

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Los cortometrajes de Lars Von Trier

Autor/es:  
Etxebeste, Zigor

Citar como:  
Etxebeste, Z. (2002). Los cortometrajes de Lars Von Trier. Nosferatu. Revista de cine. (39):24-28.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41264>

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**



# Los cortometrajes de Lars von Trier

*Zinegile guztiek hasierako lanak dituzte, eta Lars von Trier-en hastapeneko saiakuntzek zein Danimarkako Zinema Eskolan burutu zituen film laburrek (Nocturne eta Befrielsesbilleder batez ere) zuzendari bilhurtzeko beta eman zioten. Bere lehenengo film luzeek jorratuko zuten mundu ikusgarria jatorrizko lan hauetan du oinarria.*

**Zigor Etxebeste**

**E**l realizador danés más conocido desde Carl Theodor Dreyer ha sido, y es, un buscador infatigable de nuevos caminos en la exploración cinematográfica. Así lo atestigua su última producción hasta la fecha, tan audaz como polémica, al unir dos talentos tan grandes y dispares como el suyo propio y el de la cantante islandesa Björk. Sin embargo, el camino de Lars von

Trier desde **El elemento del crimen** (*Forbrydelsens element*, 1984) hasta **Bailar en la oscuridad** (*Dancer in the Dark*, 2000) ha sido largo, a veces difícil, pero, sobre todo, arriesgado. La ópera prima de von Trier sorprendió en su momento por la originalidad de su propuesta estética y, si buscamos el origen de la misma, debemos remontarnos hasta sus primeros experimentos en super-8, sus dos trabajos en 16 mm y las tres obras que realizó en la Escuela de Cine de Copenhague (Den Danske Filmskole).

Entre 1967 y 1971 Lars Trier (el provocativo “von” aparecería más tarde) filmó pequeños experimentos con la cámara de super-8 de su madre. Estos cortometrajes (entre los que hay alguna animación) son prácticamente inéditos, pero, según declaraciones del propio realizador, el intento de explorar era ya indiscutible en ellos: “*Se podía rebobinar, hacer planos-secuencia y sobreimpresiones. Era preciso probar todo*” (1). Con 17 años, el inquieto Trier intenta entrar en la Escuela de Cine y, al no ser aceptado, entra a formar parte de una asociación de cineastas *amateurs* llamada “Film-gruppe 16”, con los que podrá producir sus dos primeros filmes: **Orchidégartneren** (1977) y **Menthe-la Bienheureuse** (1979). El primero es un medimetraje en



16 mm basado en una novela no publicada del realizador. En él, von Trier interpretaba el papel de Victor Morse, un hombre de múltiples rostros y que aparecía disfrazado o con uniforme nazi. El carácter provocador de esto último iba unido a la intención que Lars tenía de rebelarse contra su madre (que fue miembro de la re-

sistencia durante la guerra), así como a la gran influencia que David Bowie ejercía sobre él. Del mismo modo, no podemos obviar la reconocida admiración que sentía von Trier por **Portero de noche** (*Il portiere di notte*, 1975), de Liliana Cavani, en la que el protagonista –Dirk Bogarde– era un oficial nazi.



Menthe-la bienheureuse

**Menthe**, realizado en el mismo formato que el anterior, es una lectura muy particular de *Historia de O*, de Pauline Réage. La revelación que supuso para von Trier el film **India Song** (Marguerite Duras, 1975) se palpa en este trabajo, donde ya probó alguno de los elementos que aparecerán en la etapa anterior a **Rompiendo las olas** (*Breaking the Waves*, 1995), tales como el rodaje de escenas con proyecciones en transparencia. La fascinación que sentía por la técnica se tradujo en **Menthe** en la construcción manual de un soporte de acero para fijar la cá-



mara y poder elaborar un *travelling* muy complicado. De este modo se iba mostrando muy lentamente un cuerpo femenino mientras iban apareciendo los títulos de crédito del principio. El mismo año que realizó este mediodiámetro, Lars von Trier volvió a intentar acceder a la Escuela de Cine, y esta vez sí fue admitido.

