

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Rompiendo las olas. La puesta en escena, la vida

Autor/es:

Herederó, Carlos F.

Citar como:

Herederó, CF. (2002). Rompiendo las olas. La puesta en escena, la vida.  
Nosferatu. Revista de cine. (39):51-63.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41269>

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**

# Rompiendo las olas

*La puesta en escena, la vida...*



*Europari buruzko bere trilogiaren ondoren, **Breaking the Waves** lanarekin eman zion von Trier-ek hasiera bere bigarren trilogiari, lehengoak ez bezala interes askoz ere handiagoa jartzen duen narrazioan bertan alderdi teknikoagoetan baino, eta horretan lagungarria izan zen, zalantzarik gabe, bera kristautasunera aldatzea. Filmaren irudiak kurritzen dituen emozio zolia Emily Watson aktoreak bideratzen du, eromenaren eta santutasunaren arteko bide-erdian dagoen pertsonaia osatzen duenak.*

*Carlos F. Heredero*

La aparición de **Rompiendo las olas** (*Breaking the Waves*, 1996) en la filmografía de Lars von Trier supone, desde todas las perspectivas o ángulos que podamos considerar, un punto de inflexión decisivo y definitorio. La forma, el sentido y la naturaleza de su propuesta estética y narrativa provocan una nítida ruptura con el pasado y un aldabonazo fundacional para el rumbo futuro que toma la obra del cineasta danés a partir de entonces. La sorpresa generalizada que produjo el hallazgo de esta obra seminal, que se revela como germen y avanzada de los siguientes trabajos de su director, tiene ciertamente muchos y numerosos fundamentos explicativos, pero acaso el más claro de todos ellos reside en la quiebra radical que la historia de Bess McNeill introduce en la evolución del itinerario precedente seguido por su autor.

#### 1. Identidad y fundamentos de una trayectoria

Los tres primeros largometrajes dirigidos por Lars von Trier (sucesivamente, **El elemento del crimen** –*Forbrydelsens element*, 1984–, **Epidemic** –1988– y **Europa** –*Europa*, 1991–) cierran en 1991, fecha de la tercera, una coherente trilogía asumida como tal. Los tres tienen por escenario un

territorio llamado “Europa”, aludido de forma expresa en la primera y la tercera, e implícitamente metamorfoseado en un espacio imaginario dentro de la segunda. La Europa de von Trier tiene fuertes y bien identificables raíces de naturaleza histórica, cultural y geográfica en el continente real, pero es, sobre todo, un espacio metafórico de ficción por el que se pasean las criaturas y las obsesiones del cineasta: algo así como el equivalente a Macondo en la obra de García Márquez, Región en la novelística de Juan Benet, la ciudad de Santa María en el universo literario de Onetti, el condado de Yoknapatawpha en los relatos de Faulkner, el Balbec imaginario de Proust o, con otros perfiles no tan definidos y menos formalizados, el recurrente Monument Valley que ofrece sus inconfundibles contornos orográficos a los *westerns* de John Ford.

Las tres películas se plantean, además, como sendos trabajos sobre el cine: de manera explícita y autorreflexiva en **Epidemic**, donde los propios von Trier y Niels Vørsel (su compañero en la escritura del film anterior) interpretan a un director y a un guionista enfrentados a la tarea de poner en pie un proyecto frente a la incompreensión de los productores; y de manera implícita, al hacer de la memoria cinéfila y del gran almacén audiovisual el refe-

rente sustancial de sus imágenes, en **El elemento del crimen** y en **Europa**: dos películas que buscan su sentido no tanto en la dramaturgia interna de sus historias o de sus personajes, sino en lo que está fuera de ellos; es decir, en los ya conocidos –y previamente dotados de sentido– códigos genéricos, visuales y narrativos invocados por la representación.

Fascinado por la especulación estética y formalista con todos esos códigos, y llevado también por la “atracción casi fetichista que siento hacia la tecnología del cine” (1), von Trier convierte el juego con la plástica y con la técnica, dentro de sus tres primeras películas, en el objeto preferente de su búsqueda: dibuja detallados y precisos *storyboards* que prefiguran con gran exactitud, casi al milímetro, los encuadres de apertura, los movimientos de cámara y la puesta en escena de cada plano, trabaja intensamente la gama cromática y las luces irreales (los amarillos anaranjados de **El elemento del crimen**), las gamas del blanco y negro (**Epidemic**) o la superposición de hasta siete capas diferentes de imágenes filmadas con distintas lentes –en blanco y negro y en color– dentro de la fantasmagoría visionaria que supone **Europa**.

Durante esta fase, que se corresponde en su filmografía con los



Capítulo 1: Bess se casa

años ochenta, Lars von Trier se ve a sí mismo como un “*alquimista del cine*”, y no duda en declarar que “*robar del cine es como utilizar las letras del alfabeto cuando se escribe*” (2). El expresionismo onírico y el diseño futurista de *Metrópolis* (*Metro-polis*; Fritz Lang, 1927), el clima ferroviario de *Berlin Express* (*Berlin Express*; Jacques Tourneur, 1948), el lirismo subacuático de *L’Atalante* (*L’Atalante*; Jean Vigo, 1934), el escenario histórico de *Alemania, año cero* (*Germany, anno zero*; Roberto Rossellini, 1947), la banda sonora de *De entre los muertos* (*Vertigo*; Alfred Hitchcock, 1958), los ecos de *La noche del cazador* (*The Night of the Hunter*; Charles Laughton, 1955) y los *collages* visuales de Syberberg, entre otros, acaban así por configurar esa promiscua amalgama, esa textura multirreferencial que da forma y sentido a **Europa**: ese “*recorrido en tren a partir de una estación que es el cine*” (en palabras de su autor) en busca de una experiencia totalizadora construida con los mimbres que proporciona la memoria del cinematógrafo.

