

ESTÉTICA Y DEPRESIÓN EN EL CINE DE LARS VON TRIER

CARLOS RUIZ CARMONA

MARCO PEREIRA CAMPOS

DEL ARTE Y LA DEPRESIÓN A LA EXPERIENCIA Y LOS MOTIVOS DE LARS VON TRIER

Según Alain Ehrenberg (2009: 8), la depresión es una enfermedad médica muy grave que afecta negativamente a la forma de sentir, pensar y actuar. Provoca sentimientos de tristeza y dolor, así como una pérdida general de interés o placer en las actividades que antes se disfrutaban. También puede generar una sensación de inutilidad o de culpa, motivar una tendencia al autocastigo y ser la fuente de pensamientos suicidas. Durante las décadas de los años sesenta y setenta, la emancipación del yo cobró fuerza dentro de movimientos contraculturales y es en este periodo cuando empieza a difundirse cierta conciencia social en torno a la depresión y otras enfermedades mentales. Tras la década de 1960, el psicoanálisis muestra un crecimiento exponencial de su popularidad y la depresión es reconocida

entonces como parte de una lucha constante del hombre moderno por comprenderse a sí mismo (Callahan y Berrios, 2004). La sociedad moderna ofrece al individuo libertad de elección; sin embargo, «la inseguridad interna fue el precio de esta liberación» (Ehrenberg, 2009: 12). Hoy en día, la depresión representa una de las enfermedades más importantes de este milenio, que afecta a millones de personas de todas las edades y géneros en todo el mundo.

La depresión se ha convertido en un tema esencial en muchas obras de arte, desde pinturas de autores de renombre como Francis Bacon o Paula Rego hasta música como el *Preludio en mi menor* (*Op. 28, nº 4, I*) de Chopin o literatura como *La náusea* (1938) de Jean Paul Sartre. En los últimos años, han proliferado las obras de arte que tratan, exploran o motivan la depresión. La estética de la depresión ha sido asimismo explorada por numerosos investigadores. Christine Ross, en *The Aesthetics of Disengagement*, señala la perfor-

mance y el videoarte en los que «los sujetos están presos en el tiempo; incapaces de aprender de sus fracasos, ensimismados y desvinculados del otro» (Ross, 2006: xvi), y analiza obras de artistas como Ken Lum, Ugo Rondinone, Vanessa Beecroft o Douglas Gordon. El cine no es una excepción y la representación cinematográfica de la enfermedad ha variado según la percepción y la evolución de esta en el campo psiquiátrico. Tras el final de la Segunda Guerra Mundial en 1945, la necesidad de mejores diagnósticos y tratamientos deviene urgente, debido al aumento exponencial de pacientes que sufren depresión (Callahan y Berrios, 2004). El trauma de la posguerra muestra una Europa devastada por la contienda y una sociedad sumida en una crisis existencial pesimista. Esta experiencia traumática posbélica es, de hecho, un tema clave en las primeras películas de von Trier, cortos realizados en el ámbito académico en los que el despreciable nazi aparece como un recurrente motivo.

CON FRECUENCIA, LARS VON TRIER HA HABLADO ABIERTAMENTE DE VARIOS EPISODIOS TRAUMÁTICOS POR LOS QUE PASÓ Y QUE INFLUYERON EN SU TENDENCIA A LA DEPRESIÓN

Con frecuencia, Lars von Trier ha hablado abiertamente de varios episodios traumáticos por los que pasó a lo largo de su vida y que influyeron en su interés por la depresión. No es un secreto que el director ha lidiado con ansiedad, fobias y episodios depresivos desde muy joven. En varias entrevistas ha culpado a su madre, una mujer socialista, por una falta de orientación parental que le habría obligado a tomar sus propias decisiones y crear sus propias reglas (Björkman, 2005). El antiguo profesor de von Trier Peter Schepelern (2015) sugiere en una entrevista que, del mismo modo que Flaubert era Madame Bovary, podría decirse

que von Trier se identifica con sus personajes femeninos. Por ejemplo, la vulnerabilidad y la depresión de Justine en *Melancolía* (*Melancholia*, Lars von Trier, 2011) son claramente un reflejo de los conflictos del propio cineasta. En la misma entrevista, el director comparte que durante toda su infancia creyó que, cuando se hiciera adulto, todos sus miedos desaparecerían, pero se equivocó: «Exploió aún más», explica. «Fue una gran decepción. Una enorme decepción» (Schepelern, 2015). Tras esta constatación, el director pasó por muchos años de terapia y medicación para tratar su ansiedad y depresión, pero en 2007 cayó de nuevo en una profunda depresión. «Estuve tirado, llorando, durante una semana, solo mirando a la pared, no podía levantarme. Tenía mucho miedo. El miedo es un infierno. Es realmente un infierno. Lo peor» (Heath, 2011). Tras una lenta recuperación y, estando aún muy frágil, realizó la película *Anticristo* (*Antichrist*, Lars von Trier, 2009). Para combatir la ansiedad y la depresión, el director ha recurrido a menudo a la psicoterapia y la medicación, una relación íntima que se traslada en sus películas tanto en la narrativa como en la estética; las escenas de hipnosis en *Epidemia* (*Epidemic*, Lars von Trier, 1987) y *Anticristo* o *Melancolía* representan algunas de esas proyecciones de su experiencia depresiva.

El trauma es un motivo recurrente en las películas de Lars von Trier y, aunque la relación entre este y la depresión no es lineal, podemos concluir que el acontecimiento traumático es un catalizador de los episodios depresivos del personaje. Eso le ocurre a She en *Anticristo*, tras la muerte de su hijo; en *Melancolía*, en cambio, Justine sufre una depresión, pero no hay una referencia específica a un acontecimiento traumático concreto. La depresión reactiva de She contrasta así con la depresión existencial de Justine.

