



ANÁLISIS PLÁSTICO DE LA TRILOGÍA *EL CORAZÓN DORADO*

Diego Alejandro Jiménez Molina

RESUMEN: Este trabajo de investigación centra el foco en la trilogía de *El corazón dorado* de Lars Von Trier con el objetivo de definir el estilo plástico del director y explicar por qué resultó novedoso en la década de los 90.

PALABRAS CLAVE: Análisis plástico; Lars Von Trier; Trilogía de El corazón dorado; Rompiendo las olas; Los idiotas; Bailar en la oscuridad

Trabajo de Fin de Grado – Curso 2023-2024

Convocatoria: junio

Tutor: Ricardo Roncero Palomar

Grado: Periodismo y Comunicación Audiovisual

Campus Vicálvaro

Universidad Rey Juan Carlos

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN	6
2.1 Objetivos.....	6
2.2 Hipótesis	6
3. METODOLOGÍA.....	6
3.1 Elección de la muestra	7
3.2 Variables y técnica de Análisis	8
3.3 Desarrollo de la metodología.....	10
4. MARCO TEÓRICO	11
4.1 El cine de Lars Von Trier	11
4.1.1 La trilogía de <i>El Corazón Dorado</i>	13
4.1.2 Dogma 95	15
4.2 Teoría del cine de autor	18
4.3 Realismo cinematográfico	20
4.4 Técnica de registro.....	21
4.4.1 Película analógica	22
4.4.2 Vídeo digital	23
5. ANÁLISIS TEXTUAL.....	24
5.1 ROMPIENDO LAS OLAS	26
5.1.1 Puesta en escena	26
5.1.1.1 Decorados	27
5.1.1.2 Iluminación.....	28
5.1.1.3 Vestuario	29
5.1.2 Plano cinematográfico	30
5.1.2.1 Tipos de planos	30
5.1.2.2 Movimientos de cámara.....	32
5.1.2.3 Color	33
5.1.2.4 Efectos especiales	34
5.1.2.5 Formato.....	35
5.1.3 Montaje.....	36
5.1.4 Sonido.....	36
5.2 LOS IDIOTAS	37

5.2.1	Puesta en escena	38
5.2.1.1	Decorados	38
5.2.1.2	Iluminación	38
5.2.1.3	Vestuario	39
5.2.2	Plano cinematográfico	40
5.2.2.1	Tipos de planos	40
5.2.2.2	Movimientos de cámara	42
5.2.2.3	Color	43
5.2.2.4	Efectos especiales	44
5.2.2.5	Formato	44
5.2.3	Montaje	45
5.2.4	Sonido	45
5.3	<i>BAILAR EN LA OSCURIDAD</i>	46
5.3.1	Puesta en escena	46
5.3.1.1	Decorados	46
5.3.1.2	Iluminación	47
5.3.1.3	Vestuario	48
5.3.2	Plano cinematográfico	49
5.3.2.1	Tipos de planos	49
5.3.2.2	Movimientos de cámara	50
5.3.2.3	Color	52
5.3.2.4	Efectos especiales	53
5.3.2.5	Formato	53
5.3.3	Montaje	54
5.3.4	Sonido	54
6.	RESULTADOS	55
6.1	Puesta en escena	56
6.1.1	Decorados	56
6.1.2	Iluminación	57
6.1.3	Vestuario	57
6.2	Plano cinematográfico	58
6.2.1	Tipos de planos	58
6.2.2	Movimientos de cámara	59
6.2.3	Color	60

6.2.4 Efectos especiales	60
6.2.5 Formato.....	61
6.3 Montaje.....	61
6.4 Sonido.....	62
7. CONCLUSIONES.....	63
8. REFERENCIAS	67

1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Fin de Grado analiza en profundidad el aspecto plástico y estético de las películas *Rompiendo las olas* (1996), *Los idiotas* (1998) y *Bailar en la oscuridad* (2000) del director danés Lars Von Trier. Juntas conforman la trilogía de *El corazón dorado*, tres películas cuya relación se encuentra en sus protagonistas; personajes femeninos que sufren y realizan grandes sacrificios para la felicidad de otros. Se enfocará el estudio en adoptar una visión analítica y crítica en el aspecto visual de las obras, las similitudes y diferencias que poseen entre ellas, así como algunas referencias que pudieron impulsar al director a llevar a cabo esos tipos de realización.

La trilogía de *El corazón dorado* supuso una enorme novedad en el panorama cinematográfico debido a sus experimentales técnicas en la narración y en sus elementos plásticos. Es cierto que, si echamos la vista atrás desde la actualidad, encontramos autores y obras con características similares a las de Lars Von Trier, pero la mayoría de ellas son posteriores a la realización de esta trilogía. Por ello, consideramos que las elecciones plásticas que llevó a cabo el director y el Dogma 95 tuvieron una gran relevancia y sirvieron de influencia para muchos directores posteriores, como pueden ser Harmony Korine o Juan Pinzás.

Estas tres películas se realizan en un contexto marcado por las novedades tecnológicas que empiezan a desarrollarse, y en el ámbito cinematográfico aparecen herramientas que marcarán un antes y un después en la elaboración de un film. Grandes producciones de Hollywood en la década de los 90 empezaron a demostrar un enorme salto en las tecnologías digitales relacionadas con los efectos especiales con producciones como *Parque Jurásico* (1993), o las primeras películas de animación hechas íntegramente con ordenador como *Toy Story* (1995). Sin embargo, la renovación del analógico al digital también se hace notar en los aparatos técnicos propios del rodaje, como en las cámaras. Estas se relacionaban más con reportajes periodísticos o con los documentales, y fue Lars Von Trier uno de los que empezó a filmar sus películas con cámaras digitales cuando esta práctica podía resultar algo pobre y descuidado. *Los idiotas*, que fue su primera obra rodada en digital, se realizó con una Sony DCR-VX1000.

Esa fue una de las varias decisiones plásticas de Lars Von Trier que tuvieron gran relevancia e influencia en el cine y que justifica el interés por escoger estas tres películas para realizar el presente trabajo de investigación.

2. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

A continuación, se plantean los objetivos para el presente Trabajo de Investigación, así como las hipótesis que pueden ser confirmadas o refutadas en las conclusiones.

2.1 Objetivos

- Analizar cuáles son las características plásticas en el cine de Lars Von Trier, en concreto aquellas que conforman el estilo de *El corazón dorado*.
- Elaborar una ficha de análisis que sea capaz de estudiar la trilogía de *El corazón dorado* y desglosar su estilo.
- Ubicar esta trilogía en su contexto y determinar si se debe considerar como cine de autor.

2.2 Hipótesis

- La evolución de Lars Von Trier en las tres películas de *El corazón dorado* presenta diferencias en cuanto a estilo y recursos plásticos.
- Las elecciones técnicas de Lars Von Trier en esta trilogía se alejan de las predominantes en el cine de su contemporaneidad.
- Las amplificaciones estéticas del director comparten relación con los códigos predominantes del cine de autor.

3. METODOLOGÍA

La metodología aplicada en este Trabajo de Fin de Grado está basada en el análisis como herramienta de observación y desarrollo durante la investigación. En concreto, se utilizará el análisis textual como metodología aplicada a las tres películas. Este tipo de metodología es una de las posibles a la hora de centrarse en el estilo plástico de una o varias películas, basándose en el análisis del contenido cinematográfico en cuanto a lo que vemos en pantalla.

Para ello se desarrollarán distintos conceptos como el soporte de las tres obras, centrándonos en las diferencias entre la película y el vídeo como herramienta de realización de un film, en cuáles de las dos se apoya el director a lo largo de la trilogía y con qué motivo. En ocasiones se ha definido a Lars Von Trier como un director provocador no solo en su faceta narrativa sino también en la visual, incluso él mismo se

ha encargado de afirmarlo en alguna entrevista como la que concedió a la revista *Fotogramas*: “Las polémicas me van y creo firmemente que el cine debe provocar una cierta actividad mental” (Lars Von Trier, 2008). Por ello, se desarrollará y analizará a fondo las imágenes que componen a estas tres películas para buscar un motivo cinematográfico en su estilo a la hora de realizar una obra.

Dentro del análisis textual serán distintos aspectos los que servirán de análisis en cada película, tales como los tipos de planos predominantes, el color, el recurso de grabar con cámara en mano o de manera estática, la influencia de la iluminación, el juego del director con la continuidad, etc. Estas decisiones del director servirán para definir su estilo y así poder entender su influencia cinematográfica en obras posteriores.

Pieza importante de este Trabajo de Fin de Grado será definir y trabajar en base al movimiento Dogma 95. Una corriente cinematográfica impulsada, entre otros, por el mismo director y que tendrá cierta relevancia a la hora de explicar los recursos plásticos de las películas analizadas. Esta corriente recoge una serie de mandamientos en forma de normas a cumplir para la realización de una obra. Explicaremos cuáles de las tres películas cumplen con dichas normas, o con cuantas de esas reglas trabaja el director, y analizaremos si realmente obedecen a una intencionalidad como puede ser el realismo y la naturalidad de las historias que se cuentan. También ahondaremos en corrientes cinematográficas anteriores que buscaban objetivos similares al Dogma 95, tales como desprenderse del comercio de Hollywood y realizar obras alejadas del entretenimiento y enfocadas en el aspecto artístico, certificando así al director dentro del cine de autor.

3.1 Elección de la muestra

El objeto de estudio de esta investigación es la trilogía de *El corazón dorado* del director danés Lars Von Trier, formada por las obras *Rompiendo las olas*, *Los idiotas* y *Bailar en la oscuridad*. La elección de esta trilogía se corresponde con la intención de desglosar el estilo plástico del director en estas películas en base al contexto cinematográfico de la época y por qué supone un estilo muy diferente respecto al lenguaje audiovisual del cine *mainstream*. También se pretende vincular los elementos plásticos observables en esta trilogía con el resultado de un estilo más crudo y realista.

La elección en concreto de estas películas en vez de otras del director es porque coinciden en tiempo con la creación del Dogma 95, un movimiento cinematográfico de origen danés creado, entre otros, por el mismo director. Este movimiento recoge una serie de normas a

la hora de realizar una película, las cuales tienen influencia en el estilo plástico de una obra. Por ello, consideramos este un tiempo clave en el contexto cinematográfico contemporáneo, ya que fue una corriente con gran repercusión mediática y cinematográfica.

El contexto de estas películas también resulta relevante por las novedades en el ámbito tecnológico. La década de los 90 supuso un antes y un después debido a ello, y el cine se aprovecha mucho de ello. Es justo cuando se cumplen 100 años de la realización de la primera película cuando se empieza a experimentar con la digitalización en varios aspectos de una cinta, como pueden ser los efectos especiales, la creación de animaciones o los procesos de montajes.

Entre todas las novedades, aparecen también nuevos medios técnicos digitales, como cámaras de vídeo y equipos de sonido, más ligeros y seguros, pero todavía lejos de ser relacionados con el cine. Sin embargo, Von Trier y varios compatriotas suyos ven en ello una oportunidad para practicar un nuevo tipo de cine acorde con una nueva era que estaba experimentando el mundo.

Al hablar de *La celebración* de Vinterberg, es inevitable no hablar de *Los Idiotas* de Lars von Trier, ambas fueron las primeras películas del movimiento Dogma 95. En su intento por regresar a las raíces básicas del cine y enfocarse en lo que este movimiento consideraba como “puro”, es decir, las “historias reales y las actuaciones” por encima de todo, Von Trier y Thomas Vinterberg decidieron filmar con cámaras digitales. La cámara utilizada por Von Trier fue una DCR-VX1000 de Sony (Lomelí, 2013).

Se puede decir que directores como Lars Von Trier y Thomas Vinterberg fueron pioneros en incluir las novedades digitales en el proceso del rodaje de un film. Como la trilogía de *El corazón dorado* es la que coincide en tiempo con este contexto tecnológico y con la creación del Dogma 95, se considera de interés su análisis plástico para así poder explicar el estilo del director en base a una nueva era digital. Además, se pretende observar cómo en cada película de la trilogía aparecen nuevas características plásticas que están vinculadas con nuevos medios empleados.

3.2 Variables y técnica de análisis

Como se ha dicho, el tipo de análisis empleado en este trabajo de investigación es el textual, aquel basado en analizar todos los elementos observables de una película. Para ello, la investigación se ha estructurado en base a un esquema de elementos plásticos a

desglosar. Dicho esquema ha sido creado tomando como referencia el libro *El arte cinematográfico* de 1995, escrito por Kristin Thompson y David Bordwell. Este libro es uno de los referentes escritos más destacados para un estudioso del cine, que ahonda en los elementos que cualquier analista debe conocer a la hora de desglosar una película, poniendo como ejemplo distintas cintas de la historia del cine.

Como el presente trabajo está basado en un análisis de elementos plásticos, se ha visto la necesidad de crear dicho esquema como plantilla a seguir para el tratamiento de cada una de las tres películas, y así poder observar las diferencias existentes y las novedades técnicas que presentan cada una de las tres.

Cuando se menciona el “estilo” en este trabajo, se hace en base a la definición que hace el libro de ese concepto: uso unificado, desarrollado y significativo de las elecciones técnicas concretas de una película. Estos autores ahondan en el estilo cinematográfico analizando distintos elementos de una película, los cuales utilizaremos para desarrollar el esquema de análisis de la trilogía de *El corazón dorado*. Estos puntos son:

- Puesta en escena: este es el elemento más observable por parte del espectador en una película. De esta forma, este punto se dividirá en decorados, iluminación y vestuario. En algunas películas del director no se especifica en ningún momento la época, pero gracias a la puesta en escena se podrán situar en un tiempo concreto. El libro también incluye en este apartado el movimiento y la expresión de los personajes, pero se decide no incluir este punto en el presente trabajo ya que no resulta de mucha relevancia para el análisis plástico.
- Plano cinematográfico: este punto centrado en la imagen se dividirá en tipos de planos, movimientos de la cámara, color, efectos especiales y formato de la película. Se podrá así encontrar las similitudes o diferencias que presentan las imágenes de las tres películas de la trilogía.
- Montaje: en este punto se hablará de distintas características que son realizadas en el montaje de un film como puede ser la duración de los planos, la continuidad o las transiciones, por ejemplo. Lars Von Trier siempre ha jugado mucho con este punto en sus películas, y en este apartado se explicará que elementos diferencian sus películas de un montaje convencional.
- Sonido: este elemento es clave en una película, ya sea en cuanto a los diálogos o a la banda sonora. Se hablará de la importancia que posee en esta trilogía, ya que las normas del Dogma 95 recogen que solo puede haber sonido diegético en una

obra de la corriente, lo que nos servirá para diferenciar aquellas películas de la trilogía que pertenecen o no a dicho movimiento.

Aunque el libro se publicase un año antes del estreno de *Rompiendo las olas* (la primera película de la trilogía), posee contenido que nos sirve de gran ayuda para analizar el estilo de una película de cualquier época. Gracias a él, hemos obtenido las variables necesarias para poder llevar a cabo el análisis. Dichas variables son atemporales, por lo que da igual que el libro fuese publicado con anterioridad al estreno de las tres películas que se analizan; se trata de elementos plásticos que conforman cualquier película sin importar la época de esta.

3.3 Desarrollo de la metodología

Como se ha mencionado, el desarrollo del análisis textual será posible gracias a la ficha basada en *El arte cinematográfico*. Para completar esta ficha, se requiere la observación de las tres películas de la trilogía y tomar notas sobre ellas basándonos, reitero, en los puntos de análisis que conforman dicho esquema.

Podrá suceder que algunos puntos tengan más importancia en una película que en otra. Aun así, los incluiremos en cada una de las películas, y si algún elemento no tiene demasiada importancia o simplemente no existe dentro de esa película (como, por ejemplo, los efectos especiales), lo especificaremos.

También habrá otros puntos del esquema en los que se mencionarán aspectos que no recoge *El arte cinematográfico*. Por ejemplo, en el apartado de movimientos, no solo se referirá a los movimientos de la cámara sino también a los movimientos del operario de cámara en sí, ya que, como se mencionará más adelante, el recurso de la cámara en mano es un detalle plástico elemental en la trilogía de *El corazón dorado*. En cuanto al formato, no se especificará solo cuál es el que compone la película, entendiendo el formato por el espacio que ocupa la película en la pantalla, sino que también se especificará si la película está rodada en analógico o con cámaras digitales. Se incorporará en este último apartado el análisis en cuanto al tipo de cámaras debido al contexto tecnológico de la época y a la importancia que esto tuvo en un inicio en el cine de Lars Von Trier.

4. MARCO TEÓRICO

4.1 El cine de Lars Von Trier

Lars Von Trier, de nombre original Lars Trier, nació el 30 de abril de 1956 en el barrio de Lundtofte, al norte de Dinamarca. Es uno de los directores contemporáneos más reconocidos, sobre todo a nivel europeo.

Debido a la primera cámara en Super 8 que le regalaron con 10 años y a la pasión por el cine que le mostraba su tío, el cuál poseía un cineclub y había sido una figura activista para la creación del Sindicato de Directores Daneses, el joven Lars empezó a indagar desde muy joven en las artes cinematográficas. Es por eso que durante toda su adolescencia hizo pequeños experimentos audiovisuales en forma de cortometraje tales como *Hvorfor flygte fra det du ved du ikke kan flygte fra? Fordi du er en kujon* (Why Try to Escape from Which You Know You Can't Escape from? Because You Are a Coward). En este corto de 8 minutos, que realizó con catorce años, ya se apreciarían ciertas características y rasgos personales que estarían presentes en el resto de su filmografía posterior, como el uso de la cámara en mano o la provocación del público saliéndose de la narración y estética convencional. El impacto transgresor de las imágenes en las películas de Von Trier siempre han generado cierta polémica.

