

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Rompiendo la televisión, rodando en la oscuridad

Autor/es:
Casas, Quim

Citar como:
Casas, Q. (2002). Rompiendo la televisión, rodando en la oscuridad. Nosferatu. Revista de cine. (39):29-36.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41265>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Lars von Trier-ek zenbait lan egin ditu telebistarako, eta bi produkzio horien artean: Medea eta Riget. Medea lana Euripidesen tragedia klasikoaren egokitzapena da pantaila txikirako, baina Carl Theodor Dreyer eta Preben Thomsen-ek idatzitako gidoian oinarriturikoa. Bigarren lana, Riget, bi zatitan banaturiko telesaila da eta ospitale batean giroturikoa, non gertakari bitvien segida gertatzen den, eta paralelismo bat baino gehiago du David Lynch-en Twin Peaks ospetsuarekin.



Riget II

Rompiendo la televisión, rodando en la oscuridad

Quim Casas

s Lars von Trier el David Lynch de la televisión danesa?

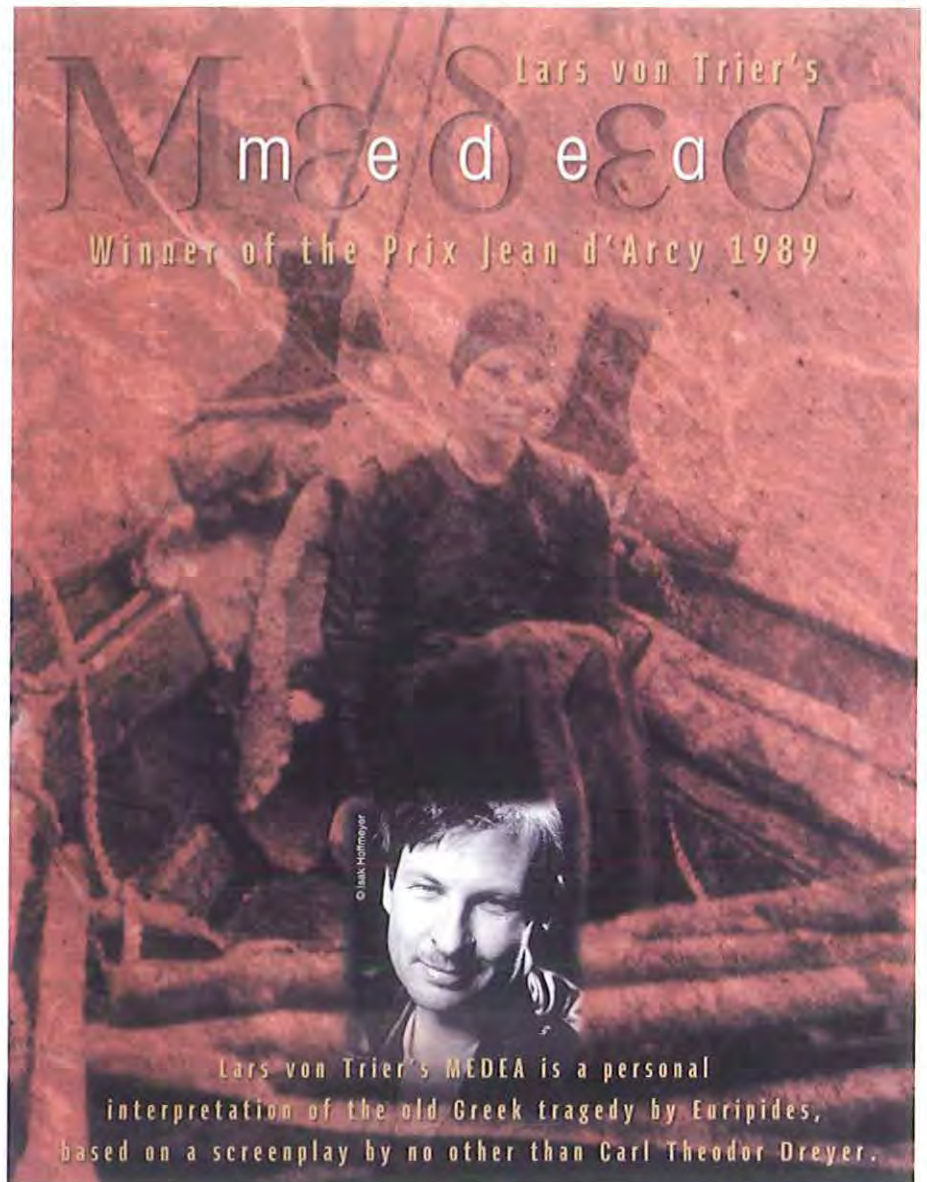
¿Puede respetarse un texto tan clásico como una tragedia de Eurípides reinventándolo a la vez mediante la imagen y el sonido?

