

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
De tú a tú. Retrato del artista danés

Autor/es:
Santamarina, Antonio

Citar como:
Santamarina, A. (2002). De tú a tú. Retrato del artista danés. Nosferatu.
Revista de cine. (39):12-23.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41263>

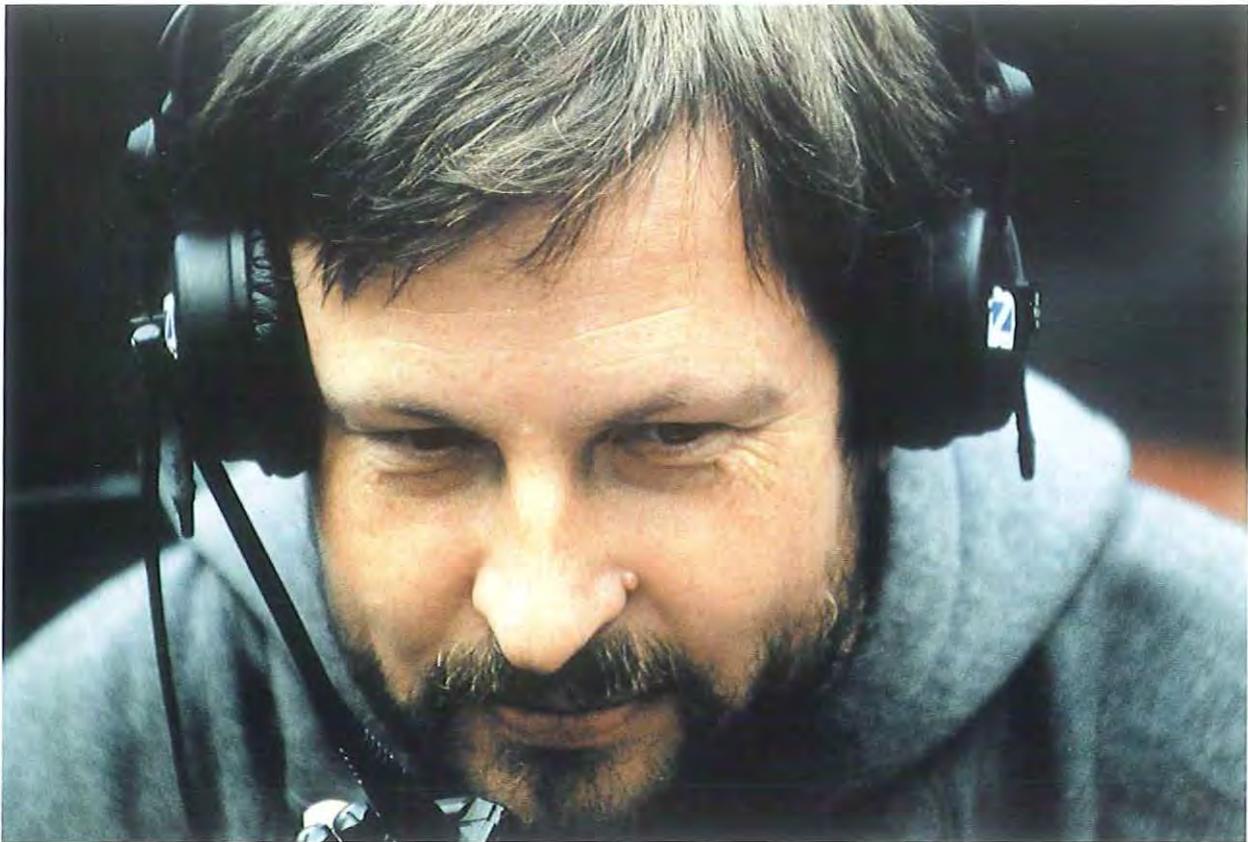
Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



De tú a tú

Retrato del artista danés

“Dogma 95 Manifestu” ospetsuaren idazle, Thomas Vinterberg-ekin batera, eta beraien artean oso desberdinak diren bi film-trilogien egile, Lars von Trier-en lanek Europako beste edozein zinegilerenak baino interes handiagoa pizten dute kritika eta publikoaren artean estreinaldiaren unean, ziur asko. Egilearen jakin-min zabal-zabalaren ondorioa izango da agian, bere lan bakoitzean beste pauso bat hartarago eta zailagoa emateko gai dena, bere ibilbide profesional gorabeheratsuan.

Antonio Santamarina

Diez. La cifra exacta. Diez. El número que acaso pueda resumir tu vida. Diez. Los mandamientos del catolicismo que profesas como reacción al ateísmo de tus padres y a la ortodoxia protestante de tu país. Diez. La suma total de los preceptos del Dogma 95, que creaste con Thomas Vinterberg para sacudir las aguas monótonas del cine europeo. Diez. El número al que llega la cuenta hacia adelante de Max von Sydow al comienzo de tu película **Europa** (*Europa*, 1991), para conducir a su protagonista al viejo continente. Diez. El número final que desgrana Max von Sydow para sancionar la muerte del protagonista de la historia. Diez. La cuenta para narrar tu biografía hasta hoy.

UNO. No has nacido todavía. Tu madre se llama Inger Triers y ha sido militante de la resistencia antinazi antes de convertirse en una de las más conocidas dirigentes

feministas danesas. Tu padre, Ulf Trier, pertenece a una familia de ascendencia judía. Durante mucho tiempo creíste ser también judío y, acaso por ese motivo, no dudaste en aparecer como tal en **Europa**, aunque traicionando en la ficción a los tuyos. Por esa razón también pusiste a Selma, el nombre de tu primera hija y de la protagonista de tu filme **Bailar en la oscuridad** (*Dancer in the Dark*, 2000), el sobrenombre de Judith, y a tu segunda, Agnes, el de Raquel (1). Pero estabas equivocado en tu filiación, aunque eso lo averiguarías más tarde.

