

REPOSITORIO ACADÉMICO DIGITAL INSTITUCIONAL

“POÉTICA Y NARRATIVA EN EL CINE DE LARS VON TRIER. ANÁLISIS DE BREAKING THE WAVES, DANCER IN THE DARK Y DOGVILLE”

Autor: Héctor David Delgado Aguilar

Tesis presentada para obtener el título de:
Licenciado en Arte y Producción Cinematográfico

Nombre del asesor:
César Amado Chávez Mendoza

Este documento está disponible para su consulta en el Repositorio Académico Digital Institucional de la Universidad Vasco de Quiroga, cuyo objetivo es integrar, organizar, almacenar, preservar y difundir en formato digital la producción intelectual resultante de la actividad académica, científica e investigadora de los diferentes campus de la universidad, para beneficio de la comunidad universitaria.

Esta iniciativa está a cargo del Centro de Información y Documentación “Dr. Silvio Zavala” que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados.

Esta Tesis se publica bajo licencia Creative Commons de tipo “Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada”, se permite su consulta siempre y cuando se mantenga el reconocimiento de sus autores, no se haga uso comercial de las obras derivadas.





**ESCUELA DE ARTE Y PRODUCCIÓN
CINEMATOGRÁFICA**

“Poética y Narrativa en el cine de Lars von Trier. Análisis de
Breaking the Waves, Dancer in The Dark y Dogville.”

TESIS

Que para obtener el título de:
LICENCIADO EN ARTE Y PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA

PRESENTA

HÉCTOR DAVID DELGADO AGUILAR

ASESOR

DR. CÉSAR AMANDO CHÁVEZ MENDOZA

CCT: 16PSU0181N

RVOE: LIC210847

MORELIA, MICHOACÁN

Agradecimientos

JULIO, 2024

En esta tesis invertí 9 meses de trabajo, donde el Dr. César Amando Chávez Mendoza me acompañó en todo momento durante el proceso de investigación, gracias a su guía y conocimiento es que se concluye este trabajo de titulación, así que comparto este logro como mi asesor.

A lo largo de la carrera de Arte y Producción Cinematográfica tuve maestros totalmente excepcionales y entregados en su trabajo, docentes que me transmitieron conocimientos sobre el cine de forma invaluable, durante la teoría y la práctica; agradezco a Adrián Gonzales Camargo, Sunya Madrigal Álvarez Ugena, César Amando Chávez Mendoza, Sergio Iván González Uribe, Luis Fernando Flores Galván, Alejandro García Magaña, Paula Ollivier Ortiz, Jorge Alberto Alba Muñoz, Manuel Barragán Moreno, César Iván López Rochlin, Alejandra Sosa Mendoza y David Viveros Vázquez.

Mi pasión y amor hacía el séptimo arte comenzó a muy temprana edad, agradezco a los directores, realizadores e intérpretes que me han inspirado todos estos años, por mencionar algunos: Lars von Trier, Meryl Streep, Nicole Kidman, Lukas Dhont, Woody Allen, Daniel Day Lewis, Pedro Almodóvar, Saoirse Ronan, Emma Stone, Olivia de Havilland, William Wyler, Steven Spielberg, Paul Thomas Anderson, Leonardo DiCaprio, Cate Blanchett, Paul Mescal, Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón, Alejandro G. Iñárritu, Barbra Streisand, Glenda Jackson, Martin Scorsese, Stephen Daldry, Robert De Niro, Marlon Brando, Julie Andrews, Jessica Chastain, Ryan Gosling, Reese Witherspoon, Walt Disney y Hayao Miyazaki.

Finalmente, a mis amigos de toda la vida, mis padres y familia que sin ellos no me encontraría finalizando mi tercera licenciatura.

Contenido

Introducción	1
Antecedentes	3
Planteamiento del problema	5
Pregunta general	7
Preguntas particulares	7
Supuesto de investigación	8
Objetivos de investigación	8
Objetivo general	8
Objetivos particulares	8
Justificación	9
Metodología	11
La crítica de cine	12
Análisis de cine en base al modelo de Lauro Zavala	13
Elección del modelo de Lauro Zavala	15
Selección y visionado de las películas	16
Breaking the Waves (1996)	16
Dancer in the Dark (2000)	16
Dogville (2003)	16
Capítulo I. Elementos del análisis cinematográfico	17
1.1. Concepto del lenguaje audiovisual	18
1.2. Elementos principales del lenguaje audiovisual	19
1.3. Análisis general en el cine	21
1.3.1. La puesta en escena	22
1.3.2. Puesta en cuadro	22
1.3.3. Montaje	23
1.4. Análisis intertextual e ideológico de cine	26
1.4.1. Ejemplo uno, Spotlight [En primera plana] 2015	27
1.4.2. Ejemplo dos, El laberinto del fauno (2006)	28
1.5. Análisis estético de cine	30
1.5.1. Ejemplo uno, La la land (2017)	31

1.5.2. Ejemplo dos, La habitación (2016)	32
1.6. Análisis cinematográfico	35
Capítulo II. Breve historia y desarrollo del cine europeo	37
2.1. El nacimiento del cine y los hermanos Lumière	38
2.1.1. La linterna mágica	39
2.1.2. Los panoramas y dioramas.....	39
2.1.3. Salas de cine en sus inicios	40
2.2. El cine europeo clásico	42
2.2.1. El expresionismo alemán	42
2.2.2. El impresionismo francés	44
2.3. El cine europeo contemporáneo de 1959 al 2000	46
2.3.1. El cine del deshielo: Los países del este y de la URSS	46
2.3.2. El Nouvelle vague francés	47
2.3.3. El nuevo cine español	49
2.3.4. Hacia un nuevo cine europeo	49
2.4. De los Lumière a Lars von Trier	52
Capítulo III. El Dogma 95 y Lars von Trier	54
3.1. Lars von Trier, metamorfosis y provocación	55
3.2. El Dogma 95	57
3.3. Dogma 95 aquí y allá	59
Capítulo IV. Análisis de la obra de Lars von Trier	63
4.1. Breaking the Waves (1996)	64
4.1.1. Condiciones de lectura de Rompiendo las olas	65
4.1.2. Inicio, prologo o introducción de Rompiendo las olas	66
4.1.3. Imagen de Rompiendo las olas	67
4.1.4. Sonido de Rompiendo las olas	69
4.1.5. Edición de Rompiendo las Olas	71
4.1.6. Espacio de Rompiendo las olas	72

4.1.7. Narración de Rompiendo las olas	74
4.1.8. Género de Rompiendo las olas	76
4.1.9. Intertextualidad de Rompiendo las olas	77
4.1.10. Ideología de Rompiendo las olas	78
4.1.11. Final de Rompiendo las olas	80
4.1.12. Conclusión de la película	81
4.2. Dancer in the Dark (2000)	82
4.2.1. Condiciones de lectura de Bailando en la oscuridad	83
4.2.2. Inicio, prologo o introducción de Bailando en la oscuridad	84
4.2.3. Imagen de Bailando en la oscuridad	86
4.2.4. Sonido de Bailando en la oscuridad	88
4.2.5. Edición de Bailando en la oscuridad	89
4.2.6. Espacio de Bailando en la oscuridad	91
4.2.7. Narración de Bailando en la oscuridad	92
4.2.8. Género de Bailando en la oscuridad.....	95
4.2.9. Intertextualidad de Bailando en la oscuridad	96
4.2.10. Ideología de Bailando en la oscuridad	97
4.2.11. Final de Bailando en la oscuridad	98
4.2.12. Conclusión de la película	100
4.3. Dogville (2003)	102
4.3.1. Condiciones de lectura de Dogville	103
4.3.2. Inicio, prólogo o introducción de Dogville	104
4.3.3. Imagen de Dogville	105
4.3.4. Sonido de Dogville	107
4.3.5. Edición de Dogville	108
4.3.6. Espacio de Dogville	110
4.3.7. Narración de Dogville	111
4.3.8. Género de Dogville.....	114
4.3.9. Intertextualidad de Dogville	115
4.3.10. Ideología de Dogville	117
4.3.11. Final de Dogville	118

4.3.12. Conclusión de la película	120
Conclusiones	122
Bibliografía	126
Apéndices y Anexos	i
Anexo 1. Voto de castidad del Dogma 95	i
Fotogramas	ii

Introducción

Esta tesis que tendrá como resultado al lector un entendimiento total a la narrativa y poética del director Lars von Trier, dentro de sus películas en los aspectos técnicos, así como en sus historias. Cuando se estudian las reglas implementadas en el Dogma 95 y además se "analizan" los guiones del cineasta se puede tener una visión bastante amplia sobre sus objetivos y las decisiones que tomó durante la ejecución de sus rodajes, ya sea que los filmes pertenezcan a la corriente artística o no.

El primer capítulo habla sobre el lenguaje cinematográfico desde sus bases; los planos, características, los componentes de una película para que introduzca al lector a un idioma básico del séptimo arte; el sonido, el montaje, el diseño de producción, la puesta en cámara y la puesta en escena como los principales elementos.

El segundo capítulo habla sobre la breve historia del cine europeo, desde la creación del séptimo arte hasta llegar a lo que conocemos como el cine contemporáneo de Lars von Trier, existe todo un recorrido en la forma de producir películas, los cambios en la sociedad y la política han aportado enormemente a la elección de estas historias. El cine europeo tiene su lenguaje y en este capítulo se explicará cada elemento.

El tercer capítulo trata sobre el Dogma 95, la nueva corriente cinematográfica con las reglas y normas que fueron creadas por el cineasta Lars von Trier para la realización de sus primeros proyectos, mismas pautas que se tomaron en cuenta o no dentro de la ejecución de los rodajes.

El capítulo cuarto y final trata y desarrolla los análisis de las películas del director Lars von Trier, *Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark* y *Dogville*, en cada película se describe y se analiza cada aspecto técnico que la compone, en una serie de 12

pasos en base al modelo de Lauro Zavala, desde la historia, el guion, los actores y los personajes, hasta el sonido, la fotografía, la semiótica, el diseño de producción y la intertextualidad.

Esta tesis tiene como aspecto sobresaliente ofrecer una dedicatoria especial al director Lars von Trier, debido a que el arte en sus películas es totalmente único, en ningún momento se cuestiona sobre sus decisiones en la ejecución de sus proyectos, cada elemento se "analiza", más no se "crítica", el respeto al cineasta prevalecerá en esta investigación.

Antecedentes

Al iniciar el estudio formal de la cinematografía y sobre el cineasta Lars von Trier a partir del análisis de tres de sus películas más representativas, se consultaron diversos textos, entre ellos, "Estrategias formales de análisis cinematográfico" (Zavala Lauro, 2014), "Posibilidades del análisis cinematográfico"(Zavala, 2015) o documentos que informan y desarrollan los cimientos de la carrera del director y de la corriente artística Dogma 95 (González Cruz, 2018), cada una de estas fuentes fueron de utilidad e importancia para la construcción de la investigación de esta tesis. Los libros, documentos y autores más representativos dentro de los antecedentes fueron:

Manual Práctico, Introducción al lenguaje audiovisual 01. (PROCINE, 2020) Libro que habla sobre los cimientos del lenguaje audiovisual, desarrollando la información básica y general sobre la construcción de obras cinematográficas partiendo de la teoría, abarcando la imagen, el sonido, los cortes o la música.

Posibilidades del análisis cinematográfico (Zavala, 2015). Libro que habla e informa a profundidad sobre el análisis cinematográfico, una vez que se desarrollan las bases del lenguaje audiovisual el autor Lauro Zavala parte hacia observación e investigación de las películas en sus aspectos formales, tales como el montaje, el diseño de producción o los mensajes intertextuales e ideológicos.

Puntos de fuga estética y depresión en el cine de Lars von Trier: Del arte y la depresión a la experiencia y los motivos de Lars von Trier (Ruiz Carmona Marco & Pereira Campos, 2009). Documento que informa sobre la vida y los comienzos de Lars von Trier dentro del séptimo arte, su experiencia como estudiante de cinematografía y los motivos que lo impulsaron a salir de la universidad para comenzar a laborar de forma profesional dentro del medio del cine.

Los idiotas. (Dogme #2. Idioterne), Lars von Trier (1998). (Burgos Ramírez, 1998) Documento que ofrece una introducción respecto al Dogma 95 como la última y nueva corriente artística del séptimo arte, la cual se propone en 1995 con la realización de

Breaking the Waves (1996), pero la primera película en inscribirse a tal movimiento fue The Idiots (1998) o mejor conocida como Dogma 1.

Un nuevo Dogma, viejas reminiscencias: Dogma 95 y el cine latinoamericano (Fuckland y Residencia) (Duno Gottberg, 2010) Documento que habla en forma sobre la corriente cinematográfica Dogma 95, su creación junto con sus objetivos y al mismo tiempo explica y desarrolla las reglas a seguir de este movimiento artístico.

La crítica de cine, un ejercicio impune (Roman, 1980). Documento que habla sobre la crítica de cine desde un punto de vista objetivo y particular, explicando los puntos a considerar para no condenar un filme respecto a la opinión de crítico o periodista.

Elementos del discurso cinematográfico, libro de Lauro Zavala (2016) que describe los pasos a seguir para el análisis eficaz de una obra cinematográfica. Este antecedente es crucial ya que se usará el modelo del autor para el desarrollo de las películas de Lars von Trier que serán revisadas y analizadas.

Planteamiento del problema

El cine de Lars von Trier se ha establecido como uno de los más controvertidos y analizados en el panorama cinematográfico actual (Roberts John, 2022). Su peculiar aproximación a la poética y la narrativa ha suscitado un amplio debate sobre las formas y significados presentes en su obra. En particular, las películas Breaking the Waves (1996), Dancer in the Dark (2000) y Dogville (2003) representan un punto culminante en su filmografía, abordando complejas cuestiones morales y sociales mediante técnicas narrativas y estilísticas innovadoras.

A pesar del reconocimiento crítico y académico que ha recibido von Trier, se evidencia la necesidad de un análisis más exhaustivo y metódico sobre cómo la poética y la narrativa en estas películas contribuyen a la construcción de su discurso cinematográfico (Salvador, 2016). Surgen interrogantes fundamentales: ¿De qué manera von Trier emplea los elementos poéticos y narrativos para explorar y transmitir

sus temáticas? ¿Cómo estos elementos influyen en la percepción del espectador y en la interpretación de los mensajes implícitos en sus películas?

Es importante diferenciar la crítica de cine al análisis cinematográfico; la crítica de cine es la opinión de un autor, periodista o crítico del área especializada donde brinda información desde su punto de vista "individual", ya sea que se trate de una película, documental o cortometraje, mientras que en el análisis cinematográfico es mucho más profundo, tiene que ser extenso por excelencia ya que desarrolla cada elemento que compone a una obra audiovisual, de esta manera el lector se informará sobre la buena ejecución de una película o sobre sus puntos débiles .

La valoración de un filme no tiene que depender sobre la crítica o la percepción de una persona, por tal motivo existe y es importante el "análisis cinematográfico", ya que brinda una óptica mucho más extensa y objetiva, plantea cada elemento audiovisual a profundidad y el lector o espectador a partir de este punto puede generar una percepción de la película mucho más amplia.

La importancia de hablar de determinados cineastas comienza con su aportación o el cambio que generaron dentro del séptimo arte. Estudiar a Von Trier es sinónimo de modernidad y alteración, al crear la corriente artística Dogma 95 nace en Europa una alternativa para la realización de películas, directores de cine independientes pudieron comenzar sus carreras gracias a este movimiento al ofrecer modalidades en el rodaje y la producción con el objetivo de economizar para dar como resultado un producto natural y totalmente realista, conociéndose como "el cine puro", utilizando actores no experimentados y eliminando principalmente el diseño de producción en los filmes. (Dobler, 2001)

Breaking the Waves fusiona estilos documentales con elementos ficticios, creando una narrativa singular que cuestiona la fe y la devoción a través del sufrimiento y el sacrificio de su protagonista. Por su parte, Dancer in the Dark combina el género musical con el melodrama para explorar temas de injusticia y sacrificio, presentando una narrativa que desafía las convenciones genéricas. Dogville (Vidal Nuria, 2016), en cambio, utiliza

un escenario minimalista y técnicas de representación teatral para subvertir las expectativas del espectador y criticar la moralidad y la naturaleza humana.

El desafío radica en comprender cómo estas técnicas poéticas y narrativas características de Von Trier no solo funcionan como recursos estéticos, sino también como medios para profundizar en las cuestiones filosóficas y éticas que sus películas abordan. Este análisis busca identificar y descomponer los métodos narrativos y poéticos empleados por Von Trier, así como evaluar su eficacia en la transmisión de sus ideas y en la creación de una experiencia cinematográfica única.

Lo que se aprecia en este trabajo es el análisis de la poética y narrativa en *Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark* y *Dogville*, explorando cómo estos elementos contribuyen a la comprensión y apreciación de las temáticas centrales de cada película. Este estudio pretende colmar la brecha existente en la crítica cinematográfica sobre el uso de la poética y narrativa en el cine de Lars von Trier, proporcionando una perspectiva más integral y crítica de su obra.

Pregunta general

1. ¿Cuáles son los elementos presentes en la narración, poética y creatividad en la propuesta cinematográfica de Lars von Trier a través de las películas *Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark* y *Dogville*?

Preguntas particulares

1. ¿Cuál es la intensidad narrativa de Lars von Trier presente en la ejecución de las películas *Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark* y *Dogville*?
2. ¿De qué manera se presentan el mensaje, la ideología y la intertextualidad en las películas *Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark* y *Dogville*, de Lars von Trier?

3. ¿Existe un hilo conductor tanto en los aspectos de forma como de fondo en las películas *Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark* y *Dogville*, de Lars von Trier?

Supuesto de investigación

La propuesta cinematográfica de Lars von Trier en las películas *Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark* y *Dogville* mantiene un hilo conductor en cuanto a su narrativa, poética y creatividad, en apego parcial a los lineamientos que él mismo planteo en el *Dogma 95*.

Objetivos de investigación

A continuación, se presentan los objetivos de investigación que se tomarán como guía a la investigación de esta tesis.

Objetivo general

1. Analizar la propuesta cinematográfica de Lars von Trier a través de las películas *Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark* y *Dogville*, en cuanto a su narrativa, poética y creatividad.

Objetivos particulares

1. Descomponer los elementos técnicos presentes en las películas *Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark* y *Dogville*, de Lars von Trier para aproximarnos a la intensidad narrativa del autor.
2. Identificar los elementos del mensaje, ideología e intertextualidad en las películas *Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark* y *Dogville*, de Lars von Trier como aspectos fundamentales de la narración del autor.

3. Comparar los aspectos de ejecución tanto de forma como de fondo en las películas *Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark* y *Dogville*, de Lars von Trier.

Justificación

El cine de Lars von Trier posee una relevancia social significativa debido a la representación intertextual de sus personajes. Independientemente de que el espectador comparta o no su visión, sus narrativas tienden a exponer los aspectos más sombríos de la sociedad. En muchas de sus obras, los antagonistas son representados por personajes norteamericanos, lo que sugiere una crítica subyacente a ciertos aspectos de la cultura estadounidense. A través de estas representaciones, von Trier parece transmitir un mensaje sobre la escasez de la bondad humana y la abundancia de la crueldad en el mundo.

El cineasta frecuentemente utiliza eventos históricos como la guerra de Irak, la esclavitud o el racismo como base para crear narrativas ficticias que posicionan a Estados Unidos en un papel antagónico. Analizar las obras de von Trier desde esta perspectiva puede ofrecer una referencia social e histórica sumamente interesante, permitiendo una reflexión crítica sobre la percepción de la sociedad contemporánea y las relaciones internacionales.

Esta tesis contribuirá metodológicamente al campo del análisis cinematográfico al emplear una estructura de desarrollo propuesta por especialistas mexicanos en teoría del cine. La aplicación de este enfoque a películas europeas contemporáneas, específicamente las obras de von Trier, aportará una nueva perspectiva al estudio del cine. Además, se justificará el valor creativo de los filmes de von Trier examinando su visión artística, con especial énfasis en su estética intencionalmente precaria y aparentemente "no profesional", elementos que distinguen su filmografía.

La innovación estilística y narrativa de von Trier es otro aspecto fundamental que justifica este estudio. Su estilo cinematográfico único, que combina elementos del

Dogma 95 con una narrativa poética y estilísticamente rica, merece un análisis detallado. Películas como *Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark* y *Dogville*

ejemplifican su capacidad para fusionar diversos estilos y técnicas para explorar temas profundos. Un análisis pormenorizado de estas técnicas proporcionará una comprensión más profunda de su contribución al cine contemporáneo.

El impacto de la obra de von Trier en la percepción del espectador es otro aspecto crucial que justifica esta investigación. Sus técnicas narrativas y poéticas no solo sirven como herramientas estéticas, sino que también influyen significativamente en la interpretación y la respuesta emocional del público. Comprender cómo estos elementos logran este impacto es esencial para apreciar plenamente su obra y su influencia en el cine contemporáneo.

Finalmente, este estudio busca contribuir a la crítica cinematográfica al ofrecer un análisis comprensivo que integre la poética y la narrativa como componentes fundamentales para desentrañar las temáticas y los mensajes implícitos en las películas de von Trier. Esta aproximación llenará un vacío en la crítica cinematográfica actual y proporcionará una nueva perspectiva sobre su obra, enriqueciendo tanto la comprensión académica como la apreciación cultural de uno de los cineastas más influyentes del cine europeo y global.

Metodología

El análisis cinematográfico se enriquece a través de diversos modelos interpretativos que facilitan la comprensión de la naturaleza estética y semiótica de una película. Lauro Zavala (2017) sostiene que estos métodos, derivados de la teoría del cine, examinan minuciosamente los componentes formales de la obra, incluyendo la narrativa, la puesta en escena, el montaje, el sonido y la cinematografía.

Paralelamente, el análisis interpretativo reconoce que cada película genera su propio sistema de códigos, lo cual está íntimamente ligado al descubrimiento de su mecanismo autocodificador (Alvarez-Gayou Jurgenson, 2023). Esta perspectiva subraya la

importancia de considerar cada obra cinematográfica como un universo único con sus propias reglas y significados.

Partiendo de estas premisas teóricas, se ha llevado a cabo un análisis cinematográfico exhaustivo con el objetivo de desentrañar los múltiples significados y construcciones presentes en tres de las obras más emblemáticas de la filmografía de Lars von Trier: *Breaking the Waves* (1996), *Dancer in the Dark* (2000) y *Dogville* (2003). Estas películas, reconocidas por su complejidad narrativa y estilística, ofrecen un terreno fértil para la aplicación de estos modelos analíticos.

Este enfoque permite no solo una exploración profunda de los elementos formales de cada película, sino también una interpretación de cómo estos elementos interactúan para crear significados únicos dentro del universo cinematográfico de von Trier. Al examinar estas obras a través de este prisma analítico, se busca revelar las capas de significado y las innovaciones estéticas que han consolidado a von Trier como uno de los cineastas más provocadores e influyentes del cine contemporáneo.

La crítica de cine

La crítica cinematográfica tiene como objetivo principal evaluar los niveles de exigencia de las películas, centrándose en sus elementos más destacados. En este proceso, el crítico o escritor fundamenta su opinión en la eficacia con la que el filme logra sus objetivos propuestos (Meza, 2003). Históricamente, estos análisis se difundían a través de publicaciones especializadas en diarios, revistas y otros medios de comunicación con un alcance limitado. Sin embargo, en la actualidad, la crítica cinematográfica se ha transformado en un medio de información global, alcanzando a un público amplio a través de las redes sociales. Su propósito es informar a la audiencia sobre la calidad del producto audiovisual y ofrecer una apreciación que guíe la decisión de ver la película en cines o en las plataformas de streaming disponibles.

Es fundamental recordar que la crítica de cine representa únicamente la opinión del autor, crítico o periodista. Estos artículos, publicaciones o videos no deben determinar el destino de la película ni necesariamente coincidir con las preferencias y percepciones de los espectadores o de las instituciones cinematográficas. Su función primordial es servir como una guía introductoria que permita al público adentrarse en el universo narrativo del filme y comprender sus componentes artísticos y estéticos.

Emitir un juicio sobre un producto artístico requiere una base sólida de conocimientos culturales, sociales y artísticos. Si el criterio carece de estos fundamentos, la opinión pierde credibilidad y la crítica puede considerarse poco sustancial. Como señala Roman (1980), una crítica cinematográfica rigurosa debe sustentarse en un análisis profundo y contextualizado, que vaya más allá de las impresiones superficiales y ofrezca una perspectiva informada y reflexiva sobre la obra en cuestión.

Análisis de cine en base al modelo de Lauro Zavala

Lauro Zavala es un crítico y analítico del cine, es conocido por sus investigaciones de la teoría literaria, cinematográfica y la semiótica, estudió filosofía y letras en la Universidad Nacional Autónoma de México. Dentro de sus estudios y propuestas se encuentra el modelo de "Elementos del análisis cinematográfico", una guía de 12 pasos a seguir para la realización de un estudio completo sobre una película, partiendo desde su inicio para terminar en el final más una conclusión, donde se toman en cuenta aspectos técnicos como el montaje o aspectos estéticos como el diseño de producción, así como la historia misma. Los elementos por seguir dentro del modelo de Lauro Zavala (2016):

1. Condiciones de lectura. Punto que habla de los antecedentes de la película, sí el director o los actores ya eran conocidos en ese momento y otros trabajos que

hayan realizado anteriormente, y sí la historia se encuentra basada en un libro, novela, historia real o es una idea original del guionista o director.

2. Inicio, prologo o introducción. Se analizan los primeros minutos del filme dentro de la presentación de la historia, sí es una trama de época o actual, el orden cronológico que tomará y la forma en que son introducidos los personajes, sobre todo los protagonistas y el mundo que los rodea.

3. Imagen. Observación de la fotografía en cuanto a su estética, los tipos de planos más utilizados en la película y complementando sobre el color y el campo de profundidad.

4. Sonido. Análisis sobre música y la banda sonora del filme, si es extradiegética o diegética con los objetivos de presentación de esta, así como el impacto del sonido dentro de la trama y si fueron creados durante o el rodaje o fueron agregados durante la postproducción.

5. Edición. Observación de la edición de la película y señalar los tipos montaje que fueron utilizados, en base a los cortes y sobre utilizar el recurso de flashbacks o flashforwards.

6. Espacio. Análisis sobre el diseño de producción de la película en base a los lugares de filmación y su congruencia respecto al momento que es creado para la historia, además de la observación del vestuario y la paleta de colores en la puesta en escena.