¿Puede von Trier hacer una interpretación personal de un guión de Carl Theodor Dreyer y rendirle homenaje al mismo tiempo?

¿Qué sensación causa trasladar una tragedia griega a unos pantanos brumosos y misteriosos, más propios de las viñetas de *El príncipe Valiente*, retocando la imagen electrónicamente?

¿Son incompatibles series de televisión como **Centro médico** y **Urgencias** con una historia gótica de fantasmas que haría las delicias de M. Night Shyamalan, Guillermo del Toro y Alejandro Amenábar?

No hay preguntas sin respuesta, aunque adentrarse en los trabajos televisivos de von Trier sea una aventura repleta de incógnitas, de aparentes soluciones realistas que se desvanecen a la primera toma de contacto, de bofetadas directas a los prejuicios audiovisuales marcados tanto por el cine como por la televisión. Es también una experiencia singularmente gratificante y muy instructiva, ya que permite ver que lo expuesto en **Rompiendo las olas** (*Breaking the Waves*, 1996) y en las teorías del movimiento Dogma 95 ya estaba presente, y no precisamente en fase larvaria, en los trabajos televisivos del cineasta danés. **Medea** (1987), adaptación de un viejo guión de Dreyer sobre la obra de Eurípides, y las dos entregas de la serie **Riget** (1994 y 1997), su particular concepción de las *soap operas* para la pequeña pantalla. Paradójico el caso de **Riget** (1), el más chocante de sus trabajos y, al mismo tiempo, el que "proporcionó a von Trier su público, más allá de las élites culturales", en palabras del profesor y es-



critor danés Carsten Jensen (2), lo que nos permite contestar la primera pregunta formulada: von Trier y Lynch han vivido idéntica situación con **Riget** y **Twin Peaks** (1990), consolidándose comercialmente a partir del más "extravagante" de sus experimentos, lo que demuestra que la caja de resonancia de la televisión es más poderosa que la del cine, aunque se realicen productos a contracorriente del sistema audiovisual, ideológico, narrativo y estético impuesto en función de las audiencias.

Medea: una tragedia electrónica

Las primeras propuestas no tienen por qué ser las más adecuadas. En 1987, cuando von Trier conta-

ba sólo con una película de considerable repercusión, **El elemento del crimen** (*Forbrydelsens element*, 1984), y otro largometraje de menor incidencia crítica y comercial, **Epidemic** (1988), la cadena de televisión danesa Danmarks Radio le ofreció la posibilidad de realizar un espacio dramático. El director propuso una adaptación de *Romeo y Julieta*. La cadena la rechazó y contraatacó con una versión de *Medea*, a partir del guión que habían escrito Carl Theodor Dreyer y Preben Thomsen para una película que nunca llegó a rodarse (3). Von Trier olvidó de inmediato las trifulcas entre Montescos y Capuletos urdidas por Shakespeare y abrazó efusivamente el proyecto de **Medea**, no porque le interesara

la tragedia de Eurípides en particular, o las tragedias griegas en general, sino por la visión que de la misma tenía Dreyer, a lo que se sumaba la posibilidad de hacer suyo un guión del autor de **Dies Irae** (1943) convirtiéndolo a la vez en un homenaje y en una reinterpretación, en una historia clásica y en una experiencia vanguardista apuntalada en la enorme gama de posibilidades que le ofrecía la técnica videográfica.