Tu madre es militante comunista y tu padre profesa simpatías socialdemócratas. Ambos son funcionarios de la Administración danesa y los dos trabajan en puestos de responsabilidad en el ministerio de Asuntos Sociales. Ése será el ambiente burgués, radical y de izquierdas que te acogerá al nacer. En realidad, sin embargo, tu padre no es tu verdadero padre biológico. O, dicho de otro modo, tu madre ha elegido otro progenitor, con conocidos genes artísticos y

musicales en su familia, para concebirte. Ella te lo confesará en su lecho de muerte, y entonces (fallecido ya quien creíste tu padre hasta ese momento) conocerás la verdad y te sentirás más huérfano que nunca.

Tú eres, pues, desde mucho antes de tu nacimiento, el proyecto artístico de tu madre y, a juzgar por el resultado, tanto ella como los genes de tu verdadero progenitor (con el que no lograrás congeniar cuando lo conozcas, años después) marcarán tu existencia futura. Tanto es así que, antes de decantarte definitivamente por el cine, te consagrarás a la pintura y, según confesarás en varias ocasiones, practicarás todos los "ismos" antes de detenerte frente a las puertas insobornables de la pintura moderna y del arte abstracto (2). Escribirás también dos novelas, y utilizarás, incluso, una de ellas para componer el guión de tu primer medimetro: **Orchidégartneren** (1977). Al final, sin embargo, el cine se convertirá en tu medio de expresión artística, y tu madre habrá conseguido

finalmente su objetivo, aunque el camino elegido no sea el de la música, como ella creería erróneamente durante algunos años. Pero todos estos acontecimientos futuros ni los conoces aún ni puedes conocerlos.

*DOS. Transcurre 1966, acabas de cumplir diez años y sostienes una cámara de súper 8 en las manos. Te encuentras filmándote a ti mismo, en un lugar indefinido de tu casa, mientras haces muecas y gestos extraños con la cara (3). Inicias, tal vez, con ese acto tan ingenuo, la tendencia egocéntrica que te conducirá, más tarde, a pintar tu autorretrato gigante, a salpicar con tu presencia varias de tus películas, a comentar personalmente cada uno de los episodios de tu serial televisivo **Riget I/II** (1994 y 1997)–, a protagonizar, incluso, tu segundo largometraje (**Epidemic**, 1988) o, en una vertiente distinta, a llevar personalmente la cámara durante gran parte del rodaje de tus últimos trabajos: **Los idiotas** (*Idioterne*, 1998) y **Bailar en la oscuridad**.*





En aquellos momentos, sin embargo, la cámara que utilizas es bastante distinta de las actuales, se trata de una Elmo estándar de 8 milímetros, que has tomado prestada una vez más a tu madre. Sigues así, de manera precoz, los pasos de tu tío Borge Host, un realizador de documentales que te servirá de apoyo para el impulso inicial de tu carrera cinematográfica. La preocupación temprana por la técnica te lleva también, en esos años, a experimentar con las escasas posibilidades que ofrece la cámara de tu madre, mientras tus deseos aspiran, por entonces, a conseguir una mesa de montaje, una Steenbeck, con la que realizar tus propias películas. Sin embargo, esos primeros años de tu existencia no resultarán fáciles y dejarán, probablemente, secuelas indelebles en la formación de tu personalidad.

Tus padres —pero, sobre todo, tu madre (siempre tu madre)— son partidarios a ultranza de la enseñanza libre y, de acuerdo con sus ideas, dejan que seas tú mismo quien, desde muy pequeño, tome sus propias decisiones personales, ya sea repartir el tiempo para jugar o para estudiar, acudir al colegio o visitar al médico. Esta libertad total de decisión favorece que seas tú mismo quien deba forjar, en esos años balbucientes, sus

criterios de autoridad, y quien deba establecer también sus prioridades, una autodisciplina que te será de gran ayuda más tarde, cuando tengas que ponerte al frente de la dirección, siempre complicada, de una película (4). A cambio, este clima de libertad en el que creces te crea problemas insuperables en tu relación con los compañeros de tu edad, que viven dentro de un ambiente educativo muy distinto, y, sobre todo, con la enseñanza autoritaria que se imparte en la escuela de Lundtofte, a la que empiezas a acudir durante el período de escolarización obligatoria.

El resultado inevitable será que, para evitar la asistencia al centro, pretextes diversas enfermedades imaginarias ante tu familia y que, finalmente, decidas huir de la escuela y sigas, a partir de entonces, los cursos a través de clases particulares o de enseñanza a distancia. Algunas fuentes aseguran que, como resultado de este desconcierto emocional, tus padres acabarían ingresándote, a los doce años, en una residencia hospitalaria, a la que tú calificarás, sin embargo, de hospital psiquiátrico.

Pero sea verídica o falsa la información, lo que sí parece cierto es que, durante esta época juvenil,

nacen muchas de tus fobias (a volar en avión, a montar en barco, a viajar en trenes herméticamente cerrados o en metro, a subir en ascensor) y de tus obsesiones paranoicas e hipocondríacas, además de tu aversión por la clase médica, que reflejarás, varias décadas más tarde, en las dos partes de tu serial televisivo (**Riget**) (5). Sin embargo, sobreponiéndote a la adversidad (otro rasgo de tu carácter) decides utilizar las fobias como terapia y comienzas a escribir y filmar historias donde puedas controlar tus temores (6). Tu itinerario futuro parece ya trazado, de manera incipiente, desde entonces, y el cine se convierte en una especie de médium hipnótico para superar tus angustias (7).