7. Narración. Análisis general de inicio a fin de la historia donde se expliquen los acontecimientos más importantes de la película, y describiendo el clímax sin profundizar sobre el final.

8. Género. Identificar el género o los diferentes géneros cinematográficos que componen a la película, para justificarlo con su misma trama.

9. Intertextualidad. Identificar y explicar el tema que es abordado en la película, como se aborda y se desarrolla, para llegar a la interpretación de la trama, si es una recreación de un acontecimiento o un tipo de propaganda política o social.

10. Ideología. Identificar el mensaje y objetivo del guion, una moraleja o un punto positivo que el espectador pueda llevarse consigo mismo.

11. Final. Explicación del final y el cierre de la película a profundidad, considerando que se explicó el clímax anteriormente.

12. Conclusión. Terminar con una conclusión u opinión sobre el filme que se analizó, mencionar si la película cumple con las expectativas esperadas en base a sus posibilidades.

Elección del modelo de Lauro Zavala

Para esta tesis, se adoptó el modelo de análisis cinematográfico propuesto por Lauro Zavala (2016) debido a su estructura integral y exhaustiva. Este enfoque permite examinar la trama de manera holística, desde su inicio hasta su conclusión, al tiempo que profundiza en aspectos específicos de relevancia. Aunque ocasionalmente puede presentar cierta redundancia en la información, su fortaleza radica en su capacidad para abordar de manera comprehensiva todas las áreas cinematográficas fundamentales.

El modelo de Zavala se destaca por su minucioso escrutinio de elementos clave como la fotografía, el diseño de producción, el montaje y el sonido. Además, incorpora un análisis de la ideología e intertextualidad presentes en la narrativa, proporcionando así una perspectiva multidimensional de la obra cinematográfica. Esta amplitud y

profundidad en el análisis lo convirtieron en la guía idónea para desarrollar esta investigación sobre el director Lars von Trier, asegurando un examen exhaustivo y sin omisiones significativas.

Es pertinente mencionar que la elección de este modelo se vio reforzada por la nacionalidad mexicana de Lauro Zavala, que coincide con el origen de esta tesis. Este factor añade una dimensión de pertinencia cultural y académica al estudio, permitiendo una mayor afinidad con el contexto de producción de la investigación.

La aplicación de este modelo analítico no solo permite una exploración detallada de las obras seleccionadas de von Trier, sino que también ofrece una estructura coherente y sistemática para la presentación de los hallazgos. Esto facilita una comprensión más profunda y matizada de la compleja filmografía del director, contribuyendo así al corpus de análisis cinematográfico contemporáneo.

Selección y visionado de las películas

La selección de películas dirigidas por Lars von Trier para esta tesis se basa en sus obras más famosas, reconocidas y prestigiosas (Sánchez, 2023), así como en aquellas que tuvieron un impacto significativo debido a la fundación del movimiento Dogma 95, independientemente de si formaron parte de dicho movimiento artístico o no.

Breaking the Waves (1996)

Fue elegida por ser paradigmática en cuanto al apego al modelo que se planteó en Dogma 95, siendo la carta de presentación de tal corriente cinematográfica, aunque no entró en el registro, y primera vez que Lars von Trier entregó una película de habla inglesa, lo que permitió tener un mayor alcance de audiencia.

Dancer in the Dark (2000)

Ha sido la única película del director Lars von Trier en ganar la "Palma de oro" en Cannes, filme perteneciente a la corriente del Dogma 95, el cual siguió casi en su totalidad a las reglas establecidas del movimiento artístico, además de la controversia que generó al hablar sobre la ética y valores de los norteamericanos.

Dogville (2003)

Dogville no pertenece al Dogma 95, pero su propuesta en cuanto a su narrativa mediante el diseño de producción es única y excepcional, además de su temática donde Von Trier desarrollada la "crueldad humana", lo que la convierte en una perfecta película de ser analizada.

Capítulo I. Elementos del análisis cinematográfico

Este capítulo inaugural de la tesis se dedica a establecer y desarrollar los cimientos del lenguaje audiovisual, facilitando así la comprensión de los diversos elementos que constituyen una obra cinematográfica. Partiendo de esta base conceptual sólida, la investigación procederá a explorar la noción de análisis en sus múltiples dimensiones. Este recorrido analítico culminará con un enfoque especializado en el análisis cinematográfico, proporcionando las herramientas necesarias para una interpretación profunda y matizada de las obras fílmicas.

La estructuración de este capítulo inicial busca no solo sentar las bases teóricas necesarias, sino también proporcionar un marco metodológico coherente que guiará el resto de la investigación. Al establecer una comprensión clara de los fundamentos del lenguaje audiovisual y las metodologías de análisis, se prepara el terreno para una exploración más profunda y significativa de las obras cinematográficas que serán objeto de estudio en los capítulos subsiguientes.

Este enfoque metódico permite una progresión natural desde los conceptos básicos hasta las técnicas de análisis más sofisticadas, asegurando que el lector adquiera gradualmente las competencias necesarias para apreciar y evaluar críticamente las complejidades del arte cinematográfico.

1.1. Concepto del lenguaje audiovisual

El lenguaje audiovisual es un conjunto de signos con una estructura definida y reconocida internacionalmente, utilizado para comunicar mensajes, pensamientos o sentimientos en una obra cinematográfica. Este lenguaje no solo es fundamental para la creación de contenido, sino también para su análisis y crítica, como señala Bartolomé Antonio (2015). Dominar este lenguaje permite una comunicación especializada dentro del cine, abarcando todos los elementos del séptimo arte, incluyendo la imagen, el sonido, el diseño de producción y las interpretaciones de los actores.

A lo largo del tiempo, el lenguaje audiovisual ha evolucionado significativamente. En sus inicios, las técnicas cinematográficas estaban limitadas por la tecnología disponible, lo que restringía los encuadres y los sonidos. Sin embargo, con el avance tecnológico, se han desarrollado nuevas formas de hacer cine y técnicas innovadoras, como los efectos visuales. Estos avances han permitido que los productos audiovisuales actuales sean más complejos y atractivos para los espectadores. Como destaca PROCINE (2020), el objetivo de los nuevos productos audiovisuales es crear propuestas innovadoras que mantengan el interés del público.

La evolución del lenguaje audiovisual refleja la estrecha relación entre el cine y la tecnología. Con cada avance tecnológico, surgen nuevas posibilidades para la expresión cinematográfica, lo que permite a los cineastas explorar y experimentar con diferentes formas de narración visual y sonora. Esta evolución continua es esencial para mantener la relevancia y la frescura del cine en un mundo en constante cambio.

1.2. Elementos principales del lenguaje audiovisual

El lenguaje audiovisual tiene varios elementos unidos, los cuales forman el mensaje preciso a comunicar sobre cierta obra cinematográfica o sobre cierto aspecto de un filme (Martínez Rodrigo, 2005). La imagen es el elemento visual de nuestro producto, es la parte donde se recibe el color, la forma y las líneas, toda fotografía dentro de una película pertenece a este aspecto, y se puede capturar de forma real o ser un garabato sin sentido.

Las imágenes mostradas en el cine y la televisión no se encuentran fijas, mantienen una secuencia en movimiento, a esa imagen fija se le denomina como "fotograma" y 24 fotogramas construyen un segundo de duración para los ojos del espectador. El conjunto de segundos se convierte en más elementos conforme se avanza:

Fotograma: Es la unidad mínima de filmación. La unión de 24 imágenes forma un segundo en pantalla.

La toma: Es la grabación o filmación que comienza desde la cámara, hasta llegar al corte.

La escena: Es la división en planos de una secuencia, donde el plano y el tiempo que transcurre entre cada corte de la toma. Los planos están delimitados por el espacio en la pantalla y cuentan con una composición específica. El conjunto de planos forma un momento en un lugar que transcurre dentro de la película y esos conjuntos de momentos construyen una escena.

La secuencia: Es el relato y la acción que ocurren en un mismo lugar y tiempo, comprende una sucesión de escenas que cuentan una historia.

Por otro lado, el sonido es todo lo que el espectador escucha con el paso de las escenas, incluye los efectos sonoros, la banda sonora, los diálogos y los mismos sonidos generados por las acciones del filme.

Los efectos de sonido: Comprenden lo que es el ruido, los efectos sonoros incidentales y ambientales que contribuyen a la sensación del realismo.

La voz: Los diálogos de los personajes.

La música: En ocasiones es parte de la historia, como una presentación en un concierto, el radio o llegar a una fiesta, a esto se le conoce como "música diegética", o puede estar presente en el pensamiento de un personaje o ser motivo de ambientación para ser escuchada únicamente por el espectador, a esto se le llama como "música extradiegética".

El silencio: A veces el silencio dice todo y es importante ubicarlo en las historias. El silencio es utilizado para las pausas o ritmo a las acciones y muchas veces ayudan a reforzar los sentimientos de la trama.

El lenguaje audiovisual sirve para contar historias en la pantalla, ya sea el cine, la televisión o dentro de una red social, todas estas historias tienen un tiempo de duración a lo que se le denomina "tiempo narrativo" (Jórdan Marin, 2019).

El tiempo de una película o una serie se puede interpretar de dos formas: la primera, por su duración en pantalla, que puede ser de dos horas, en el caso de una película o de más de diez horas en el caso de las series; la segunda, se trata del tiempo que dura la historia dentro de la pantalla y que utiliza algunos recursos como las elipsis para saltar el tiempo o flashbacks para retroceder el tiempo de la historia que estamos contando. (PROCINE, 2020)

1.3. Análisis general en el cine

Hablar de cine de manera general implica entender este arte como una forma de entretenimiento industrial que abarca una amplia variedad de géneros y está diseñado para llegar a audiencias diversas (Zavala, 2015). El cine, conocido como el séptimo arte, se distingue por su capacidad de involucrar múltiples sentidos, principalmente la vista y el oído. Esto significa que una película no es solo una narrativa audiovisual; es una experiencia sensorial completa que permite a los espectadores leer y entender las acciones y pensamientos de los personajes en pantalla.

El cine se presenta en distintos géneros, desde comedia, drama y acción hasta ciencia ficción, horror y documentales, lo que asegura que haya algo para cada tipo de espectador (Bordwell et al., 2017). Cada género utiliza diferentes técnicas narrativas y estéticas para transmitir sus historias y emociones. Por ejemplo, los dramas suelen centrarse en el desarrollo profundo de personajes y tramas emocionales complejas, mientras que las películas de acción pueden depender más de efectos especiales y secuencias visualmente impactantes.

La forma del séptimo arte, entonces, es todo aquello que se aprecia a través de los sentidos: lo que se observa y lo que se escucha. Este aspecto sensorial del cine es fundamental para su impacto emocional y narrativo. Un filme no es solamente un tipo de narrativa audiovisual; es una forma única de interpretación artística. Los directores utilizan una variedad de técnicas cinematográficas, como encuadres, movimientos de cámara, diseño de sonido y dirección de arte, para guiar la percepción del espectador y comunicar la visión de la historia de manera personal y única. Los principales puntos generales que se deben tomar para mirar y analizar una película de forma muy general son:

1.3.1. La puesta en escena

Visualizar de forma precisa todo lo que aparece frente a la cámara, es decir los personajes, el set o el lugar de filmación, los cuales componen el diseño de producción, el vestuario y el maquillaje. Se puede agregar el responder a la pregunta “¿Qué se filma?”, y de ahí para comprender la interpretación de los actores junto al escenario y la iluminación. A continuación, podemos ver la definición que hace Procine de esta fase de la producción.

Momento de la planeación y organización de la producción; es ahora cuando cobra relevancia el papel de la o el guionista, pues gracias a su obra se tiene un relato que contar. También es fundamental el trabajo de la o el productor, pues consigue los fondos para la producción, integra los equipos de trabajo, de actores y actrices (de ser necesarios) y planea el rodaje y la postproducción con base en el desglose del guion, para definir las necesidades de la producción. (PROCINE, 2020, p. 16)

1.3.2. Puesta en cuadro

La puesta a cuadro se refiere a la disposición y control de todos los elementos visuales y auditivos dentro de una toma, incluyendo los parámetros de la cámara y el sonido. Este aspecto es controlado directamente por el director o el equipo creativo y técnico, y responde a la pregunta “¿Cómo es que se filma?”. Los tipos de planos utilizados en una película, como el primer plano, el plano medio y el plano general, determinan cómo se presenta la historia visualmente. Cada tipo de plano tiene un propósito específico, ya sea para resaltar la emoción de un personaje, mostrar la interacción entre personajes o situar la acción en un contexto más amplio.

... esto es poner en escena las acciones descritas en el guion. Aquí la mayor parte del equipo de producción coincide en las locaciones, cada uno desde su área para ejecutar su trabajo. La duración del rodaje depende de la longitud del guion, las necesidades de la producción y la complicación de las secuencias. (Zavala, 2015, p 28)

Los movimientos de cámara, como el panning, el travelling y el zoom, añaden dinamismo a la narrativa visual y pueden guiar la atención del espectador hacia elementos importantes de la escena. La duración de las escenas y la forma en que se encadenan contribuyen al ritmo general de la película. Las escenas largas pueden crear una sensación de inmersión y continuidad, mientras que las escenas más cortas pueden incrementar la tensión y el ritmo narrativo. Todos estos elementos combinados forman la imagen total de la película, contribuyendo a su estilo visual y a la manera en que la historia se comunica al espectador.

La puesta en escena, también conocida como "rodaje", es la fase de la producción donde se materializan las ideas creativas. Durante esta etapa, se lleva a cabo la filmación en sentido estricto, poniendo en práctica todas las decisiones creativas y técnicas previamente planificadas. Este proceso es fundamental para traducir el guion y la visión del director en imágenes y sonidos que luego serán editados en el montaje (Zavala Lauro, 2015a).

1.3.3. Montaje

El montaje en el cine es una técnica fundamental que consiste en la combinación y secuenciación de los planos para reestructurar el espacio y el tiempo de manera cinematográfica. Esta técnica permite crear una narrativa coherente y emocionalmente resonante, y es esencial para el desarrollo de la historia en una película. El montaje no solo conecta los diferentes planos, sino que también define el ritmo y la duración de cada uno, influenciando así la percepción del espectador.

Un análisis detallado del montaje incluye la evaluación de la duración de los planos y cada corte realizado en la película. Esto ayuda a identificar los distintos tipos de montaje utilizados, como el montaje continuo, que busca una transición fluida entre planos, o el montaje discontinuo, que puede crear contrastes o yuxtaposiciones intencionadas. Otros tipos incluyen el montaje paralelo, que alterna entre diferentes escenas que

ocurren simultáneamente, y el montaje rítmico, que utiliza la duración de los planos para crear un patrón visual y auditivo específico.

Manejando visualmente estos tres puntos clave —la combinación de planos, la reestructuración del espacio y el tiempo, y la duración de los planos— se puede llegar a una interpretación cinematográfica general. Estos elementos constituyen las bases principales que sostienen y construyen una película, permitiendo a los cineastas comunicar su visión artística y narrativa de manera efectiva.

Según Zavala (2015), el montaje es una herramienta poderosa que permite al director controlar la experiencia del espectador, manipulando el tiempo y el espacio para enfatizar ciertos aspectos de la historia o para crear una tensión dramática. A través del montaje, se pueden establecer conexiones simbólicas, temáticas y emocionales entre los diferentes elementos de la película, enriqueciendo la narrativa y profundizando la comprensión del espectador.

El montaje en el cine no es solo una cuestión técnica, sino también un arte que combina la precisión y la creatividad. Al analizar el montaje, se puede obtener una comprensión más profunda de cómo se construye una película y cómo se transmite su mensaje, lo que es esencial tanto para los cineastas como para los críticos y estudiosos del cine (Zavala, 2015). Esta fase de la realización cinematográfica se realiza a la par del rodaje y forma parte de la postproducción, la parte final de la producción:

... se edita lo filmado y se entrega el primer corte para revisión y ajustes. Se edita el sonido, se mezcla y se graba la música original, si es que se cuenta con ella, y finalmente se corrige el color y se logra la mezcla final. (Zavala, 2015, p28)

El montaje y la puesta en escena son elementos esenciales del cine que permiten a los cineastas crear narrativas visuales complejas y emocionales. A través de la combinación y organización de planos, movimientos de cámara y la gestión de la duración de las

escenas, se puede lograr una interpretación cinematográfica rica y profunda, fundamentada en las bases que sostienen y construyen una película (Zavala, 2015).

1.4. Análisis intertextual e ideológico de cine

El cine es la manifestación artística visual por excelencia (Aguirre Fernández, 2010), uno de sus numerosos objetivos es la propaganda de la cultura y la política en la sociedad, para fines de alcance de comunicación hacia los particulares en muchos sentidos, sobre todo si hablamos de temas sociales, bélicos, laborales o de sexualidad.

Sí tomamos el tema de la intertextualidad en el cine también tenemos que conectar al "realismo" como elemento, sobre todo en el núcleo del género dramático, una historia que pueda ser una adaptación de un hecho verídico o una película que represente asuntos cotidianos sobre personajes típicos tiene que acompañarse de congruencia para emanar lógica narrativa, de tal forma es transmitida la "realidad" al espectador, el mensaje formalmente quedará en su mente como un aprendizaje o enseñanza.

Para la ideología e intertextualidad de los filmes se tiene el recurso de los héroes y villanos, de esta forma se crea al bueno y al malo, no importa qué lado triunfe en el final, pero la óptica en que son reflejados los personajes tomará partido al mensaje y enseñanza de la historia.

El villano es el enemigo y sus obras u objetivos son totalmente negativos, mientras que el héroe es la representación de lo que es correcto, además de que sus acciones son el ejemplo por seguir en los principios morales. Todos estos recursos son la clave para el control del mensaje. (Zavala Lauro, 2015b)

1.4.1. Ejemplo uno, Spotlight [En primera plana] 2015

La película Spotlight (2015), conocida en español como En primera plana, narra la historia de un grupo de periodistas que desvela un escándalo de proporciones monumentales: 110 sacerdotes involucrados en casos de pederastia en Boston, Estados Unidos. A través de una rigurosa investigación periodística, el filme expone crudamente

las consecuencias de estos actos, respaldándose en datos concretos y testimonios de las víctimas (Ayllon Vilcapoma, 2018).

Esta obra cinematográfica marca un hito significativo en la representación crítica de instituciones religiosas en el cine. Spotlight se destaca por su audacia al cuestionar abiertamente la infalibilidad de una institución considerada sagrada, presentando a periodistas ateos como los adalides de la verdad y la justicia. Su misión de exponer la realidad y buscar reparación para las víctimas se convierte en un acto de heroísmo secular, desafiando las estructuras de poder establecidas.

La ideología subyacente en Spotlight juega un papel crucial en la narrativa y en su impacto sobre el espectador. El filme adopta una postura que favorece una visión crítica y escéptica hacia las instituciones religiosas, particularmente la Iglesia Católica. Al hacerlo, busca generar en la audiencia una sensación de desconfianza hacia las estructuras eclesiales, cuestionando la integridad moral de una institución que tradicionalmente se ha presentado como guardiana de la ética y la moral.

Esta carga ideológica tiene el potencial de transformar la perspectiva del espectador, invitándolo a reconsiderar sus creencias y su relación con las instituciones religiosas. Spotlight no solo narra una historia, sino que también propone una reevaluación crítica de la fe ciega en las autoridades religiosas, sugiriendo que la verdad y la justicia pueden emanar de fuentes seculares.

La película, por tanto, se convierte en un poderoso vehículo ideológico que desafía las convenciones sociales y religiosas establecidas. Ofrece una narrativa que prioriza la búsqueda de la verdad y la justicia por encima de la preservación de la reputación institucional, planteando interrogantes profundos sobre la responsabilidad moral y la rendición de cuentas en las esferas más altas del poder religioso.

En última instancia, *Spotlight* ejemplifica cómo el cine puede servir como un medio para transmitir mensajes ideológicos complejos, invitando a la audiencia a cuestionar críticamente las estructuras de poder y las creencias arraigadas en la sociedad. La película no solo informa, sino que también desafía al espectador a adoptar una postura más crítica y reflexiva frente a las instituciones que tradicionalmente han gozado de una autoridad incuestionable (McCarthy, 2015).

1.4.2. Ejemplo dos, El laberinto del fauno (2006)

La intertextualidad son los mensajes ocultos de una película, es decir el doble sentido de la historia o elementos que funcionan como la representación de un tema o situación (Labrador Ben, 2011). En el filme *El laberinto del fauno* del 2006 existen personas humanas, criaturas mágicas y monstruos fantásticos, el capitán y padrastro de la protagonista funge como "héroe" ante los ojos de la sociedad, imparte "justicia" y tiene como meta brindarle a España "libertad", pero en realidad es una persona abusiva, discriminatoria y machista que no tiene empatía ante nada, ni nadie, la bondad en esta historia la podemos encontrar en el monstruo que es el fauno, el cuál intenta ayudar al personaje principal para llegar a su destino, una pequeña de 12 años que se encuentra rodeada de violencia en una guerra civil, pero se refugia dentro su imaginación ante la crueldad que vive todos los días.

Aquí la intertextualidad funciona en los monstruos, en esta obra cinematográfica no tienen la función de ser villanos o malvados, son buenos y generosos, el verdadero villano es el héroe que todos ven en la comunidad, un capitán que debería impartir justicia y paz, pero en vez de ello desata guerra y enfrentamientos. La bondad en muchas ocasiones la encontramos en donde menos la esperamos, y otras veces la maldad está presente sin darnos cuenta de ello o en lugar más irracional como en la iglesia.

En El laberinto del fauno los verdaderos monstruos son los humanos, intentando destruirse unos a otros, como ocurre en la ficción y en la vida real, mientras que las criaturas mágicas tienen como meta alcanzar la vida y la paz, una representación de los animales quienes viven asecados en el planeta tierra por el egoísmo la raza humana. (del Toro Guillermo, 2006)

1.5. Análisis estético de cine

El análisis estético en el cine está intrínsecamente vinculado al concepto de “diseño de producción” (Pulecio Mariño Enrique, 2019). Este término abarca la totalidad de la atmósfera visual y sensorial que conforma los sets y locaciones de filmación, donde los personajes desarrollan las acciones y diálogos de la narrativa cinematográfica. Es la creación de un universo coherente en el que el protagonista y sus coprotagonistas interactúan, compuesto por una amplia gama de elementos visuales y auditivos.

Los componentes del diseño de producción son múltiples y variados. Incluyen el vestuario, que define la época y personalidad de los personajes; el maquillaje y el peinado, que refuerzan la caracterización; la fotografía, que establece el tono visual; la paleta de colores, que evoca emociones específicas; la banda sonora, que complementa y realza la narrativa visual; la dirección de actores, que determina cómo se desenvuelven las interpretaciones; y cada objeto o fondo visible en pantalla que contribuye a la construcción del mundo ficticio. Estos elementos, cuando se conjugan de manera coherente con el guion y los objetivos del filme, y se ejecutan con precisión, crean el tejido estético y simbólico que sustenta la narrativa visual de la historia.

El propósito fundamental del análisis estético es evaluar la congruencia y eficacia de estos elementos del diseño de producción. Se busca determinar si estos componentes se integran armoniosamente entre sí, si reflejan adecuadamente tanto la exterioridad como la interioridad de los personajes, y si logran realzar la narrativa visual del filme. Es importante destacar que la estética cinematográfica no siempre es sinónimo de belleza convencional; puede ser deliberadamente disonante o perturbadora, dependiendo de las intenciones artísticas y narrativas de la obra.

Este tipo de análisis permite apreciar cómo cada decisión estética contribuye a la construcción de significado en la película, revelando capas adicionales de complejidad y profundidad en la narración. Al examinar meticulosamente estos aspectos, se puede

comprender mejor cómo el diseño de producción no solo embellece la película, sino que también funciona como un vehículo fundamental para la transmisión de ideas, emociones y temas subyacentes en la obra cinematográfica (Zavala Lauro, 2015a).

1.5.1. Ejemplo uno, La la land (2017)

La La Land (2017) es un claro ejemplo de la excelencia estética cinematográfica, donde cada fotograma es una cuidadosa composición visual que trasciende la mera decoración para convertirse en un elemento narrativo crucial (Bordwell et al., 2017). Esta obra maestra del cine contemporáneo narra la historia entrelazada de una aspirante a actriz y un apasionado músico de jazz, ambos persiguiendo sus sueños en el vibrante escenario de Los Ángeles.

La estética del filme se convierte en un personaje más, transmitiendo visualmente la esencia de la esperanza y la luminosidad inherentes a las ambiciones juveniles. El director, Damien Chazelle, junto con su equipo de diseño de producción, crea un universo visual donde cada escenario y fondo se transforma en una metáfora visual de los sueños y aspiraciones de los protagonistas. La paleta cromática, dominada por colores vivos y saturados, no solo deleita la vista, sino que también evoca emociones específicas, reflejando la intensidad y la pasión de los personajes principales.

La iluminación juega un papel fundamental en la construcción de este mundo onírico. Las "luces fantásticas" mencionadas no son meros adornos, sino herramientas narrativas que subrayan los momentos de epifanía, duda y triunfo de los personajes (Álvarez Castaño, 2019). Esta manipulación magistral de la luz contribuye a sumergir al espectador en el estado emocional de los protagonistas, creando una experiencia cinematográfica inmersiva y profundamente empática.

La representación de Hollywood como un "lugar de sueños logrados" se materializa a través de una cuidadosa selección de locaciones y una dirección artística que romantiza

el paisaje urbano de Los Ángeles. Cada escenario, desde los clubes de jazz hasta los estudios de cine, está meticulosamente diseñado para evocar tanto la nostalgia del Hollywood clásico como las aspiraciones contemporáneas.

La banda sonora, lejos de ser un mero acompañamiento, se integra perfectamente con la estética visual. Las composiciones de Justin Hurwitz no solo complementan las imágenes, sino que amplifican su impacto emocional, creando un diálogo sinfónico entre lo visual y lo auditivo.

La fotografía de Linus Sandgren merece una mención especial por su adaptabilidad tonal a las diferentes etapas de la narrativa. Los cambios sutiles en la temperatura de color y la composición visual reflejan la evolución emocional de los personajes y el arco de la historia, demostrando cómo la estética cinematográfica puede funcionar como un narrador silencioso pero poderoso.