Las películas de von Trier trastocan las convenciones del género del melodrama, con una carga emocional siempre al borde del colapso mental. En *Anticristo*, se sugiere una ruptura psicológica

con la realidad a través de los episodios psicóticos y violentos de She. De un modo similar, se deconstruyen las convenciones sociales y culturales, invitando a cuestionarlas y, sobre todo, interrogando nuestra percepción del mundo. Von Trier sitúa a sus personajes en un juego entre los que nacen adaptados al sufrimiento —el objetivo inmediato de sus vidas— y aquellos que sufren existencialmente, alejados del mundo cotidiano.

LA ESTÉTICA DE LA DEPRESIÓN EN EL CINE DE LARS VON TRIER

La depresión como tema central y transversal en la carrera de von Trier ha sido estudiada y analizada no desde un punto de vista estético, sino desde una perspectiva filosófica, centrándose en cuestiones éticas y morales, y desde un punto de vista narrativo a través de una contextualización cultural y social de la enfermedad. Es por ello que debemos entender cómo Lars von Trier representa la depresión a través del discurso cinematográfico. ¿Podemos suponer que la experiencia personal de von Trier con la depresión influye en la estética de sus películas? ¿Es posible identificar un estilo específico para representar la depresión? ¿Varía este tratamiento audiovisual en cada película o se mantiene constante a lo largo de su carrera?

Aunque en realidad hemos efectuado una revisión estilística y temática de su filmografía completa, para el propósito de este trabajo hemos seleccionado tres películas, y nos hemos centrado específicamente en dos escenas de cada una de ellas, para argumentar cómo el discurso cinematográfico de von Trier se caracteriza por el modo en que representa la depresión. Las tres películas elegidas son *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*, Lars von Trier, 1996), *Anticristo* y *Dogville* (Lars von Trier, 2003). Según nuestro análisis, *Anticristo* y *Rompiendo las olas* son las dos películas que reúnen la mayor parte de los elementos cinematográficos esenciales de von Trier con respecto a la representación de la depresión. En relación con

estos, *Dogville* representa en cambio una excepción ya que, incluyendo elementos recurrentes de las películas anteriores, introduce nuevos rasgos de estilo nunca vistos en su filmografía. Esta excepción refuerza nuestra sugerencia en torno a la existencia de un patrón estilístico particular en la carrera cinematográfica de von Trier.

Nuestro estudio incluye un detallado análisis del modo en que el cineasta utiliza la luz, la composición, el color, el sonido (diegético y no diegético) y el montaje para representar la depresión. Las escenas analizadas resaltan los momentos de fragilidad de un personaje enfrentado a un contexto opresivo y, sobre todo, incomprensible. En este sentido, cada escena evoca en ocasiones un fracaso psicológico del personaje que lidia con la situación dentro de los límites de sus fuerzas y, otras veces, un sentimiento de revuelta exasperada contra el mundo circundante. El análisis de las escenas se realiza contextualizando su lugar en la narración, identificando los elementos de la puesta en escena y examinando la actuación emocional de los personajes.

ROMPIENDO LAS OLAS: LA CERCANÍA EMOCIONAL DE LA DEPRESIÓN

La primera escena analizada, la partida de Jan (de 00:34:20 a 00:37:30), cierra el segundo capítulo de *Rompiendo las olas*. Muestra la primera despedida de la pareja, el momento en que Jan se marcha en helicóptero para trabajar en una plataforma petrolífera en altamar. La escena señala la fragilidad emocional de Bess, que entra en pánico y se desploma en los brazos de su cuñada Dodo. Su reacción revela algo que Bess parece saber ya: sin Jan, su vida no volverá a ser feliz. La marcha de este motiva a Bess a usar un calendario en el que marca la fecha de su regreso; un calendario que constituye el tema de la segunda escena analizada del film, que se ubica en el tercer capítulo, entre los minutos 00:46:20 y 00:48:20. La depresión de Bess, que se agrava con el tiempo, la conduce



Figura 1. Fotograma de la escena de la partida de Jan en *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*, Lars von Trier, 1996). © Zentropa

a otra reacción impulsiva: el pánico a la marcha de Jan da paso a la revuelta como reacción ante la incompreensión de quienes la rodean. Bess está en casa de su madre cuando Dodo llega del trabajo y se encuentra, de repente, con la desaparición de su calendario. La partida de Jan tiene lugar en el exterior, a plena luz del día, desde donde despega el helicóptero. En este amplio espacio, desprovisto de otros elementos, destacan los coches de otras personas que, como Bess, se despiden de los trabajadores. La escena utiliza la iluminación natural, acentuando la tonalidad grisácea del día, que se funde en la puesta en escena con colores neutros y desaturados que oscilan entre el marrón, el beige y el negro. Las imágenes tienen un bajo contraste, lo que les confiere un aspecto descolorido. Hay un amplio uso de medios y primeros planos, que varían entre la visión subjetiva y objetiva de la acción, y una ausencia absoluta de planos estáticos, ya que la escena está rodada en su totalidad con cámara en mano. El montaje de esta escena

utiliza cortes secos, que intensifican la confusión psicológica de Bess y transmiten una sensación de extrema inquietud. La escena utiliza únicamente sonido diegético y es importante destacar la intensidad creciente de los rotores del helicóptero, que acompañan el pánico de Bess; la partida de Jan adquiere así una especial significación (Figura 1).