TRES. Transcurre 1983 y, por fin, acabas de graduarte en la Escuela de Cine danesa. Podrías haber conseguido el diploma mucho antes, pero tu primera tentativa de ingreso en la Escuela, a los diecisiete años, se salda con un fracaso, y debes esperar algún tiempo antes de tocar a sus puertas de nuevo y conseguir el acceso. Tal vez como consecuencia de ese primer intento fallido, tal vez por espíritu de provocación o tal vez para no pasar desapercibido entre el claustro y el alumnado, decides incorporar, durante tu estancia en la Escuela, una partícula aristocrática (ese “von” rimbombante) entre el nombre de pila y el apellido. De esta forma situas, con plena conciencia de la apuesta, la sonoridad de tu nombre artístico junto a la de realizadores tan famosos como Josef von Sternberg o Erich von Stroheim y das rienda suelta, de paso, al egocentrismo precoz de tus autorretratos, si bien, todo hay que decirlo, has tratado asimismo de explicar ese añadido de resonancias tan cinematográficas por medio de otras razones (8).

Durante estos años de aprendizaje, y aunque críticas con acidez la

enseñanza impartida en la Escuela, sigues trabajando en la estela de tus primeros cortometrajes en súper 8 y de **Orchidégartneren** (9) y, obsesionado como siempre por la técnica, ruedas dos mediodmetrajes y un corto. Antes de acometer estos trabajos, sin embargo, filmas en francés (un idioma que desconoces por entonces) una película de media hora de duración titulada **Menthe-la bienheureuse** (1979), que concibes bajo la influencia de **India Song** (1975), de Marguerite Duras, y que no es más que una suerte de reinterpretación de la novela *Histoire d'O*, de Pauline Réage, un texto que utilizarás de nuevo, muchos años más tarde, como una de las fuentes de inspiración de **Rompiendo las olas** (*Breaking the Waves*, 1996).

Nocturne (1980) es el título de tu primer trabajo en la Escuela, un cortometraje de apenas ocho minutos de duración con una vertiente experimental muy acusada, cuyo rodaje te permite conocer a

dos de los colaboradores habituales de tus prácticas en el centro y de tu primer largometraje: el operador Tom Elling y el montador Tomás Gislason. Con ellos realizas tu siguiente trabajo, **Den sidste detalje** (1981), una especie de *polar* francés a lo Jean-Pierre Melville, y también tu práctica de fin de carrera, **Befrielsesbilleder** (1982).

En esta última creas ya ese clima de irrealidad que presidirá tus largometrajes iniciales, juegas con los colores verdes y naranjas que presidirán la gama cromática de tu debut como realizador —**El elemento del crimen** (*Forbrydelsens element*, 1984)—, dibujas, como es habitual en esta época, un *storyboard* muy detallado y preciso de cada una de las escenas y, por fin, te introduces de manera embrionaria en esa Europa imaginaria, con fuerte sabor germánico, que crearás para envolver la textura temática de tu primera trilogía de largometrajes. Por su parte, los tres trabajos de

la Escuela conseguirán, en años sucesivos, el premio a la mejor película en el festival de cine de Múnich, y tú te sentirás, probablemente, ya preparado para debutar como director en el cine comercial. Pero aún tendrás que esperar un año para alcanzar esa categoría.

CUATRO. *Niels Vorsel, delante de una ventana, saca un paquete de cigarros del bolsillo del pantalón y comienza a fumar frente a la cámara.* Es la escena inaugural de tu segunda película, **Epidemic** (1988), y en ella aparecéis por vez primera juntos en la pantalla Niels Vorsel (el guionista que escribe contigo tus tres primeros largometrajes y las dos partes del serial televisivo **Riget**) y tú mismo. Lo has conocido apenas cinco años antes, como uno de los figurantes de **Befrielsesbilleder**, pero muy pronto has entablado con él una relación muy estrecha que os conduce a escribir, en apenas dos meses, el guión de tu



Befrielsesbilleder

primer largo: **El elemento del crimen**. Niels estará a tu lado durante la primera parte de tu filmografía hasta que, con el giro decisivo que darás a tu carrera profesional con **Rompiendo las olas**, éste desaparezca ya de tu lado.

Con Niels creas también, en 1986, tu primera productora, Element Film, que tomará su nombre prestado del título de tu primera película. Sin embargo, no será a esta empresa a quien se asocie internacionalmente tu figura, sino a la productora Zentropa Entertainments, que fundas, hacia 1992, con Peter Aalbæk Jensen, antiguo militante (como tú mismo) de las Juventudes Comunistas Danesas, y que, en este caso, lleva el nombre de la compañía de ferrocarriles de **Europa**, tu tercer largometraje.

Apoyándote en la cobertura financiera de la nueva compañía no sólo ruedas la serie televisiva **Riget**, anuncios publicitarios, videoclips o tus tres últimos largo-

metrajes (**Rompiendo las olas**, **Los idiotas** y **Bailar en la oscuridad**), sino que comienzas también a prestar apoyo a los nuevos realizadores daneses, dentro de un entramado empresarial que dispone actualmente de equipos de filmación propios, laboratorios y estudios de sonido y de postproducción.

Entre medias se produce también algún sobresalto y alguna experiencia fallida dentro de la productora. El primero tiene lugar en 1999, cuando ordenas retirar de la exhibición todas las copias de **Los idiotas** al descubrir que Peter Aalbæk ha alterado, mediante filtros, los colores y la iluminación de la versión final del film, convirtiéndote en traidor involuntario a tus preceptos del Dogma. La segunda, cuando decides acometer, siguiendo la afición por el erotismo de tus años juveniles, la producción de películas pornográficas, y fundas, en 1998 y con Peter Aalbæk, la productora Puzzy Power, y tu intento de renovación estética del

género se salda con tres filmes fallidos (**Constance**, **Pink Prison** y **Hot-Men-Cool Boys**) y una suspensión de pagos. Dos contratiempos que no enturbian tu rentable colaboración financiera con Peter.