En suma, *La La Land* ejemplifica cómo la estética en el cine puede trascender lo meramente visual para convertirse en un vehículo narrativo y emocional. Cada elemento visual y sonoro está cuidadosamente orquestado para crear una sinfonía cinematográfica que no solo cuenta una historia, sino que invita al espectador a sumergirse en un mundo donde los sueños y la realidad se entrelazan en un baile visual y auditivo de extraordinaria belleza y significado.

1.5.2. Ejemplo dos, La habitación (2016)

La habitación (2015) presenta una narrativa visual profundamente impactante, donde el diseño de producción se convierte en un protagonista silencioso pero omnipresente. La película narra la desgarradora historia de una mujer veinteañera, secuestrada en su adolescencia y sometida a repetidas violaciones por su captor, resultando en un embarazo (Toribio Caballero, 2016). El confinamiento de ella y su hijo en un cobertizo

aislado se traduce en una estética cinematográfica que trasciende la mera representación visual para convertirse en una experiencia sensorial completa.

El director Lenny Abrahamson, junto con su equipo de diseño de producción, crea un universo visual minimalista y sombrío que actúa como un espejo de la realidad psicológica de los protagonistas. La habitación, lejos de ser un simple escenario, se transforma en una metáfora visual del cautiverio físico y emocional. Cada objeto dentro de este espacio confinado —desgastado, barato y envejecido— no es un mero atrezzo, sino un testimonio silencioso de la degradación y el paso del tiempo.

La paleta cromática, dominada por tonos apagados y desaturados, no solo refleja las condiciones físicas del entorno, sino que también evoca el estado emocional de los personajes. Esta elección estética deliberada sumerge al espectador en un mundo donde la esperanza parece haberse desvanecido, creando una atmósfera palpable de desesperación y claustrofobia.

La iluminación juega un papel crucial en la construcción de esta narrativa visual. La luz, escasa y difusa, no solo representa la privación física de los personajes, sino que también simboliza su lucha constante contra la oscuridad emocional que los envuelve. Las sombras, omnipresentes y amenazantes, se convierten en un personaje más, representando la opresión constante bajo la que viven los protagonistas.

La fotografía, con su enfoque en espacios reducidos y ángulos incómodos, refuerza la sensación de confinamiento. Cada encuadre está meticulosamente compuesto para transmitir la tensión y la ansiedad que impregnan la existencia de los personajes. Los primeros planos intensos capturan cada matiz de emoción en los rostros de los actores, convirtiendo sus expresiones en un lienzo vivo de su tormento interno.

El diseño sonoro, aunque sutil, complementa perfectamente la estética visual. El silencio opresivo, interrumpido solo por sonidos cotidianos amplificados, crea una tensión auditiva que refleja la monotonía y el terror de la situación de los personajes.

En suma, La habitación ejemplifica cómo la estética cinematográfica puede trascender lo meramente visual para convertir cada elemento en pantalla en un vehículo de narración emocional. El diseño de producción, la iluminación, la fotografía y el sonido se fusionan para crear una experiencia cinematográfica inmersiva que no solo cuenta una historia, sino que sumerge al espectador en un mundo de ansiedad, temor y, paradójicamente, de resistencia humana.

Esta película demuestra el poder del cine para transmitir emociones complejas a través de una estética cuidadosamente orquestada, donde cada detalle visual y auditivo contribuye a la narrativa general, creando una experiencia cinematográfica profundamente conmovedora y memorable (Abrahamson Lenny, 2016).

1.6. Análisis cinematográfico

El análisis cinematográfico es un proceso multifacético y profundo que abarca una amplia gama de elementos, cada uno de los cuales contribuye de manera significativa a la comprensión integral de una obra fílmica (Bordwell et al., 2017). Este enfoque holístico, desarrollado a lo largo de esta tesis, no solo profundiza en los aspectos fundamentales del lenguaje audiovisual, sino que también incorpora dimensiones más complejas como la intertextualidad, la ideología y la estética, junto con elementos técnicos cruciales como la fotografía, la interpretación actoral y la dirección.

La riqueza del análisis cinematográfico radica en su capacidad para integrar diversas perspectivas críticas. El campo se nutre de una pluralidad de voces expertas, cada una aportando enfoques únicos que enriquecen la comprensión del medio (Zavala, 2002). Esta diversidad de puntos de vista ha dado lugar a un corpus analítico que se entrelaza

con disciplinas como la semiótica, la narratología, la teoría de la recepción y el psicoanálisis, ofreciendo una visión multidimensional del mundo cinematográfico.

En el núcleo de la mayoría de los modelos de análisis cinematográfico se encuentran cuatro pilares fundamentales: imagen, sonido, montaje y guion. Esta estructuración no es arbitraria; representa un enfoque metódico que permite descomponer la complejidad de una película en elementos manejables. Al dividir el análisis en estas áreas creativas, se facilita una organización sistemática de datos y elementos, sentando las bases para un estudio y observación verdaderamente profesional y riguroso.

La imagen, como elemento visual primario, abarca aspectos como la composición, el encuadre, la iluminación y el color, cada uno de los cuales puede contar una historia por sí mismo. El sonido, que incluye diálogos, música y efectos sonoros, no es un mero acompañamiento, sino un componente integral que puede amplificar o subvertir lo visual (Aristizábal Santa, 2017). El montaje, el arte de yuxtaponer imágenes y sonidos, es fundamental para comprender cómo se construye el ritmo y el significado en una película. Por último, el guion, la columna vertebral narrativa, proporciona el marco sobre el cual se construyen todos los demás elementos.

Sin embargo, un análisis cinematográfico completo va más allá de estos componentes básicos. La intertextualidad revela cómo una película dialoga con otras obras y con la cultura en general. La ideología desentraña los mensajes subyacentes y las estructuras de poder representadas en el film. La estética examina cómo los elementos visuales y sonoros se combinan para crear una experiencia sensorial coherente.

Además, el análisis de la fotografía profundiza en cómo la manipulación de la luz y la cámara influye en la narrativa y la emoción. La interpretación actoral y la dirección son cruciales para entender cómo se materializan los personajes y la visión creativa en la pantalla.

Como se aprecia en este capítulo, el análisis cinematográfico es un campo vasto y en constante evolución que requiere una apreciación meticulosa de múltiples elementos interconectados. Al abordar una película desde estas diversas perspectivas, se logra una comprensión más profunda y matizada de la obra, revelando las complejidades y sutilezas que hacen del cine un arte tan poderoso y fascinante (Zavala Lauro, 2015c). Este enfoque multidimensional no solo enriquece nuestra apreciación del cine como forma de arte, sino que también nos proporciona herramientas valiosas para interpretar y contextualizar las narrativas visuales en un mundo cada vez más dominado por la imagen en movimiento.

Capítulo II. Breve historia y desarrollo del cine europeo

Este capítulo presenta un breve compendio de la historia del cine europeo, trazando su trayectoria desde sus orígenes hasta la actualidad. El análisis se centra en aquellas innovaciones que, en su momento, representaron saltos cualitativos en la técnica y el arte cinematográficos, y que con el tiempo se han consolidado como elementos característicos de diversos géneros fílmicos. Esta exploración no solo resalta la importancia histórica de estos avances, sino que también ilustra cómo han influido en la configuración del lenguaje cinematográfico contemporáneo.

El recorrido histórico se inicia con el nacimiento del cine, marcado por las revolucionarias proyecciones de los hermanos Lumière. A partir de este punto, se examina meticulosamente la evolución de las distintas corrientes y movimientos cinematográficos que han surgido en Europa. Cada uno de estos movimientos se contextualiza en su época, destacando sus características distintivas y su impacto en el desarrollo del cine como forma de expresión artística y cultural.

La narrativa culmina en el análisis del cine europeo contemporáneo, utilizando como ejemplo paradigmático la obra del director danés Lars von Trier. La elección de von Trier no es casual; su trabajo encarna muchas de las tendencias y preocupaciones del

cine europeo moderno, sirviendo como un prisma a través del cual se pueden examinar las corrientes actuales en la cinematografía del continente.

Este enfoque cronológico y temático permite no solo trazar la evolución técnica y estética del cine europeo, sino también reflexionar sobre cómo estos cambios reflejan y han sido influenciados por los contextos sociales, culturales y políticos cambiantes de Europa. Al hacerlo, el capítulo proporciona una base sólida para comprender la rica herencia del cine europeo y su continua relevancia en el panorama cinematográfico global.

2.1. El nacimiento del cine y los hermanos Lumière

Los hermanos Lumière son ampliamente reconocidos como los precursores del cine, un título que les otorga el estatus de inventores del séptimo arte (Bordwell et al., 2017). El 28 de diciembre de 1895 marcó un hito en la historia del entretenimiento con la primera proyección formal de sus filmes en París. El cortometraje "La llegada del tren", con una duración de apenas 48 segundos, no solo inauguró una nueva era en la creación audiovisual, sino que también provocó una reacción sin precedentes en el público. Los espectadores, abrumados por el realismo de la imagen en movimiento, intentaron esquivar el tren que parecía aproximarse a la estación en la pantalla. Este momento trascendental no solo transformó la concepción del entretenimiento, sino que también sentó las bases para futuros avances tecnológicos que darían lugar a innovaciones como la sonorización, los efectos visuales y, posteriormente, los videojuegos.

Para comprender plenamente la génesis del cine, es fundamental examinar sus antecedentes tecnológicos y conceptuales. La "linterna mágica", un primitivo dispositivo de proyección, junto con los "panoramas y dioramas", que creaban ilusiones de realidad, fueron precursores cruciales. Estos desarrollos, enraizados en los avances de la fotografía, pavimentaron el camino hacia la cinematografía.

Un factor fisiológico clave en la evolución del cine fue el descubrimiento de la persistencia retiniana, una característica del ojo humano que permite que una imagen permanezca en la retina durante una fracción de segundo después de su desaparición física. Este fenómeno hizo posible la ilusión del movimiento continuo mediante la proyección rápida de imágenes fijas sucesivas. La estandarización de la velocidad de proyección a 24 fotogramas por segundo se convirtió en la base técnica de lo que hoy conocemos como video.

Este avance tecnológico no solo representó un salto cualitativo en la capacidad de capturar y reproducir el movimiento, sino que también abrió nuevas posibilidades narrativas y expresivas (De Los Reyes, 1993). La capacidad de crear ilusiones de realidad en movimiento transformó fundamentalmente la forma en que las historias podían ser contadas y experimentadas.

La convergencia de estos elementos técnicos, fisiológicos y artísticos en el nacimiento del cine ilustra cómo la innovación a menudo surge de la intersección de diversas disciplinas y descubrimientos. El cine, como síntesis de arte y tecnología, no solo revolucionó el entretenimiento, sino que también se convirtió en un poderoso medio de expresión cultural y artística, influyendo profundamente en la forma en que percibimos y entendemos el mundo visual.

2.1.1. La linterna mágica

La linterna mágica fue un proyector provisto de varios lentes, dicho aparato ampliaba las imágenes por lo general pintadas sobre placas de vidrio, un invento bastante parecido al microscopio, a lo largo del siglo XIX se alcanzó un grado de perfección en su eficacia y en algunas ocasiones se requerían varias personas para poder manejarla (Tena, 2006) La linterna mágica proyectaba varias imágenes con el objetivo de transmitir una impresión de movimiento, tal visión era transmitida gracias los números lentes.

2.1.2. Los panoramas y dioramas

A diferencia de la linterna mágica, los panoramas no se basaban en la proyección de las imágenes sino en transmitir ilusionismo pictórico, su periodo de uso y esplendor se encuentra se encuentra a finales del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX, un invento del pintor escocés Robert Barker en 1788 (Pérez Valverde, 2014). El aparato consistía de recintos circulares con muros que se desplegaban escenas pintadas de manera ilusionista que reproducían en todo detalle ciudades, paisajes, o grandes acontecimientos, por lo general batallas.

El espectador se situaba en lo alto de una plataforma central y desde allí sentía como la imagen lo envolvía, lo rodeaba por todas partes, en un afán de producir la impresión de realidad. Los dioramas, creados por el futuro pionero de la fotografía Louis Daguerre quién presentó el primero en París en 1822, eran unos lienzos de enormes dimensiones que intentaban acercarse más aún a la ilusión de realidad a través de elementos translúcidos que permitían que la imagen representada cambiara de aspecto, tanto gracias a la iluminación como a la superposición de cuadros.

2.1.3. Salas de cine en sus inicios

La experiencia de ir al cine en los primeros tiempos se distinguía bastante de la que hemos conocido en épocas posteriores. Existían entonces para el público dos centros de atención: las imágenes proyectadas en movimiento eran tan interesantes como la curiosa máquina que las proyectaba (Rodríguez, 2019). El proyector se mostraba a la vista de un público que se sentaba en sillas plegables o deambulaba por el interior de unas salas en las que no reinaba ni la oscuridad, ni el silencio.

En 1897, el incendio en una sesión de cine en el Bazar de la Caridad de París en el que perdieron la vida más de cien espectadores provocó gran inquietud entre los asistentes

habituales a este tipo de espectáculos. El celuloide era altamente inflamable y se advirtió la importancia de adoptar las convenientes medidas contra incendios. Una de las primeras en instaurarse fue la obligación de que el proyccionista se encerrase dentro de una cabina de material no inflamable. A partir de entonces el público dejó de ser consciente de la máquina que proyectaba las imágenes para centrar su atención exclusivamente en éstas. Se iniciaba así el camino hacia la ilusión de realidad que tan a menudo ha aspirado a provocar el cine en el espectador.

Las primeras proyecciones cinematográficas no tuvieron lugar en espacios dedicados exclusivamente a ellas, como sí sucedería más tarde, sino en barracones de feria o locales destinados a otros espectáculos populares como los teatros y los cafés. El cine era básicamente una atracción de feria dirigida a un público compuesto en su mayoría por obreros sin grandes recursos económicos que encontraban en él un nuevo modo de diversión a bajo precio.

Entre los primeros locales creados para la proyección de películas se hallaron los Hale's Tours. Se generalizaron y extendieron por todo el mundo a partir de 1904 y en algunos países hasta bien entrados los años diez. Simulaban ser un vagón de ferrocarril y las descripciones de la época nos cuentan que disponían de movimientos y ruidos semejantes a los de auténticos trenes.

Incluso las entradas parecían billetes de tren. Solamente se proyectaban en ellos películas de determinado tipo, de paisajes o documentales, filmadas con la cámara en movimiento para que dieran la impresión de ser las imágenes que se podían contemplar a medida que avanzaba un tren por determinados parajes. Su atractivo principal residía en la sensación que transmitían de estar realizando un verdadero viaje en ferrocarril. Se lograba de este modo, mediante artificios ajenos a lo puramente cinematográfico, aquello que pocos años más tarde el cine "clásico" intentaría conseguir por sí solo, la ilusión de realidad (Pérez Valverde Soledad, 2015).

2.2. El cine europeo clásico

Este apartado se dedica a un análisis exhaustivo de las corrientes cinematográficas clásicas más influyentes en el desarrollo del cine europeo, reconocidas por su papel fundamental en la evolución y maduración del séptimo arte (Zavala, 2005). Se explorará en profundidad cómo estas escuelas de pensamiento y práctica cinematográfica no solo definieron estéticas distintivas, sino que también establecieron paradigmas narrativos y técnicos que continúan resonando en la producción cinematográfica contemporánea.

El enfoque se centrará en las contribuciones seminales de estas corrientes, examinando cómo, desde los albores del cine, establecieron un conjunto de principios rectores que moldearon la estructura narrativa de las películas. Estos principios, que con el tiempo se cristalizaron en reglas y normas, abarcaron todos los aspectos de la creación cinematográfica: desde la conceptualización inicial en la fase de guion, pasando por las complejidades del rodaje, hasta las decisiones críticas tomadas en la sala de montaje.

2.2.1. El expresionismo alemán

El expresionismo alemán representa una piedra angular en la evolución del cine europeo, constituyendo uno de los movimientos de vanguardia más influyentes del siglo XX debido a sus significativas aportaciones al lenguaje cinematográfico (Sánchez Noriega, 2010). Este movimiento, que emergió alrededor de 1910 en Múnich, transformó la propaganda alemana en un medio artístico distintivo, caracterizado por tonos sombríos, abstracciones audaces y elementos inquietantes que rozaban lo terrorífico.

El surgimiento de esta corriente cinematográfica fue, en gran medida, una respuesta a las secuelas de la Primera Guerra Mundial. Enfrentada al rechazo internacional, Alemania encontró en el cine un vehículo para revitalizar su economía y reafirmar su

identidad cultural. El expresionismo alemán se distinguió por sus narrativas atípicas y su atmósfera de suspenso, que no solo cautivaron al público, sino que también establecieron nuevos paradigmas en la narración visual.

Este movimiento inauguró un fenómeno cinematográfico complejo, caracterizado por una estética visual revolucionaria que se manifestaba principalmente a través de un elaborado diseño de producción. Las escenografías, construidas con una minuciosidad y creatividad sin precedentes, creaban ambientes de un clima espiritual único, sentando las bases de lo que hoy conocemos como cine de terror y suspenso. El gabinete del doctor Caligari (1919) se erige como el ejemplo paradigmático de esta corriente, encapsulando la esencia del expresionismo alemán en su estética distorsionada y su narrativa perturbadora.

La influencia del expresionismo alemán trascendió los límites del cine, permeando campos como la arquitectura y el urbanismo (Barreto, 2005). Esta interdisciplinariedad se reflejó en la meticulosa investigación y ejecución de las escenografías, que no se limitaban a ser meros fondos, sino que se convertían en elementos narrativos por derecho propio. El diseño de producción, que abarcaba desde la construcción de sets hasta el vestuario y el maquillaje, dio vida a escenarios futuristas y radicalmente innovadores para su época.

La estética expresionista, con sus ángulos pronunciados, sombras dramáticas y perspectivas distorsionadas, no solo creó un estilo visual distintivo, sino que también sirvió como un poderoso medio para explorar la psicología de los personajes y los temas más oscuros de la condición humana. Este enfoque innovador en la representación visual influyó profundamente en el desarrollo del film noir y otras corrientes cinematográficas posteriores.

El expresionismo alemán no fue simplemente un movimiento artístico; fue una revolución en la forma de concebir y crear cine. Su legado perdura en la cinematografía

contemporánea, recordándonos el poder del cine para desafiar las convenciones, explorar las profundidades de la psique humana y crear mundos visuales que trascienden la realidad cotidiana.

2.2.2. El impresionismo francés

El impresionismo cinematográfico francés, un movimiento fundamental en la historia del cine, floreció entre 1918 y 1930, emergiendo como heredero directo de la primera vanguardia francesa (García Estrada, 2008). Este período marcó un punto de inflexión para la industria cinematográfica francesa, que había perdido su posición de supremacía global tras la era dorada de los hermanos Lumière y Georges Méliès, el monopolio de Pathé-Gaumont, y las devastadoras consecuencias de la Primera Guerra Mundial.

En respuesta a esta pérdida de hegemonía y a la creciente influencia del cine hollywoodense en las salas francesas, un grupo de cineastas visionarios, entre los que destacan Abel Gance, Louis Delluc y Jean Epstein, se embarcaron en una misión para revitalizar la esencia del cine francés. Su enfoque se centró en desarrollar una narrativa más contemplativa y artística, fuertemente influenciada por la música y la pintura, lo que llevó a que este movimiento fuera también conocido como "corriente pictórica".

Las características distintivas del impresionismo cinematográfico francés se manifestaron en un enfoque que priorizaba la emoción y la narración psicológica sobre la acción externa. Esta corriente buscaba explorar y expresar la interioridad de los personajes, otorgando mayor importancia a sus estados mentales y emocionales que a los eventos externos del relato. Este enfoque introspectivo evocaba las técnicas utilizadas en la pintura impresionista, donde la representación de la realidad subjetiva prevalece sobre la objetiva.

La música desempeñó un papel crucial en esta corriente, aunque de una manera sutil y complementaria. En lugar de dominar la narrativa, la música se entrelazaba delicadamente con la trama, actuando como un vehículo para intensificar y exteriorizar los sentimientos de los personajes. Esta integración armoniosa de elementos visuales y sonoros creó una experiencia cinematográfica más rica y matizada.

El resultado de esta aproximación fue la producción de películas y cortometrajes caracterizados por su seriedad, profundidad y un realismo psicológico acentuado. Estas obras se alejaban de la espectacularidad y el ritmo acelerado del cine comercial, optando por una exploración más pausada y reflexiva de la condición humana (Pessoa Ramos, 2021).

El impresionismo cinematográfico francés no solo representó un renacimiento del cine francés, sino que también estableció nuevos parámetros en la narración visual y la expresión artística en el medio cinematográfico. Su influencia se extendió más allá de las fronteras de Francia, inspirando a cineastas de todo el mundo a explorar las posibilidades expresivas del cine como forma de arte. Este movimiento demostró que el cine podía ser un medio tan profundo y evocador como la pintura o la música, capaz de sumergir al espectador en los paisajes interiores de sus personajes y evocar emociones complejas a través de la sutil interacción de imágenes y sonidos.

2.3. El cine europeo contemporáneo de 1959 al 2000

Este apartado desarrollará las corrientes contemporáneas más importantes del cine europeo para el crecimiento del séptimo arte, además de las aportaciones que fueron establecidas desde finales de los años 50's para la narrativa identificable de las películas de este continente, es decir las razones y características en su poética y narrativa.

2.3.1. El cine del deshielo: Los países del este y de la URSS

Los países socialistas o mejor interpretado el "este de Europa" en esta época cambiante en los setenta también tuvieron su propia revolución cinematográfica, donde surgieron nuevas corrientes cinematográficas tras entonces el conocido el "telón de acero".

El denominado el "Cine del Deshielo" fue aplicado en la Unión Soviética, pero cuya denominación paso a los países satélites, para posteriormente ser conocido en toda Europa, este movimiento abrió fronteras mediante la expresión de numerosas películas debido al contenido sociopolítico que manejaban.

2.3.1.1. Hungría

Hungría fue un país que había sufrido represión en 1956, esta nación con el paso de los años hasta los setenta ofreció un cine campesino, mostrando la vitalidad de un pueblo oprimido, su principal precursor fue Zoltán Fábri y como ejemplos conocidos de su filmografía se tiene Carrusel de 1955 y Vente horas de 1964.

2.3.1.2. Checoslovaquia

Checoslovaquia antes de la primavera de Praga de 1968 reflejaría todo malestar social y político del país, con una cruda crítica a los estamentos y en muchas ocasiones demasiado marcada en las historias, entre sus principales precursores se encuentran Milos Forman con películas como Los amores de una rubia de 1965 y ¡Fuego bomberos! De 1967.

2.3.1.2. Polonia

Polonia por otro lado siguió con el recuerdo de la guerra, sus historias contaban enfrentamientos bélicos, lo cual era natural ya fue uno de los países más afectados por

la segunda guerra mundial, y aquí es cuando entra Roman Polanski y entre sus obras más conocidas dentro de esta corriente cinematográfica fueron *El cuchillo en el agua* de 1962 o *Repulsión* de 1965, a pesar de que el director ya contaba con una carrera establecida en los Estados Unidos.

2.3.2. El Nouvelle vague francés

La Nouvelle Vague, o "Nuevo Cine" francés, fue un movimiento cinematográfico que emergió a finales de la década de 1950 y tuvo un profundo impacto en el cine mundial. Surge en un contexto de cambios sociales y culturales en Francia y se caracteriza por una ruptura radical con las convenciones del cine tradicional.

El origen del movimiento se encuentra en un grupo de jóvenes cineastas, muchos de los cuales eran críticos en la revista *Cahiers du Cinéma*. Estos cineastas, entre ellos François Truffaut, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, y Claude Chabrol, estaban insatisfechos con el cine establecido, que consideraban demasiado rígido y formalista. En contraste, ellos abogaban por una mayor libertad creativa y una visión más personal del cine.

Una de las características distintivas de la Nouvelle Vague es su estilo innovador. Los directores de este movimiento rompieron con las normas establecidas del cine, utilizando técnicas como el rodaje en exteriores, la cámara en mano, y el montaje discontinuo. Este estilo informal y espontáneo era un reflejo de la vida real y se oponía a las producciones pulidas y artificiales de la época. Películas como *À bout de souffle* (1960) de Godard y *Les 400 coups* (1959) de Truffaut (Vilaro i Moncasí, 2016), ejemplifican esta nueva estética, mostrando una visión más cruda y auténtica de la vida cotidiana.

Además de su estilo visual, la Nouvelle Vague se distinguió por sus temáticas. Los cineastas exploraron la condición humana, la alienación y la juventud con un enfoque que a menudo desafiaba las normas sociales y morales. Este enfoque reflejaba un

deseo de explorar la subjetividad y las experiencias individuales, en lugar de narrativas universales y predecibles.

El impacto de la Nouvelle Vague fue considerable. No solo transformó el cine francés, sino que también influyó en cineastas de todo el mundo, promoviendo una mayor experimentación y libertad creativa en el cine. El movimiento sentó las bases para el cine moderno y sigue siendo una referencia importante en la historia del cine.

En resumen, la Nouvelle Vague representó una revolución en el cine francés al desafiar las convenciones y ofrecer una nueva visión estética y narrativa. Su legado perdura, recordándonos la importancia de la innovación y la autenticidad en el arte cinematográfico (Weinrichter, 2005).

2.3.3. El nuevo cine español

En la década de los setenta, con el impulso del denominado espíritu de Salamanca, que tachaba al cine español de "políticamente ineficaz", socialmente falso, intelectualmente ínfimo y estéticamente nulo, fue que se puso en marcha la modernización política en España. Su pionero fue Carlos Saura, quien había sido viajero desde muy joven y tenía una noción bastante precisa de lo que necesitaba su país, su primer gran obra reconocida fue *La Caza*, filme que retrató la alegoría de la Guerra Civil Española, y después fue seguido por cineasta más jóvenes, lo que dio como resultado a la "Escuela Oficial de Cinematografía (EOC)", en Madrid, paralelo a estas nuevas olas europeas de los 60.

Ciertamente, al albor de esta década, surgió en España "una nueva ola" coetánea que llenó de esperanza a los aficionados hispanos y empezó a contar en los certámenes cinematográficos de toda Europa. Se rechazó del cine oficioso-industrial y sintonizaba con la actitud inconformista mantenida.

2.3.4. Hacía un nuevo cine europeo

Por aquellos años, otros autores y obras que aparecieron en el panorama europeo contemporáneo, que también vale la pena contar. El cine europeo permaneció con su narrativa estricta durante la contemplación y la importancia de las emociones de los personajes, pero conforme se avanzó hacia el siglo XXI nacieron películas con toques más modernos y un poco más hilarantes, tales como la popular *La vida es bella* de Roberto Benigni de 1998.