Antes de entrar en materia, conviene destacar que **Medea** es el más original de los productos resultantes de una modalidad atractiva aunque no muy abundante en títulos, la de la exhumación del proyecto de un cineasta de peso a cargo de un director de suficiente entidad; recordemos la reciente **A. I. Inteligencia artificial** (*A. I. Artificial Intelligence*, 2001), película ideada por Stanley Kubrick y materializada por Steven Spielberg; la pretérita **Monsieur Verdoux** (*Monsieur Verdoux*, 1946), dirigida por

Charles Chaplin a partir de un argumento original de Orson Welles; y las intermedias **El tren del infierno** (*Runaway Train*, 1985), un guión no realizado de Akira Kurosawa que retomó Andrei Konchalovski, y **La pequeña ladrona** (*La petite voleuse*, 1988), proyecto de François Truffaut que quedó en el aire tras su muerte y que acabó dirigiendo el que fuera su ayudante de dirección, Claude Miller. Ninguna de estas películas –quizá con excepción de la firmada por Spielberg– plantea de manera tan nítida como **Medea** el choque entre concepciones distintas y a la vez complementarias de hacer cine, de forma que la tragedia de Medea y Jasón queda en un segundo nivel ante la avalancha de soluciones de puesta en escena que von Trier ofrece, sin abandonar nunca la concepción plástica de Dreyer, o cómo pueden fundirse en un mismo plano **La pasión de Juana de Arco** (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1927) y **Europa** (*Europa*, 1991).

El film de von Trier pasa página sobre la infancia de Jasón, las enseñanzas del centauro Chirone, la búsqueda del vellocino de oro con los argonautas, los ritos y ofrendas sangrientas presididas por Medea, hechicera y sacerdotisa del sol, y el inicio de la relación entre ésta y Jasón, aspectos presentes en la película de Pier Paolo Pasolini **Medea** (*Medea*, 1969). La película del danés, que respeta la estructura y los diálogos del guión literario de Dreyer, pero modifica el escenario y aposenta a sus personajes en la fría península de Jutlandia, arranca con el parto del conflicto verdadero, cuando Jasón (Udo Kier) ha decidido abandonar a Medea (Kirsten Olsen) y los dos hijos que ha tenido con ella para casarse de nuevo con la joven Glauce (Ludmilla Glinska), hija del rey Creonte (Henning Jensen). Medea y los pequeños reciben asilo del rey Egeo (Bard Owe) (4), pero Glauce, en una secuencia formidable entre telas sedosas, vientos ululantes y sombras casi chinescas, le exige a Ja-



Medea



són que Medea y sus hijos abandonen el país; de lo contrario, no se consumará su matrimonio. Medea envenena a su rival con una corona de hierro de púas emponzoñadas y, para culminar su venganza, liquida también la herencia sanguínea de Jasón, que equivale a matar lo que es fruto de su vientre. Medea pasaba a cuchillo a sus dos hijos en la película de Pasolini, mientras que en el guión de Dreyer se limitaba a envenenarlos, fuera de plano. Von Trier es terriblemente fiel, dolorosamente coherente, con la parcela temática de la historia que le interesa potenciar más, la de la venganza de Medea tras ser humillada y arrastrada por la arena nórdica por el seducido Jasón,

concepto muy bien expresado por Natalia Ruiz Martínez cuando escribió que *"no es sólo una cuestión de dejarle sin aquello que más ama, es expulsarle del tiempo, negarle el futuro. Aniquilar su estirpe, matar a sus hijos, negar la continuidad de su sangre, borrar su memoria del futuro. No le quiere castigar, quiere borrar su rastro"* (5).

Se necesita mucho valor para lo que hace von Trier: mostrar en toda su dimensión dramática el ahorcamiento de los dos pequeños a manos de su propia madre. El director lo lleva anunciando desde los mismos créditos de la película. En el rótulo inicial, la letra "D" de la palabra "Medea" se

