía que nos ofrece una mayor profundidad de información sobre la historia, aunque constantemente hace juicios de valor a través de un discurso duro, lo que provoca que el espectador se enfoque en esa apreciación y no haga una interpretación mayor de los hechos.

A pesar de que el narrador proporciona información subjetiva, todas las tomas son objetivas, con dos excepciones de subjetividad: la primera, que ya se mencionó, cuando Grace está escuchando las campanadas y recuerda los momentos que compartió con los habitantes de Dogville; y la segunda, cuando Ben regresa a Grace al pueblo y vemos una toma subjetiva de Grace viendo a Tom, buscando que la ayude a enfrentar al pueblo.

Las tomas objetivas permiten mantener esta sensación de que somos simples espectadores de algo que ya ocurrió y que, aunque nosotros aún no lo conozcamos, ya tiene un final determinado.

Otro componente que distingue a *Dogville* es el espacio físico en el que Lars von Trier decidió filmarla. Para *Dancer in the dark*, el director danés utilizó una locación que de cierta forma resultaba neutral, ya que no mostraba elementos que nos hicieran pensar que estaba filmada en los Estados Unidos, pero tampoco resultaba un paisaje totalmente alejado de ese país; pero para *Dogville*, hace algo completamente diferente: filma toda la película en un enorme hangar, lo que representa una experimentación visual por parte del director.

Ahí, no hay construcciones mayores ni nada por el estilo, simplemente están marcadas, con líneas blancas en el suelo, las divisiones de las casas y algunas otras cosas, además de que cada casa y cada calle tienen su nombre escrito igualmente en el suelo; así, las paredes son inexistentes en Dogville.

La “montaña” por la que Grace intenta escapar al inicio de la película son unas cuantas rocas acomodadas; la “mina” en donde se esconde de los criminales son una serie de marcos de madera acomodados de mayor a menor; en realidad sólo hay un viejo árbol, la banca de la anciana y las cadenas que establecen un sendero entre los groselleros, porque

incluso los groselleros sólo están marcados con líneas blancas, al igual que Moisés, el perro guardián, que sólo es una silueta en el piso.

En casa de Olivia y June hay una silla de ruedas, una silla del baño y una mesa; la tienda de Ma Ginger y Gloria tiene la fachada con una puerta y una ventana, un aparador que da a la ventana, dos sillas, una pequeña estufa, un mostrador y cestos con verduras; el ciego McKay tiene un sillón, una pequeña mesa y una ventana con cortinas muy gruesas; en la parroquia, donde vive Martha, hay bancas, un piano, la fachada con una lámpara y el campanario; Ben vive en su camión; Chuck y Vera tienen una litera con tres colchones, la cuna de Aquiles, un pizarrón, un banco, un tapete y una caja con cosas; los Henson tienen una mesa con silla, un aparato donde pulen los vidrios, una cama y cajas; los Edison tienen un escritorio con silla, un radio, una gaveta y una mecedora; y, finalmente, cuando Grace se muda al molino, tiene una cama y sus siete figurillas.

Esos elementos de la escenografía que utiliza Von Trier en *Dogville* son una alusión a la escasez y la desgracia en las que sobrevivieron miles de personas durante la Gran Depresión; sin duda, además de ser una provocación y un acercamiento al teatro de Brecht, esta forma estética también es un reflejo y una crítica a una época, como ya se mencionó, de carencia, podredumbre y miseria humana. Conjuntamente, este lugar resulta apropiado para los intereses del director danés al enfocar la atención de los espectadores en los personajes, en sus diálogos y en sus reacciones, además de que, al ser un espacio sin paredes, siempre se ve acción al fondo, siempre hay algo atrás de lo que sucede en primer plano: siguen pasando cosas más allá de lo que podemos ver.

El objetivo de enfocar nuestra atención en los personajes también se logra gracias a la utilización de la cámara en mano, lo que nos hace sentir cerca de cada una de las acciones que suceden en el pueblo.

Un efecto de la cámara en mano es que pareciera que la cámara no está en un punto fijo y de repente se mueve, como si volteara al lugar de la acción. Asimismo hay una gran movilidad: la cámara sigue a los personajes moviéndose de uno a otro buscando sus reacciones; por ejemplo, en una toma la cámara sube de las manos de Grace hasta quedar

en medium shot y baja nuevamente a sus manos haciendo un acercamiento a las manos de Tom, lo que representa el prematuro acercamiento emocional entre estos dos personajes. Igualmente, pareciera como si de un lugar indefinido, hiciera un paneo al personaje que está hablando: como si estuviéramos distraídos y captara nuestra atención.

Para poder captar las expresiones de los personajes, Lars von Trier utiliza tomas desde medium close up hasta close up. Así, tenemos que los diálogos son, en su mayoría, en close up de cada uno de los personajes, o en medium close up si se encuentran conversando frente a frente. Estas tomas cerradas permiten que el espectador genere una identificación con los personajes.

El director danés utiliza las tomas a detalles para enfatizar las acciones y dar a conocer ciertos rasgos de los personajes: vemos la mano del padre de Grace con la tarjeta que le entrega al “joven filósofo” (que posteriormente representa la traición de Tom); el mapa que Tom le dibujó a Grace por si los habitantes decidían que no podía quedarse (muestra de que es apreciada); las flores del viejo árbol (alegoría de que aún hay vida en el pueblo); las figurillas que Grace compró de la tienda de Ma Ginger (que simbolizan la unión de Grace con el pueblo); los carteles que colocó la policía (que marcan el cambio de actitud de las personas con Grace); el cajón de donde Tom saca la tarjeta de los criminales (nuevamente la traición); y, finalmente, las herramientas de trabajo de los habitantes al estar esperando la llegada de los criminales al pueblo.

Si bien es cierto que las tomas cerradas son con cámara en mano, hay que señalar que las tomas abiertas parecen estar filmadas con la cámara colocada en un tripie; éstas son tomadas desde las cuatro esquinas del escenario y nos ayudan a establecer cómo el entorno influye en los personajes; es decir, al tratarse de un lugar sumamente pequeño y ensimismado, es evidente que los problemas y conflictos serán grandes.

Además, hay encuadres cenitales que nos permiten ver perfectamente toda la división del pueblo, de hecho la película inicia con una toma cenital de todo el pueblo mostrando el escenario donde se llevará a cabo la acción.

O cuando le imponen más actividades a Grace, vemos una toma cenital de Dogville con una especie de reloj saliendo del campanario; por cierto, en esa parte se utiliza cámara rápida y música más rápida, lo que nos refuerza visual y auditivamente el acelerado estilo de vida que tiene que llevar Grace complaciendo a todos en el pueblo.

Otro ejemplo es cuando terminan de quemar el pueblo y vemos una toma cenital de los cuerpos tirados con todo el suelo en negro, importante al tratarse del fin de Dogville y ser una comparación visual con la toma de inicio.