CINCO. *Transcurre 1990 y tu madre acaba de fallecer, tras revelarte la verdad de tu linaje.* Te sumes entonces en una profunda depresión que, sin embargo, no te impide, al año siguiente, obtener con **Europa** el Gran Premio del Jurado y el Premio a la Mejor Contribución Artística en el Festival Internacional de Cine de Cannes. Con este título pones broche de oro a una trilogía de películas de fuerte componente manierista, articulada alrededor de la hipnosis y del propio cine (dos términos que, en tu caso, suelen ir unidos en este periodo) y ambientada en ese espacio metafórico que denominas Europa, una trilogía que iniciaste en 1984 con **El elemento del crimen** y que proseguirías, cuatro años después, con **Epidemic**.



El elemento del crimen



Con estos tres trabajos, que alcanzan una cierta repercusión internacional, demuestras que, como habías puesto de manifiesto durante tu estancia en la Escuela de Cine, no sólo puedes imitar la iluminación, planificación y técnicas de tus directores favoritos sino que, además, eres capaz de crear también un universo personal propio, ya sea introduciéndote en los terrenos del *thriller* policial y psicológico (**El elemento del crimen**), ya sea por medio de una inteligente reflexión metalingüística sobre el lenguaje cinematográfico (**Epidemic**), ya sea hurgando en los entresijos del poder al finalizar la Segunda Guerra Mundial y en los poderes hipnóticos del cine (**Europa**).

Todavía durante esta época, la preocupación y el interés por la tecnología cinematográfica, que arrastras desde tu infancia, y tu perfeccionismo te impulsan a intentar controlar de manera férrea todo el proceso de construcción de tus trabajos. De ahí que dibujes, de manera casi milimétrica, los *storyboards* de todas tus películas y que apenas te apartes de

ellos durante su rodaje, que juegues en ellas con diversas técnicas antiguas y modernas (combinando diferentes lentes y colores, utilizando transparencias y sobrepresiones, empleando diapositivas, negativos y efectos de laboratorio y de sonido) y que los actores, durante este período, tengan una importancia secundaria (10) dentro de una puesta en escena donde las improvisaciones aparecen prácticamente proscritas.

Son todavía obras que nacen más de tu preocupación por el lenguaje cinematográfico que como resultado de la observación de la vida, que sorprenden, sobre todo, por la textura visual de sus imágenes, que hacen del subconsciente y de la hipnosis los instrumentos de conocimiento privilegiados para aproximarse al significado de sus propuestas, que indagan en el lado más oscuro del ser humano y que muestran, finalmente, esa lucha, tan definitiva de la mayoría de tus trabajos, entre el bien y el mal, entre el orden y el caos. Frente a tu segunda trilogía (la de los años noventa), los protagonistas de es-

tas tres obras son personajes masculinos generosos e idealistas, que intentan solucionar los problemas de un mundo sin sentido, pero que, finalmente, van sembrando el mal allá por donde pisa su ingenuidad. Sientas, así, los primeros jalones de una filmografía que, vista la coherencia de los títulos estrenados hasta ese momento, cuyo desarrollo futuro parece fácil de pronosticar, aunque ésta no resulta ser, en el fondo, más que una suposición falsa.

*SEIS. Te encuentras en tu casa, jugando, como haces en ocasiones, al "Tetris" en tu ordenador para relajarte, cuando te viene a la memoria el recuerdo de una serie televisiva de tu infancia: **Bel-fegor, el fantasma del Louvre**. Es posible que los hechos no transcurran exactamente de este modo, pero, sea como fuere, lo cierto es que, en 1994, aprovecharás ese recuerdo para utilizar la serie citada como fuente de inspiración para escribir el guión de la tuya (**Riget I/II**), y el serial de Barry Levinson **Homicide** (11)*



como referente para la puesta en escena. El proyecto nace, pues, como un sencillo encargo televisivo sin mayor trascendencia, que Zentropa acepta acometer con el fin de ir introduciéndose poco a poco en el mercado audiovisual. Sin embargo, y casi desde el principio, descubres que los métodos de rodaje de tus primeros trabajos resultan inservibles para realizar el nuevo proyecto.

La cámara llevada al hombro, el tono semidocumental de la serie, el mayor protagonismo concedido a los actores, la escritura casi automática del guión y la celeridad exigida en los rodajes televisivos son otros tantos factores que te impedirán no sólo dibujar *storyboards* tan precisos como en tus filmes precedentes, sino también albergar el montaje del material filmado en tu cabeza o poner en práctica tus sofisticados artificios visuales. La serie vuelve a emplear de nuevo un escenario imaginario —en este caso no ya Europa, sino un hospital— para mostrar el lado irracional del ser humano y de los mecanismos de poder, si bien la importancia decisiva de este trabajo en la evolución de tu carrera no nacerá tanto de la deriva de sus contenidos como del cambio de estilo que tu obra experimentará a partir de entonces.

La liberación de los corsés técnicos y preciosistas anteriores ven-

drá, primero, de la mano de la cámara móvil, de la soltura y de la ligereza con la que su manejo te permite acercarte, sin demasiados apriorismos, al trabajo de los actores; después, del ensayo con éstos, dejando que interpreten la misma escena de varias maneras diferentes, en direcciones sentimentales incluso opuestas y en emplazamientos que son distintos entre una toma y otra; por último, rechazando todas las reglas del montaje, desechando la continuidad y realizando cortes abruptos y saltándote los ejes de la acción al hilo de tu instinto cinematográfico, de forma que las escenas acaben construyéndose fundamentalmente en la mesa de montaje o en el programa Avid de tu ordenador (12). El aprovechamiento de éstos y de otros descubrimientos durante tu trabajo en la serie logrará librarte de tus ataduras y sentará las bases de un nuevo estilo, que tendrás ocasión de practicar, en 1996, con tu siguiente película: **Rompiendo las olas**.