### En la Escuela de Cine de Copenhague

El recuerdo que el director danés tiene de la Danske Filmskole dista mucho de ser positivo, ya que encontró todo tipo de obstáculos a la hora de llevar a cabo sus proyectos (2), y sus inquietudes estéticas chocaban con la idea de hacer cine comprometido que predominaba en la escuela. En cualquier caso, los trabajos realizados allí, entre los que encontramos varios ejercicios en cine y vídeo y los tres filmes producidos por la escuela (*Nocturne* –1980–, *Der sidste detalje* –1981– y *Befrielsesbilleder* –1982–), abrieron las puertas del cine al joven

von Trier. Estas tres obras a las que nos referimos, sobre todo la primera y la última, constituyen un paso fundamental en la búsqueda estética definida en su primer largometraje, **El elemento del crimen**.

Lo que caracteriza estos dos trabajos (*Nocturne* y *Befrielsesbilleder*) es su asombroso aspecto visual. La Escuela de Cine fue, a pesar de las contrariedades, un lugar de encuentro entre personas con talento, y Lars von Trier encontró en sus compañeros Tom Elling y Tómas Gislason la misma libertad para crear que él ansiaba. El primero de ellos era pintor antes de su acceso a la Escuela, y la tendencia simbolista de sus cuadros influyó decisivamente en su trabajo como director de fotografía en el cine. A Tómas Gislason, en cambio, le preocupaba el montaje de las imágenes, y sus teorías contribuyeron enormemente al aspecto final de las películas de von Trier (3). En las discusiones a tres bandas que tenían sobre el contenido simbólico de las imágenes se antepone siempre la plasti-

cidad de las mismas, contraviniendo la tendencia impuesta en la Escuela de partir del mensaje.

*Nocturne* parte de una idea simple: una mujer, sensible a la luz y que vive en una casi total oscuridad, mantiene una conversación telefónica con otra mujer sobre el viaje en avión que la llevará de Copenhague a Buenos Aires. La originalidad del cortometraje radica en su aspecto puramente visual y no en su intriga, que es mínima. La experimentación con los ángulos de cámara, la postsincronización de los diálogos, la utilización de una pátina de color, los virtuosos *travellings* y la cámara lenta son algunos de los elementos que caracterizan a *Nocturne*, que continuarán desarrollándose en *Befrielsesbilleder*, hasta alcanzar el corpus de un estilo visual en **El elemento del crimen**. Las imágenes del corto se prestan a diversas asociaciones simbólicas. Uno de los referentes son los pájaros, que aparecen de principio a fin; primero, en el violento plano-secuencia del principio (la mujer sostiene un pajarillo entre sus ma-

nos cuando un hombre penetra bruscamente en la habitación, haciendo añicos la ventana iluminada); luego, se hace referencia a la jaula vacía donde murió el pájaro —“*Se volvió loco, no soportaba la luz*”—; por último, en la escena final, con la bandada de patos volando frente a la protagonista. También las relaciones simbólicas entre imágenes montadas en continuidad son constantes, sea la botella que gotea lentamente con las lágrimas de ella, sean las líneas horizontales del billete de avión con los barrotes de la jaula del pájaro, etcétera.

Podemos encontrar en **Nocturne** analogías visuales y sonoras con uno de los directores que más apasionan a Lars von Trier, el ruso Andrei Tarkovski (4). La influencia que **El espejo** (*Zerkalo*, 1975) ejerció sobre el joven danés es apreciable ya en este primer trabajo de escuela, pero es en su película de graduación, **Befrielsesbilleder**, donde el peso de Tarkovski es indiscutible. Entre estos dos trabajos existe un mediodmetraje inédito que también realizó von Trier en la Escuela de Cine, bajo el título de **Den sidste detalje**, que el director despacha calificándolo como “*menos logrado*”. Este trabajo, que contó de nuevo con la colaboración de Elling en la fotografía y de Gislason en el montaje, está basado en un guión de Rumle Hammerich, y von Trier lo describe como “*una especie de parodia del polar, un poco inspirado en Jean-Pierre Melville*”.