La escena del calendario de Bess, en cambio, se desarrolla casi por completo en interiores, en la casa de Bess, donde vive con su madre y Dodo. La puesta en escena muestra una sensación de malestar y falta de armonía, como metáfora de su estado depresivo. La limitada luz natural de la escena que entra por la ventana del salón requiere de una iluminación artificial, que es proporcionada por unas pequeñas lámparas; a pesar de estas, sin embargo, la casa permanece casi a oscuras. Predominan los tonos neutros, como el beige, el marrón y el negro, a pesar de algunos elementos rojos, como la lámpara o las flores artificiales del alféizar que destacan en la imagen. Sin embargo, al igual que en la

Figura 2. Fotograma de la escena del calendario de Bess en *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*, Lars von Trier, 1996). © Zentropa



LA APARENTE FALTA DE PREOCUPACIÓN ESTÉTICA PRESENTA EN SU DESNUDEZ EL MUNDO FÍLMICO DE VON TRIER Y ACERCA AL ESPECTADOR A LA FRAGILIDAD HUMANA

escena anterior, esta presenta una baja saturación del color. Los contrastes, por su parte, muestran un mayor equilibrio, a pesar de la escasa claridad de la imagen. La secuencia refuerza tanto la atmósfera claustrofóbica como la falta de confort y color que promueve la dirección artística (Figura 2).

Tanto en la escena de la partida de Jan como en la del calendario de Bess, la austera puesta en escena sugiere autenticidad y es un reflejo de la calidad estética naturalista y documental de la película, en oposición a los fotogramas que introducen cada capítulo mostrando paisajes que presentan colores extremadamente saturados y un alto contraste. La estética documental también resulta evidente en el uso de la luz natural, transmitiendo la idea de un mundo gris y apagado a través de la manipulación de las cualidades de la imagen. Como se observa en la partida de Jan, el día es brumoso, por lo que el propio entorno exterior remite a la neutralidad. Los focos interiores son discretos y acentúan la apariencia realista de lugares como la casa de la madre de Bess o el hospital del pueblo. Los colores están prácticamente desprovistos de saturación y cuentan con matices poco contrastados que, combinados con la falta de definición de la imagen y el exceso de grano, crean un efecto

pastel de tonos neutros difuminados que van del marrón al *beige* y el negro. Esto puede verse tanto en las escenas exteriores como en las interiores: en las primeras, las chaquetas *beige* y negras tanto de Jan como de Bess dominan el conjunto y, en las segundas, la chaqueta negra de Dodo destaca en las pálidas y casi vacías paredes *beige* (Figura 3).

La aparente falta de preocupación estética presenta en su desnudez el mundo fílmico de von Trier y acerca al espectador a la fragilidad humana, centrándose por completo en las emociones de los personajes. Los medios y primeros planos transmiten una sensación de encierro, una expresión literal de lo que no es traducible en palabras, sobre todo en las escenas interiores. Por el contrario, la constante variación en los planos de arranque de la escena y el continuo movimiento de la cámara en mano permiten seguir de cerca la actuación de cada personaje, por lo que las acciones de uno llevan a la reacción del otro. Como se observa en am-

Figura 3. Comparación de las escenas de la partida de Jan y el calendario de Bess en *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*, Lars von Trier, 1996). © Zentropa



bas escenas, von Trier construye la narración mediante cortes abruptos, y es a través de este cambio entre acción continua y discontinua como se deconstruye constantemente la idea de ilusión. Paradójicamente, ello facilita una mayor inmersión del espectador en el universo emocional de los personajes, especialmente en el de Bess. En la partida de Jan, el *crescendo* creado por el sonido ensordecedor de las hélices se ve bruscamente cortado por la vibrante música que acompaña a cada capítulo. La música contrasta con la intensidad dramática de cada escena y evoca un mundo lejano e incluso prohibido para Bess. La intimidad y dureza estética establecen un nuevo contexto representativo de la depresión al resaltar la humanidad de los personajes, unas cualidades estéticas que ejemplifican cómo von Trier representa su sufrimiento.

ANTICRISTO: LA REPRESENTACIÓN EXPRESIONISTA DE LA DEPRESIÓN

La estética de la depresión en *Anticristo* es sustancialmente diferente de la de *Rompiendo las olas*, y estas diferencias son bastante evidentes en el estilizado «Prólogo», presentado en blanco y negro y a cámara lenta. La primera escena analizada (de 00:06:28 a 00:11:16) se ubica en el primer capítulo, titulado «Duelo», y sigue a la trágica muerte del

hijo de She, que está en la cama del hospital psiquiátrico recuperándose del traumático suceso. Su lentitud y dificultades para hablar muestran que está bajo la influencia de fuertes sedantes mientras discute los detalles de su tratamiento con su marido, He, quien subraya su posición de autoridad al decidir que la tratará fuera del hospital. Así, se establecen dos puntos importantes sobre la depresión: el impacto traumático en She, expresado por la quiebra física y mental, y su sentimiento de culpabilidad por lo ocurrido. Esta idea de culpa es llevada al extremo en el relato, especialmente en la segunda escena analizada, que presenta una automutilación (entre 01:27:33 y 01:29:07) durante el cuarto capítulo, «Los tres mendigos». En una cabaña situada en el Edén, donde She había trabajado en su tesis doctoral, He está inconsciente; She coge unas tijeras y se secciona el clítoris, una forma visceral de representar su depresión, transformando la angustia psicológica en dolor físico autoinfligido.