SIETE. Marzo de 1995: celebración del centenario del nacimiento del cine en el teatro Odeón de París. Comienzas tu intervención en el acto diciendo: “Creo que estamos obligados a volver al comunismo...” y, a continuación, lees el “Manifiesto Dogma 95” y, como en los viejos tiempos, lanzas al final de tu discurso dos-

cientas octavillas con el texto que acabas de leer al patio de butacas. La idea de escribir el manifiesto no es novedosa en ti, nace de tu atracción legendaria por esta clase de declaraciones programáticas en el pasado (como el *Manifiesto Comunista*, el dadaísta o el surrealista) y de tu afición por escribir declaraciones grandilocuentes semejantes para acompañar el estreno de tus primeras películas (13). Y se renueva ahora, cuando propones a Thomas Vinterberg lanzar un nuevo manifiesto con el fin de reeditar la sacudida que produjo en su momento la aparición del neorealismo y, sobre todo, de la *Nouvelle Vague* francesa (14). Según algunas fuentes, os basta media hora para redactar el texto, que firmáis el 13 de marzo de 1995 y cuya repercusión internacional resulta bastante improbable que pudierais sospechar en aquellos instantes.

Prohibición de todos los artificios que odiabais en el cine comercial actual (como afirma Thomas Vinterberg) (15), intento de iniciar una “nueva ola europea” (conforme argumentas tú) (16), voluntad de revitalización del cine del viejo continente para hacer frente al poderío y a la artificiosidad de los productos del gigante industrial norteamericano, afán propagandístico y económico, deseo de provocación...; cualesquiera que sean los propósitos que os mueven al escribir el manifiesto, lo cierto es que éste cae como una piedra en las aguas estancadas del cine europeo, y las ondas que provoca su impacto se extienden velozmente más allá de vuestras fronteras.

Muy pronto invitáis a unirse a la “Hermandad Dogma” a otros dos realizadores daneses (el publicista Kristian Levring y el antiguo cantante rock y director de películas juveniles Søren Kragh-Jacobsen) y a una directora de documentales (Anne Wivel), que permanece algún tiempo dentro de la “Herman-

dad” antes de darse de baja, y os dais a conocer internacionalmente con cuatro películas que, curiosamente, comparten entre sí el carácter coral de su argumento (17). **Celebración** (*Festen*, 1998), de Thomas Vinterberg, **Los idiotas**, que diriges tú mismo, **Mifune** (*Mifunes sidste sang*, 1999), de Soren Kragh-Jacobsen, y **The King Is Alive** (1999), de Kristian Levring, constituyen la punta de lanza del movimiento. A él se han incorporado ya, según los últimos datos, más de una veintena de películas, que exhiben, con cierto orgullo, el certificado Dogma en el genérico inicial. De ellas, algunas han cosechado un notable éxito de crítica y de público, además de varios premios en distintos festivales internacionales.

Mientras tanto, y a pesar de las críticas, y autocríticas (18), a las diez reglas del “Voto de Castidad”, habéis conseguido que el cine de vuestro país asome la cabeza del reducto donde estaba confinado, habéis logrado, de manera más o menos indirecta, que las películas danesas obtengan en el país, a lo largo de 1999, un

treinta por cien aproximadamente de la cuota de pantalla (19) y habéis conseguido, por último, que, según el director del Instituto del Cine danés, el gobierno central haya aumentado los fondos para éste en casi un setenta y cinco por cien en los últimos años (20).

Tal vez todo este alboroto se quede finalmente en agua de borrajas o tal vez, como a ti te gusta afirmar, el Dogma 95 se encuentre ya definitivamente muerto; pero, mientras tanto, un fantasma habrá recorrido Europa desde mediados de los años noventa, aunque, como suele suceder en estos casos, algunos oportunistas, más o menos bienintencionados, hayan intentado colocar de contrabando sus productos aprovechándose de vuestra etiqueta. Pero ésa es otra historia o, al menos, eso debéis pensar los “Cuatro Hermanos” (Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Soren Kragh-Jacobsen y Kristian Levring), que, de censores del “Voto de Castidad”, habéis pasado a simples notarios de la declaración de intenciones de los realizadores para otorgar el “Certificado Dogma” (21).

OCHO. Te encuentras proponiéndole a Emily Watson que interprete el personaje de Bess, en **Rompiendo las olas**, tomando como fuente de inspiración la Gelsomina de **La strada** (La strada, 1954), de Fellini, y la Juana de Arco de la película de Dreyer **La pasión de Juana de Arco** (La passion de Jeanne d’Arc, 1927). Acaso entonces recuerdes que este último, danés como tú, ha constituido casi siempre una referencia inexcusable en tu carrera y que incluso, en 1987, reinterpretaste un texto inédito suyo llevándolo a escena, para la televisión danesa (Danmarks Radio), **Medea** (1987), y concediéndoles sendos papeles principales a dos antiguos actores unidos a la filmografía de tu compatriota: Baard Ove y Preben Lerdorff-Rye.

No contento con ello, además, contrataste también al operador jefe de Dreyer (Henning Bendtsen) para fotografiar **Epidemic** y **Europa** y a su decorador (Henning Bahs) para crear la escenografía de esta última. Te interesaste, asimismo, en tu primera trilogía (la de los años ochenta) por



Rompiendo las olas



el lado hipnótico de las películas de tu maestro y, como dicen que él hacía en ocasiones con sus actrices, sumiste en trance a una de las tuyas para la resolución final de **Epidemic**. Compartes con él, finalmente, la vertiente cristiana que impregna gran parte de su filmografía y, aun con diferencias de criterio con tu maestro, también de la tuya, sobre todo en **Rompiendo las olas** y, desde una vertiente más misticista, en **Bailar en la oscuridad**. Ésa es la figura principal que, como la de la figura enmarcada en el vano de la puerta en *Las meninas*, de Velázquez, puede divisarse al fondo contemplando tu obra.