Von Trier utiliza el enfoque profundo que genera una perspectiva externa de la acción. Un ejemplo de esto es cuando Chuck acaba de violar a Grace y ella está acostada en el tapete: la toma es cenital y la cámara gira a la derecha en círculos varias veces sobre Grace, abriéndose hasta que queda arriba de Elm St y, posteriormente sube más la cámara para que veamos Dogville en su totalidad. Esta escena, cuya complejidad visual es distintiva de las demás, sirve para exaltar que Grace se siente devastada e inmersa en un lugar que se ha convertido en su infierno.

El zoom in y el zoom back son muy utilizados en *Dogville*: vemos a Tom que está acostado en la banca de la anciana y hay un zoom in a Grace que va entrando al escenario por el lado derecho de la pantalla, lo que guía la atención del espectador hacia la joven; o también cuando ella se oculta vemos un zoom in a la mina para que pueda apreciarse de cerca su temor.

El zoom back es utilizado para abrir nuestra perspectiva de las cosas; por ejemplo, hay una toma de la mina que se abre hasta llegar a una toma abierta de todo el pueblo.

Una vez más, el cineasta danés logra un efecto dramático al colocar a los personajes en distintos planos. Por ejemplo, cuando Grace arrastra la rueda que le colocaron como castigo, vemos a todos en fila hacia atrás, lo que logra la profundidad de campo mostrándonos la oposición entre Grace y ellos, exaltando que todo el pueblo es su verdugo.

Un elemento que Lars von Trier no había utilizado en ninguna de las dos películas anteriores son las disolvencias. Una de ellas la vemos cuando Grace sale de casa de McKay

y hay una disolvenca: es la misma toma de Elm St, sólo que una es de noche, y la otra es del día siguiente en la mañana, lo que indica que ha transcurrido el tiempo.

La otra ocasión en donde la utiliza es cuando Grace viaja en el camión de Ben: podemos ver a través de la lona que cubre a Grace en el camión como si fuera transparente; la cámara nunca se mueve, pero sí Grace, las cajas y las manzanas. Hay pequeñas disolvencias a la joven en distintas posiciones dentro del camión, además de que ella y Ben se ven un tanto transparentes. Así, gracias a las disolvencias se genera la sensación de movilidad tanto visual como temporal aunque la cámara no se haya movido en ningún momento.

Ahora bien, hay dos elementos del lenguaje cinematográfico que son fundamentales en *Dogville* ya que crean toda la atmósfera del lugar: la luz y el sonido.

La luz determina lo que vamos a ver: se iluminan unas partes del escenario y otras se quedan en penumbras o en oscuridad total. Al filmarse en un espacio cerrado, resulta de vital importancia tener un manejo adecuado de las luces. Cuando es de día, el derredor del pueblo se ve de un blanco muy brillante, y al anochecer, todo se vuelve completamente oscuro. Para hacer notar que sale el sol, el escenario se ilumina más, y para la luna se utiliza un enorme círculo blanco al fondo que ilumina tenuemente.

Un ejemplo del uso de la luz lo vemos cuando Grace abre la cortina de McKay y su rostro es iluminado con una suave luz amarilla que de verdad parece el sol en el atardecer. Este momento, donde la luz tiene un matiz especial, expone la mentira de McKay y lo hace reconocer que está ciego: ha sido “iluminado” por Grace.

Otro ejemplo es cuando incendian el pueblo y utilizan luces rojas, anaranjadas y amarillas para simular el fuego. Al final de la quema, hay una tenue luz roja.

Además, para marcar el final de cada capítulo, e incluso al final de la película, hay fade out, lo que no ocurre ni en *Idioterne* ni en *Dancer in the dark*.

Por su parte, el sonido crea el ambiente sonoro de lo que estamos viendo, ya que al estar filmada en un espacio cerrado y contar con muy poca escenografía, resulta necesario implementar efectos de sonido que den la pauta para imaginar el resto de las cosas. Algunos

de ellos son: abrir y cerrar de puerta cuando entran y salen los personajes de las casas; pájaros e insectos; pisadas en el piso; viento, truenos y lluvia; golpes en una puerta; un bebé llorando; un camión andando y ruido de carros; voces; una llave en la cerradura cuando Jasón encierra a Grace; fuego y cosas en llamas, entre otros. Sin duda, uno de los más importantes es el de ladrido de perro, el ruido distintivo de *Dogville*, ya que lo escuchamos cuando Grace llega al pueblo, cuando Ben la traiciona y la lleva de regreso, y cuando terminan de quemar el pueblo.

La música barroca utilizada en *Dogville* es de Händel, Albinoni y, sobretodo, de Vivaldi.

Hay dos canciones que podemos distinguir fácilmente. La primera es con la que inicia la película; además es utilizada en el inicio del capítulo 1 y del capítulo 3; cuando Grace abre las cortinas de McKay; cuando Chuck va caminado a su casa y Grace está sola, posteriormente cuando Chuck sale de la casa después de violarla; después de que Vera rompe las figurillas de Grace; cuando Ben la viola; cuando McKay le toca la pierna; y, por último, cuando Grace toma la determinación de acabar con el pueblo. Como se puede apreciar, esta canción es utilizada en momentos críticos y difíciles para Grace.

La segunda canción se utiliza al inicio del capítulo 2; se puede considerar que es más alegre que la anterior. Lars von Trier también la utiliza en el momento que Grace está esperando a que los habitantes tomen la decisión de si se queda o no y ella revisa las cosas que le dejaron, además al finalizar el capítulo 3 y cuando Tom le dice que puede quedarse en el pueblo. Así, este tema es empleado en momentos en los que Grace está contenta.

Un aspecto que es importante mencionar es que el único silencio total que hay en toda la película es cuando Chuck viola por primera vez a Grace. Sin duda, la violencia del hecho genera que el silencio sea más estruendoso que el ruido.

Con el montaje, Lars von Trier no busca ajuste ni sincronía, aunque sí hay continuidad. Esto se puede apreciar en algunas tomas donde Grace está delante de la montaña y en otras cerca de una puerta, es decir, se encuentra en otra posición dentro de una misma escena; también podemos apreciar esto cuando Grace aparece en unas tomas al lado de Tom y en otras de frente a él. Este montaje genera la sensación de que ha transcurrido tiempo, es decir, es una elipsis visual.

El montaje paralelo es utilizado, por ejemplo, cuando Tom habla con los criminales y Grace está escondida en la mina, ya que se hace coincidir esas dos líneas de acción en espacios diferentes, lo que nos da la sensación de simultaneidad y brinda nueva información sobre lo que está ocurriendo.

*Dogville* termina cuando ya no hay nada, sólo las líneas en el suelo que marcan el lugar de Moisés. La cámara se acerca lentamente al recuadro y aparece un perro de verdad que ladra: el dibujo desaparece y la imagen se va a negro.

Finalmente, los créditos de *Dogville* aparecen ilustrados con fotografías de Russel Lee, Dorothea Lange, Jack Collier, A Siegel, Ben Shan, Carl Mydans, J. Vachon, Arthur Rothstein con la canción *Young Americans* de David Bowie de fondo.