En el hospital, el escenario consiste en una habitación ocupada por una única cama con sábanas blancas y una pequeña mesa de apoyo. El minimalismo de la dirección artística permite destacar los frascos de pastillas, el vaso de agua y el jarrón de flores. La iluminación es artificial, y combina la luz cálida de la lámpara con la fría que proviene del techo. La intensidad de la iluminación realza

Figura 4. Comparación de las escenas de la cama del hospital en *Anticristo* (*Antichrist*, Lars von Trier, 2009) y la partida de Jan en *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*, Lars von Trier, 1996). © Zentropa



el alto contraste de la imagen, así como la elevada saturación de los colores, a diferencia del aspecto apagado de *Rompiendo las olas*. La imagen presenta tonos azules y grises, lo que aporta una apariencia más intensa al color negro que representa la oscuridad de la depresión. La figura 4 contrapone dos escenas de sufrimiento extremo para los personajes femeninos de *Anticristo* y *Rompiendo las olas* y destaca, al yuxtaponerlas, las diferencias en la representación visual de la depresión descrita anteriormente. Puede compararse, así, el dolor de She con la experiencia traumática de Bess al ver partir a su marido (Figura 4). Al igual que en *Rompiendo las olas*, von Trier se centra en las emociones de los personajes, utilizando primeros y medios planos y una cámara en mano. La única excepción se encuentra en el lento y estable plano de seguimiento que muestra los tallos de las plantas en el agua, y que transmite un aura sobrenatural de sufrimiento. Asimismo, los cortes abruptos comprimen la acción limitando nuestra visión de las reacciones emocionales de los personajes. La secuencia final destaca por la superposición de imágenes: las raíces de las plantas se mezclan con la carta y todo ello va acompañado de un sonido grave no diegético, semejante al zumbido, que se impone al ruidoso ambiente diegético de la estancia.

En la escena de la automutilación, el escenario resulta ser el suelo de la cabaña, despojado —al igual que en la escena del hospital— de cualquier elemento decorativo, lo que realza el aspecto vacío del espacio. La iluminación artificial está caracterizada por el predominio de los tonos cálidos y la baja saturación del color. Los *flashbacks* monocromáticos del «Prólogo», que se intercalan con escenas del presente de la película, tienen un alto contraste. Los primeros planos de la expresión de She se intercalan con su acción en un plano recordado. La cámara en mano se mueve intensamente, desenfocando la imagen en múltiples *zooms* de acercamiento y alejamiento; en cambio, los primeros planos a cámara lenta de los *flashbacks* son completamente estables. Reunidos por el montaje,



Figura 5. Fotogramas de la escena de la automutilación en *Anticristo* (*Antichrist*, Lars von Trier, 2009). © Zentropa

los cortes rápidos y bruscos de la acción caótica del presente contrastan con la lentitud del pasado en blanco y negro, que transmite cierta quietud (Figura 5). El sonido diegético de la escena realza la dureza de algunos objetos, como las tijeras o la madera de la cabaña, e intensifica los gritos del personaje. Sin embargo, es sobre todo el silencio

**MÁS QUE UNA REALIDAD FICTICIA,
ANTICRISTO ES UNA METÁFORA REAL:
EL BRILLO DEL COLOR HACE DE ESTE
MUNDO UNA FÁBULA PESIMISTA EN
LA QUE LA DEPRESIÓN SE EXPRESA
LÍRICAMENTE**

y, de nuevo, los zumbidos graves que se escuchan como sonido no diegético los que transmiten la atmósfera oscura y abstracta del sufrimiento inherente a la depresión.

Mientras que, en *Rompiendo las olas*, von Trier abordaba la depresión a través del realismo escénico, en *Anticristo* recurre a un tratamiento metafórico y expresionista. Como se ha señalado anteriormente, los objetos colocados en la mesa auxiliar en la escena del hospital evocan los temas centrales del relato: la depresión y la naturaleza. Del mismo modo, la cabaña del Edén donde tiene lugar la automutilación está prácticamente desprovista de objetos, un vacío que, combinado con el alto contraste y la saturación del color, resalta el simbolismo del clímax de la escena. El «Prólogo» de la película destaca por su estilizada imaginería, con el uso de planos fijos en blanco y negro y la ralentización de la imagen, y contrasta con los capítulos siguientes, que muestran rasgos de la estética naturalista adoptada en *Rompiendo las olas*.

El aura depresiva es construida mediante el uso de tonos azules y verdes sumergidos en un espectro negro envolvente. Los colores se presentan bastante saturados, en contraste con el efecto pastel de *Rompiendo las olas*, y evocan una característica expresionista que recuerda a la trilogía de Europa —*El elemento del crimen* (Forbrydelsens element, Lars von Trier, 1984), *Epidemia* y *Europa* (Lars von Trier, 1991)— o a la miniserie *El reino* (Riget, Lars von Trier, 1994).

Más que una realidad ficticia, *Anticristo* es una metáfora: el uso del color hace de este mundo una fábula pesimista en la que la depresión se expre-

sa líricamente. La fascinación de von Trier por la hipnosis cinematográfica vuelve a ponerse de manifiesto en una importante transición de *Anticristo*: He somete a She a un estado de trance como preparación para el viaje a la cabaña. Esta técnica nos recuerda a películas como *El elemento del crimen*, donde el protagonista está bajo hipnosis, o *Europa*, en la que una voz en *off* «hipnotiza» al protagonista y al público. En *Anticristo*, von Trier recurre a la hipnosis para conducirnos a un mundo que choca con la realidad. Los primeros planos y la cámara en mano expresan la ansiedad del personaje, mientras que las imágenes estáticas saturadas transmiten una sensación onírica, especialmente durante las secuencias a cámara lenta. Esta naturaleza cercana al sueño de la imagen evoca un elemento sensorial del inconsciente; von Trier ha declarado que «soñó» varias imágenes en la película, muchas de las cuales surgieron durante trances chamánicos (von Trier, 2009).

