

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
El elemento del crimen

Autor/es:  
Angulo, Jesús

Citar como:  
Angulo, J. (2002). El elemento del crimen. Nosferatu. Revista de cine. (39):37-41.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41266>

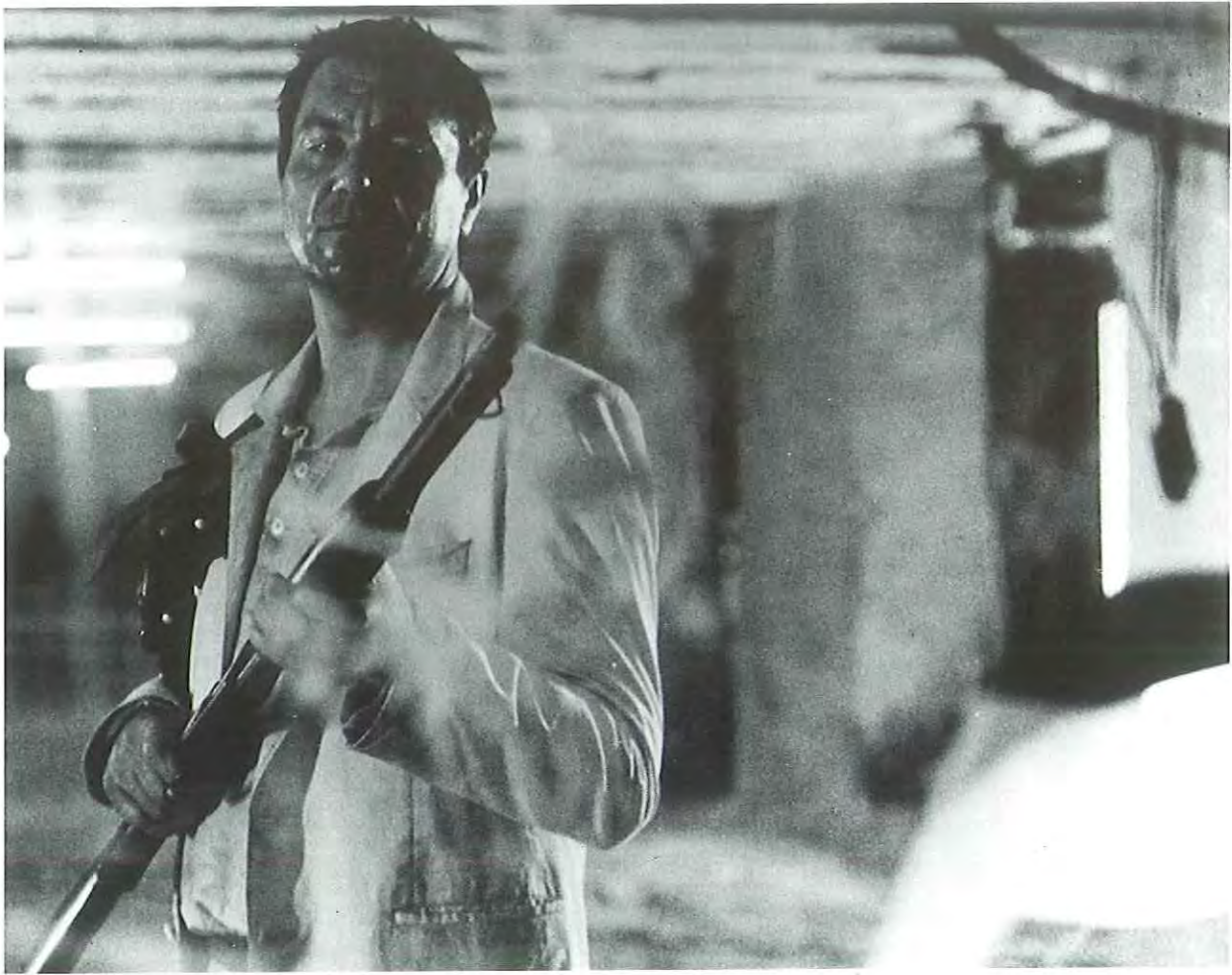
Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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**



# El elemento del crimen

*Zinema beltzera hurbiltzeko oso modu bereziaren bidez, Europa narras eta dekadente bat islatzen du Lars von Trier-ek bere lehenengo film luzean, *Forbrydelsens element* izenekoa. Trilogia baten lehenengo entrega da, *Epidemic* eta *Europa* filmekin osatuko duena, hauek ere film obsesibo, hipnotiko eta eszenaratzeko sofistikatuan oinarrituta jositakoak.*

**Jesús Angulo**

Cuando la “comisión superior técnica” del Festival de Cannes premia **El elemento del crimen** (*Forbrydelsens element*, 1984), Europa descubre con sorpresa en el danés Lars von Trier, no sólo un cineasta desconocido, sino también un realizador capaz de crear un universo tan personal como inclasificable, uno de esos revulsivos que muy de tarde en tarde son capaces de poner patas arriba el tan a menudo cansino transitar de un arte que, como el cine, tanto tiende a la fácil inercia de la autocomplacencia.