estira un poco por arriba hasta formar una rama de árbol de la que penden colgados dos grafismos de cuerpos diminutos. Antes del ahorcamiento, un inmenso y ocre plano general del campo de trigo nos muestra al fondo del encuadre, disimulado en la línea del horizonte, el árbol débil de cuyas no menos frágiles ramas colgarán pronto los hijos de Medea y Jasón. La secuencia es tan resolutiva como pudorosa, pero ese pudor, que impide un primer plano de cualquiera de los dos niños en el estertor final, no cercena el punzante dramatismo de la situación. El más pequeño de los niños llora desconsoladamente, como lo hacía, al comienzo del film, al herirse en la rodilla: la manera que tenía Medea de consolarle entonces es simétrica a la forma con la que le lleva hasta el improvisado cadalso, dibujando como en un espasmo la débil frontera entre la ternura y el sacrificio. Medea, exhausta tras haber mirado directamente a los ojos a su hijo pequeño mientras agonizaba, se sienta en el suelo, y es su otro hijo, que la ha ayudado a matar a su hermano, quien le pide ahora ayuda para colocarse la soga al cuello y consumar la venganza. Medea sostiene su cuerpo unos segundos, que ante el televisor se vuelven horas de agonía, hasta dejarlo y consumir su venganza.

Ciertas composiciones visuales de **Medea**, en especial los planos medios combinados de dos o tres personajes en ligero contrapicado, evocan poderosamente las imágenes de **La pasión de Juana de Arco**. Aunque Dreyer ambientaba su guión de **Medea** en la Grecia original de la tragedia, von Trier parece querer acercarse un poco más a su maestro trasladando el drama a parajes escandinavos. Una sombra reflejada contra la lona de una tienda anuncia el plano siguiente. Medea habla con su sirvienta en primer plano, mientras a sus espaldas Von Trier proyecta una gran



Medea

imagen de sus dos hijos. Los dos encuadres se corresponden temporalmente —los niños duermen detrás de ella—, pero no escénicamente: es una superposición de capas de imágenes que aventura lo que estaba al caer con **Euro-pa**. Sólo por estos elementos conviene retener la **Medea** de von Trier como algo totalmente ajeno a las eficientes y frías adaptaciones televisivas de clásicos literarios filmadas por directores de prestigio (aunque la presencia de Kirsten Olesen, gran dama del teatro danés que ya había interpretado a Medea en los escenarios, pudo hacer pensar a algunos en una versión de *qualité*), los mismos que, en Dinamarca, despacharon después la emisión de **Medea** con inusitado desdén.

Pero hay dos escenas en concreto que rentabilizan como pocas la propuesta de von Trier y vampirizan el recuerdo del film más allá de las transformaciones acuosas de sus imágenes iniciales —como si Medea volviera al útero materno antes de la tragedia—; el desgarró, muy dreyeriano, en su fotogenia —Olesen se parece por momentos a la Falconetti— o las hierbas onduladas por el viento que sirven de improvisado lecho a la ira y el dolor de Jasón tras descubrir los cadáveres de sus hijos. Una de esas escenas acontece en la playa, espacio esencial para el drama, lugar al que acuden hombres y animales en los momentos determinantes del relato: en este caso, Medea le da a Jasón la corona envenenada para Glauce. El mar es un amasijo de verde electrónico al fondo del encuadre. La banda sonora ha enmudecido. No hay ruido de oleaje. Cuando Jasón se tumba sobre Medea para besarla, costumbre y añoranza de un cuerpo que amó, la arena no es más que una mancha blanquecina, como si los protagonistas estuvieran suspendidos en el aire. La particular textura de **Medea**



se consiguió rodando en vídeo, pasando luego las imágenes a formato cinematográfico y transfiriéndolas nuevamente al soporte electrónico.

El otro gran momento del film, fundamentado en el montaje alternado de dos situaciones que se alimentan mutuamente, corresponde a la muerte de Glauce tras recibir la corona de hierro emponzoñada. La joven acaricia el frío metal con sus labios mientras el caballo blanco, envenenado al rasgarse fortuitamente el costado con una púa de la corona, inicia su demencial huida por los estrechos pasillos de la gruta débilmente iluminada con antorchas, llegando hasta el mar para morir, en una sucesión de planos que se corresponden después con los de Jasón a lomos de su corcel cabalgando hacia el lugar en el que Medea mata a sus hijos. Los pájaros que revolotean en la playa, cerca de donde el caballo cae rendido, se convierten en

sombras electrónicas proyectadas en la penumbra de la estancia de Glauce, instantes antes de que la joven corone su frente y se hiera mortalmente en un dedo al cortarse con una de las púas. Von Trier “eliptiza” la agonía de Glauce, porque para Medea, para Jasón y para el espectador, la muerte de los dos niños resulta más fundamental.