2.3.3.1. La vida es bella (1998)

La vita è bella, conocida en Hispanoamérica como “*La vida es bella*” es una obra cinematográfica que ha dejado huella en la historia del cine. Su éxito se refleja en los numerosos reconocimientos recibidos, incluyendo el Gran Premio del Jurado en Cannes en 1998 y 40 galardones internacionales. Fue galardonada con tres Premios Oscar, incluyendo Mejor Actor para Roberto Benigni, Mejor Banda Sonora Original y Mejor Película Extranjera. Estos premios no solo reconocieron la calidad artística de la película, sino que también aumentaron su visibilidad y prestigio a nivel mundial (Laszlo, 2020)

La película introdujo al mercado estadounidense un estilo de cine europeo poco común hasta entonces en esta parte del mundo. Rompió con la tradición del cine europeo que se consumía en América, que solía mantener una narrativa seria y que carecía de elementos cómicos. De acuerdo con Alexandru Laszlo (2020), “*La vida es bella*” abordó el tema del Holocausto desde una perspectiva única, utilizando el humor y la ironía para contar una historia profundamente trágica llena de momentos de comedia, sin perder el enfoque en los sentimientos y emociones de los personajes. Esta combinación de comedia y tragedia permitió una nueva forma de explorar temas serios y oscuros en el cine, demostrando que el humor puede ser una herramienta poderosa para tratar temas difíciles.

Aunque la producción no se centró en los aspectos técnicos de la guerra, la innovación de Benigni radica en la combinación de la experiencia de una familia en un campo de concentración con momentos de humor. Esta fusión de elementos aparentemente incompatibles resultó en una narrativa única que mantuvo la esencia del cine europeo mientras exploraba nuevos territorios narrativos, sin caer en los clichés del humor estadounidense (Benigni Roberto, 1997).

2.3.3.2. Secretos y mentiras (1996)

Otra película del cine moderno de los años 90's fue Secretos y mentiras de 1996, una película del guionista y realizador británico Mike Leigh, que demuestra su categoría artística humana como creador. Se trata de un filme magistral ganador de la Palma de oro de en Cannes de 1996, cuya interpretación de Brenda Blethyn obtuvo también el galardón a la mejor actriz y en la misma categoría al Oscar recibió su nominación.

La historia ocurre en Londres durante los 90, con una protagonista Cynthia, una madre soltera que sufre dificultades económicas y malas relaciones con su hija, ambas de condición obrera, un día la protagonista se encuentra con una hija que había abandonado en adopción debido a que fue fruto de un encuentro con un negro, mientras que ella desea evadirla, su propia hija la busca con el fin de buscar una conexión con su progenitora.

Este filme fue controversial por los temas que toca, aunque podría parecer un relato americano o una historia de novela mexicana en verdad que el guion y la dirección fueron bastante sutiles para el desarrollo de los acontecimientos, respetan los tiempos para desenvolver las emociones de los personajes y no controvierten la historia, brindan un mensaje de empatía a pesar de la situación tan complicada, no cae en una formula agringada, donde el drama sin sentido tomo el protagonismo, es humano y queda por

demás explicar las extraordinarias interpretaciones que se dieron como resultado. (Leigh Mike, 1996)

2.4. De los Lumière a Lars von Trier

Europa ostenta, por derecho propio, el título de cuna del séptimo arte, gracias a la innovación pionera de los hermanos Lumière (Caparrós Lera, 2009). Sin embargo, el nacimiento del cine, marcado por la unión técnica de fotogramas para crear secuencias animadas, fue solo el primer paso en un viaje de evolución artística. Fue Georges Méliès quien elevó este invento técnico a la categoría de medio narrativo, dotando a sus proyectos de guion y coherencia narrativa, elementos fundamentales para la construcción de historias cinematográficas.

El viaje a la luna (1902) de Méliès se erige como un hito trascendental en esta evolución. Esta obra no solo representa el primer relato cinematográfico con una estructura expositiva profunda, sino que también ejemplifica una trama meticulosamente ejecutada, sentando las bases para el desarrollo del lenguaje cinematográfico (Cosandey, 2011).

Las corrientes cinematográficas europeas subsiguientes, como el expresionismo alemán y el impresionismo francés, enriquecieron significativamente el panorama del cine continental. Estas escuelas no solo aportaron elementos visuales distintivos, sino que también introdujeron nuevas dimensiones en la narrativa cinematográfica. El impresionismo francés, por ejemplo, priorizó la exploración de los estados emocionales de los personajes a través de la contemplación, privilegiando el aspecto psicológico de la narración. Esta corriente integró hábilmente influencias de la pintura y la música, elementos que se convirtieron en aliados indispensables para la consecución de los objetivos narrativos y estéticos de las películas.

El expresionismo alemán, por su parte, aportó una estética visual única, caracterizada por sus escenarios distorsionados y su iluminación dramática, que servían como manifestaciones externas del estado psicológico de los personajes. Esta corriente no solo influyó en la apariencia visual del cine, sino que también expandió las posibilidades narrativas, permitiendo la exploración de temas más oscuros y complejos.

La confluencia de estas innovaciones técnicas, narrativas y estéticas consolidó la posición de Europa como epicentro de la experimentación y el desarrollo cinematográfico. Estos movimientos no solo definieron la identidad del cine europeo, sino que también influyeron profundamente en la evolución global del medio cinematográfico (Sánchez Noriega, 2011). La herencia de estas corrientes sigue siendo visible en el cine contemporáneo, donde la integración de elementos visuales, sonoros y narrativos continúa siendo fundamental para la creación de experiencias cinematográficas ricas y complejas.

Los hermanos Lumière proporcionaron la semilla técnica para el desarrollo del cine, pero fue la visión artística de Georges Méliès y la experimentación de las subsiguientes corrientes europeas las que cultivaron el cine hasta convertirlo en un medio de expresión artística sofisticado y multifacético. Este legado continúa inspirando y desafiando a cineastas de todo el mundo, manteniendo viva la tradición de innovación y expresión artística que define al cine europeo.

Lars von Trier, por otro lado, tomó todos estos elementos en conjunto para crear sus propias reglas y normas en su corriente cinematográfica conocida como el Dogma 95, cambiando así la forma y perspectiva del cine europeo. Dinamarca conoció a un cineasta provocador que desafiaría y rompería las reglas del séptimo arte establecidas hasta 1990, con el objetivo de entablar un "cine puro y real" (José María Caparrós Lera, 2007). A partir del siguiente capítulo, comenzará la investigación del propósito y objetivo de esta tesis: estudiar la narrativa y poética en las películas de Lars von Trier.

Capítulo III. El Dogma 95 y Lars von Trier

En 1995, los cineastas daneses Lars von Trier y Thomas Vinterberg dieron vida a una revolucionaria corriente cinematográfica que desafiaría las convenciones del séptimo arte de esa época (Crespo Gámez, 2004). Inspirados por la necesidad de adaptarse a las limitaciones financieras que enfrentaban, estos directores concibieron un enfoque que no solo aceptaba estas restricciones, sino que las transformaba en catalizadores para la creación de obras de profundo valor artístico.

El movimiento, bautizado como Dogma 95, se fundamentó en el concepto de “cine puro”, materializándose en un manifiesto que establecía un riguroso conjunto de reglas —conocido como el “Voto de Castidad”— para la producción cinematográfica (Burgos Ramírez, 2021). Estas normas tenían como objetivo despojar al cine de artificios técnicos y narrativos excesivos (sin efectos especiales, música no diegética, iluminación artificial y equipos de filmación ostentosos), promoviendo así una forma de expresión más auténtica y cercana a la realidad.

Además, se exigía el uso de cámara en mano y locaciones reales, sin decorados contruidos específicamente para la película. Dogma 95 aspiraba a capturar la esencia de la realidad a través de historias dramáticas que exploraran la condición humana en su forma más cruda. Los realizadores buscaban presentar tramas que resonaran con autenticidad, evitando el sensacionalismo y los clichés hollywoodenses.

Este movimiento no solo influyó en la forma de hacer cine en Dinamarca, sino que tuvo un impacto significativo en la industria cinematográfica internacional. Películas como *Festen* [Celebración] de Vinterberg y *Idioterne* [Los idiotas] de von Trier se convirtieron en ejemplos paradigmáticos de esta nueva estética, inspirando a cineastas de todo el mundo a explorar formas más austeras y directas de contar historias en la pantalla grande (Crespo Gámez, 2004).

3.1. Lars von Trier, metamorfosis y provocación

Más de dos décadas después, el Dogma 95 continúa siendo reconocido como uno de los últimos grandes movimientos de resistencia cinematográfica. Sus intenciones trascendieron la mera estrategia promocional o la provocación vacua, constituyendo una visión que, aunque solo fue aclamada por un puñado de cineastas comprometidos con sus ideales de autenticidad, ha logrado indiscutiblemente asegurar su lugar en los anales de la historia del cine, para bien o para mal (Burgos Ramírez, 2021). En esencia, esta corriente nace de la compleja amalgama de emociones, pasiones e ilusiones de Lars von Trier, así como de los mismos conflictos que sus películas suscitan.

La trayectoria cinematográfica de von Trier comenzó precozmente. A la temprana edad de 11 años, inició lo que se convertiría en su imperio audiovisual. Entre 1967 y 1971, realizó seis cortometrajes que conformaron su precoz introducción al mundo del cine. Posteriormente, durante su etapa como estudiante en la Universidad de Copenhague, escribió y dirigió sus primeros medimetrajes, *Den Sidste Dedalje* (1981) y *Befrielsesbilleder* (1982). Estas experiencias le permitieron establecer contacto con profesionales del séptimo arte que lo acompañarían en su meteórico ascenso posterior.

Tras abandonar sus estudios en 1982, von Trier se adentró en el terreno del largometraje, lo que conllevó la necesidad de obtener presupuestos más elevados. Esto lo llevó a sumergirse en la búsqueda de subvenciones y a considerar aspiraciones comerciales (Crespo Gámez, 2004). Para la realización de *El elemento del crimen*, el cineasta contó con un presupuesto de 4,5 millones de coronas danesas (aproximadamente 600.000 euros).

En siete semanas de rodaje, von Trier creó lo que él mismo denominaría "la primera película en color de cine negro". El filme logró un acabado técnico sorprendente considerando lo limitado de sus recursos (Crespo Gámez, 2004). Su potente estilo visual le valió una participación en el Festival de Cannes, donde obtuvo el galardón técnico, además de conseguir una satisfactoria recaudación en taquilla.

Tras el éxito de su primer largometraje, von Trier decidió continuar con la trilogía "Europa", que había iniciado con El elemento del crimen. Su segundo filme, Epidemic (1987), se realizó bajo condiciones económicas similares a su ópera prima, contando con un presupuesto de un millón de coronas (135 mil euros). Von Trier se vio obligado a convertir la necesidad en virtud, resultando en un filme eficaz tanto en su poética como en su narrativa (Colón, 2009). El director se liberó de las restricciones de las técnicas cinematográficas convencionales y, sobre todo, de la presión autoimpuesta de crear una obra maestra. Gracias a sus estilizados planos y a la minuciosa estética de su fotografía, la película logró una autenticidad notable.

Después del éxito y la autenticidad demostrada en sus dos primeros largometrajes, von Trier se sumergió en el cierre de su trilogía con Europa (1991). Esta película devolvió al director a la obsesión por el control absoluto que ya se vislumbraba en su primer largo. Filmada en pantalla ancha y recurriendo constantemente al uso de proyecciones frontales y posteriores, von Trier dotó a Europa de una atmósfera emocional propia mediante un meticuloso trabajo sobre colores y texturas, movimientos de cámara muy marcados y constantes, técnicas especiales de montaje y el uso de pantalla partida.

Europa se convirtió en una película llena de aspiraciones que fueron cumplidas satisfactoriamente. Fue el proyecto más "cinematográfico" de todos los que había rodado hasta entonces, el más tendente a un cine puro y ensimismado. La obra no solo consolidó el estilo distintivo de von Trier, sino que también demostró su capacidad para crear un universo visual complejo y evocador dentro de las limitaciones presupuestarias (Ruiz Carmona Marco & Pereira Campos, 2009).

3.2. El Dogma 95

A principios de los años 90, Lars von Trier alcanzó reconocimiento internacional gracias a su primera trilogía, en la que se evidenciaba la influencia de Andréi Tarkovski (Burgos

Ramírez, 1998). Su estilo cinematográfico se caracterizaba por la combinación de movimientos de cámara improvisados con matices técnicos sofisticados. El objetivo principal de von Trier era dotar de credibilidad a sus historias mediante guiones bien estructurados y actuaciones que se ajustaban fielmente a su visión.

A mediados de la década, von Trier decidió desafiarse a sí mismo, superando su afán controlador y la parálisis esteticista que había caracterizado sus obras anteriores. Este nuevo enfoque se materializó plenamente en *Rompiendo las olas* (1996), película con la que el director danés creó su propio lenguaje cinematográfico, sentando las bases de lo que se convertiría en el manifiesto y voto de castidad del movimiento Dogma 95. Esta nueva aproximación al cine alcanzaría su máxima expresión en *Los idiotas* (1998).

El Dogma 95 se distingue como un lenguaje cinematográfico atípico. Desde el primer plano, el espectador percibe una obra diferente: la cámara encara directamente a los actores, capturando mediante primeros planos cada sutil expresión de los personajes (Ruiz Carmona Marco & Pereira Campos, 2009). En su planificación, existe un deliberado desinterés por adherirse a un storyboard rígido. La dirección se enfoca en obtener interpretaciones fluidas y momentos de auténtica humanidad, a menudo improvisados, que son capturados en tomas extensas con reencuadres continuos sin interrumpir la grabación.

Este enfoque busca otorgar libertad tanto al equipo artístico como al técnico, permitiendo que el proceso creativo florezca durante el rodaje y que el espectador sea testigo de estas posibilidades creativas espontáneas (Ruiz Carmona Marco & Pereira Campos, 2009). Además, el Dogma 95 aboga por el abandono de los sets artificiales en favor de locaciones reales y el uso exclusivo de iluminación natural. Todos estos elementos contribuyen a una despreocupación por la continuidad convencional en el montaje.

Las características del Dogma 95 exigen que las historias narradas sean dramáticas y humanamente reales. La improvisación, lejos de ser caótica, debe emanar coherencia y una esencia única, contribuyendo a la singularidad de este estilo cinematográfico. Es importante destacar que el Dogma 95 y el enfoque de von Trier no nacieron necesariamente de limitaciones económicas, sino de su voluntad de desafiarse a sí mismo, potenciar su creatividad y provocar tanto al espectador como a la industria cinematográfica en general.

Rompiendo las olas (1996), primera parte de la trilogía que von Trier denominó Corazón de oro, fue el campo de pruebas donde implementó y desarrolló las técnicas del Dogma 95. Esta película no solo marcó un hito en la carrera del director, sino que también le valió numerosos reconocimientos en prestigiosos festivales internacionales. Entre sus logros más notables se encuentran nominaciones a los Oscar y los Globos de Oro, así como el Gran Premio del Jurado en el Festival de Cannes (Burgos Ramírez, 1998).

Este nuevo enfoque cinematográfico de von Trier no solo revolucionó su carrera personal, sino que también influyó significativamente en el panorama del cine independiente mundial, inspirando a una nueva generación de cineastas a explorar formas más crudas y auténticas de contar historias en la pantalla.

3.3. Dogma 95 aquí y allá

Con Lars von Trier surge el Dogma 95 prácticamente desde que fue un estudiante en la universidad de Copenhague, casi inconscientemente fue que le dio forma mientras avanzaba con la experiencia, para 1995 cuando se encontraba en la realización de Rompiendo las olas difundió una serie de ideas con su colega Thomas Vinterberg, ambos terminaron de construir las reglas de la corriente cinematográfica a lo que le nombraron "voto de castidad".

El "voto de castidad" se encuentra fundamentalmente preocupado por cierta noción de la verdad, lograda por la renuncia a toda alteración de los escenarios, tanto en el rodaje como en la post-producción. La idea de "castidad" se entiende como el deseo de una pureza a la impostura del artificio y como fidelidad a la sustancia de las historias contadas, en pocas palabras renunciando al diseño de producción, aunque no en su totalidad, también quedando prohibido los recursos tecnológicos que hoy abundan en la industria cinematográfica (efectos visuales). A continuación, revisaremos los elementos que integran el decálogo del Dogma 95, en primer lugar, se encuentra (Vilar Sastre, 2005):

1. El rodaje debe realizarse en escenarios auténticos. "Los accesorios y decorados no pueden ser introducidos". Como tal, el primer aspecto del decálogo establece que será preciso encontrarlo en el escenario original en el que se realizará el rodaje, esencialmente se está renunciando al diseño de producción en un sentido convencional, enfocándose profundamente en las visorías. Respecto a los accesorios, si un accesorio en particular es necesario para la historia, puede ser introducido, pero la utilería deberá preponderantemente encontrarse en el lugar de filmación.

2. El sonido no debe ser producido separadamente de las imágenes, ni viceversa. (No se puede utilizar música, salvo que ésta esté presente en la escena en la que se rueda). Estableciendo que la música debe ser intradiegetica, es decir que los mismos personajes escuchen las melodías dentro de la narrativa al mismo tiempo que el espectador, y esta misma deben ser producida y extraída en el rodaje y no agregarla en la postproducción.

3. La cámara debe sostenerse en la mano. Cualquier movimiento o inmovilidad logrado con la mano están autorizados. (La película no debe desarrollarse donde la cámara se encuentra ubicada; sino que la filmación se llevará a cabo donde la escena tiene lugar). Libertad tanto al director de fotografía como a los mismos actores de improvisar durante el rodaje, generar movimientos de cámara que el DP crea oportunos

de acuerdo al momento que es retratado, incluso sí desea eliminar del cuadro a los personajes. Respecto a los actores pueden agregar líneas o frases para mejorar el guion y tienen la autodeterminación de cambiar de lugar en el set, sí así lo creen necesario.

4. La película tiene que ser en color. La iluminación especial no es aceptada. (Si hay poca luz, la escena debe ser cortada, o bien se puede montar sólo una luz sobre la cámara). El rodaje no debe tener un equipo profesional de iluminación detrás de cámaras, la luz debe ser natural o se debe encontrar en el lugar de filmación con el objetivo de crear la fotografía más pura y realista posible, así mismo se permite agregar dentro del espacio fílmico objetos o utilería que puedan generar más luminosidad, lo cuáles se verán a cuadro una vez iniciado la grabación.

5) Los trucajes y filtros están prohibidos. Los efectos visuales, así como los especiales se encuentran vetados durante el rodaje y la postproducción, toda alteración visual en la imagen queda totalmente prohibida, de lo contrario perdería el objetivo de esta corriente cinematográfica al perder la naturalidad extraída de la filmación. Además del montaje y de coordinar el audio únicamente se puede hacer corrección de color en la posproducción.

6) La película no debe contener ninguna acción superficial. (Los muertos, las armas, etc., no se utilizarán). Las acciones superficiales dramáticas y exageradas no son permitidas, es decir muertes y las armas, estos elementos llevan a la historia a perder realismo, de lo contrario la naturalidad de las historias quedaría carente de una narrativa pragmática y creíble.

7) Los cambios temporales y geográficos están prohibidos. (Es decir, que la película sucede aquí y ahora). Teniendo como referencia la regla número uno donde el diseño de producción no debe existir en forma durante el rodaje, esta norma limita a contar historias época, es decir que narre del pasado o del futuro, el guion debe ubicarse en

la actualidad y debe ocurrir la trama en el lugar donde se filmará la película, de esta forma se evita cambiar los escenarios para capturar de forma más precisa la realidad del espacio.

8). Las películas deben ser de género dramático. Las historias contadas deben sentirse totalmente reales para dar una impresión casi de un documental auténtico, así que géneros como la comedia, el terror o la ciencia ficción perderían naturalidad en cualquier trama desarrollada, por lo mismo el drama es el género para seguir en esta corriente cinematográfica.

9) El formato de la película debe ser en 35 mm. Este formato es el negativo, el cual mantiene los 24 cuadros por segundos, es el más antiguo y el más usado en la producción cinematográfica, así mismo es el indicado ya que no se busca actualizar o modernizar la imagen y al no aplicar los efectos visuales ni sonoros, la fotografía clásica se toma como prioridad.

10) El director no debe aparecer en los créditos. La corriente Dogma 95 tiene como objetivo de crear el "cine puro", así mismo debe estar integrado por cineastas "puros", los cuales no busquen la fama o la riqueza dentro del séptimo arte, sino de capturar historias por trabajo y pasión sin esperar un reconocimiento a cambio, por lo mismo el anonimato por parte del director debe ser aplicado.

¡Además, juro como director que me abstendré de todo gusto personal! He dejado de ser un artista. Juro que me abstendré de crear una obra, porque considero que el instante es mucho más importante que la totalidad. Mi fin supremo será hacer esto por todos los medios posibles, a costa del buen gusto y de todo tipo de consideraciones estéticas. Así hago mi VOTO DE CASTIDAD. (Duno Gottberg, 2010).

Copenhague, 13 de marzo de 1995.

Capítulo IV. Análisis de la obra de Lars von Trier

Este capítulo se centró en el análisis de tres obras cinematográficas emblemáticas de Lars von Trier: *Breaking the Waves* (1996), *Dancer in the Dark* (2000) y *Dogville* (2003). El estudio se llevó a cabo aplicando el modelo de análisis propuesto por el teórico cinematográfico Lauro Zavala en 2016 que comprende doce elementos de observación fundamentales para la comprensión integral de una obra fílmica, estos fueron aplicados a cada película, lo que permitió estudiar las complejidades de su estructura narrativa, sus recursos estilísticos y su significado poético. Este enfoque multidimensional reveló las capas de profundidad artística y conceptual presentes en cada obra, así como las similitudes y diferencias en el estilo autoral de von Trier a lo largo de estos tres filmes.

Además del análisis zavaliano *Breaking the Waves* y *Dancer in the Dark* fueron sometidas a un escrutinio adicional bajo la lente del movimiento Dogma 95 (Burgos Ramírez, 1998). Como se ha mencionado, este manifiesto cinematográfico estableció un conjunto de reglas estrictas para la realización de películas, con el objetivo de “purificar” el proceso creativo y desafiar las convenciones del cine comercial. El estudio evaluó la adhesión de estas películas a los preceptos del Dogma 95, analizando cómo Von Trier navegó entre la fidelidad a estas reglas autoimpuestas y la necesidad de libertad creativa.

Se examinaron las consecuencias estéticas y narrativas de seguir o desviarse de estos principios, revelando cómo estas decisiones impactaron en la experiencia cinematográfica final. El capítulo ofrece así una visión profunda y matizada de estas tres películas seminales, contextualizándolas dentro de la carrera del director y de las corrientes cinematográficas de finales del siglo XX y principios del XXI.

4.1. Breaking the Waves (1996)

Rompiendo las olas, estrenada el 5 de julio de 1996, marca un punto de inflexión en la carrera de Lars von Trier. Esta obra se erige como el último filme que el director danés escribe y realiza antes de la creación del movimiento Dogma 95, convirtiéndose así en el precursor y catalizador de esta revolucionaria corriente cinematográfica (Burgos Ramírez, 2021). Durante su realización y postproducción, von Trier aplicó la mayoría de los principios que posteriormente constituirían las reglas del Dogma 95, sirviendo como un campo de pruebas para esta nueva estética cinematográfica.

El éxito crítico de Rompiendo las olas fue fundamental para el nacimiento y la legitimación del Dogma 95. Aunque la película en sí no se considera oficialmente parte del movimiento, su influencia fue decisiva, allanando el camino para las primeras obras oficiales del Dogma 95: La celebración (1998) de Thomas Vinterberg y Los idiotas (1998) del propio Lars von Trier.

La estructura narrativa de Rompiendo las olas se divide en siete capítulos a modo de libro, se trata de un abordaje crudo del sufrimiento de la mujer bajo el yugo patriarcal, centrándose en la historia de una protagonista con desórdenes mentales que es condenada y discriminada por su comunidad debido a sus relaciones con múltiples hombres.

Esta obra inaugura la trilogía "Corazón de oro", un conjunto de películas que exploran el abuso machista hacia la mujer, misma que consolidó a von Trier como un director capaz de abordar temas controvertidos con una sensibilidad única y provocadora y estableció las bases del Dogma 95. (Pereira Campos, 2021)

4.1.1. Condiciones de lectura de Rompiendo las olas

La película cuenta la historia de Bess McNeill, una joven ingenua con desórdenes mentales quien contrae matrimonio, dentro de una comunidad católica y sumamente conservadora, Bess será juzgada, maltratada y discriminada por todos los habitantes

de la villa después de que su esposo Jan la impulse a salir con otros hombres, cuando esté queda parapléjico. La historia no es fácil de digerir sobre todo por los constantes momentos de tensión en las verosímiles actuaciones, la crudeza del filme habla por sí sola al ser demasiada explícita y al mismo tiempo incomoda como espectador en los actos sexuales que son capturados y en la violencia física y verbal que fue desarrollada en contra del personaje principal.

Lars von Trier presentó a este filme como la propuesta a seguir las reglas a la fundación del Dogma 95, Von Trier ya era conocido y tenía un prestigio establecido en Europa en aquel entonces, debido al éxito de crítica de su película Europa de 1991, donde ganó el premio de jurado en Cannes, mismo galardón que repetiría en Rompiendo las olas. En ambas cintas provocó controversia debido a la crudeza y la violencia desarrollada de forma explícita, logrando el éxito en sus objetivos, ya que de esa forma fueron obras conocidas y capturarón la atención de la audiencia.

Emily Watson quien interpretó a Bess, la protagonista, era una actriz debutante en aquel momento, Lars decidió usar a una mujer desconocida para ahorrar en los costos de producción. Watson fue laureada por su actuación por la crítica especializada, ganando en Cannes por Mejor Actriz y consiguió las nominaciones al Globo de oro y el Oscar en la misma categoría, lo que le trajo el inicio de una prestigiosa carrera actoral.