Cabe destacar una crónica que escribió la periodista ecuatoriana Hanelore Döbler en la revista latinoamericana *Chasqui* tras el estreno de una de las grandes obras de Von Trier, *Bailar en la Oscuridad*: “Movidos por las náuseas, la impotencia o el espanto, personas del público deciden súbitamente abandonar la sala durante una función de cine. El ambiente dentro del lugar se va tornando cada vez más incómodo y pesado. Al finalizar la misma, la gente permanece sentada en sus butacas, desconcertada, calmándose del impacto, y recuperándose del espectáculo que acaban de presenciar” (Döbler, 27: 2001).

Si bien Lars Von Trier siempre ha enfatizado en numerosas entrevistas que jamás piensa en el público a la hora de escribir y realizar una película, el impacto de ellas en el espectador siempre ha formado parte de la polémica que gira en torno a su figura. La política, aparentemente alejada de su cine, si que realmente ha generado cierta controversia en sus obras. Según dice Stevenson (2002), muchas de sus obras previas a su entrada en la universidad tenían un tono elitista y fascista, aunque él fuese comunista y, en cierto modo, activista. Sin embargo se acabó alejando más de esta corriente después de que el director considerase que, en sus propias palabras, sufrió una “sobredosis de

comunismo”. Desde entonces muchas de sus ideas han resultado muy ambiguas. Su mayor polémica fue en la rueda de prensa del Festival de Cannes tras el estreno de su película *Melancholia*, donde reconoció cierta admiración a la figura de Hitler. “La única cosa que puedo decir es que durante mucho tiempo pensé que era judío y estaba contento. Luego comprendí que no lo era. Quería ser judío pero en realidad me di cuenta de que era un nazi porque mi familia era alemana, lo cual también me agradaba” (Lars Von Trier, 2011).

Uno de sus pensamientos más marcados en su filmografía ha sido el rechazo a la política estadounidense. A pesar de reconocer que nunca ha pisado el suelo americano, películas como *Bailar en la Oscuridad*, *Dogville* o *Manderlay* muestran un carácter egoísta y dominante de su sociedad, lo cuál consiste en una metáfora para retratar a las altas élites del país norteamericano. En relación con la faceta del sexo, otro de los temas más predominantes en su filmografía, podemos relacionarlo en muchas ocasiones con ese antiamericanismo narrada en sus películas. Como ejemplo, cabe destacar un análisis de Verdú Schumann (2008) en el que afirma que en el cine del director danés el sexo se utiliza como una metáfora del efecto dominante que tiene una persona hacia otra, que de alguna forma altera el orden social y que, en estas películas, conforma el retrato de la autoridad excesiva y violenta de Estados Unidos: “El sexo representa la irracionalidad de las pasiones frente a la razón e incluso los sentimientos. Grace es violada por Ben y por los demás hombres de Dogville como forma de ejercer su dominio sobre ella, además de como mera liberación de las pulsiones”. (Schumann, 788: 2008).

La figura de la mujer en la mayoría de sus obras ha sido un elemento capital, al igual que la fe, la depresión y la propia corrupción del ser humano. Se han deducido distintos análisis entorno al trabajo del director en estos campos. En su trilogía de *El Corazón Dorado* (formada por *Rompiendo las olas*, *Bailar en la oscuridad* y *Los idiotas*), las mujeres protagonistas, retratadas como personas bondadosas y, en cierto modo, martirizadas, sufren en silencio ante la realidad que les toca vivir. En su díptico *Nymphomaniac*, la enfermedad de la ninfomanía se presenta como una herramienta de poder hacia los hombres que acaba desembocando en la locura de la protagonista, incapaz de controlar sus impulsos y generando una degradación psicológica de la mente. Todo ello obedece a una visión nihilista característica en el cine del director danés, donde la figura femenina obedece en muchas ocasiones a unos mismos patrones. “Caracteres femeninos dominantes y manipuladores, capaces de desencadenar una respuesta violenta

en los otros. Bajo mi punto de vista, la feminidad moderna parece conducir a Lars von Trier hacia un irremediable final: el trágico” (Díaz Lucena, 2015: 160).

4.1.1 La Trilogía de *El Corazón Dorado*

La trilogía de El Corazón Dorado del director danés Lars Von Trier está formada por las películas *Rompiendo las olas* (1996), *Los idiotas* (1998) y *Bailar en la oscuridad* (2000). El nombre de la trilogía hace referencia a las mujeres protagonistas de cada una de las tres películas. Todas ellas mujeres caracterizadas por una gran bondad que se ven empujadas a realizar grandes sacrificios por amor. Si bien esto puede resultar algo recurrente en otras obras del director, en esta trilogía Von Trier lleva al experimento la narración y los recursos estilísticos para sumergirnos en el retrato más melodramático y, en algún caso, ilusorio de las protagonistas.

En su trilogía *El Corazón Dorado*, Von Trier optó por articular una visión de la bondad y el sacrificio específicamente a través de una lente femenina, alineando el martirio con la feminidad, de este modo la mártir es una esposa devota, una madre cariñosa, la afirmación de los rasgos esenciales de la identidad femenina en el mundo moderno (Diamante, 3: 2009).

En *Rompiendo las olas*, ganadora del Gran Premio del Jurado en el Festival de Cannes, Von Trier cuenta la historia de Bess, una joven puritana perteneciente a una comunidad escocesa de tales creencias que se enamora de Jan, un forastero que trabaja en una petrolífera. Pese a la oposición que tiene la comunidad de Bess a su amor hacia Jan, ambos se acaban casando. La protagonista siente como una bendición divina la aparición de una persona como su nuevo marido, pero este sufrirá un accidente que lo dejará incapacitado para mantener relaciones sexuales. El hecho del accidente llevará a Bess a ese sacrificio por amor del que hemos hablado; la corrupción de una mujer bondadosa y con valores católicos como consecuencia de su incondicional amor por su marido.

Bess empezará a mantener relaciones sexuales con otras personas con el fin de intentar complacer y curar a su marido impedido. De ahí nace el dilema entre el amor y los valores, la entrega al ser humano y la moral llevada a un sacrificio extremo.

La siguiente película de la trilogía sería una de las grandes novedades en la filmografía del director y en el panorama de cine europeo. *Los idiotas* sería la primera obra de Von Trier en cumplir con las normas del movimiento Dogma 95, impulsado por él y otros directores, y la segunda en obtener el certificado oficial de película dogma tras *La celebración* de Thomas Vinterberg.

Los idiotas quizás sea la película más distinta de la trilogía; la protagonista no ocupa tanta atención en comparación con las otras dos películas, y la estética de la obra queda en un segundo plano obedeciendo a las normas del Dogma 95. Se ha dicho muchas veces que las interpretaciones de esta película fueron en gran medida improvisadas, pero Stevenson (172: 2002) afirma que, si bien esto se intentó en el inicio del rodaje, Von Trier acabó redactando escrituras de guion sobre la marcha ya que no veía que fuese a funcionar tanta libertad interpretativa.

La sinopsis se puede resumir en un grupo de jóvenes que fingen padecer problemas mentales, que en cierto modo incomodan a todas las personas que se cruzan en sus caminos, y que resulta el modo de escapar de las convencionalidades sociales para los personajes. En ese grupo aparece Karen, que se encuentra a estas personas en un restaurante y que poco a poco irá integrándose en sus actividades. Es al final de la película cuando comprendemos que Karen pertenece a esa figura con el corazón dorado que compone Von Trier en esta trilogía.

Es hasta el final de la cinta que nos damos cuenta que ella es la protagonista de la historia, una verdadera idiota que simplemente adopta las reglas de unos cuantos para encontrar un alivio a un pesar. Aprendemos que ella perdió a su hijo, y decidió desaparecer. Su familia la daba por muerta. Pero regresa, como si nada, y bajo las instrucciones de Stoffer, se burla de su familia y de su pesar escupiéndole su comida en lo que parecería ser un episodio o un ataque, otro *spass*. Recibe una bofetada y se marcha (León, 2017).

La tercera parte de la trilogía acabaría siendo la más laureada de todas, alzándose con la palma de oro en el Festival de Cannes: *Bailar en la oscuridad*. En su reparto Von Trier cuenta con estrellas de talla mundial como la cantante Björk en el papel protagonista, Catherine Deneuve o David Morse.

En esta película el director danés vuelve a sorprender al público ya que se trata de un musical, aunque totalmente fuera de los estereotipos del género, siendo una historia melodramática y trágica, lejos del entretenimiento de los musicales hollywoodienses. La protagonista, Selma, es una mujer checoslovaca que padece una enfermedad que le hace perder la visión progresivamente, y trabaja en América para poder pagar la operación de su hijo. Pero ese dinero se lo robará su vecino, el cual acabará disparado por ella. Culparán a Selma de asesinato, y si bien acabará consiguiendo que a su hijo le operen, ella será condenada a muerte “injustamente”. Una vez más vemos el sacrificio de una mujer

extranjera por curar a su hijo, pero que la sociedad se encargará de que sea castigada. El amor condenado al extremo.

La ceguera de Selma es una metáfora de cómo ella ve el mundo, pero los números musicales hacen referencia a pequeñas escapadas que hace la protagonista de la oscuridad en la que está sumergida. Según Stevenson (216: 2002), se utilizaron más de cien cámaras para los números musicales, todas ellas fijas y desde distintos ángulos, las cuales habían sido manipuladas electrónicamente para conseguir colores más saturados.

El tratamiento de Selma está modulado por intersticios en los que, en lugar de un silencio traumático, proyecta canciones y bailes. Fantásticos números musicales filmados con colores brillantes y coreografiados al estilo anacrónico de los musicales de Hollywood permiten al público unirse a Selma y escapar con ella al mundo donde nunca pasa nada malo (Diamante, 10: 2009).

Con estas tres películas Von Trier compone una pequeña visión personal del mundo. Un mundo donde las mujeres sufren más que el resto y se ven arrastradas, en cierto modo, a la locura por culpa de una sociedad malvada e injusta.

Ninguno de estos tres personajes se encuentra sola, pero a su vez lo están. Al ser humano no le gusta mirar. La mirada es un acto erótico, y el hombre le gusta estar cubierto y vestido. Existen momentos donde la mirada nos nace como acto de amor, odio, felicidad y tristeza. Pero por lo general, no observamos ni vemos. No nos gusta sentir expuestos. Esto es lo que hace Von Trier, expone los corazones dorados de estas tres mujeres que llevan su pena a la acción trascendente (León: 2017).

4.1.2 Dogma 95

El centenario del séptimo arte, en 1995, coincidía en un contexto de agotamiento estilístico y de contenido en muchos países europeos. Es por ello que en Dinamarca se presenta ese mismo año una nueva corriente cinematográfica: el Dogma 95. Años atrás otras corrientes del continente ya impulsaron otras “vanguardias” cinematográficas para diferenciar su arte del resto de lugares, como la nouvelle vague o el neorrealismo italiano. Escuelas novedosas en su contexto y que se alejaban de las características propias del cine convencional.

Thomas Vinterberg, Kristian Levring, Soren Kragh-Jacobsen y el propio Lars von Trier se reunieron en Copenhague y comenzaron a hacerse preguntas tan cabales como las

formuladas acerca de la forma en que las ilusiones sustituyen a las emociones en nuestra pantalla. El abanico de supercherías del cineasta no tardó en salir a la palestra y se concluyó que “el drama se ha convertido en el becerro de oro alrededor del cual todos bailamos” (Memba, 2021).

Con el afán de intentar seguir una misma línea narrativa y visual en todas las películas pertenecientes al Dogma 95, los directores mencionados anteriormente publicaron los 10 mandamientos del movimiento que habría que cumplir para obtener el certificado oficial de película Dogma:

1. El rodaje debe realizarse en lugares naturales. Accesorios y decorados no pueden ser introducidos (si un accesorio en concreto es necesario para la historia será preciso elegir uno de los exteriores en los que se encuentre este accesorio).
2. El sonido no debe ser mezclado por separado de las imágenes y viceversa (no se puede utilizar música, salvo si está presente en la escena en la que se rueda).
3. Se rodará cámara en mano. Cualquier movimiento o inmovilidad con la mano está permitido.
4. La película tiene que ser en color. La iluminación especial o artificial no es aceptada (si hay poca luz la escena debe ser cortada, o bien se puede montar sólo una luz sobre la cámara).
5. Los efectos ópticos y filtros están prohibidos.
6. La película no debe contener ninguna acción superficial (muertos o armas en ningún caso).
7. Los cambios temporales y geográficos están prohibidos (la película sucede aquí y ahora).
8. Las películas de género no se aceptan.
9. El formato de la película debe ser de 35 mm.
10. El director no debe aparecer en los títulos de crédito (Manifiesto Dogma 95, 1995).

Estos realizadores daneses perseguían la realidad por encima de la ficción, y para ello establecieron estas normas con las que buscaban alejarse de cualquier recurso artificial y acercarse del todo a una única cosa: lo que se ve es lo que se graba. No creían en la necesidad de tener un gran presupuesto para rodar una película, de tal manera que iban totalmente en contraposición con las grandes producciones de Hollywood. Películas muy reconocidas de esta corriente son *Festen* (Thomas Vinterberg, 1998) o *Idioterne* (Lars Von Trier, 1998).

Jose Antonio Luna (2015) definió este tipo de corrientes cinematográficas como aquellas que “buscan cambiar el rumbo de lo existente, y son estas las que en su conjunto resultan necesarias para definir nuestra cultura actual”. Y el Dogma 95, debido a su repercusión entre el público, cineastas, críticos y festivales, entra dentro de esas vanguardias rompedoras que ha experimentado el cine hasta el día de hoy.

Cabe destacar que el Dogma 95 se inspira en algún modo en otras corrientes cinematográficas europeas surgidas en el pasado. No solamente en el realismo en cuanto a estética, sino en cuanto a problemas sociales que obedecen a una determinada época. Por ejemplo, el neorrealismo italiano de los años 40 también buscaba reflejar el contexto real del país en sus imágenes e historias de posguerra. En varias ocasiones se servía de actores no profesionales para las actuaciones, así como utilizaban exclusivamente localizaciones reales en algunos de los filmes del movimiento para obedecer al realismo. O como la Nouvelle Vague, que también nació con la intención de alejarse de la realización cinematográfica común establecida por Hollywood. De hecho, según Richard Kelly (2001: 82), Kristian Levring, uno de los directores pertenecientes al movimiento Dogma 95, aseguró que Godard tendría que ser el presidente del movimiento porque, a su parecer, *Al final de la escapada* es probable que sea la mejor película Dogma que se pueda hacer.

La corriente obedece, por tanto, también a una evolución del Cinema Verité inspirado en Vertov y el cine documental o cine-ojo. Algo de lo que Godard ya se sirvió en muchas películas en la década de los 60, al igual que Pasolini en su intento por volver al realismo cinematográfico en Italia en películas como *Accattone* (1961). Sin embargo, algunos autores debaten sobre la posibilidad de que el Dogma 95 simplemente fuese una especie de “juego” para experimentar la forma en la que poder realizar una película, dejando a un lado el realismo del que tanto se habla.

Por lo tanto, las reglas del Dogma 95 no parecen surgir a partir de una preocupación por la “realidad”, como en la estética de André Bazin, o de un concepto sobre la “esencia” de la película, o incluso de un esfuerzo por emplear medios poco convencionales a fin de dar lugar a la alienación del espectador al presentar la realidad de manera poco familiar. Por el contrario, pretenden tener un efecto terapéutico en cineastas profesionales que quieren purificarse de prácticas cinematográficas convencionales, despejando el camino para un concepto más amplio y aceptable del film del que prevalece hoy en día (Simons, 2019: 339).

No obstante, esta corriente siempre tuvo numerosos detractores que, entre otras cosas, consideraban el Dogma 95 como un simple truco de marketing que para nada obedecía a las intenciones que promulgaban sus autores. Stevenson (2002; 263) recoge una crítica del periodista George Seeslen en el medio alemán *Die Zeit* en el año 1999, donde tacha a la corriente de “falso amateurismo” y donde “la renuncia a una estética se convierte en una estética de la renuncia”.

Casi recién entrados en el nuevo milenio, y tras varias películas con el certificado de Dogma 95, los miembros de la asamblea de Dogma 95 empezaron a analizar las obras realizadas hasta la fecha, y surgieron dudas respecto al motivo de muchas ellas.

Para algunos fue una lástima, porque en su opinión el concepto se estaba deteriorando por culpa de la bajísima calidad de las películas Dogma extranjeras, que en su mayoría parecían perpetradas por directores que buscaban su certificado Dogma para obtener publicidad, sobre todo en los festivales de cine (Stevenson, 260: 2002).

Luego surgieron otras dudas relacionadas con la capacidad de comprobar si aquellos que realizaban películas Dogma realmente obedecían a todas las normas. Era muy difícil corroborar, por ejemplo, si de verdad el director no alteraba de ninguna manera la luminosidad. Por ello, en el año 2002 el secretariado del movimiento decidió que el Dogma 95 no debía continuar debido a que parecía haberse convertido en una fórmula genérica muy alejada de las intenciones originales que suscitaron al movimiento. “La corriente requería un compromiso moral y no todos estaban dispuestos a aceptarlo” (Luna, 2015).