Riget: el hospital que llora

Resulta curioso que von Trier no cite la serie televisiva de Lynch y Mark Frost, **Twin Peaks**, como referente explícito de **Riget**, ya que su estructura y definición de personajes y espacios, así como la convivencia de elementos de intriga, relato fantástico y humor surreal en cada uno de los capítulos conectan inmediatamente esta original radiografía de un hospital de Copenhague con el retrato de la comunidad de Twin Peaks que Lynch y Frost trazaron a partir

del momento en que era hallado el cadáver de Laura Palmer. Von Trier cita como máxima inspiración, si no a nivel temático, sí en sus logros formales, la serie **Homicide**, creada por Barry Levinson. También afirma que tenía muchas ganas de dirigir una película de fantasmas, y que el recuerdo de una antigua serie televisiva francesa ambientada en el Museo del Louvre le decidió a ubicarla en un espacio igual de grande, inalterable y laberíntico, por lo que terminó escogiendo un hospital. La propia idiosincrasia del escenario médico, que posee ya sus pautas y situaciones residuales en el género televisivo, era un gancho suplementario para el espectador no demasiado familiarizado con las propuestas de von Trier. Pero los centros hospitalarios no han sido sólo el decorado de series de considerable calado popular (6). El arranque de **Riget** recuerda al de una de las diatribas ácratas de Lindsay Anderson, **Britannia Hospital** (*Britannia Hospital*, 1982); en ambos casos, el director del hospital se siente

totalmente desbordado por una serie de circunstancias que no son más que el detonante de futuros y feroces acontecimientos; en ambos filmes, una cierta concepción del *gore* se instala en algunos de sus pasajes; en ambos relatos, el gran hospital simboliza el esplendor perdido y la decadencia galopante de la vieja Europa.

Von Trier ha realizado hasta la fecha dos entregas de **Riget**, cada una compuesta por cuatro episodios cuyas duraciones oscilan entre los 63 y los 78 minutos. Es evidente que no es lo mismo verlos todos de golpe o fragmentados en la periodicidad semanal acostumbrada. La cadencia es otra, así como el punto de vista general que se mantiene sobre las múltiples historias. La fórmula original alimenta el interés entre sus estudiadas pausas semanales o lo hace decrecer, aunque la reducida duración de la serie permite una mayor tensión narrativa que en **Twin Peaks**, cuya longevidad y escaso apoyo final de la cadena emisora dilató en demasía

sus subtramas básicas. Si determinadas películas no debieran verse en vídeo, ciertas series de televisión no pueden verse en un cine. Un buen autor televisivo calcula el efecto de cada una de sus imágenes en el televidente y sabe cómo debe terminar un episodio para que el largo silencio audiovisual que le sigue —siete días enteros— sea parte también de la serie. Y no me refiero solamente al efecto del “continuará”, dejando a algún protagonista suspendido en un barranco o a punto de ser mordido por una serpiente mientras los villanos secuestran a su amada. Von Trier y Lynch plantean sus alambicadas series como un todo compacto, pero son muy conscientes de lo que ocurre entre episodio y episodio, de la soledad del televidente enganchado a su propuesta. Al ver de golpe todos los capítulos de **Riget**, la sedimentación de la historia en la conciencia del espectador es muy distinta, más atropellada si se quiere, sin tiempo para digerir el caudal de información argumental y visual que la serie depara; pero



Riget I

al mismo tiempo resulta una experiencia muy estimulante. Sin un oasis de tiempo intermedio que sirva para meditar sobre lo visto un día y prepararse para lo que vendrá una semana después, **Riget** aparece entonces como un auténtico e inabarcable torbellino de sugerencias. Aún nos estamos preguntando qué le ocurre a uno de los personajes cuando nos topamos de frente con el misterio que atenaza a otro o con un fantasma que deambula entre los pasillos del "reino": parece ser que así llaman los propios empleados del Hospital Real de Copenhague, donde se rodó la serie, al centro en el que trabajan.