La dimensión esencialmente formalista de estas propuestas estaba asumida plenamente por el cineasta: “*La experiencia que busco tiene lugar cuando la magia del cine realmente funciona y el sentimiento sensual recorre el cuerpo en oleadas orgásmicas*”. Su interés por indagar en las relaciones de la conciencia del espectador con la ilusión óptica del cine propicia, a su vez, que los componentes hipnóticos intervengan, de forma más soterrada en las primeras y de manera ya deliberadamente formalizada en la tercera, dentro de las tres películas. “*Sería fabuloso poder hipnotizar al público con algunas imágenes y, a continuación, no tener que mostrarle de la película más que la palabra FIN al despertarle después de hora y media. Eso sería realmente el cine absoluto*” (3),



decía el director a propósito del viaje hipnótico que proponía con **Europa**.

Los juegos narrativos con los códigos propios del cine negro (**El elemento del crimen**), la mecánica metaficcional y autorreflexiva del relato (**Epidemic**) y los jirones de cine con los que se teje la formalización dramática y estética (**Europa**) convierten a las tres primeras películas de von Trier en una articulada metáfora de la experiencia filmica propiamente dicha. Los mecanismos de la cita, del pastiche y del *collage* hegemónizan una formulación fuertemente manierista que cabe situar dentro de la posmodernidad irracionalista y neoconservadora (Habermas) y, dentro de ésta, como expresión paradigmática de esa “posmodernidad fuerte” (émulo de la modernidad) en la que la imagen, desligada ya casi por completo de la noción de necesidad (en acertada expresión de John Berger), se vuelve sobre sí misma y se desentiende de la experiencia real.

Dos factores intervendrán después para empezar a cambiar las cosas. El primero es la realización, en 1994, de la primera parte de una serie televisiva (**Riget**), para cuya grabación Lars von Trier no puede utilizar ya los minuciosos *storyboards* ni los sofisticados andamiajes tecnológicos

de sus largometrajes anteriores. La utilización de una cámara inquieta y nerviosa que, llevada siempre a mano, persigue a los actores, el contacto más directo y estrecho con sus colaboradores y la exploración a fondo, por primera vez, de las convenciones y de los cauces del melodrama, suponen para él una experiencia completamente nueva. El segundo aparece el trece de marzo de 1995 y tiene forma programática: es el “Manifiesto Dogma 95”, que firma junto a Thomas Vinterberg y que viene a reivindicar –al menos en la literalidad de su formulación– una acción de rescate, pretendidamente regeneradora, frente a un cine al que considera reo del artificio ilusionista, del espectáculo narcisista y de la acción superficial.

Bien porque estas experiencias sean producto de la evolución personal del cineasta o bien porque sean ellas mismas las que impulsan esa evolución, lo cierto es que ambos eslabones señalan el tránsito que conduce desde la obsesión estética y formalista, generada por una práctica vampírica y fruto de un control exhaustivo, a una liberación estilística que, a fuerza de potenciar la franqueza expresiva, revaloriza la experiencia sensorial y abre las puertas a la expresión del deseo y de la pasión. Del empeño casi tiránico por configurar una imagen final se

pasa a la búsqueda prioritaria de la emoción en estado puro. La formalización estética deja de ser objeto de una predeterminación obsesiva para convertirse en un vehículo con el que acercarse a los personajes, ponerse al servicio del relato y capturar la emoción: “No quiero partir de un forma o de un estilo, sino del contenido de la historia” (4). El siguiente paso será **Rompiendo las olas**.

## 2. Sentido y razones de una alternativa

Lars von Trier ha contado en varias ocasiones que creció en el seno de una familia de radicales de izquierda donde la expresión de los sentimientos fuertes estaba proscrita o era mal vista. Una concepción dogmática de la cultura que consideraba de mal gusto las manifestaciones emocionales intensas dentro de cualquier forma narrativa, ya fuera ésta la literatura, el cine o los simples cuentos infantiles. El escepticismo ateo que presidió su infancia y la circumspecta austeridad puritana del protestantismo nórdico fueron vividos por el cineasta, igualmente, como otras tantas barreras contra la manifestación abierta y vitalista de creencias y sentimientos.

Frente a este *background* que von Trier siente como doblemente castrador, contra aquella herencia emocional y religiosa que reprimía el goce de los sentimientos, se abre paso una doble reacción. Por un lado, su particular conversión al catolicismo, su respuesta íntima y privada a la cultura religiosa en la que se había formado. Por otro, el impulso de realizar una película capaz de dar cuerpo y expresión a ese compromiso emocional que, a esas alturas de su vida, resultaba esencial para él y para su concepción del mundo. Dos reacciones que a la postre se revelarán estrechamente ligadas entre sí dentro de **Rompiendo las**

**olas**, la obra con la que el director danés viene a plantear un desafío en toda regla, no exento de cierta voluntad provocadora, a la naturaleza de sus propias raíces culturales y religiosas.

Von Trier empieza por buscar una historia que le permita atacar, simultáneamente, la proscripción emocional que padeció en su infancia, la ortodoxia intolerante de una religión dogmática y la incredulidad racionalista propia del pensamiento laico. Lo que se plantea no es un reto cualquiera, sino un desafío que se quiere a sí mismo radical y sin cortapisas, dispuesto a llegar hasta sus últimas consecuencias. No le basta sólo con contar una historia de tema religioso: “Quería hacer una película sobre el milagro y hacerla, al mismo tiempo, perfectamente naturalista”. Y de ahí que acabe eligiendo como protagonista a un personaje a través del cual pueda dar rienda suelta, sin ningún tipo de contención, a la vivencia extrovertida de los sentimientos.

Resulta significativo que esta necesidad de encontrar un vehículo para la exteriorización torrencial de las emociones haga que von Trier abandone ya por completo a los protagonistas invariablemente masculinos de sus ficciones anteriores (Michael Elphick en **El elemento del crimen**; el Lars interpretado por el propio director en **Epidemic**, y Jean-Marc Barr en **Europa**) –seres introvertidos, encerrados en su interior, casi opacos en términos emocionales– y opte por transferir el protagonismo de **Rompiendo las olas** a la figura femenina de Bess McNeill, precursora de Karen (**Los idiotas** –*Idioterne*, 1998–) y Selma (**Bailar en la oscuridad** –*Dancer in the Dark*, 2000–), con las que integra la conmovedora galería de mujeres que toman las riendas en esta nueva etapa de su filmografía, identificada con los años noventa.

