

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**  
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



**PRECARIEDAD Y PASIÓN**

La experiencia espiritual en *Breaking the waves*,  
de Lars von Trier.

Tesis para optar por el título de  
**LICENCIADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL**

Presentada por  
Deyvi Harold Astudillo Torres

Lima, 2008

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	i
<b>Capítulo I:</b> Experiencia espiritual y experiencia estética	1
I. 1. El concepto de experiencia espiritual	1
I.1.1. La naturaleza de la experiencia espiritual	3
I.1.2. La experiencia espiritual como pregunta por el sentido	5
I.1.3. La experiencia espiritual en la sociedad moderna	7
I.1.4. La pasión humana como principio espiritual	9
I.2. El concepto de estética	11
I.2.1 La estética subjetiva	12
I.2.2 La estética objetiva	15
I.3. La comunicación estético espiritual en el cine	17
I.3.1. La expresión y percepción estética de lo Trascendente	17
I.3.2. El cine de valores trascendentales	23
<b>Capítulo II:</b> El análisis de la comunicación de lo espiritual en el cine	29
II.1. Nuestro planteamiento metodológico	29
II.2. El análisis de la expresión de lo espiritual en la estética fílmica	34
II.2.1 El concepto de estilo trascendental aplicado al cine	34
II.2.2 El proceso del estilo trascendental	36
II.2.3 La estructura del estilo trascendental	38
II.3. El análisis de la expresión de lo espiritual en la narrativa fílmica	42
II.3.1 La narrativa fílmica y lo espiritual	42
II.3.2 El “sistema de las personas”	44
<b>Capítulo III:</b> <i>Breaking the waves</i>	48
III.1. Elementos descriptivos del film	48
III.1.1. Contexto creativo de <i>Breaking the waves</i>	48
III.1.2. La impronta espiritual en el cine de Lars von Trier	51
III.1.3. Concepción y condiciones de producción de <i>Breaking the waves</i>	57
III.1.4 Las unidades fílmicas de <i>Breaking the waves</i>	64
III.2. Análisis de la estructura formal	72
III.2.1. El proceso de la expresión trascendental de <i>Breaking the waves</i>	72
III.2.1.1. El amparo de lo abundante	73
III.2.1.2. El ascenso de lo precario	77
III.2.2. La contemplación estético espiritual de <i>Breaking the waves</i>	86
III.2.2.1. Los fragmentos de una realidad inexpressiva - lo cotidiano	87
III.2.2.2. La frontalidad de la densidad humana - la disparidad	90
III.2.2.3. La contemplación de lo Trascendente - la estasis	96
III.3. Análisis del contenido narrativo	101
III.3.1. Las relaciones humanas - plano intersubjetivo	102
III.3.2. Los procesos interiores - plano intrasubjetivo	108
III.3.3. La apertura espiritual - plano transubjetivo	114
III.3.3.1. La pasión de Bess	119
<b>Conclusiones</b>	128
<b>Bibliografía</b>	135

## INTRODUCCIÓN

La creación cinematográfica, como el conjunto de las artes clásicas, ha dado cuenta con profusión de la dimensión religiosa del ser humano. Si bien las motivaciones iniciales del cine, a diferencia de la pintura, la escultura y la música, no han estado directamente relacionadas con el imaginario religioso de los precursores de estas artes, pronto la historia del cine incorporó una apreciable cantidad de películas vinculadas a diversos aspectos, interpretaciones y expresiones de lo espiritual.<sup>1</sup> De manera que hoy disponemos de una gran variedad de producciones que, con mayor o menor justicia, son reconocidas ordinariamente como películas religiosas. Sin embargo, aunque pueda parecer una pregunta de respuesta evidente, no ha quedado establecido todavía cómo es que podemos examinar con precisión las cualidades religiosas o espirituales de un film.

Para abordar esta problemática creemos que es necesario hacer una distinción básica, entre las películas que presentan elementos religiosos y las películas que despiertan en el espectador una experiencia religiosa. En el primer caso, tenemos a un gran cúmulo de películas con relatos ligados a contenidos religiosos, es decir, a temáticas como la práctica cotidiana de un credo, las características doctrinales de una determinada religión o las inquietudes trascendentales que suscitan algunas situaciones humanas. En el segundo caso, tenemos a un grupo más pequeño de películas, que sobre la base del relato religioso y gracias a la capacidad expresiva del cine, tienen la virtud de

---

<sup>1</sup> La película *Christus* (1916), de Giulio Cesare Antamoro, es considerada como la primera producción importante de temática religiosa.

trascender su literalidad, para conducir al espectador por un proceso de comunicación que lo sitúa ante la percepción de lo divino, llevándolo a experimentar, en distintos niveles, la pregunta personal por la fe.

Actualmente, la retórica de buena parte de los films contemporáneos, al incorporar elementos o temáticas del lenguaje religioso, parecería encarnar la apertura del cine actual a una dimensión espiritual. Sin embargo, muchas de estas películas, en virtud de una estructura cinematográfica artificial, sólo evidencian su consagración a la exaltación de otras dimensiones humanas, mostrando su impotencia para la iluminación de la fe del espectador. Por ello, poniendo de relieve la naturaleza expresiva del cine, optamos por una comprensión del cine espiritual ligada a nuestro segundo grupo de películas, a las que calificamos como películas trascendentales. Así como en la pintura y en la música no es suficiente graficar un símbolo religioso o entonar un vocablo evangélico para comunicar la fe, creemos que tampoco en el cine es suficiente la exposición didáctica de una temática religiosa. De ahí que los films trascendentales, disponiendo de sus recursos estéticos y narrativos, tengan la capacidad de plantear la pregunta religiosa al espectador, en un auténtico proceso de comunicación espiritual, a la manera en que lo han logrado en la historia del arte, la pintura de El Greco o la música de Bach, obras verdaderamente comprometidas con la fe del receptor.

La afirmación de un cine trascendental supone el convencimiento de que el cine posee la capacidad extraordinaria de transportar al ser humano a una dimensión trascendental, que lo sitúa ante un universo estético donde puede vislumbrar lo absoluto. Este es el principio estético y teológico que nos lleva a buscar en el cine contemporáneo las huellas de una experiencia cinematográfica auténticamente espiritual. Queda claro que la sola exposición de temáticas religiosas no garantiza una verdadera expresión espiritual; las películas requieren de un estilo particular que consiga una estructuración formal y un contenido narrativo que realmente ofrezca la posibilidad de conducir al espectador a la percepción y al “arrebatación” de lo

Trascendente. No obstante, sigue abierta la pregunta por una manera de reconocer las condiciones espirituales o trascendentales de una película; ante todo ¿es posible reconocerlas?

Nuestro trabajo parte de la idea de que sí, es posible establecer una metodología que permita el reconocimiento de las cualidades trascendentales de un film. Puesto que -como lo veremos en nuestro marco conceptual- la comunicación divina supone una expresión estética encarnada, creemos que es razonable pensar en un esquema analítico que dentro del ámbito humano nos permita dar cuenta de las condiciones expresivas de lo espiritual. En razón de ello, pero sin pretensiones de exclusividad, proponemos una metodología que permita al análisis cinematográfico, por un lado, determinar la capacidad trascendental de una película –donde la comunicación de lo espiritual con el espectador tiene un peso determinante-, y, en un segundo paso, adjetivar las cualidades de la experiencia espiritual que un film puede albergar.

En el marco de este objetivo general, hemos optado por ilustrar nuestro planteamiento con el análisis de un film concreto: *Breaking the waves*, de Lars von Trier. Se trata de una película con una gran capacidad expresiva, y que más allá de sus particularidades narrativas cumple con el principio de remitir al ser humano al encuentro con lo absoluto. Creemos que el film no sólo tiene la virtud de despertar en el espectador una contemplación comprometida, sino que, además, provoca en él la inquietud por una mirada analítica que intente dar cuenta de sus cualidades trascendentales. Esta es la experiencia que creemos haber encontrado en la contemplación de *Breaking the waves* y que nos disponemos a sistematizar como un aporte metodológico al estudio de la cinematografía espiritual.

Queda, entonces, planteado nuestro objetivo específico, hacer un análisis cinematográfico de *Breaking the waves*, para distinguir e interpretar los elementos que configuran su dimensión espiritual. Partimos de la hipótesis de que la trascendentalidad del film se articula, fundamentalmente, a partir de dos

componentes cinematográficos: la forma fílmica, donde lo espiritual se ofrece al espectador a través de la categoría estética de la precariedad; y el contenido narrativo, donde lo espiritual se encarna en el film en una historia sublimada por la categoría narrativa de la pasión humana. Ambos elementos del análisis sintonizan con nuestros propósitos metodológicos mencionados: determinar la naturaleza trascendental del film y adjetivar sus cualidades espirituales.

Conscientes de que un proceso analítico se articula en función de sus objetivos, hemos organizado este trabajo en tres capítulos. El primer capítulo describe la concepción de la experiencia espiritual de la que parte tanto nuestra propuesta general de análisis como nuestro análisis específico de *Breaking the waves*. Al hablar de experiencia espiritual en el contexto contemporáneo activamos una gran variedad de experiencias e interpretaciones de acuerdo con el vasto universo de denominaciones religiosas de nuestra sociedad. Por ello, debemos advertir que aún cuando nuestra concepción religiosa procure un alcance universal, nace de la tradición teológica del cristianismo. A partir de esta tradición nuestro trabajo establece vinculaciones entre la experiencia religiosa y la experiencia estética, señalando sus implicancias para una comprensión existencial de la experiencia espiritual y, sobre todo, la manera como estas experiencias se concretan y reproducen en el medio cinematográfico.

Enunciado el marco conceptual que sustenta nuestro acercamiento teológico al cine, el segundo capítulo está dedicado específicamente al desarrollo de nuestra propuesta metodológica para el análisis del cine trascendental, en este caso, de *Breaking the waves*. A partir de una breve revisión de los planteamientos teóricos pertinentes a nuestra investigación, este capítulo establece las entradas del análisis fílmico que mejor viabilizan el estudio de la comunicación espiritual del film. A partir de estas entradas, a saber, la descripción del contexto creativo y, sobre todo, la interpretación de la forma y el contenido narrativo, se definen los parámetros necesarios que encausan nuestro análisis cinematográfico. Seguidamente, se describen las herramientas

interpretativas del cine trascendental, que nuestro planteamiento metodológico recoge de otros autores e incorpora a nuestro análisis, con el fin de hacerlas dialogar con los recursos fílmicos de *Breaking the waves*.

El tercer capítulo se concentra, propiamente, en el análisis cinematográfico de *Breaking the waves*. De acuerdo con el método descrito en el capítulo segundo, esta parte se organiza en una etapa descriptiva y una etapa interpretativa. La parte descriptiva detalla las características del contexto creativo de Lars von Trier en el que surge nuestro film, junto con la segmentación del relato en sus recursos narrativos y estéticos más significativos. Finalmente, en la etapa de mayor amplitud del trabajo, se desarrolla nuestra lectura interpretativa de las propiedades trascendentales de *Breaking the waves*, primero, desde el análisis de la dimensión formal del film y, seguidamente, desde el análisis de su contenido narrativo.

Creemos que la enunciación del camino cinematográfico recorrido por *Breaking the waves* para la comunicación de lo Trascendente, puede significar una pequeña contribución no sólo al medio académico, sino a un medio creativo nacional sediento de expresiones trascendentales. El cine trascendental no es otra cosa que una producción cinematográfica, formalmente virtuosa y narrativamente profunda, que conecta al espectador con la pregunta más radical de la condición humana, la pregunta por la Trascendencia. En nuestra sociedad actual, la comunicación espiritual no puede estar desligada de la densidad de la vida cotidiana que, precisamente, ha de trascender; por ello se encuentra más cerca del hombre apasionado por su existencia que del hombre que con una exuberancia de artilugios intenta escapar de su interioridad. Es importante que la creación cinematográfica quiera dar testimonio de aquella dimensión donde se debaten los problemas y las satisfacciones más grandes del hombre. Creemos que esto contribuirá a que el cine siga siendo, o en algunos contextos comience a ser, no sólo un medio de entretenimiento sino una interpelación constante de nuestras seguridades artificiales, y una celebración estética de nuestras inquietudes trascendentales.

## CAPÍTULO I

### Experiencia espiritual y experiencia estética

*“No quieras salir fuera, vuelve sobre ti mismo,  
en el interior del hombre habita la verdad, si  
descubres que tu naturaleza es mutable,  
trasciéndete”<sup>1</sup>.*  
SAN AGUSTÍN

#### I.1. El concepto de experiencia espiritual

El estudio de la experiencia espiritual o experiencia religiosa<sup>2</sup> supone una diversidad de enfoques. Según cada tradición y según cada estudioso del hecho religioso, esta realidad puede entenderse desde diversos ángulos. En el presente trabajo hemos optado por una perspectiva teológica de la experiencia espiritual que vincula la inquietud religiosa, más que con su dimensión institucional o con una práctica o lenguaje religioso determinado, con su carácter existencial en la vida del ser humano. En este enfoque, el carácter existencial de lo espiritual se expresa en la búsqueda humana del sentido en la experiencia cotidiana, una aspiración de la cual difícilmente el ser humano queda exento.

---

<sup>1</sup> SAN AGUSTÍN, *De vera religione*, en: Obras completas, volumen VI, B.A.C., Madrid, 1969; 39, 72.

<sup>2</sup> En el desarrollo de nuestro trabajo equiparamos la “experiencia espiritual” con la “experiencia religiosa” en la medida en que asumimos la “experiencia religiosa” como experiencia de comunicación entre el ser humano y lo Trascendente, y no como mera experiencia sociocultural, es decir, no en tanto vinculada a una institucionalidad o sistema religioso de creencias. Más información en: TILLICH, Paul, *La dimensión perdida*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1970, p.13.

Sustentamos nuestro acercamiento a lo religioso en una perspectiva teológica existencialista, para la cual la pregunta por la experiencia religiosa hunde sus raíces en una sola gran pregunta, la pregunta humana por el sentido de la vida. Desde esta perspectiva el teólogo protestante Paul Tillich sostiene que en el fondo de toda pregunta religiosa se encuentra la búsqueda de profundidad en la vida, es decir, la búsqueda de trascendencia, formulada como pregunta existencial por el sentido: ¿qué significado tiene la vida? ¿para qué vivir? Para Tillich, esta pregunta sobre el valor y el significado de la vida, aún cuando sea formulada en expresiones propias de sociedades secularizadas, hace del sujeto un “ser religioso”, porque el significado profundo de la religión, para Tillich, es la apertura humana a la pregunta por el sentido y el discernimiento de su respuesta, aunque ésta exceda la comprensión del hombre e interpele sus intereses. *“Ser religioso significa preguntar apasionadamente por el sentido de nuestra vida y estar abierto a una respuesta, aún cuando ella nos haga vacilar profundamente”*<sup>3</sup>.

En el lenguaje teológico existencialista el término “Trascendente”, aquello que se sitúa más allá de toda aprensión humana, remite a una realidad divina y, en virtud de ello, al término “Dios”. La palabra “Dios” es un término complejo, pues supone una polisemia de sentidos de acuerdo con los contextos históricos y doctrinales en que ha sido usado. Por ello en nuestro trabajo privilegiaremos la expresión “lo Trascendente”, en la medida que puede tener un alcance más universal y una comprensión menos prejuiciosa del ámbito divino. Sin embargo, no descartaremos el término “Dios”, puesto que es la expresión común de varias de las fuentes que vamos a utilizar y es parte del vocabulario del film a analizar. Establecemos, entonces, que para los efectos de nuestro trabajo “lo Trascendente” y “Dios” remiten conceptualmente al mismo significado.

---

<sup>3</sup> Cf. TILLICH: p. 12

### I.1.1. La naturaleza de la experiencia espiritual

Tratando de ir a las raíces de la experiencia espiritual ¿qué hay en el hombre que lo hace capaz de trascender su finitud y vincularse con una experiencia religiosa? ¿Qué legitimidad puede tener esta experiencia? Desde tiempos inmemoriales, la experiencia religiosa siempre ha formado parte de las inquietudes humanas, desde las cavernas hasta hoy, hay algo en el ser humano que lo lleva a salir de sus condicionamientos inmediatos para vincularse a una dimensión trascendente, a aquello que está “más allá” de su tiempo y espacio concretos. Las motivaciones de esta búsqueda y, sobre todo, la validez de esta experiencia han sido estudiadas y explicadas desde diversas entradas en las ciencias humanas.

Quizá el análisis más interpelante de la experiencia religiosa sea el de Ludwig Feuerbach, quien, a diferencia de los llamados “maestros de la sospecha” - Nietzsche, Marx y Freud- se dedicó directamente a la crítica de la religión y dio origen a casi todas las críticas posteriores. En *La esencia del cristianismo*<sup>4</sup>, Feuerbach afirma que en realidad aquello que los creyentes llaman Dios no es otra cosa que la proyección de los deseos insatisfechos del ser humano, de aquello que el hombre quisiera ser y alcanzar, pero que dada su finitud, no puede hacerlo y por ello proyecta en una existencia trascendente sus propias aspiraciones de bondad. Esta afirmación constituye una aguda crítica a la imagen de Dios producida por el hombre; sin embargo, no constituye una prueba de la no existencia de Dios, y tampoco demuestra la imposibilidad de la experiencia humana de Dios.

Feuerbach fundamenta su ateísmo en la afirmación de que las proyecciones humanas sobre Dios no constituyen una prueba de la existencia divina. Ciertamente, se trata de una afirmación coherente en tanto estas proyecciones sólo vienen del hombre y no necesariamente coinciden con los atributos de

---

<sup>4</sup> FEUERBACH, Ludwig, *La esencia del cristianismo*, Trota, Madrid, 1995.

Dios. Sin embargo, esto no significa que fuera de este frecuente “antropomorfismo” de Dios producido por la psicología humana, no haya Dios, y que no sean posibles otras formas de relación con lo divino. A partir de Feuerbach podemos inferir que muchos de los atributos dados a Dios vienen del hombre, y que Dios, ante todo, es un misterio para el conocimiento humano, pero en ningún modo Feuerbach da por concluida la pregunta humana por la experiencia de Dios. Dios, desde la filosofía, sigue siendo una realidad que racionalmente no podemos demostrar ni negar. Como lo señaló Inmanuel Kant, el concepto de Dios, lo que Dios es “en sí”, se sitúa fuera del alcance de la razón humana, sin embargo, Kant no negó la posibilidad de que el hombre, desde su naturaleza limitada, pudiera experimentar existencialmente a Dios como realidad suprema<sup>5</sup>.

Podemos afirmar, junto con el francés Georges Morel, que la racionalidad y objetividad de la percepción humana de Dios, es decir, de la experiencia espiritual, no viene dada por una demostración filosófica, sino por lo que el hombre pueda decir de ella en tanto experiencia vital y sensible<sup>6</sup>. El ser humano que realmente ha experimentado a Dios en su vida se siente seguro de ello, y esa certeza existencial supone su propia racionalidad y sabiduría. Aunque tal experiencia no pueda ser vivida por otros, sí puede ser objetivada y comunicada. Precisamente, éste es el objetivo de la teología. Como ciencia especulativa, la teología intenta dar razón conceptual de la experiencia de fe, porque supone que la percepción de Dios es posible en tanto el hombre da testimonio de ella como experiencia verdadera.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Cf. KANT, Inmanuel, *Crítica de la Razón Pura*, Alfaguara, Madrid, 1988.

<sup>6</sup> Cf. MOREL, Georges, *Sobre el sentido de la palabra Dios*, traducción de Vicente Santuc, Lima, UARM, 1998. Texto original en: *Problèmes actuels de Religion*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968, p. 19.

<sup>7</sup> Por ello, la teología, como discurso que intenta traducir en lenguaje racional esta experiencia humana, es siempre un paso posterior a la experiencia de Dios, y en muchos casos está referida a la sabiduría espiritual de un grupo humano particular: teología latinoamericana, teología femenina, teología protestante, teología musulmana. Pero esto sugiere también la dificultad para dar un discurso universal de la experiencia de Dios. Precisamente, este es el esfuerzo de Paul Tillich, la elaboración de una teología universalizable, a partir de lo que atañe a la misma condición humana: la vida.

### I.1.2. La experiencia espiritual como pregunta por el sentido

Es a partir de este planteamiento que podemos calificar la experiencia de Dios como pregunta por el sentido de la vida. Tal afirmación supone dos constataciones. Primero, la certeza de que la experiencia de Dios es posible, aún en el contexto de la secularización moderna. Segundo, el convencimiento de que, como dice Morel, el cuestionamiento por el significado de la existencia humana es el problema fundamental del hombre: *“sólo hay para el hombre un sólo problema, del cual todos los demás no son más que una modalidad: es el problema del sentido.”*<sup>8</sup>

Para la teología cristiana, la vida es una realidad que el hombre no se da a sí mismo. El ser humano recibe la existencia de sus padres y, detrás de todas las genealogías posibles, del Dios creador de todo, que en tanto Dios bueno y todopoderoso sigue creando y dando vida al universo. El hecho de la vida es, en este sentido, el principal vínculo que el ser humano tiene con lo divino, el cordón umbilical que une lo humano con Dios. De allí que Jesucristo se haya encarnado en la vida humana<sup>9</sup>, porque es en la vida concreta del hombre donde es posible el encuentro entre lo divino y lo humano, y es sólo a partir del descubrimiento de que Dios actúa en la vida, que el hombre es invitado a trascender sus propias limitaciones. Entonces, si Dios crea, se compromete y habita en la vida del hombre, el hombre está invitado a experimentarlo en la pregunta constante por el sentido de su propia existencia y por su significado para el acontecer cotidiano. Esta experiencia remite al hombre a una dimensión que trasciende sus condicionamientos y a la vez los envuelve. La experiencia religiosa encarna en su esencia esta búsqueda humana del sentido, por tanto, la apertura a una dimensión que trasciende y a la vez habita en la materialidad de la vida del hombre, aquello que llamamos Dios y que se expresa a través de la experiencia trascendente del hombre.

---

<sup>8</sup> MOREL: p. 1.

<sup>9</sup> El dogma cristiano de la encarnación reconoce a Jesucristo como hijo de Dios -y por tanto también Dios-, convertido en un ser humano concreto, para señalar a los seres humanos el verdadero camino de su salvación.