4.1.2. Inicio, prologo o introducción de Rompiendo las olas

A principios de los años 70 del siglo XX, Bess McNeill es presentada como una ingenua joven nacida en una pequeña villa en la costa norte de Escocia, ella se enamora de un forastero, Jan Nyman, quien trabaja en una plataforma petrolífera. Para casarse con Jan, Bess debe solicitar el consentimiento de la estricta y sumamente conservadora comunidad religiosa donde ella reside, a pesar varias críticas negativas Bess contrae matrimonio con Jan en una celebración pequeña, asisten amigos y familiares de la

pareja, la protagonista a la mitad de la fiesta pierde su virginidad en el baño con su esposo, a partir de ese momento se aferra a él de manera obsesiva.

Los primeros 10 minutos de la película son cruciales para presentar al personaje principal y a toda la comunidad al espectador, se refleja que las personas que viven en la villa son totalmente entregadas a la iglesia, desde el casamiento de Bess en la forma tan devota en que oran y presencian el sacramento del matrimonio, en cambio Bess desde el minuto tres (00:03:00) de la cinta se muestra inestable, ansiosa y furiosa de forma muy exagerada debido a que Jan llega tarde a la boda, transmitiendo el desorden mental del personaje principal y la dependencia emocional hacía la pareja, y la manera en que Jan actúa tan despreocupado por llegar tarde refleja su poca seriedad ante situaciones importantes. El inicio es conciso e introduce de forma precisa al universo narrativo de la película, una historia que sin duda alguna será dramática y de tono serio.

4.1.3. Imagen de Rompiendo las olas

Siguiendo las reglas del Dogma 95 la película se filmó de inicio a fin con cámara en mano, siendo el mismo Lars von Trier y Robby Müller los encargados de la dirección de fotografía, siguiendo la regla número tres. "La cámara debe sostenerse en la mano. Cualquier movimiento o inmovilidad logrado con la mano están autorizados." (Ruiz Carmona Marco & Pereira Campos, 2009)

Los movimientos en la cámara fueron totalmente improvisados y en muchas ocasiones la óptica se encuentra dirigida a puntos no planeados, incluso expulsando a los personajes de la puesta en escena durante un par de segundos, el movimiento constante y la imagen no estática ayudó a emanar el realismo de la historia y también al aumentar la tensión de los sucesos que son desarrollados a lo largo de la trama, como los actos sexuales, las agresiones físicas o los momentos dramáticos verbales.

Fotograma 1 Los movimientos de cámara constantes permaneciendo en "primeros planos" capturando la interpretación natural del actor



Fuente: Von Trier, 1996.

Los planos del filme fueron sumamente extensos y haciendo el constante uso de "close ups", con un campo de profundidad muy limitado, capturando los rostros de los personajes durante gran parte de las conversaciones con el objetivo de capturar de forma más precisa las interpretaciones de los actores, un ejemplo de ello fue en el minuto cuatro con cincuenta y cinco segundos (00:04:55), en la escena de la boda donde Bess y Jan aceptan ser marido y mujer, plano que dura exactamente cincuenta y cinco segundos, sigue a los rostros de los personajes, en este caso a la pareja y el sacerdote que les otorga el sacramento del matrimonio.

La iluminación fue natural en todas las escenas de día en el exterior, mientras las que ocurren de noche y en interior fueron trabajadas con la iluminación colocada en la puesta en escena, siguiendo las regla 4 "La película tiene que ser en color. La iluminación especial no es aceptada. (Si hay poca luz, la escena debe ser cortada, o bien se puede montar sólo una luz sobre la cámara)" y la regla 5 "Los trucajes y filtros están prohibidos" del Dogma 95 (Burgos Ramírez, 1998).

Toda la película mantuvo su iluminación de tal forma en adaptación a estas normas de la corriente cinematográfica, en algunos puntos de la película incluso con planos sobre expuestos al sol y en otros con luz muy baja, pero estas limitantes dentro de los parámetros del Dogma 95 son aceptables y bien recibidas.

4.1.4. Sonido de Rompiendo las olas

El sonido y la música fueron capturados al mismo tiempo que se filmó la película, no existen efectos sonoros realizados en la postproducción, siguiendo la regla número dos del Dogma 95, la cual dice: "El sonido no debe ser producido separadamente de las imágenes, ni viceversa. (No se puede utilizar música, salvo que ésta esté presente en la escena en la que se rueda)" (Duno Gottberg, 2010).

Fotograma 2 Bess desahoga sus frustraciones gritando en riesgo mientras las olas rompen al llegar a la costa



Fuente: Von Trier, 1996

La banda sonora de Rompiendo las olas se caracteriza por su singular enfoque minimalista y realista. A lo largo de la película, la música es exclusivamente intradiegética, es decir, forma parte integral del mundo narrativo. Cada pieza musical que escuchamos proviene de fuentes visibles dentro de la historia, como radios o tocadiscos, siendo audible tanto para los personajes como para el espectador. La única

excepción a esta regla son las canciones que acompañan los cambios de capítulo, funcionando como breves interludios extradiegéticos.

Esta decisión estilística de von Trier de limitar la música a elementos intradieгéticos y minimizar los efectos sonoros artificiales contribuye significativamente a la sensación de autenticidad y realismo que permea la película. Este enfoque se alinea perfectamente con los principios del Dogma 95, que busca una representación más pura y natural de la realidad cinematográfica. Como resultado, los diálogos adquieren una prominencia notable, permitiendo que el guion y las actuaciones brillen por méritos propios, sin el apoyo de una banda sonora convencional que pudiera influir en las emociones del espectador.

En este paisaje sonoro despojado, hay un elemento que destaca por su intensidad y significado: el sonido de las olas rompiendo contra el acantilado. Este efecto sonoro natural cobra especial relevancia en las escenas donde Bess, la protagonista, acude a este lugar para desahogar sus penas. El rugido del mar y el silbido del viento se amplifican, creando un poderoso contrapunto auditivo que refleja la turbulencia emocional del personaje. La claridad y fuerza con que se presentan estos sonidos naturales no solo realzan la atmósfera de estas escenas cruciales, sino que también sirven como metáfora auditiva del estado interno de Bess.

Esta aproximación al diseño sonoro no solo cumple con los preceptos del Dogma 95, sino que también refuerza la narrativa y la caracterización de manera sutil pero efectiva. Al prescindir de una banda sonora convencional y enfatizar los sonidos dieгéticos, von Trier crea una experiencia cinematográfica inmersiva que invita al espectador a sumergirse completamente en el mundo crudo y realista de la película.

4.1.5. Edición de Rompiendo las Olas

La edición de la película así como toda la postproducción en general fue bastante simple o minimalista por varias razones, al seguir la mayoría de las reglas establecidas dentro

del Dogma 95 se omitieron aspectos que la mayoría de filmes realizan en la postproducción, como los efectos visuales ya que son nulos al igual que efectos sonoros, todo sonido colocado en la cinta fue extraído directamente del rodaje, los planos al ser bastante extensos y con varios plano secuencias no existe dentro del montaje varios cortes.

Rompiendo las olas tiene una post producción elemental y sencilla, y por sencilla no quiere decir que sea mala o simplona, cumple narrativamente en la continuidad y se cuidaron los aspectos de sincronización de audio, el sonido ambiental fue cuidadosamente mezclado para lucir las conversaciones de los personajes y también los ambientales e. la escena o el momento lo requirió, un ejemplo de esto fueron los sonidos capturados de la lluvia y el viento.

La película de inicio a fin mantiene un montaje lineal, es decir alejándose del montaje alterno, el filme carece de la presencia de flashbacks, flashforwards o giros en el tiempo, Rompiendo las olas va de un punto A a un B, la trama corre de forma convencional y siempre hacía adelante, además de contar con un montaje rítmico, los cortes entre los planos son realizados en base a los diálogos y acciones de los personajes, solamente si no estamos hablando de un plano secuencia, la imagen siempre direccionada al actor que habla en el momento o las acciones que realiza (con algunas excepciones), un ejemplo de esto son las escenas de sexo entre Bess y Jan, al acto sexual siempre es capturado en "planos generales", pero cuando algún personaje habla o genera algún sonido por la boca pasamos a un "primer plano" de tal actor.

.6. Espacio de Rompiendo las olas

Rompiendo las olas se sitúa en un contexto histórico específico, ambientada en la década de 1970, lo que la clasifica como una película de época. Esta elección temporal ofrece una oportunidad única para examinar en detalle el meticuloso diseño de producción y el vestuario característico de los personajes. Sin embargo, esta decisión creativa entra en conflicto directo con dos de los principios fundamentales del Dogma 95.

La película transgrede las reglas uno y siete del manifiesto Dogma 95. La primera regla estipula: "El rodaje debe realizarse en escenarios auténticos. Los accesorios y decorados no pueden ser introducidos (si un accesorio en particular es necesario para la historia, será preciso encontrarlo en el escenario original en el que se realizará el rodaje)" (Duno Gottberg, 2010). En contraposición, los escenarios de Rompiendo las olas fueron cuidadosamente modificados y adaptados para recrear fidedignamente la atmósfera de los años setenta.

La séptima regla, que dicta "Los cambios temporales y geográficos están prohibidos. (Es decir, que la película sucede aquí y ahora)", también se ve desafiada por la naturaleza misma de la narrativa situada en el pasado. Esta ambientación histórica es esencial para la trama y la visión artística de von Trier, pero se aleja claramente de la inmediatez temporal que el Dogma 95 pretendía fomentar.

Es importante señalar que, aunque el movimiento Dogma 95 aboga por la ausencia de un diseño de producción construido y prohíbe explícitamente los cambios temporales, la decisión de von Trier de infringir estas normas fue crucial para la integridad artística y narrativa de Rompiendo las olas. Estas transgresiones permitieron al director crear una obra que, si bien no se adhiere estrictamente a todos los principios del Dogma 95, logra una autenticidad histórica y una coherencia narrativa que refuerzan poderosamente los temas y la atmósfera de la película.

4.1

La tensión entre las restricciones del Dogma 95 y las necesidades creativas de Rompiendo las olas ilustra el desafío constante que enfrentan los cineastas al equilibrar las reglas autoimpuestas con la visión artística. En este caso, von Trier optó por priorizar la fidelidad a su narrativa y la creación de un mundo cinematográfico convincente, aun a costa de desviarse de algunos principios del movimiento que él mismo ayudó a fundar.

La villa que es mostrada en la película es totalmente anticuada, muy pequeña y devota, todos los escenarios que fueron alterados emanan la sensación de la época y del universo narrativo. La gran mayoría de los escenarios en interior que son mostrados son casas con los decorados que mantienen un estilo rustico y antiguo, con abundantes artefactos religiosos, cuidado la carencia de aparatos modernos, ejemplos de ello fueron los radios antiguos, los tocadiscos de vinilos, el papel tapiz arcaico y los vestuarios, causando la impresión de una comunidad conservadora y totalmente entregada a la religión. La iglesia es un punto clave dentro de la historia, no es un lugar muy llamativo, contiene la producción básica del lugar, siendo coherente con la comunidad que retrata, hablando de una localidad pequeña habitada por personas conservadoras, no existen cuadros, retratos o altares, únicamente las bancas alargadas y el predio del sacerdote.

El vestuario fue un rotundo acierto dentro de la historia y el diseño de producción, a pesar de hablar de los setenta los atuendos de los personajes parecen más antiguos, como si estuviéramos hablando de los años cuarenta, lo cual funciona perfectamente debido a la carencia de modernidad de la comunidad y de la falta de interés por la moda. La elección de la villa y los riscos donde quiebran las olas fueron apropiados y adecuados, un lugar en medio de la nada, sin nada más que campo y mar alrededor

fue el toque clave para entrar a todos los elementos narrativos que plateaba el guion, caracterizándolo como simple, idóneo y oportuno.

.7. Narración de Rompiendo las olas

La película avanza en orden cronológico, el guion y el montaje jamás se aventuran a narrar flashbacks o flashforwards, desde que inicia la historia el espectador sigue al personaje principal todo el tiempo, no existe escena alguna donde no aparezca Bess, ella es el centro de atención en todo momento, desde su casamiento hasta en el momento en que es juzgada y maltratada debido a su promiscuidad.

Durante los primeros 30 minutos de la película se presenta a Bess como una mujer insegura, tímida y con desórdenes mentales, pero que realmente ama a su prometido y depende emocionalmente de él, celebra su boda en la iglesia de la villa donde reside, presentando a una comunidad conservadora y religiosa y a su esposo Jan como un hombre despreocupado con un carácter muy alegre. Bess inicia su vida marital y al mismo tiempo su vida sexual.

La siguiente hora desarrolla la problemática de la trama y la crisis central de la historia, Jan abandona a Bess para trabajar en una plataforma petrolera como obrero, el abandono la lleva a experimentar una profunda depresión para la que busca refugio en su iglesia. Su marido sufre un accidente en el trabajo que lo deja parapléjico y dependiente completamente de Bess.

Bess cuida de Jan día y noche con esperanza de que algún día vuelva a caminar, ella continúa rezando todos los días, mientras que él pierde lentamente toda esperanza de volver a ser feliz. Él pensando en la felicidad y el bienestar de su esposa, habla con ella y la convence de salir con otros hombres y de tener relaciones sexuales con ellos, engañándola y haciéndola creer que si ella le es infiel él volverá a caminar, con el objetivo de que ella encuentre a otro esposo que la pueda amar y cuidar.

4.1

En la última hora de la película Bess comienza a salir con varios hombres de la comunidad, con muchos de ellos tiene relaciones sexuales, no porque ella desee sus cuerpos o el acto sexual, sino porque ella cree que de esa forma su esposo volverá a caminar, comienza a vestirse y maquillarse como una prostituta, y los mismos miembros de la villa comienzan a maltratarla física y psicológicamente, es rechazada y criticada por las mujeres, es golpeada y apedreada por los niños, abusada sexualmente por los hombres y expulsada de la iglesia por el sacerdote. La vida de la protagonista comienza a ser un martirio y un infierno, ella es juzgada por sus actos y condenada por desearle el bien a Jan.

Fotograma 3 Momento en que Bess es expulsada de la iglesia por el mismo sacerdote, pasa a ser motivo de humillación y maltrato por toda la comunidad



Fuente: Von Trier, 1996.

El clímax del filme viene en el momento exacto en que Bess vestida como prostituta es expulsada y forzada a salir de la iglesia por el mismo sacerdote frente a un grupo

de personas, para después ser apedreada por un par de niños por toda la villa, mientras la nombran con adjetivos obscenos, convirtiéndose en la burla de la comunidad.

.8. Género de Rompiendo las olas

Rompiendo las olas se adscribe firmemente al género dramático, manteniendo una narrativa seria y un tono realista a lo largo de toda la obra. La película se nutre de subgéneros como la tragedia y, en menor medida, el melodrama, enriqueciendo así su complejidad narrativa y emocional. Es notable cómo la obra cumple con la octava regla del Dogma 95, que estipula: "Las películas deben ser de género dramático", demostrando la adhesión de von Trier a los principios que posteriormente definirían este movimiento cinematográfico (Duno Gottberg, 2010).

Desde las primeras escenas, la película establece inequívocamente su pertenencia al drama a través de su historia, actuaciones y dirección. La intensidad emocional y la crudeza de las situaciones presentadas son constantes, aunque en ciertos momentos la narrativa roza la hipérbole, lo que permite la incorporación sutil de elementos propios de otros subgéneros. El arco narrativo de la protagonista, marcado por el abuso físico y verbal que sufre a manos de la comunidad, se desarrolla en un contexto que, si bien es injusto, roza lo inverosímil en su extremismo. Esta progresión de eventos negativos y aparentemente inexorables sitúa la trama en el terreno de la tragedia clásica. La protagonista se ve arrastrada por fuerzas que parecen estar más allá de su control, enfrentándose a un destino cada vez más adverso.

Simultáneamente, la intensificación de los acontecimientos, particularmente evidente en el desenlace del filme, introduce elementos propios del melodrama. La exacerbación de las situaciones y emociones, aunque anclada en un contexto realista, alcanza niveles que trascienden lo cotidiano, generando una respuesta emocional intensa en el espectador. Esta fusión de elementos dramáticos, trágicos y melodramáticos crea

4.1

una experiencia cinematográfica rica y compleja. Von Trier logra mantener un delicado equilibrio entre el realismo crudo y la intensificación emocional.

4.1

.9. Intertextualidad de Rompiendo las olas

La película tenía claro su objetivo de exponer el sufrimiento de la mujer en base al patriarcado y el machismo, lo hizo de forma exagerada, pero se logró concretamente mediante el guion bien estructurado y justificado los sucesos que son contados, además de las interpretaciones bien ejecutadas que lograron efectuar.

Visualmente tenemos a una mujer inestable, con problemas mentales, pero al mismo tiempo es inocente e inofensiva, su único propósito en la vida es el de vivir felizmente junto a su esposo, la trama en su desarrollo coloca al personaje principal en una situación abuso y sufrimiento debido a la ignorancia e incomprensión; ignorancia al juzgar la vida sexual de mujer e incomprensión por condenarla ante su situación mental sin tener el conocimiento de las causas exactas a sus acciones, ella desea que su esposo vuelva a caminar y sedera hasta que tal suceso ocurra, sin importar denigrarse o perder la misma vida.

La historia de Rompiendo las olas puede ser comparada a la muerte del mismo Jesucristo y la historia de María Magdalena, un hombre que únicamente deseaba hacer el bien a las demás personas, el cuál es juzgado injustamente y sometido al sufrimiento hasta la muerte, mientras que ella es una prostituta criticada e incomprendida, la cual obtiene la compasión del mismo Jesús, al igual que Bess, una mujer que procuró entregar todo por amor, cegada por su esposo toma las decisiones equivocadas y paga un precio muy caro por vivir en una comunidad ignorante y cegada por la misma religión, ella se entrega en cuerpo y alma a una localidad cruel y abusiva, lo que terminará con su vida misma, en un camino extenso de dolor, injusticia y abusos.

.10. Ideología de Rompiendo las olas

4.1

La narrativa presenta una crítica a la religión cristiana, estableciendo paralelismos entre Bess y figuras bíblicas como Jesucristo y María Magdalena, así como entre la comunidad retratada y el pueblo de Jerusalén. El guion funciona eficazmente como una sátira de la aparente duplicidad moral presente en ciertas prácticas religiosas y en algunos creyentes devotos.

Aunque no se especifica el nombre de la localidad donde se desarrolla la trama, se presenta una comunidad rural mayoritariamente compuesta por individuos profundamente religiosos. Estos personajes llevan vidas austeras, asisten con frecuencia a servicios religiosos y aparentan seguir estrictamente las normas morales establecidas por su fe. Sin embargo, la narrativa expone una incongruencia significativa: estos mismos individuos, que profesan una fe basada en principios de amor y compasión, reaccionan con hostilidad y rechazo hacia una mujer vulnerable, ingenua y con evidentes trastornos mentales.

La empatía y los valores comunitarios parecen disolverse cuando Bess adopta comportamientos y una apariencia asociados con la prostitución. La protagonista es juzgada y condenada sin consideración de las circunstancias que la llevaron a tales acciones. Incluso las instituciones religiosas, representadas por el sacerdote y la iglesia local, le niegan su apoyo, reflejando situaciones que se observan en la realidad contemporánea.

Históricamente, ciertas interpretaciones religiosas han mostrado inconsistencias en la aplicación de sus principios. Mientras que estas instituciones frecuentemente se posicionan como fuentes primarias de valores éticos y morales, su respuesta ante temas como la prostitución, la diversidad sexual, las tendencias de la moda contemporánea o las relaciones premaritales ha sido, en ocasiones, más propensa a la discriminación y al rechazo que a la inclusión y comprensión.

Como lo menciona Douglas E. Cowan (2023), la relación de Von Trier con la religión cristiana es compleja y a menudo enigmática, lo que agrega aristas a la interpretación de su obra. Históricamente, ciertas interpretaciones religiosas han mostrado inconsistencias en la aplicación de sus principios. Mientras que estas instituciones se posicionan como fuentes primarias de valores éticos y morales, su respuesta ante temas como la prostitución, la diversidad sexual, entre muchos otros, ha manifestado una mayor propensión al rechazo que a la inclusión.

Esta actitud contrasta notablemente con los principios de amor universal que en teoría profesan, sin mencionar las controversias éticas que han surgido dentro del propio clero a lo largo de la historia. Rompiendo las olas se presenta como una reflexión crítica sobre las aparentes contradicciones en ciertas prácticas religiosas en el mundo occidental, cuestionando la coherencia moral de algunos creyentes devotos y explorando el impacto potencialmente negativo que ciertas interpretaciones dogmáticas pueden tener en sus seguidores.

.11. Final de Rompiendo las olas

Hacia el final de la película Bess sigue creyendo que Jan volverá a caminar si continúa teniendo relaciones sexuales con distintos hombres, en un intento desesperado va a un bote donde ya había sido golpeada físicamente y abusada sexualmente, pero en esta ocasión termina sumamente grave, acuchillada por todo su cuerpo y ensangrentada, llega al hospital de la localidad donde la acompañan las enfermeras y su madre, pero la protagonista muere a los minutos de ingresar a terapia intensiva en medio de un grupo de médicos.

En la escena final, Jan milagrosamente vuelve a caminar de forma milagrosa, asiste al risco donde su esposa solía escuchar y gritarle a las olas en sus momentos de debilidad, después comienzan a retumbar por sí solas las campanas de la iglesia, toda la

4.1

comunidad las observa y todos coinciden en sus miradas que es el espíritu de Bess que aún sigue presente cuidando de su esposo al cuál amo inmensamente en vida.

A pesar de que la última hora de la película fue el desarrollo del sufrimiento de Bess, realmente la última escena hace justicia a todo el mal que vivió la protagonista, muere de forma inhumana padeciendo mucho dolor y sangre, pero las campanas que retumban brindan al espectador esperanza que su condena ha terminado, ahora descansa y se encuentra cuidando de Jan, Bess cumple su cometido después de su muerte y su dolor es recompensado.

4.1.12. Conclusión de la película

Tuve la oportunidad de mirar esta película cuando tenía 20 años de edad, antes de estudiar la licenciatura de "Arte y Producción Cinematográfica", en su momento me impactó por la forma cruel de su desarrollo, refiriéndome a los momentos de violencia física, sexual y verbal que vive la protagonista, que es un personaje ingenuo, inocente y tiempo tierno, realmente la historia me dejó un sabor agri dulce, pero desde ese momento también la admira, sin tener conocimientos cinematográficos sabía que se trataba de una obra diferente al cine que acostumbraba a ver.

Al analizar esta obra desde un punto de vista crítico (Zavala, 2005) y bajo las normas de Dogma 95 (Pereira Campos, 2021) se aprecia la búsqueda artística de Lars von Trier, combinada con el ingenio del creador al presentar un fuerte relato que aborda la violencia hacia la mujer, la incongruencia de la Iglesia con el mensaje cristiano de amor y la poca empatía que existe hacia las personas que son "diferentes". El director abordó todos estos temas sensibles dejando un mensaje que utiliza a la violencia para mostrar la importancia del cariño. Un camino de sufrimiento y valentía en su personaje principal, él cual es motivado por el amor mismo, un recorrido que atraviesa por bastantes

obstáculos, al final la protagonista consigue la libertad y el amor que tanto deseaba, aunque de forma diferente.

Una película que con poco presupuesto logró entregar bastante, Von Trier cumplió con todos los objetivos que se propuso en esta obra y los resultados son innegables, Emily Watson en su debut y como protagonista entregó una interpretación limpia y formidable, digna de ser admirada y discutida. Si tuviéramos que sintetizar Rompiendo las olas en una frase, podríamos decir que es una historia cruda y cruel, pero al mismo tiempo es un camino de esperanza, amor y perseverancia.

4.2. Dancer in the Dark (2000)

Bailando en la oscuridad, estrenada el 17 de mayo del año 2000 en el Festival de Cannes, marca un hito en la carrera de Lars von Trier y en la historia del movimiento Dogma 95 (Burgos Ramírez, 1998). Esta película se erige como la segunda incursión del director danés en los preceptos de dicho movimiento cinematográfico, siguiendo los pasos de Los idiotas (1998). Además, Bailando en la oscuridad se ha consolidado como el exponente más exitoso y aclamado del Dogma 95, logrando conquistar la codiciada Palma de Oro en Cannes, así como el premio a la Mejor Actriz para la cantante islandesa Björk en su debut cinematográfico.

La película constituye la tercera y última entrega de la aclamada trilogía Corazón de oro, precedida por Rompiendo las olas (1996) y Los idiotas (1998). Trilogía caracterizada por su exploración provocadora de temas como el machismo, el patriarcado y la violencia contra la mujer. Von Trier aborda estas cuestiones con un enfoque que combina el dramatismo exacerbado y elementos trágicos, creando un contraste poderoso con sus protagonistas, mujeres que encarnan la bondad, la fortaleza y la perseverancia frente a circunstancias extremadamente adversas.

Bailando en la oscuridad destaca no solo por su adhesión a los principios del Dogma 95, sino también por su innovadora fusión de géneros, entrelazando el drama con elementos del musical. Esta combinación poco convencional, junto con la actuación de Björk y la dirección de von Trier, contribuyó a su impacto crítico y a su lugar prominente en la filmografía del director (Crespo Gámez, 2004). Ampliando a su vez los horizontes de lo que podía lograrse dentro de las restricciones autoimpuestas del Dogma 95.

4.2.1. Condiciones de lectura de Bailando en la oscuridad

Bailando en la oscuridad al igual que Rompiendo las olas es una película dramática que expone de forma muy explícita la violencia hacía personajes femeninos ingenuos

e inofensivos, este filme mantiene la narrativa de su creador Lars von Trier, no baja el nivel en su calidad de producción y continúa desarrollando la crudeza visual que trabajó en sus proyectos anteriores. Un filme muy atípico con una historia narrada en un musical construido de forma bizarra con música alternativa el cual tiene como protagonista a una mujer extranjera checoslovaca viviendo en los Estados Unidos, la cual padece de una enfermedad ocular degenerativa que la terminará dejando ciega dentro de muy poco tiempo, su mundo se volverá un infierno conforme avance la trama y el mismo espectador acompañará al personaje principal en un camino sufrimiento y decadencia a la misma dignidad humana.

En este punto de su carrera, Lars von Trier era considerado un director tanto controvertido como aclamado y admirado. En su trayectoria, contaba con dos "Premios del Jurado en Cannes", uno por Europa y otro por Rompiendo las olas. Además, fue el fundador de la corriente cinematográfica Dogma 95 y creador de varias películas de su propia autoría. Su enfoque provocativo y sus historias crudas, a menudo cargadas de violencia, le dieron a conocer en Europa y en todo el mundo como un director audaz y polémico.