Queda ya dicho en otro apartado de este monográfico que von Trier no era un recién llegado al oficio. Muchas horas de rodaje —aunque no comercial, bien es cierto— y muchas más de reflexión

sobre el cine, se unían ya para entonces a sus pulsiones iconoclastas y narcisistas. En el primero de un largo número de manifiestos, publicado el 3 de mayo de 1984 a raíz de la aparición de la película, y esta vez titulado pomposamente “Declaración de intenciones”, arremete contra la rutina y el aburrimiento que para él domina a la mayoría de los cineastas de los ochenta, para reivindicar la fascinación y la búsqueda de la sensualidad.

Herederero de Dreyer y autodeclaradamente influenciado por cineastas como Andrei Tarkovski, Marguerite Duras, Orson Welles o el documentalista danés Jorgen Leth, von Trier desprecia el cine hecho en su país, que ha llegado a personalizar en Bille August, al que califica de “cineasta falsamente limpio, atraído por las lentejuelas brillantes”.

Acabados sus estudios en la Escuela de Cine, en la que no se privó de actuar como *enfant terrible*, recibió del escritor Niels Vørsel –que, además de **El elemento del crimen**, escribiría con él los guiones de **Epidemic** (1988), **Europa** (*Europa*, 1991) y la serie televisiva **Riget** (1994 y 1997)– la propuesta de realizar una adaptación de *Los nibelungos*, de Wagner, ambientada en la autopista del Ruhr (1): “*Le res-*

*pondí que me parecía apasionante, pero que quería pedirle ayuda para el guión de un film policia-*co, y le propuse que colaborase. *Escribimos El elemento del crimen en el espacio de dos meses, si no recuerdo mal*” (2). El hombre que años después escribirá en la regla número 8 del “Manifiesto Dogma 95”, elaborado junto a Thomas Vinterberg, que “*las películas de género son inaceptables*”, debuta en el largometraje con un film adscrito –aunque sea de una forma muy particular– al cine negro, como más tarde se internará en el *thriller* político (**Europa**), el melodrama (**Rompiendo las olas** –*Breaking the Waves*, 1996–) o, incluso, en el musical trufado de melodrama, o viceversa (**Bailar en la oscuridad** –*Dancer in the Dark*, 2000–).

Efectivamente, si fuese posible resumir el argumento de **El elemento del crimen** de forma convencional, se podría decir que se trata de la búsqueda de un asesino en serie por parte de un antiguo policía alemán que es reclamado desde su retiro en Egipto para resolver el caso, para lo que emplea el método que su antiguo profesor Osborne, a su vez retirado, había teorizado años atrás en su libro *El elemento del crimen*, del que la película toma prestado el título. Siguiendo las teorías de Osborne,

Fisher, el protagonista, intenta penetrar en los vericuetos psicológicos del asesino hasta concluir en tal traspaso de personalidad con él que acabará cerrando él mismo su ciclo de asesinatos.

En su relectura del género, von Trier sitúa la acción en un decorado opresivo y claustrofóbico, donde tiempo y espacio son nociones abstractas, estilizadas y privadas de límites convencionales. Una cierta mirada surrealista muestra decorados como el puerto al que es llamado Fisher para asistir al levantamiento del último cadáver del “asesino de la lotería”, así conocido por cebarse en jóvenes vendedoras de boletos de lotería. El puerto es un espacio indefinido, oscuro, sórdido, poblado de extraños seres que dormitan y sobreviven en medio de una angustiosa humedad. Del mismo modo, los archivos de la comisaría se encuentran anegados por el agua, con sus documentos desperdigados en confuso desorden, y a él sólo se puede acceder descolgándose por una cuerda. Otro tanto ocurrirá con la morgue, en una secuencia desasosegante, aunque no carente de un particular humor negro que, a su manera, recorre toda la película. Por no hablar de la cochambrosa casa de Osborne; las sucias galerías subterráneas del burdel al que Fisher acude en busca de Kim, una prostituta asiática que ha sido amante del asesino, el enigmático Harry Grey; el indefinible hotel Elite, donde el protagonista se adentra a tumba abierta en su particular proceso de vampirización de la personalidad del asesino; y, cómo no, la nave, con un suelo sembrado de botellas vacías, en que Fisher acabará consumando el último trabajo de Grey.