Pero esta lectura conceptual no por ser significativa es evidente para todo hombre. Lo que sí podemos afirmar es que para todo ser humano el hecho de vivir tiene una densidad fundamental. El ser humano admira o rechaza el acontecer de la vida por su devenir generoso o terrible, pero nunca es verdaderamente indiferente ante ello. Incluso en el plano instintivo, el niño, como todo ser vivo, se aferra a la vida, porque hay algo en él que lo impulsa a conservarla. El niño, y luego el hombre adulto, saben existencialmente que la vida es lo único que pueden afirmar que realmente poseen. Y a la vez, saben que la vida no es totalmente conmensurable para ellos, por eso la protegen de toda amenaza y sufren el dolor de sus limitaciones, como la muerte.

A diferencia de los demás seres vivos el ser humano tiene la posibilidad de hacer de esta experiencia vital un cuestionamiento permanente de su sentido. En determinados momentos el hombre se siente invitado por la experiencia existencial de vivir, por sus posibilidades y límites, a preguntarse por la significación de la vida, como algo recibido y deseado, pero que no puede aprehender del todo. En esta pregunta cotidiana por el sentido, aunque no sea formulada en un lenguaje tradicionalmente religioso, el hombre descubre una presencia mayor actuante en su vida, una dimensión de profundidad y densidad. El hombre descubre que junto con su materialidad, la vida también es trascendencia; y se siente invitado a vincularse con esa trascendencia, y se identifica con ella. Esta es la experiencia religiosa que el hombre adquiere y a partir de la cual decide, libremente, configurar su existencia.

En realidad, la pregunta humana por el sentido supone una respuesta de la que el hombre no es dueño; una respuesta dinámica y nunca acabada que el ser humano sólo puede escuchar para luego volver a preguntar<sup>10</sup>. Pero esa respuesta, la captación del sentido de la vida, igualmente re-sitúa al hombre en la vida, para que ésta sea vivida desde el sentido que la experiencia de lo Trascendente le ha conferido. La persona religiosa es aquella que se debate en

---

<sup>10</sup> Esto es lo que la teología llama “revelación” de Dios, el discurso que la teología trata de “traducir” al lenguaje humano.

esta dialéctica por el sentido de la vida, en este devenir de preguntas y respuestas en el acontecer de su vida. Desde esta perspectiva no hay motivación más fuerte que vincule al ser humano con la pregunta religiosa que su propia condición humana, aunque esto suponga sus propios condicionamientos, limitaciones y hasta degeneraciones, y, como hemos dicho, pueda leerse desde diversos ángulos interpretativos en las ciencias humanas.

### **I.1.3. La experiencia espiritual en la sociedad moderna**

En la teología cristiana, Paul Tillich desarrolla esta tesis de la experiencia espiritual como experiencia de sentido en relación a su lectura crítica de la sociedad moderna. Para el filósofo alemán afincado en los Estados Unidos “*el elemento decisivo en la actual situación del hombre occidental es la pérdida de la dimensión de profundidad,*<sup>11</sup> es decir, la pérdida de la pregunta por el sentido. Para explicar cómo el hombre pierde su dimensión de profundidad, Tillich reflexiona sobre la cuestión del sentido de la existencia humana mediante las metáforas de la verticalidad y la horizontalidad en la relación del hombre con lo divino. En la dirección vertical –el elemento místico-, el hombre experimenta propiamente lo divino en cuanto fundamento del ser y del sentido de la vida, en lo que respecta a lo personal como a lo comunitario. En la dirección horizontal –el elemento activo-, el hombre experimenta lo divino como elemento transformador, como fuerza que transforma lo que por ella es aprehendido, la esfera religiosa de la ética y responsabilidad, de la lucha por la justicia y la realización personal, por la transformación de las estructuras del mal individual y social.

Siguiendo a Tillich, cuando el hombre se dirige hacia Dios, actúan en él estos dos elementos, el vertical como un “ser”, y el horizontal como un “deber ser”, ambos elementos se encuentran en la naturaleza humana y así deben

---

<sup>11</sup> TILLICH: p. 12.

permanecer en la genuina experiencia religiosa de Dios como sentido total del hombre.

*“Una religión que conciba a lo condicionado sólo como ser, se convierte en mística estática, extraña al mundo, sin ética dinámica y sin voluntad ni fuerza para transformar el mundo. Una religión que conciba a lo incondicionado sólo como deber-ser, se convierte en un activismo que se afana por la perfección moral en lo social y en lo personal, pero se encuentra sin esencia que lo sustente y sin fuerza espiritual de sobrepasar por encima de lo finito”.*<sup>12</sup>

Si la experiencia religiosa pretende decir al hombre *“una palabra que trascienda, juzgue y convierta su existencia habrá de llevarse a cabo en las dos direcciones”*<sup>13</sup>, puesto que la línea vertical ha de realizarse en la horizontal.

Pero en la sociedad moderna, dice el teólogo, el hombre se reduce a la dirección horizontal cuando, pretendiendo dominar al mundo, reduce al mundo y a sí mismo a meros objetos, instrumentalizándolos en la búsqueda del “bienestar”. La sociedad moderna, en su legítima búsqueda de transformación de las condiciones del mundo, de comodidad, orden y funcionalidad, ha creído alcanzar la fórmula perfecta de la felicidad renunciando a la dimensión trascendente. Aquí, en el olvido de la dirección vertical, en la pérdida de la pregunta por el sentido de la vida, radica la más profunda razón de la pérdida de la “dimensión de profundidad”, y, en consecuencia la verdadera pérdida de la experiencia religiosa o espiritual<sup>14</sup>. Para Tillich, la dimensión de profundidad en el ser humano es la esencia de su dimensión espiritual. Aquel que se abre a la trascendencia en busca de profundidad y sentido en la vida está buscando a Dios, aunque no lo sepa o no lo reconozca<sup>15</sup>. Si buscar a Dios es buscar profundidad en la vida, Paul Tillich concluye que la verdadera esencia de la experiencia religiosa es la pregunta por *“aquello que nos atañe incondicionalmente”*, aquello que se manifiesta en todas las funciones

---

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid. p. 37.

<sup>14</sup> Cf. Ibid: p. 14 y 41.

<sup>15</sup> *“La vida no tiene profundidad, la vida es superficial, el ser mismo es solo superficie’ Solo cuando puedas decir esto con toda su seriedad, serás ateo; si no, no lo serás. El que sabe de la profundidad sabe de Dios”* Ibid: p. 114.

creadoras del espíritu humano<sup>16</sup>, en el arte, en la literatura y, en menor medida, en la filosofía.

#### I.1.4. La pasión humana como principio espiritual

Volvamos ahora sobre nuestra pregunta inicial por la génesis de la inquietud humana por lo religioso. Paul Tillich afirma que la experiencia religiosa surge cuando el ser humano queda decepcionado de lo superficial, cuando descubre que el sentido no está en lo inmediato y se abre a la dimensión de profundidad.<sup>17</sup> De allí la necesaria dialéctica entre la “dimensión vertical” y la “dimensión horizontal”, entre la experiencia espiritual y la acción moral, tan distintiva del cristianismo. Esta experiencia de decepción de la superficialidad en la vida supone el paso del ser humano por la experiencia del dolor, la inevitable presencia del mal en el mundo, que se mantiene latente en la existencia humana.

En distintas culturas, el hombre ha vinculado la realidad humana del dolor, o lo que Tillich llama “decepción de la superficie”, con la experiencia espiritual. Por ejemplo, si concentráramos nuestro trabajo en el estudio de la religiosidad popular andina, encontraríamos que la experiencia del dolor y el sufrimiento resulta fundamental para comprender la relación que el hombre andino establece con el Dios cristiano, heredado de la conquista española. En realidad, este fenómeno no es ni exclusivo de la religiosidad popular andina ni de la teología cristiana que la expresa. La decepción del mundo y de los acontecimientos de la vida siempre suponen momentos de extrema densidad para el ser humano y de apertura a una dimensión de profundidad:

*“El lenguaje paradójico de la religión descubre el camino hacia la verdad como camino hacia la profundidad, y por tanto como camino de sufrimiento y sacrificio. Sólo para quien esté dispuesto a andar este camino las paradojas de la religión romperán su sello”<sup>18</sup>.*

---

<sup>16</sup> Cf. Ibid: p. 31 ss.

<sup>17</sup> Cf. Ibid: p. 108 ss.

<sup>18</sup> TILLICH: p. 121.

Al ser humano le resulta prácticamente imposible asumir proactivamente la experiencia del dolor sin asumir que más allá de la superficie la vida tiene profundidad. De lo contrario, de no ser por la confianza en que la vida no sólo es superficialidad y agonía, por la fe en que una realidad distinta es alcanzable, el hombre sucumbiría inertemente ante el dolor. Se trata de la esperanza religiosa, la esperanza en que la vida tiene un sentido y éste puede ser alcanzado. El hombre experimenta la trascendencia cuando se juega la aventura “*del sentido por el sentido*”<sup>19</sup> en su encuentro con las contradicciones del mundo, con la precariedad y fragilidad de la vida, y en su sacrificada pasión por revalidarla. Esta proyección de la existencia humana hacia la trascendencia supone necesariamente el paso del hombre por la experiencia primordial del amor. No hablamos aquí del amor emocional, es decir, del amor como sensación edulcorada por un lenguaje aparente o por los sentimientos temporales que también integran la vida humana. Hablamos del amor, nuevamente, en términos existenciales, como experiencia profunda y vital que, en virtud de ello, sitúa al hombre ante una realidad inconmensurable.

En la tradición cristiana el despertar de la experiencia religiosa, está activada por el dolor, pero sobre todo por la experiencia afectiva de identificación, de amor humano. La experiencia del amor en la vida concreta es aquello que da al hombre la mejor experiencia de la profundidad. El amor, en cualquiera de sus concreciones, tiene la virtud de superar los condicionamientos de la psique humana para vincular al hombre con una realidad que escapa a su alcance. Esta experiencia insondable otorga al ser humano “conocimiento” del ser de Dios, lo libra de perecer ante el sufrimiento, y lo impulsa a revalidar el amor ante el mal y el dolor. El creyente, el “hombre religioso”, sabe del amor y por ello aspira al amor. Esta experiencia es lo que en verdad hace posible el deseo de la profundidad y la fe en que algo más sí es posible. En la dialéctica entre el

---

<sup>19</sup> MOREL: p. 2: “*De hecho, sólo hay para el hombre una posibilidad humana: el deseo del sentido por el sentido, la mirada hacia el sentido por el sentido. Y en esto mismo consiste la destrucción del dogmatismo, puesto que se niega a proporcionar cualquier significación presupuesta para el hombre y para Dios. Eso mismo es también la destrucción del escepticismo, puesto que aquel que busca a Dios por ninguna otra razón que Dios no puede no “descubrirlo (eso es una proposición tautológica).*”

dolor y el amor, y su sed de profundidad, el ser humano experimenta la fe, la experiencia espiritual; de allí el paso hacia su determinación por el sacrificio. La conjunción de la experiencia del amor y del dolor se expresa en el ser humano en un estado interior eminentemente religioso que denominamos “pasión”.

Cuando en nuestro trabajo hablamos de “pasión”, lo hacemos en el sentido de identificación afectiva, *pathos*, como efusión cordial y sacrificio, como afecto y holocausto por la fe.<sup>20</sup> La pasión en esta doble acepción es el resultado de una vida afectada por el dolor, pero que ha descubierto por la experiencia del amor, que otra realidad humana es posible, por ello se determina por el sacrificio, porque cree y espera en el amor. Hablar radicalmente de experiencia religiosa es referirse a esta experiencia de fe y donación de la vida. La pregunta por lo Trascendente es la búsqueda humana de la plenificación del amor y la superación del dolor, es la apuesta por la profundidad, manifestada en la pasión que significa asumir la vida en toda su radicalidad. Nuestra perspectiva teológica asume que sólo se accede a Dios o al sentido de la vida por la ruta de la pasión cotidiana.

## I.2. El concepto de estética

La palabra estética<sup>21</sup> en el ámbito humanístico presenta, básicamente, dos acepciones: la estética en tanto experiencia subjetiva del ser humano y la estética como propiedad objetiva de las creaciones humanas<sup>22</sup>. En el primer caso, se aborda la estética como la experiencia humana de lo bello; en el segundo, se estudia la estética como el conjunto de elementos que hacen que una obra de arte sea bella, concretamente, en el medio cinematográfico. A lo

---

<sup>20</sup> *Pasión*, palabra heredera del griego πάθος y del latín *passio*, que remite al sentimiento. La palabra *Cordial* nos remite etimológicamente a “aquello que viene del corazón”. *Diccionario de la Lengua Española*, RAE, Ed. XXII.

<sup>21</sup> Palabra introducida por vez primera por el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten en su texto *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, de 1735.

<sup>22</sup> Las formulaciones “estética subjetiva” y “estética objetiva” están tomadas de LAMET, Pedro Miguel, *Lecciones de Cine*, Mensajero, Bilbao, 1968. p. 144. El desarrollo de ambos conceptos es propio de este trabajo.

largo de nuestro trabajo recurriremos a ambos enfoques con el objetivo de dar cuenta de la experiencia espiritual que sugiere *Breaking the waves* de Lars von Trier, el film que estamos estudiando. La comprensión de la estética como experiencia subjetiva nos ayudará a vincular la experiencia estética con la experiencia espiritual, para comprender en qué medida la experiencia cinematográfica puede convertirse también en una experiencia espiritual para quien acceda a contemplarla. La comprensión de la estética como propiedad objetiva de las obras cinematográficas nos llevará a estudiar con mayor precisión las características de la representación fílmica de lo sagrado en las obras que estamos analizando.

### I.2.1. La estética subjetiva

De acuerdo con la etimología del vocablo, la estética o *aisthesis* griega se refiere a la sensación o percepción obtenida por un sujeto a partir de una experiencia sensible. Recogiendo este significado, que nos remite al ámbito subjetivo, la estética nos habla de la experiencia perceptiva y sensitiva del ser humano, como hecho dado en y experimentado por una conciencia. La historia de la filosofía ha ligado esta experiencia perceptiva con un objeto: lo bello. En efecto, desde Baumgarten, la estética, como disciplina filosófica, tiene por objeto de estudio el fenómeno de la percepción humana de lo bello y las categorías epistemológicas involucradas en este hecho. Es desde esta perspectiva filosófica que la estética se ocupa de las manifestaciones artísticas, y, como afirma Aumont, “abarca la reflexión de los fenómenos de significación considerados como fenómenos artísticos”<sup>23</sup>

Sin embargo, la estética subjetiva, no ya como disciplina filosófica, sino en tanto experiencia humana, no se circunscribe a la reflexión sobre el arte o la experiencia artística. La estética tiene un campo de acción más amplio, ya que la experiencia perceptiva de lo bello está relacionada con toda dimensión

---

<sup>23</sup>AUMONT, Jacques y BERGALA, Alain, *Estética del cine*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 15.

humana, y con todo objeto capaz de develar lo bello, por ejemplo, la naturaleza. Como afirma José Jiménez en su *Teoría del Arte*<sup>24</sup>, desde un punto de vista antropológico, la experiencia estética, a diferencia del arte, sí ha alcanzado formas comunes en diferentes grupos humanos.

*“En todas las culturas humanas se dan un conjunto de prácticas y manifestaciones de representación, utilizando los diversos soportes sensibles: el lenguaje, los sonidos o las formas visuales. Pero al menos en su origen, antes del contacto cultural con Occidente, las manifestaciones estéticas en culturas no occidentales presentan una funcionalidad vital, una inserción en distintos tipos de ceremonias, que las hacen muy diferentes de la exaltación de la forma que caracteriza nuestra idea de arte.”*<sup>25</sup>

En este devenir histórico, la revolución industrial del S. XVII y sus múltiples posibilidades para la producción de imágenes inspiradas en los productos y los procedimientos de la técnica, supuso una importante consecuencia para el estudio de la percepción estética contemporánea. Se puso de manifiesto la “*impronta estética*” de objetos no artísticos producidos en base a la tecnología y que en muchos casos obedecen a motivaciones utilitarias, comerciales, de entretenimiento, o incluso de poder, por ejemplo, los productos publicitarios. Esto lleva a Jiménez a constatar un universo cultural más plural, con nuevas representaciones estéticas y caracterizado por el “*esteticismo envolvente*” de la cultura de masas, “*una configuración de la vida y de la experiencia sobredeterminadas estéticamente*”.<sup>26</sup>

En efecto, la experiencia de percepción estética en la cultura contemporánea está referida a una multiplicidad de experiencias de lo bello. La más importante de estas nuevas formas estéticas es el cine, “el séptimo arte”, nacido a partir de los progresos de la técnica moderna. El cine, con todo su aparato industrial, y el universo ideológico y comercial construido en torno de él, es de los más importantes factores de este “*esteticismo envolvente*” que caracteriza nuestra

---

<sup>24</sup> JIMENEZ, José, *Teoría del Arte*, Tecnos-Alianza. Madrid 2002.

<sup>25</sup> Ibid. p. 53.

<sup>26</sup> Cf. JIMENEZ: p. 159 y 190.

actual experiencia cultural, nuestra percepción de lo bello. Ahora, si la impronta estética ya no está sólo reservada a la percepción de la naturaleza y de las obras de arte sino que nuestra percepción está saturada de representaciones de lo bello, ¿qué diferentes experiencias de lo bello sostienen nuestro actual panorama cultural?

Estamos seguros que en el cine actual, con la variedad de temáticas, soportes, condiciones de producción y la irrupción del multimedia, la percepción humana de lo bello debe adquirir una gran variedad de significados, una pluralidad de experiencias sensibles. La experiencia de lo bello en el cine complace, entretiene, aliena, intimida, estremece, emociona, exalta, cuestiona, interpela, moviliza, vincula. Hoy la estética subjetiva del cine, es decir, la experiencia perceptiva de la obra cinematográfica, nos remite a universos todavía poco explorados. Pero creemos que estas experiencias de belleza no están desvinculadas del proceso vital del hombre contemporáneo, necesariamente dicen algo de la condición humana y a la condición humana; y en muchos casos expresan maneras específicas de sentir la vida y su significado, y en esta medida dicen algo de la experiencia de lo Trascendente.

En el presente trabajo optamos por una interpretación teológica de la experiencia de lo bello en el cine, como una experiencia que moviliza al ser humano hacia la pregunta por el sentido y lo vincula con lo Trascendente. Como lo desarrollaremos en nuestro análisis, creemos que, dentro del amplio espectro de experiencias de lo bello, la percepción de la belleza como realidad trascendente no sólo constituye en el plano teológico una manera de interpretar la experiencia espiritual sino que, en el plano fílmico, caracteriza también una forma específica de plantear la experiencia cinematográfica. Esta experiencia de lo sagrado subyace a la experiencia perceptiva del film que nos proponemos analizar.

### I.2.2. La estética objetiva

La estética, desde el punto de vista objetivo, encarna las condiciones de posibilidad de lo bello en un determinado medio de expresión o arte. La belleza de una obra conduce a quien la sabe apreciar a la experiencia estética subjetiva, a la percepción humana de la belleza y de su significación; pero, ¿qué medios hacen posible que se produzca lo bello en una obra? De esto trata lo que hemos llamado estética objetiva, la estética como expresión de lo bello, que en el cine con propiedad se denomina “estética fílmica” o “estética cinematográfica”. La estética fílmica, que hace transparente la belleza de una obra cinematográfica, puede ser analizada a partir de los parámetros enunciados por la estructura misma del cine: ángulo, composición, iluminación, banda sonora, etc. Algunos de estos parámetros son comunes a otras artes, como el vestuario y la escenografía, pero dado el lenguaje específico de la expresión cinematográfica existen elementos de análisis propios del cine, como la profundidad de campo y el montaje. El análisis de la estética fílmica de una película se apoya en estos elementos del lenguaje cinematográfico.

Como afirma Aumont, en tanto el cine es susceptible de una variedad de enfoques existe también una variedad de teorías del cine coherentes con estos enfoques. La estética cinematográfica se encuadra en un “*determinado planteamiento que abarca la elaboración de conceptos susceptibles de analizar un objeto*”<sup>27</sup>; es decir, se enmarca en una teoría del cine que intenta, descriptivamente, dar razón de los fenómenos observables en un film –su belleza, su estética- a partir de una estructura de conceptos formales. Estos conceptos, parámetros o elementos del lenguaje cinematográfico a los cuales recurre nuestro análisis de la estética fílmica son deudores de una teoría que considera a la estética y su búsqueda de la belleza como un aspecto fundamental del cine.

---

<sup>27</sup> AUMONT (1996): p. 15.

Aumont reconoce que el lenguaje cinematográfico ha tomado buena parte de sus conceptos del vocabulario de los técnicos del cine, y de allí han sido recogidos por los críticos. Estas nociones, al haber sido trasladadas de la realización al análisis cinematográfico, pueden cambiar de formulación y de sentido de acuerdo con las condiciones de producción de los filmes y con las prácticas de los analistas<sup>28</sup>. A continuación, ensayamos una síntesis de los principales elementos del lenguaje cinematográfico en los cuales nos apoyaremos, en la parte analítica de este trabajo, para el estudio de la estética fílmica de *Breaking the waves*.

Parámetros de la estética fílmica:

- a. Plano. En el lenguaje cinematográfico el concepto de plano no es fácil de precisar; tanto en el rodaje como en el montaje del film, el “plano” adquiere matices distintos, como “cuadro”, “toma” o “campo”. Sin embargo, siguiendo a Aumont podemos convenir en que cuando comúnmente hablamos de plano nos referimos al “*fragmento de película que corre de forma ininterrumpida en la cámara, entre la puesta en marcha del motor y su detención*”<sup>29</sup>. Reconocemos, pues, el plano como la mínima unidad o fragmento en que se puede descomponer una película. Cada uno de estos fragmentos supone una gran complejidad. Desde la perspectiva de su producción el plano posee varios aspectos, conocidos en el lenguaje del cine como “elementos cinematográficos”, todos ellos con sus propias cualidades expresivas: iluminación, ángulo, escala del plano, composición, profundidad de campo, movimiento de cámara, definición de imagen (color y grano) y duración.
- b. Arte. Se refiere al ordenamiento determinado de los elementos “profílmicos” de las películas, es decir, los elementos que crean en la

---

<sup>28</sup> Cf.: Ibid, p. 16.

<sup>29</sup> AUMONT: p. 41.

cámara la impresión de realidad: escenografía, ambientación y vestuario.

- c. Banda sonora. Agrupa a los vocablos, efectos sonoros y composiciones musicales incluidos en las películas como elementos expresivos al margen de la “diégesis”, es decir, de la historia o realidad narrada en el film.

### **I.3. La comunicación estético espiritual en el cine**

Luego de desarrollar separadamente nuestra comprensión de la experiencia espiritual y la experiencia de la percepción estética o estética subjetiva<sup>30</sup> ¿cómo establecemos su relación, y luego su relevancia en el cine? Al hablar de la experiencia espiritual habíamos ya adelantado que para Paul Tillich, la experiencia religiosa se manifiesta en las funciones creadoras del espíritu, en las artes. Esta idea que vincula lo espiritual con lo estético resulta fundamental para nuestro propósito de encontrar en dos producciones del cine actual las huellas de una experiencia espiritual en la cultura contemporánea.