La fluctuación cromática de la escena de la automutilación, en la que tonos cálidos dominados por el marrón y el beige mutan hacia el sepia, contrasta con los fríos y grisáceos tonos azules de la escena que transcurre en la cama del hospital. Los *flashbacks* de la escena en la que el niño se cae por la ventana en el «Prólogo» perpetúan el recuerdo de ese suceso con la intensidad del blanco y negro. Esta dualidad cromática impone una sensación de profunda tristeza que acompaña a la narración. Los movimientos irregulares de la cámara en mano, combinados con los desorientadores cortes secos, opciones técnicas adoptadas en *Rompiendo las olas*, reflejan un acercamiento que contrasta con el estilo abstracto de *Anticristo*: la hipnosis de los planos estáticos plasma la depresión como una realidad más allá de lo comprensible.

El humanismo inherente a *Rompiendo las olas*, así como a *Bailando en la oscuridad* (Dancer in the Dark, Lars von Trier, 2000) o incluso *Dogville*, parece ensombrecido en el mundo hostil de *Anticristo*, donde los personajes se convierten en marionetas de su propio destino. La ralentización de la

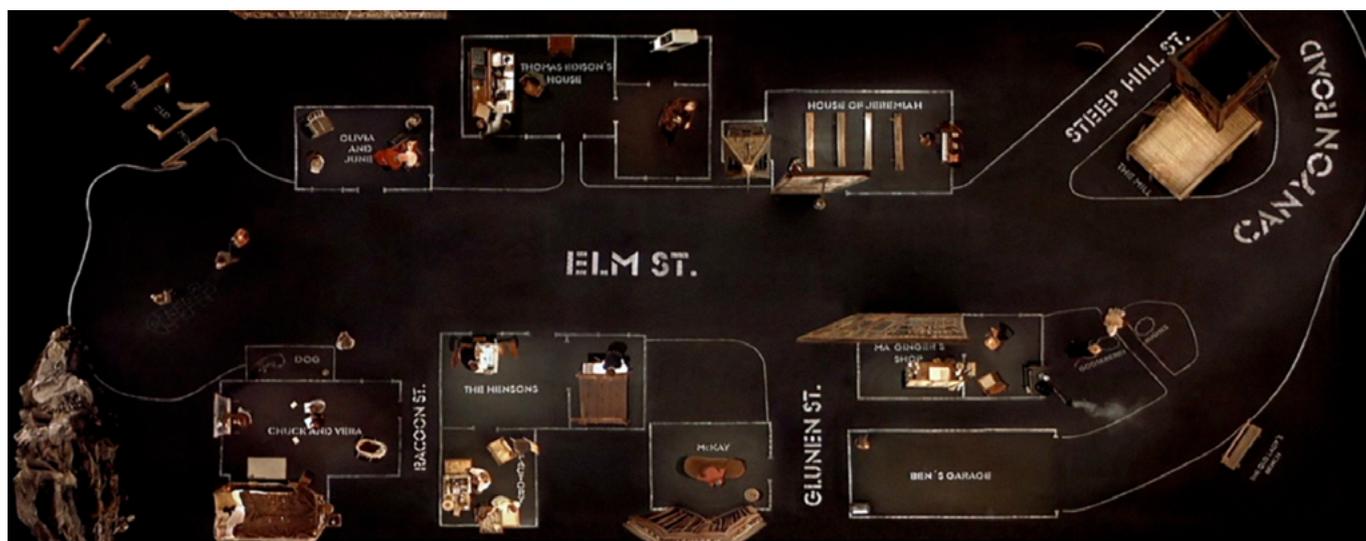


Figura 6. El pueblo en Dogville (Lars von Trier, 2003). © Zentropa

acción rompe el tiempo real de la imagen y obliga al espectador a experimentar el sufrimiento de la muerte del hijo de She en un agonizante *slow motion*. Hay imágenes todavía metafóricas, casi congeladas, que destacan por la luz artificial y los colores muy saturados y contrastados que, combinados con zumbidos, crean una atmósfera deprimente. El sonido de la película hace referencia a la naturaleza y las funciones orgánicas del cuerpo humano, y también a fenómenos terrenales, como el viento o la caída de las bellotas, sonidos que son intensificados a propósito para expresar preocupación y hostilidad. Del mismo modo, los tonos graves transmiten urgencia y ansiedad, otorgando un aura sobrenatural a *Anticristo*.

DOGVILLE: LA ESTÉTICA DE LA ILUSIÓN EN EL ESCENARIO DE LA DEPRESIÓN

Dogville es la primera película de la trilogía incompleta en torno a los EE. UU. como tierra de oportunidades, que también incluye *Manderlay* (Lars von Trier, 2005). Con el personaje femenino principal, Grace, von Trier rompe con el patrón de la protagonista mártir para dar paso a una figura con corazón de oro puesta a prueba

en situaciones extremas de abuso, que culminan con su sádica venganza. A lo largo de la narración, Grace aparece como un personaje sacrificado, más bien ingenuo e inocente. Por el contrario, el sádico final vengativo demuestra el placer que Grace encuentra al ver el sufrimiento de otras personas, así como el orgullo de formar parte de una especie de justicia espiritual primigenia. Así, los motivos del sacrificio, la culpa y la experiencia traumática del personaje femenino, como en los relatos anteriores, siguen bien presentes en esta película.

Grace encuentra refugio en el pueblo de Dogville, un espacio irreal, anacrónico y arquetípico representado en forma de escenario teatral. Rodeado de cortinas negras para simular la noche y de telas blancas para el día, se asienta sobre un suelo negro, cuyas zonas están delimitadas por gruesas líneas blancas en sustitución de las paredes, lo que permite al espectador ver todas las acciones (Figura 6). La idea de una comunidad carente de privacidad crea un ambiente claustrofóbico en el que Grace, que había buscado la libertad lejos de los abusos de su padre, se enfrenta a su debilidad psicológica. Su amabilidad y voluntad de ayudar a la comunidad, junto con su actitud de autore-

proche, posponen el abuso psicológico y físico que finalmente le será infligido por parte de la gente aparentemente buena y honesta del pueblo. Así, cuando Grace sea confundida con una criminal, el pueblo se volverá vengativo y se aprovechará de su frágil situación. Esta vulnerabilidad contrasta con la presentada en los relatos de las películas anteriormente analizadas ya que, en *Dogville*, la mujer se resigna a la opresión social.