Y de la misma forma resulta revelador que sea precisamente en su memoria infantil (el espacio de la represión emocional) donde Lars von Trier vaya a encontrar la inspiración-motor para crear el personaje de Bess. El retrato de esta heroína inocente, insólito personaje de bondad y generosidad sin límites, sin doblez o recámara ninguna en su pureza de corazón y en su entrega al ser amado, proviene –a la sazón– de un cuento de hadas infantil titulado *Corazón de Oro* y de la niña que protagonizaba su historia, capaz de atravesar el bosque y de sufrir múltiples pérdidas sin dejar por ello de mirar al futuro con optimismo. “*Corazón de Oro es Bess en mi película*”, dice von Trier, y hasta tal punto ese impulso originario se deja sentir también sobre Karen y Selma (figuras del mismo temple) que el cineasta no ha dudado en considerar al tríptico formado por **Rompiendo las olas**, **Los idiotas** y **Bailar en la oscuridad** como “*mi trilogía Corazón de Oro*” (5).

Bess, Karen y Selma son el punto de partida para la construcción de las tres historias, y sus películas respectivas se organizan, además, sobre una línea dramática común: el itinerario de la mujer inocente y generosa, idealista y limpia de corazón, aferrada con intransigente determinación a unas convicciones íntimas que vive y siente con una intensidad tan irracional como indestructible. Convicciones de las que termina siendo prisionera y que la conducen invariablemente al autosacrificio personal.

Pero no sólo en su memoria de infancia encuentra von Trier las referencias que necesita para crear este tipo de heroína. Sus deudas con el cine que más admira y que más tiene presente se revelan también en otras raíces que alimentan decisivamente a la película. Por un lado, la figura de Juana de Arco (en la versión de Dreyer) y la Gelsomina de Fellini (en **La strada** –*La strada*, 1954–), las dos



películas de las que el director le mostró varios fragmentos a su actriz, la británica Emily Watson, durante la preparación del film: *“Me dijo que le gustaría que yo hiciera una fusión de esos dos personajes”* (6). Por otra parte, la **Gertrud** (*Gertrud*, 1964) de Dreyer (¡de nuevo Dreyer!), aquella inolvidable mujer de la que el joven danés llegó incluso a tomar prestada su divisa emocional y testamentaria (*Amor Omnia*) como posible título de su película, antes de que el productor le pusiera el veto a semejante idea.

Von Trier era plenamente consciente de la novedad que suponía para él tener como protagonista a una mujer, *“aunque esto ocurre en todas las películas de Dreyer. Y una mujer que sufre, además”* (7), lo que nos remite de nuevo al universo dreyeriano. No por casualidad, las dos figuras femeninas que completan el cuadrilátero referencial básico de **Rompiendo las olas** no son otras que la Anne de **Dies Irae** (*Dies Irae*; Carl Theodor Dreyer, 1943), otra mujer joven que muere víctima del oscurantismo religioso más intolerante, y la Inger de **La palabra** (*Ordet*, 1955), defensora convencida de la fuerza del amor por encima de las viejas tradiciones y protagonista también de una milagrosa resurrección.

Descendiente inequívoca de Juana, de Anne, de Inger y de Gertrud, la Bess de von Trier necesitaba encontrar una encarnación singular. No le valía a su creador cualquier tipo de actriz. Requería una intérprete dispuesta a ofrecerle una disponibilidad emocional plena, y la encontró en la debutante Emily Watson después de que otras estrellas más conocidas, y teóricamente más rentables de cara a la taquilla, rechazaran implicarse en el proyecto, como fue el caso de Helena Bonham-Carter.

Cinco años de preparación, entre esfuerzos para sacar adelante el proyecto, reescritura de guiones, localización de exteriores y búsqueda de actores, consume el cineasta en el giro copernicano que supone **Rompiendo las olas**. Al principio había pensado rodar la historia en la costa oeste de Jutlandia, después en Noruega, más tarde en Ostende (Bélgica) e incluso en Irlanda, antes de decidirse, finalmente, por la isla norescoca de Skye, cuyos paisajes habían atraído, durante el siglo XIX, a numerosos escritores y pintores del romanticismo. Y es precisamente sobre sus planicies, entre sus formaciones rocosas y escarpadas, donde el cineasta (acompañado tan sólo por el operador Robby Müller) filma por anticipado, mucho antes de iniciar el rodaje propiamente dicho, los pla-

nos que luego servirán para abrir cada uno de los siete capítulos en los que se divide la historia.

Finalmente, el rodaje comienza a finales de otoño de 1995. Habían pasado ya más de siete meses desde la firma del “Manifiesto Dogma 95”, pero von Trier reconoce que para hacer su película no siguió al pie de la letra las reglas del famoso “Voto de Castidad” propugnado en aquel texto. De ahí, por ejemplo, que no dude en colorear digitalmente por ordenador (con la ayuda de un artista danés experto en pintura romántica, Per Kirkeby) esos planos de paisajes, sólo aparentemente estáticos, que abren cada capítulo y que ordenan los diferentes bloques en los que se divide la acción.

Con todo, la apuesta mayor de la película en el terreno estilístico descansa sobre la determinación de no prefigurar la puesta en escena de cada secuencia para dejar la más completa libertad de movimientos a los actores: *“Cada escena se rodaba en continuidad tal y como había sido escrita, pero éramos completamente libres en nuestros movimientos”*, recuerda Emily Watson al comentar el rodaje. *“Robby Müller elegía el lugar de salida más adecuado para poder moverse y seguirnos con la cámara. En la toma siguiente, Lars*

nos pedía cambiar, hacer otra cosa. Se rodaban una media de cuatro o cinco tomas. Cada una correspondía a la misma escena, pero todas eran diferentes” (8).