4.2 Teoría del cine de autor

En la actualidad, es muy frecuente leer o escuchar la distinción constante que se hace entre directores, concretamente entre aquellos que son considerados “de autor” y el resto. El término de autor en este contexto puede resultar ofensivo en muchos casos, pues cualquier director es autor de su obra. No obstante, cuando se habla de cine de autor, nos referimos a unas características concretas que acompañan a la obra y a la intención del director.

La teoría del cine de autor empieza a cobrar vida en *Cahiers du Cinema* a través de artículos escritos por el director francés François Truffaut. Martínez-Pintos (2017) nos resume la intención de Truffaut en esos artículos, y nos dice que todo se inició debido a que el francés consideraba que muchos directores franceses de cierto éxito no poseían un

estilo propio, sino que imitaban a otros. Por eso, es a partir de ahí cuando distingue a aquellos directores que son autores de los que no, y según él, son autores aquellos que incluyeran en sus películas experiencias personales, dando en cierto modo de lado al guionista.

Ahora, con la irrupción del cine *d'auteur*, se podía establecer un proceso paralelo de reconocimiento de la obra de un director basado en dos coordenadas principales: la caligrafía cinematográfica y la recurrencia temática. Para el crítico, el punto álgido se alcanzaría al identificar en una obra completa obsesiones ocultas incluso para el propio cineasta, que podían abarcar desde una tipología de plano o una estrategia de edición, hasta un perfil determinado de personaje o un desarrollo argumental repetitivo. (Sanderson, 9: 2005)

De este modo, *Cahiers du Cinema* establece diferencias entre los directores que siguen los códigos mainstreams del cine o aquellos que realmente realizan lo que ellos denominan obras de arte, estableciendo así una crítica notable hacia las producciones de Hollywood, según Cuevas (1994). De este modo, estos autores concluyen que el cine de autor es aquel en el que el director toma todo el protagonismo que rodea a un film, restando en muchas ocasiones importancia a la labor del resto del equipo, y haciéndose propio cualquier detalle narrativo o estilístico. De hecho, el crítico cinematográfico Andrew Sarris fue el primero en introducir el término cine de autor en Estados Unidos, y estableció tres normas que debían cumplir estas cintas para ser consideradas de autor: que el director se implique tanto en la película que indiscutiblemente sea el autor; que el guion sea escrito por el propio director; y que en cuanto a narración y estilo visual, todas las películas de un director deben contener características muy similares (Frías, 56: 2005).

La *politique des auteurs* consiste, abreviando, en elegir el elemento personal en la creación artística como estándar de referencia, y luego asumir que continúa y progresa de un filme al siguiente. Es sabido que existen importantes películas de calidad que escapan a este criterio, pero que serán consideradas inferiores, de un modo sistemático, respecto a aquéllas en las que se pueda percibir con detalle el sello personal del autor, aunque el guion sea de lo más ordinario. (Bazin, 1957)

Sin embargo, son muchos aquellos que critican con dureza esta teoría del cine de autor, ya que no ven justo establecer estas diferencias, ni tampoco consideran que sea una teoría que permita analizar objetivamente una película. Martínez-Pintos (2017) arremete duramente con Truffaut en sus escritos en *Cahiers du Cinema* en los que daba forma a esta teoría del cine de autor: “la realidad es que existe un aire excesivamente romántico y

bohémio en su concepto de creación filmica y tomarlo como un evangelio sería un grave error. No, no todo director tiene algo interesante que decir, aunque sea algo propio”. A su vez, afirma que el cine, a pesar de que el director sea el autor de una película, no deja de ser una labor en equipo y que supone un trabajo de dedicación, sin que la inspiración divina sea la razón del éxito de un film.

En la actualidad se sigue intentando concretar qué características debe poseer un director y su filmografía para ser considerado autor. El debate sigue activo, y en la mayoría de las ocasiones en las que se habla del cine de autor, se suele decir en un contexto puramente comercial para los intereses y el prestigio de una película.

Por lo tanto, hay que decir que el término autor tiene un gran valor en la historia del cine, siempre y cuando se utilice siguiendo unos argumentos coherentes. Como se ha visto a lo largo de los escritos de Cahiers no hay un manual que dicte qué cualidades concretas debe tener un director de cine para ser considerado autor. Pero sí queda claro que entre todas las reivindicaciones y todos los ataques hacia la política de los autores siempre sobresale una “definición”: en la obra de un autor siempre hay una mirada subjetiva del mundo que impregna cada película y que es su marca personal. Incluso en la revisión que años después Andrew Sarris llevó a cabo este punto sigue en pie. (Aranda, 54: 2014)

4.3 Realismo cinematográfico

Son varias las corrientes cinematográficas que a lo largo de la historia han buscado el relato realista en sus películas en base a un contexto y un motivo. Por ejemplo, el neorrealismo italiano de los años de posguerra, en la década de los 40, otorgaba cierta improvisación durante el rodaje, contando historias de carácter más sociales y cercanas a la realidad.

En esa década, el teórico francés André Bazin empezó a desglosar los distintos puntos que pueden influir en la creación de un realismo cinematográfico. A través de sus diferentes escritos, intentó explicar el concepto de realidad en este campo. Esqueda y Cuevas (2018), nos hablan de que la idea por la que partió Bazin para hablar de realismo cinematográfico se basa en la objetividad de la imagen: “La cámara opera de forma automática. Este rasgo de las artes de registro es fundamental en la teoría de André Bazin, porque el vínculo entre el mundo y su imagen registrada marca una tendencia estética de corte realista” (Esqueda y Cuevas, 170: 2018). Estos autores también nos hablan de que la teoría de Bazin está muy relacionada con el efecto en el espectador de esas imágenes,

distinguiendo entre imagen-objeto e imagen-del-mundo: “Así, mientras la imagen-objeto refiere a la materialidad fotográfica en cuanto a representación (soporte + imagen), la imagen-del-mundo remite a aquella realidad re-presentada en la fotografía. Al señalar la primera mencionaríamos «la fotografía de Pedro», mientras que al hablar de la segunda diríamos «este es Pedro»” (Esqueda y Cuevas, 173:2018).

Esta cualidad genética de la imagen, al ser reconocida por el sujeto como tal, produce una credibilidad en lo representado que supera los límites de otras representaciones plásticas. El realismo de la imagen fotográfica no se circunscribe a la semejanza, sino que remite a la realidad, como evidencia de la misma. De este modo, a través de la imagen de registro se accede, según Bazin, a las cosas mismas, mediante su propia manifestación. (Esqueda y Cuevas, 177: 2018).

No obstante, la realidad en la imagen no deja de ser de carácter subjetivo para el espectador. En la actualidad y con los medios tecnológicos de los que dispone la industria, sí que podemos decir que ciertas imágenes y el modo en las que se ruedan nos pueden evocar la realidad. Por ejemplo, si estamos viendo un documental, encontramos unos códigos propios del género que nos hacen saber automáticamente que estamos ante algo real. Y es en la década de los 90 cuando empezamos a notar estos cambios en la técnica audiovisual.

Si el cine postmoderno, desde los años 80, ya promovía el intercambio entre los géneros cinematográficos (aventura, drama, comedia, suspenso, policíaco, terror, etc.), a partir de los años 90 lo que se desvanece es la frontera entre la ficción y el documental, una división que siempre ha sido uno de los pilares de la historia del cine. Cada vez más, la demarcación entre el carácter ficticio o documental de una obra pierde su transparencia. Expresiones como el docudrama o la ficción documental, por ejemplo, han pasado a formar parte cada vez más del léxico cinematográfico, apuntando a un «nuevo realismo» (Lino, 2020)

El contexto tecnológico, por ello, es un factor clave para conseguir este realismo del que hablamos: con la aparición de nuevas cámaras y demás aparatos digitales, resulta más fácil el transporte, movilizarse a cualquier sitio para rodar. Y es por eso que el Dogma 95, de creación en este mismo tiempo del que hablamos, posee características que van acordes al contexto tecnológico y a un cine, en cierto modo, más crudo y cercano a la realidad.

4.4 Técnica de registro

A la hora de la realización de un film o de otro elemento artístico que conlleve grabación, se pueden obtener las imágenes mediante cine o vídeo. Ambas son distintas herramientas audiovisuales que han ido evolucionando a lo largo de los años y que, en función del presupuesto, la intención estética y los tiempos de disponibilidad para rodar, se utilizará o una opción o la otra. Muchos autores romantizan el formato de la película analógica hoy en día, algo que tiene sus ventajas, pero también sus desventajas.

Esta diferenciación entre lo análogo y lo digital podría no resultar muy clara en principio. Sin embargo, un ejercicio comparativo puede facilitar la comprensión al respecto: mientras que el cine análogo cuenta una historia para el espectador que es captada a través de un lente, el formato digital crea un mundo para el espectador con una historia específica, lo que supone, básicamente, que el formato análogo se limita a mostrarle el mundo al espectador, mientras que el formato digital puede convertirse en el mundo que el espectador quiera ver (Mastia, 2013, pág. 1).

No obstante, fue en la década de los 90 cuando esta transformación del cine empezó a significar un cambio notable en la elaboración de un film.

4.4.1 Película analógica

En la década de los 90, a pesar de ser el momento de la transformación digital, pocos eran los directores que se atrevieron a rodar con cámaras digitales, pues se asociaba con un producto final de poca calidad. Sin embargo, en la actualidad lo más común es rodar con este tipo de cámaras, aunque sigue habiendo románticos del celuloide.

La afirmación de que el formato análogo se detuvo en el tiempo no es una mera idea suelta, pues los principales defensores de dicho formato, son precisamente directores consolidados, antiguos en su oficio y de renombre (como Martin Scorsese o Quentin Tarantino), quienes, a decir de quienes utilizan la técnica digital, se han quedado congelados en el tiempo, sin atender a los vertiginosos avances del cine digital que incluso les podría servir para mejorar sus películas elaboradas en formato 35 mm. (Aray Valverde, 2022).

Un ejemplo perfecto que justifica la todavía utilización de la película de 35 mm en productos actuales es la segunda temporada de la exitosa serie *Euphoria*. La serie juvenil de Sam Levinson utilizó durante toda su primera temporada cámaras digitales. No obstante, el equipo de fotografía y el director decidieron emplear película para la segunda

temporada, concretamente la Kodak Ektachrome. El director de la serie explicó en un vídeo promocional de HBO de 2022 que esto se debía a una elección justificada por el cambio en la historia: "Si la primera temporada fue una fiesta en casa a las 2 am, la segunda temporada debería parecer como a las 5 am" (Levinson, 2022). Por lo que para lograr eso, se requería un ejercicio de estilo y de cambio en los aparatos técnicos.

El director de fotografía de la serie, Marcell Rév, concedió en ese mismo año una entrevista al periodista Jim Hemphill para el medio *IndieWire*. En ella asegura que la segunda temporada buscaba estar más conectada con los recuerdos de los personajes, y que por ahí se justifica la utilización de la película en esta temporada. También destacaba la capacidad de la película Kodak para lograr unos tonos de piel preciosos, lo cual sería muy interesante debido a la gran cantidad de primeros planos que posee la temporada. Explica que el producto final de revelado nada se parecería a la imagen que tenían en directo en el rodaje, puesto que el Ektachrome posee solamente un 100 de ISO, lo que requería iluminar en exceso en el rodaje para que se pudiese apreciar bien en el montaje final (Rév, 2022).

Esta elección que tuvieron para la serie de *Euphoria* resume de algún modo algunos motivos por los que hoy en día muchos cineastas siguen optando por la película en vez del digital; el color, el grano, la luminosidad, etc. Por ejemplo, Ramón Peco (2020) nos dice que para rodar en blanco y negro es muy difícil igualar la estética que se logra con la película.

Como dato curioso, y que de algún modo corrobora que se sigue apostando por el formato analógico, cuatro de las cinco películas nominadas este año a los Oscar a mejor fotografía fueron rodadas con película: *Maestro*, *Los asesinos de la luna*, *Oppenheimer* y *Pobres Criaturas*

4.4.2 Vídeo digital

Hoy en día, la digitalización en el cine está a la orden del día, y otro de los motivos que lo justifican es la rapidez y la facilidad en el proceso de rodaje.

Ha pasado una década desde que el vídeo digital superó el uso del celuloide y, en 2016, más del 90% de las películas se rodaron digitalmente. Un cambio provocado por esta tecnología es que los directores ahora tienen monitores de video en el set para mostrarles exactamente lo que están capturando las cámaras. Pueden ver inmediatamente si todos los detalles que necesitan están en la pantalla, por lo que pueden experimentar con una iluminación más

baja. Con el celuloide, no existe una forma equivalente de comprobar en tiempo real si una escena es demasiado oscura o no (Nicolás Barbero, 2023)

El abaratamiento de estos procesos digitales también fue un factor diferencial para muchos autores a la hora de decantarse por abandonar el analógico. Aray Valverde nos dice que “los equipos utilizados en la filmación digital pueden volverse a emplear en otras filmaciones de forma relativamente indefinida, mientras que en el formato análogo, cada filme supone incurrir en ciertos gastos que no pueden amortizarse con el re-empleo de algunos elementos en filmes posteriores” (Aray Valverde, 2022). Este es un factor clave para este trabajo de investigación, pues el Dogma 95 cambió su norma que obligaba a rodar con cámaras analógicas para especificar que solo sería obligatorio que el formato final de exhibición fuese de 35 mm. Von Trier aseguró en una entrevista en 1999 que este cambio se debía a que grabar en analógico resultaba más caro y que era más fácil rodar cámara en mano con una que fuese digital.

Otro de los aspectos a destacar de la filmación en vídeo digital es el almacenamiento. La crónica de Salamanca (2021) afirma que uno de los motivos por los que resultaba más caro el celuloide es por la imposibilidad de borrar una escena rodada y así liberar espacio. Si la película se acababa, necesitabas comprar otra para poder seguir filmando. Este problema desaparece completamente con las cámaras de vídeo digital. Las tarjetas de memoria que almacenan estas cámaras poseen una gran capacidad de almacenamiento que, además, permiten eliminar clips de vídeo para así liberar espacio. Por ello, después de cada día de rodaje se pueden seleccionar aquellas escenas buenas y eliminar las que no lo sean, aumentando así la capacidad para almacenar todavía una gran cantidad de vídeos.

Incluso los grandes defensores del formato analógico, como pueden ser los mismos Tarantino y Nolan, ya se decantan por el formato IMAX en sus últimas producciones, abandonando así el 35 mm por el 70 mm y resultando un poco incoherentes en su defensa de la ilusión que genera el formato analógico y su nostalgia por el cine de décadas atrás.

5. ANÁLISIS TEXTUAL

A continuación, se desarrollará el análisis de cada una de las partes a tratar de las tres películas que componen la trilogía de *El corazón dorado*. Como se explica en la

metodología, se enfocará el estudio en un análisis textual del contenido cinematográfico, enfocado en todo aquello que se puede apreciar a través de la pantalla.

La estructura a seguir en el análisis de cada película se basa en una ficha de puntos a desarrollar creada a partir de *El arte cinematográfico*, libro de 1995 escrito por Kristin Thompson y David Bordwell. Esta obra ahonda en el estilo cinematográfico en cuanto a describir y ejemplificar cuáles son los elementos plásticos que componen una película. Por ello, explicaremos en qué consiste cada punto que servirá de análisis.

- En primer lugar, Thompson y Bordwell nos hablan de la puesta en escena, refiriéndose a aquellos elementos que a primera vista quedan impregnados en el recuerdo del espectador. Dichos elementos quedan a los órdenes del director en el momento de rodar la escena, con la intención de escenificar la acción.

La puesta en escena se dividirá en este trabajo en tres puntos que menciona *El arte cinematográfico*: los decorados, la iluminación y el vestuario. En el primero de estos puntos se explicará, entre otras cosas, el color de los decorados, así como el recargo de atrezzo o su ausencia a lo largo de la película y su posible simbología; la iluminación tendrá importancia en cuanto a explicar el tono bajo o saturado que tengan las películas en cuanto a luz; y el vestuario será importante para definir la época en la que transcurre la historia y otros posibles simbolismos que pueda darle el director.

- En segundo lugar, los autores hablan del plano cinematográfico, dividiendo este punto en tipos de planos, movimientos de cámara, color de la imagen, efectos especiales y el formato. En el apartado de tipos de planos, destacará cuáles son aquellos que predominan en cada una de las cintas y qué sentido tienen esas elecciones; en los movimientos de cámara se habla tanto de movimientos cinematográficos como travellings o panorámicas hasta el recurso del zoom, incluyendo los movimientos del operario de cámara por el recurso de rodar con la cámara en mano; en cuanto al color, se describen cuales son los colores más característicos en las imágenes de cada una de las películas y la sensación que estos pueden provocar en el espectador; los efectos especiales es un punto que no tiene por qué darse en todas las películas, pero si existiese, se explicará en qué escenas se dan y de qué forma; y el formato hará referencia al denominado formato de exposición, el cual se refiere al espacio de la pantalla empleado para plasmar la imagen filmica, y a si la película está rodada en película o en vídeo.

- En tercer lugar, se analiza el montaje de cada película. En este apartado se intentará desarrollar el modo de estructurar la historia, las transiciones más frecuentes, si se utiliza mucho el recurso de los contraplanos con la multicámara, si hay flashbacks o recursos de elipsis, o si la narración es continua.
- Por último, tocará hablar del sonido. Este es uno de los factores diferenciales para distinguir cuáles de las tres películas no pertenecen al movimiento Dogma 95. Se explicará cuál es la utilización de la música, si esta se emplea como sonido diegético o no, así como de efectos sonoros que pueda haber.