Ahora bien, todos estos elementos narrativos y estilísticos conforman el discurso disfrazado de historia que presenta Lars von Trier. Como veremos a continuación, los personajes y las circunstancias representan claramente ciertas formas de interpretar la realidad por parte del director danés.

Tom, que se cree filósofo, tiene aspiraciones de escribir libros que “flagelen y purifiquen el alma” a través del *ejemplo*; pero en realidad, nunca hace ni escribe nada, sólo se dedica a jugar ajedrez y a organizar reuniones en el pueblo para hablar de la “reconstrucción” moral; según él, el problema de la humanidad radica en no saber recibir. Así, Tom cree tener un alto nivel moral al querer educar, de cierta manera, no sólo a Dogville, sino al mundo entero con sus enseñanzas. En su mente, él es perfecto y la moral es lo suyo, cuando en realidad es tan humano como cualquiera ya que muestra sus debilidades en cuanto siente que será juzgado y rechazado por los demás, como cuando inculpa a Grace de haber tomado el dinero de su padre. Asimismo, Tom no es honesto desde el principio ya que nunca tira la tarjeta que le dieron los criminales.

Tom es un farsante egoísta manipulador, por ello, en cuanto Grace lo desenmascara y duda de su pureza, él toma la decisión de entregarla a los criminales ya que peligra su carrera de esparcidor de la moral.

De la familia Henson, Liz es inteligente y tiene que trabajar, mientras que Bill es tonto y, por ser hombre, tiene el privilegio de estudiar. Von Trier muestra con esta situación que nos desenvolvemos dentro de una sociedad machista que privilegia al hombre y considera que una mujer debe mantenerse dentro de lo establecido siendo sus únicas labores en este mundo tener hijos y ser una buena “ama de casa”, sin derecho a opinar o a decidir sobre su propia vida, mucho menos sobre acontecimientos políticos y sociales.

Es cierto que la película está situada en los años veinte, pero basta hacer un breve análisis sobre la situación de la mujer en la actualidad, que si bien ha cambiado y ha logrado colocarse en lugares inimaginables en otra época, no se puede decir que sea completamente diferente y que las cosas sean igualitarias. Sobretodo en las comunidades más pobres, la mujer sigue siendo vista como un simple objeto.

Von Trier expone de manera clara la falta de humanismo que prevalece en el mundo entero: los habitantes de Dogville se cuestionan por qué ayudar al necesitado, olvidando que todos somos seres humanos y vivimos dentro de una sociedad que ha aprendido que en conjunto las cosas salen mucho mejor. Pero no, la mayoría de los seres humanos somos individualistas y nos preocupamos únicamente por nuestros intereses personales sin ni siquiera pensar en lo que los demás necesitan. Así, el director danés nos hace enfrentarnos al cuestionamiento de ¿cuántos de nosotros estaríamos realmente dispuestos a ayudar al otro desinteresadamente?, ya que siempre es necesario sentir que habrá una compensación a lo que estamos haciendo: una plusvalía. Grace, al llegar a un pequeño pueblo, creyó que encontraría a gente más bondadosa, pero no fue así. En realidad, Chuck es el personaje más sincero con Grace al decirle que el pueblo está podrido, y exaltar que hay “gente voraz en todas partes: aliméntalos y comerán hasta reventar”.

Ahora bien, después de que Grace se gana la confianza de los habitantes de Dogville, le ofrecen su amistad, pero una amistad condicionada ya que cambian completamente su actitud cuando colocan el segundo cartel argumentando que se sienten profundamente culpables por no avisar a la policía que Grace está con ellos, exigiéndole una compensación por el enorme esfuerzo que hacen al ocultarla. Una condición bastante desagradable del ser humano es la de aprovecharse del necesitado: en cuanto se da cuenta de que ejerce un

dominio sobre otra persona, abusa al tratar de sacar el máximo beneficio de ello. Así, Lars von Trier expone que la gente siempre va a actuar según sus intereses, adecuando las cosas a su conveniencia ya que, si en realidad eso era lo que les afectaba (ocultar a una fugitiva), por qué llamaron a los criminales en lugar de llamar a la policía. Evidentemente, sólo estaban interesados en la compensación monetaria que los criminales ofrecían por entregarla.

Al ser vulnerable y dependiente, Grace está expuesta a que los habitantes la exploten de diversos modos. Sin duda, el más cruel y humillante es la violación que sufre por parte de Chuck. Lo más sagrado y que verdaderamente nos pertenece a los seres humanos es nuestro cuerpo, nuestra integridad y nuestros valores; sufrir una violación debe ser completamente desgarrador, generando en el individuo rencor y odio, aunque en el caso de Grace sólo generó compasión al justificar a Chuck argumentando que es débil. Lo peor es que con el tiempo los habitantes de Dogville se sienten con el derecho de satisfacer sus pulsiones sexuales con Grace; ya no es sólo Chuck, ahora todos, menos Tom, abusan de ella. La integridad de Grace queda mutilada, no se le respeta de ninguna forma, ya no es un ser humano, es un simple objeto con el que los habitantes de Dogville hacen lo que quieren.

Así, la comunidad de Dogville, como cualquier otro ser humano, olvida su propia condición y se siente superior sin darse cuenta de que en determinado momento las cosas pueden cambiar y la vulnerable ya no será Grace sino ellos mismos. Por eso la joven decide dar una lección a Dogville sobre comportamiento: les demuestra que basta que llegue alguien más poderoso que ellos para que las cosas sean distintas y el verdugo se convierta en la víctima.

Ahora bien, Lars von Trier con sus temáticas siempre controvertidas y que exploran el interior del ser humano, nos presenta la plática de Grace con su padre. Ahí, se destaca que el peor defecto de Grace es su arrogancia ya que pretende justificar y perdonar a las personas culpando a las circunstancias por cosas que ella nunca se perdonaría a sí misma debido a que nadie puede alcanzar su alto nivel moral. Así, asesinos y violadores pueden ser, en su opinión, víctimas.

Tras meditar un rato sobre lo que le hicieron los pobladores, Grace cambia de opinión y decide que sin Dogville el mundo será un lugar mejor. Esto resalta el carácter vengativo de todos los seres humanos, que tal vez pueda parecer ante los ojos de algunas personas como “malo”, pero en realidad, si Grace los hubiera perdonado, Von Trier habría presentado a un personaje anti-humano y perfecto, ya que en realidad ninguna persona perdonaría a aquellos que la han lacerado tanto. Así, el director no crea héroes ni heroínas, son seres humanos imperfectos.

El amor es otro punto importante con el que se muestran los defectos de los seres humanos. Tom dice estar enamorado de Grace aunque en realidad ni siquiera la conoce: son las simples circunstancias las que hacen que él sienta atracción por ella. Y así lo confirma el mismo Tom cuando en ningún momento intenta detener las violaciones que sufre Grace por parte de los habitantes, además de inculparla de haber robado el dinero de su padre cuando fue él quien lo tomó. Tom se molesta por el hecho de que Grace no quiere tener relaciones sexuales con él, reprochándole que ni siquiera lo hace para “aliviar su dolor”, cuando en realidad Grace es la que está sufriendo. Por si fuera poco, es él quien propone llamar a los criminales. Así, queda más que demostrado que Tom sólo buscaba su beneficio personal sin pensar en ningún momento en Grace, es decir, ahí no había nada de amor.