Los actores se ven invitados e impulsados, de esta forma, a buscar la mayor intensidad posible en sus interpretaciones, a proponer nuevos movimientos y entonaciones hasta el punto de modificar incluso la escenografía mediante su propia y personal inspiración. “Dejábamos avanzar la continuidad”, cuenta el director, “para permitir a los actores una libertad de expresión más amplia. En el caso de *Katrin Carlidge*, que tenía experiencia, la intensidad de su interpretación se debilitaba con cada toma. A *Emily Watson*, en cambio, podía darle instrucciones muy precisas, lo que la permitía afinar su expresión a medida que se avanzaba. De hecho, he conservado sistemáticamente la última toma de cada escena con *Emily*, mientras que para las de *Katrin* elegía siempre la primera” (9).

Nacen así esas imágenes inestables, vibrantes y nerviosas, filmadas en cinemascopio y capturadas por una cámara llevada siempre a mano, con las que Lars von Trier les arranca a los actores sus registros más íntimos y reveladores por el procedimiento de “robarles” –casi lite-

ralmente– las expresiones más intuitivas, recónditas o incontralables de sus *performances*. Posteriormente, frente a la pantalla del Avid, esa obsesiva búsqueda de la autenticidad fundamenta el esfuerzo por reforzar al máximo la intensidad y la “verdad” de la interpretación, lo que le lleva a montar siempre la toma más reveladora o penetrante (en lo que atañe a la expresión dramática de los actores) sin preocuparse de la estabilidad del encuadre ni de posibles desenfocados, ni del respeto por el eje, ni de los *raccords* de mirada.

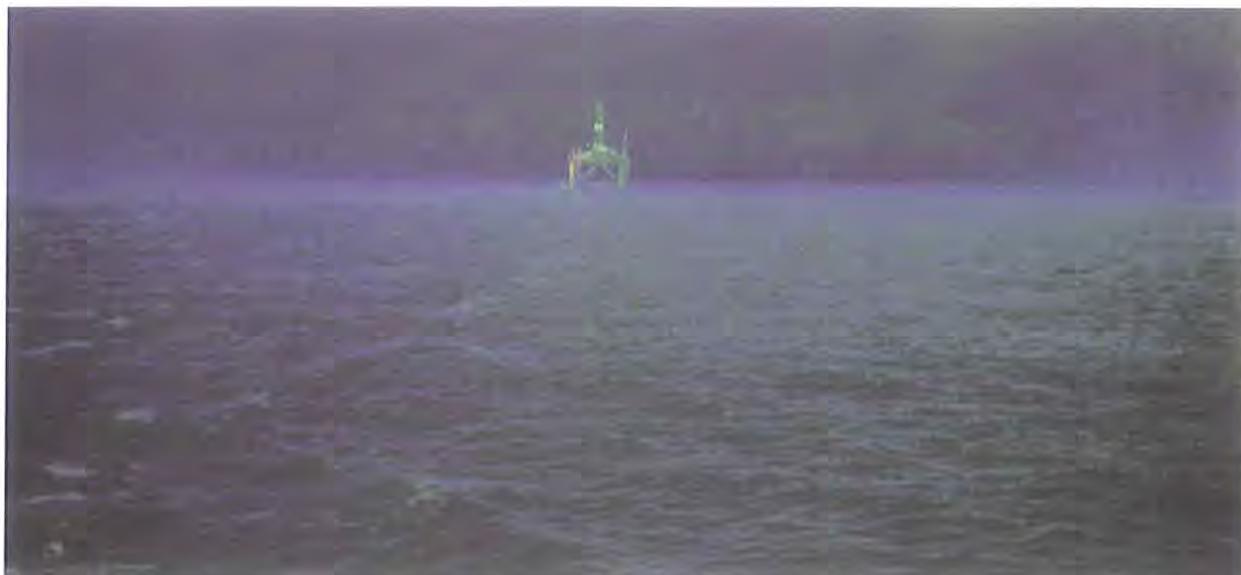
Esta opción moral de montaje, que privilegia la sinceridad de la expresión sobre la gramática del lenguaje, genera una sintaxis sincopada con pequeñas –casi imperceptibles– pero abundantes rupturas de la continuidad espacio-temporal dentro de cada secuencia. Sin embargo, la fuerte determinación que guía al cineasta por ese camino consigue conformar una nueva y heterodoxa continuidad hecha de fognazos abrasadores, de instantes fugaces, intermitentes y apenas perceptibles, que se superponen y se enriquecen mutuamente hasta crear una nueva ilusión en la que el “efecto realidad” sale extraordinariamente reforzado. No estamos lejos de *Opening Night* (John Cassavetes, 1977) o de *Una mujer bajo*

*la influencia* (*A Woman Under the Influence*; John Cassavetes, 1974) (10). Podría pensarse que la herencia de Cassavetes germinaba de nuevo.

La búsqueda estética de *Rompiendo las olas*, que tiene algo de impaciente y de ansiosa, que parece fruto de un impulso intransigente en su afán por arrancar ramalazos de verdad a los intérpretes, configura un estilo que trata de ir al encuentro de la historia: “Quería dar a la película la forma más realista posible, una impronta más documental”, dice von Trier, puesto que, “contada de una manera más tradicional, esta historia hubiera sido difícilmente soportable. Se adopta un estilo que sirve de filtro, y ese estilo, que es el del documental en bruto, permite al espectador aceptar la intriga tal y como es”. Plenamente consciente, pues, de que necesita un “filtro”, “una señal codificada que el espectador se encargue de descodificar” (11), el cineasta pone en marcha un alambicado procedimiento para reforzar al máximo la apariencia documental de su película.

Las imágenes filmadas en soporte fotoquímico, en Panavision y super 35 mm, fueron “telecineadas” para pasarlas a soporte magnético, a fin de trabajar sobre el color y poder hacer un etalonaje en vídeo. El producto así obtenido se “kinescopaba” posteriormente para volver a un soporte cinematográfico, lo que tenía como resultado una acentuación deliberada del grano y de la textura. El juego con las potencialidades tecnológicas del cine (ese fetichismo del que el autor nunca ha podido desprenderse) regresa por esta vía al universo de Lars von Trier, pero ahora lo hace al servicio de una operación que trata de reforzar el naturalismo de la representación. Donde antes se buscaba la especulación plástica y la experiencia hipnótica, ahora se persigue una forma que comunique in-





mediatez y sinceridad para hacer digerir a los espectadores la experiencia existencial de un personaje extremo que vive de forma extrema unas situaciones extremas.