5.1 ROMPIENDO LAS OLAS

En 1996, Lars Von Trier estrenaría la película que definitivamente le situaría en el punto de mira cinematográfico. *Rompiendo las olas* supondría la primera cinta del director con gran presencia en festivales de la talla de Cannes, y marcaría el inicio del sello estético que acompañará a Von Trier a lo largo de toda su carrera. Esta obra, a su vez, es la primera parte de una de las trilogías más reconocidas del director; la trilogía de *El Corazón Dorado*.

El director, después de trabajos como *El elemento del crimen* (1984) o *Europa* (1991), renueva casi por completo su propuesta plástica en base a unos nuevos códigos cinematográficos. En dichas películas la composición y el trabajo visual no comparten demasiada relación con *Rompiendo las olas* y el resto de la trilogía. En estas obras anteriores la imagen se presenta de manera más estática, jugando con elementos como la superposición de los planos para la creación de transiciones, travellings e imágenes más trabajadas y en cierto modo poéticas como puede ser mostrar reflejos en el agua.

Sin embargo, con *Rompiendo las olas* nace un estilo que se relaciona directamente con el surgimiento del movimiento danés Dogma 95, creado entre otros por el propio Lars Von Trier. Aunque esta película no pertenezca oficialmente al movimiento ya que no cumple con todas las normas que recoge la corriente para la realización de una obra, sí que se aprecian en ella muchos códigos y recursos que coinciden con la corriente. El rodaje de esta película coincide en tiempo con la creación del Dogma 95, por lo que tiene sentido que los recursos narrativos y estéticos de la cinta fuesen una práctica muy cercana del director a la corriente cinematográfica que estaba todavía dando forma.

5.1.1 Puesta en escena

Los elementos que componen la puesta en escena de *Rompiendo las olas* serán claves para definir en parte la filmografía posterior de Lars Von Trier, pues esta será la película que en cierto modo marque el antes y el después en su carrera en cuanto a narrativa y estilo. A continuación, se desglosarán los tres elementos que destacamos de la puesta en escena.

5.1.1.1 Decorados

La película resulta muy realista en cuanto a las localizaciones y los decorados en los que sucede la historia, sin excederse en los detalles de atrezzo y logrando así ser fieles al contexto y al espacio en el que se desarrollan los hechos. Lo más destacable sería el lugar de trabajo de Jan, con toda la maquinaria presente en las escenas. Por el resto, podemos decir que el espectador aprecia escenarios austeros que se sitúan en perfecta armonía con las emociones y la atmósfera que produce el film. De hecho, la película no requiere construcción completa de decorados, pues utiliza localizaciones reales para la mayoría de las escenas.

Dos lugares muy presentes en la película son la casa de la madre de Bess y el hospital. El primero de ellos no deja de ser un lugar oscuro en el que se puede apreciar algún crucifijo, utensilios típicos de cocina y demás elementos propios de una casa (figura 1), componiendo las escenas que se dan en ese lugar con tonos muy oscuros y apagados que van del marrón al negro. El hospital, aunque posea ese color blanco característico del lugar, no presenta un trabajo de decoración excesivo; se ponen en escena los elementos más propios e indispensables del lugar, como la cama en la que Jan se encuentra postrado, las maquinarias propias de los hospitales, etc.

Las localizaciones exteriores aparecen por lo general con muy pocos elementos en el plano, pero los suficientes para dotar a la imagen de ese sentimiento desértico que presenta el lugar. Por ejemplo, en las imágenes que suceden en el pueblo apreciamos la iglesia en mitad de un camino, las carreteras en las que no pasa nadie, la playa desierta y una cabina de teléfono en mitad del terreno (figura 2). No existe ningún elemento de distracción para el espectador en estos paisajes escoceses.



Figura 1. Captura de pantalla de la película *Rompiendo las olas*.
Fuente: Zentropa



Figura 2. Captura de pantalla de la película *Rompiendo las olas*.
Fuente: Zentropa

Para esta labor, Von Trier trabajó con el encargado de diseño de producción frecuente en su filmografía, Kark Júlíusson, el cual también colaboró en *Bailar en la oscuridad*. La austeridad que presentan los escenarios en esta película no deja de ser un estilo buscado por el director, pues ya dijimos que, aunque esta no fuese una película oficialmente *Dogma*, ya presenta características propias del movimiento, siendo una de ellas la prohibición de valerse de decorados que no posea el lugar en sí. De este modo, estos directores daneses buscaban centrarse en la historia y en la esencia de lo que esta ocurriendo sin mostrar ningún elemento que aleje al espectador de ella.

5.1.1.2 Iluminación

Parte del logro del director al conseguir ese tono apagado, en cierto modo, se debe a la utilización de la luz natural como único recurso para iluminar los exteriores del film. No obstante, no se sabe si se valió de focos para los interiores, pero parece en la mayoría de los casos que únicamente se sirve de las luces que se aprecian en la propia escena, sin utilizar focos de rodaje fuera del plano. En cuanto a los exteriores, el constante nublado que presentaba el lugar escocés ayudaba a que no se viesen quemadas las imágenes ni nada por el estilo como si sucederá en *Los idiotas*.

Así el director consigue introducirnos en el drama a través de un realismo visual que se crea, entre otras cosas, sin utilizar elementos que se alejen de la realidad, como puede ser la saturación de la luz.

Esta característica plástica empezó a tener cierta relevancia en producciones amateurs o de autor en la década de los 90. Sin embargo, ya se hizo antes; Stanley Kubrick estrenó en 1975 *Barry Lyndon*, una película de época rodada íntegramente con luz natural y velas, siendo toda una revolución plástica en su época.

Este es otro elemento esencial para dotar a *Rompiendo las olas* de ese tono característico que envuelve al film; los escenarios apagados y oscuros se deben en parte a no utilizar focos ni más luz artificial de la que se aprecia en pantalla, consiguiendo también dotar a la historia de cierta oscuridad en su trama.

En esta cinta no apreciamos ningún fallo de *raccord* en la luz. Si nos centramos en los exteriores, todo el film se da en días nublados, lo que ayuda al director de fotografía a no tener que ajustar tanto la cámara por miedo a saturaciones de color o similares. Por ello, la iluminación natural del paisaje escocés es idónea para esta película.

5.1.1.3 Vestuario

El vestuario de la película nos sitúa en la década de los años 70. Las vestimentas pueden dar cierta atmósfera conservadora y tradicional, estando las mujeres con prendas muy cerradas, en concordancia con el contexto religioso en el que está sumergido la protagonista. Uno de los detalles de vestuario que más contextualiza con esa época son las camisas de Jan (figura 3), las cuales tienen cuellos muy puntiagudos como las que utilizan los protagonistas de *Uno de los nuestros* (1990), también basada en la década de los 70.

El único momento del film en el que varía esto es cuando Bess se cambia su vestimenta para seducir a otros hombres y así tener relaciones sexuales con estos, con el objetivo de obrar el milagro de salvar a su marido. La protagonista pasa a cambiar su ropa sobria y básica por una minifalda de cuero rojo, medias de rejilla y una blusa de tela fina (figura 4). En estos momentos el personaje de Bess resalta sobre el resto de la imagen; su figura colorida llama la atención en esos fondos austeros, descoloridos y sobrios.



Figura 3. Captura de pantalla de la película *Rompiendo las olas*. Fuente: Zentropa



Figura 4. Captura de pantalla de la película Rompiendo las olas. Fuente: Zentropa

Exceptuando ese momento, el vestuario de la película mantiene una línea de colores acorde a los decorados, vistiendo ropas oscuras y abrigadas en muchos casos.

La encargada del vestuario del film es Manon Rasmussen, quien colaboró anterior y posteriormente en la mayoría de las cintas de Lars Von Trier, al igual que en muchas otras de Thomas Vinterberg, otro de los creadores del Dogma 95. Es la diseñadora de vestuario con más premios Robert (otorgados por la Academia de Cine Danesa) obtenidos en su categoría, con un total de 17.

5.1.2 Plano cinematográfico

Dentro del estilo que lleva a cabo Von Trier en esta película, el resultado que consigue con su trabajo en la imagen resultará lo más novedoso del film, teniendo en cuenta sus prácticas con la cámara en base al contexto temporal en el que se rodó la cinta. Algunas de las novedades que presenta en cuanto al plano cinematográfico se analizan en los siguientes puntos.

5.1.2.1 Tipos de planos

Las escenas de larga duración con movimientos que enfocan a un personaje y a otro están compuestas en su mayoría por planos medios que con cada movimiento de la cámara se van cerrando poco a poco, acabando en primeros planos con el fin de recrear cierta tensión en muchos de los diálogos. Esta característica empieza a ser frecuente en el cine de Lars Von Trier a partir de esta misma película.

No obstante, este tipo de escenas se dan mayoritariamente en las escenas rodadas en interiores, como la casa de la madre de Bess, la iglesia o el hospital. En exteriores el director decide abrir más las imágenes en varias ocasiones, como la escena en la que Jan se sube al helicóptero (figura 5) o en la que Bess llega a la iglesia tras recibir insultos y

pedradas por parte de unos niños, donde si se dan planos generales que resaltan más el escenario y la acción en sí.



Figura 5. Captura de pantalla de la película Rompiendo las olas. Fuente: Zentropa

Los planos que sirven de introducción a cada capítulo de la historia sirven como contraposición al resto de tipos de planos, siendo estos planos generales de paisajes escoceses que fueron recreados digitalmente y que, de algún modo, simbolizan el devenir de la historia y de la protagonista (figura 6 y 7).



Figura 6. Captura de pantalla de la película Rompiendo las olas. Fuente: Zentropa

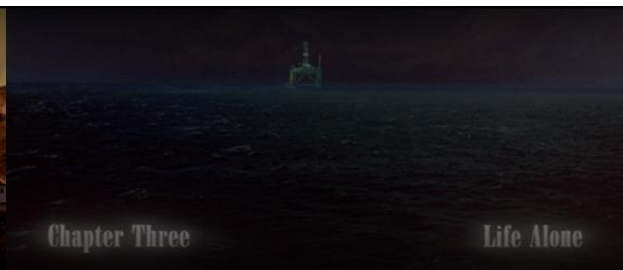


Figura 7. Captura de pantalla de la película Rompiendo las olas. Fuente: Zentropa

Aun así, los primeros planos y las imágenes cerradas serán las que más caractericen a la cinta. Estos no paran de darse a lo largo de la película, siendo este un recurso ideal para generar esa catarsis en el espectador del drama que sufre el personaje en cuestión. Por ejemplo, entre muchos de estos planos, destacan aquellos en los que Bess habla con Dios cada vez que va a la iglesia como si este estuviese en su interior. El primer plano sirve así para generar más impacto en el rostro que se filma, en ese Dios castigador y esa Bess sufridora, a la cual vemos llorar y sufrir en primerísimos primeros planos en muchos momentos de la cinta (figura 8 y 9).



Figura 8. Captura de pantalla de la película *Rompiendo las olas*. Fuente: Zentropa



Figura 9. Captura de pantalla de la película *Rompiendo las olas*. Fuente: Zentropa

Como excepción más rara, el último plano de la película es un contrapicado desde el cielo, el cual muestra las campanas sonando entre las nubes con el mar debajo.

5.1.2.2 Movimientos

En primer lugar, debemos hablar del elemento diferenciador con sus antiguas obras y el que le acompañará en el resto de ella: la cámara en mano. Para Von Trier este recurso es elemental en la realización de la película, y en esta cinta contará con la ayuda de un director de fotografía de talla mundial: Robby Müller, el cual ha trabajado con directores como Jim Jarmusch (*Mystery Train*, 1989) o Wim Wenders (*Alicia en las ciudades*, 1974). En las películas que había realizado anteriormente Müller con estos dos directores, las imágenes se presentan de manera estática, realizando encuadres precisos y muy estéticos. Pero con Lars Von Trier logrará reinventar su trabajo, lo que le valdrá para repetir con el director en *Bailar en la oscuridad*.

Von Trier opta por grabar conversaciones en una misma toma, y la cámara va moviéndose de rostro en rostro en función de quien hable. De este modo, tenemos conversaciones sin cortes en muchos casos, lo que dota a la película de un estilo propio del documental o del reportaje. Este efecto de cámara en mano e imagen temblorosa, frecuente en la actualidad

en muchos cineastas, pero para nada en aquella época, provocó mucha polémica en su estreno. Chris Hicks, periodista del medio estadounidense Deseret News, escribió una crítica en el portal Rotten Tomatoes (2000) que explica el mareo que al parecer sintieron numerosos espectadores al verla: “Cualquiera que sienta náuseas al pensar en un paseo en barco debería pensárselo dos veces”.

Estas escenas de largas duraciones con panorámicas que enfocan a un personaje y a otro son en muchos casos un recurso sugiere urgencia a la hora crear respuestas y contestaciones en los diálogos, y las imágenes cerradas de los rostros de los personajes aportan dramatismo e importancia a la reacción de estos.



Figura 10. Captura de pantalla de la película Rompiendo las olas. Fuente: Zentropa

De este modo, los movimientos de la película son aquellos que realiza el propio operador de cámara al ser rodada con la cámara en mano, con la excepción de los planos estáticos que introducen cada capítulo y la imagen final que muestra las campanas en el cielo. Sin embargo, algunos de esos primeros planos pasan a lograrse con la técnica del zoom in, de manera brusca y repentina, lo que tendrá más relevancia en futuras películas del director. Esta característica logra transmitir al espectador que no pierda la atención y que esté atento a la reacción o situación del personaje.

Con estas características en cuanto al movimiento, Von Trier empezaba a desarrollar un trabajo plástico que acabaría caracterizándole y le dotaría de originalidad en el tratamiento de la película.

5.1.2.3 Color

La película queda dividida en siete capítulos con un título propio cada uno. Cada capítulo se introduce con una imagen fija, en contraposición con el rodaje en cámara en mano del resto de la cinta. Von Trier mandó crear estas imágenes digitalmente, todas ellas basadas

en paisajes escoceses. Por ello, la diferencia visual entre estas portadas de cada capítulo con las escenas que las suceden es muy notable y no solo en la estaticidad, si no en su riqueza cromática; estos planos poseen unos colores muy saturados, como si de cuadros impresionistas se tratasen.

La diferencia cromática de dichas imágenes introductorias, con colores más saturados y vivos, es muy notable. El color a lo largo de la historia no es de una variedad cromática significativa. De hecho, la historia está narrada a través de un tono sepia que acompaña y simboliza el drama que vive Bess (figura 10), con un contraste muy bajo que ofrece un aspecto en cierto modo descolorido. La paleta de colores queda así muy definida a lo largo del film, con tonos que varían mayoritariamente del marrón al negro.

Estos colores que dotan la cámara a la imagen quedan en perfecta armonía con la iluminación y los colores de los decorados y los vestuarios, logrando del todo ese color que buscaba el director, un color sin artificios ni elementos llamativos, que simboliza el elemento trágico que envuelve a la historia.

5.1.2.4 Efectos especiales

En *Rompiendo las olas* apreciamos un efecto especial en concreto: en la escena final, en la que Bess ha muerto y Jan se ha recuperado, este último se asoma con sus compañeros de trabajo a la proa del barco y ven unas campanas sonando en el cielo. Estas son recreadas digitalmente como un elemento 3D (figura 11).



Figura 11. Captura de pantalla de la película *Rompiendo las olas*. Fuente: Zentropa

A su vez, cada imagen que introducen los capítulos fue mandada a recrear digitalmente al artista Pier Kirkeby, basándose en pinturas románticas.

5.1.2.5 Formato

Esta película se rodó en un formato de pantalla de 2.35:1, un formato muy cinematográfico que ofrece un ancho de imagen muy notable. También tendrá una característica diferenciadora con el resto de la trilogía.

La película fue rodada con cámaras de 35 mm, y en muchas de estas escenas grabadas en una toma se notan algunos fallos que al director no le preocupan. Por ejemplo, en una escena en la que Bess habla con Jan, la cámara muestra a ambos muy desenfocados durante unos segundos (figuras 12 y 13). No obstante, esta será la única película de *El corazón dorado* rodada en película de 35 mm por motivos que explicaremos más adelante.



Figura 12. Captura de pantalla de la película *Rompiendo las olas*.
Fuente: Zentropa



Figura 13. Captura de pantalla de la película *Rompiendo las olas*.
Fuente: Zentropa

Von Trier fue más allá con la plasticidad de la cinta y, aunque fuese rodada con cámaras de 35 mm, se convirtió la película en digital tras el rodaje para transferir determinado tipo de grano a las imágenes, huyendo así del grano típico de 35 mm que poseían los fotogramas de las películas de Hollywood. De este modo, el melodrama se diferencia aún más de las fórmulas empleadas en la industria. No obstante, tras obtener el tipo de imagen deseado, se volvió a transferir la cinta a 35 mm para la distribución de copias.

Este film le sirvió a Lars Von Trier para darse cuenta de que el formato que defendía la corriente cinematográfica que había creado era difícil de llevar a cabo; las cámaras de 35 mm que el Dogma 95 especificaba como obligatorias para una película en sus normas de castidad fueron apartadas a un lado poco después para dar paso a las digitales. De este modo, se cambió la norma, y se especificó que sería el formato final de distribución el que tenía que ser en 35 mm debido a motivos presupuestarios y plásticos.