#### **I.3.1. La expresión y percepción estética de lo Trascendente**

Como hemos visto, Tillich examina la fe desde una mirada existencialista. Desde este enfoque identifica la experiencia espiritual con la búsqueda del sentido de la vida, y desde esta lectura hace un examen la experiencia de fe del hombre contemporáneo. La pregunta por la profundidad es algo inscrito en el ser humano y, a pesar del peso imperante de la superficialidad, sigue actuando en el mundo moderno. Pero, se pregunta el teólogo, junto con el lenguaje religioso tradicional, ¿en qué otros escenarios culturales se expresa esta experiencia humana?

---

<sup>30</sup> En adelante, siguiendo el vocabulario de los teólogos que presentamos, decir “estética” o “experiencia estética”, equivaldrá a nuestra estética subjetiva.

*“Aquellos que nos atraen incondicionalmente se patentizan en la función estética del espíritu humano como el anhelo infinito por la expresión del sentido último”<sup>31</sup>. Para Tillich, así como la experiencia de fe se legitima en la ética como “incondicional exigencia ética”, y en el conocimiento, como la exigencia de una última realidad, la fe se legitima en la estética como expresión de lo sagrado. La estética es el medio de expresión de la experiencia espiritual del mundo contemporáneo. Cuando nuestro autor habla de la “función estética” del ser humano se refiere a la estética subjetiva, la experiencia perceptiva de lo bello, tanto desde la perspectiva del creador que expresa una experiencia de fe, como desde la perspectiva del que contempla y percibe la obra.*

El hombre, dice Tillich, experimenta el vacío y la angustia de una vida superficial y limitada, se plantea, entonces, la pregunta del “para qué”, y, sin entender bien lo que sucede, experimenta la pregunta religiosa, la pregunta por el sentido. Aquello que ocurre en el interior del hombre encuentra su expresión en las artes plásticas, la literatura y la filosofía.

*“En el estilo del arte moderno y en los objetos de su producción se manifiesta la búsqueda apasionada y muchas veces trágica del sentido de la vida, en una época en que la dimensión de profundidad se ha ocultado. El arte moderno y la filosofía no son religiosos en el sentido estricto de la palabra; pero la pregunta religiosa se suscita en ellos con más urgencia y radicalidad que en la llamada literatura religiosa”<sup>32</sup>.*

Para nuestro autor cualquier esfuerzo por comprender la actitud religiosa del hombre contemporáneo debe volver sobre su experiencia estética.

Para fundamentar conceptualmente esta relación entre la experiencia espiritual y la experiencia estética enunciada por Tillich en *La dimensión perdida*, recurrimos al teólogo suizo Hans Urs von Balthasar y a su monumental obra *Gloria, una estética teológica*.<sup>33</sup> En esta obra, Balthasar se plantea el propósito de devolver a la experiencia espiritual la perspectiva de la belleza, abandonada

---

<sup>31</sup> TILlich: p. 31.

<sup>32</sup> TILlich: p. 19.

<sup>33</sup> VON BALTHASAR, Hans Urs, *Gloria – Una estética teológica*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1985.

durante siglos por la teología moderna, que privilegió los atributos de verdad y bondad en lo divino. Lo Trascendente no sólo se explica desde la perspectiva lógica y ética, también desde el punto de vista estético es posible dar razón de la experiencia religiosa.<sup>34</sup>

Balthasar constata la convergencia de todas las dimensiones del ser humano ante la experiencia religiosa; es decir, la unidad de las dimensiones corporal, racional, afectiva, ética, y, por supuesto, estética ante la contemplación espiritual. Dios les otorga integridad y plenitud excediendo de por sí “*una comprensión meramente cognitivista o voluntarista*” de la fe.<sup>35</sup> Por ello, Balthasar cuestiona la comprensión cognitivista de la fe, que reduce la experiencia espiritual “*a meras afirmaciones sobre Dios*” y “*crea pseudo-problemas como la identificación entre fe y abandono de la razón*” y la debilidad de la relación entre fe y vida cotidiana. La “forma divina” sólo es verdaderamente percibida en la total apertura del sujeto a la trascendencia, donde la función estética tiene para el teólogo un rol protagónico.<sup>36</sup> Para Balthasar el modelo de esta experiencia de comunicación espiritual es el arrebató estético que el ser humano experimenta en la contemplación de la naturaleza o el arte. También en la contemplación estética lo divino se hace presente en la vida humana.

*“En la experiencia de lo sublime la conciencia del hombre es desbordada por aquello maravilloso y terrible que lo conmueve. Este descubrimiento en su pequeñez apunta intencionalmente al valor de lo absoluto que, inalcanzable para el sujeto, se ofrece a él.”<sup>37</sup>*

En efecto, para Balthasar la experiencia de encuentro con Dios se caracteriza por dos momentos ligados a la contemplación estética: la percepción de “lo

---

<sup>34</sup> Ibid: p. 15.

<sup>35</sup> Cf. CASALLO, Víctor, *Informe Final de la Investigación sobre la experiencia religiosa de los alumnos de Estudios Generales Ciencias de la Pontificia Universidad Católica del Perú*, p. 44.

<sup>36</sup> Cf. CASALLO: p. 10

<sup>37</sup> Ibid.

Bello” –*wahrnehmung*-<sup>38</sup> y el “ser arrebatado” por lo Bello. Es decir, en un primer momento tenemos el acto de captación del Dios que se revela, y en un segundo momento el efecto de ese acto en el ser humano, el “arrebato”. Ante la presencia de lo divino, el hombre “ve” la forma divina, y al realmente verla, al contemplar la profundidad que hay en ella –en el sentido que Tillich da a la palabra profundidad-, el hombre la experimenta como esplendor, como “gloria del ser”. Como dice Balthasar, al contemplar esta profundidad el ser humano es cautivado y arrebatado por ella<sup>39</sup>. Aquel que realmente se entrega y se compromete con la experiencia de Dios, como con la obra de arte, percibe la belleza divina y se siente arrebatado e interpelado por ella. Ambos momentos, intrínsecamente ligados en la experiencia estética-espiritual, confluirán también en todo esfuerzo racional que, como la obra de arte, trate de comunicar esta experiencia:

*“La doctrina que estudia la contemplación y la percepción de lo Bello... y la doctrina que trata de la fuerza arrebatadora de la belleza van inseparablemente unidas, pues nadie puede percibir lo bello sin ser arrebatado, y sólo puede ser arrebatado aquel que lo percibe”<sup>40</sup>.*

Con este planteamiento Balthasar no sólo vincula la experiencia religiosa y la percepción estética –estética subjetiva-, sino que, en una afirmación más radical, sostiene que en la experiencia estética misma se realiza la experiencia religiosa:

*“La percepción de la fe, en cuanto acto de encuentro de todo el hombre, no sólo incluye necesariamente la sensibilidad, sino que la acentúa*

<sup>38</sup> Balthasar insiste en la palabra alemana *Wahrnehmung*, “per-cepcción”, que a su vez, etimológicamente, es “verdad” (*Wahr*) y “recibir” (*nehmen*), es decir, “recibir/captar la verdad”. Cf. VON BALTHASAR: p. 112.

<sup>39</sup> Cf. VON BALTHASAR: p. 111. Imposible no hacer aquí una referencia a la unidad de experiencia mística y sensible-creativa en autores como Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz, cuya producción literaria testifica esta reunión de percepción y arrebato en la experiencia espiritual.

<sup>40</sup> *Ibid*: p. 16. En esta línea resulta inevitable hacer un paralelo entre lo que plantea Balthasar y lo que hemos denominado estética subjetiva y estética objetiva. El hecho de la percepción de lo Bello que nuestro autor denomina “estética” corresponde a la estética subjetiva -como bien dice, en el mismo sentido en el que, desde la filosofía, Immanuel Kant se refiere a la estética. La fuerza arrebatadora de “lo Bello”, es decir, las condiciones de posibilidad y los atributos de “lo Bello” en sí, corresponderían a nuestra estética objetiva. Así como ambos enfoques de la experiencia de la belleza confluyen en nuestro análisis estético, sendos enfoques de la experiencia de “lo Bello”, se unifican en el saber teológico.

*porque, si sólo a través de los sentidos percibe y siente el hombre la realidad del mundo y del ser, el Dios cristiano se le manifiesta precisamente en medio de la realidad mundana. Por consiguiente, el centro del encuentro ha de estar allí donde los sentidos humanos profanos, haciendo posible el acto de fe, devienen 'espirituales', y la fe, para ser humana, se vuelve 'sensible'"<sup>41</sup>, es decir, se puede ver, oír y tocar.*

En consecuencia, la forma divina puede hacerse transparente, expresarse, en la creación y en la contemplación de las obras estéticas humanas.

En este arrebató estético espiritual Balthasar encuentra el origen del cristianismo, por ello hace un recorrido por su historia, para demostrar que en distintos momentos, comenzando por los textos bíblicos, Dios se ha revelado en experiencias de percepción sensibles y objetivas. Este esfuerzo evidencia la centralidad de la doctrina de la encarnación y el valor del amor como expresión de belleza en estas experiencias estéticas de Dios. En efecto, en la perspectiva cristiana, el hombre experimenta sensiblemente a Dios en cuanto Él ha elegido revelarse en la persona de Jesucristo y su encarnación en el mundo, para abrir su esencia a la humanidad: el amor. En dirección complementaria, sólo el arrebató provocado por la contemplación de lo divino expresado en lo humano, conduce también al hombre al "amor-eros" a lo invisible, como realización plena y no como experiencia pasiva, que a la larga se torna superficial.

Para nuestro autor, la experiencia estética, perceptiva y arrebatadora, del amor humano -que siguiendo a Tillich podemos ligar con sus connotaciones de afecto y sacrificio: pasión-, es el lugar de la acción de Dios. En la estética teológica de Balthasar "*la visión unitaria de la fe no es resultado de una obnubilación piadosa ni se reduce a una certeza subjetiva, sino que se experimenta como comprobación de una evidencia objetiva*". Ciertamente, para la teología contemporánea no es posible hoy hablar de amor sin la referencia explícita a su realización palpable, y en esa medida consistente y a la vez precaria, en el mundo de la vida -a la luz de la experiencia del mismo

---

<sup>41</sup> Ibid. p. 323.

Jesucristo encarnado en el mundo. Pero es importante aclarar que para Balthasar esta experiencia del amor, no por ser un dato objetivo, prescinde de la exigencia de ser creído por el hombre.

*“Esta evidencia cumple con el criterio de autenticidad de la forma, no anula al hombre: ‘Si avasallase, se asemejaría a la demostración y evidencia matemática que no deja el menor espacio a la libertad’. Con todo, Dios conserva su trascendencia al revelarse, no es simplemente un Dios visto sino también creído”<sup>42</sup>.*

El amor cristiano debe ser experimentado y creído, es evidencia verdadera y a la vez fe y esperanza en la trascendencia, aunque ella, como ha señalado Tillich nos haga vacilar profundamente.

Podemos decir que la estética teológica de Balthasar es un esfuerzo por explorar la naturaleza estética de la comunicación entre Dios y el hombre: cómo se expresa Dios y cómo es que el ser humano es capaz de percibirlo en la experiencia religiosa y la contemplación estética. Balthasar recupera los conceptos de belleza, como cualidad divina, y de percepción –*wahrnehmung*, lo corporal, lo sensible-, como captación sensible, acaso plástica, de lo Trascendente. Se trata de conceptos cuestionados durante la modernidad, no sólo en el plano epistemológico<sup>43</sup> sino en el plano espiritual, pero que Balthasar, como Tillich, restituyen para la teología contemporánea, y también para la lectura secular de la experiencia religiosa en la cultura contemporánea, y en sus producciones estéticas.

La reflexión sobre estos conceptos y sobre el carácter existencial del hecho religioso, nos permite, finalmente, interpretar la esencia de la experiencia espiritual como pregunta por el sentido de la vida o apertura a la dimensión de profundidad de la vida. Como hemos visto, se trata de preguntas que emergen a la conciencia humana a partir del encuentro existencial con el amor -que es también un atributo divino- y el dolor real que también supone la experiencia

---

<sup>42</sup> CASALLO: p. 11.

<sup>43</sup> En la filosofía contemporánea esto ha sido materia de investigación para Maurice Merleau-Ponty y Ludwig Wittgenstein.

vital de existir. Esta conexión con lo Trascendente puede ser experimentada por el ser humano como una experiencia estética subjetiva, es decir, como percepción de la dimensión de belleza de Dios. Es en el terreno de la percepción humana donde Dios realmente se revela como trascendencia, como Belleza, como Dios creador de la vida, al hombre que dada su experiencia vital se ha abierto a la pregunta por el sentido de todo y ha permanecido dispuesto a escuchar esa respuesta. En esta medida, la experiencia religiosa, como acto libre de fe, se realiza en una vida “apasionada”, en una vida que hace del amor y el sacrificio su vínculo con lo Trascendente. Y en esa medida también, la experiencia religiosa se realiza en la función estética del ser humano, en la expresión y en la contemplación perceptiva, en la comunicación, de sus producciones estéticas, por ejemplo, en la contemplación del cine de valores trascendentales.

### I.3.2. El cine de valores trascendentales

Como lo ha declarado el teólogo suizo, para la teología cristiana Dios se ha encarnado en el mundo y en esa medida ha abierto su esencia a la humanidad. En el ensayo *El cine y lo sagrado*, Henri Agel retoma este principio precisando que en la perspectiva cristiana el hecho de la encarnación de Jesucristo,

*“no debe fecharse en un determinado momento histórico, sino que es consustancial al ser mismo de la persona humana. Además, el presentimiento cristiano de las religiones antiguas, así como las resonancias de la tragedia griega, nos permiten constatar que si el hombre desciende a una cierta profundidad íntima entrará en contacto con lo sagrado”<sup>44</sup>.*

En efecto, en el cristianismo, la encarnación de Jesucristo en la vida del mundo es el signo de la posibilidad de la presencia y manifestación de Dios en todos los seres humanos y en todas las dimensiones humanas. Si el hecho de la encarnación de Dios en lo humano es una realidad constantemente actualizada y materializada en todo acto de apertura a la fe ¿por qué no ha de ser así en la

---

<sup>44</sup> AGEL, Henri, *El cine y lo sagrado*, Ediciones RIALP, Madrid, 1960, p. 14.

dimensión estética del ser humano, en “los objetos de su producción” -en el arte, en el cine- y en la experiencia contemplativa que toda persona puede obtener de estas producciones?

Bajo este marco conceptual creemos que es totalmente posible que la creación cinematográfica comunique una experiencia y un punto de vista sobre la fe, sobre lo humano y la trascendencia, suscitando nuevas experiencias de encuentro espiritual en quienes se sumerjan en la contemplación fílmica. También el cine, como arte, se ha apropiado de su capacidad de expresar la apertura humana a lo religioso o, en términos existencialistas, la pregunta del hombre por el sentido. Es evidente que la actual industria cinematográfica, que tiene como base a los estudios de Hollywood, en correlación con el giro secular de Occidente, hoy no invierte grandes recursos en producciones de temática religiosa; salvo que la visión teológica de los productores coincida con las apetencias religiosas del gran público, como es el caso de *La Pasión* de Mel Gibson (2004), y el éxito comercial quede asegurado. Igual, ha quedado registrada en la historia la época de superproducciones con temática bíblica como *Los Diez Mandamientos* y *Ben-Hur* de finales de los años 50, o las grandes reproducciones de la vida de Jesucristo.

No obstante, este no es precisamente el prototipo de cine que nos interesa analizar. Las denominadas “películas religiosas” son producciones reconocidas como religiosas en función de la temática que presentan, donde la narración de historias de fe se apoya en un lenguaje religioso institucionalizado y en formas fílmicas convencionales, prescindiendo de un estilo cinematográfico particular para la expresión de lo sagrado. En realidad, este tipo de producciones, no por el hecho de presentar un lenguaje y una temática confesional encarnan necesariamente la experiencia religiosa que hemos descrito en las páginas anteriores. Como lo hemos expresado a la luz de Balthasar, el amor y la experiencia espiritual necesitan, junto con la experiencia perceptiva-arrebatadora de la fe-, de su referencia al mundo de la vida cotidiana – encarnación-, donde la experiencia humana no sólo recurre al lenguaje y a los

tópicos tradicionalmente religiosos para experimentar su pasión por lo Trascendente.

Al evaluar las formas convencionales de cinematografía religiosa, Agel es claro al afirmar que este tipo de films, al caer con frecuencia en “*el sentimentalismo, la anécdota o el didactismo*”, evidencian la falta de “*una línea de fuerza o un estilo*”, que los lleve a la plenitud<sup>45</sup>. Además, su escasa capacidad simbólica repercute normalmente en la ausencia de una verdadera significación religiosa. El cine y en general toda obra que quiera expresar valores trascendentales requiere de una forma cinematográfica apropiada, de un estilo.

Con el telón de fondo del atributo que Balthasar confiere a lo divino como “lo Bello”, y recogiendo las expresiones religiosas de amor y pasión, presentes en el modelo de experiencia espiritual como experiencia estética de sentido, nuestra mirada sobre el panorama cinematográfico actual se amplía. Así, es posible encontrar, normalmente en el medio “alternativo”, y algunas veces también en el corazón de Hollywood, producciones de evidentes valoraciones trascendentales. Ejemplos de ello son *Carros de fuego* de Hugo Hudson (1981), *El festín de Babette* de Gabriel Axel (1987), *El cielo sobre Berlín* de Wim Wenders (1987), *Los puentes de Madison* de Clint Eastwood (1995) o *Luz silenciosa* de Carlos Reygadas (2007), por mencionar películas relativamente recientes, nacidas en diferentes contextos de producción.

Se trata de películas capaces de hacer dialogar la condición humana con la dimensión de profundidad en la vida, y de esta manera provocar en quien las aprecia aquella experiencia perceptiva de la belleza que en este trabajo hemos denominado estética subjetiva. Ciertamente, es un cine muy elaborado, por las condiciones creativas que puede suponer el estilo empleado –sobre esto hablaremos ampliamente en el capítulo siguiente–, pero también por las condiciones de producción de la gran industria cinematográfica, que en opinión

---

<sup>45</sup> Cf. AGEL: p. 94.

de Jiménez han estandarizado los estereotipos sociales, la sobre valoración de lo espectacular y el *glamour*, y en esa medida han vuelto enormes los esfuerzos por financiar el cine “alternativo”<sup>46</sup>.

De hecho, este no es un escenario nuevo para el cine de valores trascendentales, los grandes maestros como Robert Bresson y Carl Theodor Dreyer pasaron por similares dificultades para producir sus obras maestras. Ante un gran público ávido de entretenimiento y afirmación de sus convicciones e intereses fundamentales, testimonio del abandono de la dimensión de profundidad anunciado por Tillich, el medio cinematográfico -incluyendo el medio nacional- no sintoniza con producciones marcadas por valoraciones espirituales, que lejos de mantener el círculo positivo de todo aquello con lo que el espectador se identifica, lo interpelan y le despiertan preguntas, como la que interroga por el sentido en la vida. Como el cine de Bresson y Dreyer, el cine auténticamente religioso, el “cine trascendental”, es dinámico como la misma experiencia de fe, que a la vez que conmueve y sublima, confronta, desestabiliza e interpela a aquel que con generosidad se ha dispuesto a vivir la experiencia de su percepción.

En *El cine y lo sagrado* Henri Agel asocia nuestro cine trascendental con la capacidad de ciertas películas para disponer adecuadamente de sus recursos, de tal manera que logran convertirse en “una especie de oficio o celebración” de lo sagrado. La trascendentalidad para Agel siempre se ha dado “en tanto en cuanto una película ha sabido elegir su línea espiritual, su estructuración, sus líneas de fuerza plástica y sinfónica, su clima”<sup>47</sup>. De acuerdo con estas condiciones, el ensayo de Agel de 1953, encuentra tres modalidades cinematográficas de expresión de lo sagrado.

En primer lugar tenemos la “*gran ecuación litúrgica*”, los films donde la presentación de lo real se va transformando hasta la introducción de la ascesis:

---

<sup>46</sup> Cf. JIMENEZ: p. 198 y 199.

<sup>47</sup> AGEL: p. 26.

*La pasión de Juana de Arco* de Dreyer, *El diario de un cura rural* de Bresson. En segundo lugar, las películas que apuestan por la elaboración realista y lírica a la vez, donde la caracterización realista de la narrativa, el “folklore”, armoniza su trascendencia con la estructura de estética del film: *El camino del cielo*, de Alf Sjöberg -el predecesor de Bergman en el cine sueco-, y *Dios necesita de los hombres*, del francés Jean Delannoy. En tercer lugar tenemos al tipo de películas que, como dice el teórico del cine sagrado Amédée Aylfre, se desarrollan sobre la base de “acontecimientos humanos concretos en los cuales está copresente el misterio entero del universo”<sup>48</sup>, es decir, películas donde la presencia de lo sagrado en la plenitud de lo cotidiano queda al criterio del espectador: *Francisco, el juglar de Dios*, realizada por Roberto Rosellini en el corazón del neorrealismo italiano, y *Cielo sobre el pantano*, del también italiano Augusto Genina.

Convencidos de que el tratamiento de “Lo bello”, lo Trascendente, es una forma legítima de hacer cine y de hacer posible una experiencia estético espiritual, en el siguiente capítulo desarrollaremos, específicamente, los criterios metodológicos que permitirán a nuestro análisis cinematográfico examinar la perspectiva espiritual de *Breaking the waves*. Recogemos del segundo y tercer tipo de películas sagradas de Agel, la armonización del realismo con la forma estética y la narrativa –dimensiones en las que se apoya nuestra metodología-, y la constatación de que en el cine es posible hacer una lectura trascendental de la problemática de los acontecimientos humanos. Probablemente la mayoría de obras del cine trascendental contemporáneo sean más deudoras de estos principios que de la “ascesis litúrgica” enunciada en primer término por Agel. No obstante, creemos que también en el cine reciente hay evidencias de aquella cinematografía ascética. Precisamente, como veremos, la forma fílmica de nuestra película a analizar, marcada por la exploración formalista de Lars von Trier, está estrechamente vinculada con el cine trascendental de maestros como Bresson y Dreyer.

---

<sup>48</sup> AYLFRE, Amédée, Néo-Realisme et Phenomenologie, Cahiers du Cinema, N° 18. Citado en AGEL: p. 26.