Unas imágenes medievales sirven de introducción a cada uno de los capítulos. De luz anaranjada y brumosa, acontecen en el pantano donde siglos después se pondrían los cimientos del Hospital Real. De aquel paraje húmedo y cenagoso del medievo danés, que muy bien podría estar habitado por los fantasmas de los hijos de Medea y Jasón, surge un edificio hospitalario que, en la actualidad en la que se ubica la serie, aparece fatigado, capaz de llorar por sí mismo, como si las grietas causadas por la erosión de los siglos en ese edificio viviente dejaran traspasar entre el viejo hormigón las sombras espectrales de todos los que han fenecido allí desde tiempos pretéritos. Lo que sigue en el primer episodio carece del tono fantástico enunciado por estas imágenes. La presentación sumarial de los personajes principales se realiza en un tono de telecomedia desmesurada, por el que, poco a poco, a medida que la serie avanza y von Trier destila mayor seguridad en el medio, se van colando elementos netamente fantásticos y referencias al cine de terror de serie B.

El planteamiento visual es, en apariencia, más descuidado que en **Twin Peaks** y **Homicide**, menos clásico, más áspero para el televidente acostumbrado a la noción



tradicional de *soap opera*, visualmente tan pulcra. La textura videográfica no pretende disimular en ningún momento la oscuridad de determinados pasajes, la paleta de colores irreales e inflamados, la movilidad de una cámara que, en von Trier, empieza a odiar ya la fijación del trípode. Los personajes abrazan el delirio de la ficción fantástica y cómica, dos formas opuestas de combatir las imposiciones de la realidad. Sin embargo, fueron diseñados a partir de figuras perfectamente reconocibles por von Trier y su guionista, Niels Vørsel: *"Nos inspiramos, para cada personaje ficticio de la intriga, en una persona real, alguien que conocíamos los dos. Esto nos permitió darles un carácter y escribir su historia de manera muy fácil. Los modelos que han inspirado la mayor parte de personajes se encuentran en amigos comunes de nuestra infancia. Como todos nos resultaban familiares a ambos, Niels y yo nunca estuvimos en desacuerdo sobre sus características"* (7).

¿Qué tipo de amigos y amigas tuvieron von Trier y Vørsel en su infancia? Un médico se hace transplantar un hígado enfermo para proseguir con sus experimentos. Una doctora despechada persigue pistola en mano a las ratas de laboratorio por los pasillos

del hospital. Un estudiante de medicina corta y roba la cabeza de un cadáver. Un paciente rechaza la anestesia antes de ser intervenido y, en plena operación, comienza a cantar. Un neurocirujano sueco, implantado a la fuerza en el sistema médico danés —lo que da pie a una serie de agresivos gags en torno a la rivalidad médica entre suecos y daneses— debe quitar los tapacubos de las ruedas de su coche cada mañana, por miedo a que se los roben en el *parking* del hospital sus propios colegas de profesión. Una pareja de doctores enamorados practican el sexo en las mesas del quirófano. Una paciente aficionada al espiritismo se interesa por el caso de una enferma mental, que asegura haber oído la voz de una niña que murió en el hospital en 1919, víctima de los experimentos de su padre; la búsqueda del fantasma, y la solución al misterio para que el alma de la niña repose en paz, se convierten en la trama inductora de la serie, aunque tiene tan poca relevancia conceptual como el esclarecimiento de la muerte de Laura Palmer. Una anestésista está fascinada por la magia negra procedente de Haití. Los médicos más influyentes del centro forman una logia, denominada "Los hijos de Reino", cuyo rito de iniciación incluye la introducción de un limón entero por la



boca. Dos niños con síndrome de Down limpian los platos en la cocina del hospital, aunque su función esencial en el relato es la de comentar, desde una cordura que los considerados sanos no ostentan ni por asomo, todo lo que ocurre a su alrededor, en una piqueta narrativa que se complementa con las apariciones al final de cada episodio del propio von Trier emulando al Hitchcock de los prólogos de su serie televisiva. Vestido con un frac que, al parecer, fue propiedad de Dreyer, y jugueteando a veces con la cabeza reducida de un jívaro, por aquello de la magia negra, von Trier da su visión personal de todo lo que hemos estado presenciado durante poco más de una hora, imprimiendo su sello y devolviéndonos, momentáneamente, a “su” realidad.