Si bien en las historias anteriores las protagonistas femeninas encontraban como cualidad de algunas personas la amistad, en Dogville Grace no encuentra nada, más que la resignación de aceptar que todos los seres humanos cometen atrocidades en contra de sus semejantes. Aunque también en *Dogville* encontramos una diferencia importante: Grace logra vengarse de sus agresores, lo que genera un cierto consuelo en el espectador al pensar que la justicia llega tarde o temprano.

De esta manera Lars von Trier vuelve a presentarnos una historia donde destacan la traición, el engaño y la falta de escrúpulos como rasgos característicos del ser humano, ya que el situarla en los Estados Unidos no indica que el resto del mundo esté exento de ser completamente egoísta.

Finalmente, *Dogville* vuelve a ser una fuerte alusión a la realidad al presentar a personajes imperfectos que eligen actuar de determinada manera según sus intereses, así tengan que pisotear todo lo que encuentren a su paso. Lars von Trier nos hace sentir una “piedra en el zapato” al cuestionarnos sobre la situación de la humanidad en la actualidad con esa pérdida de valores tan importante y esa exaltación de los intereses personales por sobre todas las cosas.

## Conclusiones

*Todos somos Otros ante otros Otros*

Ryszard Kapuscinski

El cine sigue siendo un medio que refleja las esperanzas y temores de la sociedad gracias a la universalidad de las imágenes y a la complejidad de las historias que cuenta. El cine tiene la gran virtud globalizadora al exponer los sentimientos del hombre logrando ser visto en cualquier parte del mundo, sin importar el idioma o la nacionalidad, tanto de los cineastas como de los espectadores.

Este medio es el origen del lenguaje audiovisual (los encuadres, la puesta en escena, los sonidos y el montaje, entre otros) a través del cual podemos leer historias. Gracias al impacto de la imagen, a los sonidos, al montaje, etcétera, el cine se vuelve un medio único que brinda esperanza en este mundo inhóspito, como lo muestra *Selma* con sus musicales.

Todos los medios de comunicación forman parte de una organización y se relacionan estructuralmente con el entorno social que los determina; en el caso específico del cine, es posible observar una película sin conocer el contexto, pero un conocimiento previo de ésta permitirá hacer una lectura más rica ya que ayudará a correlacionar lo que estamos viendo en la pantalla con la realidad en la que fue filmada, lo que llevará a comprender, interpretar y disfrutar más una cinta al darnos información extra.

Así, la investigación previa sobre el cine danés y la vida de Lars von Trier brinda información que enriquece la comprensión de sus películas. Además, se puede establecer una relación entre las películas de Von Trier y el entorno en el que se realizaron, lo cual permite concluir que la riqueza de una película no se agota en ella misma, sino que se enriquece con el contexto.

La primera película que vi de Lars von Trier fue *Dancer in the dark*, y en primera instancia me pareció totalmente impactante al ser una historia muy fuerte que mostraba la traición y la lucha de una madre por su hijo, al mismo tiempo me di cuenta de que no era una película como las que regularmente se proyectan en la cartelera comercial de nuestro país. Posteriormente mi inquietud me llevó a ver *Breaking the waves* y *Dogville*: nuevamente se trataba de historias sumamente fuertes en donde los personajes femeninos eran puestos al

límite y los elementos audiovisuales utilizados no eran muy comunes en otras cintas, y a pesar de que en algunos aspectos se parecían a *Dancer...*, tenían elementos relevantes que en su momento no puede identificar bien. Aún así, las películas llamaron totalmente mi atención.

Este trabajo me permitió, al aplicar mis conocimientos adquiridos en la Universidad sobre la metodología de la investigación, y posteriormente con la realización de la lectura más a fondo de las películas, llegar a establecer por qué las cintas de Lars von Trier me parecían tan diferentes y fuera de lo común. Por tal motivo, encuentro dos aspectos fundamentales:

El primero, se trata de cintas en donde la historia no es la típica hollywoodense donde hay buenos y malos, sino historias de personas más cercanas a la realidad que tienen sentimientos, sufren, ríen, luchan, odian y, sobretodo, no son perfectas; además, debido a que tratan de integrarse a un grupo social, sale a flote la falta de valores y de hermandad que supuestamente debería de existir en el mundo; así, estas historias no son complacencias, más bien muestran la naturaleza humana sin artificios.

El segundo, si bien estas historias se cuentan, como todas las películas, a través del lenguaje cinematográfico, sobresale que el cineasta danés utiliza los encuadres cerrados y la cámara en mano, elementos que nos hacen sentir partícipes de la historia.

Además constaté, gracias a esta investigación, que el cine es global ya que trata temas universales como el amor, la traición, la injusticia, etcétera.

Así, las cintas de Lars von Trier se erigen como un cine que propone elementos poco convencionales tanto en las historias, como en la manera en la que éstas son contadas. Como ya se desarrolló en el Capítulo 4, cada película contiene elementos característicos que la hacen distintiva de cualquier otra y de cualquier otro director, pero además tienen similitudes muy claras.

Una característica importante que resalta de la narrativa de estas tres películas es que cuentan con elementos que las dividen: el falso documental en *Idioterne*, los musicales en *Dancer in the dark* y la división por capítulos en *Dogville*. Esas tres formas, aunque

distintas, brindan al espectador información “extra” sobre la historia generando una mayor profundidad de conocimiento.

Indudablemente, el director danés está sumamente interesado en las historias, pero no por ello descuida la imagen, simplemente no le interesa utilizar una computadora para lograr lo que él quiere. Es como volver al cine de “antes”, donde se esperaba que la luz del sol fuera perfecta, donde no se creaban enormes ejércitos con una computadora. Así, su cine resulta mucho más real, no sólo en cuanto a las historias, sino también en lo referente a los elementos estilísticos: la cámara en mano y los encuadres cerrados. Con estos dos elementos, entre otros, se reafirma la cercanía, lo real, el hacernos ver que no son historias alejadas de nosotros.

Es importante señalar que sí se nota un cambio en la imagen, ya que en *Dogville* es mucho más cuidada y, a pesar de estar filmada con cámara en mano, ya no vibra tanto como en *Idioterne*. Además, en *Dogville* utiliza otros elementos que nos hacen recordar que lo que estamos viendo es una película gracias a la presencia del narrador y a que el ojo humano no es capaz de hacer cosas como girar alrededor de un personaje y hacer zoom.

Otra característica fundamental es que en las tres películas retomadas en el presente trabajo las protagonistas son mujeres que huyen de su realidad: sin Karen, Selma y Grace, simplemente no habría nada. Ellas son las detonadoras de la historia ya que el argumento inicia cuando ellas llegan a los lugares y termina cuando se van; aunque, en el caso de *Dancer in the dark*, el detonador no es la llegada de Selma a los Estados Unidos, sino el robo que sufre.