5.1.3 Montaje

La historia se narra de forma cronológica, sin utilizar recursos de flashbacks o similares. No obstante, sí que a lo largo del film aparecen saltos de imagen. Este recurso era muy empleado por Godard, y se basa, en realizar cortes que adelantan la acción simplemente un segundo o pocos más, algo que en el lenguaje cinematográfico se conoce como *jump-cuts*. Esto será otro de los elementos características en toda la filmografía posterior de Von Trier, lo que genera cierta discontinuidad en las escenas.

Muchos otros autores utilizan este recurso para quizás retirar partes sin importancia de las escenas con tal de acotarlas, pero este no es el caso de Von Trier; para el danés parece resultar un simple juego filmico que reta a los códigos del cine mainstream, concretamente el de Hollywood. La mayoría de las veces estos *jump-cuts* se dan durante diálogos, de forma gratuita, aunque puede incrementar la tensión en la acción o conversación en algunos momentos. Por ejemplo, en muchos de los movimientos que realiza el cámara para pasar de enfocar un personaje a otro, en el trayecto del movimiento se produce un corte que salta a la otra persona ya enfocado.

El montaje de la cinta corre a cargo de Anders Refn, montador reconocido en el cine escandinavo que ha trabajado con Von Trier en numerosas ocasiones y que siempre ha tenido que incorporar esos *jump-cuts* en los trabajos que ha realizado junto al director.

5.1.4 Sonido

El manifiesto del Dogma 95 recoge que para que una película pueda recibir el certificado oficial del movimiento, el sonido debe ser diegético. Esto quiere decir que el sonido que escucha el espectador es el mismo que escuchan los personajes de la historia, sin que sea incorporado durante el montaje.

En *Rompiendo las olas*, cabe destacar que cada capítulo posee una canción en off distinta, por lo general temas de rock de los 70 como puede ser *Suzanne* de Leonard Cohen o *Goodbye yellow brick road* de Elton John. Este es uno de los factores que no hacen posible la certificación de la película como Dogma 95.

Cada una de las canciones posee cierto vinculo entre la letra y la historia de la película. Por ejemplo, en la canción de Elton John mencionada en el anterior párrafo, el cantante habla sobre una chica que está decepcionada con el mundo en el que vive. O por ejemplo

el tema de la banda T. Rex llamado *Hot love*, el cual habla del amor incondicional y de todo aquel que esté dispuesto a hacer cualquier cosa para hacer feliz al otro.

Fuera de la banda sonora, el sonido no tiene demasiada complejidad. Simplemente se puede mencionar la gran mezcla de sonido que se hace con la maquinaria del trabajo de Jan a la vez que se dan diálogos entre los personajes. Igual sucede con el sonido ensordecedor del helicóptero cuando Jan marcha a trabajar, a la vez que se escucha los chillidos de Bess al sentir pena por la marcha de su marido. Esta mezcla no impide escuchar los llantos de Bess ni los diálogos con su hermana ni con Jan.

5.2 LOS IDIOTAS

Si bien el Dogma 95 fue creado en 1995 y *Rompiendo las olas* se estrenó en 1996, esta no recibió el certificado porque el rodaje fue anterior a la creación oficial del movimiento, además de que no cumple con todas las normas del Voto de Castidad. Sin embargo, muchas cosas de la película ya anticipaban un estilo que definiría a una generación de directores. Por lo tanto, Von Trier tuvo que esperar a su siguiente proyecto para llevar a la práctica el cine que defendía su corriente: *Los Idiotas*.

La veracidad e hiperrealismo que busca el director en sus historias es llevada a extremos en esta película donde la sensación de estar ante un documental es más fuerte que en ninguna de las otras obras del director. *Los idiotas* es la primera (y única) película de Lars Von Trier con el certificado Dogma 95, el cual corrobora que la película ha seguido las normas estéticas y narrativas que recoge el manifiesto de dicha corriente cinematográfica creada, entre otros, por el mismo director. Esto hace que a través de esta película se consiga hacer un análisis plástico del movimiento en sí, o al menos, corroborar que las normas de realización de una película Dogma se cumplen en esta cinta.

En cierto modo, podemos decir que en *Los idiotas* encontramos similitudes con movimientos cinematográficos anteriores. El *free cinema*, concretamente la denominada ola del nuevo cine británico iniciada en los años 50, también buscaba un acercamiento al hiperrealismo jugando con la imagen propia del documental en las ficciones y siempre fuera de estudios, atendiendo a historias de carácter más social en la época. Películas como *Dreamland* (1953) de Lindsay Anderson son referentes en esta corriente. Este movimiento, al igual que el Dogma 95, el neorrealismo italiano o la Nouvelle Vague

buscan alejarse de las normas filmicas que dicta el lenguaje audiovisual predominante en Hollywood, acercándose a la imagen cinematográfica de una manera más humilde y cercana a la realidad.

5.2.1 Puesta en escena

En *Los idiotas*, Von Trier verá limitada su puesta en escena por las directrices que definen el Dogma 95 en su voto de castidad, por lo que tendrá que jugar con las condiciones de los entornos en los que decide rodar, los cuales proporcionarán todo lo necesario que requiere la escena.

5.2.1.1 Decorados

Para esta película, el atrezzo no supone una carga simbólica importante por sus elementos en escena; más bien por la no presencia de estos. Vemos como en la casa donde vive la comuna no aparecen muebles ni objetos apenas. Se le puede encontrar el simbolismo en cuanto a que los personajes huyen de los lugares convencionales, como el restaurante que aparece al principio de la película, donde sí que se ve un trabajo de dirección de arte, con elementos propios como copas, lámparas, etc. La casa, casi vacía y sin elementos decorativos destacables, refleja el despojo que experimentan los actores del mundo que hay afuera de ella; un mundo material.

No obstante, todas las localizaciones que aparecen en la película son reales. Esto obedece a la primera norma del Dogma 95, la cual especifica que no se puede crear un set. Dicha norma va de algún modo relacionada con la número 5, la cual prohíbe la utilización de filtros ópticos para la imagen, o el empleo obligatorio de iluminación natural en la norma 4. Estas reglas comparten una misma intención; no desviar de ningún modo la historia de la atención del espectador. De esta forma, se consigue derribar los elementos que diferencian en muchos casos la ficción de la realidad, sin dejar de ser una película ficticia. Un juego más dentro del ejercicio de estilo que propone Lars Von Trier y el propio Dogma 95.

5.2.1.2 Iluminación

Obedeciendo a la norma cuatro del movimiento Dogma 95, toda la iluminación del film proviene de manera natural; no se utilizan luces artificiales ni especiales. Es por ello que podemos observar que la casa en la que habita la comuna siempre tiene las ventanas abiertas, por las que entra toda la luz del exterior, mayoritariamente días soleados.

No obstante, debido a todas estas normas que en cierto modo limitan el resultado de la imagen, surgen algunos fallos que al director no le preocupan en absoluto. Por ejemplo, en un plano que se da en el interior de la casa el personaje de Karen se encuentra apoyado en la ventana, a contraluz. Esto provoca que durante un periodo corto de tiempo la imagen se vea muy saturada, viendo prácticamente todo en blanco y dificultando mucho observar aquello que se está grabando (figura 14). Este detalle se da varias veces en el interior de la casa.

La imagen, de este modo, se ve condicionada por el aparato técnico y el entorno. Un juego que parece encantarle al director, pues al contemplar fallos de raccord, el espectador puede corroborar que se trata de una película, aunque no sea común. Se rompe así con los códigos cuidadosos del cine hegemónico sobre la iluminación de las escenas y la utilización de focos.



Figura 14. Captura de pantalla de la película *Los idiotas*. Fuente: Zentropa

5.2.1.3 Vestuario

El trabajo de vestuario en *Los idiotas* no posee a un encargado o responsable. En estas películas Dogma, la ropa utilizada es la que traen al set de rodaje los propios actores. De hecho, no figura un encargado de vestuario en los créditos del film, mientras que en las otras dos películas de la trilogía sí que existe dicha figura dentro del equipo de rodaje.

Si en *Rompiendo las olas* decíamos que la ropa obedecía a un tiempo anterior (década de los 70), en *Los idiotas* todo corresponde al contexto temporal de la época en la que se rueda la película. Pantalones vaqueros, camisetas y camisas lisas, son algunas de las

prendas más frecuentes en la cinta, siendo la variedad de colores muy amplia, desde colores oscuros a otros más claros. Las vestimentas de este modo resultan muy realistas (figuras 15 y 16).



Figura 15. Captura de pantalla de la película *Los idiotas*.
Fuente: Zentropa



Figura 16. Captura de pantalla de la película *Los idiotas*.
Fuente: Zentropa

5.2.2 Plano cinematográfico

En cuanto a su labor con el plano cinematográfico, Von Trier evolucionaría aún más su estilo con la cámara empleado en *Rompiendo las olas* y presentaría novedades en el aspecto técnico de los dispositivos empleados, muy acorde al contexto tecnológico de la época y logrando así innovar en la forma de realizar un film.

5.2.2.1 Tipo de planos

En cuanto al tipo de planos, Von Trier mantiene su sello característico de mostrar muchos primeros planos con la cámara al hombro. Algunos de estos son recreados a través de la técnica del zoom in, como en la escena final donde Karen llega a casa de su familia y come un trozo de tarta.

Sin embargo, hay un rasgo de esta película que hace que los tipos de planos varíen un poco respecto a *Rompiendo las olas*; en *Los idiotas*, el elenco de personajes es mayor, más coral, todos tienen su dosis de protagonismo en el film. Si bien la película hace hincapié en Karen en cuanto a sus motivos por entrar en la comuna y terminando la película con ella, en la mayoría de la cinta la importancia de las escenas recae en el resto de los personajes, siendo Karen en muchos casos mera observadora de lo que sucede. Esto hace que en esta película se den más planos generales que en las otras de *El corazón dorado*, dotando a la película en muchos momentos de encuadres más abiertos que

aportan en varios casos tridimensionalidad a las escenas. Esto quiere decir que detrás de los personajes a los que enfoca la cámara se ven a otros que realizan otras acciones.

No obstante, lo predominante siguen siendo esos primeros planos, los acercamientos extremos a las caras de los personajes que realiza el director danés. Lo que consigue con esto Von Trier es descubrir la intimidad de los personajes, sus pensamientos y sentimientos más recientes, ya sea algo trágico o placentero. Por ejemplo, en la escena de la orgía, las imágenes de genitales están muy cercanas a la cámara, mostrando todos los elementos de esa bacanal de la manera más explícita posible: desde la imagen de la penetración a los rostros de placer. Sin embargo, esta escena se intercala a su vez con lo que está pasando en una de las habitaciones de la casa; en ella se encuentran Josephine y Jeppe, una pareja de enamorados que pertenece al grupo. En esta escena, los planos son más largos que los de la orgía ya que esta requiere un ritmo más pausado, pero la cámara sigue capturando primeros planos (figura 17 y 18), esta vez de los dos enamorados besándose y practicando sexo de un modo más pausado que sus compañeros en la orgía, acabando con la imagen de Josephine llorando mientras comparte ese momento íntimo con Jeppe. Una vez más, los sentimientos de los personajes afloran a través de los primeros planos que graba el director.

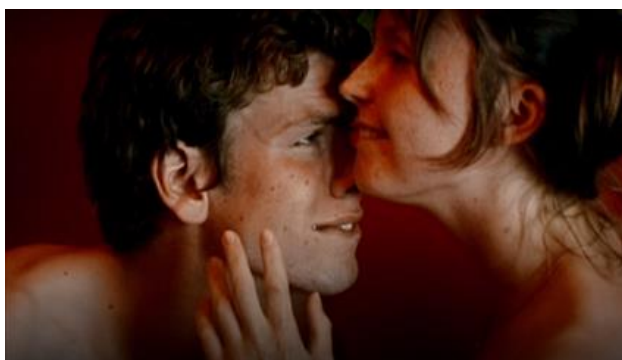


Figura 17. Captura de pantalla de la película Los idiotas.
Fuente: Zentropa



Figura 18. Captura de pantalla de la película Los idiotas.
Fuente: Zentropa

5.2.2.2 Movimientos

Dentro de este juego filmico que intenta conseguir el Dogma 95, cabe destacar que la intención es apuntar con la cámara allá donde suceda la acción. En cierto modo, en *Los idiotas* se dio cierta libertad a los actores para moverse por donde viesen oportuno durante las escenas. Así, el director no tiene más remedio que seguir con todos los aparatos técnicos la acción que está sucediendo, como si de un reportaje o un documental se tratase. Por ello, es en varias imágenes de la película donde se pueden apreciar fallos “intencionados”: en varios planos aparece el micrófono en la parte superior de la pantalla o la sombra de este en el suelo (figura 20), así como a una cámara rodando detrás de los personajes (figura 19). Muy lejos de ser errores amateurs, es la demostración que hace el director al espectador de que se trata de un film, y de que eso no consigue alejar a la historia de su realismo.



Figura 19. Captura de pantalla de la película *Los idiotas*. Fuente: Zentropa



Figura 20. Captura de pantalla de la película *Los idiotas*. Fuente: Zentropa

Esta libertad de rodar hace que no haya una planificación previa muy definida. El operador de cámara tendrá que estar atento a todo aquello importante que sucede en la

escena y apuntar hacia ahí, a donde, en cierto modo, los personajes decidan que se tiene que enfocar. Esto se debe a que se otorgó mucha improvisación a los actores, por lo que en cualquier momento un personaje podría realizar un movimiento brusco no definido previamente y que resulta de interés para el espectador, lo que obliga al operario de cámara a estar atento a todas las actuaciones cercanas a él.

La cámara en muchos momentos actúa de la misma forma idiota que los personajes. Es en esta película de las tres de la trilogía donde la cámara al hombro se hace notar de manera más frecuente. Por ejemplo, escenas en las que los personajes corren, la cámara lo hace detrás de ellas, siendo la imagen constantemente movida y agitada por la carrera del operador de cámara. El descuido del enfoque y su libertad hacia donde apuntar es parte de las intenciones del director y, en sí, del Dogma 95.

5.2.2.3 Color

Si bien cabe mencionar que, según la norma 5 del Dogma 95, no se permiten filtros ópticos en la imagen, solo podemos hablar de los colores que presenta el entorno. La gama de colores se diferencia un poco en las escenas que se dan en la casa de la comuna con el resto. Todas las secuencias que se dan dentro de la casa poseen colores algo más fríos debido al entorno blanco (figura 21), aunque las imágenes presentan un colorido cálido.

Igual pasa en otras localizaciones. Por ejemplo, en la escena inicial en el restaurante, en la piscina (figura 22) o en la escena final en casa de la familia de Karen, se dan colores más cálidos, como el amarillo o el verde. Los personajes de este modo escapan de su hábitat hacia lugares del mundo real y contemporáneo, un mundo en cierto modo más material. Este aspecto le da cierta simbología al color. No obstante, teniendo en cuenta varios factores de la película, como que los actores llevaban al rodaje el vestuario de su casa, la iluminación es íntegramente natural y las cámaras no poseen ningún tipo de filtro de color, la imagen en muchas ocasiones queda a la suerte del entorno en cierto modo, siendo el color que se muestra en algunos casos una mera consecuencia del entorno involuntario de la escena.



Figura 21. Captura de pantalla de la película *Los idiotas*. Fuente: Zentropa



Figura 22. Captura de pantalla de la película *Los idiotas*. Fuente: Zentropa

5.2.2.4 Efectos especiales

En *Los idiotas* no presenciamos ningún efecto especial. Obedeciendo a la prohibición de cualquier trucaje de la imagen según las normas que recoge el Dogma 95, todo lo que se muestra es real, sin necesidad de ningún trabajo de digitalización ni de cualquier tipo de efecto.

5.2.2.5 Formato

El formato de la película es 1.33:1, o el cual se conoce también como formato en 4:3. En este sentido, desobedece la norma del Dogma 95 número 9, la cual especifica que el formato debe ser el de 1.37:1, el conocido como formato académico. El 4:3 es el propio del tamaño estándar de la película de 35 mm, con un 2,4 cm de ancho y un 1,8 cm del alto.

Aunque la norma exigiese que la película fuese rodada en 35 mm, se optó por cambiar esto al ser estas cámaras de demasiado peso para que el operador se moviese con facilidad y libertad. También se debe a un motivo presupuestario, pues la compra de negativos de películas resulta más caro. Por ello, *Los idiotas* está rodada íntegramente con cámaras de vídeo digitales, en concreto, con el modelo Sony DCR-VX1000. Es el formato final de exhibición el que debe ser de 35 mm, reconvirtiendo la cinta final a este formato mediante un proceso de telecinado para su distribución en salas. Esto explica que el formato de proyección fuese de 4:3 en vez de el académico que en un inicio exigía el Dogma 95 para sus películas.

5.2.3 Montaje

Otro elemento que cabe destacar de la película y, en general, de la mayoría de la obra del director, es la discontinuidad; para Von Trier, esto supone un recurso estético intencionado que insiste en utilizar varias veces en la película. Durante el proceso de montaje, se opta por eliminar unos fotogramas de una toma, los llamados saltos de imagen o *jump-cuts*. Por ejemplo, hay una imagen en las que uno de los idiotas está corriendo hacia un coche, y en mitad de su trayecto de repente vamos que se encuentra unos dos o tres metros por delante de donde estaba. De esta forma, se dan saltos temporales de 1 o 2 segundos con una transición de corte brusca.

Con esto, Von Trier echa por tierra los códigos dictados de continuidad donde esta tiene una importancia elemental para la industria. Para él no lo es, y emplear estos recursos plásticos en el montaje no es más que un juego que demuestra que estamos ante una película también.