La película Bailando en la oscuridad se convirtió en un centro de atención para millones de espectadores en el momento de su estreno, tanto por su creador como por su trama y su actriz protagonista. El personaje de Selma, interpretado por Björk, marcó el único papel protagónico en el cine para la artista quien aceptó el proyecto y compuso e interpretó todos los números musicales presentados en el filme. Tras su trabajo en Bailando en la oscuridad, Björk se retiró como actriz y se dedicó plenamente a la música, excepto por su pequeña aparición en El hombre del norte en

2022 (García Domene, 2021)

2. Inicio, prologo o introducción de Bailando en la oscuridad

La trama sigue en todo momento a la protagonista Selma, el filme presenta al personaje principal como una mujer de clase baja, madre soltera y residente extranjero

4.2.

proveniente de Checoslovaquia residiendo en los Estados Unidos con el objetivo de encontrar el sueño americano, durante las primeras escenas de la película conocemos sus pasiones, grupo de amigos y su enfermedad, ella disfruta apasionadamente de los musicales, asiste a un grupo de baile y canto junto a su mejor Kathy, donde preparan obras teatrales, además trabaja como obrera en una fábrica de lavado de acero.

Fotograma 4 Selma trabajando en la fábrica de acero



Fuente: Von Trier, 2000.

En el minuto cinco con cincuenta y cinco segundos (00:05:55) asiste al oculista quien le informa que dentro de muy poco tiempo ella quedará ciega debido a una enfermedad ocular degenerativa, ella intenta convencer al doctor que aún ve claramente ya que desea seguir ahorrando dinero para la operación de su único hijo, ya que su padecimiento visual es hereditario.

La vida de Selma, lejos de ser idílica, se presenta como un cúmulo de adversidades. Además de sus apremiantes problemas financieros y de salud, se enfrenta a los desafíos que supone la educación de su hijo Gene, quien muestra un desempeño académico deficiente y una tendencia preocupante a ausentarse de clases, llegando incluso a ser

reportado por la policía. Sin embargo, lo que distingue a Selma es su extraordinaria capacidad para mantener una actitud positiva y alegre frente a estas circunstancias abrumadoras.

A pesar de la frustración que estas dificultades podrían generar, Selma se muestra invariablemente amable y optimista. Su perseverancia se refleja en su inquebrantable compromiso con el trabajo y en su determinación por alcanzar sus objetivos, negándose a sucumbir ante las adversidades que la vida le presenta. Esta resiliencia la convierte en el arquetipo de una madre persistente y abnegada.

Los primeros veinte minutos de la película se dedican hábilmente a presentar a Selma en diversos contextos, ofreciendo al espectador una visión integral de su vida. Se la muestra inmersa en su pasatiempo, en su entorno laboral, en la compañía de sus amigos, en su relación con su hijo Gene y en sus momentos de soledad. Cada una de estas facetas de la vida de Selma está impregnada de una palpable sensación de preocupación, angustia y tristeza.

No obstante, hay dos excepciones notables a este tono sombrío: los momentos en los que Selma canta o se encuentra en compañía de su mejor amiga, Kathy. La música y el baile emergen como los únicos refugios genuinos de alegría y consuelo para el personaje principal, convirtiéndose en su escape de la dura realidad que la rodea. Esta yuxtaposición entre la dureza de su vida cotidiana y la liberación que encuentra en la música no solo define el carácter de Selma, sino que también establece el tono agrídulce que permeará toda la narrativa. La resiliencia de Selma, manifestada a través de su amor por la música, se convierte así en el hilo conductor que guía al espectador a través de su conmovedora historia.

3. Imagen de Bailando en la obscuridad

La imagen es uno de los componentes más interesantes de analizar de esta obra cinematográfica, la mayor parte de la película fue filmada con cámara en mano, pero

4.2.

tiene algunas excepciones, la imagen permanece fija y estática únicamente cuando son mostrados en pantalla los números musicales, se mantuvo en este formato para diferenciar los momentos dramáticos a los melódicos imaginarios.

La dirección de fotografía del filme estuvo a cargo de Robby Müller con el apoyo del mismo Lars von Trier, al igual que en Rompiendo las olas y Los idiotas la película mantiene la imagen visual propuesta por la corriente cinematográfica del Dogma 95, cumpliendo con la regla número tres, la cual dice: "La cámara debe sostenerse en la mano. Cualquier movimiento o inmovilidad logrado con la mano están autorizados. (La película no debe desarrollarse donde la cámara se encuentra ubicada; sino que la filmación se llevará a cabo donde la escena tiene lugar)" (Crespo Gámez, 2004).

A diferencia de los proyectos realizados por Lars von Trier hasta ese momento donde los planos eran bastante extensos en cuanto a su duración, Bailando en la oscuridad se planeó para un montaje más dinámico, los cortes son más abundantes y su tiempo de duración mucho más cortos, la cámara continúa tomando sus libertades con movimientos improvisados y al mismo tiempo la imagen sigue en la mayor parte del tiempo a los rostros de los personajes en "primeros planos" o en su defecto a sus acciones con "planos enteros, planos generales o medios planos".

Un claro ejemplo de ello ocurre en la primer hora con cuarenta y cinco minutos (1:45:00), en la escena donde Selma es encarcelada y tiene una pequeña conversación con la policía vigilante, la cámara sigue continuamente la conversación de los dos personajes dirigiendo la imagen a quien se encuentre hablando y en todo momento se mantiene en "primer plano", dos minutos después cuando Selma se encuentra sola en su celda durante la primer hora con cuarenta y siete minutos (1:47:00), se muestra su rostro en un "primer plano" señalando su tristeza y preocupación, después pasamos a

“plano entero” cuando se coloca de pie sobre la cama para escuchar los sonidos del ducto de ventilación.

Bailando en la obscuridad mantuvo iluminación natural en todas las escenas filmadas en el exterior, a su vez las escenas transcurridas en interior o durante la noche fueron trabajadas con los elementos colocados en la puesta en escena, como las luces para alumbrar las habitaciones o lámparas de casa, de esta manera se cumplió las reglas número cuatro: “La película tiene que ser en color. La iluminación especial no es aceptada. (Si hay poca luz, la escena debe ser cortada, o bien se puede montar sólo una luz sobre la cámara)” y cinco “Los trucajes y filtros están prohibidos” del Dogma 95 (Crespo Gámez, 2004).

Es bastante notorio que la película no construyó un equipo de iluminación profesional para mejorar la imagen, en muchos momentos los planos se encuentran sobre expuestos al sol, y en otros con luz bastante tenue y con una imagen muy granulada y oscura, un ejemplo de ello ocurre el minuto quince con treinta y cinco segundos (00:15:35), donde Selma y Kathy se encuentran en el cine, pero dentro de los objetivos y las normas propuestas por el Dogma 95 estos aspectos son aceptables.

Por último, los números musicales se filmaron de forma más profesional, ignorando las reglas del Dogma 95, la imagen cambia desde el momento en que inicia cada performance desarrollado en la película, además de que los planos permanecen totalmente estáticos; la dirección y los números de baile son totalmente planeados y ensayados olvidando la libertad brindada al actor de tal corriente, y la corrección de color es más alegre y llamativa, donde aumenta la exposición y la luminosidad de los fotogramas con el objetivo de emanar una impresión en el espectador que dichos momentos son productos de la imaginación de Selma.

4. Sonido de Bailando en la obscuridad

4.2.

El sonido fue capturado al mismo tiempo que se filmó la película, sin contar los números musicales, no existen efectos sonoros realizados en la postproducción, siguiendo la regla número dos del Dogma 95: "El sonido no debe ser producido separadamente de las imágenes, ni viceversa. (No se puede utilizar música, salvo que ésta esté presente en la escena en la que se rueda)" (Ruiz Carmona Marco & Pereira Campos, 2009).

Bailando en la obscuridad carece de una banda sonora de inicio a fin, toda la música que es presentada en la película es en base a números musicales, es decir "música intradiegetica", la cual existe en dos formas, durante los ensayos teatrales donde asisten Selma y Kathy, y en los momentos imaginarios de la misma protagonista, cada vez que el personaje principal quiere olvidar su realidad y tristeza imagina que canta junto a las personas con las que se encuentra, creando realidades alternas en su cabeza, toda esta música la puede escuchar el personaje principal y también el espectador, aunque no ocurren en la realidad del universo narrativo del filme.

Los sonidos extraídos directamente del rodaje fueron clave para la narrativa del filme, sí los personajes no encuentran formando parte de un número musical, estamos hablando que se encuentran en la realidad, la película al carecer de banda sonora tiene como puntos fuertes a los diálogos de los personajes y los sonidos que emergen de las acciones mostradas o el sonido ambiental, un ejemplo de ello es el tren que pasa cerca del trabajo de Selma o el bullicio que realizan las personas en lugares públicos, de esta forma se fortalece el guion, la trama y las interpretaciones de los actores pueden brillar aún más, y mismo espectador inconscientemente llevará su atención a todo acto de la historia de una mejor manera.

4.2.5. Edición de Bailando en la obscuridad

La edición de *Bailando en la oscuridad* se caracteriza por su dinamismo, adhiriéndose principalmente a un "montaje rítmico". Esta técnica implica que los cortes entre planos se realizan en sincronía con las acciones y diálogos de los personajes. La cámara, en su mayoría, se mantiene en "primer plano", enfocándose en el actor que está hablando, y solo cambia cuando el diálogo termina o cuando ocurre una acción narrativamente significativa.

Un ejemplo ilustrativo de esto se observa en el minuto ocho (00:08:00), durante la escena en que Selma abofetea a su hijo Gene por faltar a clases. La secuencia inicia con un primer plano de Gene recibiendo el golpe, seguido por un plano lateral que captura la discusión entre ambos, para luego alternar entre primeros planos de cada personaje mientras hablan.

**Fotograma 5 Von Trier continúa usando
el recurso de los primeros planos**



Fuente: Von Trier, 2000.

Esta aproximación al montaje marca un contraste significativo con los trabajos previos de Lars von Trier, como Rompiendo las olas, donde predominaban los planos de larga duración y las tomas secuencia. En Bailando en la oscuridad, von Trier opta por un montaje más ágil y fragmentado, con un mayor número de cortes entre planos. Aunque los rostros de los personajes siguen siendo el foco principal de la narrativa visual, la cámara también se desplaza con frecuencia para capturar acciones específicas.

Además, la película hace un uso extensivo de "elipsis", transiciones que omiten partes de la acción para avanzar la narrativa de manera eficiente. Un ejemplo claro de esto se puede observar en el minuto diecisiete con treinta y ocho segundos (00:17:38), cuando Selma inicialmente rechaza la bicicleta que los amigos Linda, Kathy, Jeff y Bill regalan a Gene, pero en la siguiente escena vemos a Gene montando felizmente la misma bicicleta.

En cuanto a su estructura temporal, Bailando en la oscuridad mantiene un montaje lineal de principio a fin. La narración progresa cronológicamente desde un punto A hasta un punto B, sin recurrir a técnicas como flashbacks, flashforwards o alteraciones temporales. Esta elección se diferencia del montaje alterno, que juega con la cronología de los eventos, o del montaje paralelo, que presenta simultáneamente dos o más líneas narrativas que eventualmente convergen.

En Bailando en la oscuridad, el foco narrativo se mantiene constantemente en Selma; no hay escena alguna donde no aparezca la protagonista, y el guion se abstiene de presentar momentos del pasado o del futuro, manteniendo la acción firmemente anclada en el presente narrativo. Esta aproximación al montaje y a la estructura temporal no solo refleja las decisiones estéticas de von Trier, sino que también contribuye a la inmersión del espectador en la experiencia vital de Selma, reforzando la intensidad emocional de la narrativa.

4.2.6. Espacio de Bailando en la oscuridad

El diseño de producción de *Bailando en la oscuridad* fue en parte minimalista, es decir que todos los lugares, escenarios y sets donde se filmó la película no tuvieron grandes cambios o fueron drásticamente alterados para adaptarlos a las necesidades del rodaje, siguiendo la regla número uno del Dogma 95: "El rodaje debe realizarse en escenarios auténticos. Los accesorios y decorados no pueden ser introducidos (si un accesorio en particular es necesario para la historia, será preciso encontrarlo en el escenario original en el que se realizará el rodaje)". (Ruiz Carmona Marco & Pereira Campos, 2009).

Como tal la película no tiene el brillo de tener una paleta de colores uniforme o un color que predomine en la imagen, todo esto se debe a que los lugares de filmación no tuvieron intervención por el equipo de producción; el teatro, las vías del tren, la cárcel, las casas o la fábrica de lavado, todos estos lugares se tomaron sin ser transformados para el rodaje con el objetivo de economizar y además de brindarle al espectador un concepto visual más realista, el trabajo de diseño de producción se basó en conseguir utilería para complementar la puesta en escena, teniendo como ejemplos los objetos de aceró que son limpiados en la fábrica, la bicicleta que le es obsequiada a Gene, el dinero de Selma o los vestuarios de todos los personajes.

Al mirar este filme se siente de forma muy natural en el espacio, sí anexamos la dirección, las magníficas actuaciones y el movimiento constante en la cámara, todos estos elementos transmiten una sensación de casi un documental bien elaborado, todo momento se siente real y no acartonado por la forma en que se filmó la película, y el espacio puro fue sin lugar a dudas clave de ello, el objetivo de esta corriente cinematográfica.

Bailando en la oscuridad se estrenó en el año 2000 y se filmó en 1999, el guion ocurre exactamente en la misma época lo que hizo posible tomar todos estos lugares de filmación para el universo narrativo de la película al ser una historia sin cambio

temporal, pero la trama transcurre en los Estados Unidos de América y el filme se rodó en Suecia por cuestiones de salvar presupuesto en la realización, así que se cumplió por un lado la regla número siete del Dogma 95, la cual dice: "Los cambios temporales y geográficos están prohibidos. (Es decir, que la película sucede aquí y ahora)". (Ruiz Carmona Marco & Pereira Campos, 2009).

Este aspecto como tal fue una violación a dicha norma, pero se quebrantó por razones de presupuestales, sumando que la gran parte del talento y el equipo de producción son de nacionalidad y residentes de Europa, aspecto que dificultó trasladar el rodaje a los Estados Unidos.

4.2.7. Narración de Bailando en la obscuridad

La película avanza en orden cronológico, tanto el guion como el montaje no se aventuran a dar giros en el tiempo de los sucesos que desarrollan en la trama, no existen los flashbacks o los flashforwards, todas las escenas del filme tienen la aparición de la protagonista Selma, de inicio a fin el espectador acompaña al personaje principal en su camino. Desde el momento en que Selma es presentada al espectador durante los primeros diez minutos de la cinta expone que es una mujer checoslovaca viviendo en Estados Unidos, su enfermedad degenerativa ocular, su círculo de amigos, su trabajo y sus pasiones, la vida del personaje principal se encuentra repleta de desgracias y pronto su mundo se volverá más oscuro y siniestro en varios sentidos.

Selma es el centro de atención en todo momento, ella tiene el apoyo incondicional de su mejor amiga Kathy, quien trabaja con ella y asiste el mismo grupo de teatro musical, su hijo Gene heredó la misma enfermedad ocular, a lo que Selma se encuentra ahorrando dinero para poder pagarle una cirugía, por ello trabaja como obrera limpiando acero en una fábrica productora del mismo. Todo en la vida de la protagonista transmite tristeza y desesperación, a pesar de toda circunstancia ella siempre se muestra positiva y con una buena actitud ante toda situación que vive.

Selma también convive con sus vecinos Bill y Linda; Bill es policía y se presenta como un hombre atento que ama inmensamente a su esposa, al mismo tiempo está muy pendiente del bienestar de Selma, Linda es una mujer hermosa y narcisista, se presenta como materialista, pero amable y gentil con las personas que convive.

Después de la primer media hora la película tiene un giro narrativo bastante atípico, en el minuto treinta y ocho con veinte segundos (00:38:20), Selma comienza a cantar Cvalda junto a Kathy, ambos personajes comienzan bailar junto a los demás obreros de la fábrica de limpieza, a partir de este punto el filme se convierte en un musical cuando ya se había desarrollado la historia como un drama, dichos números melódicos no ocurren en la realidad del universo narrativo, Selma imagina tales momentos en un intento de traer felicidad a su vida, teniendo como pensamiento que en los musicales "nunca ocurre nada malo".

Selma toma el turno nocturno por el poco tiempo que le queda con vista para ahorrar más dinero en menos tiempo, su amiga Kathy preocupada toma el turno con ella para acompañarla y cuidarla, al poco tiempo la protagonista queda totalmente ciega, es incapaz de seguir en la fábrica al descomponer una maquina por acomodar mal los objetos de lavado, además de que le fue imposible continuar actuando en el grupo teatral musical al no poder seguir los pasos de baile durante las práctica; la vida del personaje principal comienza a apagarse en muchos sentidos.

Bill al no poder seguir consintiendo las exigencias materialistas de su esposa decide robar el dinero de Selma, ella sin tener duda del culpable va a su casa para reclamarle, ambos personajes forcejean por el dinero, Selma accidentalmente presiona el gatillo de la pistola y le dispara a Bill dejándolo mal herido, él la persuade de que termine su trabajo y lo asesine, ella lo hace debido a la adrenalina y el enojo del momento, después ella es llevada a juicio y sentenciada a muerte.

Fotograma 6 Björk interpreta "I've seen it all", tema que obtuvo la nominación al Oscar por mejor canción original



Fuente: Von Trier, 2000.

Selma en la última media hora del filme se encuentra encarcelada, padece día y noche pensando en su sentencia y en la seguridad su hijo, Kathy la visita constantemente y le informa sobre Gene al ella cuidar de este, intenta brindarle ánimos, pero la esperanza y los sueños se han desvanecido, todo el esfuerzo de superación de Selma fue en vano. El clímax de la película ocurre cuando Bill le roba el dinero Selma, la vida del personaje principal cambia en el momento que asesina a uno de sus amigos, debido a este acontecimiento la protagonista es sentenciada a muerte cambiando totalmente su destino y el rumbo de la trama. Se transforma inesperadamente.

La historia al mostrar armas y muertos no cumplió con la regla número seis del Dogma 95, la cual dice: "La película no debe contener ninguna acción superficial. (Los muertos, las armas, etc., no se utilizarán)" (Burgos Ramírez, 2021). Siendo la única norma que se violó completamente en Bailando en la Oscuridad, ya que otros puntos de la corriente cinematográfica fueron quebrantados parcialmente como el género de la cinta o los cambios geográficos durante el rodaje.

4.2.8. Género de Bailando en la obscuridad

Bailando en la oscuridad funciona el drama realista con el género musical alternativo. La película inicia con una aproximación naturalista y puramente dramática durante su primera media hora, estableciendo un tono sobrio y verosímil. Sin embargo, en el minuto treinta y ocho con veinte segundos (00:38:20), con la introducción del número musical "Cvalda", la narrativa experimenta una transformación radical.

Esta transición marca el inicio de una propuesta musical singular dentro de la trama. Los números musicales, que incorporan elaboradas coreografías, introducen momentos de sorprendente ligereza en contraste con la gravedad de la narrativa principal. Un ejemplo paradigmático de esta yuxtaposición ocurre en la hora con treinta y cuatro minutos y treinta segundos (1:34:30), durante el juicio de Selma. En esta escena, ella imagina el número musical "In the Musicals", donde el jurado, abogados, testigos e incluso el juez se unen en un baile sincronizado. Este momento, impregnado de un surrealismo cómico, contrasta drásticamente con la seriedad del contexto judicial, creando una disonancia cognitiva en el espectador.

La película se erige como un drama musical con marcados elementos trágicos y melodramáticos. Desde el inicio, la vida de Selma se presenta como profundamente trágica, plagada de adversidades que se intensifican a medida que avanza la trama. La narración evoluciona hacia el melodrama, ya que, a pesar de la bondad y perseverancia de Selma, su existencia se ve consumida por una serie de catástrofes cada vez más graves. La transformación de Selma, de una mujer dulce y generosa luchando por el bienestar de su hijo, a una persona injustamente condenada a muerte, ejemplifica la intensidad melodramática de la narrativa.

Es interesante notar que, a pesar de su naturaleza como musical, Bailando en la oscuridad logra cumplir parcialmente con la octava regla del Dogma 95, que estipula: "Las películas deben ser de género dramático" (Crespo Gámez, 2004). La obra mantiene su esencia dramática a lo largo de la narración, utilizando los números

musicales no como meras interrupciones espectaculares, sino como ventanas a la psique de Selma y como comentarios irónicos sobre su situación.

Esta amalgama única de géneros —drama realista, musical alternativo, tragedia y melodrama— hace de *Bailando en la oscuridad* una obra singular en la historia del cine. Von Trier logra desafiar las convenciones genéricas, creando una experiencia cinematográfica que es simultáneamente desgarradora y estéticamente innovadora, manteniendo al espectador en un constante estado de tensión emocional y expectativa narrativa.

4.2.9. Intertextualidad de *Bailando en la oscuridad*

La película tenía claro su objetivo de exponer el sufrimiento de la mujer en base al patriarcado y el machismo, *Bailando en la oscuridad* es el camino de una persona cuya vida se encuentra carente de lujos y comodidades, una mujer obrera que busca mejorar su situación mediante esfuerzo y trabajo, pero las circunstancias la colocarán en escenarios catastróficos y oscuros.

Todo es tragedia alrededor de Selma; pierde la vista, es despedida de su trabajo, su incapacidad le imposibilita seguir en su grupo teatral, su amigo le roba todos sus ahorros, y finalmente es condenada a muerte por un asesinato justificado, sin importar lo bondadosa y honesta que se comporte, todos a su alrededor parecen tener motivos de dañarla y perjudicarla, teniendo éxito en ello.

La bondad existe en el mundo, pero siempre será vencida por el mal, es uno de los mensajes del filme, toda luz o esperanza de las personas buenas será apagada en algún momento, tal como los norteamericanos se han aprovechado de muchos territorios, *Bailando en la oscuridad* se estrenó poco antes de la guerra de Irak, donde Estados Unidos se encontraba en coalición del conflicto bélico donde su interés era el petróleo en su propio beneficio, Selma es checoslovaca, una mujer extranjera viviendo

en Norteamérica, trabaja duro, se esfuerza por salir adelante pese a toda limitación que se le presente, ella representa a los países débiles del mundo que han sufrido de abuso por Estados Unidos, mientras que todos los demás personajes representan a los estadounidenses, tomando el dinero y recursos ajenos en su propia merced, el poder no se encuentra a favor de la protagonista, su destino es perder todo el tiempo, ya que se encontraba un territorio de injusticia y sin valores.

4.2.10. Ideología de Bailando en la obscuridad

En Bailando en la obscuridad difícilmente podemos encontrar un mensaje positivo que el espectador pueda tomar como moraleja o reflexión, todos los actos desarrollados en la trama son negativos, a pesar de que la protagonista sea amable y bondadosa, el hecho es que debido a su buen corazón la convierte en el blanco perfecto del abuso y el aprovechamiento. Selma llega a los Estados Unidos pensando que encontrará felicidad y oportunidades, teniendo como ideología que en los musicales de Hollywood "jamás ocurre nada malo", de forma constante se pierde en su propio mundo imaginando que los pesares de su vida se convierten en momentos musicales cinematográficos.

Una de las teorías ideológicas que podemos obtener del filme como aprendizaje de vida es el de no convertirse en una persona totalmente buena o reflejar hacia a los demás la vulnerabilidad y debilidades personales, ya que esto traerá la traición y el abuso. El camino a tomar en la vida es el de la discreción, la fortaleza en el carácter y la limitación a la convivencia de personas abusivas. Bailando en la obscuridad es la moraleja de no confiar en nadie y no compartir tu vida e ilusiones con otras personas, de lo contrario estás harán todo lo posible por derribarte.

4.2.11. Final de Bailando en la obscuridad

Rumbo al final de la película la vida de Selma paso de ser triste y melancólica a un mundo oscuro y terrorífico, ella se encuentra tras las rejas esperando su ejecución a causa de una serie de eventos desagradables e injustos, el personaje principal no recupera la vista, no puede seguir bailando y cantando como en los musicales, es alejada de su propio hijo y pronto morirá ahorcada, el sueño americano y su razón de emigrar a los Estados Unidos tuvieron el resultado totalmente opuesto a lo que imaginaba.

Antes de ir a la horca Selma comienza a interpretar el número 107 Steps en la segunda hora con dos minutos y cuarenta segundos (2:02:40), ella convierte sus últimos de pasos en un número musical e imagina que interactúa con los presos y policías de la prisión en una realidad donde no existe el dolor o la opresión, camina mientras baila y canta, olvidando por un momento que se encuentra en sus últimos minutos de vida.

Al llegar a la horca le es colocada una capucha negra a lo que ella comienza a gritar manifestando que no puede respirar, le retiran tal tela y colocan la soga alrededor de su cuello, Kathy observa todo llorando con mucho dolor en el área del público desde abajo, en el la segunda hora con siete minutos y treinta y cinco segundos (2:07:35) la protagonista canta de forma desgarradora y desesperada el último número musical de la película antes de caer ahorcada, único performance de la historia que ocurre en la realidad del universo narrativo y no es imaginación de la protagonista, cierra con Next to the last song, letra que habla sobre el vencimiento de los miedos anexando que la penúltima canción no es el final de la vida, a media interpretación la dejan caer y esta muerte ahorcada con el cuello quebrado.

Fotograma 7 Selma es ejecutada por asesinato, jamás encontró la felicidad y Estados Unidos no le ofreció una mejor vida, sino todo lo contrario



Fuente: Von Trier, 2000.

El filme termina con Selma muerta por ahorcamiento y con la frase "Dicen que en la última canción no nos conocen, verás, solo será la última canción si permitimos que lo sea." (Von Trier, 2000). El final es totalmente desabrido, no deja en el espectador algún sentimiento de esperanza. El número musical 107 Steps brinda la última alegría de la protagonista en vida, pero la forma de su muerte elimina toda sensación de felicidad, un cierre incomodo y totalmente desgarrador. Una consumación de una obra cinematográfica muy atípica, incluso hablando dentro del género de tragedia, Rompiendo las olas capturó la virtud del amor de la protagonista después de la muerte, pero en Bailando en la oscuridad se apaga toda luz existente en muchos sentidos.

4.2.12. Conclusión de la película

La película mantiene una solidez narrativa inquebrantable a lo largo de su desarrollo. La dirección, las actuaciones y la integración de los números musicales se entrelazan con maestría, creando una obra sin precedentes en el género musical (Crespo Gámez, 2004). A pesar de carecer de un diseño de producción elaborado y una estética visual convencional, el filme logra trascender estas limitaciones, erigiéndose como una auténtica obra de arte cinematográfico.