De este modo, la depresión se expresa mediante la pasividad del personaje como respuesta ante un mundo hostil, como se ve en la primera escena analizada, la que narra la violación de Grace (entre 01:31:58 y 01:36:33) y que forma parte del «Capítulo 6: En el que Dogville enseña los dientes». La protagonista es agredida sexualmente por un conciudadano, Chuck, mientras la policía indaga sobre el paradero de Grace en Dogville. Por miedo a ser arrestada, Grace evita gritar, y su miedo le da a Chuck fuerza y poder. El espacio de acción se compone de pocos objetos relacionados con la habitación, como las camas y la cuna (Figura 7). La segunda escena analizada (entre 02:04:46 y 02:06:44), perteneciente al capítulo 8, represen-

ta la depresión del personaje como resultado del sufrimiento físico y mental causado a la protagonista por el maltrato al que la ha sometido la comunidad. La impotencia de Grace se traduce en una rutina de acoso, agresiones sexuales, torturas físicas y psicológicas que culminan en la construcción de un mecanismo antifuga por parte de los habitantes del pueblo, una rueda de hierro con elementos propios de cada uno de ellos, como el timbre de la tienda, las cadenas del jardín o el pequeño collar de hierro del perro. Bajo una clara influencia de Bertolt Brecht, los escenarios de *Dogville* adquieren un aspecto extremadamente teatral en su retrato de un pueblo estadounidense de los años veinte. El mundo físico de esta narración se construye en un estudio, un lugar que es aceptado como normal por los personajes, pero que resulta extraño para el espectador. El mismo escenario sirve de interior y exterior y son las líneas dibujadas en el suelo las que nos proporcionan esta información. Elementos como el perro y las plantas, ambos no racionales, están simplemente dibujados, pero adquieren cierta importancia en determinados momentos del relato. El perro, cuyo

Figura 7. Fotograma de la escena de la violación de Grace en *Dogville* (Lars von Trier, 2003). © Zentropa



nombre es su propio sustantivo común –DOG–, es el que da la alarma cuando Grace llega al pueblo. En un acontecimiento simbólico al final del relato, el animal se convierte en un ser físicamente real, como simbolizando el renacimiento de la propia Grace. La estética de la película nos remite al naturalismo de *Rompiendo las olas*, similar en propósito y concepto pero completamente distinta en términos formales. Despojada de toda espectacularidad cinematográfica, también busca centrar la atención del espectador en los personajes y sus emociones. Mientras que, en *Rompiendo las olas*, la ausencia de *atrezzo* en la puesta en escena realza la interpretación de los actores, *Dogville* lleva este propósito a un extremo más radical. En el mundo interior de Bess, el director encontró una esfera fácilmente adversa que divergía de sus propios ideales; por el contrario, en el pequeño y recóndito mundo de *Dogville* acecha un secreto más grande e inquietante, el del verdadero carácter de los seres humanos, sus perversas inclinaciones y retorcidos pensamientos, ocultos tras muros invisibles. Esta es la gran metáfora visual de *Dogville*. La linealidad dramática característica de *Rompiendo las olas* y *Anticristo* da paso a la ironía y el sarcasmo irreverente de esta narrativa, que nos confronta con la verdadera esencia del ser humano a ojos de von Trier.

En un entorno totalmente controlado, la iluminación artificial se utiliza de forma literal y objetiva: los focos iluminan la acción simulta-

do la luz eléctrica del pueblo o la luz del sol. La gama cromática, que va del marrón al beige y el blanco, está ligeramente más contrastada que en *Rompiendo las olas*, pero presenta un mayor equilibrio si se compara con el alto contraste de *Anticristo*. En oposición a los interludios de la primera y los momentos hipnóticos y ralentizados de la segunda, la saturación de imágenes de *Dogville* es baja. De hecho, los capítulos que la componen reflejan la falta de armonización cromática en su tratamiento estético. La cámara en mano alterna entre medios y primeros planos e incluye planos generales con ocasionales acercamientos y alejamientos. La construcción estética y narrativa de la película conduce al espectador a una experiencia sensorial con elementos naturales presentes a través de la manipulación del sonido o de la imagen, como en el caso de la niebla. La influencia del movimiento Dogma 95 sigue siendo evidente en el modo de captar la acción y en el montaje narrativo. El tratamiento estético de la depresión varía específicamente en *Dogville*, pero las mismas experiencias traumáticas, como el dolor físico y el sufrimiento del cuerpo femenino, siguen constituyendo un tema recurrente en la filmografía de Lars von Trier. Es decir, su cine se caracteriza por una tendencia a representar narrativamente una causa o una consecuencia de la depresión, pero con variaciones estéticas. La figura 8 ofrece una comparación entre dos imágenes: por un lado, una de Grace tumbada tras ser violada; por otro, una

Figura 8. Comparación de fotogramas de *Dogville* (Lars von Trier, 2003) y *Anticristo* (Antichrist, Lars von Trier, 2009). © Zentropa





Figura 9. Comparación de fotogramas de *Dogville* (Lars von Trier, 2003) y *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*, Lars von Trier, 1996). © Zentropa

de She, también tumbada, momentos antes de amputarse el clítoris en *Anticristo*.