Asimismo, estas tres mujeres guardan secretos (Karen, la muerte de su hijo; Selma, su ceguera; Grace, el que su padre sea un criminal) y luchan hasta el final por lo que creen sin rendirse ni pedir ayuda explícitamente.

Pero el que sean las protagonistas de las películas de Lars von Trier no significa que sean heroínas: son seres humanos que tienen virtudes y defectos, que viven y hacen lo que creen que es mejor para ellas. Karen abandona a su familia sin ninguna explicación, Selma sacrifica todo por su hijo y Grace termina juzgando a los demás determinando que sin

Dogville el mundo será un lugar mejor, lo cual puede ser una referencia a los Estados Unidos que juzgan a otros países e imponen lo que ellos consideran le conviene al país en cuestión.

Los demás personajes tampoco son villanos que sólo buscan dañar porque son “malos”. Al igual que las protagonistas, son seres humanos que se enfrentan a una situación determinada y actúan como la misma sociedad los ha enseñado. Esto es algo importante porque es lo que fundamenta el sentido de realidad en la narrativa de las películas de Lars von Trier; si fueran seres perfectos, difícilmente sus películas calcarían tan de cerca el entorno social. Es más, en una entrevista incluida en *Dogville*, el director señala que cada uno de los personajes hace referencia a alguien que él conoce. Ese es uno de los aspectos esenciales en el cine de Lars von Trier: todos los personajes son seres humanos imperfectos.

Otro rasgo distintivo del cineasta es que no es complaciente ya que no satisface la necesidad de entretenimiento de los espectadores al no concluir sus películas con finales felices; en ningún momento trata de halagar a nadie, al contrario, expone historias que provocan y molestan al mostrar injusticias que reflejan la desigualdad, la crueldad, la exclusión social, la mentira, la culpabilidad, la humillación, el egoísmo, y la falta de valores éticos y morales de la humanidad; así, esas historias, son un reflejo de todos, no sólo de Dinamarca o de los Estados Unidos; son un reflejo del mundo en donde vivimos: un mundo donde los valores ya no importan, donde el aprovecharse del débil es correcto, donde la humillación a otros seres humanos está permitida, donde el dinero es y será siempre lo más importante. Las historias rosas con finales felices no tienen cabida en el cine de Lars von Trier: él siempre va a criticar a la sociedad, con diferentes discursos, pero, al menos en estas tres cintas, su crítica es directa y sin condescendencias.

Ahora bien, a pesar de que las historias plantan distintas problemáticas (hacerse pasar por discapacitados mentales, una madre que busca desesperadamente que operen a su hijo y una mujer que huye de su propio padre), estas cintas tienen como fondo común presentar el rechazo al Otro. Ryszard Kapuscinski plantea la existencia del Otro como un ser diferente

a nosotros ya sea por su raza, su nacionalidad (el rasgo más peligroso del nacionalismo es que a él va indisolublemente unido el odio hacia el Otro por considerar su patria como algo supremo y a los demás como algo inferior) o su religión.

Por ello tiende a verse en el Otro una amenaza, un enemigo que es la causa de miedos y frustraciones generando que el hombre reacciones ante él con desconfianza, recelo, aprensión e incluso a veces con hostilidad, por lo que el choque de civilizaciones ha acompañado a la humanidad a lo largo de toda su historia.

Aún así, el encuentro con el Otro constituye la experiencia básica y universal de nuestra especie ya que los extraños integran una de las fuentes más ricas de nuestro conocimiento del mundo; además, existe un anhelo de conocer a los otros porque se “comprende que el hombre lo necesita para conocerse a sí mismo”.<sup>69</sup>

Según Kapuscinski, ese encuentro se puede dar de tres maneras:

- 1- Guerra, conflicto – aquí se pone de manifiesto que el hombre “no ha sabido o no ha querido hallar una manera de entenderse con los Otros”<sup>70</sup>, por lo que resalta su incapacidad de entenderse con los Otros y se pone en tela de juicio su bondad e inteligencia.
- 2- Aislarse, encerrarse, blindarse – se ha establecido el *apartheid* como una doctrina de odio, desprecio y repugnancia hacia el extraño al destacar que “sólo nosotros somos seres humanos, los demás son cualquier cosa menos personas”.
- 3- Cooperación – la apertura en donde el diálogo y la hospitalidad prevalecen; se trata de abrirse al encuentro.

La elección depende de la cultura y la época.

Este encuentro con el Otro está claramente representado en las tres cintas.

En *Idioterne* el grupo decide aislarse de una sociedad blindada que excluye a los demás (los discapacitados mentales) por ser diferentes a ellos, situación que se resalta cuando quieren sacarlos de la zona residencial.

En *Dancer in the dark* al inicio hay una especie de apertura al diálogo pero con cierto recelo, por lo que en cuanto Selma se ve obligada a asesinar a Bill, sale a flote el conflicto

---

<sup>69</sup> KAPUSCINSKI, Ryszard. *Encuentro con el Otro*. p. 37.

<sup>70</sup> KAPUSCINSKI. *Ibid.* p. 13.

de que es una inmigrante comunista, es decir, la Otra. Aquí se utiliza la nacionalidad para evidenciar la diferencia.

En *Dogville*, hay un aislamiento desde el inicio: no hay nada cerca del pueblo. En cuanto llega Grace, se presenta inmediatamente el rechazo al tratarse de alguien ajena a la comunidad: ¿por qué ayudarla? Ella también logra ser “aceptada” pero no dura mucho ya que nunca es vista como un igual. Y aunque Grace tiene su misma nacionalidad y su mismo color de piel, ella proviene de una ciudad: no forma parte del pueblo.

Así, la broma (*Idioterne*), el conflicto político (*Dancer in the dark*) y la persecución (*Dogville*) son excusas para presentar que lo que está de fondo es el rechazo al Otro. ¿Será que el director intenta mostrarnos la xenofobia que todos podemos llegar a sentir ante una persona que no pertenece a “nuestro” territorio?

Kapuscinski señala que la xenofobia es una enfermedad de sujetos miedosos y con complejo de inferioridad que tiemblan ante la perspectiva de verse obligados a reflejarse en el espejo de una cultura ajena.

De esta manera, Lars von Trier utiliza diversos elementos tanto narrativos como estilísticos para presentar su visión de una de las mayores problemáticas del hombre: el encuentro con el Otro. En general, el cineasta expone un punto de vista negativo acerca de la humanidad ya que en sus temáticas reina el rechazo en lugar del diálogo; además, expone la paradoja que representa tener sociedades cerradas en un mundo globalizado.

Sin lugar a dudas, el cine se presenta como un medio a través del cual se puede dar una apertura gracias a que expone, a veces de manera muy clara, diversas cosmovisiones del mundo.

Finalmente, este trabajo es una lectura de muchas posibles que puede tener el cine de Lars von Trier ya que el presente es sólo un acercamiento a una cinematografía y a un director que se ve poco en México.