Björk, en el papel de Selma, se erige como el núcleo emocional y narrativo de la película. Cada momento de su presencia en pantalla es digno de contemplación y análisis. La actriz y cantante ofrece una interpretación magistral, su rostro un lienzo donde se plasman la preocupación, la tristeza y la melancolía, al tiempo que proyecta una mirada de noble gentileza. Los números musicales son el elemento diferenciador que catapulta a esta película a un estatus único.

Cada performance, acompañada de coreografías peculiares y poéticas, proporciona un contrapunto a la dureza de la trama principal, ofreciendo al espectador momentos de respiro emocional. Estos segmentos nos permiten explorar tanto la cruda realidad de Selma como el mundo utópico que crea en su mente. La incorporación de sonidos diegéticos en las secuencias musicales, como el traqueteo de un tren o el zumbido de las lavadoras, enriquece la narrativa de manera excepcional.

Si bien la dirección es impecable, la película roza ocasionalmente los límites de la verosimilitud debido a la acumulación de eventos catastróficos en la vida de la protagonista. Esta exageración melodramática, aunque efectiva para intensificar el impacto emocional, puede en ocasiones distanciar al espectador de la realidad de la narrativa. Bailando en la oscuridad se presenta como una experiencia audiovisual imprescindible para los amantes del cine de autor. La sinergia entre la visión de Lars

von Trier y el talento multifacético de Björk resulta en una obra sublime que desafía las convenciones cinematográficas.

En síntesis, Bailando en la oscuridad podría definirse como una narrativa que pone a prueba la fe en la humanidad, un relato trágico que culmina en un crescendo de horror existencial. La película nos invita a reflexionar sobre la resiliencia humana frente a la adversidad implacable, cuestionando los límites de la esperanza y la crueldad del destino. Esta obra no solo redefine los límites del musical cinematográfico, sino que también se erige como un poderoso comentario sobre la condición humana, dejando una huella indeleble en la historia del cine y en la conciencia del espectador.

4.3. Dogville (2003)

Dogville, estrenada el 19 de mayo de 2003 en el prestigioso Festival de Cannes, se ha convertido en la obra cinematográfica más controvertida del director danés Lars von Trier. Su estilo particular y su narrativa única han suscitado intensos debates en el mundo del cine (Parra Bañón, 2020) aspectos que serán analizados en profundidad a través de los 12 puntos que conforman esta tesis.

Es importante señalar que este análisis no se realizará bajo los preceptos del movimiento Dogma 95, ya que Dogville no pertenece a dicha corriente cinematográfica. De hecho, si se aplicaran las reglas del Dogma 95, el filme incumpliría la mayoría de ellas, adhiriéndose únicamente a dos: la norma número tres, que exige mantener el género dramático, y la número ocho, que requiere que la película sea filmada con cámara en mano de principio a fin.

A pesar de no ajustarse a los lineamientos del Dogma 95, Dogville presenta una narrativa excepcional donde la visión y la poética de Lars von Trier se manifiestan claramente en la dirección y el desarrollo de la historia. La película constituye la primera entrega de la trilogía "Tierra de oportunidades", un conjunto de obras que exploran la falta de ética y empatía entre los estadounidenses (Aguilar Silva, 2022). Esta trilogía continuó con Manderlay en 2005 y debía concluir con Washington, cuyo guion fue escrito por von Trier en 2007, aunque hasta la fecha no ha sido producida ni estrenada.

La singularidad de Dogville radica en su innovadora puesta en escena, su crítica social mordaz y su exploración de la naturaleza humana en condiciones extremas. Estos elementos, junto con la dirección magistral de von Trier, han convertido a la película en un hito del cine contemporáneo, desafiando las convenciones narrativas y estéticas del medio.

4.3.1. Condiciones de lectura de Dogville

En el momento en que se estrenó el filme, Lars von Trier ya era un director de cine conocido en todo mundo, principalmente en Europa y Estados Unidos, al haber sido el creador de la corriente Dogma 95, ofreciendo oportunidad a los cineastas daneses independientes de poder realizar sus proyectos cinematográficos con un presupuesto muy bajo, ganando dos veces el "Premio de jurado en Cannes" y en una ocasión "La Palma de Oro".

Tras la polémica por la representación de la violencia en *Bailando en la Oscuridad*, Von Trier repite en *Dogville* algunos patrones en su historia como la violencia, el abuso, el patriarcado, el machismo y la explotación. El protagónico recayó en Nicole Kidman, primera interprete de renombre internacional con la que trabajo el director quien se encontraba en uno de sus mejores momentos tras sus trabajos en *Eyes wide shut* (1999) de Stanley Kubrick, *The others* (2001) de Alejandro Amenábar o *Moulin Rouge!* (2001) de Baz Luhrmann. Un par de meses antes del estreno de *Dogville*, Kidman ganó el Oscar por mejor actriz protagónica por su interpretación de Virginia Woolf en *The hours* (2002) de Stephen Daldry, convirtiéndose en un fuerte valor de producción del filme (Morales Meseguer, 2013).

Dogville se cuenta en nueve capítulos y un prólogo, cada uno con un título que fragmenta la película en segmentos narrativos basados en los giros de la historia. El prólogo introduce *Dogville* y sus habitantes. Capítulo uno: Tom oye disparos y conoce a Grace. Capítulo dos: Grace sigue el plan de Tom y se aventura al trabajo físico. Capítulo tres: Grace se permite un poco de provocación. Capítulo cuatro: Tiempos felices en *Dogville*. Capítulo cinco: 4 de julio después de todo. Capítulo seis: *Dogville* muestra los dientes. Capítulo siete: Grace se harta de *Dogville*, deja el pueblo y vuelve a ver la luz del día. Capítulo ocho: Tom admite la verdad y se va, solo para regresar más tarde. Capítulo nueve: *Dogville* recibe la tan esperada visita y la película termina. La voz de un narrador acompaña y complementa cada detalle de la trama.

4.3.2. Inicio, prólogo o introducción de *Dogville*

La película comienza con el Prólogo (Donde conocemos a Dogville y sus habitantes), el narrador explica que la historia que se contará a continuación es muy triste y ocurrida en 1933, habla de la pobreza de la comunidad anexando que los residentes del pueblo "son personas buenas y honestas", además que el lugar se encontraba situado en las montañas rocosas de los Estados Unidos América, cerca Georgetown.

La trama comienza con Tom Edison hijo teniendo una conversación con su padre, él es el guía de la pequeña comunidad, se cerciora del bienestar común, poco tiempo después comienza a visitar a cada uno de sus vecinos para recordarles que tendrán una reunión al día siguiente en la capilla, cada personaje es presentado por su nombre, oficio y personalidad, cada aspecto que no es visible por imágenes es contado por el narrador, como los sentimientos o pensamientos de estos. En Dogville residen; Tom y su padre, las ancianas dueñas de la tienda de sustentos (Ma Ginger y Gloria), la familia que pulidora de vasos de cristal (los Henson), el matrimonio infeliz (Chuck y Vera) con sus siete hijos, la encargada de la iglesia (Martha), el ciego (Jack McKay), el transportista de la villa (Ben), las sirvientas de color (June y Olivia) y el perro vigilante (Moisés).

El personaje principal aparece en el Capítulo uno (En el que Tom oye disparos y conoce a Grace) durante el minuto once con veinticinco segundos (00:11:25), una vez que se han presentado los habitantes del pueblo, Grace llega en medio de la noche a Dogville, después de haberse escuchado disparos alrededor de la comunidad, ella sigilosamente intenta robar el hueso del perro vigilante y este comienza a ladrar, Tom al escuchar el tiroteo camina sobre la villa para terminar descubriendo a Grace, él la esconde en la mina del lugar cuando entran un grupo de gánsteres a la villa, estos buscan a Grace diciendo que es una fugitiva importante para el jefe de mafia, le dejan a Tom su número de teléfono en una tarjeta, ofreciendo una "recompensa por su captura", este la recibe y ellos se marchan.

Tom se presenta con Grace y la lleva su casa, ella asegura que los gánsteres la matarán si decide entregarla, y le suplica que no lo haga. Él se enamora de la protagonista al instante de conocerla, debido a su belleza, inteligencia y nobleza. Al día siguiente Tom presenta a Grace con toda la comunidad de Dogville, estos al principio la rechazan, ya que no quieren exponerse ante los gánsteres o la policía, pero aceptan esconderla durante dos semanas a cambio de que ella trabaje para ellos mientras la conocen y se cercioren de que no es mujer peligrosa, al final de esas dos semanas los habitantes de Dogville votarán sí ella debe quedarse o irse.

El personaje principal es presentado como una mujer en apuros la cual tiene que ser ayudada y resguardada, una protagonista con una deslumbrante belleza externa e interna, al mismo tiempo noble y de buen corazón, por la misma razón la comunidad decide darle una oportunidad y esconderla, poniendo en peligro su seguridad.

4.3.3. Imagen de Dogville

La imagen de Dogville es el componente visual de la película que mantiene el estilo de la narrativa y poética de Lars von Trier, se filmó de inicio a fin con cámara en mano como lo había hecho en todos sus filmes que había realizado hasta el momento, la dirección de fotografía estuvo a cargo de Anthony Dod Mantle, quien era un DP desconocido en aquel momento, pero que años más tarde ganaría el Oscar por su trabajo en *Slumdog Millionaire* (2008).

Los movimientos de cámara continúan siendo totalmente improvisados, la óptica durante la mayor parte del tiempo captura a los rostros de los personajes mediante "primeros planos", con un campo de profundidad bastante limitado, con el objetivo de que el espectador pueda conectar directamente con las interpretaciones de los actores para adentrarlo de forma más exitosa a la trama, creando empatía hacia las emociones y sentimientos que son desarrollados en la historia, un ejemplo de ello ocurre en el minuto veinticinco con veinticinco segundos (00:25:25), cuando Grace contempla

Dogville y le explica a Tom la belleza del pueblo, la imagen permanece en la protagonista en un "close up" en todo momento.

Fotograma 8 Iluminación artificial y profesional en el set de Dogville



Fuente: Von Trier, 2003.

El movimiento constante y la imagen no estática fue un recurso del filme para aumentar la tensión de los acontecimientos que son narrados, sobre todo los de violencia sexual o los momentos dramáticos de ímpetu verbal, un ejemplo de ello ocurre en el minuto cincuenta y tres con veinte segundos (00:53:20), cuando los habitantes de Dogville votan si Grace debe quedarse o irse de la comunidad y es tocada la campana por cada voto a favor de la protagonista, ella comienza a recordar su estadía en el lugar y comprende que desea permanecer más tiempo junto a ellos, la tensión aumenta más y más conforme avanzan las campanadas ayudándose también del soporte de la inquietud visual.

La iluminación dentro de Dogville fue realizada de profesional y totalmente artificial, fue el primer proyecto de Lars von Trier en tener un equipo de iluminación, existen elementos dentro del set que ayudan a complementar la luminosidad, como las lámparas de las casas, el farol o velas. En las escenas de día, el lugar de filmación es cubierto por una luz blanca alrededor de todo el pueblo componiéndose de cientos de luces brillantes en que caen sobre toda la villa, y en las de noche por un fondo

totalmente negro con una luna falsa, pero que ilumina con gran potencia la calle principal de la comunidad y del techo cae luz sin sentido sobre los puntos clave; en los personajes que se encuentran en la puesta en escena y sobre las casas, alumbrando perfectamente al pueblo entero.

4.3.4. Sonido de Dogville

Dogville fue la primera película del director en no contar con música diegética, todas melodías o canciones que son reproducidas en el filme fueron de forma extra diegética, es decir agregadas al filme en la postproducción, así que los personajes no escuchan los temas musicales, solamente el espectador, con el objetivo de ayudar a la narrativa, haciéndola más digerible en ciertos momentos, dramatizando cuando es necesario o brindando un toque romántico o poético al momento, un ejemplo de ello ocurre en el inicio del Capítulo 2 (En el que Grace sigue el plan de Tom y se aventura a trabajar), en el minuto veintisiete con veinticinco segundos (00:27:25), cuando la protagonista comienza a recorrer todas las casas de Dogville para ayudar y brindar sus servicios domésticos, es acompañada esta escena por la melodía Happy at work (Concerto for oboe in D major) de Tomaso Albinoni, ocasionando un soporte de motivación a los objetivos del personaje de ese momento, al mismo tiempo convirtió la interacción del personaje principal con los residentes de la villa en fragmentos más amenos y positivos.

Existen en Dogville sonidos tanto diegéticos como extradiegéticos, ambos estilos con la función de darle un soporte narrativo más fuerte y hasta cierto punto realista en el aspecto auditivo, con el fin de convertir coherentes ciertas acciones o acontecimientos de la historia. Hablando de sonidos diegéticos los cuáles fueron extraídos directamente del rodaje podemos dar de ejemplo a los diálogos de los personajes, el sonido de los autos en movimiento o los pasos de los habitantes del pueblo, en cuando a los sonidos extradiegéticos a la voz del narrador y la banda sonora.

4.3.5. Edición de Dogville

Dogville presenta una estructura narrativa predominantemente lineal, desarrollándose en un orden cronológico que avanza consistentemente, con una excepción notable que se examinará más adelante. La película emplea un montaje rítmico a lo largo de toda su duración, donde los cortes entre planos se sincronizan meticulosamente con las acciones y diálogos de los personajes.

Un ejemplo ilustrativo de esta técnica se aprecia en el minuto dieciséis con treinta segundos (00:16:30), durante el primer encuentro entre Tom y Grace. En esta escena, al percibir el hambre de Grace, Tom le ofrece un trozo de pan. La cámara captura este intercambio utilizando primeros planos que se alternan entre los personajes que hablan, mostrando con precisión el momento en que Tom toma el pan, se lo entrega a Grace, y ella lo consume.

Fotograma 9 Tom conoce a Grace



Fuente: Von Trier, 2003.

Esta aproximación al montaje en Dogville representa una continuación del estilo dinámico que Lars von Trier comenzó a explorar en Bailando en la oscuridad, marcando una evolución significativa respecto a sus obras de los años 80 y 90. En contraste con

los planos de larga duración que caracterizaban sus primeras películas, Dogville opta por un ritmo de edición más ágil, con cortes frecuentes y planos de duración más breve. Un ejemplo paradigmático de esta técnica se observa en la hora con tres minutos y quince segundos (01:03:15), durante la confesión amorosa de Tom a Grace. En esta secuencia, los cortes son frecuentes, alternando entre los personajes que hablan y capturando sus reacciones emocionales. Además, se hace un uso estratégico de elipsis para condensar la escena, omitiendo momentos menos relevantes y centrándose en los puntos cruciales del diálogo.

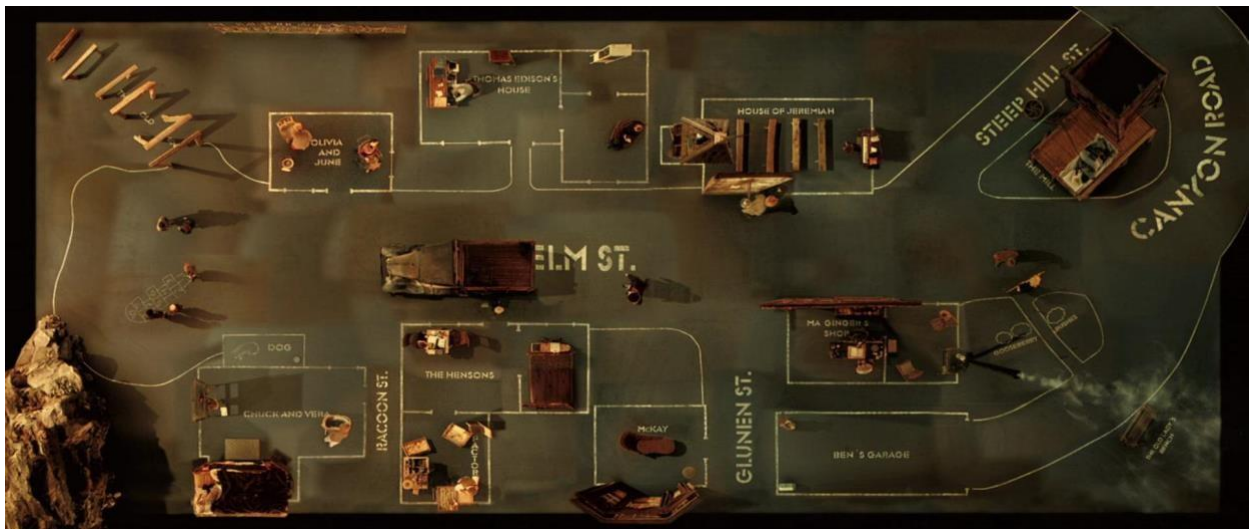
Esta evolución en el estilo de montaje de von Trier no solo refleja un cambio en su aproximación técnica al cine, sino que también sirve para intensificar la tensión dramática y mantener un ritmo narrativo más acelerado. El contraste entre la austeridad del escenario y la complejidad del montaje crea una dinámica visual única que refuerza la intensidad emocional de la historia.

La elección del estilo de montaje en Dogville cumple múltiples funciones: intensifica la intimidad de las interacciones entre personajes, permitiendo al espectador observar de cerca sus reacciones y micro expresiones; mantiene un ritmo narrativo ágil, crucial para sostener el interés del espectador en un entorno visual minimalista; permite una manipulación sutil del tiempo narrativo, utilizando elipsis para condensar la historia sin perder coherencia; y crea un contraste interesante entre la simplicidad del escenario y la complejidad del montaje, añadiendo una capa adicional de sofisticación a la narración visual. Esta aproximación al montaje no solo demuestra la evolución artística de von Trier, sino que también refuerza la naturaleza teatral y experimental de Dogville, creando una experiencia cinematográfica única que desafía las convenciones tradicionales del medio.

4.3.6. Espacio de Dogville

Esté podría ser el punto más interesante de toda la tesis. Dogville es popularmente conocida por su diseño de producción abstracto y minimalista, toda persona que se aventure a ver esta película tiene la tarea de imaginar los siguientes componentes; Las paredes, las casas, las cabañas, las ventanas, las montañas, la iglesia, los caminos, los arbustos y hasta el perro de la comunidad, todos estos elementos “no se encuentran de forma física”, únicamente fueron pintados en el suelo o mencionados sin nunca mostrarlos en pantalla, pero tienen existencia dentro del universo narrativo del filme, los personajes interactúan con estos artilugios de forma realista como si de verdad existieran, al igual que en el teatro, un ejemplo de esto ocurre cada vez que se abre y cierra una puerta, el personaje toca hacia la nada y finge abrir tal objeto, además que el rodaje del filme se realizó en un galpón, un escenario sin fondo totalmente extenso en donde se construyó el único set utilizado en la película (Parra Bañón, 2020)

Fotograma 10 El set minimalista de Dogville



Fuente: Von Trier, 2003.

Lars von Trier se arriesgó al construir un espacio teatral y minimalista para adaptarlo a un espacio cinematográfico, fue algo único en su momento nunca antes visto, la única obra dentro del cine que volvió a cumplir estos patrones fue la continuación de esta trilogía, Manderlay (2005), los objetivos se encontraban en eliminar todo aspecto distractor visible para crear una óptica diferente, donde el espectador podrá tener su

podría visión de los objetos imaginarios, además el guion y las interpretaciones se convierten en los dos recursos más fuertes de la película tomando el protagónico visual.

El diseño de producción fue sumamente simple en cuanto a su construcción, el principal reto de este departamento de basó en conseguir la poca utilería de época que fue usada en el rodaje, como los automóviles Cadillac de los gánsteres, la camioneta transportista de la villa, los limitados muebles antiguos, las figuras de porcelana y los vestuarios de época de todos los personajes.

4.3.7. Narración de Dogville

La película avanza en orden cronológico, siempre corre hacia adelante, con excepción del Capítulo tres (En el que Grace se permite un poco de provocación), cuando los residentes de Dogville votan sí Grace debe quedarse o irse, ella recuerda breves momentos felices que vivió en el pueblo, haciendo usos de flashbacks manteniendo un montaje alterno solamente en esta parte, fuera de esta escena el filme es totalmente lineal, desde el momento en que aparece la protagonista en pantalla se seguirá como el centro de atención de la trama en todo momento, no existe escena a partir de este punto donde no aparezca el personaje principal.

En la primer media hora Grace es presentada como una mujer hermosa, frágil y de buen corazón, la cual que necesita ayuda, es buscada por la policía y los gánsteres por causas desconocidas, los habitantes de Dogville la esconderán y ella cambio trabajará para ellos en tareas domésticas en cada una de las casas del pueblo.

Fotograma 11 Grace trabajando en Dogville



Fuente: Von Trier, 2003.

En la siguiente hora de la película Grace comienza a trabajar en Dogville, la comunidad avanza en educación, circula más dinero ya que todo funciona mejor y sobre todo aumenta la felicidad en el pueblo. La protagonista llega al pueblo para mejorar sus vidas, y ella siente satisfacción personal al poder ayudar y laborar. Los residentes del lugar se encuentran tan agradecidos con ella, que deciden brindarle un pequeño salario, le consiguen una choza para que ella pueda vivir y "aseguran su estadía y comodidad", pero en el momento donde recibe su primer pago por su desempeño es que inicia a ser más solicitada por sus servicios domésticos.

Tiempo después la policía volvería a buscar a Grace en Dogville, en esta ocasión pegarían carteles con el adjetivo "peligrosa", a partir de este momento todo cambiará para ella, el pueblo siente que ella debe trabajar más por el riesgo que implica esconderla, le reducen el salario, ella comienza a laborar el doble que antes, y pasa a ser explotada por toda la comunidad, ella lo acepta, ya que no quiere ser entregada a la policía, la protagonista de ser una fuente de luz y felicidad, pasa a ser un objeto al que se le debe exprimir todo el beneficio posible, los habitantes inician a revelar su verdadero rostro.

La última hora de la película es transformada totalmente la historia, de ser una trama donde la empatía, la bondad y la felicidad prevalecen, pasa a ser un relato de sufrimiento, Grace deja de ser una trabajadora doméstica, y se convierte en una esclava sexual para los hombres, es violada por todos los hombres de la comunidad con excepción de Tom, las mujeres la maltratan verbalmente y la sobrecargan con tareas del hogar innecesarias, además de ser juzgada por hurto, delito que no cometió, siendo castigada a ser encadenada a una pieza circular metálica y pesada, la cual tiene que arrastrar en todo momento.

La protagonista cuando llega a la comunidad era vista como un ser de luz que mejoraba la vida de todos, pero el abuso de poder y la necesidad de los residentes de Dogville los hace tomar todo lo que puedan obtener de ella sin sentir empatía alguna, la felicidad en el pueblo se convirtió en desdicha y esclavitud, la protagonista permite todo por el miedo de ser entregada a la policía y los gánsteres.

El clímax de la película ocurre cuando Grace es violada por primera vez, exactamente en el Capítulo seis (En que el Dogville muestra los dientes), en la primera hora con treinta minutos y cincuenta y ocho segundos (01:30:58), el personaje de Chuck encierra a Grace en su casa, él aprovecha que ella no puede gritar ya que la policía se encuentra en Dogville, la tira al suelo, la desnuda y la penetra en contra de su voluntad. En este punto del filme cambia la situación de la protagonista.

4.3.8. Género de Dogville

Dogville exhibe una evolución genérica meticulosamente estructurada a lo largo de su narrativa. Durante los primeros cinco capítulos, la película se adhiere firmemente al género dramático puro. En esta fase inicial, el desarrollo de la trama, las actuaciones y la dirección mantienen un tono de seriedad constante, centrándose en las vivencias cotidianas de los personajes. Este enfoque deliberado evita cualquier incursión en

géneros como la comedia, el misterio, la fantasía o la ciencia ficción, estableciendo un marco realista y sobrio para la historia.

Sin embargo, a partir del Capítulo 6, titulado "En el que Dogville muestra los dientes", la película experimenta una transformación dramática tanto en tono como en contenido. Este punto de inflexión marca el inicio de una serie de abusos sexuales, verbales y físicos contra Grace, la protagonista. La intensificación de estos eventos adversos cataliza una transición genérica significativa.

Conforme la narrativa avanza desde este punto crucial, la vida de Grace se sumerge en un espiral de desgracia que roza lo hiperbólico. Su estatus dentro de la comunidad sufre una metamorfosis radical: de ser una figura aceptada y hasta cierto punto integrada, pasa a convertirse en el blanco de opresión colectiva por parte de todos los residentes de Dogville. Esta transformación narrativa introduce elementos propios del subgénero trágico y del melodrama.

La tragedia se manifiesta en la inevitable caída de Grace desde una posición de relativa seguridad hacia un abismo de sufrimiento, reflejando los arquetipos clásicos del género. Por otro lado, el melodrama se hace presente en la dramatización extrema y casi exagerada de las tribulaciones que padece la protagonista. La acumulación de adversidades y la intensidad emocional con que se presentan son características distintivas del melodrama cinematográfico.

En síntesis, Dogville se erige como un drama multifacético, enriquecido con matices melodramáticos y trágicos. Esta fusión genérica no es meramente estilística, sino que sirve como vehículo para explorar temas profundos sobre la naturaleza humana, la moral comunitaria y los límites de la bondad y la crueldad.

La progresión genérica de la película refleja hábilmente la degradación moral de la comunidad de Dogville y la transformación personal de Grace. El paso del drama puro

a una narrativa impregnada de elementos trágicos y melodramáticos no solo intensifica el impacto emocional de la historia, sino que también sirve como comentario incisivo sobre la fragilidad de las convenciones sociales y la potencial perversidad inherente en las comunidades aparentemente idílicas.

Esta evolución genérica es un testimonio de la maestría narrativa de von Trier, quien utiliza las convenciones cinematográficas no solo para contar una historia, sino para desafiar las expectativas del espectador y provocar una reflexión profunda sobre la condición humana y las dinámicas sociales.

4.3.9. Intertextualidad de Dogville

La película es bastante clara en sus puntos intertextuales, después de haber causado controversia en *Bailando en la oscuridad*, filme que también fue elogiado y laureado por la crítica especializada ganando la "Palma de oro en Cannes", Lars von Trier decidió trabajar en una trilogía donde marcaría los defectos más grandes de los norteamericanos y *Dogville* fue el resultado de esta propuesta.