5.2.4 Sonido

La mezcla sonora en esta película se limita a establecer una claridad entre los diálogos de los personajes con los sonidos que pueda haber en el entorno. Por ejemplo, el sonido de la escena inicial en el restaurante se basa en las frases reproducidas por los personajes y los sonidos de los materiales propios del local, como los cubiertos.

Más allá de eso, el film está compuesto íntegramente por sonido diegético. Esto quiere decir que no existen sonidos en *off*, sino que todo lo que escucha el espectador es lo que escuchan los personajes, el sonido que produce la escena en sí. Esto se debe a la norma número dos del Dogma 95, la cual prohíbe que se mezcle por separado el sonido de la imagen. Por ello, el film no tiene banda sonora incorporada en post producción, echando por tierra otro elemento imprescindible históricamente en cualquier película y siguiendo así con la intención de no desviar de ningún modo la atención de la historia. También se logra con esto acercar aun más a la historia con la realidad. Aunque presenciemos detalles en el film que nos recuerdan que estamos ante una película, como con la aparición de los aparatos técnicos en la imagen, se busca que esta no posea ningún artificio ni detalle, solamente las acciones de los personajes y sus consecuencias en el entorno, lo que supone un enorme ejercicio de estilo.

5.3 BAILAR EN LA OSCURIDAD

Nos encontramos en el año 2000, dos años después de que Von Trier realizase su primera (y única) película con el certificado oficial de Dogma 95. El director danés estrenaría entonces *Bailar en la oscuridad*, tercera y última parte de la trilogía de *El Corazón Dorado*. Cuando todo el mundo pensaba que las normas del Dogma 95 seguirían cumpliéndose en los siguientes proyectos del director, nos encontramos con este musical melodramático que rompe con varias de las reglas del voto de castidad. A pesar de ello, mantiene algunas características estéticas y plásticas que caracterizan a sus dos proyectos anteriores.

5.3.1 Puesta en escena

La puesta en escena en *Bailar en la oscuridad* conseguirá sugerirnos muchas cosas, como por ejemplo la época en la que está basado el film o qué partes son pertenecientes al mundo real de la protagonista y cuáles al mundo idílico de ella. De este modo, el director abandona en algunos aspectos las limitaciones presentadas en su anterior película en base a las normas del Dogma 95 para presentar un musical muy poco convencional.

5.3.1.1 Decorados

En varios aspectos, se aprecian diferentes similitudes entre *Rompiendo las olas* y *Bailar en la oscuridad*. Los decorados es una de ellas. Y es en cuanto al tono y a la atmósfera que genera en el entorno.

La casa de Selma, en cierto modo, puede recordar un poco a la casa de la familia de Bess; un lugar austero, descolorido y sobrio. Se puede apreciar más mobiliario y atrezzo en esta película, pero todo comparte una misma gama de colores con predominio de los marrones (figura 23).

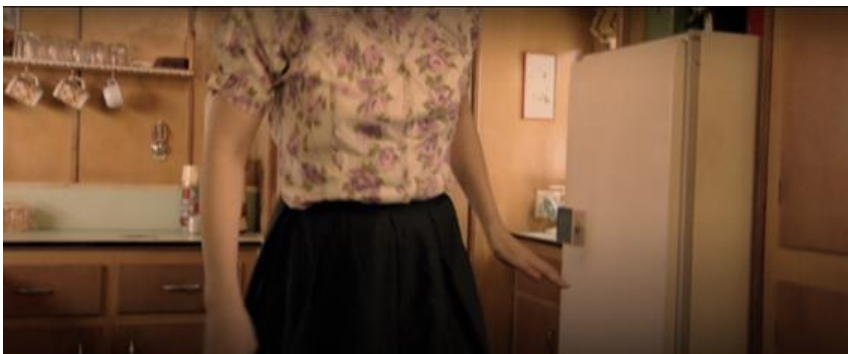


Figura 23. Captura de pantalla de la película *Bailar en la oscuridad*. Fuente: Zentropa

El trabajo de Selma es una fábrica, repleta de maquinaria industrial (figura 24), muy parecido al lugar de trabajo de Jan en *Rompiendo las olas*. Este sitio junto con la casa son las dos localizaciones predominantes en la cinta, pero aparecen otros lugares como la escuela de teatro o la celda, ambos sitios de colores apagados y decoraciones muy sobrias también.



Figura 24. Captura de pantalla de la película *Bailar en la oscuridad*. Fuente: Zentropa

Los decorados en *Bailar en la oscuridad* consiguen retratar el contraste entre la dura realidad de la vida de los personajes y los momentos de fantasía que experimentan. Esto se logra a través de una cuidadosa selección de lugares y una dirección de arte que resalta los detalles de los entornos en los que se desarrolla la historia.

El diseño de producción corre a cargo de Karl Júlíusson, trabajador habitual de Lars Von Trier. Este consigue reflejar el mundo oscuro y desolado en el que vive la protagonista. Los decorados contribuyen a crear una sensación de claustrofobia y opresión, como la casa de Selma o esa celda donde pasa sus últimos momentos de vida. No obstante, la selección de localizaciones exteriores donde se dan los números musicales pasan a ser lugares abiertos y soleados, creando contraste así con la triste realidad de la historia.

5.3.1.2 Iluminación

En cuanto a la iluminación del film, supuestamente la película respeta la norma del Dogma 95 que prohíbe la utilización de luces artificiales fuera de la imagen (aunque esta cinta no pertenezca al Dogma 95). Por lo tanto, todo es iluminación natural o perteneciente a la escena, lo que quiere decir que no se utilizan focos detrás de las cámaras. Sin embargo, vemos como en las partes musicales el color es distinto, más vivo

y saturado. De eso tocará analizar más adelante, puesto que ese resultado se consigue a través de la cámara y no de los elementos de iluminación.

Sin embargo, *Bailar en la oscuridad* es una película cuya simbología se fundamenta en contrastes, y la iluminación es un elemento que cumple con esta hipótesis ya que se utiliza para resaltar los momentos tristes y felices dentro de la obra. Vemos como el día a día de Selma se da en escenarios pobres, apagados lumínicamente hablando, sin resaltar los detalles más coloridos, creando así entornos oscuros y apagados que reflejan la propia historia que le toca vivir a esta.

Los números musicales poseen mayor contraste de luces, creando atmósferas más brillantes. Por ejemplo, el número musical en las vías del tren, que rompe por completo con todo el tono nublado que se da en el film, posee una iluminación muy fuerte y alegre, siendo un día completamente soleado. Es por todo esto que decimos que la iluminación juega un papel fundamental en la película para introducirnos a los dos mundos de la protagonista.

5.3.1.3 Vestuario

Al igual que en *Rompiendo las olas*, vemos elementos en la pantalla que nos trasladan a unas décadas atrás. En *Bailar en la oscuridad* no se especifica el tiempo de la historia, pero se puede apreciar, por ejemplo, por los coches que aparecen (figura 25), que se trata de una historia de la década de los 60. El vestuario también traslada al espectador a este tiempo.



Figura 25. Captura de pantalla de la película *Bailar en la oscuridad*. Fuente: Zentropa

El estilo de vestimenta que se plantea en la película es propia de un lugar rural en cierto modo. Vemos como los personajes llevan prendas muy sobrias y cerradas, como vestidos largos y oscuros (el propio uniforme de trabajo de la protagonista), pañuelos en la cabeza y chaquetas de lana oscuras.

Si en *Los idiotas* la ropa era la que llevaban los propios actores al set, en esta película si que vemos un trabajo de vestuario cuando vemos que todas las trabajadoras de la fábrica llevan el mismo uniforme. O los uniformes policiales, los cuales también se corresponden con una época pasada. No obstante, el vestuario de esta cinta no llega a ser un elemento llamativo, puesto que el director pretende que ningún detalle aleje al espectador de la propia historia.

Sí que se puede decir que el vestuario está perfectamente diseñado para el contexto de la historia. Su simplicidad y realismo va acorde a la situación económica precaria de los personajes, con prendas muy modestas y algo desgastadas. Esta labor corre a cargo de Manun Rasmussen, encargada de vestuario habitual en las películas de Lars Von Trier y que ha seguido estas mismas directrices de forma similar en otras obras como *Rompiendo las olas*.

5.3.2 Plano cinematográfico

En su ejercicio respecto a la imagen, el director danés se sirve del estilo predominante en sus dos películas anteriores, pero incluye otras novedades que servirán para dotar a la cinta en algunos momentos cierta frescura, lo que le ayudará sobre todo en las partes musicales. En los siguientes puntos se analizarán todas las características que presenta el plano cinematográfico del film, así como los nuevos aspectos que presenta y que diferencian notablemente *Bailar en la oscuridad* con las otras obras de la trilogía.

5.3.2.1 Tipos de planos

Respecto a las diferencias plásticas entre los números musicales y el resto de las escenas, también hay que hablar de los tipos de planos empleados. Durante la historia la cámara en mano es el recurso habitual, siendo en su mayoría planos medios y primeros planos, estos últimos desarrollados varias veces a través del zoom, llegando a ser primerísimos primeros planos en muchas ocasiones. En las partes musicales, sin embargo, la variedad es mayor. Aparecen más planos generales, como en el número de la fábrica donde se ve a

la protagonista bailando alrededor de la maquinaria. Estos planos son creados mediante objetivos gran angular.

Los picados y contrapicados, con la cámara en mano, son prácticamente imposibles o muy difíciles de realizar. No obstante, en las escenas musicales se les da uso. En la escena de la fábrica se realiza un plano cenital, y en el número musical en el que ella está encerrada, la cámara se coloca en las esquinas de la habitación, donde se colocaría una cámara de seguridad (figura 26). Por lo tanto, los recursos en las escenas que obedecen al mundo imaginario de la protagonista, la imagen puede resultar más rica, algo más convencional, pero con más recursos y variedad de ángulos. Una contraposición total con el mundo real de Selma.



Figura 26. Captura de pantalla de la película *Bailar en la oscuridad*. Fuente: Zentropa

Pero, una vez más, Von Trier vuelve a realizar un ejercicio de estilo en torno a los primeros planos, siendo estos los más destacables a lo largo del film. Y tendrá de nuevo como director de fotografía a Robby Müller, con el cual ya trabajó en *Rompiendo las olas* y con el que conseguirá realizar toda una compleja labor digital totalmente novedosa en la época., sin respetar la creación de un buen encuadre con el objetivo de seguir esa estética realista que venía desarrollando en sus obras anteriores.

5.3.2.2 Movimientos

Pero en esta película, Von Trier va más allá con el uso de las cámaras en relación con el género cinematográfico; en los musicales más célebres y clásicos, como puede ser *Cantando bajo la lluvia* (1952) o *Grease* (1978), es frecuente ver cómo las cámaras de 35 mm siguen la acción de los personajes con constantes travellings y panorámicas que enfocan al personaje allá a donde se mueva. En *Bailar en la oscuridad* se rompen todos

estos códigos; Von Trier utilizó para las escenas musicales cien cámaras digitales posicionadas en distintos lugares para captar numerosos planos desde distintos ángulos y con una particularidad en especial: todas las cámaras se encuentran ancladas en grúas y trípodes, en todo momento enfocan el mismo encuadre, siendo en su mayoría imágenes fijas.

En la escena musical de la fábrica, por ejemplo, simplemente se aprecia un leve movimiento horizontal. En el número musical del tren sí que se aprecian más movimientos, pero solo en calidad de travellings; la cámara se mueve a través de una grúa. Con ello consigue montar las escenas musicales con numerosos planos, siendo secuencias con un ritmo frenético formadas por imágenes de corta duración, sobre todo el número musical que tiene lugar en la fábrica donde trabaja la protagonista, mostrando numerosos planos detalles del funcionamiento de la maquinaria.

En contraposición, las escenas que no son musicales ofrecen características más propias del resto de películas de la trilogía. El uso de la cámara al hombro es el empleado para contar la realidad de la historia. Otro modo de recrear un estilo documental para ofrecer realismo y tragedia a un guion trágico. No obstante, el recurso del zoom está mucho más presente en esta cinta que en las otras de la trilogía, siendo en muchas ocasiones el movimiento clave para plasmar el drama en imágenes. Como ejemplo, en la escena final en la que la policía está atando a Selma antes de ahorcarla, vemos como esta grita mientras la cámara no para de realizar zooms para plasmar ese ambiente caótico y angustioso, llegando a realizar un zoom in hasta un primerísimo primer plano de Selma para, nada más alcanzar ese tope, hacer un zoom out en el mismo plano (figuras 27 y 28).



Figura 27. Captura de pantalla de la película *Bailar en la oscuridad*.
Fuente: Zentropa



Figura 28. Captura de pantalla de la película *Bailar en la oscuridad*.
Fuente: Zentropa

5.3.2.3 Color

Otra característica estética destacable de la película corrobora en cierto modo el alejamiento en muchos aspectos del director de las normas del movimiento Dogma; el color. Las escenas que narran la realidad de los sucesos, como la secuencia del robo, el asesinato a su vecino, o la parte final en prisión, son imágenes apagadas, con colores neutros y oscuros, muy alejados de asemejarse a una representación que invite al optimismo y a la felicidad (figura 29). Hasta ahí, la obra comparte dicha característica con las antiguas de la trilogía.

Sin embargo, las partes musicales muestran lo opuesto. Al igual que en el trabajo de fotografía, en el que el director decide que las escenas musicales sean imágenes estáticas en contraposición con la cámara en mano, el color en estas partes de la película es más vivo, más saturado, que recuerdan a la contraposición en *Rompiendo las olas* respecto al color en las imágenes que introducen los capítulos con el resto de las escenas (figura 30).



Figura 29. Captura de pantalla de la película *Bailar en la oscuridad*. Fuente: Zentropa



Figura 30. Captura de pantalla de la película *Bailar en la oscuridad*. Fuente: Zentropa

Stevenson (2002) nos dice que el color saturado en las escenas musicales de *Bailar en la oscuridad* se dio por manipulación electrónica de las cámaras. De este modo, tenemos dos tipos de colores: los primeros que hemos mencionado, aquellos apagados y neutros, son pertenecientes a la triste realidad que le toca vivir a la protagonista; mientras que la vivacidad y saturación de los números musicales muestran un mundo utópico de la protagonista en el que consigue aferrarse a la existencia de un lugar feliz. De este modo, el color cobra un significado simbólico muy importante, más que en las otras películas de *El corazón dorado*, siendo los contrastes de los elementos plásticos claves para encontrar la simbología del film.

5.3.2.4 Efectos especiales

En esta película no se aprecia ningún efecto especial notable, en similitud a *Los idiotas*. No obstante, como hemos mencionado anteriormente, el color que contrasta ambos mundos de la protagonista se consiguió mediante una manipulación electrónica de las cámaras, por lo que sí podemos hablar de efectos visuales para remarcar ese simbolismo que diferencia la tristeza y los sueños de la protagonista.

5.3.2.5 Formato

El formato de *Bailar en la oscuridad* fue el de 2.35:1, más cinematográfico y mejor adecuado, más propio para pantallas anchas y necesario debido a la utilización de objetivos de gran angular en las escenas musicales

Al igual que en *Los idiotas*, la película está grabada íntegramente con cámaras digitales. Muchos ignoran este dato, pues el noveno mandamiento del manifiesto Dogma 95 dice que se debe respetar el formato académico de 35 mm. Sin embargo, como he mencionado anteriormente, la norma se modificó y simplemente obedece a que el formato de distribución es el que tiene que ser en 35 mm, pero que se puede rodar una película con cámaras digitales. El cambio obedece a la dificultad para el operador de cámara de cargar todo el rodaje con una cámara de 35 mm, además de que se necesita de mayor presupuesto.

La grabación en cámaras digitales, sobre todo en la época en la que la película fue rodada, se considera representativa del género documental, siendo la película de ficción un género totalmente alejado de las novedades digitales en el año 2000. Si obedecemos a una intención narrativa y plástica de crear una historia realista, podemos deducir que la

utilización de este tipo de cámaras puede también deberse a ello. Resulta una nueva versión tecnológica dentro de las normas del *Cinema Vérité*, que empleaban equipo de imagen y sonido más ligero para poder acercarse más a las realidades que surgían.

5.3.3 Montaje

Las características del montaje de *Bailar en la oscuridad* son muy similares a las de las otras cintas de trilogía. Si bien la historia se narra cronológicamente, sin flashbacks ni similares, se vuelven a presentar saltos de imagen o *jump-cuts* que adelantan las acciones uno o pocos segundos más, rompiendo así con la continuidad y desafiando una vez más a los códigos hegemónicos del cine

Sin embargo, en cuanto a las escenas musicales, destaca en esta cinta que hay más cantidad de planos al tener cada uno menos duración. Durante la película vemos como se dan numerosas escenas de conversaciones rodadas sin cortes y con una sola cámara, escenas largas cuyo ritmo está marcado por los movimientos de la cámara y no por las transiciones. No obstante, el montaje de las escenas musicales consigue crear un ritmo más frenético, con muchísimos cortes entre planos de muy poca duración en concordancia con la música que canta Selma. Un tipo de montaje que no habíamos presenciado anteriormente en las películas de Lars Von Trier hasta en esta. Y resulta novedoso también teniendo en cuenta que es un musical, ya que en los grandes clásicos del género las escenas musicales suelen tener muy pocos cortes, siendo la música el único elemento que marca el ritmo. En *Bailar en la oscuridad*, Lars Von Trier junto con François Gédigier y Molly Malene Stensgaard (esta última habitual montajista en otras obras del director) establecen un juego perfecto para las escenas musicales, basando el ritmo de la escena en la gran cantidad de planos que se suceden de una a otro acorde con el ritmo de la banda sonora.