Las tramas se disparan y multiplican en **Riget II**, cuatro nuevos episodios que von Trier escribió con muchas ganas y realizó con menos interés, en los que la farsa hipocondríaca se alía con el espiritismo, planteado al mismo tiempo desde el cinismo y la reflexión: la anciana paciente fascinada por los fantasmas es atropellada por una ambulancia e ingresada en una habitación que lleva el nombre de Emmanuel von Swedenborg, pensador sueco del siglo XVIII, creador de una doctrina

según la cual el mundo invisible de los ángeles y los demonios afecta considerablemente al mundo visible de los mortales. ¿No ocurre eso en el hospital de Copenhague? Establecida la complicidad entre espectadores y personajes y entre actores y personajes, aunque disminuida la complicidad entre el director, sus creaciones y los intérpretes que las materializan en pantalla, la historia orilla nuevos aspectos fantásticos con una técnica similar a la de **Twin Peaks**: la reencarnación del doctor Kruger, el médico que asesinó a la niña en 1919, bajo los rasgos del bebé gigante de una doctora, resulta idéntica a la presencia de Bob, el mal, adoptando la identidad del padre de Laura Palmer. **Riget II**, como las últimas entregas de la serie de Lynch, entra deliberadamente en el terreno de la confusión y la autoparodia. Von Trier asume la teoría del caos narrativo porque no sabe –y no quiere– concluir una historia de cuyo desenlace no depende absolutamente nada. Miserias y grandezas de la renovación televisiva.

No es de extrañar que, ante la expectativa de realizar una tercera entrega de la serie, von Trier se muestre considerablemente preocupado: “Para la tercera parte nos espera un trabajo infernal: hemos trenzado innumerables in-

trigas que es necesario desenredar. Lo mejor que podría hacer es colocar una bomba debajo del hospital y hacerlo saltar por los aires” (8).

NOTAS

1. Utilizaremos aquí el título original de la serie –“El reino”, en castellano–, aunque sea también conocida por su traducción inglesa, **The Kingdom**. En Francia ha sido comercializada como **L'Hôpital et ses fantômes**, título válido pero demasiado explícito.

2. Declaraciones recogidas por Richard Kelly en *The Name of This Book Is Dogma 95*. Traducción al castellano: *El nombre de este libro es Dogma 95*. Alba Editorial. Barcelona, 2001. Página 119.

3. Este proyecto de Dreyer aparece fechado en 1964, después de la que acabó por ser su obra póstuma: **Gertrud** (*Gertrud*, 1964). El fracaso de este film, unido a la precaria salud del director danés después de un accidente sufrido en su casa en 1966, daría al traste con el proyecto de “Medea” y con otros que Dreyer tenía en preparación.

4. Aunque Dreyer no tuviera decidido el reparto de su “Medea”, es más que probable que hubiesen intervenido en el film Preben Lerdorff-Rye –quien interpretara al hijo del pastor en **Dies Irae** y al hombre que obra el milagro de **La palabra** (*Ordet*, 1954)– y Baard Ove, el joven compositor que se convierte en amante de la protagonista de **Gertrud**. Von Trier recuperó a ambos para su película: Lerdorff-Rye encarna al preceptor y Ove, al rey Egeo.

5. “Medea: la esencia del drama”, en *Letras de cine*, nº 5, 2001. Página 35.

6. Marcus Welby, **Doctor Kildare**, **Hospital General**, **Centro médico**, **Urgencias...**, por no hablar de las series protagonizadas por un médico sacado a la fuerza de su contexto, caso de **El fugitivo** y **Doctor en Alaska**.

7. Björkman, Stig: *Lars von Trier. Entretiens avec Stig Björkman*. Ed. Cahiers du Cinéma. París, 2000. Página 149.

8. Björkman, Stig: *Lars von Trier. Entretiens avec Stig Björkman*. Ed. Cahiers du Cinéma. París, 2000. Página 151.