El siguiente paso en esta dirección será todavía mucho más radical, y llevará por título **Los idiotas**, película en la que ya la mayor parte de las situaciones discurren, crecen y se desarrollan a partir de la improvisación de los actores. Decidido por fin a asumir íntegramente los mandamientos de su propio Dogma, von Trier se despoja de todo artificio, reduce el equipo al mínimo, lleva personalmente la cámara a mano durante todo el rodaje y deja fluir la puesta en escena mientras persigue infatigable a sus intérpretes. Después llegará **Bailar en la oscuridad**, con la que vuelve a refugiarse en los códigos bien conocidos del musical clásico –de nuevo su juego con las referencias genéricas– para potenciar el sentido dramático de una historia estrictamente gemela de la de **Rompiendo las olas**, y filmada, estilísticamente, en la misma longitud de onda que ésta.

Estas tres singularísimas películas integran, pues, una segunda trilogía que da cuerpo a una alternativa perfectamente diferenciada –pero no totalmente antagónica– de la que puso sobre las pantallas la primera trilogía. De la imagen

vuelta sobre sí misma se ha pasado al trabajo plenamente consciente y analítico sobre la herencia de la tradición, el manierismo que busca la autosatisfacción formalista deja paso a una “reinvención” capaz de restituir, simultáneamente, la vibración emocional de la experiencia real y la reflexión sobre los mecanismos de la representación. Von Trier sigue trabajando sobre las referencias que le ofrece el cine preexistente, pero ahora lo hace para dar a esos materiales una densidad y una formulación nueva que viene a reivindicar su capacidad de interpretar el mundo.

### 3. Naturaleza y alcance de una propuesta

La historia que nos cuenta **Rompiendo las olas** nos sitúa ante un personaje tan irreductible como el de Bess McNeill. A medio camino entre la locura y la santidad, su forma de expresar el amor, de vivir la creencia religiosa y de enfrentarse a la adversidad –primero por la ausencia y luego por la enfermedad de su esposo– le lleva tanto a refugiarse en un imaginario diálogo con Dios como a la autoinmolación para salvar al ser amado. Pero esas vivencias, que el personaje exterioriza de forma neurótica y que vive permanentemente casi en estado de trance,

no tienen cabida ni en las pautas represoras y excluyentes de la rígida comunidad calvinista a la que pertenece (que reprueba el alcohol, la música, el baile, la presencia de extranjeros y hasta las campanas de las iglesias “*porque son obra de los hombres, y no de Dios*”), pero tampoco en los cauces de la vida real, de la misma forma que entra en contradicción también –y aquí llegaríamos al meollo de la cuestión– con los códigos tanto del realismo convencional como del melodrama genérico, ya sea en su expresión clásica como en su expresión manierista, modelo Douglas Sirk, para entendernos.

Es indudable, sin embargo, que la apuesta fundamental de von Trier al dibujar una figura como la de Bess no es otra que la de reivindicar la expresión libre de los sentimientos y del fervor religioso: “*Los valores que yo estímulo en Rompiendo las olas están en total oposición con los que adquirí en mi infancia. Mi familia no tenía devoción religiosa, y por eso yo siempre evitaba entonces todo aquello que la película contiene de religiosidad o de impresiones anticuadas. No había ninguna razón para exponer las cosas tan desvergonzadamente como lo hago en la película*” (12).

El comportamiento y la personalidad de Bess rebasan los límites de

la cordura y de la lógica, transgreden las leyes de lo que el sentido común, la sociedad y las religiones han definido como “normalidad”. Su inocencia y su pureza parecen “fuera del mundo”, y ni siquiera los seres que la quieren y la defienden (su marido, su cuñada) pueden comprender del todo la motivación y las razones de su conducta. Por mucho que la acción transcurre en una apartada y solitaria aldea de la costa norte de Escocia, el contraste se acentúa más todavía al situar von Trier la historia a comienzos de los años setenta (una época en la que el estatus de la mujer estaba empezando a cambiar), por lo que el choque con la mentalidad de los espectadores contemporáneos del film —y con lo que éstos se hallan dispuestos a considerar como “normal”— se hace más estridente aún.

El itinerario de esta heroína está sembrado de obstáculos y amenazado por diferentes estructuras de poder: la religión y los clérigos, la comunidad y la presión social, el hospital y los médicos. La estructura del melodrama es casi canónica en este sentido, pero en su interior aparece una formidable fuerza transgresora: la de una mujer que, frente a todas esas barreras, exhibe una indestructible determinación interior y opone el impulso sin límites de una pasión que ella vive como fuerza curativa

y redentora, que la lleva primero al sacrificio erótico y luego a la inmólación vital como gestos vivificadores, sin pretensión alguna de edificar una alternativa moral ni de plantear un desafío ideológico. Lo desmesurado y lo inefable, lo sublime y lo ridículo se fusionan y se alternan, sin solución de continuidad, dentro de su particular manera de vivir y de entender el amor.

Ese itinerario, en cuyas estaciones de paso algunos han querido ver un estrecho paralelismo con la vida de Cristo (13), puede verse también como una afirmación pagana, arrogantemente humana y lindante con la blasfemia. El relato cristiano de sacrificio y de entrega se convierte, desde esta perspectiva, en un desafío que rebasa todas las fronteras de la racionalidad, que se revuelve contra los fundamentos religiosos y que camina desde el amor humano hasta el milagro sobrenatural a través del goce erótico, el sacrificio sexual y la autodestrucción masoquista. Contra todas las religiones (la de Dios y la de la medicina), la fuerza incombustible de Bess descansa esencialmente sobre la fe en ella misma, en su fortaleza interior y en su capacidad para construir su propia y herética religión.