Al igual que en *Rompiendo las olas* y *Anticristo*, los constantes cortes secos del montaje evocan la atracción de Lars von Trier por las emociones de sus personajes, exacerbando la incomodidad emocional y la violencia de las acciones, y subrayando la realidad fragmentada de *Dogville*. La sensación de naturalismo y realismo que proporciona la cámara en mano y el uso del enfoque y el desenfoque coinciden con los principios estéticos de Dogma 95. Puede argumentarse que la cámara refleja la confusión emocional de los personajes a través de la técnica del desenfoque, como se nos muestra en la siguiente comparación de fotogramas: el pánico y la estupefacción de Grace ante las imprevisibles intenciones maléficas de los ciudadanos de *Dogville* contrastan con el momento del primer encuentro sexual entre Bess y Jan en *Rompiendo las olas* (Figura 9).

Como en el caso de la iluminación, el sonido también se utiliza para hacer presentes los elementos no visibles del pueblo. El propósito de la estética realista y naturalista es sin embargo puesto en cuestión cuando se utiliza el sonido no diegético como narración para resaltar la hipocresía de la gente del pueblo. La ambientación de la película se vuelve aún más confusa y perturbadora —con el sonido de los portazos, las bisagras de las puertas o los ladridos del perro— cuando entra en conflicto con las nociones de verdad y mentira que guían las acciones de los personajes en este relato. El espectador se debate entre lo que ve, el sufrimiento de Grace, y lo que oye, una narración que desmonta los valores morales de sus habitantes. La violencia física y emocional gana en impacto con la intensidad de la música clásica. La dicotomía entre lo real y lo imaginado es evidente, pero es la verdad de los hechos

y el fiel retrato de una sociedad sádica y depravada lo que acerca al espectador a este mundo. Lars von Trier subvierte su propio pesimismo simplificando gráficamente la representación de la depresión: las líneas que delimitan los espacios son la representación visual de las fronteras de la bondad, la verdad, la explotación o la justicia, cambiantes y adaptables a la comprensión literal y metafórica. La singularidad de *Dogville* radica en su constante alusión a la falsedad del cine gracias a la elección del propio estudio cinematográfico como único escenario para la historia por parte de von Trier.

EL ÍNTIMO ENFOQUE ARTÍSTICO DE LARS VON TRIER SOBRE LA DEPRESIÓN

La transgresora filmografía de von Trier presenta una serie de personajes condenados al ostracismo por la tiranía o la incompreensión del mundo que les rodea, lo que en cierto modo perfila su visión

pesimista del mundo, una representación que toma forma en un discurso nihilista que explora nuevas formas de objetivar lo subjetivo.

Rompiendo las olas abandona la forma expresionista de las películas anteriores e introduce una estética naturalista que responde a la pureza del cine defendida en el Manifiesto Dogma 95 (1995). Este estilo documental presenta en su desnudez el mundo cinematográfico de la narración y resalta las emociones de sus personajes, favoreciendo la improvisación de los actores. Von Trier promueve una noción de descuido técnico al explorar el lado más humano de sus personajes, lo que potencia su fragilidad y consigue acercarlos al espectador. Es, sin embargo, una representación más positiva y quizás más empática por parte del autor. En *Anticristo*, donde los personajes se convierten casi en marionetas del destino ante la hostilidad de su mundo, la representación de la depresión se eleva a un nuevo nivel de pesimismo y, como resultado, depara una de sus obras más oscuras y violentas. *Anticristo* plantea cuestiones metafísicas que desafían nuestra comprensión de la relación entre la enfermedad mental y un universo hostil, y refleja una aparente inadecuación del personaje a las circunstancias socioculturales y al sufrimiento. La estética expresionista, que consiste en el uso de tonos negros, colores saturados e imágenes metafóricas y surrealistas, construye un contexto simbólico para mostrar la propia realidad deprimente de los personajes. Esta estética acerca los rasgos visuales de la trilogía de Europa a los de la serie de televisión *El reino* o incluso a los de sus primeros cortometrajes, *Nocturno* (Nyhterino, Lars von Trier, 1980) e *Imagen de alivio* (Befrielsesbilleder, Lars von Trier, 1982), en los que la sobresaturación y el uso de filtros de color, así como los altos contrastes y las imágenes metafóricas, ensalzan el lirismo de la representación de la depresión. La vuelta al expresionismo de *Anticristo* demuestra una fluctuación en la estética de la depresión a lo largo de la filmografía de von Trier, lo que apoya la idea de que su representación en pantalla

está directamente influenciada por la experiencia personal de Lars von Trier con esta. Tanto en *Anticristo* como en *Melancolía*, la acción aparece marcada por escenas de tono naturalista, aunque empapadas de una estética claramente expresionista, un estado híbrido que está presente en sus siguientes películas —*Nymphomaniac: Vol. I* (Lars von Trier, 2013) y *Nymphomaniac: Vol. II* (Lars von Trier, 2013), y más recientemente en *La casa de Jack* (The House that Jack Built, Lars von Trier, 2018)— a pesar de la introducción de nuevos enfoques estilísticos, como las imágenes de archivo o las animaciones digitales. Por tanto, la representación de la depresión en el cine de von Trier se basa en dos estéticas primordiales, que se desarrollan de forma independiente o híbrida. *Dogville* y *Manderlay* destacan por su singularidad estética, la excepción que confirma la regla. En un escenario hipotético, realizado sin divisiones entre espacios ni horizonte, Lars von Trier representa la depresión asumiendo la ilusión del cine, desafiando a los espectadores a sumergirse en la falsedad del mundo fílmico.