La otra personalidad importante es Ingmar Bergman, a quien consideras como una especie de padre espiritual en muchos sentidos. Sus retratos de mujeres, protagonistas de varias de sus películas más conocidas, te han servido también como referencia (al igual que las de tu compatriota Dreyer) para componer, entre otros, los personajes de Bess, Karen y Selma en **Rompiendo las olas**, **Los idiotas** y **Bailar en la oscuridad**. También su sentido de la culpabilidad, y las dudas y el enfrentamiento constante entre el bien y el mal en el que se debaten frecuentemente sus criaturas. Dreyer y Bergman...; y, detrás, otra cons-

telación de referencias salpican la textura narrativa y visual de tus obras.

Unas veces son películas, como **Los hijos del capitán Grant** (*In Search of the Castways*, 1962), de Robert Stevenson, cuyos planos inspirarán los tuyos en **El elemento del crimen** o en **Europa**; **De entre los muertos** (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock, fuente de referencia para la composición de la banda sonora de esta última, cuyos planos finales son un eco de y un homenaje a **La noche del cazador** (*The Night of the Hunter*, 1955), de Charles Laughton; **Twin Peaks**, de David Lynch, para tus dos partes del serial televisivo **Riget**; **Sed de mal** (*Touch of Evil*, 1958), de Orson Welles, para la atmósfera de **El elemento del crimen**, etcétera.

Otras veces son directores como David Lean, Godard (tu segundo padre espiritual e inspirador del "Manifiesto Dogma 95"), Lang y su **Metrópolis** (*Metropolis*, 1927) para algunas imágenes de **Europa**, y Rossellini y su **Alemania, año cero** (*Germania, anno zero*, 1947) para el clima de posguerra de la misma película, Fassbinder, Cassavetes para el trabajo de improvisación con los actores en tus últimos filmes o los musicales inter-

pretados por Gene Kelly, cuyas coreografías has preferido siempre a las de Fred Astaire, para **Bailar en la oscuridad**. Éstas son sólo algunas de las numerosas referencias cinematográficas que entrecruzan tu obra, posmoderna al fin y a la postre, a las que cabría añadir otra serie de influencias literarias e iconográficas, tal y como te has preocupado de desvelar en muchas de tus entrevistas.

NUEVE. La fotografía te muestra, en el mes de mayo de 2000, vestido de esmoquin, sonriendo al lado de la cantante Björk y sujetando en tu mano derecha, con cierto aire descuidado, la Palma de Oro del festival de Cannes por **Bailar en la oscuridad**. A pesar de la aparente displicencia con la que sostienes el trofeo, la fotografía transmite de forma inmediata, a través de la alegría que ilumina tu rostro, que debes de sentirte muy feliz en ese instante, ya que, después de varias tentativas y de alcanzar diversos galardones menores, has conseguido, por fin, obtener el gran premio del certamen que te lanzó a la fama, en 1984, con **El elemento del crimen**. Es más, en la resolución del Jurado es probable que adviertas también como una especie de refrendo al giro emprendido por tu carrera en 1996 con **Rompiendo las olas**.

En realidad, sin embargo, el cambio operado en el desarrollo de tu filmografía ha sido más de estilo que de temas, pues tus tres últimas películas continúan explorando en el lado oscuro del ser humano, en la irracionalidad de los mecanismos de poder y en la lucha constante entre el bien y el mal, ya sea en una puritana comunidad rural escocesa (**Rompiendo las olas**), ya sea en la sociedad danesa actual (**Los idiotas**), ya sea en la intolerante y clasista Norteamérica de los años sesenta (**Bailar en la oscuridad**).

No obstante, sería injusto no advertir igualmente la voluntad de liberación personal y profesional, y el anhelo de búsqueda de la verdad y de la sinceridad, que presiden estas tres últimas películas. Así, en la primera das rienda suelta al sentimentalismo más melodramático (proscrito por el racionalismo a ultranza de tus padres durante tu infancia) y te enfrentas a la rígida ortodoxia protestante de tu país a través de una frágil

heroína católica, convertida casi en una santa, cuya andadura vital se resuelve en un milagro final. En la segunda, te ciñes a los preceptos del Dogma para despojar a tu cine de todo el artificio anterior y vuelves a llevar, como cuando eras un niño, la cámara en la mano, para que ningún mediador extraño te impida recoger en ella el trabajo de los actores. En la tercera, por último, ofreces una nueva propuesta de revitalización del género musical, con la mirada puesta en la propuesta temática de **Rompiendo las olas** y en los resortes técnicos de **Los idiotas**, pero yendo todavía un poco más lejos y utilizando hasta cien cámaras digitales para rodar las secuencias musicales.

El azar de la toma imprevista e imprevisible, la búsqueda de la emoción y de la verdad efímera del instante, el deseo de capturar los mejores momentos interpretativos de los actores, la reflexión implícita en el propio hecho de filmar, la importancia secundaria del guión o

de las reglas clásicas del montaje..., son varios de los fundamentos sobre los que has ido construyendo tus películas durante esta última década. En ellas, los antiguos héroes de tu trilogía de los ochenta (**El elemento del crimen**, **Epidemic** y **Europa**) han cambiado, y tus protagonistas no son ya esos personajes masculinos bienintencionados e ingenuos que van sembrando el mal a su paso mientras pretenden componer el caos que los rodea, sino mujeres sencillas, también ingenuas y frágiles (de ahí las actrices de físico menudo escogidas para darles presencia en la pantalla), poseedoras de unos valores morales inquebrantables por los cuales darán la vida o se sacrificarán cuando las imágenes lleguen a su recodo final.