Conforme a esta humanísima liturgia individual, Bess pone en es-

cena su propio diálogo con un Dios privado, que ella misma se inventa para uso particular y que von Trier filma —no debe olvidarse— como una conversación monologada de estricta naturaleza esquizofrénica, puesto que es siempre Bess (y sólo Bess) quien se interroga y se responde a sí misma, cambiando la tonalidad de su voz cuando pronuncia las palabras que ella atribuye a la divinidad. Y si la protagonista de **Rompiendo las olas** escenifica en medio de la soledad y del aislamiento su particular diálogo con Dios, Selma escenifica sus fantasías musicales en el interior de su propia cabeza y como parte de su imaginario soñado dentro de **Bailar en la oscuridad**. Las dos huyen con esos recursos de una realidad que las acosa y las hace sufrir, como si estas mujeres —singulares heroínas de crueles cuentos de hadas— tan sólo pudieran tomar en sus manos las riendas de su propio destino abstrayéndose de todo y de todos, refugiándose y aislándose en el ámbito intransferible de la invención imaginaria o fantaseada.

*“Bess interpreta el resultado de sus actos como si se tratara de un milagro”, dice von Trier; pero lo cierto es que él mismo, haciendo uso de sus poderes como demiurgo y articulador del relato, refuerza esa creencia al montar intencionadamente en paralelo, dentro*





del capítulo 6, la primera entrega sexual de Bess a un desconocido y la reanimación de Jan en el hospital. El efecto que genera ese montaje identifica la ilusión que Bess se construye para sí misma y el sentido de la narración. Es éste un procedimiento, una intervención “fuerte”, que el autor no se permite, sin embargo, al final de la película, cuando el precedente sentado antes le permite sugerir ya –sin necesidad de que una operación de montaje venga a establecer explícitamente ninguna relación causal– que la curación de Jan acaso pudiera ser consecuencia del autosacrificio de Bess.

Esta identidad entre el autor y su personaje, entre la vivencia existencial de Bess y el punto de vista de Lars von Trier, no es –contra lo que pudiera parecer en un acercamiento precipitado– una relación unívoca ni cerrada. El cineasta no es tan ingenuo, ni mucho menos tan naíf, como su criatura; sabe perfectamente que está construyendo una historia “muy provocadora y totalmente inverosímil” (14), y sabe también que el retrato de Bess no es otra cosa que un exorcismo, una exacerbación estilizada de todo lo que él había sentido como proscrito en los tiempos de su infancia.

Podríamos decir que tiene una doble necesidad. Por un lado, siente la urgencia y el deber de creer y confiar en su criatura, de apostar por ella, de respetar sus creencias y de serle fiel, de ofrecerle razones vitales y morales de fondo a una mujer que defiende de manera tan radical su propia y heterodoxa visión del amor y de la vida. De ahí que se ocupe de apuntalar dramática y narrativamente una identidad férrea con el punto de vista de su protagonista. Por otra parte, su mirada personal es diferente, su “saber narrativo” y su aprendizaje estético le distancian de Bess y de sus postulados, lo que le hace buscar mecanismos para expresar esa distancia y esa reflexión sin adoptar una postura irónica, sin subirse a ninguna atalaya desde la que mirar con superioridad a su personaje. De aquí su opción por una arquitectura estilística y formal capaz de dar cuerpo a ese *décalage* entre el discurso de la película y la visión del mundo de su protagonista.

De este doble compromiso extrae **Rompiendo las olas** su sinceridad y su belleza de fondo, lo más valeroso de su reto y la verdadera naturaleza de su propuesta. Todo empieza con una mirada fundadora, capturada –no precisamente por azar– cuando el cineasta se queda a solas con su actriz, ex-

pulsa del set a todo su equipo, coge personalmente la cámara sobre sus hombros, le pide a Emily Watson que se vuelva hacia él y la filma (dentro de un primerísimo plano de encuadre muy cerrado sobre su rostro) en el acto ficcional de salir al exterior de la iglesia, cuando han transcurrido tan sólo apenas dos minutos de proyección (15). Esa mirada quiebra de pronto, inesperadamente, de forma admonitoria y anunciadora, los fundamentos de la ilusión naturalista. Los ojos de Bess delatan a la cámara que la filma y, a partir de entonces, comienza la representación: el plano se corta bruscamente y entra el primero de los paisajes coloreados, cabecera con rótulo incorporado (“Capítulo 1: Bess se casa”) del primer segmento del film.

Esa mirada cómplice y transgresora, mantenida deliberadamente sobre la cámara durante algunos segundos, fulmina de golpe y por sorpresa toda posibilidad de identificación con la historia que von Trier se dispone a narrar. Es una mirada que expresa confianza y expectación, inquietud y diversión simultáneamente. Es el gozne que fusiona la relación entre el creador y su criatura, el gesto que funda la identidad narrativa entre ambos, al mismo tiempo que pone en cuestión, y empieza a dinami-

tar, la identidad entre el espectador y el relato, entre la vida ficcional de Bess y el sentido de la narración que se levanta sobre ese pilar autodenotativo.

Bess sale de la iglesia tras recibir las admoniciones de los clérigos, y Lars von Trier la pone en el mundo con ese plano-mirada que es, en sí mismo, el verdadero prólogo de la película. Después vendrán otras miradas igual de cómplices (otras tantas rupturas de las leyes de la transparencia y del relato clásico), diseminadas de forma intermitente por el cineasta a lo largo del metraje. Entre ellas, la mirada furtiva que Emily Watson lanza a la cámara en el capítulo 4, cuando Jan regresa del hospital y suben las escaleras de su casa en medio de una alegre secuencia musical de montaje (16), y la mirada que de nuevo recoge la cámara cuando Bess se vuelve hacia ella antes de subir por segunda vez al barco camino de su sacrificio final. Ésta es la última imagen que veremos de Bess antes de que vuelva destrozada al hospital poco antes de morir. Es un plano de despedida, el último plano de comunión entre el creador y su criatura, con el que Lars von Trier abandona a su protagonista, todavía viva y cons-

ciente, a punto de dar un paso sin retorno sobre una barcaza en medio del agua.

Al agua del mar volverá finalmente, camino de su redención, el cadáver de Bess en la secuencia final de la película, como ya lo había hecho también anteriormente, por otra parte, Leo Kessler en el desenlace de *Europa*, sumergido en el fondo del río y a la deriva, camino del mar. Y en el agua (un elemento fundamental y a la vez mítico para Lars von Trier, que juega un papel revelador en casi todas sus películas) (17) encontrará también la heroína el camino de su metafórica resurrección cuando un inesperado plano de audacia infinita —“*que sólo pertenece a Bess y al cine*”, como ha dicho Frédéric Strauss (18)— clausura con un broche de inaudito ingenuismo naíf preñado de resonancias milagrosas (ese encuadre cenital con las campanas celestiales) el discurrir de esta fábula escéptica sobre los infortunios de la virtud.