Para conseguir ese mundo indefinido y angustioso, von Trier se arma de todo un complejo entramado técnico. La cámara se desplaza de forma obsesiva, como la propia mirada de Fisher, y los en-





cuadros dinamitan toda ortodoxia, evitando siempre que es posible los planos generales que podrían dar un respiro al espectador —que el realizador no está dispuesto a conceder— y negándole cualquier intento de conseguir una lógica aprehensión espacial; o, dicho en palabras del propio realizador, “no hay delimitación espacial, y eso crea un sentimiento de irrealidad y de incertidumbre en el espectador” (3).

El tratamiento del color contribuye a su vez a potenciar esa sensación de irrealidad. El tono anaranjado de la película fue conseguido gracias a la utilización de unas lámparas especiales de natrón, que producían ese monocromatismo buscado. Cuando esto no era posible, en los planos generales, von Trier procedió a rodarlos en blanco y negro para posteriormente colorearlos en naranja.

Elemento esencial para la consecución de la atmósfera de pesadilla es la utilización —se podría decir que de forma obsesiva— del

agua. Así, la permanente humedad lleva consigo una sensación de viscosidad que impide al espectador asirse a la realidad, literalmente “poner los pies en la tierra”, al tiempo que es utilizada por von Trier como una metáfora, de forma que, en palabras del realizador, representaría “la fuente de infección de la criminalidad”. Hubo que rodar en cloacas, se mojaron todos los decorados, las paredes fueron enlucidas con aceite y los objetos que debían aparecer en primer plano recibieron su consiguiente pátina.

Tal complejidad de puesta en escena no deja nada a la improvisación. Todo está previsto de antemano, de forma que el montaje ya está prácticamente terminado en la planificación previa que sigue al pie de la letra el *storyboard* elaborado por von Trier junto a su operador Tom Elling y el montador Tomás Gislason, algo que irá abandonando poco a poco a partir de los años noventa, para descubrir la improvisación al mismo tiempo que comienza a dar —aun-

que casi siempre con cuentagotas— cierta libertad al trabajo de sus actores.

**El elemento del crimen** es, por otro lado, la primera entrega de una expresa trilogía sobre Europa, que se completa con **Epidemic** y **Europa**. Y para von Trier, “visto desde Dinamarca, Alemania es Europa”. O, dicho de forma más exacta, Europa es Alemania. Será así Alemania el escenario de las tres películas. Una Alemania fantasmagórica en **El elemento del crimen**, una Alemania infectada en **Epidemic**, una Alemania que da sus tortuosos primeros pasos tras la caída del nazismo en **Europa**. En cualquier caso, Europa se nos muestra como una tierra en descomposición. Descomposición física que define la vieja sirvienta de Osborne: “Ya no hay estaciones. Los tres últimos veranos no han sido veranos. El tiempo cambia constantemente, y siempre es lo mismo”.

Lo curioso, y común a las tres películas, es que es siempre el

personaje positivo el que ejerce de desencadenante de la catástrofe. Si el propio doctor que intenta a contracorriente luchar contra la plaga en **Epidemic** resulta ser a la postre el agente contaminante, y el joven Leo, que ha llegado desde Estados Unidos para ayudar a cerrar las heridas del país de sus antepasados, acaba colocando la bomba en el tren en **Europa**, en **El elemento del crimen** ocurre otro tanto. Es precisamente Fisher, el policía encargado de desentrañar el misterio de "los asesinatos de la lotería", el que acabará cerrando el ciclo mortal. Como los límites del tiempo y del espacio, aquellos que delimitan el bien del mal son dinamitados a placer.

Lars von Trier despliega en la película —en realidad, en todo su cine— todo un andamiaje simbólico, inaprensible a conciencia. No sólo por la utilización tenebrista del color, la omnipresencia del agua, los espacios claustrofóbicos. El realizador se aplica en la acumulación de toda una parafernalia fetichista: cuando el ayudante del forense se tumba en el suelo para descansar, lo hará rodeado de pinzas de cirujano; sucesivamente, Fisher intentará dormir primero rodeado de viejos fechadores y, más tarde, de tenedores. El sueño reparador parece estar excluido, para dejar paso a la in-

quietud de las pesadillas. Y fetiche por excelencia de la película es la miniatura de plástico en forma de cabeza de caballo que el asesino deja como firma en el lugar de sus crímenes.

Fisher guarda uno de esos fetiches en su bolsillo, sin ser consciente de que con ello está dando el primer paso hacia la ya citada transferencia de personalidad con el asesino. Se apropiará de Kim, amante de Harry Grey ("*cuando te folle vas a volver a la Edad de Piedra*"); firmará instintivamente con su misma letra cuando se inscriba en el hotel Elite; probará las pastillas que tomara Grey ("*van bien para joder, pero luego te encuentras fatal*"), le advierte Kim), para reproducir en su cabeza las fuertes jaquecas que sufría el asesino... Los límites entre el bien y el mal, entre el perseguidor y el perseguido, entre el orden —si es que puede hablarse de tal cosa en la caótica Alemania que se nos dibuja— y su transgresión, vuelan por los aires.