Ése es el camino que, de momento, recorres ahora, aunque entre medias tuvieses tiempo también para concebir una interesante *performance* plástica y teatral, en el Museo de Arte Moderno de Copenhague, con el título



Los idiotas

de *Psychomobile*, dentro de los actos programados durante la capitalidad cultural de la ciudad en 1996. O también de publicar, tal y como deseas que hagan igualmente otros directores (cuyas biografías, además, lees con interés), el diario de rodaje de **Los idiotas**.

DIEZ. Tienes enfrente a Jean-Marc Barr, el actor que interpreta al protagonista de *Europa*, y comienzas a rodar los dos minutos anuales de *Dimensión*. Éste es tu proyecto a más largo plazo, ya que llevas filmando la película desde hace varios años, a ese ritmo tan lento y pausado de producción, y tienes previsto acabarla en el 2024. Es una obra extraña, difícil y compleja que, como tú adelantas, tal vez sólo hable, cuando se halle terminada, de las dificultades para realizar una película de este tipo. Mientras tanto, tienes previsto concluir la escritura y el rodaje de la tercera y última parte de tu serial televisivo, y debes filmar, con Nicole Kidman como probable protagonista, tu próxima película, **Dogville**, una especie de *thriller* cuyos perfiles resultan difíciles de definir en estos momentos. La prensa habla también de que, en el año 2006, montarás, en Bayreuth, la ópera *El anillo del nibelungo*, de Richard Wagner, como un testimonio más de tus ambiciones artísticas. La sombra de tu madre pare-

ce, pues, continuar persiguiéndote todavía; pero, al fin y al cabo, tú fuiste quien antepuso el “von” a su apellido. Así son las cosas.

NOTAS

1. Ambas son hijas de su primer matrimonio con Cecilia Holboek. Posteriormente, el cineasta se divorciaría de su primera mujer para casarse con Bente Froge, la institutriz de sus hijas. De este segundo matrimonio nacerían los gemelos Ludwig y Benjamin.

2. “Yo pinté probablemente entre diez o quince óleos y, después, me detuve, tras haber ejecutado un autorretrato gigante de dos metros por tres. Vací mi talento en él. De todas formas, creo que he atravesado la mayoría de los ‘ismos’ de la pintura durante este periodo. Comencé por el impresionismo, por el expresionismo y por la pintura naïf. He sobrevolado todas las corrientes, aunque no tuve tiempo de practicar ni la pintura moderna ni el arte abstracto”. Björkman, Stig: *Lars von Trier*. Alfabetta Bokförlag A. B., Estocolmo, 1999 (citamos por la traducción francesa de Marie Berthelius: *Lars von Trier. Entretiens avec Stig Björkman*. Cahiers du Cinéma. Paris, 2000. Página 35). En un sentido parecido se manifiesta también el cineasta en la entrevista mantenida con Gérard Delorme: “Trier. L’anti train-train”, en *Première*. Noviembre de 2000. Página 110.

3. En realidad, según confiesa el propio Lars von Trier, su primera película fue una especie de truco de magia a lo Méliès, donde se veía cómo una silla se iba desplazando sola a lo largo del jardín de su casa (*Le Monde*, mayo de 1991).

4. “Creo que todos los problemas que conciernen al control y al caos proceden de mi adolescencia, cuando me dejaron increíblemente libre. Yo no tenía ninguna regla a la que sujetarme, y eso hizo que surgieran los problemas –por ejemplo: ¿cuándo era necesario ir al dentista?–, porque todo lo tenía que decidir yo solo. Resultado: uno deja todo sin hacer, lo que resulta muy angustiante. Yo debía, igualmente, obligarme a estudiar, pues nadie me decía cuándo tenía que hacerlo. Cuando uno no tiene ninguna disciplina exterior, es preciso disciplinarse interiormente. Ésta es la razón por la cual tengo ahora una disciplina de trabajo increíble”. Declaraciones a Christian Braad Thomsen: “Contrôle et chaos”, en *Positif*, nº 428. Octubre de 1996. Página 21.

5. “Del conjunto [de la serie] puede deducirse que von Trier tiene un cierto menosprecio por la clase médica. Bajo su óptica, se presenta cada operación hospitalaria como una astucia complicada, inventada por el personal, que busca con ella evitar cumplir con su deber, el de curar las enfermedades, el de sanarlas. (...) En el fondo, este hospital es tan sólo un teatro donde se enfrentan las neurosis respectivas de los médicos”. Le Fanu, Mark: “The Kingdom. Esprit des étangs de blanchiment”, en *Positif*, nº 413-414. Julio-agosto de 1995. Página 116.

6. “Cuando uno no puede controlar algo, siempre le queda el recurso de contar historias en las que pueda controlar alguna cosa”. Declaraciones de Lars von Trier a Marie-Eve Poisson: “Entretien avec Lars von Trier”, en *Positif*, nº 413-414. Julio-agosto de 1995. Página 121. E insiste sobre esta misma idea en una nueva entrevista: “Todo mi trabajo se parece a una terapia”. Ostria, Vincent: “Les théra-