Es importante anotar que al adjetivar los films como “trascendentales”, no asumimos que ellos comuniquen un contenido exclusivamente espiritual, y no se puedan hacer lecturas seculares a partir de ellos. La presencia de lo Trascendente en los films se sustenta, como sugiere Agel, en una estética fílmica y en una narrativa concreta. Precisamente, el objetivo específico de este trabajo es analizar una producción reciente, *Breaking the waves*, cuya pertinencia religiosa ha sido sólo anunciada en la introducción, para dar cuenta de cómo y en qué medida un film contemporáneo puede comunicar una experiencia espiritual.



## CAPÍTULO II

### El análisis de la comunicación de lo espiritual en el cine

#### II.1. Nuestro planteamiento metodológico

La tarea de analizar un film implica la ejecución de una determinada metodología que haga posible el análisis y garantice su calidad. Teniendo en cuenta, como afirman Javier Marzal y Francisco Gómez Tarín, que “*el análisis siempre es resultado de un encargo*”<sup>49</sup>, es decir, de una intencionalidad primera, resulta fundamental presentar una metodología capaz de responder a los objetivos de nuestra investigación, a saber, exponer la experiencia espiritual que connota *Breaking the waves*, proponiendo así una metodología de análisis para el cine trascendental en general.

En principio, desde cualquier perspectiva analítica se imponen dos pasos básicos a seguir por cualquier planteamiento metodológico. Primero, la descomposición del film en sus elementos constituyentes: deconstrucción o descripción. Segundo, con la ayuda de herramientas interpretativas adecuadas, el establecimiento de relaciones entre los elementos del film y el marco conceptual de la investigación, para comprender y explicar los mecanismos que

---

<sup>49</sup> MARZAL, Javier y GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, *Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo*. Ponencia dictada en el I Congreso Internacional de análisis fílmico, Castellón, Universidad Jaume I, 2005; y publicada en: BENAVIDES DELGADO, Juan, ALAMEDA GARCÍA, David y FERNÁNDEZ BLANCO, Elena (Eds.), *Nuevos temas de comunicación*, Madrid, Fundación General de la Universidad Complutense de Madrid, 2006. pgs. 393-415.  
En: <http://apolo.uji.es/fjgt>

hacen de él un todo significativo: reconstrucción o interpretación.<sup>50</sup> En nuestro marco conceptual hemos calificado la experiencia espiritual como el cuestionamiento humano por el sentido, que se expresa en el hecho del amor y el sacrificio, y que como experiencia ligada a la percepción de la belleza puede ser objetivada en una representación estética como el cine. En el proceso analítico que proponemos esta concepción entrará en diálogo con el material fílmico de *Breaking the waves*, pero con la mediación de dos herramientas interpretativas sobre lo religioso y el cine que más adelante describiremos: el “*estilo trascendental*” y el “*sistema de las personas*”. Todo este proceso nos llevará, finalmente, a verificar en qué medida el film propuesto adquiere significado y puede ser contemplado desde una interpretación religiosa.

Los elementos de este primer paso de deconstrucción de la película son prácticamente comunes a todo proyecto que busque apoyar su proceso interpretativo directamente en el material fílmico. Sin embargo, no se trata de un trabajo puramente mecánico. Este proceso de documentación debe limitarse a lo que realmente es constatable en el film, y, por ello, supone ya un proceso de discernimiento, de observación y selección. Ante esta tarea descriptiva hemos optado por la desintegración de *Breaking the waves* en tres de sus componentes básicos: el contexto de producción, la acción narrativa y los elementos de la estética fílmica –propuestos en el primer capítulo– presentes en el film. La descripción del film y su segmentación en base a estos tres aspectos otorgará la base fílmica necesaria para la construcción de nuestro proceso interpretativo.

En primer término, la presentación del contexto en el cual ha nacido la película nos permitirá conocer las condiciones y la intencionalidad que hicieron posible la realización de esta producción. Juzgamos importante esta información en la medida en que nos conduce a establecer relaciones entre el proceso creativo del film y de su autor, y las reflexiones que en el paso interpretativo presentará

---

<sup>50</sup> Cf. MARZAL: p. 5.

nuestro análisis estético y narrativo. Al abordar el contexto de producción de *Breaking the waves* incluiremos los siguientes parámetros:

Parámetros contextuales:

- a. Contexto creativo. Este aspecto está vinculado con el desarrollo personal y, sobre todo, con el proceso creativo del autor en el que se ubica la concepción del film. En el caso de nuestro trabajo nos concentraremos en Lars von Trier y en el desarrollo de su propuesta cinematográfica. Particularmente, haremos una presentación de la relación del proceso creativo de Von Trier con la temática de nuestro estudio: la dimensión espiritual.
- b. Concepción y condiciones de producción. La concepción del film se refiere al desarrollo específico de la idea original de la obra y su planteamiento como producto realizable. Las condiciones de producción son las circunstancias económicas, culturales, espaciales y temporales que hacen posible y determinan las características del proceso de realización del film.

La descripción de estos elementos irá acompañada por una sinopsis, la ficha técnica, y la ficha artística del film.

En segundo término, la deconstrucción de la acción narrativa y de la estética fílmica de *Breaking the waves* será de gran utilidad para la fase interpretativa de nuestro análisis. Esta operación descriptiva se llevará a cabo a través de la segmentación conjunta de la acción narrativa y los elementos de la estética fílmica en unidades. Estos segmentos coincidirán con los capítulos preestablecidos por nuestro film a analizar. Sin embargo, nuestro propósito no es hacer un “*découpage*” rígido del film, sino un proceso de selección de sus unidades internas y sus elementos destacados, tanto cuanto sean significativos para el fin de esta operación: distinguir y describir elementos para, en una segunda fase, interpretar y enunciar un significado mayor.

La divergencia entre las diversas teorías analíticas del cine se agudiza ante la fase interpretativa de un film. Como señalan Marzal y Gómez Tarín, actualmente asistimos a una convivencia de diversas perspectivas de análisis filmico, antiguas y recientes, como el historicismo, el economicismo, la sociología o la antropología del film, el estudio semiótico del texto, la atención a los problemas de recepción, de la tecnología del cine, las perspectivas culturales, feministas, etc. Es frecuente que estas teorías se dejen arrastrar por una visión reducida y esquemática del proceso interpretativo, cayendo en un rigorismo excesivo. Por ello, sin dejar de reconocer el aporte de estas perspectivas, Jacques Aumont se opone a la realización del análisis aplicando ciegamente una teoría establecida, como se opone también a la generación de sentidos no extraídos directamente del texto, y a la absolutización del autor como origen exclusivo de la significación<sup>51</sup>. Para evitar estos riesgos Aumont señala que todos los métodos de alcance potencialmente general deben especificarse y ajustarse en función de su objeto de estudio, *“esta parte de ajuste más o menos empírico supone a menudo la diferencia entre un verdadero análisis y el simple ‘placaje’ de un modelo sobre un objeto”*<sup>52</sup>.

Es evidente, entonces, que la metodología a emplear en nuestro análisis interpretativo debe ser claramente pertinente a la comunicación de lo Trascendente en el cine, nuestro tema de investigación. En este sentido, consideramos que las entradas más relevantes para la comunicación de lo espiritual son la estructura formal y el contenido narrativo desplegado por el film. De hecho, nuestra película concentra su fuerza expresiva tanto en una estructuración formal que conduce al espectador al encuentro con lo Trascendente, como en una construcción temática elocuentemente religiosa. Por ello, es imprescindible ensayar un análisis integral del film considerando ambos componentes fílmicos. Con frecuencia los esquemas analíticos del cine, sobre la base de las teorías que hemos aludido, centran su análisis interpretativo sólo en las estructuras formales del relato cinematográfico,

---

<sup>51</sup> Cf. MARZAL: p. 6.

<sup>52</sup> AUMONT, Jacques y MARIE, Michel, *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 47.

cuando, en realidad, éstas nunca son independientes de la narración de una determinada historia o temática –si bien hay films con acentos en uno u otro aspecto, como el llamado “cine no narrativo”, que privilegia el componente formal-estético del cine. Otras entradas cinematográficas como la retórica y la pragmática fílmica también aportan importantes puntos de vista sobre lo sagrado en el cine, pero no en la medida en que el análisis formal y el análisis del contenido narrativo aportan a nuestro objetivo.

Nuestro trabajo partirá del carácter formal del relato cinematográfico, y en virtud de ello examinará las características que posee la expresión de lo espiritual en *Breaking the waves*. Pero nuestro propósito es complementar esta entrada estructural con el análisis del contenido narrativo del film -la historia narrada-, donde, a la luz de la concepción de la experiencia religiosa que hemos expuesto, creemos que se encarna y plantea una particular experiencia de fe. Nuestro análisis formal será dinamizado por el reconocimiento y la interpretación de los recursos de la estética objetiva incorporados en el film; mientras que nuestro análisis del contenido narrativo se centrará en el desarrollo de la historia o acción narrativa relatada por *Breaking the waves*. Aunque este trabajo se plantea analizar las formas estéticas y la acción narrativa de manera independiente, estos procesos analíticos darán cuenta de la interdependencia de ambos componentes fílmicos; particularmente, en el análisis formal-estético, el desarrollo de las formas narrativas del film tendrá una presencia importante.

Entre las diferentes herramientas interpretativas que hacen posible el análisis de la producción cinematográfica hemos encontrado dos recursos que permiten un apropiado estudio de la comunicación de lo Trascendente, tal como ello está plasmado en la estructuración formal y en el contenido que presenta *Breaking the waves*. En el primer caso, recurrimos al análisis formal del film a partir del “estilo trascendental”, el canon o la “forma de representación universal” de lo Trascendente, que bajo el presupuesto de que es posible abstraer una estructura formal en el cine de valores religiosos, ha establecido Paul Schrader

a partir del estudio de Ozu, Bresson y Dreyer. La idea es analizar, principalmente, la estética fílmica de *Breaking the waves* a partir de las características de este “*estilo trascendental*”, para ver en qué medida y en qué términos este film consigue expresar lo Trascendente, tal como Schrader concibe este ejercicio.

En el caso del contenido narrativo, optamos por un análisis fílmico articulado por una entrada psicológica. Organizando la acción narrativa a partir de lo que Eduardo Llanos llama “*el sistema de las personas*” en el film, estudiaremos el universo subjetivo de los personajes principales de *Breaking the waves* en relación al concepto de experiencia religiosa descrito en nuestro marco teórico, para caracterizar la experiencia religiosa que estos sujetos encarnan y promueven en la contenido narrativo. De esta manera, este análisis nos permitirá no sólo la constatación de la experiencia religiosa que expresa la película, sino su adjetivación o calificación: ¿qué experiencia espiritual comunica nuestro film?

Finalmente, este proceso interpretativo -como esfuerzo sintético- reunirá en nuestras conclusiones el análisis de ambos componentes fílmicos, forma y contenido narrativo, para ensayar una interpretación integral de la comunicación de lo espiritual en *Breaking the waves*. Este es nuestro planteamiento metodológico.

## **II.2. El Análisis de la expresión de lo espiritual en la forma fílmica**

### **II.2.1. El concepto de estilo trascendental aplicado al cine**

En *El estilo trascendental en el cine*<sup>53</sup>, Paul Schrader propone al universo cinematográfico una herramienta interpretativa para examinar la dimensión espiritual de un film. El estilo trascendental encarna para Schrader la forma

---

<sup>53</sup> SCHRADER, Paul, Ediciones JC Clementine, Madrid, 1999.

más adecuada para expresar la relación del hombre con lo Trascendente en el medio cinematográfico.

Para el cineasta norteamericano no se puede hablar de un estilo exclusivo para la expresión de lo religioso, puesto que el arte espiritual siempre está en movimiento, en tanto representa el misterio de la dinámica relación del hombre con lo Trascendente.<sup>54</sup> En cada arte y en cada época lo trascendental<sup>55</sup> ha encontrado su forma y su estilo adecuado. Pero, si bien ningún artista ni estilo ha monopolizado la expresión de lo trascendente, *“en cualquier arte dado, algunos estilos son más adecuados para expresar lo sagrado del mismo modo que otros lo son para mostrar lo profano.”*<sup>56</sup> De ahí que, para Schrader, en el medio cinematográfico el estilo trascendental sea la forma fílmica que mejor represente la expresión de lo sagrado. La realización más pura del estilo trascendental es atribuida por Schrader a las obras de Yazujiro Ozu, Robert Bresson y Carl Theodor Dreyer,

Evidentemente, este planteamiento supone que existen expresiones de lo Trascendente en la vida humana y que existen formas artísticas representativas de lo sagrado compartidas por las diferentes culturas. Ello establece la pretensión de universalidad del estilo trascendental y, podríamos agregar nosotros, que ello legitima también su exploración en diferentes producciones cinematográficas como las que hemos enunciado. Hay que aclarar que Schrader no pretende dar a conocer una nueva teoría estética ni describir una técnica particular para el tratamiento de lo espiritual; en realidad,

---

<sup>54</sup> Cf. Ibid. p. 199.

<sup>55</sup> Conviene establecer, como lo anticipamos en el primer capítulo, lo que Schrader entiende por los términos “Trascendente” y “Trascendental”, tal como él mismo lo expresa. Cuando Schrader habla de lo “Trascendente” se refiere a lo sagrado en sí, lo que Rudolf Otto ha llamado lo *“completamente otro”*: Dios. Cuando habla de lo “Trascendental” se refiere al *“acto o artefacto humano que expresa algo de lo Trascendente”*; dado que las formas humanas no pueden informar de lo Trascendente, sino solo ser expresiones de lo Trascendente. El arte trascendental expresa lo Trascendente reflejado en el “espejo” humano, esa es su función. De aquí su confluencia con la religión, ambas surgen de la experiencia trascendental. Si bien un crítico no puede analizar lo Trascendente, pues la representación de lo inefable es una contradicción, sí puede describir lo inmanente y el modo en que éste es trascendido, es decir, cómo lo inmanente es expresión de lo Trascendente. Cf. SCHRADER: pgs. 25-28.

<sup>56</sup> SCHRADER: p. 178.

esta “*forma de representación universal*”<sup>57</sup> no es más que una abstracción que el crítico norteamericano elabora a partir de las grandes obras de valores trascendentales<sup>58</sup>, y que, en función de ello, queremos utilizar para examinar la dimensión espiritual de la estructura formal-estética de *Breaking the waves*.

En nuestro trabajo, podríamos asumir el estilo trascendental en sí como un método de análisis cinematográfico, así lo señala Breixo Viejo, autor de la traducción española de la obra de Schrader, en el prólogo del texto. Sin embargo, hemos optado por reservar esta referencia metodológica al esquema o planteamiento analítico general de nuestra investigación, tal como lo presentamos en este capítulo. Recogemos el estilo trascendental más como una herramienta interpretativa para el análisis formalista de nuestro film, que como un método científico de análisis cinematográfico de carácter autónomo. A continuación, presentamos el proceso interno y la estructura del estilo trascendental en el cine, tal como el mismo Schrader los describe.

### II.2.2. El proceso del estilo trascendental

Con el propósito de sustentar con mayor precisión cómo se desarrolla el estilo trascendental en el cine, Schrader recurre al texto *Religión y Cultura* de Jacques Maritain. El filósofo francés señala que los medios artísticos utilizados por las grandes obras de arte se pueden agrupar en dos tipos de recursos, fundamentalmente estéticos: los “*medios de lo abundante*”, a saber, los medios relacionados con lo práctico, con la exuberancia y con los elementos sensitivos; y los “*medios de lo precario*”, relacionados con la carencia de recursos, de visibilidad y de éxito en el mundo artístico. Para Maritain, aunque ambos medios son necesarios en toda obra de arte, y forman parte de la vida humana, ello no implica que tengan la misma jerarquía.

---

<sup>57</sup> Ibid. p. 30.

<sup>58</sup> Cf. Ibid. p. 180.

Maritain constata que en las grandes obras de arte los medios que más se acercan a la esencia de lo espiritual son los medios de lo precario, puesto que al renunciar a la ostentación y al éxito tangible, al reconocimiento manifiesto de su valor, expresan con mayor transparencia la realidad de lo Trascendente. Schrader encuentra que en la producción cinematográfica también se emplean ambos tipos de mediaciones, y que, igualmente, en el arte sagrado en general, ambos recursos están siempre presentes y se interrelacionan. Por ello, Schrader recoge la teoría de los medios de lo abundante y de lo precario, para dar cuenta de cómo ambos recursos se articulan y superponen en el proceso interno del estilo trascendental en un film.

En el cine, los medios artísticos de lo abundante están identificados con los recursos prácticos, efectivos, físicos, sensuales y sensitivos. Como en el arte, se ilustran en la imagen pulcra, el retrato “perfecto” y la representación exuberante de la realidad. Al estar basados en la experiencia de la práctica cinematográfica, y teniendo en cuenta la gran capacidad del arte cinematográfico para reflejar la realidad –cualidad que Schrader denomina lo “imitativo”-, los medios de lo abundante están comprometidos con la identificación del espectador, con suscitar su interés, y en esta medida, con el éxito del film en base a la exaltación idealizada de la realidad<sup>59</sup>. Pero para Maritain los “*verdaderos medios del espíritu*” son los medios artísticos de lo precario. Estos recursos se identifican en el medio cinematográfico con la austeridad estética; se trata de elementos fríos, formales y frontales. Se ilustran en el retrato estilizado –es decir, “imperfecto”, “impreciso”-, en la abstracción y la rigidez. Los medios de lo precario en el cine están comprometidos con la exaltación del espíritu del espectador, con su respuesta respetuosa y reverente, y mientras más cerca están de lo sagrado más reducen su servicio, su utilidad práctica. “*Cuanto más incorpore una obra de arte los medios de lo*

---

<sup>59</sup> Cf. Ibid. p. 187.

*precario, dentro de una sociedad caracterizada por la abundancia, más se aproximará a su fin trascendental*<sup>60</sup>, a su “*espiritualidad*”.

La manifestación de la precariedad en un film se logra mediante la superación permanente de los medios de lo abundante en la obra cinematográfica. Precisamente, para Schrader, el estilo trascendental se sustenta en este proceso fílmico, en el desplazamiento que va de los medios de lo abundante a los medios de lo precario, de la identificación del espectador a la elevación de su espíritu. Si el film se queda en lo abundante, en la exuberancia y la identificación, evita la confrontación entre lo humano y lo Trascendente, perdiendo su cualidad espiritual; si incorpora precipitadamente lo precario, excluyendo cualquier elemento de interés inmediato para el espectador, el film corre el riesgo de acabar en el solipsismo, y muchas veces, con la sala vacía. El estilo trascendental emerge en la presentación de la adecuada proporción de este trayecto en una determinada obra cinematográfica.<sup>61</sup>

### **II.2.3. La estructura del estilo trascendental**

¿Cómo se articula un film de estilo trascendental? La estructura del estilo trascendental, tal como Schrader la abstrae de la obra de sus máximos representantes, incorpora tres pasos: lo “*cotidiano*”, la “*disparidad*” y la “*estasis*”. Lo “*cotidiano*” está relacionado con la incorporación precisa en el film de detalles propios de la vida cotidiana. Estos fragmentos, aparentemente insignificantes, otorgan una aproximación documental al film, que, en oposición a una presentación artificiosa o a un tratamiento expresionista de la realidad, conducen a la captación de la “*superficie*” de la realidad narrada por el film. El segundo paso, el momento de la “*disparidad*”, surge cuando la problemática existencial del hombre emerge dentro del frío contexto de lo cotidiano. Si un ser humano con agudos y frágiles sentimientos emerge en medio de un ambiente parco y distante, se produce necesariamente un conflicto entre el hombre y su

---

<sup>60</sup> SCHRADER: p. 182.

<sup>61</sup> Cf. Ibid. p. 191.

entorno, surge la disparidad. El momento de la “estasis”, el tercer paso del estilo trascendental, irrumpe como un recurso estético que resuelve en el film el dilema emocional entre la frialdad de lo cotidiano y el drama humano de la disparidad. A través de un “*movimiento congelado*”, es decir, de una situación de intensa significación, el momento de la estasis sitúa al espectador ante la experiencia de lo Trascendente.

La atención cinematográfica por lo cotidiano, y su aproximación documental, es un proceso de estilización estética de la realidad. La idea es despojar a los fragmentos cotidianos de toda expresividad como preparación para la intrusión de lo Trascendente en el momento de la estasis, donde la realidad del día a día es trascendida. Lo cotidiano ofrece las pequeñas compensaciones que el espectador busca en una película: una realidad verificable, lo objetivo, una atmósfera conocida; pero frena la típica empatía que esto produciría. Esta realidad está tan estilizada que no es capaz de albergar el tipo de identificación que habitualmente sigue a la presentación de un entorno conocido.

La disparidad se instala en el film cuando la densidad humana emerge ante lo cotidiano. Surge, entonces, la inesperada e inexplicable irrupción del sufrimiento humano en la narrativa del film. Para Schrader, en los films de estilo trascendental todas las técnicas que trabajan el momento de la disparidad inciden en el cuestionamiento de la realidad cotidiana, y sugieren un espacio para la emoción del personaje y del espectador. A esto contribuye el conflicto explícito entre los medios de lo abundante y los medios de lo precario, que está en la base de la estructura del estilo trascendental. El conflicto se personifica en el protagonista, un ser humano físicamente común -medios de lo abundante- pero con una conducta modelo de precariedad y limitación.<sup>62</sup>

En el momento de la disparidad la densidad humana crece arrolladoramente hasta que recién en el advenimiento de la estasis se revela como una densidad

---

<sup>62</sup> Cf. SCHRADER: p. 95 y 190.

espiritual. La problemática humana -el desarraigo en *Tokio Monogatari* (Ozu, 1953), el sinsentido en *El diario de un cura rural* (Bresson, 1950), el proceso injusto en *La pasión de Juana de Arco* (Dreyer, 1928), la pérdida de la fe en *La Palabra* (Dreyer, 1955)-, cuestiona la emotividad del espectador, hasta convertirse en una explosión de efusión espiritual totalmente inexplicable dentro del contexto de lo cotidiano: la estasis. En el film de estilo trascendental entre la disparidad y la estasis sucede lo que Schrader denomina “acción decisiva”. La misión de la acción decisiva consiste en trascender la disparidad, es decir, en convertir la disparidad en la “estasis”, la secuencia “*quiescente, congelada o hierática*”, recreada en recursos estéticos, que sitúa al espectador ante lo Trascendente y cierra la película. La estasis contemplativa, el tercer paso y producto final del estilo trascendental, representa para Schrader el elemento común del arte religioso en todas las culturas.<sup>63</sup>

En este tercer paso, las emociones del espectador, en el intento de entender la disparidad, tratan de superar la frialdad de lo cotidiano; la acción decisiva aparece entonces, despertando las emociones y a la vez recordando su inutilidad para la comprensión del film. Surge la necesidad de una solución estética que resuelva el dilema emocional. El momento de la estasis aparece, entonces, para llevar al espectador, por el “*movimiento congelado*”, a una segunda realidad en la que todo cobra unidad, lo Trascendente. El instante en que el espectador percibe lo espiritual en el film sólo ocurre si, en el momento de la acción decisiva, los medios de lo abundante han perdido presencia en el film, para dar mayor cabida a los medios de lo precario. En virtud de ello, la imagen se detiene, pero el espectador sigue introduciéndose en la imagen; este es el “*milagro del arte sagrado*”. Si esto ocurre, dice Schrader, se ha logrado trascender el “*medio temporal*”, sea abundante o precario, se ha ido mas allá de lo artístico.<sup>64</sup> Para llegar a este momento, el estilo trascendental usa y rechaza de forma progresiva ciertos dispositivos fílmicos relacionados con lo abundante, como la recreación exuberante de la realidad, para

---

<sup>63</sup> Cf. SCHRADER: p. 107.