Como los protagonistas de las otras dos películas de la trilogía, Fisher es frío, huraño, inaccesible. Todo lo contrario de lo que ocurre con las heroínas de su siguiente trilogía —**Rompiendo las olas**, **Los idiotas** (*Idioterne*, 1998) y **Bailar en la oscuridad**—,

seres que se debaten entre su vulnerabilidad externa y una sobrecogedora fortaleza interior. Von Trier ha declarado que en sus primeros largometrajes el tratamiento de los actores no iba mucho más allá de considerarlos parte del decorado. Se diría que se trata de simples muñecos del destino..., o de la trama.

Por encima de ellos siempre hay una voz que les sobrevuela, que les maneja a su antojo. Es el caso de los autores del film que se cue- lan entre los pliegues de **Epidemic**, pero también del hipnotizador que transporta a su médium a los años ficticios de la peste. Lo es la voz del narrador de **Europa**, que, en un acto extremo de demostración de poder, cronometra la muerte del protagonista. Y, por supuesto, es el caso también del hipnotizador que, desde El Cairo, hace revivir a Fisher su lado más oscuro, que ha intentado abandonar con su nueva huida de Alemania.

Se diría que, como en las tragedias griegas, por las que von Trier declara sentirse tan poco atraído, esa voz es la de un dios omnipotente y cruel. Un dios distante, nada que ver con el que dialoga con Bess en **Rompiendo las olas**, instigándola incluso en su misión de autoinmolación a favor del hombre al que ama, pese a las prédicas de sus burócratas en la tierra. O del ya internalizado por Selma en **Bailar en la oscuridad**, en un nuevo acto de sacrificio hasta las últimas consecuencias. Película tras película, Lars von Trier va depurando su propia idea de divinidad, en una venganza progresiva hacia el ateísmo militante en el que fue educado por sus padres.

Pero el protagonismo del creador/narrador/hipnotizador va más allá de una simple lectura metafísica. El papel de la hipnosis en la primera trilogía de von Trier corre paralelo a la importancia que el





realizador concede a la capacidad de fascinación del propio cine. Von Trier quiere someter al espectador con sus imágenes, hasta el punto de que no dudaría, si pudiese, en hipnotizarle a su vez, para despertarle tan sólo cuando la palabra FIN se dibujase en la pantalla. De hecho, lo ha intentado a veces con alguno de sus actores. De ahí que suscribiese con entusiasmo las ideas de su operador Tom Elling respecto al método del *eye-scanning* (4): “*Todo para someter al ojo a una perturbación mínima y para indicar claramente qué parte de la imagen debía atraer su atención*” (5).

En cierto modo, Lars von Trier juega en sus primeros largometrajes a ejercer de creador supremo. El resultado, pese a irritar a veces, es fascinante; aunque, afortunadamente, con el tiempo su cine se va “manchando” cada vez más de carne y sangre, de vida.

#### NOTAS

1. La propuesta no cayó, no obstante, en saco roto. El crítico musical José Ángel Vela del Campo escribía en su artículo “Noticias wagnerianas”, publicado en el diario *El País* el 28 de diciembre de 2001: “*La noticia wagneriana más sorprendente de los últimos tiempos ha venido, en cualquier caso, de Bayreuth. (...) Se trata de la próxima producción de El anillo del nibelungo a partir de 2006 que contará en la dirección musical con Christian Thielemann, y en la escénica nada menos que con el bautismo en la ópera del cineasta danés Lars von Trier*”. Si este proyecto nos parece sin duda fascinante (¡quién pudiera formar parte para entonces del exquisito público del templo wagneriano por excelencia!), lo que desde luego no nos parece es “sorprendente”, habida cuenta, no sólo de la devoción de von Trier por la música del genial músico alemán (su hijo se llama Ludwig, como el príncipe bávaro que ejerció de mecenas de Wagner), sino también de su probado dominio del melodrama –véanse particularmente **Rompiendo las olas** y **Bailar en la oscuridad**–, y no olvidemos que es

quizás la ópera el más genuino exponente del sentido exacto de lo que es, o debe ser, el melodrama.

2. Björkman, Stig: *Lars Von Trier. Entretiens avec Stig Björkman*. Ed. Cahiers du Cinéma. París, 2000.

3. *Ibidem*.

4. En pocas palabras, se trataría de intentar fijar la atención del espectador en un punto concreto de la pantalla, que habría de enlazar con ese mismo punto geométrico del plano siguiente a través de un riguroso sentido del montaje, perfectamente planificado de manera previa.

5. *Op. cit.* nota 2.