**Befrielsesbilleder** es un largo mediodmetraje de casi una hora de duración que fue realizado por von Trier para graduarse en la Danske Filmskole. Al igual que en **Nocturne**, la intriga es poco importante, y la parte visual tiene un mayor peso específico. La división en tres actos o espacios visuales se une a la utilización de tres colores predominantes en cada uno de ellos. En la primera parte se muestra, bajo el manto de



un rojo intenso, a los soldados alemanes que se esconden en un recinto tras la liberación de mayo de 1945. En este sombrío habitáculo algunos soldados se suicidan o son ayudados a ello por sus compañeros. Uno de ellos, Léo, ve cómo todo se ralentiza, cómo el tiempo va consumiéndose allí dentro y cómo la locura y la muerte son las únicas opciones en ese lugar. En este terrible mundo se nos ofrece uno de los momentos más bellos y escalofriantes, un plano picado en *travelling* (que volverá a utilizar en **El elemento del crimen**, cortesía de Tarkovski) que nos muestra el suelo, mientras en *off* escuchamos una retahíla de nombres de ciudades alemanas (5). El plano

termina con el nombre repetido de Dresde, al mismo tiempo que vemos un suicidio asistido de otro soldado. Léo también elige la muerte, pero el arma se le encasquilla, y es entonces cuando decide ir en busca de Esther, su amada danesa, a quien había escrito una carta de despedida. Al principio del film habíamos oído el contenido de esta misiva, acompañado por imágenes del día de la liberación, imágenes documentales que volverán a repetirse en distintos momentos. Al final de este acto vuelven a aparecer imágenes de archivo, en las que vemos cómo son detenidos los colaboradores daneses (*stikkere*) y los alemanes, y también al final del segundo acto.



El encuentro de Léo con Esther es el eje central del segundo acto, esta vez con el amarillo como color predominante. La fisicidad que se palpa en las imágenes volverá a hacerse patente en **El elemento del crimen**, algo que ya ocurría en las “cloacas” del primer acto. Si el fuego y el agua eran elementos que en la “prisión” de los soldados actuaban de forma inquietante, en la habitación de Esther es el viento el que juega un importante papel. Todo se mueve al ritmo de ese aire misterioso: las serpentinatas, la araña que cuelga del techo, incluso la cámara parece moverse por fuerza eólica. Esta sensibilidad hacia los objetos nos hace retomar una de las influencias que se observan en **Befrielsesbilleder**, Andrei Tarkovski y su película **El espejo**. El último acto es el que más relación tiene con el realizador ruso, una reconocida influencia que jalona la primera etapa como director de Lars von Trier.

Este tercer acto se estructura como un círculo, ya que comienza y termina con una composición de plano similar, encuadrando la ventana ovalada de la parte trasera de un coche. El color que impregna las inquietantes imágenes es ahora el verde, dando una sensación de continuo amanecer, además de relacionarlo con la natural tonalidad del bosque. Esther ha llevado a Léo a un bosque para vengar la tortura que un partisano sufrió a manos de las SS (le arrancaron los ojos), que ella le imputa. Entre los árboles, Léo recordará su infancia y cómo podía comunicarse con los pájaros. En ese instante, von Trier acomete uno de sus virtuosos planos-secuencia: la cámara sigue verticalmente el silbido de Léo por el tronco de un árbol, y luego, horizontalmente, nos descubre cómo se van acercando los partisanos para detenerle. El empleo del fuera de campo es magistral en este plano (al igual que en todo el acto). El martirio de Léo está dis-