5.3.4 Sonido

Entre todos los elementos que impiden certificar a *Bailar en la oscuridad* como película Dogma, la utilización de la música es de lo más destacado.

Si en *Rompiendo las olas* había banda sonora en off de canciones célebres y en *Los idiotas* únicamente sonido diegético, en *Bailar en la oscuridad* se vuelve a dar sonido no diegético. Esto se da, principalmente, porque estamos ante un musical, y si bien la voz de

la actriz y cantante Björk puede considerarse sonido diegético, la composición instrumental no. Por tanto, se impide automáticamente la certificación del Dogma 95.

Todas las canciones fueran escritas por la propia actriz, siendo ella la autora propia de la banda sonora del film. En cuanto al resto, cabe destacar que los sonidos ambientes forman parte de la producción musical de las canciones. Por ejemplo, en el número musical de la fábrica, el sonido de la maquinaria funcionando es parte de la música y crea cierto ritmo, al igual que el número musical del tren, en el que el sonido de este cuando cruza el puente se hace de notar como parte de la banda sonora.

La peculiaridad del sonido en este film viene dada mayormente debido a que se trata de un musical. Por ello, al igual que en la mayoría de las películas del género, se requiere de coreografía. Este elemento debe mencionarse puesto a que los personajes deben moverse en función del sonido, en este caso se trata de bailar. El encargado de las coreografías fue el estadounidense Vicent Paterson, el cual trabajó anteriormente con artistas de la talla de Michael Jackson o Madonna. Para ello, y debido a su conocimiento como realizador, Paterson también se encarga de la dirección de las cien cámaras que filmaban estas escenas en cuanto a su ubicación. De este modo, trabajó con Bjork todos los detalles y movimientos que requerían cada momento de las canciones, realizando un trabajo muy notable que contrasta enormemente con el resto de la película.

6. RESULTADOS

Al analizar las tres películas que componen *El corazón dorado* se pueden establecer ciertas similitudes y diferencias en cuanto al estilo plástico. Como se ha mencionado anteriormente, mucho de ello tiene que ver con la incursión de Lars Von Trier en uno de sus proyectos conjuntos con otros directores daneses, el Dogma 95, la corriente cinematográfica creada por estos autores que conseguiría limitar de algún modo el estilo del director, o al menos interferir en alguno de los puntos que han servido de análisis para las tres películas.

En este apartado se volverá a destacar todos los puntos en los que se ha separado el análisis textual de cada una de las películas con el objetivo de establecer las diferencias y semejanzas que presentan entre ellas. Así se podrá definir de manera más resumida el

estilo que lleva a cabo el director en estas tres películas, pudiendo destacar cuales son los recursos que más utiliza o cuales no repite nunca.

6.1 Puesta en escena

La puesta en escena quizás sea el apartado donde más varía entre las tres películas, sobre todo por un detalle muy importante: cada película está basada en un tiempo distinto. Esto hace que el entorno se vea condicionado por adaptar la historia al contexto preciso; las vestimentas de hace cincuenta años no son las mismas que las de hace veinte, y así con casi todos los elementos que el espectador puede presenciar en la pantalla. No obstante, la iluminación puede utilizarse de distinta manera en cualquier contexto, puesto que en la mayoría de los casos es una decisión meramente estética del director que puede no tener que ver con el tiempo en el que se desarrolla la historia.

6.1.1 Decorados

En el análisis textual se menciona que hay cierta similitud en los decorados de *Rompiendo las olas* y *Bailar en la oscuridad* en cuanto al interiorismo que pueden presentar las casas principales como la de Selma o la de la familia de Bess; hogares sobrios, casi de aspecto algo rural y con colores muy similares en los que predomina el marrón. Al igual pasa si se observan las localizaciones laborales de los personajes; Selma trabaja en una fábrica repleta de maquinaria industrial, mientras que el trabajo que más aparece en *Rompiendo las olas* es el de Jan, el cual trabaja en una plataforma petrolífera en la cual también se observa mucha maquinaria.

Las localizaciones exteriores también pueden tener la similitud en cuanto a que ambas se dan en lugares rurales, fuera de las grandes metrópolis o de los edificios de gran altura, con espacios muy abiertos que de algún modo acompañan perfectamente al tipo de personajes que pertenecen a las películas del director danés; personajes solitarios, con creencias muchas veces conservadoras y alejadas de los dogmas actuales.

En *Los idiotas*, sin embargo, los decorados son completamente distintos. Es la única película que no se basa en única época pasada al contexto en el que se da la producción. Para esta película, el director graba en localizaciones reales sin valerse de decorados contruidos, pero eso no quita con las localizaciones escogidas tuviesen elementos que buscarse el director. Igual que se afirmaba que los interiores de las otras películas poseían tonos mas marrones, en *Los idiotas* se pueden apreciar colores más vivos como los que

hay en la piscina, en el restaurante o en el propio jardín de la casa en la que habita la comuna. Esta película, la única de las tres con el certificado de Dogma 95, es la que posee más diferencias en la puesta en escena respecto a las otras dos cintas de la trilogía, y se debe mayoritariamente al cumplimiento de las normas que recoge el voto de castidad de dicha corriente.

6.1.2 Iluminación

En el caso de la iluminación también hay similitudes muy notables entre *Rompiendo las olas* y *Bailar en la oscuridad* y otras diferencias de estas respecto a *Los idiotas*. El primer elemento que asemeja a las dos primeras es la iluminación natural que hay en los exteriores, pues ambas se dan en entornos nublados propios de los paisajes escoceses y suecos. En *Rompiendo las olas* incluso cuando asoma algún rayo de sol se consigue un entorno apagado y oscuro, como si fuese a llover en cualquier momento. Sin embargo, en *Bailar en la oscuridad* si que observamos a las figuras muy iluminadas por el sol en alguna escena musical, como es la parte que protagoniza Selma en el tren, estando la escena totalmente iluminada y con colores vivos.

Los idiotas fue rodada íntegramente con iluminación natural al igual que *Bailar en la oscuridad*. La diferencia es que la imagen de la primera película es la imagen bruta, sin pasar por ningún tipo de filtro ni edición en post producción obedeciendo así a las normas del Dogma 95. Esta cinta se da mayoritariamente en días soleados, siendo la iluminación del film mucho más viva y, como se menciona en el análisis textual, quemada en algunos casos, viendo las figuras totalmente saturadas en algún plano a contraluz.

Por todo esto, comparando la iluminación de las tres películas, se puede apreciar que Von Trier donde más juega con ella es en *Bailar en la oscuridad*, donde el contraste que se dan entre escenas más y menos iluminadas tiene todo un sentido metafórico en la historia, muy apreciable por parte del espectador.

6.1.3 Vestuario

En *Bailar en la oscuridad* y *Rompiendo las olas* Von Trier cuenta con una habitual a lo largo de su carrera; Manon Rasmussen, encargada de vestuario. Entre ambas películas hay una diferencia temporal en las historias de una década, los 60 y los 70. Aunque si que haya diferencias entre ambas décadas, también existen pocas variaciones en el estilo de vestuario. Lo que marcará la diferencia es el lugar en el que se dan las historias; mientras

que *Rompiendo las olas* sucede en una población escocesa muy tradicional y creyente, *Bailar en la oscuridad* sucede en Estados Unidos, en una población donde se imparten clases de actuación y música entre otras cosas. Este elemento influye claramente en el vestuario. En la película que sucede en Escocia se aprecian vestimentas mucho más cerradas, con la presencia de numerosos curas y miembros de la iglesia. En *Bailar en la oscuridad* simplemente la vestimenta está más acorde al ambiente rural y al contexto, pero no se ve influenciada por creencias o similares del lugar.

La diferencia fundamental a destacar entre el vestuario de las tres películas es que las dos anteriores tienen en su equipo una diseñadora y encargada de vestuario, mientras que en *Los idiotas* no. Como ya se menciona en el análisis textual, en esta película los actores aparecen con la ropa que ellos mismos llevaban al rodaje. Es la única de las tres películas cuya historia sucede en el mismo tiempo en el que se filma, por lo que el trabajo de documentación no tiene que ser tan extenso y, obedeciendo a la anarquía que marcaba en cierto modo el Dogma 95 en comparación con el lenguaje audiovisual más mainstream, Von Trier decidió dotar de responsabilidad a los actores en muchos aspectos, incluyendo el vestuario.

6.2 Plano cinematográfico

Será el apartado del plano cinematográfico el que más similitudes posea entre las tres películas de la trilogía de *El corazón dorado*. Como se menciona en el análisis textual, el estilo del director con la cámara será totalmente diferente a películas anteriores como *El elemento del crimen* o *Europa*; será a partir de estas tres películas cuando Von Trier defina el estilo del plano cinematográfico que acabará por darse en toda su filmografía posterior hasta la actualidad.

6.2.1 Tipos de planos

Entre las tres películas, al realizar el análisis textual de cada una de ellas, se puede afirmar que sin duda el tipo de plano más recurrente del director en estas tres obras es el primer plano. Es uno de los recursos más destacados de Von Trier dentro de su enorme repertorio de estilo. En esta trilogía se observa que las historias son de un fuerte carácter dramático, incluso trágico en muchos casos, y las actuaciones son de vital importancia para que el espectador se contagie con el tono de la historia. Esto justifica la elección por el danés de recurrir constantemente a los primeros planos; los rostros y sus gestos son super importantes en su cine para comprender los sentimientos de los personajes.

Saliéndonos de los primeros planos, cabe destacar *Los idiotas* y *Bailar en la oscuridad*. En la primera, como se menciona en el análisis textual, se dan planos más abiertos, más planos generales, debido a que la protagonista tiene “menos” protagonismo; se da más importancia al conjunto que forma el grupo, por lo que para mostrar a la multitud se emplean más planos generales. En *Bailar en la oscuridad* también se dan mucho este tipo de planos, pero en otro contexto totalmente distinto; se utilizan para las escenas musicales, en contraposición con los primeros planos del resto de la historia, como juego de contraste entre la vida real y la vida imaginaria de la protagonista, y así también poder abarcar en cámara las coreografías del resto de personajes.

6.2.2 Movimientos

En este apartado se destaca el que sea quizás el elemento más diferencial dentro del estilo de Lars Von Trier: la cámara en mano. El plano estático queda totalmente apartado para pasar a narrar historias con constante movimiento y vibración en la imagen, lo que en cierto modo recuerda al estilo documental o de reportaje. Este será el recurso más utilizado por el director en todas sus obras posteriores.

De algún modo, si los primeros planos justifican el dramatismo, la cámara en mano puede sugerir tensión y urgencia por una respuesta o una acción. No se tiene que dar así siempre, pues también resulta una mera elección de estilo que tiene que ver con la estética, pero muchas veces puede estar justificado este recurso.

Cualquier movimiento panorámico que se genera en cada una de las tres películas es con la cámara en mano. Por ejemplo, en la mayoría de los casos el plano contra plano a través de la función multicámara desaparece para dejar hueco a las panorámicas entre los personajes con la cámara en mano, lo que sí que puede generar una necesidad de respuesta instantánea. En cuanto a travellings, solo se pueden mencionar en *Bailar en la oscuridad* y exclusivamente en alguna de las partes musicales, en las cuales la cámara sí que se encuentra estática, una vez más, en contraposición con el resto de la historia. En alguna de estas escenas sí que se puede apreciar algún ligero movimiento de travelling, pero poco más.

Y uno de los recursos más utilizados del director también entra dentro de este apartado y es la técnica del zoom. En muchas escenas de las tres películas Von Trier pasa de planos más abiertos a primerísimos primeros planos a través del zoom in, algo que también será

muy frecuente en toda su filmografía posterior y que conformará un elemento crucial para definir su estilo.

6.2.3 Color

En este apartado, al igual que en los elementos que conforman la puesta en escena, se vuelve a encontrar similitudes entre *Rompiendo las olas* y *Bailar en la oscuridad*. Ambas conforman unas paletas de colores muy sobrios y apagadas, con tonos oscuros que de algún modo proporcionan cierta tenebrosidad a las historias. La primera, como se menciona en el análisis textual, posee un tono sepia a lo largo de todo el film. Sin embargo, en *Bailar en la oscuridad* se observa un tono más azulado en muchos de los interiores, pero igualmente de oscuro y apagado. Esto no se cumple en las escenas musicales, donde ya se menciona que los colores son más vivos debido a una manipulación electrónica de las cámaras.

Los idiotas, una vez más, presenta otro estilo filmico totalmente distinto. Los colores quedan a la suerte de los mostrados a través del vestuario, las localizaciones y la iluminación natural (mayormente soleada). El hecho de obedecer las normas del Dogma 95 y no utilizar ni iluminación artificial ni ningún tipo de filtro en las imágenes hace que el resultado del color quede a la suerte de otros elementos, siendo en su mayoría colores más vivos, variados y fuertes, lo que lo diferencia notablemente de las otras dos películas que componen *El corazón dorado*.

6.2.4 Efectos especiales

Los efectos especiales requeridos en cada una de las películas de la trilogía no tienen nada en común. En la primera, como se menciona en el análisis textual de *Rompiendo las olas*, se crea digitalmente los planos que introducen cada capítulo, así como las campanas que aparecen en el plano final de la película, creadas en 3D.

En *Los idiotas*, obedeciendo al voto de castidad del Dogma 95, no se da ningún tipo de efecto especial. Pero cuando se habla de efectos especiales, no es necesariamente efectos digitales mostrados en pantalla, si no que puede ser cualquier elemento que represente algo inexistente. Esto sí se da en *Bailar en la oscuridad*, donde se muestra un disparo, el cuál lógicamente no es una bala real, y la posterior muerte del disparado con la correspondiente herida de sangre.

6.2.5 Formato

En cuanto al formato de exhibición final, coinciden una vez más la primera y la tercera película de la trilogía, *Rompiendo las olas* y *Bailar en la oscuridad*. Ambas se exhibieron en el formato 2.35:1, un formato que abarca la imagen de una manera más ancha. Sin embargo, *Los idiotas* respeta el formato original del 35 mm, el 1.33:1, o también conocido como 4:3.

Respecto a la técnica de registro, las que coinciden son *Los idiotas* y *Bailar en la oscuridad*. Ambas fueron rodadas con cámaras digitales. Aunque el formato de exhibición fuese de 35 mm, mediante el proceso de telecinado se consigue que sea posible a pesar de rodar con cámaras digitales. *Rompiendo las olas* sí que está rodada en película.

El cambio al digital se dio por la facilidad de movimiento con este tipo de cámaras y también por un ahorro en el presupuesto, por lo que la norma que recoge el Dogma 95 se modificó a que simplemente debería de ser el formato de exhibición el que fuese en 35 mm.

Por ello, ninguna película de la trilogía coincide en técnica de registro y formato de exhibición. Cada uno posee unas propiedades distintas en este apartado. *Bailar en la oscuridad* será la que se valga del formato de exhibición de *Rompiendo las olas* y de la técnica de registro de *Los idiotas* (si solo se habla de la utilización de cámaras digitales sin especificar cuales).

6.3 Montaje

El montaje de las tres películas tiene puntos en común, como que en ninguna se utiliza el recurso del flashback o el flashforward. En ese sentido, la continuidad narrativa se cumple exceptuando por un recurso muy común en las obras de Lars Von Trier: los *jump-cuts*. Von Trier hace un reiterado de ellos en las tres películas. Este recurso consiste en realizar saltos en la escena de unos pocos segundos a través de cortes. De este modo se adelanta la acción a lo importante en muchos casos. Pero se observa que en la mayoría de los casos Von Trier lo hace durante los diálogos, lo que muchas veces puede sugerir la necesidad urgente de respuesta por parte de los personajes si se añade que todo esto se da rodando en cámara en mano.

En *Bailar en la oscuridad* es en la película en la que se puede ver que el director se sale un poco de la línea de montaje seguida en anteriores películas, pero esto se debe mayoritariamente a que es una película musical.

Como ya se ha mencionado en apartados anteriores, existen muchos contrastes en dicha película entre las escenas musicales y las pertenecientes al resto de la historia, como en el color o en el movimiento. Pero el montaje también establece distinciones entre ambas partes, principalmente en el ritmo generado por la duración de los planos. En las partes en las que Selma canta, los planos son abundantes, cada uno de una duración menor, lo que genera ritmo acorde a la música. Esta sería la característica de montaje más a destacar que se sale de los códigos establecidos en las tres películas.

6.4 Sonido

Cada película posee unas cualidades de sonido que las diferencia de las otras en esta trilogía. El Dogma 95 recoge en sus normas que solo se permite el uso de sonido diegético, lo cual se cumple únicamente en *Los idiotas*, donde solo se aprecia el sonido proporcionado por el ambiente y los diálogos.

En *Rompiendo las olas* y en *Bailar en la oscuridad*, sin embargo, sí que hay banda sonora. En la primera se recogen temas populares de rock de los años 70 que, como se afirma en el análisis textual, tienen un sentido metafórico en sus letras en relación con lo que está a punto de suceder en la historia. En *Bailar en la oscuridad* el sonido juega un papel más original e importante, principalmente, porque se trata de un musical. Y la mezcla de sonido resulta más elemental aquí puesto que en las producciones musicales el sonido ambiente es clave; el sonido de la maquinaria de la fábrica o el del tren sobre el puente son parte de la música ya que dan ritmo y realismo a la escena y a la composición. Y que sea un musical hace que haya coreografías diseñadas específicamente en base al sonido.