- pies de Lars von Trier”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 493. Julio-agosto de 1995. Página 53.
7. “Como tú sabes, sufro numerosas fobias, y si no canalizase mi energía hacia un trabajo creativo me encontraría enfrentado directamente a mis angustias. Quizás ello sitúa mi actividad artística en una extraña perspectiva, ya que aquella no nace de una necesidad o de una pulsión creadora, sino que es solamente un medio de supervivencia”. Björkman, Stig; op. cit. Página 22.
8. A la pregunta de Stig Björkman sobre cuándo se antepuso la partícula “von” al apellido, Lars von Trier contesta: “Creo que en 1975. Pero los motivos de la misma se remontan mucho más lejos en el tiempo..., hasta mi abuelo Sven Trier. En Alemania, él escribió siempre su nombre como Sv. Trier, pues la abreviatura de Sven es Sv. Sin embargo, por un malentendido surgido alrededor de esa ‘v’ minúscula, en Alemania se le atribuyó el título herr von Trier. Más tarde, esto se convirtió en una anécdota que mi familia disfrutaba contando”. Björkman, Stig; op. cit. Página 9.
9. Para una relación completa de estos primeros cortometrajes y de sus trabajos en la Escuela de Cine, véase Björkman, Stig; op. cit. Página 247.
10. “En esa época, yo estaba obnubilado por el trabajo técnico, que me parecía lo más importante. Los actores no significaban gran cosa”. Björkman, Stig; op. cit. Página 155.
11. “[Riget] está inspirada, en cierta forma, en una serie americana, *Homicide*, realizada por Barry Levinson, cuyos guiones estaban escritos a partir de auténticos sucesos policiales. Levinson emplea para el rodaje la cámara al hombro, que estaba muy de moda por entonces, pero contraviene numerosas reglas clásicas, sobre todo las que se refieren al eje de acción de la cámara. Es una técnica que nosotros hemos tomado prestada de él. Además, Levinson inventa lo que yo calificaría como el ‘montaje en el tiempo’. Es decir, que si él me filma durante el momento de sentarme, inmediatamente corta ese movimiento y, en el plano siguiente, aparezco ya sentado. Se produce así una *elipsis* que evita el *racord* entre los planos, lo que resulta, por otra parte, muy documental”. Entrevista de Vincent Ostria: “Les thérapies de Lars von Trier”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 493. Julio-agosto de 1995. Página 53.
12. “He querido trabajar en una nueva dirección dándoles [a los actores] el máximo de libertad posible, lo que les incitaba a ofrecer lo mejor de sí mismos. El resultado es muy impactante, y resulta bastante gratificante verles ir cada vez un poco más allá. He utilizado igualmente una técnica que me parece muy interesante: he rechazado, primeramente, todas las reglas del montaje, he realizado cortes muy abruptos, lo que se percibe, además, en el film, me he desembarazado igualmente de la continuidad, y esto me ha permitido utilizar una técnica de la cual no había oído hablar hasta ahora, que consiste en filmar la misma escena bajo cinco o seis ángulos diferentes. (...) Como no se respetaba la continuidad, todo resultaba mucho más fácil. [Los actores] hacían cosas completamente opuestas de una toma a otra, y podían encontrarse delante de una ventana para dar una réplica o delante de la puerta para dar la siguiente. Podían también jugar más fácilmente con las emociones: rodar una escena encolerizados y rehacerla luego con aire de felicidad”. Declaraciones a Marie-Eve Poisson: “Entretien avec Lars von Trier”, en *Postif*, nº 413-414. Julio-agosto de 1995. Página 119. Para ampliar esta información sobre el cambio de estilo de Lars von Trier, véase también Björkman, Stig; op. cit. Páginas 148-149.
13. Los textos de los tres manifiestos que acompañaron al estreno de sus películas *El elemento del crimen*, *Epidemic* y *Europa* se encuentran transcritos en Björkman, Stig; op. cit. Páginas 68, 93 y 125-126. El texto completo del “Manifiesto Dogma 95” puede encontrarse en las páginas 161 y 162 de la obra citada, aunque para mayor información sobre la evolución y el significado de este movimiento conviene consultar el libro de Richard Kelly *El título de este libro es Dogma 95*. Alba Editorial. Barcelona, 2001.
14. “No se puede negar que Dogma 95 está fuertemente influido por la ‘nueva ola’ francesa. En su época, ésta significó una fuerte inyección de vitaminas. Nosotros no llegaremos probablemente a la misma cantidad de vitaminas, aunque sí, probablemente, a un bacilo preventivo”. Declaraciones a Stig Björkman: “L’hôpital et la charité. Entretien avec Lars von Trier”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 524. Mayo de 1998. Página 74.
15. Kelly, Richard; op. cit. Páginas 19-20.
16. *Ibidem*, página 205.
17. “Lo curioso es que todas las películas están concentradas alrededor de un protagonismo colectivo. Los cuatro filmes cuentan la historia de un grupo de gente, lo que parece una curiosa coincidencia. Y todo ello sin que exista el menor acuerdo entre nosotros para los proyectos. Pero es posible que la idea que subyace a Dogma 95 haya inspirado este tipo de historias”. Declaraciones a Stig Björkman: “L’hôpital et la charité. Entretien avec Lars von Trier”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 524. Mayo de 1998. Página 74.
18. “Dogma 95 contiene algunas reglas imposibles, paradójicas, pero esto ocurre igualmente en los dogmas religiosos”. Declaraciones de Lars von Trier recogidas en el *pressbook* de *Los idiotas*.
19. Aunque el dato haya que analizarlo con cierta cautela, ésta es la cifra de recaudación en taquilla de la cinematografía danesa durante el año 1999 que proporciona Mikael Olsen, encargado de la revisión de guiones en el Instituto del Cine de ese país, a Richard Kelly; op. cit. Página 147.
20. *Ibidem*, páginas 294-295.
21. Refiriéndose a este cambio de criterio para otorgar el “Certificado Dogma” a las películas, Kristian Levring afirma: “Una cosa que ha cambiado en Dogma es que ha ido del catolicismo al protestantismo. Antes, los cuatro teníamos que sentarnos a ver la película. Ahora es su director el que firma un papel que dice: ‘En conciencia, hice esta película siguiendo las reglas del Dogma’. Y automáticamente recibe el certificado.”. Kelly, Richard; op. cit. Página 94.