<sup>64</sup> Cf. Ibid, p. 191.

sostenerse en recursos que por su frontalidad y capacidad de interpelación – precariedad- “elevan” el espíritu del espectador.

Para el crítico norteamericano, el momento de la estasis permite reconocer al estilo trascendental como una forma diseñada para expresar la dimensión de profundidad de la experiencia humana. Schrader sostiene que el estilo trascendental no es una experiencia en sí, sino una forma. Una forma puede expresar el ámbito común en el que todos los elementos de la vida convergen, lo Trascendente; una experiencia sólo puede expresar la reacción de un hombre a ese ámbito común. Esta capacidad de convertir la experiencia humana en expresión formal, lleva a Schrader a sostener audazmente que el cineasta trascendental cumple su tarea de artista como la tarea del evangelista.

*“El evangelista es, en teoría, el hombre que provoca la conversión no por su propia sofistería, sino por su capacidad de llevar al oyente al contacto con lo divino. El estilo trascendental, ni mágico ni inefable en sus técnicas, pretende de forma similar llevar al espectador al contacto con el ámbito trascendental del ser; llevarlo, pues, a la estasis.”<sup>65</sup>*

A partir de lo planteado por Schrader, concluimos que la transformación de la experiencia espiritual en una representación fílmica formal es el producto final de toda la estructura del estilo trascendental. El proceso que va de los medios de lo abundante a los medios de lo precario y los tres pasos del estilo trascendental que hemos descrito hacen posible esta transformación. En esta medida, este desarrollo constituye la herramienta interpretativa con que, de acuerdo con nuestro planteamiento metodológico, analizaremos el componente formal de *Breaking the waves*. Nuestro análisis nos permitirá conocer en qué medida el film propuesto consiguen comunicar lo Trascendente a partir de la forma de representación fílmica enunciada por la obra de Schrader.

---

<sup>65</sup> Ibid. p. 108.

## II.3. El Análisis de la expresión de lo espiritual en el contenido narrativo

### II.3.1. La narrativa fílmica y lo espiritual

Como afirma Francesco Casetti<sup>66</sup>, no es fácil describir de modo simple y unívoco aquello que consigue que un conjunto de imágenes y sonidos asuma una dimensión narrativa. En la literatura cinematográfica no ha quedado establecido del todo si la dimensión narrativa está ligada a los hechos contenidos en la imagen, es decir, a la “historia” contada, o al modo en que las imágenes se organizan, relacionan y presentan, al “relato”. El término resulta ambivalente, indica tanto el acto de narrar como el resultado de ello, y

*“al referirse a ese resultado la palabra [“narración”] remite tanto a lo que aparece en la pantalla como a la manera en que aparece, o mejor aún, tanto al tipo de mundo que toma consistencia en el film como al tipo de discurso que se hace cargo de él”<sup>67</sup>.*

Casetti, tomando partido, a nuestro parecer, por una concepción de la narración más cercana a su contenido dramático que a su estructura audiovisual, propone una síntesis que trata de recoger lo esencial de las definiciones que se han dado: “La narración es, de hecho, una concatenación de situaciones, en las que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos”. De ahí que, para el autor italiano, la narración consta de tres elementos estructurales: a) en la narración sucede algo: suceden acontecimientos b) le sucede a alguien o alguien hace que suceda: los acontecimientos se refieren a personajes, que se sitúan en un ambiente c) el suceso cambia poco a poco la situación: en el sucederse de los acontecimientos y de las acciones sucede una transformación, que se manifiesta en la serie de rupturas que presenta el film. Estos tres elementos constituyen el contenido necesario de la narrativa fílmica.

---

<sup>66</sup> CASETTI, Francisco y DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 1991.

<sup>67</sup> Ibid, p. 171.

Desde este planteamiento deducimos que lo central en el análisis del contenido narrativo de un film lo constituye el estudio de los personajes, los acontecimientos y las transformaciones que se desarrollan en toda película. Comprender el contenido narrativo de un film pasa por conocer la idiosincrasia de los personajes, la naturaleza de los acontecimientos y el significado de las transformaciones, asumiendo que estos elementos se hallan completamente interrelacionados y conforman una sola unidad en la narrativa del film. Por ello creemos que el estudio de la expresión de lo Trascendente en la narrativa fílmica requiere del análisis de estos elementos; ellos son, necesariamente, los portadores de la significación religiosa que un film articulado por lo narrativo puede poseer.

En los “films trascendentales”, que comúnmente están situados bajo el género del drama, el componente narrativo es fundamental. Pero, además, notamos que la fuerza narrativa de estos films aparece concentrada en un elemento integrador: los personajes. Así lo pueden testificar las películas destacadas por Henri Agel y Paul Schrader: *El diario de un cura rural*, *La pasión de Juana de Arco*, o aquellas que hemos puesto de relieve en este trabajo: *El cielo sobre Berlín* y *Los puentes de Madison*. En estos films los personajes adquieren un protagonismo singular, pues son ellos los que encarnan y ponen de manifiesto en su desarrollo dramático la pregunta por la trascendencia.

En esta línea, como ha quedado establecido en el primer capítulo, nuestra concepción de la experiencia espiritual tiene una perspectiva existencial. Ello supone que el encuentro del ser humano con lo Trascendente ocurre en el ámbito personal, como pregunta interior por el sentido de la vida. La experiencia humana de la densidad de la vida, del amor y el dolor, conduce al ser humano a una experiencia de encuentro con el sentido que ocurre en el espacio subjetivo y que sólo a partir de allí retorna sobre el universo de la intersubjetividad.

En concordancia con este planteamiento, el análisis de la experiencia religiosa en *Breaking the waves* priorizará el estudio de los personajes, pues es en el desarrollo de cada personaje donde la experiencia espiritual se expresa como pregunta existencial. Bajo el principio de que cada uno de los elementos que componen la narración según Casetti, remite necesariamente a los otros elementos, nuestra metodología de investigación asume que, particularmente, el análisis de los personajes de una obra puede conducirnos a una interpretación consistente de la temática espiritual del contenido narrativo del film. A partir del análisis de los personajes, con la ayuda de la herramienta interpretativa del “sistema de las personas”, podremos ensayar una mirada integradora de los acontecimientos y las transformaciones que expresan la experiencia de lo Trascendente en la narrativa de nuestro film.

### II.3.2. El “sistema de las personas”

Cuando en la presentación de nuestra metodología hemos anticipado el análisis de la narrativa de *Breaking the waves* desde una entrada psicológica, es importante mencionar que lo hacemos en el sentido etimológico de la palabra “psicología”: el estudio del mundo interior de los personajes, de la *psique*<sup>68</sup>; no nos referimos, pues, a un análisis de lo narrativo desde los parámetros del método científico de la psicología experimental. Nuestro análisis parte del principio de que es en la interioridad o subjetividad de la persona donde se desarrolla su experiencia de lo Trascendente, y es también allí donde se articula su vinculación con las demás personas y con el mundo. De ahí que nuestro análisis de la experiencia espiritual se concentre en el mundo interior de los personajes de la narrativa fílmica.

Bajo este propósito, incorporamos a nuestro análisis, como clave interpretativa, el planteamiento que el psicólogo de la comunicación Eduardo Llanos enuncia

---

<sup>68</sup> *Psique* o ψυχή: vocablo griego que a partir de su traducción latina –*anima*– se traduce al castellano como “alma”, pero que preferimos interpretar como “interioridad”, para evitar algunos atributos que las religiones le confieren, como su carácter inmortal o su oposición radical al cuerpo.

como “*el sistema de las personas*” en el film<sup>69</sup>. Esta propuesta asume la historia cinematográfica como la unidad resultante de un sistema de interacción entre los personajes. A partir de esta idea el autor identifica tres perspectivas o “*planos*” para el análisis cinematográfico. Los personajes interactúan en el film a partir de estos tres planos: “*intersubjetivo*”, “*intrasubjetivo*” y “*transubjetivo*”.

El plano intersubjetivo, tal como lo describe Llanos, presenta las formas de interacción que establecen los personajes entre sí y los tipos de actitudes interpersonales que prevalecen en tales vínculos. Este plano permite la observación de la dimensión relacional en la narrativa del film y las tensiones que pueden surgir entre los personajes, situaciones de las que se encarga de dar cuenta la trama del film. Ejemplos de estas tensiones presentes en las relaciones entre los personajes son

*“los continuos que van de la simetría a la complementariedad, de la colaboración a la competencia, de la cordialidad a la hostilidad, del dominio a la sumisión, de la intimidad a la distancia, de la confianza a la desconfianza”<sup>70</sup>.*

El plano intrasubjetivo se concentra en la subjetividad de los personajes principales, infiriéndola a partir de la riqueza de su vida emocional, de sus experiencias perceptivas, de su comportamiento, y de sus niveles de autoconciencia y autoaceptación. Es común que en este plano surja una gran variedad de conflictos y procesos internos en los personajes; estas situaciones pueden activarse en los episodios narrados por la diégesis cinematográfica, pero, a la vez, pueden hundir sus raíces en factores o acontecimientos dejados en elipsis por el film.

En tercer lugar, el plano transubjetivo. Este plano -más bien poco frecuente en el cine-, explora en la narrativa del film, sobre la base de los planos anteriores,

---

<sup>69</sup> LLANOS, Eduardo, *Hacia un análisis psicocinematográfico integral*. En: INFOAMÉRICA, Plataforma asociada a la Cátedra UNESCO de la Universidad de Málaga – España, [http://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/cine\\_01.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/cine_01.pdf)

<sup>70</sup> Ibid, p. 138.

la presencia de ciertos personajes que evidencian una “*apertura expansiva del potencial humano*”, es decir, exploran el surgimiento de una experiencia trascendental en los personajes. En el plano transubjetivo el personaje es remitido al ámbito existencial “*resultado de una integración intra e intersubjetiva que religa al individuo consigo mismo y también con los otros, dándole un mayor sentido a su ser en el mundo*”. Se trata de una experiencia de apertura y búsqueda del sentido, como fundamento personal e intersubjetivo. Para Llanos, la “*espiritualización*” del sujeto desligado de su relación con los demás no es realmente posible, puesto que la integración mayor no puede prescindir de los vínculos intersubjetivos.

El plano transubjetivo supone la posibilidad de que en la narración fílmica los personajes lleguen a madurar una sensibilidad existencial que les lleve a enfrentar la opción de asumir su libertad y su compromiso consigo mismo y con los demás. A pesar de que el autor indica que este plano no necesariamente supone la apertura del personaje al encuentro con lo Trascendente, a partir de nuestra comprensión de la experiencia religiosa y los planteamientos del mismo Llanos, asumimos el plano transubjetivo como la perspectiva que nos permitirá inferir la experiencia trascendental de los personajes. Si el film a analizar presenta personajes vinculados a una experiencia de sentido en la vida, esa experiencia se expresa en el plano transubjetivo.

El “sistema de las personas” nos permite distinguir tres planos en la interacción de los personajes de la narrativa fílmica; estos planos representan tres perspectivas de análisis, que, sin embargo, se dan estrechamente ligadas entre sí. Es claro que el plano transubjetivo constituye para el objetivo de nuestra investigación la perspectiva de análisis donde se expresa con mayor transparencia la percepción de lo espiritual en el desarrollo de los personajes; una experiencia que, partiendo de la intersubjetividad y la intrasubjetividad, remite al personaje al ámbito trascendental, donde el sentido de la vida surge como cuestionamiento existencial, y, en muchos casos, se hace perceptible.

En esta medida el plano transubjetivo tendrá un lugar importante en nuestro trabajo -sólo después de haber explorado los dos primeros planos, que son su condición de posibilidad. Y en esta medida también el “sistema de las personas” se convertirá en herramienta interpretativa para nuestro análisis de lo narrativo. No se trata de un modelo de expresión de lo espiritual, como lo que representa el “estilo trascendental” para la forma cinematográfica. Hablamos de herramienta interpretativa en tanto el “sistema de las personas” representará una manera de organizar el proceso de interpretación de los personajes, y en consecuencia, de los acontecimientos y transformaciones del film. A partir de esta organización de la narrativa y, especialmente, sobre la base de la comprensión de la experiencia religiosa expuesta en nuestro marco teórico, como experiencia de sentido, interpretaremos la experiencia espiritual planteada por nuestra película. Es decir, desde la perspectiva de la interpretación de los procesos interiores de los personajes ensayaremos la interpretación de la experiencia espiritual que connota la narrativa de *Breaking the waves*.

## CAPÍTULO III

### Breaking the waves

*“Arrebatado y extasiado es virtud exclusiva de lo que tiene forma; sólo a través de la forma puede verse el relámpago de la belleza eterna... sin la forma el hombre no puede ser arrebatado ni caer en éxtasis”.*  
VON BALTHASAR: p. 34

#### III.1. Elementos descriptivos del film

##### III.1.1. El contexto creativo de *Breaking the waves*

*Breaking the waves* representa en el proceso creativo de Lars von Trier un verdadero punto de inflexión. Después de una primera gran etapa de experimentación estética y de exploración de sus temáticas más personales, Lars von Trier se plantea con seriedad la posibilidad de hacer una película donde sus descubrimientos cinematográficos se plasmaran en una historia humana, cargada de dramatismo, pasión y misticismo. El cineasta danés quería una película que fuera capaz de poner en equilibrio el psicodrama y el simbolismo, la estética documental y la atmósfera espiritual, el realismo y el misticismo. Es decir, la idea era hacer de *Breaking the waves* una historia emocionalmente comprometida con lo más profundo de la condición humana.

Hasta 1991, cuando Lars von Trier comienza a dar forma al proyecto de *Breaking the waves*, sus trabajos evidencian un imperioso interés por el esteticismo y por la creación de nuevas atmósferas cinematográficas.

Prácticamente todas sus producciones se proponen la creación de imágenes impactantes y extremadamente expresivas, sin otorgar mayor importancia a la claridad narrativa; de ahí las acusaciones que pronto los críticos le dirigen señalando su carácter pretencioso y elitista. Las temáticas de este primer grupo de películas giraban en torno a los temas tabú de la sociedad danesa y europea, con el enfoque particular que Lars von Trier confería a las problemáticas ideológicas. Lars von Trier había sido educado en el racionalismo de una sociedad progresista “perfecta”, en la que, resuelto el fantasma de la segunda guerra mundial, todo había encontrado su lugar preciso y nadie debía intentar que las cosas fueran diferentes, donde todos debían adecuarse al grupo y donde todo en la vida tenía una explicación terrena. Sin duda, pronto se manifestó en el autor un ánimo provocador que expresaba su necesidad de ser y sentirse diferente en relación a la educación recibida de sus padres y de la idiosincrasia de la sociedad danesa<sup>71</sup>.

En el film *Briefsesbilleder* (Imágenes de una liberación, 1982), con el que el cineasta se graduó en la Escuela Danesa de Cine, Lars von Trier se atreve a presentar una visión imparcial del significado del nazismo en Europa, con el objetivo de explorar la naturaleza ambigua del bien y del mal, y de la culpabilidad y la inocencia en un contexto violento. Posteriormente, en el primer film de su trilogía sobre Europa, *The element of crime* (El elemento del crimen, 1984), Lars von Trier se sirve del cine negro para volver, con clara admiración por la cultura alemana, sobre la huella de la barbarie nazi en Europa, postulando que el mal está siempre presente, más allá del tiempo. A pesar de tener una estructura narrativa difícil, este film ensaya una reinterpretación de las formas estéticas establecidas, diseñando un recargado y hasta cierto punto rígido estilo visual que privilegia el carácter emocional del film y difumina su carga ideológica.

---

<sup>71</sup> Para mayor información sobre las características familiares de Lars von Trier (LVT) consultar: STEVENSON, *Jack, Lars von Trier*, Paidós, Barcelona, 2005, p. 21. A partir de la página 185 el autor elabora también un interesante retrato de la sociedad danesa.

La película *Epidemic* (1988) representa una experiencia creativa de gran valor para nuestro cineasta. Temáticamente, el film narra el proceso de construcción de una película, en la que la ficción termina transformándose en realidad; una verdadera reflexión sobre el proceso creativo cinematográfico. Con la atenuante de resultar un film hermético para el gran público –aportan a ello las constantes rupturas narrativas, de argumento y de estilo del film–, *Epidemic* encarna con notoriedad para Lars von Trier una verdadera búsqueda de libertad, experimentación y espontaneidad fílmica, quedando liberado del esteticismo de su anterior película. En *Epidemic* observamos una forma estética menos restrictiva, casi documental, en cuyo desarrollo, realidad y fantasía, pasado y presente se unen para reproducir nuevamente la expresión de desacuerdo de Lars von Trier con su sociedad.

La serie televisiva *Medea* (1987) es una recreación del guión homónimo de Carl T. Dreyer, maestro y guía de Lars von Trier, sobre la tragedia griega de Eurípides. En realidad, en esta obra lo narrativo constituye sólo la excusa para una nueva exploración visual. Por ello la importancia de *Medea* reside en cuanto representa para Lars von Trier un verdadero ejercicio de estilo, de afirmación de su carácter propio. La tercera película de la trilogía sobre el viejo mundo lleva precisamente el nombre de *Europa* (1991). Temáticamente, esta producción, que retoma los temas de *Briefsesbilleder*, fue para Lars von Trier el compendio de sus principales ideas sobre la sociedad europea, como una forma de liberarse de ellas. El director danés vuelve en este film sobre el origen de la violencia europea, y en esta línea, por su trasfondo moral, Hilario Rodríguez sostiene que Europa “es una revisión del origen religioso de su director”.<sup>72</sup> Asimismo, el film ejemplifica perfectamente la necesidad de Lars von Trier de romper en cada película con su obra anterior, para ensayar nuevos estilos fílmicos. Esta vez se trata de una película bien planificada, formalista, menos experimental, de carácter expresionista. Aunque sin efectos digitales,

---

<sup>72</sup> RODRÍGUEZ, Hilario, *Lars von Trier, El cine sin dogmas*, Ediciones JC, Madrid, 2003, p. 285.

Europa tiene un planteamiento más accesible y comercial, que despierta con naturalidad las emociones del espectador.

Posteriormente, en la exitosa serie *Riget* (El reino, 1994) Lars von Trier retoma sus intereses morales, en equilibrio con el descubrimiento de un nuevo lenguaje visual para la televisión. El autor vuelve sobre su espíritu de espontaneidad e improvisación -trabaja sin storyboards, ni ensayos-, con un tratamiento realista –se usa cámara al hombro, con grano reventado- que busca nuevamente involucrar emocionalmente al espectador. Sin duda se trata de una producción más cercana al planteamiento estético de *Breaking the waves* y a la futura declaración de principios del manifiesto Dogma 95, donde Lars von Trier y un pequeño grupo de cineastas daneses proponen una nueva forma de hacer cine.

Con este bagaje creativo de Lars von Trier llega la primera película de la trilogía “Corazón de oro”, *Breaking the waves*, producida por Zentropa Entertainment, la productora que en 1991 Lars von Trier fundó en sociedad con el también danés Peter Aalbæk Jensen.

### III.1.2. La impronta espiritual en el cine de Lars Von Trier

Las valoraciones espirituales de la estética de *Breaking the waves* hunden sus raíces en una serie de elementos que no necesariamente responden a la decisión manifiesta del autor de hacer de sus films producciones de carácter religioso. Sin embargo, el estudio del proceso creativo y personal de Lars von Trier aporta suficientes datos como para sostener la presencia de connotaciones espirituales no sólo en el film que estamos trabajando, sino en varias de sus producciones. De hecho, como lo muestra la entrevista concedida por el cineasta a Stig Björkman, en el caso particular de *Breaking the waves*, su dimensión religiosa ha sido subrayada por el mismo autor: “*Quise hacer un film*

*con un tema religioso, un film sobre los milagros. Y al mismo tiempo quería una película completamente naturalista*<sup>73</sup>.

En nuestro primer capítulo hemos descrito la experiencia espiritual como pregunta por el sentido de la vida, es decir, como apertura a la dimensión de profundidad de la existencia humana, a aquello Trascendente que en las grandes tradiciones religiosas denominamos Dios. Podemos afirmar que las expresiones espirituales del proceso personal de Lars von Trier están estrechamente ligadas con nuestro planteamiento teológico de la experiencia religiosa.

A pesar de las libertades de su educación progresista, Von Trier fue privado desde su niñez de toda expresión espiritual. En aquel entorno cultural, la pregunta por la trascendencia había quedado cancelada por la visión materialista de la vida, propulsada por el radicalismo cultural de inspiración marxista confesado por sus padres. Para la intelectualidad danesa de la postguerra, todo en la vida tenía una explicación lógica. En el mundo, todo estaba ordenado y claro, y toda realidad transcurría aquí y ahora, nada esperaba más allá: *“me enseñaron que no había ningún significado profundo que buscarle a la existencia, cuanto te mueres, te mueres.”*<sup>74</sup> La búsqueda de libertad y modernidad para la construcción de una nueva sociedad pasaba, pues, por renunciar a los aspectos religiosos, considerados como el reino de la irracionalidad y el fanatismo alienante. Para el cineasta, estos principios tenían validez en cuanto postulaban un cambio social, pero los supuestos sobre los que se alzaba la propuesta desde joven le parecieron cuestionables. Von Trier reconocería que esta concepción racional de la existencia humana le supuso gran conflictividad durante su niñez y juventud, al no encontrar espacio para

---

<sup>73</sup> LVT en: BJÖRKMAN, Stig, *Naked Miracles*, Sight & Sound, Vol. 6, Issue 10, (Octubre - 1996).  
Reproducida en: [http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/lars\\_von\\_trier\\_528.htm](http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/lars_von_trier_528.htm)

<sup>74</sup> LVT en: STEVENSON: p. 22.

sus inquietudes e ilusiones trascendentales: *“cuando todo tiene una explicación lógica y racional, cuando todo está a tu alcance es complicado ser niño”*<sup>75</sup>.