Entre medias, los ocho paisajes con formato de postal coloreada y con el título del bloque al que dan entrada (siete capítulos y un epílogo) trabajan en la misma dirección. Son otros tantos planos de

encuadre fijo, inserciones de carácter brechtiano sobre cada una de las cuales se escucha una canción de los años setenta (19) (la misma época en que transcurre la historia), y tienen como función subrayar la ordenación articulada del relato. El recurso introduce un comentario distanciador y externo de la acción, del que se encargan tanto las letras de las canciones (elegidas ex profeso por su relación más o menos evidente con los avatares del capítulo que sigue) como la propia capacidad alegórica de esas imágenes: una combinación que se expresa con multiplicadora fuerza expansiva, por ejemplo, en el plano que hace de prólogo al epílogo, donde las aguas de un río (metáfora de la eternidad) circulan bajo un puente (alegoría de la pasarela entre la vida y la muerte), mientras sueñan los compases de *Life on Mars* (David Bowie) para introducir el tránsito de Bess hacia la vida en otro mundo.

La operación se completa con “*esa particular forma de ascesis*” estilística que trata de construir “*un correlato plástico a la exaltación de la desmedida historia*” que se nos cuenta. Una opción que rompe abiertamente con todas las normas de la planificación clásica, y en la que, según describe Antonio Weinrichter, “*las líneas de fuga sustituyen con ventaja a una composición centrada convencional en beneficio de la experiencia emocional del espectador*” (20). Sólo que esa estética no genera únicamente un efecto de acoplamiento naturalista con la vibración melodramática de la historia y de su protagonista. Lo que también busca von Trier de forma constante (mediante las miradas de Bess a la cámara, las cabecezas de capítulo con su cromatismo manipulado, la música pop no diegética sobre aquéllas y la tensión generada por una cámara en permanente movimiento) es recordar sin tregua a los espectadores que están lejos de contemplar





una pieza realista o de hallarse ante una ventana transparente para observar a su través una historia real.

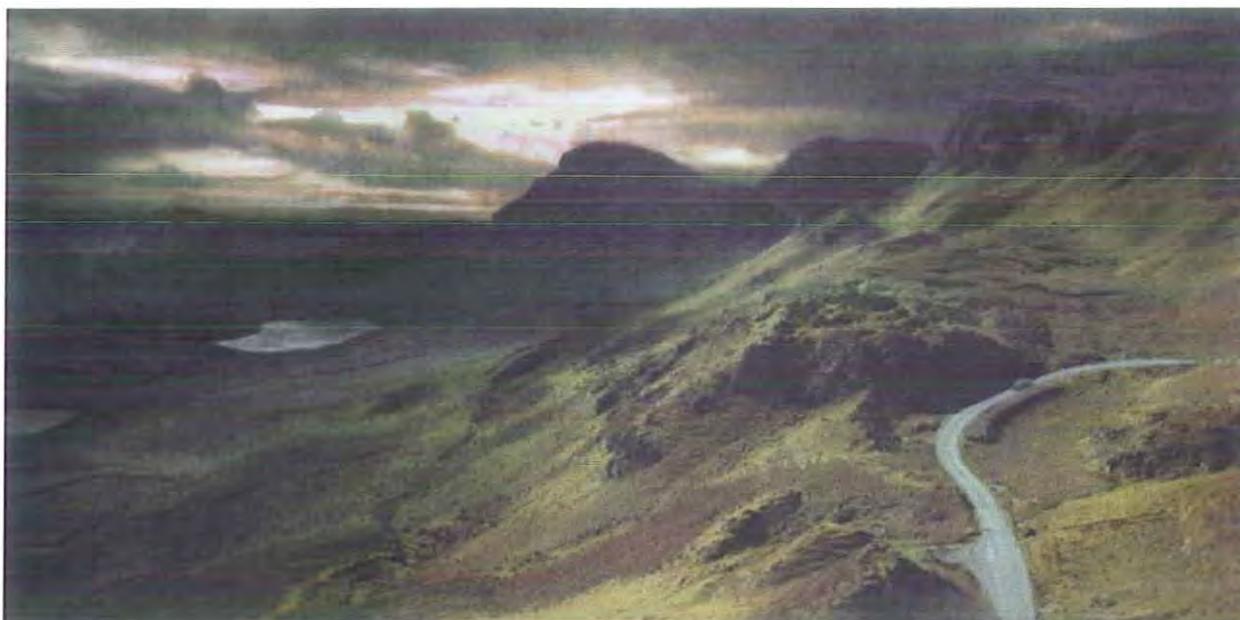
Con su buscada textura granulosa, con las violentas panorámicas que giran de un rostro a otro, con la quiebra intermitente de la ilusión naturalista y con la vibración de la cámara llevada a mano, **Rompiendo las olas** recuerda una y otra vez que esta historia ha sido grabada, que los actores están siendo filmados en el acto de desplegar todo su esfuerzo para dar credibilidad a los personajes, que la exasperación emocional de Bess está siendo filmada (por esa cámara a la que ella mira descaradamente de vez

en cuando) dentro de un rodaje *verité* que reviste con los códigos y con las pautas visuales propias del reportaje de urgencia “*esa composición lírica tan sutil*” (21) que von Trier ha tejido a modo de íntimo exorcismo.

La propuesta estética de la película trata de ofrecer al espectador esa “*señal codificada*” de la que hablaba su director, esa apariencia formal de estirpe documental para “*hacer que la historia parezca un poco como la vida real*” (22), porque efectivamente, tiene razón von Trier, “*contada de una manera tradicional, esta historia hubiera sido difícilmente soportable*”. La doble operación tiene por objeto, de un lado, liberar el máxi-

mo de energía para la expresión dramática de los sentimientos a fin de contar la historia de Bess sin renunciar a una fuerte implicación emocional con ella y, de otro, proponer un lenguaje —a la vez codificado y distanciador— que pueda ofrecer un punto de vista, una distancia, sobre la historia en cuestión.