Por lo tanto, espero que esta tesis sirva a futuros investigadores del cine que quieran ahondar más en el cine de Lars von Trier, en el cine danés, en el cine escandinavo, en el cine europeo o incluso en el cine mundial desde enfoques sociológicos, psicoanalíticos, filosóficos, semióticos, políticos o incluso desde otros enfoques de la comunicación.

## Apéndice

### Películas Dogma danesas

Las películas que se enlistan a continuación tienen el número que ocupan dentro del Movimiento Dogma 95, por lo que la numeración no es continua. Estas cintas son importantes tanto para el cine danés, ya que forman parte de una corriente artística que se desarrolló dentro del país, como para Lars von Trier, al ser él el cofundador del movimiento.

#### **Dogma # 1: Festen (La Celebración, Dinamarca, 1998)**

Dirigida por Thomas Vinterberg. Producida por Nimbus Film Productions.

*Festen* narra cómo la celebración de los sesenta años de Helger (Henning Moritsen), un hombre de familia rico y estimado, se transforma en un juicio de los hijos contra el padre, acusado de pedofilia.

“En una primera lectura *Festen* denuncia los estragos que provocó una perversión sexual aborrecible, el delito del padre y la complicidad de la madre. Pero el guión va más allá y llega a la raíz de una injusticia, el abuso del poderoso y la totemización del padre. Como todos los movimientos, declarados como tales y apoyados en un manifiesto, Dogma 95 pretende imponer su visión de las cosas como un nuevo credo. Curioso que esta nueva propuesta de hacer cine, antiacadémica en principio, se nombre Dogma. Parecería que la ética protestante recupera un nuevo terreno en las formas”.<sup>71</sup>

#### **Dogma # 2: Idioterne (Los Idiotas, Dinamarca, 1998)**

Dirigida por Lars von Trier. Producida por Zentropa Entertainments.

*Los Idiotas* muestra a un grupo de jóvenes burgueses que no tiene nada mejor que hacer que fingir ser retrasados mentales. Un día, se une a ellos Karen, una mujer que en un principio rechaza sus actividades, pero que posteriormente se adapta a sus nuevos amigos. El fin del

---

<sup>71</sup> BETANCOURT, Javier. “La XXXII Muestra Internacional”. *Proceso* N°1153. 6 de diciembre de 1998. p. 59-61.

“juego” llega cuando Stoffer, líder del grupo, reta a los demás a hacer el *idiota* enfrente de sus familias y conocidos.

**Dogma # 3: Mifunes Sidste Sang (Secretos de familia, Dinamarca, 1999)**

Dirigida por Søren Kragh-Jacobsen. Producida por Nimbus Film Productions.

*Secretos de familia* es un drama de familia en un tono de comedia. “Al día siguiente de su noche de bodas Kresten (Anders Berthelsen) recibe la noticia de la muerte de su padre, debe acudir a la granja familiar a hacerse cargo del entierro y de Rud (Jesper Asholt), el hermano retrasado mental que hereda junto con la arruinada propiedad. El arribista de Copenhague, que ocultó su pasado familiar y su origen campesino para casarse con la hija de su jefe, debe ahora enfrentar su realidad”.<sup>72</sup>

La aportación de la cinta al movimiento consiste en demostrar que muchos realizadores de hoy en día se encuentran esclavizados por la avanzada tecnología y los efectos especiales, volviéndose incapaces de aportar algo nuevo al contenido en el cine.

**Dogma # 4: The King Is Alive (Viva el rey, Dinamarca, 2001)**

Dirigida por Kristian Levring. Producida por Zentropa Entertainments.

*Viva el rey* trata sobre un grupo de turistas que recorre un país africano. Una mañana, se dan cuenta de que están perdidos y que el autobús donde viajaban se ha descompuesto en medio del desierto en una mina abandonada.

“Con mínimos recursos y en condiciones extremas, estos representantes de sociedades altamente civilizadas tendrán que despojarse de cualquier comodidad. La situación no es nada original y muy predecible: cada quien mostrará su lado más oscuro, pero resulta ideal para explotar el potencial de los actores y la creatividad del equipo de producción.

---

<sup>72</sup> BETANCOURT, Javier. “Secretos de familia: Mifune, Dogma 3”. *Proceso* N°1263. 14 de enero de 2001. p. 64-65.

Grabadas en video digital, las imágenes del desierto son estupendas y agobiantes a la vez; el ambiente interior de las barracas, opresivo entre el extremo frío y el calor. Cada quien se convierte en una especie de animal que reacciona de manera diferente a la omnipresencia de la arena y a la amenaza de extinción”.<sup>73</sup>

**Dogma # 12: Italiensk For Begyndere (Italiano para principiantes, Dinamarca, 2000)**

Dirigida por Lone Scherfig. Producida por Zentropa Entertainments.

*Italiano para principiantes* es una comedia romántica sobre seis daneses solteros, (un ayudante de un pastor, una dependiente de pastelería, una peinadora, un mesero, una ayudante de cocina y un recepcionista de hotel), de diversa condición social con diversos problemas emotivos, como la falta de amor y pasión, que se encuentran en un curso de italiano. Al quedarse sin profesor, estrechan sus lazos hasta lograr su ansiado viaje a Italia.

“Absurdismo dictado por el mediocre confort escandinavo envidiando la subdesarrollada vitalidad mediterránea e intentando apoderarse de ella para retroalimentarse y reanimarse como extrema opción definitiva... Absurdismo de la existencia concebida como añoranza quimérica, turismo vital y reconocimiento perpetuo”.<sup>74</sup>

**Dogma # 18: Et Rigtigt Menneske (Un hombre de verdad, Dinamarca, 2001)**

Dirigida por Åke Sandgren. Producida por Zentropa Productions.

*Un hombre de verdad* narra la historia del hermano mayor imaginario de una niña que milagrosamente cobra vida. Dotado solamente de su ingenuidad y su bondad, el personaje se enfrenta a las complejidades de la moderna vida danesa. Además, esta cinta explora realidades sociales como los prejuicios raciales.

---

<sup>73</sup> BETANCOURT, Javier. Muestra Internacional: “Viva el rey”. *Proceso* N°1306. 11 de noviembre de 2001. p. 81.

<sup>74</sup> AYALA BLANCO, Jorge. *El cine actual. Palabras clave*. p.46.

**Dogma # 21: En Kærlighedshistorie (Una historia de amor, Dinamarca, 2001)**

Dirigida por Ole Christian Madsen. Producida por Nimbus Film Produktion ApS.

*Una historia de amor* retrata la dramática lucha de un hombre por mantener vivo su amor por su mujer, una enferma mental.

“Kira y Mad a sus 30 años tienen dos hijos y gozan de una buena vida hasta que Kira es internada temporalmente en una residencia debido a trastornos mentales. Todo lo que anhela Kira es un deseo profundo de vivir y de cumplir sus expectativas como buena madre y esposa. Ella desea desesperadamente tener éxito pero fracasa rompiendo las reglas de conducta y creando escándalos”.<sup>75</sup>

**Dogma #28: Elsker Dig For Evigt (A corazón abierto, Dinamarca, 2002)**

Dirigida por Susanne Bier. Producida por Zentropa Entertainments.