Hacia 1989 Lars von Trier pidió ser bautizado en la Iglesia Católica. Entonces, se encontraba en una auténtica búsqueda de espiritualidad para su vida. Poco tiempo antes, su madre, Inger Høst, a punto de morir le había confesado que Ulf Trier, de ascendencia judía, no era en realidad su padre. Lars von Trier era fruto de la relación extramatrimonial de su madre con un funcionario danés de raigambre artística; Ulf Trier y otros familiares habían estado al tanto de la situación. Entonces, todo el discurso correcto y racional de los padres de Von Trier se terminó de caer por completo en la conciencia del cineasta. Asimismo, al descubrir que en realidad no era descendiente de judío, tampoco podía aferrarse ya a la tradición espiritual judía; de pronto, se encontraba desprovisto de raíces espirituales. Von Trier exploró en el catolicismo la dimensión espiritual que su vida había perdido por la revelación de su verdadero origen; por supuesto, al mismo tiempo, su conversión era también un signo de rebelión contra la educación recibida de sus padres<sup>76</sup>.

La religiosidad de Von Trier está ligada también a su búsqueda de estabilidad personal y control de sus vínculos sociales. En febrero de 1995 el cineasta anunció su separación matrimonial ante la sorpresa del medio cinematográfico danés. Se había enamorado de la profesora de su hija, Bente Føрге, y había abandonado a su esposa Cæcilia Holbek, cuando ella se encontraba enferma luego de su segundo alumbramiento. Luego de este episodio, el cineasta quedó golpeado emocionalmente por la culpa del abandono a sus seres queridos ante el hallazgo de un nuevo amor. Esta experiencia de limitación y dolor marcó claramente sus cuestionamientos espirituales. Afianzar su dimensión religiosa podía devolver a Von Trier la estabilidad perdida. Desde pequeño había rechazado el caos, de ahí su obsesivo afán por el control de las cosas. Como ejemplo, Von Trier cuenta cómo el hecho de la bomba atómica le

---

<sup>75</sup> LVT en: RODRIGUEZ: p. 27.

<sup>76</sup> Cf. Ibid, p. 143.

aterraba tanto, que antes de dormir realizaba una serie de rituales infantiles para evitar que todo cayera en el caos como en la infortunada Hiroshima. Su inquietud religiosa encarnaba su esperanza en que la vida podía tener un orden, un sentido, y en que esa confianza podía ser construida:

*“desde un punto de vista psicológico, la religión es seguramente una prolongación de estos rituales de infancia para evitar que todo caiga en el caos. De todas formas es obvio que uno no puede ir al encuentro de la religión de esta manera; si lo haces, pasa a ser una cosa más. Mi concepción sobre la religión es la misma que la que tengo sobre los milagros, no creo en ella, la espero. En ese momento yo supongo que estoy experimentando el cambio radical de un niño creando rituales para controlar el mundo de un adulto, construyendo una fe para entrar con entusiasmo en una religión.”<sup>77</sup>*

La pregunta religiosa de Von Trier supone su apertura a un horizonte de sentido para su propia existencia. Se trata de una inquietud catalizada por la precariedad de la experiencia del caos y el dolor. Pero esta apertura religiosa no significó para el cineasta el encuentro de la seguridad de un orden que no quedaba más que asumir pasivamente –ese es el sentido de la expresión “creer” en las palabras del autor. Como lo señalara Von Balthasar, el misterio de la trascendencia necesita ser experimentado y asumido por el ser humano, pero ello implica un proceso espiritual en el cual la presencia de lo Trascendente no siempre es clara y evidente; en definitiva, siempre supone un nivel de precariedad y, por tanto, de confianza. El creyente debe asumir que parte de la fe es la espera, es decir, la confianza en que el sentido es posible, y que el ordenamiento del caos vital también es posible. Von Trier da testimonio de que la fe es esperanza, y que, por ello, supone al mismo tiempo una dosis de ingenuidad e idealismo en el creyente. De hecho, como lo señala Hilario Rodríguez *“la ingenuidad estaba más cerca de los motivos que le habían empujado a aceptar una nueva fe que cualquier explicación racional”*.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Palabras de LVT en: Ibid, p. 144.

<sup>78</sup> Ibid.

La dimensión trascendente, el dolor, la muerte, la espera, la ingenuidad, son, precisamente, los temas de las pinceladas místicas que el autor ha propuesto en su filmografía. El cortometraje *¿Por qué tratas de escapar de eso que sabes que no puedes escapar? Porque eres un cobarde* (1970), realizado por Lars von Trier a los 14 años, presenta una primera imagen mística al mostrar unas velas en torno de un niño muerto, y un sacerdote rezando. Luego, en *Una flor* (1971), el cineasta introduce un coro de aleluya ante la muerte de un niño. En una de sus primeras producciones en la escuela de cine, un personaje hace una reflexión existencial sobre la manera como los seres humanos dejamos huellas en el mundo<sup>79</sup>. En *Briefsesbilleder*, al personaje nazi le arrancan los ojos en una figura de castigo bíblico, pero luego asciende al cielo, emulando con esta imagen de redención sobrenatural al propio Jesucristo. En la serie televisiva *Riget* Von Trier explora el lado misterioso de la experiencia humana - fenómenos sobrenaturales y experiencias de vida tras la muerte-, es decir, todas aquellas realidades en las que no le habían permitido creer de niño. Posteriormente, el personaje Grace de *Dogville* (2003) encarnará en el film un rol hasta cierto punto mesiánico; en la línea del imaginario divino del Antiguo Testamento Grace llega a *Dogville* como una indigente, se pone al servicio del pueblo, sufre sus perversidades y, finalmente, consuma la justicia divina del dios vengativo. Finalmente, en la continuación de *Dogville*, *Manderlay* (2005), Grace explicitará su vocación mesiánica ante la injusticia social, nuevamente, sin mayor fortuna.

Todos estos elementos evidencian la permanencia de un trasfondo religioso en buena parte de los films del autor danés. Para Von Trier, la religión o la dimensión trascendental de la vida se sitúan en la raíz de la experiencia humana. De allí su iniciativa, contracultural en Dinamarca, de ironizar con la visión racional de la sociedad del bienestar de la postguerra europea. En esta línea, dice Rodríguez que

---

<sup>79</sup> Cf. STEVENSON; p. 45.

*“Lars von Trier tuvo una familia y conoció su propia forma de exterminio, su propio dolor. El ateísmo de sus padres no sólo le apartó de Dios sino también de cualquier muestra de afectividad, que estaba mal vista. La felicidad y el amor eran síntomas de debilidad y Europa necesitaba endurecerse a partir de la Segunda Guerra Mundial”<sup>80</sup>*

A una sociedad “liberada” de la culpa de la violencia nazi y embarcada en el tren del desarrollo y el bienestar social, toda dimensión de profundidad le resultaba prescindible. La muerte de la dimensión trascendente de la vida era para Von Trier su propio Auschwitz, y era necesario declararlo: *“la gente se ha olvidado de sus raíces, de su religión.”<sup>81</sup>*

Esta es la experiencia religiosa vivenciada por Lars von Trier al comenzar su segunda trilogía, “Corazón de oro”, que dio vida, junto con *Breaking the waves* a *Idioterne* y *Dancer in the dark*. Nos encontramos ante una experiencia humana de dolor personal, ante el fracaso afectivo, y de dolor social, ante la frialdad de una sociedad funcional que ha dejado sin lugar a la fe y la ilusión. Recordando las metáforas de la teología existencialista de Paul Tillich, podemos decir que la experiencia religiosa de Von Trier es activada por la “decepción de la superficie” de la vida. Un estado interior que reacciona ante la reducción de la vida a la mera funcionalidad de la “dimensión horizontal” humana. En la experiencia religiosa del cineasta esta experiencia de decepción se torna pregunta y apertura a lo Trascendente -la “dimensión vertical de la vida”-, el elemento místico que otorga sentido y profundidad a la existencia. La radicalidad de este cuestionamiento supone el compromiso de Von Trier con la cotidianidad de su vida y con su propia experiencia creativa. Una experiencia de pasión que en *Breaking the waves* se revela como pasión por la profundidad en medio de la fragilidad de las contingencias de la vida humana.

Esta forma de comprender la experiencia espiritual desde un horizonte existencial es coherente con la interpretación que el mismo Lars von Trier hace

---

<sup>80</sup> RODRIGUEZ: p. 149.

<sup>81</sup> LVT en: STEVENSON: p. 33.

de su filiación católica, como una experiencia nutrida de un fuerte carácter humanista, y, a juzgar por su films, de un grave tono existencialista:

*“Soy muy religioso. Soy católico, pero no practico el catolicismo que sólo está interesado en el bien de los católicos... Creo que tengo un concepto muy dreyeriano de esto, porque el punto de vista de Dreyer era más humanista que religioso.”<sup>82</sup>*

### III.1.3. Concepción y condiciones de producción de *Breaking the waves*

La idea original de *Breaking the waves* se remonta a dos lecturas realizadas por Lars von Trier en su juventud: la novela *Justine* del Marqués de Sade y un cuento infantil llamado *Gula Hjerte* (Corazón de oro). Ésta última narra la historia de una niña que se interna en el bosque llevando consigo algo de alimento, pero que ante las numerosas peticiones de los necesitados que encuentra en el camino, por bondad, termina entregándolo todo, hasta quedar desnuda y sin nada que comer. Sin embargo, la niña mantiene una rotunda confianza en que “todo irá bien”, y, conforme a sus anhelos logra encontrar el camino correcto, y el descanso y la felicidad esperadas. Por su parte, *Justine*, presenta a una joven pura e inocente que al transitar por la vida es conducida por una serie de oprobios, particularmente, por degradaciones sexuales, que, no obstante, asume con confianza y bondad, esperando el premio divino por su sacrificio. Pero en este caso, cuando *Justine* cree al fin haberse liberado del sacrificio, un rayo cae sobre ella y la lleva a una muerte totalmente inesperada.

Como el argumento de *Breaking the waves*, ambas narraciones, aparentemente dispares, exploran a partir de un personaje femenino las dimensiones de ingenuidad y bondad humana, así como la apertura personal al sacrificio en función de una fe tan irracional como misteriosa. En el caso de la niña el sacrificio es recompensado como la prolongación del camino vital; en el caso de *Justine*, en la línea del pensamiento profano del Marqués de Sade, el sacrificio es abordado como hecho totalmente desprovisto de sentido.

---

<sup>82</sup> LVT en: BJÖRKMAN: Op. Cit.

El guión de *Breaking the waves* conoció varias versiones. Incluso antes de la formulación del guión de la serie *Riget* encontramos dos planteamientos previos que nos revelan el proceso creativo de *Breaking the waves*. El primero de ellos es el borrador del 10 de octubre de 1991. Esta historia, ubicada en los años 60, presenta a John, un profesor de idiomas casado con Caroline, exalumna suya. John sufre una apoplejía y cae en la cuenta de su imposibilidad para mantener una vida normal, por lo cual induce a su esposa a buscar un amante, con el deseo de ser enterado de sus aventuras sexuales. Al empeorar su salud, Caroline se ve forzada a aceptar, materializando las fantasías sexuales de su esposo. Este comportamiento suscita la condena de su madre y amigos. El desenlace fatal es la muerte de Caroline luego de un episodio de excesos sexuales con un hombre de mala reputación; no obstante, de forma milagrosa Jhon se recupera de su enfermedad.

Dos semanas después de este borrador, un segundo texto lleva ya el nombre de *Breaking the waves*. En esta historia John es un marinero que se casa con Caroline, que proviene de una familia católica tradicional. Sus primeros encuentros sexuales generan adicción en Caroline, quien sufre una crisis emocional cuando Jhon vuelve a trabajar, hecho que con oraciones trata de corregir. Como en la anterior historia John sufre una apoplejía e insiste a su esposa en que busque un amante. Ella se opone, pero termina aceptándolo, afrontando la condena de sus amigos. Al sufrir John una recaída Caroline se sumerge en la práctica de sexo depravado, lo que la conduce a la muerte. El esposo se cura milagrosamente y logra robar el cuerpo de su esposa para darle sepultura en alta mar. Un misterioso toque de campanas cautiva a la tripulación de la embarcación.

Como podemos reconocer es en la versión final del guión, de marzo de 1994, donde se establecen los nombres definitivos de los protagonistas, Jan y Bess. En el texto aparece también una amiga íntima para Bess, Dodo, y la inicial apoplejía de Jan se convierte en accidente de trabajo, pues el personaje trabaja ahora en una plataforma petrolífera. En el proceso creativo de Von Trier

encontramos desde sus primeros años un notable interés por la exploración de las ambigüedades de las relaciones de poder en el entorno sexual, hecho que nos trae al recuerdo de sus polémicas exploraciones de la culpa y la inocencia en el contexto de la segunda guerra mundial de sus primeras películas. No obstante, en el caso de *Breaking the waves* observamos que, como anota Jack Stevenson, el guión se va transformando “de ‘melodrama erótico’ en ‘melodrama religioso con trasfondo erótico’”.<sup>83</sup>

Como hemos señalado, este claro interés por la temática religiosa se explica en buena parte como una búsqueda de expiación por las vivencias personales que enfrenta en esta época el cineasta danés. Fue en paralelo a la producción de *Breaking the waves*, que Lars von Trier abandonó a su primera esposa y a sus dos pequeñas hijas. Asimismo, Von Trier se había bautizado en la Iglesia Católica como una forma de buscar un lado espiritual para su vida. Esta dimensión humana le había sido negada por el radicalismo cultural de su educación familiar, que le había apartado no sólo de Dios sino de cualquier pregunta por el significado profundo de la existencia, y de cualquier muestra auténtica de afectividad, de la fe en el amor y la felicidad. Como en otros aspectos de la vida de Lars von Trier, también su dimensión religiosa estaba marcada por la rebeldía y la sed de cambio<sup>84</sup>.

Como la religión se convierte en el marco de la historia, surge la necesidad de un contexto creíble para *Breaking the waves*, de ahí la opción de rodar la película en las islas Outer Hebrides, en Escocia, donde los habitantes de estas lejanas comunidades siguen los preceptos de la estricta Iglesia Libre Presbiteriana. Allí se rodaron los exteriores, en el otoño de 1995, habiéndose rodado los interiores en Dinamarca, en el verano del mismo año.

El presupuesto necesario para la producción se consiguió con relativa facilidad, en buena parte gracias al prestigio recibido luego del rotundo éxito de la serie

---

<sup>83</sup> STEVENSON: p. 137.

<sup>84</sup> Cf. RODRÍGUEZ: p. 142-144.

Riget. Al trabajo de Aalbæk Jensen en la producción se sumó el fundamental aporte de la productora Vibeke Windeløv, incorporada a partir de entonces al equipo de Zentropa. Ya se habían conseguido los servicios del director de fotografía holandés Robby Müller, con quien Von Trier rodó anteriormente en Escocia los 8 planos que preceden a los 7 capítulos y al epílogo que conforman el film; estos planos luego serían coloreados digitalmente por el pintor expresionista danés Per Kirkeby, con un estilo romántico. El film sería rodado en Panavisión, con cámaras de 35 mm.

Si por razones comerciales la idea era rodar el film en inglés, para darle realismo, la mayoría de actores serían nativos británicos. Armado el reparto, la principal contingencia fue la renuncia de la actriz inglesa Helena Bonham Carter al papel de Bess, incómoda con las escenas sexuales. Lars von Trier la sustituyó por la actriz teatral londinense Emily Watson, a quien el cineasta encomendó visionar *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer y *La Strada* de Fellini, para inspirarse en los personajes femeninos de ambas películas. El rodaje se llevó a cabo con profesionalidad y con cierta tranquilidad.

Los actores evidenciaron ante Von Trier un cambio de trato notable respecto de su difundida fama de director implacable, obsesivo por el control y la técnica. Esta vez Von Trier concedió más libertad de interpretación a los actores y espacio creativo a su asistente Morten Arnfred. De hecho, una verdadera novedad en *Breaking the waves* fue la libertad de su puesta en escena, no había storyboards, ni estricto plan de rodaje; los planos se rodaban de acuerdo con el orden cronológico de los acontecimientos. Sin duda, con la ausencia de una retórica técnica en la construcción del film, Lars von Trier apostaba más por una experiencia espontánea e interpretativa que por una experiencia arquitectónica; en este esfuerzo de reinención del cine, la precisión y la técnica eran verdaderamente prescindibles.

Como hemos mencionado, desde su concepción *Breaking the waves* surge con un claro interés por equilibrar el realismo del psicodrama y el misticismo de

películas como *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer; el resultado es una película ilusoria y a la vez extremadamente realista. Transgredir las limitaciones del cine era, y muy probablemente sigue siendo, el objetivo acariciado por Lars von Trier. En este sentido, *Breaking the waves* reinventa el drama, inaugurando un nuevo estilo, realista, que prolongará su sombra sobre el manifiesto *Dogma* y las películas *Idioterne* y *Dancer in the Dark*. El mayor premio conseguido por *Breaking the waves* fue el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes de 1996.

Detalles de producción:

- Sinopsis:

Ambientada a inicios de los años 70, en medio de una pequeña y muy unida comunidad en la remota costa Norte de Escocia, *Breaking the waves* cuenta la historia de Bess, una joven ingenua e inocente y su profunda experiencia de amor. Bess, que ha vivido su vida protegida por su familia: su madre, abuelo y su cuñada Dodo recientemente enviudada, dentro del reducido mundo del estricto calvinismo, se enamora de Jan, un robusto trabajador de una plataforma petrolífera y hombre “mundano”. Jan, por su parte, es cautivado por la inocencia de Bess y la pureza que ella irradia. A pesar de la oposición local la pareja se casa. Por un breve y feliz tiempo los recién casados viven un intenso amor, pero cuando Jan tiene que retornar a la plataforma petrolífera Bess queda muy turbada. Las prolongadas llamadas telefónicas nocturnas, cargadas de emoción, no logran calmar su añoranza y ella reza fervientemente a Dios por el retorno de Jan. La vuelta se realiza más pronto de lo esperado. Una explosión en la plataforma daña seriamente a Jan quien sufre un daño cerebral potencialmente fatal y una parálisis total, por lo que tiene que ser transportado al hospital. En esta situación él cae en la cuenta de que no podrá volver a hacer el amor con Bess y encuentra insoportable pensar que Bess quedará privada otra vez de la pasión sensual. A pesar de sus recelos, Jan la persuade de salir a buscar placer y conseguirse un amante. Para convencerla y

cerciorarse de que lo haga, él sugiere que ayudaría a su recuperación si ella volviera a su cabecera para describirle los acontecimientos, animándola a detallar sus encuentros sexuales. Pero Bess, en su ingenuidad, cree que la salud de Jan puede ser afectada por su conducta y en su inocencia tropieza con un mundo que no comprende. Negada la ayuda de su comunidad Bess es abandonada y exiliada. Sin embargo, creyendo que sus acciones están ayudando a su querido Jan, ella invoca a su fuerza de convicción y descuida su propia seguridad con la esperanza de que un milagro le devuelva a Jan. Ella se sumerge en el último sacrificio, estando dispuesta a arriesgar su vida por su esposo y su amor mutuo.<sup>85</sup>

- Ficha técnica:

Título: Breaking the waves (Rompiendo las olas)

Director: Lars von Trier

Ayudante de dirección: Morten Arnfred

Guión: Lars von Trier, coescrito por Meter Asmussen y David Pirie

Producción: Zentropa Entertainment, en cooperación con otras entidades de producción europeas.<sup>86</sup>

País: Dinamarca, Francia, Alemania, Holanda, Finlandia, Italia, Noruega, Suecia.

Director de fotografía: Robby Müller

Dirección artística: Katl Juliusson

Arreglos y orquestación: Joachim Holbek

Sonido: Per Streit

Montaje: Anders Refn

Formato de rodaje: 35 mm y vídeo digital

Formato de proyección: 35 mm CinemaScope

Idioma: inglés

---

<sup>85</sup> Traducción propia de la sinopsis que presenta el portal web oficial de la productora Zentropa:  
<http://www.zentropa.dk>

<sup>86</sup> Una relación detallada de estas entidades en: RODRÍGUEZ: p. 302.

Duración: 158 minutos

Color

Estreno: el 5 de julio de 1996, en Dinamarca.

Premios: Festival de Cannes de 1996: Premio Especial del Jurado; César 1996:

Mejor Película Extranjera; otros 38 premios y 14 nominaciones.<sup>87</sup>

- Ficha artística:

Emily Watson (Bess), Stellan Skarsgård (Jan), Katrin Cartlidge (Dodo), Jen-Marc Barr (Terry), Adrian Rawlins (doctor Richardson), Jonathan Hackett (el ministro), Sandra Voe (madre de Bess), Udo Kier (hombre del barco), Mikkel Gaup (Pits), Roef Ragas (Pim), Phil McCall (abuelo), Robert Robertson (presidente de la comunidad), Desmond Reilly (un anciano).