Por lo tanto, resulta curioso que Von Trier ejerza un estilo minimalista en *Los idiotas* para luego realizar una película como *Bailar en la oscuridad*, donde todos los elementos plásticos están diseñados a la perfección y ejecutados de manera original para dotar a la película del simbolismo requerido, echando por tierra numerosas reglas del voto de castidad del Dogma 95 que tanto defendía la corriente.

7. CONCLUSIONES

Tras elaborar una ficha de análisis para definir el estilo de Lars Von Trier en cada una de las películas de la trilogía de *El corazón dorado*, se llevó a la práctica el visionado de cada una de las cintas, acompañado de otras lecturas, y se pudo completar la ficha de cada obra. Al acabar el análisis textual, se han definido los resultados extraídos de las fichas, estableciendo las diferencias y las similitudes plásticas que se dan entre las tres películas. Dichos resultados suponen el resumen final al estilo que se pretendía definir en el presente Trabajo de Investigación, y serán la clave para establecer las conclusiones en base a las hipótesis planteadas al inicio de este.

En la mayoría de los casos, las trilogías en el cine componen una misma historia, siendo cada película la continuación de la anterior. No obstante, *El corazón dorado* es una trilogía simbólica en sus protagonistas y en el mensaje. Son historias que suceden en tiempos y lugares distintos, lo que hace que el director pueda jugar más con el estilo y variarlo en cada una de las películas. El espectador no necesita haber visto otra de las obras pertenecientes a la trilogía para entender una de ellas, simplemente las visualiza como cintas independientes a cualquier otra. Y si además el director realiza un ejercicio de estilo distinto en cada película, con más razón el espectador considerará la obra como una película fuera de una trilogía convencional. Este hecho sirve para concluir la primera hipótesis establecida en el presente trabajo.

La primera hipótesis planteada al inicio del documento pretende consultar si existen diferencias plásticas de estilo entre las tres películas. Como se menciona a lo largo del trabajo, esta trilogía sucede en un contexto cinematográfico muy concreto que explica por qué existen diferencias plásticas entre las tres películas. El Dogma 95 condiciona a que el director, siendo uno de los fundadores del movimiento, realice una película en base a las normas de la corriente, normas que fundamentalmente hablan de elementos plásticos de una película. Por lo tanto, Von Trier se valdría de estas normas en la segunda película de la trilogía; *Los idiotas*. En comparación con *Rompiendo las olas* se dan diferencias en cuanto al sonido, ya que el Dogma 95 solo permite sonido diegético; el formato en cuanto a la técnica de registro y al formato de exhibición, abandonando el analógico por el digital; el color y la iluminación de los elementos, etc. Sin embargo, algunas características si que se dan en ambas películas, pero son características que se darían en toda la filmografía posterior del director danés, como la cámara en mano, los *jump-cuts*,

los primeros planos, el uso brusco del zoom, etc. En la tercera parte de la trilogía abandonaría el Dogma 95 y muchas de sus normas como la ya mencionada del sonido diegético, pues *Bailar en la oscuridad* se trata de un musical. Aquí el director danés mantendría su última elección de rodar con cámaras digitales, aunque el formato de exhibición final sería el mismo que el de *Rompiendo las olas*. Esta película posee una novedad principal, aparte del género del film, y es que combina el recurso de la cámara en mano durante la historia con las imágenes estáticas de las partes musicales.

Todas estas características sirven para concluir que definitivamente el estilo de Lars Von Trier es distinto en las tres películas, que a pesar de que posean similitudes plásticas, cada una posee propiedades únicas que las diferencian de las otras. Vemos como tras *Rompiendo las olas* se sumerge en un proyecto Dogma regido por todas sus normas en *Los idiotas* para después rechazar muchas de las ideas que recogía la corriente y tomar algunas decisiones estéticas y plásticas novedosas en *Bailar en la oscuridad*. Sirve para concretar los gustos en particular del director en cuanto al resultado de la imagen, pero también para considerarle como alguien inconformista, novedoso, dedicado al ejercicio visual de sus obras e interesado en obtener resultados con un estilo muy personal.

Las afirmaciones sobre el director se pueden realizar también por el contexto en el que se da esta trilogía. La década de los 90 fue una década muy consagrada en el cine con la aparición de directores y películas de renombre, como las primeras de Tarantino, *Reservoir Dogs* (1992) y *Pulp Fiction* (1994). En la segunda hipótesis marcada al inicio de este trabajo, se planteaba si las elecciones técnicas de Lars Von Trier en esta trilogía se alejan del cine predominante de su contemporaneidad, una década donde los avances filmicos sirvieron para dotar de mayor calidad a las imágenes e innovaciones en los efectos especiales, con recreaciones digitales bastante realistas. Por ello, distintas elecciones plásticas de Lars Von Trier suponen la antítesis a lo que predominaba en las películas más destacadas de ese momento, y realmente era lo que buscaba de algún modo el Dogma 95.

La primera impresión que causa un espectáculo Dogma se resume en algo que equivale a desconcierto. Las frenéticas y a veces zigzagueantes tomas de la cámara en mano, la débil iluminación, el desenfoque y hasta la aparición del reflejo del camarógrafo en los cristales de una escena recuerdan a algún vídeo de aficionado. La naturalidad prima en sus producciones, donde ni siquiera existe un vestuario especial para los actores, sino que ellos llegan al set con su propia ropa (Döbler, 30: 2001)

En la tercera hipótesis, se pregunta si todos los recursos plásticos y decisiones estilísticas que toma Lars Von Trier en *El corazón dorado* conducen al cine conocido como de autor. Si bien se han mencionado otras corrientes cinematográficas anteriores al Dogma 95 en el presente trabajo que pudiesen servir de inspiración como el neorrealismo italiano o el *free cinema*, cabe destacar la exclusividad de la corriente danesa en algunos aspectos como la imposición de elecciones plásticas tales como las relacionadas al sonido, a la imagen o al formato. La diferencia clave de dos películas de esta trilogía (*Los idiotas* y *Bailar en la oscuridad*) con las demás de su época es la realización en digital. Mientras que en la actualidad lo normal es filmar con cámaras digitales debido a sus buenas cualidades de resolución y calidad en la imagen, en los 90 no era así. La imagen podía resultar algo más “cutre”, algo más típico de aficionados o de reportajes o documentales. Pero Lars Von Trier supo valerse de esta calidad para incluirla como parte fundamental de su estilo y así crear toda una estética visual que acabaría siendo uno de sus sellos artísticos personales. La repercusión fue notable y se ligó su imagen a un film más artístico que comercial.

El uso de la cámara en mano, por ejemplo, siempre ha sido un recurso existente, pero para algún plano en específico. Sin embargo, el danés se vale de ello durante el transcurso de todas las películas, algo que en los primeros años resultaba novedoso, llegando a producir una sensación de mareo en los espectadores como afirma Döbler (30; 2001). Desde luego que la plasticidad de esta trilogía se aleja por completo de la de las películas más predominantes de su época, a pesar de que cada obra de *El corazón dorado* tenga elementos plásticos distintos. Y no solo de aquellas americanas más comerciales, sino de otras obras europeas de renombre como *Funny Games* (1997) o *Todo sobre mi madre* (1999).

De hecho, esta diferenciación plástica del director con la industria cinematográfica del momento hace que se equipare su cine con aquel conocido como cine de autor. Si el término de autor resulta confuso en cuanto a asignar a aquellos directores que si lo son y aquellos que no, recogemos el resumen que hace André Bazin de la *politique des auteurs* estableciendo que el director autor es aquel que se vale de un elemento personal dentro de la creación de un film, y lo desarrolla en varias películas, o incluso a lo largo de toda una filmografía, acompañado de un estilo plástico que defina al propio autor (Graham, 151: 1968).

Esta definición de autor hace que se pueda catalogar a Lars Von Trier como tal. Partiendo de que sus trilogías son simbólicas, cuya unión es ese elemento personal del que nos habla Bazin. En el caso de la trilogía de *El corazón dorado*, sería la mujer y el sacrificio de esta, incluso aparecen otros factores como la influencia de la religión en la sociedad o la crueldad intrínseca del ser humano. Son elementos con los que el director trabaja en sus películas, posiblemente en búsqueda de respuestas.

En el apartado plástico, sus constantes ejercicios visuales también son un factor determinante para que se catalogue su cine de autor. Como se ha mencionado anteriormente, sus recursos con la cámara fueron inéditos dentro de la contemporaneidad de la trilogía. Y esas decisiones plásticas están totalmente ligadas a las historias que cuenta; la búsqueda de la incomodidad o de la catarsis dramática en el espectador pasa por esos primerísimos primeros planos, por los zoom in y los zoom out, por la iluminación natural de las escenas, etc. Elecciones que inevitablemente dotan a estas historias de cierto carácter hiperrealista, lo que supone un gran trabajo por parte de Lars Von Trier.

8. REFERENCIAS

- Aranda, N. (2014). *Reflexiones teóricas sobre el cine de autor en Europa. El cine de Isabel Coixet*. [Tesis doctoral o de maestría, Universidad Rey Juan Carlos]. https://burjcdigital.urjc.es/bitstream/handle/10115/11939/NOEMI%20ARANDA%20GAMBOA_TFG_NOV-13.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Aray Valverde, V. (2022, enero 1). [LinkedIn]. Artículo de LinkedIn sobre la transición del cine analógico al digital. <https://www.linkedin.com/pulse/la-transici%C3%B3n-del-cine-an%C3%A1logo-al-digital-sus-y-de-en-aray-valverde/?originalSubdomain=es>.
- Asteggianti Brovia, E. & Catán Raviski, M. (2016). *De la teoría teatral a la representación cinematográfica: trasvase del distanciamiento brechtiano al film Idioterne*. [Tesis doctoral o de maestría, Universidad ORT Uruguay]. <https://rad.ort.edu.uy/server/api/core/bitstreams/96a99868-14c2-4e55-b7ee-18a7d2de40b0/content>.
- Barbero, N. (2023). The Little Mermaid: Why are films becoming so badly-lit and difficult to see?. *BBC*. <https://www.bbc.com/culture/article/20230515-the-little-mermaid-why-films-are-so-badly-lit>.
- Benavent, C. (1997). El romanticismo en Rompiendo las olas. *Banda aparte*. (7): pp. 79-82.
- Burgos, E. (2015). Al rescate de los últimos granos de verdad. A propósito de lo metacinematográfico en Los idiotas. *L' atalante*, 20, pp. 101-109.
- Burgos, E. (2021). *Los idiotas (Dogme #2. Idioterne) Lars Von Trier (1998)*. Nau Llibres (Edicions Culturals Valencianes, S.A.).
- Cahiers du Cinéma*, nº 70, abril 1957. El artículo está recogido en Peter Graham, *The New Wave* (Doubleday, Garden City, NY, 1968), pp. 137-155.
- Cuevas, E. (1994). Notas sobre la “teoría del autor” en ficciones audiovisuales. *Comunicación y sociedad*, 7, pp. 155-164.
- Daniel A. Verdú Schumann. (2008). *(Per)Versiones de la historia de EE.UU. en el cine de Lars Von Trier*. [Tesis doctoral o de maestría, Universidad Carlos III de Madrid]. <https://e-archivo.uc3m.es/rest/api/core/bitstreams/c6f571aa-fcef-46d0-a53e-72452ce2365b/content>.

- Diamante, R. (2009). *The Golden Women of Lars von Trier*. [Tesis doctoral o de maestría, Reel Theology]. https://robertdiamante.com/wp-content/uploads/sites/11/2016/02/090512_DIAMANTE_Casting-Idols.pdf.
- Díaz Lucena, A. (2015). La Diosa en Lars Von Trier: la liberación de la cárcel siembra lo trágico moderno. *Trama y Fondo*, (39), pp. 160-172.
- Döbler, H. (2001). Lars Von Trier, el niño terrible del cine alemán. *Chasqui*, (75), pp. 26-31.
- Esqueda, L & Cuevas, E. (2018). El cine como momificación del cambio: objetividad y duración en la teoría de André Bazin. *L'Atalante*, 26, pp.169-180
- Fresneda, I. (2010). Lars Von Trier y Bailar en la oscuridad: ¿lo hemos visto todo ya en el cine?. *En La historia a través del cine: Estados Unidos, una mirada a su imaginario colectivo* (Ed.), pp. 223-240 (País Vasco). Universidad del País Vasco.
- Frías, M. (2005). ¿Racismo a la inversa? Sobre la provocativa filmografía de autor de Spike Lee y Haz lo que debas (1989). En *¿Cine de autor?* (Ed.), p. 56 (Alicante). Vicerrectorado de Extensión Universitaria
- Hemphill, J. (2022). El director de fotografía de la segunda temporada de 'Euphoria', Marcell Rév, nos cuenta cómo es filmar desde el intestino. *Indie Wire*. <https://www.indiewire.com/features/general/euphoria-season-2-cinematography-marcell-rev-interview-1234703162/>.
- Kelly, R. (2001). *El título de este libro es Dogma 95*. Alba Editorial.
- Ledo, M. (2004). *Del Cine-Ojo a Dogma 95: paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Paidós Ibérica.
- León, C. (2017). Miradas: la pena reflexiva a través de ojos femeninos de Lars Von Trier. *Reflexiones marginales*. <https://reflexionemarginales.com/blog/2017/07/31/miradas-la-pena-reflexiva-a-traves-de-ojos-femeninos-de-lars-von-trier/>.
- Lino, C. (2020). El realismo en el cine: Bazin y el cine moderno. Parte II. *Pressenza International Press Agency*. <https://www.pressenza.com/es/2020/09/el-realismo-en-el-cine-bazin-y-el-cine-moderno-parte-ii/>.

- Lomelí, A. (2019). Películas que impulsaron la revolución del cine digital. *Tomatazos*. <https://www.tomatazos.com/articulos/405204/Peliculas-que-impulsaron-la-revolucion-del-cine-digital>
- Luna, J. (2015). Dogma 95, la corriente que intentó romper con el cine de Hollywood. *Hipertextual*. <https://hipertextual.com/2015/06/dogma-95>.
- Marzal Felici, J. (2005). La muerte del cine y otras falacias. En *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)* (Ed.), pp. 561-574 (Madrid). Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y Asociación Española de Historiadores del Cine.
- Martínez, R. (2017). El mito de la teoría del autor en el cine. *Tomatazos*. <https://www.tomatazos.com/articulos/305900/El-mito-de-la-teoria-del-autor-en-el-cine>
- Mastia, M. (2013). *Cine Digital VS Cine Analógico. Análisis del formato digital como el nuevo estándar profesional*. [Tesis doctoral o de maestría, Universidad de Palermo]. <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/tesis/1865.pdf>.
- Memba, J. (2021). Lars von Trier, un antiguo dogmático. *Zenda*. <https://www.zendalibros.com/lars-von-trier-un-antiguo-dogmatico/>.
- Oliver, I. (2020). *Lars Von Trier*. [Tesis doctoral o de maestría, Universidad de Diseño, Innovación y Tecnología].
- Otero, S. (2018). *La sexualidad femenina en el cine de Lars Von Trier*. [Tesis doctoral o de maestría, Universidad de Sevilla]. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/81117/TFGCAVSOF%c3%8dAOTERO.pdf?sequence=4&isAllowed=y>.
- Oubiña, D. (2020). El film como máquina de sentido: Peter Wollen y el estructuralismo británico en la década de 1970. *Comunicación y medios*, 41, pp. 42-53.
- Peco, R. (2020). Rodar películas en celuloide sigue teniendo futuro. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/tecnologia/20200117/472913658127/cine-rodaje-analogico-pelicula-filmar-digital-kodak-35mm-80mm-panavision.html>.

- Ramírez, I. (2003). *Más allá de la ficción. La transformación de lo artístico en un entorno virtual*. [Tesis doctoral o de maestría, Universidad de Sevilla].
https://institucional.us.es/revistas/argumentos/6/art_1.pdf.
- Redacción. (2008). Lars Von Trier. *Fotogramas*. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a118215/lars-von-trier/>.
- Rojas, E. (2018). André Bazin. Sobre el realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación. *El espectador imaginario*.
<https://www.elespectadorimaginario.com/andre-bazin-sobre-el-realismo-cinematografico-y-la-escuela-italiana-de-la-liberacion/>.
- Rooke, H. (2022). La segunda temporada de Euphoria se rodó íntegramente con una película Kodak Ektachrome de 35 mm. *Digital Camera World*.
<https://www.digitalcameraworld.com/news/euphoria-season-2-is-shot-entirely-on-kodak-35mm-ektachrome-film>.
- Rubio, A. (2006). *La postproducción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos*. [Tesis doctoral o de maestría, Universitat Jaume I].
<https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/10457/rubio.pdf?sequence=1>.
- Sanderson, J. (2005). *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Universidad de Alicante.
- Simons, J. (2019). Jugando las olas. El juego cinematográfico de Lars von Trier. *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 19, pp. 316-355.
- Stevenson, J. (2002). *Lars Von Trier*. Londres: British Film Institute.
- Thompson, K. & Bordwell, D. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós.
- Vilar Sastre, G. (2014). Los ojos no quieren cerrarse. Lars Von Trier, la revolución como búsqueda de la verdad. En *Fronteras reales, fronteras imaginadas* (Ed.), pp. 211-223 (España). Ediciones Letra de Palo.
- Von Trier, L. (Director). (1996). *Rompiendo las olas* (Película). Zentropa.
- Von Trier, L. (Director). (1998). *Los idiotas* (Película). Zentropa.
- Von Trier, L. (Director). (2000). *Bailar en la oscuridad* (Película). Zentropa.