LAS AMBIVALENCIAS IDEOLÓGICAS EXPLORADAS EN LAS TRILOGÍAS DE VON TRIER FUNCIONAN NO SOLO COMO REFLEJO DE SUS PROPIOS TRAUMAS, SINO TAMBIÉN COMO INDICADORES DE SU ESTADO EMOCIONAL

Las ambivalencias ideológicas exploradas en las trilogías de von Trier funcionan no solo como reflejo de sus propios traumas, sino también como indicadores de su estado emocional. Los dos polos estéticos de la representación de la depresión ofrecen diferentes interpretaciones del impacto de la enfermedad en el director, como expresión artística personal, y en el espectador, como parte integrante de la experiencia cinematográfica. La estética naturalista ofrece un lado más positivo, un

optimismo por parte del autor que tal vez sugiera esperanza; en cambio, la estética expresionista representa la inevitabilidad del sufrimiento, la vana lucha de la bondad pura que se ve desbordada por la crueldad inherente, el cinismo y la futilidad humana: presenta un retrato oscuro de la existencia del ser humano y una condena de la humanidad.

Lars von Trier, nacido en 1956, es uno de los grandes artistas cuyo trabajo representa en cierto modo una herencia del caos y el sufrimiento provocados por la Segunda Guerra Mundial. Este trágico acontecimiento influyó y dio forma a la visión pesimista del mundo de pintores, escritores y, tal vez de forma más notable, cineastas, cuya obra expresa el impacto social, económico e individual de tales horrores. Von Trier ha mantenido una representación consistente de la depresión a lo largo de su carrera y su enfoque único de la depresión constituye una expresión coherente de su experiencia con la enfermedad que parece reflejar muchos acontecimientos traumáticos de su vida. Esta estrecha relación con la enfermedad mental y la expresión cinematográfica de la depresión hacen de Lars von Trier uno de los directores contemporáneos más relevantes en la estética de la depresión en el cine y en el arte, que destaca por su profundo y visceral análisis de la psique humana. ■

REFERENCIAS

- Björkman, S. (2005). *Trier on von Trier*. Londres: Faber & Faber.
- Callahan, C. M., Berrios, G. E. (2004). *Reinventing Depression: a History of the Treatment of Depression in Primary Care, 1940-2004*. Oxford: Oxford University Press.
- Ehrenberg, A. (2009). *The Weariness of the Self: Diagnosing the History of Depression in the Contemporary age*. Montreal: University of McGill-Queen.
- Heath, C. (2011, 19 de septiembre). Lars Attacks! GQ. Recuperado de <https://www.gq.com/story/lars-von-trier-gq-interview-october-2011?currentPage=1>.
- Ross, C. (2006). *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Schepelern, P. (2015, 22 de abril). *Lars von Trier temadag*. Copenhagen: Kobenhavns Universitet. Recuperado de <https://video.ku.dk/video/11501436/lars-von-trier-temadag>.
- Von Trier, L. (2009, 22 de julio). Comunicación personal.

ESTÉTICA Y DEPRESIÓN EN EL CINE DE LARS VON TRIER

Resumen

La depresión en el cine de Lars von Trier se ha estudiado desde una perspectiva filosófica, centrándose en cuestiones éticas y morales, y desde un punto de vista narrativo a través de una contextualización cultural y social de la enfermedad. Este trabajo pretende analizar cómo von Trier representa la depresión a través de su discurso fílmico. ¿Es posible identificar un patrón específico en su estilo cinematográfico para representar la depresión? ¿Varía su tratamiento en cada película o se mantiene constante a lo largo de su carrera? ¿Podemos suponer que la experiencia personal de Trier con la depresión influye en la estética de sus películas?

Palabras clave

Lars von Trier; Arte y Depresión; Cine y Estética; Naturalismo; Expresionismo.

Autores

Carlos Ruiz Carmona (Barcelona, 1968) es realizador, investigador y profesor. Doctor en Ciencias y Tecnología de las Artes, con especialización en Cine y Audiovisual (documental). Profesor Auxiliar de la Universidad Católica Portuguesa, Escola das Artes do Porto e investigador integrado de CITAR (Centro de Investigación en Ciencia y Tecnología de las Artes), coordina en AIM el grupo Cine, Música, Sonido y Lenguaje. Contacto: ccarmona@porto.ucp.pt.

Marco Pereira Campos (Viseu, 1989) es un cineasta e investigador portugués, licenciado en Lenguas y Culturas Extranjeras por la Escuela de Educación del Politécnico de Oporto, Máster en Imagen y Sonido de la Escuela de Artes de la Universidad Católica Portuguesa de Oporto. Contacto: marcoapereiracampos@gmail.com.

Referencia de este artículo

Ruiz Carmona, C., Pereira Campos, M. (2021). Título. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 177-192.

AESTHETICS AND DEPRESSION IN LARS VON TRIER'S CINEMA

Abstract

Depression in Lars von Trier's cinema has been studied from a philosophical perspective, focusing on ethical and moral issues, and from a narrative point of view through a cultural and social contextualisation of the disease. This paper explores how von Trier represents depression through his filmic discourse. Is it possible to identify a specific stylistic pattern in his representation of depression? Is his treatment of the theme different in each film or has it remained consistent throughout his career? Can we assume that von Trier's personal experience with depression informs his films' aesthetics?

Key words

Lars von Trier; Art and Depression; Cinema and Aesthetics; Naturalism; Expressionism.

Authors

Carlos Ruiz Carmona is a filmmaker, researcher and professor, with a PhD in Science and Technology of the Arts, specializing in Cinema and Audiovisual (documentary). He is an assistant Professor at Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes do Porto, a researcher for CITAR (Centre for Research in Science and Technology of the Arts), and AIM Coordinator of the group Cinema, Música, Som e Linguagem. Contact: ccarmona@porto.ucp.pt.

Marco Pereira Campos is a Portuguese filmmaker and researcher, with a BA Hons. in Foreign Language and Culture from the School of Education at Politécnico de Oporto, and a Masters in Sound and Image from Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes do Porto. Contact: marcoapereiracampos@gmail.com.

Article reference

Ruiz Carmona, C., Pereira Campos, M. (2021). Título. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 177-192.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com