---

<sup>87</sup> Ver la lista completa en la web de la *Internet Movie Database*: <http://www.imdb.com/title/tt0115751>

### III.1.4. Las unidades fílmicas de *Breaking the waves*

El film *Breaking the waves* está dividido en 7 capítulos, más un preámbulo o introducción y un epílogo. Al segmentar la película en unidades internas, mencionamos los elementos narrativos y estéticos que destacan en el film:

Acción Narrativa (historia):	Recursos estéticos:
<p><b>Preámbulo:</b></p> <p><b>Historia:</b> Bess es interrogada por los ancianos de la comunidad sobre su matrimonio con Jan.</p> <p><b>Personajes destacados:</b> Bess (Bessie McNiell), ministro (Pastor), Abuelo de Bess, miembros de la comunidad.</p> <p><b>Locaciones:</b> Capilla de la comunidad y exteriores.</p> <p><b>Tiempo:</b> 1'26 ss.</p>	<p>Destacan:</p> <p><b>Planos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- La cámara se desplaza con gran inestabilidad.</li> <li>- Sobresalen los primeros planos y planos busto.</li> <li>- Plano-contraplano.</li> <li>- Angulo normal (frontal).</li> <li>- Iluminación natural.</li> </ul> <p><b>Planos representativos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- La cámara se desplaza de un ángulo a otro a velocidad para cubrir el diálogo inicial. Salto de eje al presentar a Bess.</li> <li>- Primerísimo primer plano de Bess, donde ella mira a la cámara (plano final del preámbulo).</li> </ul>
<p><b>Capítulo I: Bess Gets Married (Bess se casa)</b></p> <p><b>Historia:</b> Bess reclama a Jan su demora en llegar a la boda. Jan y Bess se casan, llueve. Se lleva a cabo la fiesta de bodas, se establecen diferencias entre la cultura de Jan y la cultura de la comunidad de Bess. Hacen el amor por primera vez.</p> <p><b>Personajes destacados:</b> Bess, Dodo (Dorothy), Jan (Jan Nyman), ministro, Pits y Terry (amigos de Jan), Comunidad.</p> <p><b>Locaciones:</b> Exteriores de la comunidad, capilla y sus exteriores, casa donde se desarrolla la fiesta.</p> <p><b>Tiempo:</b> 14'76 ss.</p>	<p>Destacan:</p> <p><b>Planos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Primeros planos y planos busto.</li> <li>- Los planos se cortan de modo brusco.</li> <li>- Paneos veloces, movimientos de recomposición.</li> <li>- Plano-contraplano.</li> <li>- Angulo normal, picado y contrapicado.</li> <li>- <i>Jump cuts</i>.</li> </ul> <p><b>Planos representativos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Gran plano general en picado del paisaje escocés, que se va cubriendo de nubes. (Plano estático introductorio, retocado digitalmente).</li> <li>- La cámara registra el encuentro inicial de Bess y Jan con gran agitación. La imagen salta la continuidad de la escena. Salto de eje. <i>Jump cuts</i>.</li> </ul>

	<p><b>Banda sonora:</b> -Canción introductoria: “<i>All the Way from Memphis</i>”, de Mott the Hoople.</p>
<p><b>Capítulo II: Life with Jan (La vida con Jan)</b></p> <p><b>Historia:</b> se prolongan los encuentros sexuales entre Jan y Bess, Bess ora agradecida a Dios y pronuncia las respuestas de Dios. Jan y Bess juegan. Bess asiste a un acto religioso. La pareja asiste al cine. Bess, Jan y Dodo participan de un sepelio en el cementerio. Cena en la casa familiar, donde la madre reprende a Bess por su resistencia a la partida de Jan. Dodo revela su escepticismo ante Jan. Jan se despide de Bess y parte a trabajar.</p> <p><b>Personajes destacados:</b> Bess, Jan, ministro y comunidad, Dodo, padres de Bess.</p> <p><b>Locaciones:</b> playa, capilla y exteriores, cementerio, casa familiar, zona industrial.</p> <p><b>Tiempo:</b> 19'12 ss.</p>	<p>Destacan:</p> <p><b>Planos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Primeros planos, planos busto y planos medios, plano conjunto.</li> <li>- Ruptura de continuidad.</li> <li>- Paneos, movimientos de recomposición, la imagen se desenfoca.</li> <li>- Angulo normal, contrapicado.</li> <li>- <i>Jump cuts</i>.</li> </ul> <p><b>Planos representativos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Plano general introductorio del paisaje costero de la comunidad, que paulatinamente adopta gran cromatismo.</li> <li>- En las primeras escenas de sexo el desplazamiento inestable de la cámara disminuye.</li> <li>- Tomas panorámicas que recrean la agreste geografía de las locaciones. Luz natural.</li> <li>- En los oficios religiosos la cámara se desplaza rápidamente de un ángulo a otro. Disminuye la profundidad de campo.</li> <li>- La tensa conversación entre Jan y Dodo se presenta en primeros planos.</li> <li>- En la dramática despedida de Jan y Bess la cámara se desplaza con mayor inestabilidad. Planos largos.</li> </ul> <p><b>Arte:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Decorado realista de la casa, conforme a la estética de los años 60.</li> </ul> <p><b>Banda sonora:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Canción introductoria: “<i>In a Broken Dream</i>” de Python Lee Jackson, Rod Stewart.</li> <li>- Repiques de los tubos que Bess y Jan estrellan entre sí.</li> </ul>
<p><b>Capítulo III: Life alone (Vivir sola)</b></p> <p><b>Historia:</b> Bess ora y pronuncia las respuestas Dios. Jan trabaja. Bess</p>	<p>Destacan:</p> <p><b>Planos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Primeros planos, planos busto, planos</li> </ul>

<p>aguarda la llamada telefónica de Jan, y conversan. Dodo reprocha las actitudes de Bess ante la ausencia de Jan. Jan sufre un accidente y es conducido al hospital. Bess es informada de que Jan quedará paralítico. Bess mantiene su diálogo con Dios.</p> <p><b>Personajes:</b> Jan, sus amigos, Bess, ministro, Dodo, madre de Bess, médicos.</p> <p><b>Locaciones:</b> capilla, plataforma petrolífera, exteriores de la comunidad, hospital.</p> <p><b>Tiempo:</b> 22'05 ss.</p>	<p>medios y plano general.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Paneos, movimientos de recomposición, la imagen de desenfoca.</li> <li>- Angulo normal y contrapicado.</li> <li>- Imagen “lavada”.</li> </ul> <p><b>Planos representativos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Plano general introductorio del mar y la plataforma petrolífera donde Jan labora.</li> <li>- En adelante, los planos donde Bess reza tienen el grano reventado; frecuentes primeros planos.</li> <li>- Los planos del interior de la plataforma presentan encuadres desequilibrados, acelerados y vertiginosos, y cortes bruscos.</li> <li>- Plano medio en que Bess, recostada en la cama, vuelve a mirar a la cámara.</li> <li>- Los planos del interior del hospital presentan una imagen “lavada”.</li> <li>- Primerísimo primer plano en que Bess, sentada en un comedor, luego de rezar, mira directamente a la cámara.</li> </ul> <p><b>Banda sonora:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Canción introductorio: “<i>Cross-Eyed Mary</i>”, de Jethro Tull.</li> <li>- Canción diegética, reproducida por la radio en la plataforma petrolífera (no identificada en la banda sonora).</li> <li>- Canción diegética, reproducida por la radio cuando Bess se acuesta: “<i>Virginia Plain</i>”, de Roxy Music.</li> <li>- Ruidos metálicos de la explosión que desencadena el accidente de Jan.</li> </ul>
<p><b>Capítulo IV: Jan’s Illness (La enfermedad de Jan)</b></p> <p><b>Historia:</b> Bess participa del oficio litúrgico de la comunidad. Visita permanentemente a Jan en el hospital. Bess y Dodo conversan en su habitación. Bess visita al médico. Jan es conducido a casa. Jan y Bess discuten. Bess pide consejo al ministro. Jan intenta suicidarse. Jan pide a Bess buscar un amante. Bess se desmaya delante del doctor Richardson.</p>	<p>Destacan:</p> <p><b>Planos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Primeros planos, planos busto, planos medios, plano conjunto, primerísimo primer plano.</li> <li>- Paneos, movimientos de recomposición, pérdida de foco.</li> <li>- Angulo normal.</li> </ul> <p><b>Planos representativos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Plano general de la comunidad y sus edificios ensombrecidos, surge un arco iris.</li> </ul>

<p><b>Personajes:</b> ministro, comunidad, Bess, Jan, amigos de Jan, Dodo, Dr. Richardson.</p> <p><b>Locaciones:</b> capilla, hospital, habitación, casa familiar, exteriores de la comunidad.</p> <p><b>Tiempo:</b> 21'45 ss.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- En las asambleas litúrgicas la cámara registra las palabras del ministro en contrapicado, mientras que a los fieles los filma en picado. Luz natural.</li> <li>- En la escena en que Jan y Bess discuten, y en las siguientes escenas en la habitación de Jan, hay particular saturación de colores, imagen "lavada", grano reventado, pérdida de foco de la imagen en los movimientos de cámara y poca de profundidad de campo. Planteamiento común en las locaciones interiores.</li> <li>- Al conducir a Jan a casa, Bess vuelva a mirar la cámara de modo resuelto en tres planos consecutivos.</li> </ul> <p><b>Banda sonora:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Canción introductoria: "<i>Whiter Shade of Pale</i>", de Procol Harum.</li> <li>- Canción en collage de imágenes: "<i>Hot Love</i>", de T. Rex.</li> </ul>
<p><b>Capítulo V: Doubt (duda)</b></p> <p><b>Historia:</b> El estado de Jan empeora, Bess reza. Bess intenta seducir al Dr. Richardson. Siguiendo las indicaciones de Jan, Bess seduce en el bus a un desconocido. Bess narra sus aventuras a Jan. Bess participa del oficio litúrgico de la comunidad.</p> <p><b>Personajes:</b> Bess, Dr. Richardson, Jan, Dodo.</p> <p><b>Locaciones:</b> Hospital, capilla, exteriores, autobús.</p> <p><b>Tiempo:</b> 15'</p>	<p>Destacan:</p> <p><b>Planos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Primeros planos, planos busto y planos medios.</li> <li>- Paneos, movimientos de recomposición.</li> <li>- Angulo normal.</li> <li>- <i>Jump cuts</i>.</li> </ul> <p><b>Planos representativos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Plano conjunto introductorio de una casa de la comunidad en ruinas. La abundante niebla que fluye de derecha a izquierda se va haciendo más densa.</li> <li>- Los dos planos en que se muestra a Bess rezando en el templo presentan un particular contraste de colores.</li> <li>- Los primeros planos de la escena en que Bess baila ante el doctor Richardson la cámara salta ligeramente el eje. Pero es cuando Bess está acostada en la cama que la cámara atraviesa resueltamente el eje al registrar al Dr. Richardson. <i>Jump cuts</i>.</li> <li>- Cuando Jan induce a Bess dirigirse a un bus para buscar otro hombre los rostros de ambos, en primer plano, están</li> </ul>

	<p>particularmente desenfocados.</p> <p><b>Banda sonora:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Canción introductoria: “<i>Suzanne</i>”, de Leonard Cohen.</li> <li>- Canción diegética en la visita de Bess al Dr. Richardson (no identificada en la banda sonora).</li> </ul>
<p><b>Capítulo VI: Faith (Fe)</b></p> <p><b>Historia:</b> Bess y Dodo pasean con los amigos de Jan, y ellas discuten. Jan increpa a Bess su falta de atención a su pedido de entregarse a otros hombres. Dodo reclama a Bess el hacerle caso a Jan. Bess visita un centro nocturno masculino, y se entrega a un hombre. La salud de Jan empeora. La madre increpa sus acciones, que se están ganando el repudio de la comunidad. El Dr. Richardson visita a Bess e intenta convencerla de suspender sus acciones, también le confiesa su amor. Bess ora, pero Dios no le habla. El Dr. Richardson advierte a Jan que debe apartar a Bess de su lado internándola, Jan lo acepta.</p> <p><b>Personajes:</b> Bess, Dodo, amigos de Jan, ministro, madre de Bess, Dr. Richardson.</p> <p><b>Locaciones:</b> Exteriores de la costa escocesa, hospital, capilla, centro masculino de juegos, exteriores de la comunidad, casa familiar, puerto.</p> <p><b>Tiempo:</b> 22’ 16 ss.</p>	<p>Destacan:</p> <p><b>Planos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Primeros planos, planos busto y planos medios.</li> <li>- Paneos, movimientos de recomposición, plano-contraplano.</li> <li>- Angulo normal, contrapicado.</li> <li>- <i>Jump cuts</i>.</li> </ul> <p><b>Planos representativos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Gran plano general introductorio del paisaje escocés, atravesado por la carretera –en picado. Geografía agreste y escarpada.</li> <li>- Tomas panorámicas del paisaje que evidencian su frialdad climatológica.</li> <li>- Saltos de eje en la escena en que Bess, Dodo, Pits y Terry salen de paseo. Y cuando Bess y Dodo discuten hay un salto de continuidad: primero la imagen está completamente opacada por la niebla, inmediatamente se pasa a un <i>two shot</i> similar, pero con colores limpios. <i>Jump cuts</i>.</li> <li>- En la discusión de Bess y Dodo en el hospital se combina el paneo veloz de la cámara con algunos planos-contraplanos.</li> <li>- En las escenas en que Jan es operado la cámara vuelve a agitarse de manera vertiginosa. <i>Jump cuts</i>.</li> <li>- Poca profundidad de campo en el plano en que Bess y Dodo conversan en la cocina: Dodo –en primer término- permanece desenfocada; el foco se concentra en Bess –en segundo término.</li> <li>- En la discusión del Dr. Richardson con Bess la cámara, inquieta, nuevamente salta el eje.</li> <li>- El diálogo de Bess con el conductor de un bote se recrea de modo clásico: plano-</li> </ul>

	<p>contraplano, picado-contrapicado, y plano de un personaje con referencia del otro.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Saltos de eje en el diálogo final entre el Dr. Richardson, Jan y Dodo. La imagen se muestra “lavada’.</li> </ul> <p><b>Arte:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Bess se viste como prostituta.</li> </ul> <p><b>Banda sonora:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Canción introductoria: “<i>Goodbye Yellow Brick Road</i>”, de Elton John.</li> <li>- Canciones diegéticas en el paseo que Bess, Dodo, Terry y Pits realizan por la costa (no identificada en la banda sonora).</li> <li>- Cuando el conductor del bote transporta a Bess hacer sonar una campanilla.</li> </ul>
<p><b>Capítulo VII: Bess’s Sacrifice (El sacrificio de Bess)</b></p> <p><b>Historia:</b> Bess se dirige a un gran barco para entregarse, pero la tratan violentamente y huye. Bess ingresa a la capilla donde se celebra un oficio y toma la palabra, pero es expulsada del templo, uno de los que la expulsan es su abuelo. Dos agentes tratan de conducir a Bess a un sanatorio, pero se escapa. Un grupo de niños maltrata y humilla a Bess, su madre se niega a dejarla entrar a casa. Bess se desmaya frente a la capilla, el ministro la ignora. Dodo la encuentra y le cuenta de la gravedad de Jan. Bess vuelve al barco grande, en el trayecto cree hablar con Dios y se entrega a los hombres del barco. Bess es conducida moribunda al hospital y fallece.</p> <p><b>Personajes:</b> Bess, ministro y comunidad, abuelo de Bess, Dodo, Dr. Richardson, madre de Bess.</p> <p><b>Locaciones:</b> Puerto, capilla, exteriores de la comunidad, exteriores de un hospital, hospital.</p> <p><b>Tiempo:</b> 20’05 ss.</p>	<p>Destacan:</p> <p><b>Planos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Primeros planos, planos busto, planos medios, plano conjunto, plano detalle.</li> <li>- Paneos, movimientos de recomposición, movimiento acelerado.</li> <li>- Angulo normal.</li> <li>- <i>Jump cuts</i>.</li> </ul> <p><b>Planos representativos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Gran plano general del puerto del pueblo en un atardecer que se va azulando paulatinamente.</li> <li>- La incursión de Bess en el gran barco es recreada con un juego de sombras, y con la pérdida de foco de la imagen en los movimientos de cámara. La cámara se agita más en el momento de mayor tensión. <i>Jump cuts</i>.</li> <li>- Al oír en el templo el discurso de un fiel, la imagen de Bess está en tercer término, desenfocada. Cuando el ministro anuncia su sentencia sobre Bess, él es registrado por una toma en contrapicado.</li> <li>- En el momento en que Bess es detenida para ser llevada al hospital, la cámara vuelve a agitarse. La agitación se prolonga en los planos cerrados que muestran a Bess es perseguida por los niños. <i>Jump cuts</i>.</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El encuentro de Bess y Dodo, luego del desmayo de aquélla, es presentado con planos cerrados.</li> <li>- En uno de los pocos planos nocturnos, Bess es retirada moribunda del barco.</li> <li>- La agonía de Bess es recreada con movimientos violentos, cortes bruscos y <i>jump cuts</i>.</li> </ul> <p><b>Arte:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Los agentes van vestidos de negro riguroso.</li> </ul> <p><b>Banda sonora:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Canción introductoria: “<i>Child in Time</i>”, de Deep Purple.</li> <li>- Al transportar nuevamente a Bess, el conductor del bote vuelve a hacer sonar la campanilla.</li> </ul>
<p><b>Epílogo: The Funeral (El funeral)</b></p> <p><b>Historia:</b> El Dr. Richardson describe a Bess ante un tribunal. Los ancianos de la comunidad, liderados por el abuelo de Bess, optan por enterrar a Bess de acuerdo con sus principios. Jan se ha curado. Jan sustrae el cuerpo de Bess. Los ancianos sepultan, sin saberlo, un cajón lleno de arena, entre rezos condenatorios. Jan y sus amigos entregan el cuerpo de Bess al mar desde un barco. Al amanecer Jan y la tripulación del barco son sorprendidos por un toque de campanas desde el cielo.</p> <p><b>Personajes:</b> Dr. Richardson, ministro, Jan y sus amigos, Dodo.</p> <p><b>Locaciones:</b> Sala del tribunal, Capilla y exteriores, costa, alta mar.</p> <p><b>Tiempo:</b> 11'10 ss.</p>	<p>Destacan:</p> <p><b>Planos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Primeros planos, plano busto, planos medios y de conjunto.</li> <li>- Paneos, movimientos de recomposición, <i>tilt's</i>.</li> <li>- Angulo normal, picado perfecto.</li> </ul> <p><b>Planos representativos:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Plano conjunto del colorido paisaje de un puente sobre un río, la luz del fondo del puente se va aclarando.</li> <li>- La escena del tribunal se presenta con plano-contraplano. Un plano revela, en segundo término, la presencia de una silla de ruedas en la sala. Un plano posterior muestra a Jan, recuperado, sobre la silla.</li> <li>- El plano de conjunto que muestra a Jan y sus amigos extrayendo arena, recrea un paisaje gélido. Cuando los ancianos entierran el cajón un viento fuerte sopla sobre sus rostros.</li> <li>- En una nueva escena nocturna, y ensombrecida, el cuerpo de Bess es entregado al mar.</li> <li>- Plano cenital: Desde el cielo, dos campanas componen un plano en primer término, al fondo se distingue la</li> </ul>

	<p>plataforma petrolífera.</p> <p><b>Arte:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Los ancianos, como en todo momento del film, asisten al sepelio de Bess vestidos de negro riguroso.</li> </ul> <p><b>Banda sonora:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Canción introductoria: " <i>Your Song</i>", de Elton John.</li> <li>- Sonido de campanas de Iglesia.</li> <li>- Canción de créditos finales: " <i>Siciliana</i>" (Sonata BWV 1031 2do. movimiento) - Johann Sebastian Bach.</li> </ul>
--	--

En relación a la Banda sonora, junto con los sonidos producidos en el marco de la historia narrada, se han introducido composiciones extradiegéticas en los planos introductorios a cada capítulo, y en algunos casos, como parte de la diégesis. La banda sonora es un montaje de canciones que pertenecen al pop-rock de los años 60. Al final, los créditos son acompañados por una composición de J. S. Bach. Mencionamos estos textos musicales tal como aparecen en el *Soundtrack* de la película:

1. In a Broken Dream - Python Lee Jackson, Rod Stewart
2. Hot Love - T. Rex
3. Child in Time - Deep Purple
4. Suzanne - Leonard Cohen
5. Virginia Plain - Roxy Music
6. All the Way from Memphis - Mott the Hoople
7. He's Gonna Step on You Again - John Kongos
8. Whiskey in the Jar - Thin Lizzy
9. Whiter Shade of Pale - Procol Harum
10. Goodbye Yellow Brick Road - Elton John
11. Cross-Eyed Mary - Jethro Tull
12. Siciliana (Sonata BWV 1031 2do. Movimiento) - Johann Sebastian Bach

A estas canciones agregamos "Your song" de Elton John, que no aparece en el CD del Soundtrack.

## III.2. Análisis de la estructura formal

### III.2.1. El proceso de la expresión trascendental de *Breaking the waves*

Nuestro trabajo se sostiene en la afirmación de que *Breaking the waves* comunica una experiencia espiritual particular. Como es lógico, esta experiencia ha demandado determinadas opciones formales, así como un contenido narrativo que encarne al interior de la historia los valores espirituales que el film comunica. Las opciones formales de un film, por su condición estructural, se valen tanto de formas narrativas como de formas estéticas; no obstante, creemos que en *Breaking the waves* la fuerza expresiva de su estructura formal reside, fundamentalmente, en lo que hemos llamado estética objetiva o estética fílmica.

El planteamiento estético de *Breaking the waves* es fiel al proceso creativo de Lars von Trier, que en paralelo a la producción de nuestro film suscitó el movimiento Dogma 95. La apuesta de Von Trier por la creación de un nuevo lenguaje cinematográfico, donde el gusto por la espectacularidad y la identificación del espectador cedieran el paso ante un cine de profundidad y espontaneidad supone un claro interés del autor por la exploración de la forma estética en el cine. En el contexto de este esfuerzo, la expresión de lo Trascendente de *Breaking the waves* se encarna en una elaboración formal compuesta por los recursos y las técnicas expresivas recogidas por Von Trier. A partir de estos elementos formales es posible ensayar una interpretación espiritual de la experiencia perceptiva de nuestro film.

Como lo hemos anunciado en el segundo capítulo, la interpretación de los recursos cinematográficos de *Breaking the waves* pasa, en nuestro planteamiento metodológico, por la referencia a un modelo formal de expresión

espiritual: el estilo trascendental en el cine, formulado por Paul Schrader a partir de los films de Ozu, Bresson y Dreyer. La propuesta de Schrader de un estilo particular para la expresión de lo sagrado consiste en el empleo de una estructuración formal estética, y en menor medida narrativa, para la provocación de una experiencia de fe en el espectador, en la línea de la percepción estético espiritual enunciada por Von Balthasar y que en nuestros parámetros teóricos hemos denominado estética subjetiva. Sin atribuir a *Breaking the waves* una expresión pura del estilo trascendental, sostenemos, sin embargo, haber encontrado en la ordenación formal del film las principales características del proceso y la estructura de este estilo cinematográfico.