puesto, y Esther clavará en sus ojos una rama afilada, cegándole para siempre. Solo y abandonado, Léo es elevado a los cielos en un movimiento de grúa magnífico (6). Al final, regresamos por el bosque, en un elaborado *travelling* que nos lleva a la misma ventana ovalada del principio de este acto. El rostro de Esther aparece mirando a la cámara con tristeza, mientras empieza a llover. Las bombas suenan aún en la lejanía, y ella llora. Es el final de **Befrielsesbilleder**. Pero von Trier se reserva un as en la manga. A pesar de ser evidente que la representación ha terminado, la cámara sigue rodando un poco más, y obtiene de la actriz Kirsten Olesen un momento impagable. Al escuchar la palabra “corten”, ella deja de ser Esther y vuelve a ser Kirsten, pero lo importante es que ella no sabe que la siguen grabando. Este efecto de distanciamiento constituye una muestra de la continua exploración del director danés en el campo cinematográfico.

La importancia de **Befrielsesbilleder** en la evolución posterior de Lars von Trier está fuera de toda duda, y los elementos que se observan en la estética de su primera trilogía (**El elemento del crimen**, **Epidemic** –1988– y **Europa** –*Europa*, 1991–) aparecen esbozados en este film. El misticismo del último acto (el bosque, la “asunción” de Léo, el plano-secuencia del final o la utilización de la música coral parecen sacados de **El espejo**) se une a la angustiosa noción espacial y ambiental de los dos primeros actos, y todo ello confluirá en el primer largometraje de von Trier.

#### NOTAS

1. Björkman, Stig: *Lars von Trier. Entretiens avec Stig Björkman*. Ed. Cahiers du Cinéma. París, 2000. Página 26.

2. Uno de estos proyectos fue la adaptación de *La filosofía en el tocador*, del marqués de Sade. El director cuenta

cómo tuvo que destruir el guión por orden del entonces profesor de dirección Gert Fredholm, indignado porque “semejante guión hubiera podido ser escrito en la Escuela de Cine”. Op. cit. Página 40.

3. Tom Elling y Tómas Gislason continuaron colaborando con von Trier en **El elemento del crimen**, e incluso Gislason participó junto a von Trier en la creación del *storyboard* para **Europa**. Recientemente ha presentado su primer trabajo como realizador, **P.O.V.-Point of View**, compitiendo para el premio Nuevos Directores en la sección Zabaltegi del 49º Festival de Cine de San Sebastián.

4. Sería muy interesante observar los puntos en común que la plástica visual de **Nocturne** tiene con el mundo aparentemente lejano del donostiarra Iván Zulueta. El miedo a la luz de la mujer o la experimentación visual y sonora son algunos de los puntos en contacto de von Trier con Zulueta, al menos en el cortometraje al que nos referimos.

5. Los nombres de ciudades alemanas serán una constante en la trilogía sobre Europa: “*Cuando se escuchan los nombres de las ciudades (alemanas), se evocan imágenes. El hecho de hablar de ciudades es bastante visual, porque atribuimos un alma a muchas de ellas, hayamos estado o no*”. Op. cit. Página 56.

6. “*Ajusté a Edward Fleming (Léo) en la barquilla. Subimos hasta 28 metros de altura, ya que el operador jefe no se atrevía. No había un segundo que perder. Había que conseguir la escena en una toma única, si queríamos a la vez el amanecer y esa ligera bruma que flotaba sobre el paisaje. No quería enganñar con una máquina de humo. El travelling empezaba lentamente. Le había prometido a Edward no subir más de 10 metros, pero estiré la grúa al máximo. Cuando el plano finalizó, Edward abrió los ojos y miró hacia abajo. Sólo dijo en un tono tranquilo y firme: ‘¡Bueno, bajemos!’*”. Op. cit. Página 51.