La implicación emocional nos acerca a la humanidad del personaje, nos lo hace cercano y conmovedor pese a lo excesivo del retrato. El lenguaje elegido nos despierta la conciencia de que estamos ante una representación, ante una “forma” que nos propone implicarnos en lo que Frédéric Strauss ha llamado “*reportaje de*



Capítulo 6: Fe



la ficción". Emoción y reflexión, sentimientos y distancia, desgarrero y formalización conviven, simultáneamente, en este consciente "simulacro de cine-verdad que acaba transformándose en el eje estilístico del film" (según el acertado diagnóstico de Ángel Quintana) (23). Nos colocamos así en la perspectiva que ofrece el camino más productivo para acercarnos al misterio de fondo que ofrece **Rompiendo las olas**.

Las intensas sacudidas emocionales que provocan la existencia y la vivencia de Bess McNeill corren paralelas con la vibración y la urgencia de una propuesta estética que, lejos de imponerse por encima o de distanciarse artificialmente de aquel desgarrero vital, camina al encuentro de éste sin dejar de plantear una jugosa reflexión dialéctica sobre el sentido y la forma, sobre la vida y el cine. Una formulación que viene a reivindicar sin pudor los cauces del melodrama al mismo tiempo que propone una relectura consciente del género desde el territorio del *kitsch*.

Frontera ambivalente de la ilusión, indagación sincera en los abismos del amor y de la muerte, **Rompiendo las olas** nos confronta con unas imágenes que, sin dejar de ser reflexivas, adultas y distantes, consiguen rebasar el espacio de la ficción para afectar, con su turbulento arrastre emotivo, tanto a quien las filma como a quien las contempla. Es el triunfo supremo de la puesta en escena dentro de un film que simula alejarse de ella para zambullirse en los torbellinos de la vida. Es la gran conquista de la película.

#### NOTAS

1. Declaraciones de Lars Von Trier a Stig Björkman, en *Sight and Sound*, vol. 10, nº 8. Octubre de 1996.

2. "Hago películas para intentar encontrar la magia del cine, como un alquimista que intenta fabricar oro y no lo consigue jamás, pero sigue intentándolo una y otra vez". Declaraciones a Thierry Jousse y Frédéric Strauss, en *Cahiers du Cinéma*, nº 449. Noviembre de 1991.

3. Lars Von Trier a Thierry Jousse y Frédéric Strauss, en op. cit.

4. Declaraciones a Stig Björkman, en *Cahiers du Cinéma*, nº 524. Mayo de 1998.

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

6. Declaraciones a Marie-Anne Guérin, en *Cahiers du Cinéma*, nº 506. Octubre de 1996.

7. Declaraciones a Stig Björkman, en op. cit., 2000.

8. Declaraciones a Marie-Anne Guérin, en op. cit.

9. Declaraciones a Stig Björkman, en op. cit., 2000.

10. Debe recordarse que ambas películas están protagonizadas por sendas mujeres no conformistas (Myrtle y Mabel) en rebelión contra el entorno que trata de confinarlas dentro de un determinado rol (actriz de éxito, ama de casa) y a las que se acusa de ser caprichosa y extravagante (a la primera) o mentalmente inestable (a la segunda), lo que ofrece una llamativa equivalencia con la personalidad incontrolable de Bess y con el acoso social al que ésta es sometida para tratar de encauzar su comportamiento.

11. Declaraciones a Stig Björkman, en op. cit., 2000.



12. Declaraciones a Christian Braad Thomsen, en el diario *Politiken*, 06/07/1996.

13. Enfrentamiento con los doctores de la ley (los clérigos que rigen la comunidad); sacramento (boda y fin de la virginidad); relación particular con Dios (las conversaciones que Bess pone en escena); calvario hacia la cruz (la entrega erótica a los desconocidos durante la enfermedad de Jan); sacrificio (el segundo viaje al barco donde la espera el tormento); muerte (final en el hospital); la tumba vacía que encuentran las mujeres (el féretro donde tampoco yace el cuerpo de Bess); resurrección (las campanas en el cielo). Para un desarrollo de esta lectura, véase: Audé, Françoise. “**Breaking the Waves**. Diable d’exorcisme”, en *Positif*, n° 428. Octubre de 1996.

14. “Una de las razones que me llevó a realizar esta película fue la de ‘tes-

tar’ una intriga muy provocadora y totalmente inverosímil. Me dije: si conseguimos que el público la acepte y la lleve a digerir, la apuesta estará ganada...”. Declaraciones a Stig Björkman, en op. cit., 2000.

15. “Lars hizo salir a todo el mundo del plató. Quería obtener una mirada. Entonces la filmó él mismo mientras me hablaba. Esa mirada, que luego ha conservado en la película, estaba destinada a él”. Declaraciones de Emily Watson a Anne-Marie Guérin, en op. cit.

16. Lars Von Trier confiesa que esa secuencia, “al estilo de la Nouvelle Vague”, es la que prefiere dentro de toda la película.

17. Recuérdense también la lluvia y la humedad que envuelven casi literalmente la mayoría de la acción en **El elemento del crimen**.

18. Strauss, Frédéric: “À la vie, à la mort”, en *Cahiers du Cinéma*, n° 506. Octubre de 1996.

19. La nómina de autores va de Jethro Tull a David Bowie, pasando por Roxy Music, Elton John, T. Rex, Deep Purple, Procol Harum o Leonard Cohen, entre algunos otros.

20. Weinrichter, A.: “**Rompiendo las olas**”, en *Fotogramas*. Octubre de 1996.

21. Fernández Santos, Ángel: “El cine convertido en milagro”, en *El País*. 02/11/1996.

22. Declaraciones a Christian Braad Thomsen, en op. cit.

23. Quintana, Ángel: “**Rompiendo las olas**. Hacia la santidad mediante la prostitución”, en *Dirigido*, n° 251. Noviembre de 1996.



Epilogo: El funeral