Los habitantes de la comunidad de Dogville se presentan como "personas buenas y honestas", cada residente tiene sus defectos, pero también sus virtudes, la mayoría con sueños y metas, pero lamentablemente sin realizar por la situación económica que atraviesan debido a la "gran depresión norteamericana", el pueblo se encuentra en decadencia, las personas viven al día y también en ignorancia al no tener acceso a la educación, lo que los convierte en vulnerables y necesitados.

Grace además de ser hermosa, frágil y de buen corazón también es una mujer inteligente y estudiada, al principio Dogville se deja deslumbrar ante sus talentos y conocimientos, aprenden de ella y al mismo ella se forma en el trabajo físico, pero con el paso del tiempo la comunidad descubre su vulnerabilidad, ella necesita ser escondida de la policía y ellos comienzan a aprovecharse de ese punto, ella es débil físicamente y

al mismo tiempo es muy noble, al ser buscada no ira a otro lado, sin poder acercarse antes las autoridades, así permite ser explotada al principio sin quejarse, pero los residentes desean más de ella al no sentirse satisfechos, hasta llegar a posicionarla como la esclava del pueblo.

La situación de la protagonista hace alusión al esclavismo que Estados Unidos realizó hacía las personas afroamericanas durante cientos de años, obligándolos a laborar y realizar el trabajo de fuerza física por sueldos miserables, incluso cuando fue abolida la esclavitud haciendo como referencia al salario, Grace representa al sector débil, a las víctimas de abuso y sobreexplotación a los países que fueron saqueados y consumidos por estadounidenses, incluso las personas "buenas y honestas" son capaces de traicionar por necesidad o por simple abuso de poder, tal como lo ha hecho Norteamérica y muchas otras naciones primermundistas a lo largo de la historia.

4.3.10. Ideología de Dogville

Un análisis superficial de Dogville podría llevar a la conclusión simplista de que la película sugiere que toda persona en situación de vulnerabilidad o necesidad tiene la capacidad de traicionar para sobrevivir o de abusar para obtener beneficio propio. Sin embargo, una lectura más profunda revela que el guion de von Trier ofrece una moraleja considerablemente más compleja y satisfactoria que las presentadas en sus obras anteriores como Rompiendo las olas o Bailando en la oscuridad. En Dogville, a diferencia de estas obras previas, se presenta un concepto de justicia más tangible y resolutivo hacia el final de la narrativa, sin recurrir al sacrificio definitivo de la protagonista.

Más allá de su ambientación específica en los Estados Unidos o de su posible lectura intertextual como una alegoría del abuso histórico hacia los afroamericanos o las naciones más débiles por parte de los Estados Unidos, Dogville plantea una reflexión universal sobre la justicia y las consecuencias de los actos inmorales. La película

propone que toda acción negativa o abuso, independientemente de quién lo cometa, debe enfrentar sus consecuencias. Asimismo, advierte contra la subestimación de cualquier individuo, por más frágil o indefenso que pueda parecer inicialmente.

Esta moraleja se materializa de manera contundente en el desenlace de la película. Los habitantes de Dogville, que han sometido a Grace a una serie de abusos y humillaciones, se enfrentan a un castigo severo por sus acciones. Este giro narrativo no solo sirve como una resolución dramática, sino que también funciona como un poderoso comentario sobre la justicia poética y la inevitabilidad de las consecuencias de nuestros actos.

Paralelamente, la evolución del personaje de Grace es fundamental para comprender la complejidad moral de la narrativa. Su transformación de víctima pasiva a agente de su propio destino marca un punto de inflexión crucial en la trama. Esta metamorfosis no solo representa un acto de autodefensa largamente postergado, sino que también simboliza un despertar moral y una toma de conciencia sobre la necesidad de confrontar la injusticia, incluso cuando esto implica tomar decisiones difíciles o controvertidas.

La película, por tanto, trasciende la simple narración de una historia de abuso y venganza para convertirse en una meditación profunda sobre la naturaleza de la justicia, la responsabilidad moral y las dinámicas de poder en las comunidades humanas. Von Trier desafía al espectador a reconsiderar sus propias nociones de bien y mal, de víctima y victimario, presentando un escenario donde estas categorías se vuelven fluidas y ambiguas.

En última instancia, Dogville se erige como una parábola compleja sobre la condición humana, la fragilidad de las convenciones sociales y la potencial oscuridad que acecha en el corazón de toda comunidad. La película invita a una reflexión crítica sobre cómo

tratamos a los más vulnerables entre nosotros y las consecuencias a largo plazo de nuestras acciones colectivas e individuales.

4.3.11. Final de Dogville

Después de que Grace fue humillada, violada, explotada, maltratada física y verbalmente llega el punto donde los ciudadanos de Dogville se encuentran satisfechos y desean librarse de ella. Tom frustrado al jamás conseguir el amor de protagonista decide unirse al pueblo en su plan de expulsarla, él propone llamar al número de la tarjeta que le dio el gánster el día que ella llegó al pueblo, con el objetivo de pedir la recompensa por su captura. Grace en este punto se encuentra sin aliento, enferma y muy débil.

En el Capítulo nueve (En el que Dogville recibe la tan esperada visita y la película termina), llegan los gánsteres a la comunidad después de que Tom les llamase, ellos encuentran a Grace en un estado deplorable, la liberan de su cadena, la visten, y la preparan para subirla a uno de sus Cadillac, ahí se encuentra con su padre, quien resulta ser el jefe de la mafia, los disparos que se escucharon en el inicio de la historia fueron generados por una discusión que ellos mismos tuvieron, ella creía que su propio progenitor la asesinaría, pero el solamente quería recuperar a hija.

Fotograma 12 Único sobreviviente y el último plano de la película



Fuente: Von Trier, 2003.

Grace y su padre tienen una larga conversación sobre si el pueblo de Dogville debe "vivir o morir", debido a todo el sufrimiento en que ella fue sometida, su padre se encuentra dispuesto a asesinar con su ejército a todos los habitantes de la comunidad sin piedad alguna, ella sale del Cadillac para reflexionar sobre su próxima decisión, comienza a caminar sobre las calles de la comunidad, observa a las personas por las ventanas de sus casas, todos se encuentran asustados debido a que los Gánsteres los tienen acorralados, por primera vez el rostro de la protagonista cambia, emana seriedad y furia, así mismo el personaje evoluciona de un momento a otro, deja a un lado su fragilidad y buen corazón y decide que "el mundo sería un mejor lugar sin Dogville", su padre da la orden y los gánsteres comienzan a saquear el lugar asesinado a cada residente de la comunidad, uno por uno, haciendo justicia por todas las acciones deplorables en contra de la protagonista.

En la escena final Grace pide asesinar ella misma a Tom, siendo este la persona que decía amarla y que decidió entregarla a lo que él creía su muerte, ella le dispara a Tom en la cabeza en la segunda hora con cuarenta y tres minutos y veinticuatro segundos (02:43:24), este muere al instante y alrededor se encuentra todo el pueblo quemado y en ruinas con todos sus habitantes recién asesinados.

Cuando la protagonista, su padre y el ejército de gánsteres se encuentran a punto de irse escuchan a Moisés, el perro de la comunidad, ella corre hacia él y pide que le perdonen la vida, ya que fue el único individuo que jamás le hizo daño, de esta forma parten y se alejan de lo que una vez fue Dogville mientras el can continúa ladrando.

4.3.12. Conclusión de la película

Cada aspecto técnico y estético de Dogville ha sido analizado minuciosamente en los once pasos previos de esta tesis. Solo resta ofrecer una opinión general del filme. Dogville es la razón por la que decidí dedicar esta tesis a la poética y narrativa de Lars

von Trier. Desde la primera vez que vi esta película, me convertí en un fiel seguidor de su historia y su narrativa.

En mi opinión, este filme es único; no existe otro estilo visual similar en el cine. Las decisiones de von Trier rompen paradigmas con cada proyecto que realiza. La propuesta de forzar al espectador a imaginar las casas, las montañas, los arbustos e incluso el perro de la comunidad es totalmente original e intrigante, fortaleciendo la teoría de que se pueden transgredir las reglas del séptimo arte.

La historia, las actuaciones y la dirección no necesitaron de un soporte visual elaborado para brillar. La trama, que inicialmente romantiza el concepto de una comunidad ideal donde prevalecen la empatía, el respeto y la felicidad, se transforma gradualmente en algo desagradable y abominable. Los gestos de amistad se convierten en violaciones, y la admiración deviene en esclavitud. Es uno de los guiones más extremistas que pueden existir. El final cambia absolutamente toda la perspectiva del inicio y el desarrollo, con un resultado totalmente satisfactorio y sorprendente al no caer en lo convencional.

El único aspecto potencialmente negativo de Dogville es que definitivamente no es para todo espectador. La película va dirigida a un sector muy limitado; sus propuestas visuales y estéticas son difíciles de comprender y digerir para un público general y no resulta disfrutable para la mayoría de la audiencia. Este es un filme de arte para personas que admiran el cine puro con elementos atípicos y abstractos.

Nicole Kidman, en el papel de Grace es perfecta. Logró capturar al personaje en todos sus matices: inteligente, bondadosa, pero al mismo tiempo muy ingenua, con demasiada compasión por las personas, lo que la vuelve incapaz de defenderse ante situaciones de injusticia. Durante los primeros ocho capítulos, la protagonista refleja en su mirada inocencia y esperanza; incluso cuando es violada o agredida, sigue adelante sin guardar rencor. Sin embargo, cuando su padre la hace entrar en razón, el

personaje cambia radicalmente: por primera vez transmite enojo en su rostro y toma la decisión de hacer justicia divina, asesinando a todos los residentes de Dogville.

Kidman capturó cada expresión de forma magistral, dejando de ser ella misma para convertirse en una figura de ficción. Entregó un rango actoral de primer nivel, reflejando su experiencia y trayectoria en la construcción de este rol complejo. Si tuviéramos que sintetizar Dogville en una frase, podríamos decir que esta película transforma nuestra percepción de la justicia y la bondad en todos sus aspectos.

Conclusiones

Desde sus inicios, Lars von Trier se enfrentó a la falta de presupuesto para financiar sus proyectos. Sin embargo, gracias a historias bien desarrolladas y una impecable dirección, sus productos audiovisuales se volvieron rentables desde su primer largometraje. Esta situación dio pie a la creación del Dogma 95, una corriente artística cinematográfica europea que impulsó principalmente a jóvenes cineastas daneses independientes. Dicho movimiento constaba de 10 reglas a seguir, las cuales exigían mantener una carencia de producción con el objetivo de crear un "cine puro y realista".

Algunas de las reglas del Dogma 95 incluían eliminar la dirección artística, brindar libertad e improvisación creativa a los actores y mantener en todo momento la cámara en mano durante el rodaje. Estas características permitieron economizar los costos de producción y crearon el estilo único y reconocible de von Trier. El director transmite la idea de componer un "cine puro y realista" en cada proyecto que realiza. *Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark* y *Dogville* no son la excepción. Ya sea que la película pertenezca al Dogma 95 o no, sus principales elementos narrativos se encuentran presentes.

Lars von Trier utiliza varios elementos distintivos para consolidar su estilo cinematográfico. El constante movimiento de la cámara genera tensión, haciendo uso

frecuente de primeros planos que permiten al espectador adentrarse directamente en la interpretación de los actores. Además, elimina la estética visual tradicional en los escenarios para crear un ambiente realista y bizarro. Las historias que desarrolla son violentas y crudas, con temáticas sociales que intencionadamente incomodan al espectador. Estos elementos han permitido a Von Trier crear obras impactantes y memorables, incluso con recursos limitados.

Lars von Trier utiliza la "violencia" como recurso narrativo central en estas tres películas. El director desarrolla a sus personajes femeninos a través de una serie de acontecimientos injustos, sometiéndolos a un sufrimiento constante. A pesar de que algunos momentos pueden parecer exagerados, el cineasta tiene la astucia de capturarlos de forma auténtica y realista.

Las tres películas comparten un mensaje subyacente: la crueldad inherente a la naturaleza humana. Específicamente, *Dancer in the Dark* y *Dogville* transmiten una visión crítica de la sociedad norteamericana, retratándola como racista, explotadora y despiadada, con claras referencias a la esclavitud y la guerra de Irak. Por otro lado, *Breaking the Waves* presenta una crítica social hacia la iglesia, cuestionando los valores de los cristianos y la irracionalidad de la religión.

Aunque estas películas no están conectadas en cuanto a su trama (no son continuaciones una de la otra), comparten un hilo conductor en el desarrollo de los acontecimientos. Las tres protagonistas se presentan inicialmente como vulnerables y de buen corazón. Cada una de ellas vive o llega a una pequeña comunidad donde será traicionada y humillada por amigos, conocidos e incluso familiares, quienes se aprovechan de su bondad y su falta de valentía para defenderse.

Cada final es diferente, pero ninguno resulta satisfactorio para el personaje principal, con la excepción de *Dogville*. Esta estructura narrativa común refuerza los temas recurrentes en la obra de von Trier: la vulnerabilidad humana, la injusticia social y la

corrupción moral de las comunidades aparentemente idílicas. La consistencia en el tratamiento de estos temas a través de las tres películas demuestra la habilidad de von Trier para explorar la complejidad de la naturaleza humana y la sociedad, creando obras que desafían al espectador y provocan una profunda reflexión.

A partir de nuestro análisis podemos señalar que Lars von Trier utiliza una combinación de elementos distintivos en la narración, poética y creatividad de sus películas. En *Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark* y *Dogville*, estos elementos incluyen el constante movimiento de la cámara para generar tensión, haciendo uso frecuente de primeros planos que permiten al espectador adentrarse directamente en la interpretación de los actores. Además, elimina la estética visual tradicional en los escenarios para crear un ambiente realista y bizarro. Las historias que desarrolla son violentas y crudas, con temáticas sociales que intencionadamente incomodan al espectador. Estos elementos consolidan el estilo característico de Von Trier, permitiéndole crear obras impactantes y memorables, incluso con recursos limitados.

La intención narrativa de Lars von Trier en estas películas es crear un "cine puro y realista", una visión que se alinea con los principios del movimiento Dogma 95 que él cofundó. Von Trier utiliza la violencia como un recurso narrativo central, desarrollando a sus personajes femeninos a través de una serie de acontecimientos injustos y sometiéndolos a un sufrimiento constante. Su objetivo es capturar estos momentos de manera auténtica y realista, provocando al espectador a reflexionar sobre la crueldad inherente a la naturaleza humana y las injusticias sociales.

En estas películas, el mensaje, la ideología y la intertextualidad se presentan a través de una crítica social y moral. *Dancer in the Dark* y *Dogville* ofrecen una visión crítica de la sociedad norteamericana, retratándola como racista, explotadora y despiadada, con referencias claras a la esclavitud y la guerra de Irak. *Breaking the Waves*, por su parte, presenta una crítica social hacia la iglesia, cuestionando los valores cristianos y la irracionalidad de la religión. Las películas no están conectadas en términos de trama,

pero comparten un hilo conductor en el desarrollo de los acontecimientos y la presentación de protagonistas vulnerables y de buen corazón que son traicionados y humillados por su comunidad.

Finalmente, podemos decir que existe un hilo conductor tanto en los aspectos de forma como de fondo en estas películas. En términos de forma, Von Trier utiliza técnicas de filmación similares, como el uso de la cámara en mano y la eliminación de la estética visual tradicional para crear un ambiente realista. En cuanto al fondo, las tres películas comparten temas recurrentes como la vulnerabilidad humana, la injusticia social y la corrupción moral en comunidades aparentemente idílicas. Las protagonistas de cada película son personajes vulnerables que enfrentan traición y humillación por parte de sus comunidades, y aunque los finales difieren, todos refuerzan la temática central de la obra de Von Trier.

Bibliografía

- Abrahamson Lenny. (2016, February 19). Room [Video recording]. A24.
- Aguilar Silva, V. M. (2022). Análisis comparativo de El consentidor y el disentidor, de Bertolt Brecht, y Dogville, de Lars von Trier. Universidad de Valladolid España .
- Aguirre Fernández, R. (2010). Análisis intertextual e ideológico de cine . Biblioteca Virtual Universal.
- Álvarez Castaño, J. E. (2019). Romanticismo y antirromanticismo en La La Land. Miscelánea.
- Aristizábal Santa, J. (2017). Una propuesta de análisis cinematográfico integral. KEPES, 14.
- Ayllon Vilcapoma, P. (2018). Análisis de los elementos de la Narrativa audiovisual en la temática de investigación periodística de la película En Primera Plana. Universidad César Vallejo .
- Barreto, R. (2005). El nacimiento del expresionismo alemán. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.
- Benigni Roberto. (1997, December 20). Life is Beautiful [Video recording]. Miramax.
- Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2017). Film Art: Creativity, Technology, and Business. McGraw Hill.
- Burgos Ramírez, E. A. (1998). Los idiotas. (Dogme #2. Idioterne), Lars von Trier. (1st ed.). Naulibres.
https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=AMktEAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA9&dq=antecedentes+dogma+95&ots=KWSGARErn_&sig=zV1yzbE9CI2NNsUL1D8WGucJX3g#v=onepage&q=antecedentes%20dogma%2095&f=false
- Burgos Ramírez, E. A. (2021). Los idiotas. (Dogme #2. Idioterne), Lars von Trier (1998). Naulibres.
https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=AMktEAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA9&dq=antecedentes+dogma+95&ots=KWSGARErn_&sig=zV1yzbE9CI2NNsUL1D8WGucJX3g#v=onepage&q=antecedentes%20dogma%2095&f=false
- Caparrós Lera, J. M. (2009). Historia del cine mundial. FILMHISTORIA, 19.

- Colón, C. (2009). El sueño audiovisual. HIMMA, 7–20.
- Cosandey, R. (2011). VERSIÓN EN COLOR DE EL VIAJE A LA LUNA DE GEORGE MÉLIÈS. Lobster Films.
- Cowan, D. E. (2023). Cinema and Religion. In Understanding Religion and Popular Culture. <https://doi.org/10.4324/9781003079729-11> Crespo
- Gámez, Celia. (2004). El Sueño Audiovisual . HIMMA, 4–6.
- De Los Reyes, A. (1993). Los futuristas y el cine . UNAM, 7–10. del Toro Guillermo. (2006, October 20). El laberinto del fauno [Video recording]. Film Line Cinema y Warner Bros .
- Dobler, H. (2001). La madriguera. Revista de cine. Revista Latinoamericana de Comunicación , 1, 1–5.
- Duno Gottberg, L. (2010). Un nuevo Dogma, viejas reminiscencias: Dogma 95 y el cine latinoamericano (“Fuckland” y “Residencia”). Espéculo. Revista de Estudios Literarios, 1–18. <http://www.movimaker.com/issues/47/wc.html>
- García Domene, J. C. (2021). De “Sonrisas y lagrimas” a “Bailar en la oscuridad.” Dialnet.
- García Estrada, J. (2008). Impresionismo de cine y cultura . UNAM.
- González Cruz, R. A. (2018). Dogma 95. Un movimiento de pureza para la creación cinematográfica. Revista .925 ARTES Y DISEÑO, 1.
- Jórdan Marin, J. A. (2019). Caracterización del lenguaje audiovisual de los Fashion Films: realización y postproducción digital. Universidad de Granada , 1.
- José María Caparrós Lera. (2007). Historia del Cine Europeo, De los Lumière a Lars von Trier (Segunda Edición, Vol. 1). EDICIONES RIALP, S. A.
- Labrador Ben, J. M. (2011). La maldad genera cuentos de hadas: Análisis de la película de Guillermo del Toro El Laberinto del Fauno Autores/as. Universidad Complutense de Madrid.
- Laszlo, A. (2020). Roberto Benigni’s One-Man Show with the “Divine Comedy.” Acta Marisiensis. Philologia, 2(1). <https://doi.org/10.2478/amph-2022-0026>
- Leigh Mike. (1996, May 16). Secrets and Lies [Video recording]. Film4 Productions.
- Martínez Rodrigo, E. (2005). Lenguaje audiovisual y manipulación. Dialnet.

- Meza, M. E. (2003). Crítica de Cine . Texto de Artículo Desconocido, 1–6.
- Morales Meseguer, M. (2013). Las horas: análisis filmográfico desde la Salud Mental. Dialnet.
- Parra Bañón, J. J. (2020). Arquitectura en el pueblo de Dogville: análisis arquitectónico de una película de Lars von Trier: Dogville, 2003. Idus.
- Pereira Campos, M. (2021). Estética y depresión del cine de Lars von Trier . Puntos de Fuga.
- Pérez Valverde, S. (2014). Pautas del nacimiento del cine. Instituto de Estudio de Ocio. Universidad de Deusto. , 2–4.
- Pérez Valverde Soledad. (2015). Pautas para el conocimiento del cine . Instituto de Estudio de Ocio. Universidad de Deusto., 1, 1–5.
- Pessoa Ramos, F. (2021). Estudios de cine en la universidad brasileña. Imagofagia.
- PROCINE. (2020). Manual Práctico, Introducción al lenguaje audiovisual 01 (Vol. 1). PROCINE.
- Pulecio Mariño Enrique. (2019). El Cine: Análisis y Estética (Vol. 1).
- Roberts John. (2022). Dogma 95. Polémicas, 1, 1–10.
- Rodríguez, J. L. (2019). Desarraigo del ojo: evolución del espectador como turista de la imagen en el siglo XIX. Revista Quintana .
- Roman, J. (1980). La crítica de cine, un ejercicio impune. 1, 1–4.
- Ruiz Carmona Marco, C., & Pereira Campos, M. (2009). Puntos de fuga estética y depresión en el cine de Lars von Trier: Del arte y la depresión a la experiencia y los motivos de Lars von Trier. L'Atalante, 177–191.
- Salvador, M. (2016). Lars von Trier: El idiota en rompe olas . El Viejo Topo, 1–4.
- Sánchez Noriega, J. L. (2010). Sobre el caligarismo y el cine expresionista alemán . Universidad Complutense de Madrid.
- Sánchez Noriega, J. L. (2011). Historia del cine . Alianza .
- Sánchez, V. (2023). Las mejores películas de Lars von Trier según la crítica. Tomatazos , 1.
- Tena, A. L. (2006). De la linterna mágica al soporte digital. Revista Canaria .

- Toribio Caballero, S. (2016). RESEÑA SOBRE LA PELÍCULA "LA HABITACIÓN" (2015), DE LENNY ABRAHAMSON. ISSN.
- Vidal Nuria. (2016). No es Dogma todo lo que parece . Nosferatu. Revista de Cine, 1–9.
- Vilar Sastre, G. (2005). Los ojos no quieren cerrarse. Lars von Trier, la revolución como búsqueda de la verdad. Universitat Jaume I.
- Vilaro i Moncasí, A. (2016). Entre la representación y la figuración. El cine de la Nouvelle Vague: una revisión histórica. E - Repositori.
- Weinrichter, A. (2005). El documental francés de la liberación a la nouvelle vague . Nosferatu. Revista de Cine.
- Zavala, L. (2002). El análisis cinematográfico y su diversidad . Cariátide, 1–4.
- Zavala, L. (2005). Cine Clásico, Moderno y Posmoderno . Razón y Palabra.
- Zavala, L. (2015). Posibilidades del Análisis Cinematográfico (Primera Edición, Vol. 1). FOEM.
- Zavala, L. (2016). Elementos del discurso cinematográfico (L. Zavala, Ed.; Vol. 1). Universidad Autónoma Metropolitana .
- Zavala Lauro. (2014). Estrategias formales de análisis cinematográfico Vicente Castellanos Cerda. In Posibilidades del análisis cinematográfico Actas del Primer Encuentro Nacional de Análisis Cinematográfico (Vol. 1, pp. 21–38). defa.
- Zavala Lauro. (2015a). Posibilidades de análisis cinematográfico (Primera Edición, Vol. 1). FOEM.
- Zavala Lauro. (2015b). Posibilidades del análisis cinematográfico (Primera Edición, Vol. 1). FOEM.
- Zavala Lauro. (2015c). Posibilidades del análisis cinematográfico (Primera Edición, Vol. 1). FOEM.

Apéndices y Anexos

Anexo 1. Voto de castidad del Dogma 95

Juro someterme a las reglas siguientes, delineadas y confirmadas por el Dogma 95:

- 1) El rodaje debe realizarse en escenarios auténticos. Los accesorios y decorados no pueden ser introducidos.
- 2) El sonido no debe ser producido separadamente de las imágenes, ni viceversa.
- 3) La cámara debe sostenerse en la mano. Cualquier movimiento o inmovilidad logrado con la mano están autorizados.
- 4) La película tiene que ser en color. La iluminación especial no es aceptada.
- 5) Los trucajes y filtros están prohibidos.
- 6) La película no debe contener ninguna acción superficial.
- 7) Los cambios temporales y geográficos están prohibidos.
- 8) Las películas deben ser de género dramático.
- 9) El formato de la película debe ser en 35 mm.
- 10) El director no debe aparecer en los créditos.

¡Además, juro como director que me abstendré de todo gusto personal! He dejado de ser un artista. Juro que me abstendré de crear una obra, porque considero que el instante es mucho más importante que la totalidad. Mi fin supremo será hacer esto por todos los medios posibles, a costa del buen gusto y de todo tipo de consideraciones estéticas. Así hago mi VOTO DE CASTIDAD.

Copenhague, 13 de marzo de 1995.

Fotogramas

Fotograma 1 Los movimientos de cámara constantes permaneciendo en “primeros planos” capturando la interpretación natural del actor	63
Fotograma 2 Bess desahoga sus frustraciones gritando en riesgo mientras las olas rompen al llegar a la costa	64
Fotograma 3 Momento en que Bess es expulsada de la iglesia por el mismo sacerdote, pasa a ser motivo de humillación y maltrato por toda la comunidad	70
Fotograma 4 Selma trabajando en la fábrica de acero	80
Fotograma 5 Von Trier continúa usando	85
Fotograma 6 Björk interpreta “I´ve seen it all”, tema que obtuvo la nominación al Oscar por mejor canción original.....	90
Fotograma 7 Selma es ejecutada por asesinato, jamás encontró la felicidad y Estados Unidos no le ofreció una mejor vida, sino todo lo contrario.....	95
Fotograma 8 Iluminación artificial y profesional en el set de Dogville.....	102
Fotograma 9 Tom conoce a Grace.....	104
Fotograma 10 El set minimalista de Dogville.....	106
Fotograma 11 Grace trabajando en Dogville.....	108
Fotograma 12 Único sobreviviente y el último plano de la película.....	114