*A corazón abierto* muestra el adulterio entre Cecilie y Niels, un doctor cuya esposa, Marie, atropelló a Joachim, el novio de Cecilie. Marie lucha por retener a su marido, hasta que logra separarlo de Cecilie.

“Reverso de una película Dogma clásica donde todas las agresiones visuales y auditivas se han vuelto íntimos, socavadores hechos de la interioridad: las audaces elipsis internas (héroe con/sin gafas al partir del departamento), música introspectiva que se motiva y permite al emerger del walkman de la heroína, insertos virados al deslavado con grano reventadísimo que son dolorosa subjetividad pura y deshecha”.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> *Historia de amor, Una (Dogma #21.)* <http://cineuropa.org/film.aspx?lang=es&documentID=1765>

<sup>76</sup> AYALA BLANCO, Jorge. *El cine actual. Palabras clave*. p.324.

**Dogma #32: Se til venstre, der er en Svensker (La tacha azul, Dinamarca, 2003)**

Dirigida por Natasha Arthy. Producida por Nimbus Film Productions.

En *La tacha azul*, Katrine está a punto de casarse. Su vida es magnífica, su departamento es lujoso y su futuro en el mundo de las leyes es prometedor. Katrine tiene solamente un problema: a veces encuentra difícil decir la verdad. Esto la lleva a un análisis introspectivo con un viejo amigo, Thomsen, que acaba de regresar inesperadamente de un viaje de Kenia. Él desea devolverle un favor y ayudarle con sus preparativos de la boda.

**Dogma # 34: Forbrydelser (En tus manos, Dinamarca, 2004)**

Dirigida por Annette K. Olesen. Producida por Zentropa Entertainments.

En la cinta *En tus manos*, Ann Eleonora Jørgensen interpreta a una graduada en teología (Anna) que trabaja en una prisión de mujeres. Ella está casada con Frank, y ambos han estado tratando de tener un hijo por años. En la prisión, Anna conoce a Kate (Trine Dyrholm), quien dice tener poderes sobrenaturales. Pero Kate tiene un oscuro secreto: dejó que su hijo muriera de sed, cuando ella estaba drogada.

## Fuentes de Información

### BIBLIOGRAFÍA

AMADOR, María Luisa y AYALA BLANCO, Jorge. *Cartelera cinematográfica 1970-1979*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos: UNAM Coordinación de Difusión Cultural. México, 1988. 831p.

AMADOR, María Luisa y AYALA BLANCO, Jorge. *Cartelera cinematográfica 1980-1989*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos: UNAM Coordinación de Difusión Cultural. México, 2006. 722p.

ANDREW, Dudley. *Las principales teorías cinematográficas*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. 274p.

AUMONT, Jacques y MARIE, Michel. *Análisis del film*. Paidós. Barcelona, 1990. 311p.

AYALA BLANCO, Jorge. *El cine actual. Palabras clave*. Océano. México, 2005. 416 p.

BENET, Vicente. *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Paidós. Barcelona, 2004. 317p.

BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *El Arte Cinematográfico*. McGraw-Hill. México, 2003. 467 p.

CAPARROS, José María. *El cine de nuestros días 1994 – 1998*. RIALP. Madrid, 1999. 318 p.

CAPARROS, José María. *Historia del cine europeo: de Lumière a Lars von Trier*. RIALP. Madrid, 2003. 320 p.

CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Paidós. Barcelona, 1991. 278p.

CASETTI, Francesco. *Teorías del cine 1945-1990*. Cátedra. Madrid, 1994. 364p.

CORIA, José Felipe. *Taller de cinefilia*. Paidós. México, 2006. 123p.

COSTA, Antonio. *Saber ver el cine*. Instrumentos Paidós. Barcelona, 1986. 319p.

ECO, Umberto. *La estrategia de la ilusión*. Lumen. Barcelona, 1999. 228p.

GARCÍA, Emilio y SÁNCHEZ, Santiago. *Guía histórica del cine*. Editorial Complutense. Madrid, 2002. 592 p.

- HARRISON, John B., SULLIVAN, Richard E. y otros. *Historia Universal Contemporánea*. McGraw-Hill. México, 1994. 264p.
- JULLIER, Laurent. *¿Qué es una buena película?* Paidós Comunicación. Barcelona, 2006. 229p.
- KAPUSCINSKI, Ryszard. *Encuentro con el Otro*. Anagrama. Barcelona, 2007. 98p.
- KELLY, Richard. *El título de este libro es Dogma 95*. Alba Editorial. Barcelona, 2001. 344 p.
- LEDO, Margarita. *Del cine-ojo a Dogma 95*. Paidós Comunicación. Barcelona, 2004. 204p.
- MARTIN, Marcel. *El Lenguaje del Cine*. Gedisa. Barcelona, 1990. 271p.
- RODRÍGUEZ, Hilario. *Lars von Trier. El cine sin dogmas*. Ediciones JC. Madrid, 2003. 318 p.
- RUSSO, Eduardo. *Diccionario de cine*. Paidós. Buenos Aires, 2005. 280 p.
- SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial*. Siglo XXI. México, 1983. 828 p.
- SÁNCHEZ, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza Editorial. Madrid, 2002. 735 p.
- SCHMIDT, Margarita. *Análisis de la realización cinematográfica*. Síntesis. Madrid, 1997. 208p.
- STEVENSON, Jack. *Lars von Trier*. Paidós. Barcelona, 2005. 310 p.
- Historia general del cine. Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*. Cátedra. Madrid, 1995. 477 p.

## HEMEROGRAFÍA

### **La Jornada**

GARCÍA TSAO, Leonardo. “La Palma de Oro para Dancer in the Dark; Björk, mejor actriz”. 22 de mayo de 2000.

BONFIL, Carlos. “Bailando en la oscuridad”. 11 de marzo de 2001.

GARCÍA TSAO, Leonardo. “Von Trier, Cronenberg y la violencia estadounidense”. 17 de mayo de 2005.

### **Diario Monitor**

“Lars von Trier hace su película más *limpia y tradicional*”. 23 de septiembre de 2006.

### **Proceso**

BETANCOURT, Javier. “Rompiendo las olas”. Proceso N°1091. 28 de septiembre de 1997.

BETANCOURT, Javier. “La XXXII Muestra Internacional”. Proceso N°1153. 6 de diciembre de 1998.

BETANCOURT, Javier. “Secretos de familia: Mifune, Dogma 3”. Proceso N°1263. 14 de enero de 2001.

BETANCOURT, Javier. “Bailando en la oscuridad”. Proceso N°1275. 8 de abril de 2001.

BETANCOURT, Javier. “Muestra Internacional: Viva el rey”. Proceso N°1306. 11 de noviembre de 2001.

BETANCOURT, Javier. “La aldea del perro rabioso”. Proceso N°1413. 30 de noviembre de 2003.

## FILMOGRAFÍA\*

### *Idioterne (Los Idiotas)*

**Producción:** Zentropa Entertainments2 ApS y DR TV en coproducción con otras entidades de producción.

**Dirección:** Lars von Trier

**Guión:** Lars von Trier

**Países:** Dinamarca, Suecia, Francia, Holanda, Italia.

**Año:** 1998

**Directores de fotografía:** Casper Holm, Jesper Jargil, Kristoffer Nyholm

**Fotografía:** Color

**Música:** Jay Gruska

**Montaje:** Lars von Trier y Molly Malene Stensgaard

**Actores:** Bodil Jørgensen (Karen), Jens Albinus (Stoffer), Anne Louise Hassing (Sussane), Troels Lyby (Henrik), Nikolaj Lie Kaas (Jeppe), Louise Mieritz (Josephine), Henrik Prip (Ped), Luis Mesonero (Miguel), Knud Romer Jørgensen (Axel), Trine Michelsen (Nanna), Anne-Grethe Bjarup Riis (Katrine).

**Idioma:** Danés

**Duración:** 117 minutos

### *Dancer in the Dark (Bailando en la oscuridad)*

**Producción:** AV-Fund Norway, Blind Spot Pictures, Channel Four Films, Cinematograph AB, Cobo Fund, Danish Film Institute, Danmarks Radio, DiNovi Pictures, Dutch Film Fund, Eurimages, Film i Väst, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Finnish Film Foundation, France 3 Ciné.

**Dirección:** Lars von Trier

**Guión:** Lars von Trier

**Países:** Dinamarca, Alemania, Holanda, Estados Unidos de América, Gran Bretaña, Francia, Suecia, Finlandia, Islandia, Noruega.

**Año:** 2000

**Director de Fotografía:** Robby Müller

**Fotografía:** Color

**Música:** Björk

**Montaje:** Molly Malene Stensgaard y François Gédigier

**Actores:** Björk (Selma Jezková), Catherine Deneuve (Kathy), David Morse (Bill), Peter Stormare (Jeff), Joel Grey (Oldrich Novy), Cara Seymour (Linda Houston), Vladica Kostic (Gene Jezková), Jean-Marc Barr (Norman), Vincent Paterson (Samuel), Siobhan Fallon (Brenda).

**Idioma:** Inglés

**Duración:** 135 minutos

---

\* Tomada de las películas.

### ***Dogville***

**Producción:** Zentropa Entertainments ApS, 41/2, Allan Young Productions, Canal +, Det Danske Filminstitut, Edith Film Oy, Film I Väst, Isabella Films B. V., J&M Entertainment, KC M, Vibeke Windeløv, Gillian Berrie, Els Vandevorst, Liisa Penttilä, Peter Aalbæk Jensen y Anja Grafers.

**Dirección:** Lars von Trier

**Guión:** Lars von Trier

**Países:** Dinamarca, Suecia, Francia, Noruega, Holanda, Finlandia, Alemania, Italia, Japón, Gran Bretaña, Estados Unidos de América.

**Año:** 2003

**Director de Fotografía:** Anthony Dod Mantle

**Fotografía:** Color

**Música:** Antonio Vivaldi y David Bowie (Young Americans)

**Montaje:** Molly Malene Stensgaard

**Actores :** Nicole Kidman (Grace), Harriet Andersson (Gloria), Lauren Bacall (Ma Ginger), Jean-Marc Barr (el hombre del sombrero grande), Paul Bettany (Tom Edison), Blair Brown (señora Henson), James Caan (el gran hombre), Patricia Clarkson (Vera), Jeremy Davies (Bill Henson), Ben Gazzara (Jack McKay), Philip Baker Hall (Tom Edison, Padre), Thom Hoffman (gangster), Siobhan Fallon Hogan (Martha), John Hurt (Narrador), Zeljko Ivanek (Ben), John Randolph Jones (gangster), Udo Kier (El Hombre Del Abrigo), Cleo King (Olivia), Miles Purinton (Jason), Bill Raymond (Sr. Henson), Chloë Sevigny (Liz Henson), Shauna Shim (June), Stellan Skarsgård (Chuck).

**Idioma:** Inglés

**Duración:** 177 minutos

## RECURSO ELECTRÓNICO

### **Cineuropa. Lo mejor del cine europeo.**

URL - <http://cineuropa.org>

- *El jefe de todo.*

URL - <http://cineuropa.org/film.aspx?lang=es&documentID=71147>

- *Hombre de verdad, Un (Dogma #18).*

URL - <http://cineuropa.org/film.aspx?lang=es&documentID=1779>

- *Historia de amor, Una (Dogma #21).*

URL - <http://cineuropa.org/film.aspx?lang=es&documentID=1765>

- PHAM, Annika. *Entrevista con Vinca Wiedemann • Directora del New Danish Screen.*

URL - <http://cineuropa.org/interview.aspx?lang=es&documentID=67798>

Última fecha de consulta: 6 de mayo de 2008.

### **Denmark.dk, el sitio web oficial de Dinamarca**

URL - <http://www.denmark.dk/en>

BONDEBJERG, Ib y LEKSIKON, Gyldendal. *The Modern Breakthrough of Art Cinema.*

URL

<http://www.denmark.dk/en/menu/AboutDenmark/ArtsCulture/CinemaPhotography/Cinema/TheModernBreakthroughOfArtCinema>

Última fecha de consulta: 6 de mayo de 2008.

### **Departamento de Estado de Estados Unidos**

Programas de Información Internacional

*Resumen Histórico de los Estados Unidos de América*

URL - <http://usinfo.state.gov/espanol/eua/hist.htm>

Última fecha de consulta: 26 de mayo de 2008.

### **Diario El País – Cine Europeo**

*El festín de Babette*

URL

[http://www.elpais.com/corporativos/elpais/coleccionables/2005/cineuropeo/paginas/FICHAS/35\\_festin.htm](http://www.elpais.com/corporativos/elpais/coleccionables/2005/cineuropeo/paginas/FICHAS/35_festin.htm)

Última fecha de consulta: 6 de mayo de 2008.

**Dogme 95 (sitio oficial)**

URL - <http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>

NIELSEN-OURÖ, David y RØRSGAARD, Ann-sofie. *The Dogmeseccretariat is closing June 2002.*

URL - <http://www.dogme95.dk/news/interview/pressemeddelelse.htm>

Última fecha de consulta: 6 de mayo de 2008.

**Instituto del Cine Danés (Det Danske Filminstitut)**

Danish Films

URL - <http://www.dfi.dk/english/Danish+films/dkfilms.htm>

Última fecha de consulta: 6 de mayo de 2008.

**Mabuse**

DIMENT, Javier. *Riget (El reino) Miniserie de Lars von Trier.*

URL - <http://www.mabuse.com.ar/mabuse/riget.htm>

Última fecha de consulta: 6 de mayo de 2008.

**Nordisk Film Egmont**

URL - <http://www.nordiskfilm.com/Corporate/Organization/Organisationen.htm>

Última fecha de consulta: 6 de mayo de 2008.

**The Internet Movie Database**

URL - <http://www.imdb.com>

Última fecha de consulta: 6 de mayo de 2008.