Desde esta perspectiva formal, la teoría de Jacques Maritain, según la cual la espiritualidad de una expresión artística se expresa en los “medios de lo precario”, es decir, en los medios artísticos austeros y provocativos para el espectador, encuentra su correspondencia en el planteamiento estético objetivo de *Breaking the waves*. El proceso que transita de los “medios de lo abundante” –las prácticas que promueven la identificación del público- a los “medios de lo precario” se ve reflejado en el proceso estético de la experiencia trascendental que comunica nuestro film. En *Breaking the waves*, el progreso paulatino de lo precario implica el continuo desarrollo de una estética confrontacional, que se expresa fundamentalmente en el realismo estilizado e interpelante que ofrecen sus elementos formales.<sup>88</sup>

### III.2.1.1. El amparo de lo abundante

El análisis formal nos hace reconocer en *Breaking the waves* diversos recursos relacionados con los medios de lo abundante, empleados como herramientas para hacer posible la interacción con el espectador. En virtud de estos recursos

---

<sup>88</sup> El carácter realista que ofrece *Breaking the waves* se sitúa bajo la influencia de la estética Dogma. A pesar de que el planteamiento visual del film se diseñó meses antes de la proclamación del manifiesto del colectivo Dogma 95, ya en *Breaking the waves* observamos varias de las características y exigencias de aquella declaración de principios cinematográficos. Fue durante la etapa de postproducción de esta película que Lars von Trier dio a conocer el manifiesto que había ido madurando durante toda la producción del film.

el film ofrece un relato cinematográficamente asequible, para, a partir de ello, conducir al espectador a la contemplación de la precariedad de lo sagrado. Después de todo, queda claro en el contexto de producción que *Breaking the waves* no aspiraba a ser sólo una película de archivo, debía incorporar los elementos abundantes necesarios para asegurar su accesibilidad al público al que quería comunicar su verdad. Y de hecho, el éxito de crítica y público de *Breaking the waves* significó no sólo su reconocimiento internacional como obra artística, sino que consagró a su autor en la escena del cine mundial.

La expresión de lo abundante en un film se manifiesta en el empleo de lo que Robert Bresson denomina “filtros”. Los filtros son los medios, ampliamente desarrollados por el cine de masas, que, a través de un despliegue exuberante de recursos cinematográficos, facilitan al espectador la comprensión de los hechos y personajes del relato, impidiéndole, en su uso excesivo, la percepción de lo trascendental: argumento, reparto, caracterización, lenguaje cinematográfico convencional, planificación, escenografía, montaje, banda sonora, etc.<sup>89</sup> Como podemos observar, algunos de estos filtros no están circunscritos sólo a la estética fílmica, porque, en realidad, el estilo trascendental de Schrader pone el acento en la estructuración formal del film en cuanto unidad integral, donde, como lo hemos sugerido, el planteamiento estético tiene un rol protagónico pero no absoluto. Por ello, en adelante, nuestro análisis formal-estético encontrará referencias constantes a la estructura integral de film, puesto que los recursos estéticos completan su significado en relación con las formas narrativas de la película.

En este sentido, la evolución del argumento de *Breaking the waves*, desde sus narraciones inspiradoras hasta su versión final, señala cómo la trama va adquiriendo la estructura narrativa convencional de un melodrama romántico. El argumento del film es original en presentar una historia que verdaderamente lleva el drama humano hasta sus últimas consecuencias, pero permanece en lo

---

<sup>89</sup> Cf. SCHRADER: p. 85.

abundante al desarrollar una estructura narrativa clásica. Esto se expresa en la sucesión progresiva de las acciones que construyen el drama en el espectador: primero, la exposición de la vida familiar y comunitaria de Bess, su fragilidad mental y su unión afectiva con Jan; luego, el desarrollo del conflicto ante la enfermedad de Jan y sus consecuencias en el comportamiento de Bess; y, finalmente, la resolución del conflicto con el sacrificio de Bess y la curación milagrosa de Jan. Estas acciones son anticipadas y reforzadas por los títulos de los capítulos del film. La historia es contada con fluidez, sin detenerse en acciones irrelevantes para la trama central, como las digresiones argumentales que Lars von Trier introduce en otros de sus films, como es el caso de *Epidemic*.

Concentrándonos en el horizonte estético encontramos que el montaje de *Breaking the waves*, como el argumento, mantiene también una estructura clásica. Se trata de un montaje sincopado, sobre la base de un respeto celoso de la linealidad temporal. Por supuesto, contribuyen a esto los capítulos que ordenadamente segmentan la obra, como si se tratara de los actos de una tragedia griega. Esta segmentación en capítulos titulados introduce en el montaje lo que Schrader denomina “comentarios didácticos”; la función de estos planos y notas introductorias es conducir pedagógicamente al espectador por la realidad narrada, otorgándole cierta artificialidad al film, probablemente, en el esfuerzo de contrapesar su dramatismo confrontacional. De esta manera, los planos estáticos y sus títulos anticipan y refuerzan el contenido del capítulo. En esta línea, destacan: el plano nebuloso y su título “*Duda*” (V), que evidencian la densidad del conflicto interior de Bess; el plano de un anochecer titulado “*El sacrificio de Bess*” (VII), que anticipa el holocausto de Bess; y el plano del colorido paisaje de un río y su título “*El funeral*” (Epílogo), que refuerza la despedida escatológica del cuerpo de Bess. Al interior de los capítulos hay que destacar que cada secuencia, y cada plano, del film son significativos para el desarrollo dramático total; como las acciones de los personajes, todas las secuencias muestran una motivación particular y aportan información relevante a la expresividad del film.

Asimismo, como una clara apelación a lo abundante, en varias ocasiones el film recurre a convenciones del lenguaje cinematográfico, sobre todo, cuando recrea los diálogos de los personajes. A continuación, sus recursos más destacados:

- El dramatismo de los principales intercambios verbales se trasmite al espectador con planos cerrados de los rostros de los personajes: la tensa conversación de Dodo y Jan luego del matrimonio de éste con Bess (II<sup>90</sup>); los distintos planos en que Bess reza con intensidad a lo largo del film; la secuencia en que Jan, gravemente enfermo, insiste a Bess en sus demandas sexuales (V); los instantes en que Bess es humillada por los niños y su posterior encuentro con Dodo (VII).
- Varios diálogos son recreados con el recurso del plano-contraplano: la discusión de Bess y Dodo en el hospital (VI); el diálogo de Bess con el conductor del bote (VI); la escena final del Dr. Richardson ante el tribunal (Epílogo).
- El film recurre también a la disminución de la profundidad de campo, como una forma de trabajar la recreación del espacio fílmico: en los oficios litúrgicos; en las discusiones de Bess y Jan; en la secuencia en que Bess y Dodo conversan en la cocina, donde se distingue claramente el juego de primer y segundo término (VI).
- Observamos también la presencia de lo abundante, cuando la figura de poder de la autoridad religiosa se enfoca en un plano contrapicado –incluyendo la condena final de Bess-, mientras que a los fieles súbditos se les enfoca en picado (IV y VII).

---

<sup>90</sup> En adelante, los números romanos entre paréntesis indican el número del capítulo al que pertenece la escena descrita según nuestra segmentación del parágrafo III.1.4.

Otro importante filtro al que *Breaking the waves* recurre es el aspecto de la verosimilitud. Para favorecer la claridad del mensaje, Von Trier hizo el esfuerzo por encontrar en el mapa del norte europeo una comunidad religiosa y un espacio geográfico que hicieran creíble la fría atmósfera de *Breaking the waves*; de hecho, la película fue rodada empleando escenarios naturales. El film incorpora planos que recrean con abundancia el paisaje: las tomas estáticas introductorias –retocadas digitalmente con estilo romántico- y las tomas panorámicas que a lo largo del relato muestran los alrededores agrestes y escarpados del templo, de la casa familiar y de los acantilados costeros.

En esta misma línea, aunque mínima, se encuentra la escenografía de *Breaking the waves*. La ambientación, el decorado –sobre todo de los interiores- y el vestuario son completamente realistas, intentan reproducir los usos y costumbres de la década de los años 60, ciertamente, con un aura grisácea que envuelve todos los ambientes recreados. Como se trata de una comunidad con una tradición cristiana muy arraigada, los personajes visten con tonos oscuros, y la arquitectura de la comunidad posee escasos contrastes cromáticos. Asimismo, la banda sonora incorporada al film presenta textos de rock y pop cuya funcionalidad es darle credibilidad al marco temporal de la historia. Creemos que se trata de un esfuerzo estéticamente acertado, aunque la mayoría de canciones, al ubicarse en los interludios estáticos de modo extradiegético, ponen en evidencia que su justificación se limita a tratar de contextualizar el film. En general, creemos que estos recursos o filtros de lo abundante cumplen adecuadamente su misión en el film, acercarlo al espectador. Ellos manifiestan el puente necesario entre el film y el espectador para hacer posible el acto de comunicación básico y no dejar el mensaje fílmico en el solipsismo de un film absolutamente austero.

### III.2.1.2. El ascenso de lo precario

Como es propio del estilo trascendental, *Breaking the waves* hace uso de los medios abundantes sólo hasta el límite en el cual los medios de lo precario se

imponen en el film para encarnar con profusión su dimensión trascendental. Como hemos visto, en realidad, el empleo que *Breaking the waves* hace de los filtros es limitado y está relacionado con aspectos básicos del cine. En el proceso trascendental, nuestro film va atenuando la presencia de estos filtros a través de una ascesis estética sostenida, hasta el punto de hacer trascender al relato de sus instrucciones didácticas, de sus recursos clásicos y de sus apoyos narrativos. El objetivo de este proceso reductivo que significa la introducción de los medios de lo precario, será hacer que el relato cinematográfico, como representación formal, deje de referir a una historia, hechos o personajes concretos, reconocibles y comprensibles, para convertir la experiencia cinematográfica en expresión universal de la trascendencia. Como lo observaremos al examinar la estructura formal del film, también los medios de lo precario están estrechamente vinculados con los recursos narrativos de *Breaking the waves*; pero creemos que el elemento distintivo de la precariedad ascética de nuestra película es lo que denominamos una estética realista icónica o estilizada.

Hablar de realismo en el cine es ambiguo porque está también identificado con las cualidades estéticas del cine de masas, que, como ha pasado en distintos momentos con todas las artes, ha cedido a la tentación de exaltar la realidad. Como señala Schrader, la técnica cinematográfica convencional, en virtud de su extraordinaria capacidad de reproducción del tiempo y del espacio, ha hecho el esfuerzo por imitar la realidad, como la escultura griega o la pintura renacentista cuando en su momento descubrieron la perspectiva.<sup>91</sup> Sin embargo, creemos que con el paso del tiempo el despliegue estético plasmado en el cine de masas ha devenido en la estandarización de un cine que, fundamentalmente, es una recreación artificial de la vida humana. A través de una abundancia de recursos -los filtros-, esta forma convencional de cine

---

<sup>91</sup> Para el teórico José Jiménez lo que denominamos arte nació cuando los filósofos de la antigua Grecia, hablaban de maestría -o *téchne*- en tanto *mimesis*, es decir, en tanto producción de imágenes para imitación de la realidad. Cf. JIMENEZ: p. 54. En el caso del cine, a diferencia de la pintura, la escultura e incluso la fotografía, el realismo está dado por su propia naturaleza; no hay nada más imitativo que una imagen fílmica. Por ello, para Schrader, la representación perfecta de la realidad no corresponde a la esencia del arte cinematográfico. Cf. SCHRADER: p. 184-186.

procura una perfección estética que, en verdad, es sólo el reflejo de una representación exaltada de la realidad, agradable y comprensible para el espectador, pero que no suele corresponderse con el mundo de la vida. Contra este enfoque cinematográfico reaccionaron a mediados del siglo XX, con sus propios matices, movimientos precursores del Dogma 95, como la *Nouvelle Vague* y el *Cinema Verité* franceses, el Neorrealismo italiano y el *Cinema Novo* brasileño. El objetivo común era crear veracidad a través de una estética cercana a la percepción cotidiana de nuestra realidad, como la que contemplamos diariamente en los noticieros, y que en su austeridad asumimos como verdadera; se trataba de volver sobre una representación auténtica de la realidad.

En esta línea, el tratamiento realista de *Breaking the waves* no pretende complacer al espectador en su búsqueda de identificación con una realidad idílicamente exaltada, sino confrontarlo con una imagen de la realidad más auténtica, desprovista de perfección y significación. Sabiendo que la imagen siempre será sólo una representación de la realidad, la estética de *Breaking the waves* propone una imagen de la vida “degradada” por las contingencias e imperfecciones del mundo real. Por ello hablamos de un realismo iconográfico, es decir, de una presentación estilizada de la realidad, de un material rústico, “sin tratar”, que, como el arte iconográfico, se vale de elementos formales primarios para remitir a lo Trascendente. El realismo de *Breaking the waves* se muestra estilizado con el fin de anular el tipo de identificación que sugeriría la presentación de un entorno conforme con las expectativas del espectador, para, mediante este camino ascético, llevarlo a enfrentar sin apoyos didácticos lo que Georges Morel ha denominado el problema fundamental del hombre: la pregunta por el sentido, la precaria pasión humana por la profundidad.

La estilización de la realidad de *Breaking the waves* se sostiene en una serie de medios precarios, relacionados con el estilo de filmación propuesto por Lars von Trier como parcial anticipo de la estética Dogma. A continuación sus principales recursos:

- La principal opción técnica fue el empleo de la “cámara al hombro” para el registro de prácticamente todos los planos de nuestro film. Como en las películas de la *Nouvelle Vague*, la cámara al hombro aporta a *Breaking the waves* un ritmo vertiginoso y agitado en casi todos los planos. Especialmente en las escenas de mayor tensión dramática, la cámara enfoca sobre la marcha, adapta su movimiento al de los actores, transgrediendo límites y colocándose en diversas direcciones con el fin de aprehender la gestualidad y el desplazamiento de los personajes. En relación con ello, destacan las escenas en que Bess y Jan se encuentran en el aeropuerto momentos previos a su boda (I), y, luego, su dramática despedida, cuando Jan debe volver a trabajar (II). También la operación riesgosa de Jan (VI), la incursión de Bess en el barco y la secuencia de su agonía final (VII) son recreadas con un manejo de cámara particularmente agitado.

- El uso de la cámara al hombro en *Breaking the Waves* da lugar, además, a un tratamiento impresionista de la imagen, caracterizado por planos con encuadres desequilibrados, paneos y *tilt's* violentos, panorámicas que fluyen a toda velocidad y planos que se cortan bruscamente. La cámara, en su uso agitado, prescinde totalmente de la mayoría de convenciones del lenguaje cinematográfico. Tres ejemplos ilustran este punto: la primera escena, donde la cámara se desplaza velozmente para registrar el interrogatorio de Bess previo a su matrimonio (Preámbulo); los desequilibrados encuadres de las escenas de trabajo al interior de la plataforma petrolífera (III); y los cortes bruscos de la escena en que Bess fallece (VII).

- También la sintaxis cinematográfica convencional es alterada en *Breaking the waves*. En varias secuencias se atraviesa el eje visual con total libertad, por ejemplo, en la escena de la visita de Bess al Dr. Richardson (V). Y se “salta” la línea de continuidad o *raccord*: en la escena en que Bess, Dodo, Terry y Pits salen de paseo, pues de un plano a otro, la niebla desaparece (VI). En estas mismas escenas es frecuente el uso de *jump cuts*, donde los planos son

seccionados y montados de manera inconexa y desconcertante, como una forma de evidenciar la artificialidad de la puesta en escena del film.

- *Breaking the waves* no sólo obvió las consideraciones tradicionales de composición, sino también las de iluminación. Al trabajar, fundamentalmente, con luz natural, la mayoría de planos fueron filmados bajo una desfavorable iluminación, produciendo imágenes con el grano reventado. Salvo los planos estáticos, la coloración general del film es tenue, dando la impresión de una imagen “lavada”. Más aún, en la postproducción, el film fue transferido de Panavisión de 35 mm a digital, para luego devolverse a 35 mm., acentuándose más el grano y cambiando la textura visual. La idea era degradar la imagen como una toma de distancia de la pulcritud estética de los melodramas convencionales. Como ejemplos, las escenas recreadas en el interior de la habitación de Jan presentan con claridad esta “imperfección” estética (a partir del capítulo IV).

- Señalamos también como un recurso precario el empleo que *Breaking the waves* hace de la banda sonora. En realidad, el film prácticamente obvia la música exterior a la diégesis. De hecho, sólo en algunas ocasiones se oye un fondo musical en la historia. Como hemos mencionado, las canciones incorporadas en los planos introductorios a cada capítulo del film sólo tienen la función de contextualizar la historia. De esta manera, se muestra con evidencia el contraste entre de estos planos coloridos y sonoros y los planos de la historia, de un realismo crudo y desprovistos de música extradiegética. Esta ausencia de un tratamiento sonoro particular en *Breaking the waves* señala también un antecedente de lo que será la estética Dogma 95.

- Asimismo, señalamos dos detalles que si bien escapan al estilo de filmación adquieren significación precaria en nuestro film. En primer lugar, la mirada que en distintos planos el personaje de Bess lanza a la cámara. Sin duda, se trata de un recurso disonante, incorporado en el film como un medio de provocación para el espectador; en la secuencia en que Jan es conducido a casa, Bess mira

a la cámara hasta en tres planos consecutivos (IV). En segundo lugar, también como una forma de ruptura y confrontación para el espectador, *Breaking the waves* incorpora, en su última escena, un detalle que rompe totalmente con la credibilidad de la historia: el repique de un par de campanas suspendidas en el cielo; un hecho insospechado que introduce, en un medio realista, un acontecimiento poderosamente simbólico.

Este tratamiento nos lleva a atribuir una estética documental al film. Como en este género cinematográfico, para conseguir una estética realista era necesario que la cámara se esforzara por captar la realidad situada en frente de ella, al punto de rodar empleando el propio cuerpo como vehículo de espontaneidad y autenticidad en el cine. La cámara al hombro, clásico recurso de la estética de reportaje, parece sumergirse en una realidad que no puede controlar, que en tanto realidad sólida tiene vida propia y escapa a su dominio. Es claro que no es la realidad de Bess y Jan la que se adapta a la cámara sino que es la cámara la que debe perseguir a la historia, para tratar de alcanzarla y fijarla en cada fotograma. De ahí que sean recurrentes los movimientos de recomposición y el constante desplazamiento de la imagen por distintos tipos de planos: de un primer plano se pasa a un *two shot*, luego la visión se cierra a un plano medio, etc. Es recurrente también el frecuente la pérdida de foco de la imagen, en virtud de los agitados movimientos de la cámara, lo cual evidencia la propia de limitación de la cámara al aprender la fuerza de lo realidad representada.

Esta estética iconográfica muestra que en *Breaking the waves* la fuerza expresiva del plano no está tanto en la perfección de la imagen como en su vínculo con el contenido, la cámara sólo podía ser testigo de una realidad independiente de su voluntad. En virtud de este estilo, la narración fluye con espontaneidad y profundidad. El realismo de nuestro film parte de la historia representada, sobre todo, de la vida de los personajes, de la verdad que encarna cada uno y de la problemática que les envuelve. Y a ello contribuyen también las interpretaciones de los actores, que revelan naturalidad y

compromiso con los personajes, destacando la notable interpretación que Emily Watson hace de Bess, verdaderamente comprometida con su personalidad y con sus estados mentales.

Como en la puesta en escena de *Breaking the waves* no había ni plan de rodaje definido ni storyboard, y cada escena era rodada de acuerdo con el curso cronológico de los acontecimientos, los actores eran invitados a improvisar sus desplazamientos y reacciones, señalando incluso los encuadres y movimientos adecuados de acuerdo con su estado emocional. En la línea del cine trascendental de Bresson, los actores no tenían tiempo para meditar en torno a sus palabras y actuar otorgándoles significado, debían producirlas automáticamente:

*“cuando alguien habla no está pensando en las palabras que usa, ni siquiera en lo que va a querer decir un minuto después. Solamente le preocupa lo que está diciendo, nada más, deja que las palabras salgan, así de simple y directo.”<sup>92</sup>*

En *Breaking the waves*, los personajes se desenvuelven con entrega total, si los actores reflexionaban mucho en torno a una escena, más perdían espontaneidad y afectaban la atmósfera realista del film. Nunca hubo dos tomas iguales.

Es a partir de esta preocupación por la autenticidad estética que estos recursos de lo precario, al documentar la historia, imprimen en el texto fílmico una imagen estilizada o iconográfica de la realidad. El vínculo profundo de realidad-contenido con la representación estética abre el camino para la interpretación de la forma como expresión trascendental unitaria del film. El proceso de estilización de la realidad de *Breaking the waves* supone, pues, un verdadero interés por la historia que presenta el film, pues sólo a partir de una sólida realidad narrativa es posible hacer una representación formal de ella, que haciéndola trascender de sus personajes, acontecimientos y transformaciones

---

<sup>92</sup> Robert Bresson en: SCHRADER: p. 89.

particulares, haga que el film devenga expresión formal de la condición humana y de lo Trascendente.

Porque si los recursos estéticos de *Breaking the waves* se esfuerzan por documentar la realidad narrativa, no lo hacen con el objetivo de retratar una historia religiosa didáctica para el espectador, apoyada en una estética exuberante y complaciente –ello se podría lograr con una retórica visual más abundante en filtros cinematográficos. Nuestro film ha tomado distancia del didactismo fluido y efectista de los films tradicionales. El objetivo de este planteamiento estético, de la espontaneidad de la puesta en escena y de la “degradación” visual de la imagen, es estilizar la realidad narrativa, es decir, despojarla de una significación religiosa inmediata, didáctica y epidérmica, para otorgar a la historia una capacidad de comunicación trascendental más auténtica e interpelante, en virtud de su estructuración formal. Como en las pinturas místico-abstractas, en el arte impresionista o en la iconografía griega, es en la expresión estética formal -que actúa sobre la percepción subjetiva humana- donde lo Trascendente se hace universal y se expresa ante el espectador comprometido y sensible a la forma.

En consecuencia, a la luz del estilo trascendental, interpretamos esta estilización de la realidad como manifestación de la precariedad estética del film. La precariedad es la cualidad principal que reconocemos en la estética de *Breaking the waves*, siendo por principio, como lo sostiene la tesis de Schrader, el principal medio formal de expresión de lo Trascendente en el cine. Reconociendo la importancia de los medios de lo abundante para el establecimiento de un puente comunicativo básico entre nuestra película y el espectador –gracias a los recursos que hemos descrito-, el proceso estético espiritual del film se sostiene en el predominio constante de lo medios de lo precario. En *Breaking the waves*, los medios de lo precario hacen posible la representación formal de la experiencia trascendental, que, en tanto forma reproducible, viabiliza la elevación del espíritu del espectador, trascendiendo la historia contada.

La idea por la cual los medios de lo precario son los recursos que mejor expresan lo Trascendental está vinculada a la teología protestante. Breixo Viejo señala que, tal como lo ha afirmado Schrader, la hipótesis de su teoría parte del concepto de *sensus divinitatis* de Calvino, “por el cual se entiende que la reducción máxima de la percepción sensitiva es la única que permite que la conciencia despierte de forma pura”<sup>93</sup>. Desde esta perspectiva, la participación de lo Trascendente no se da por las fáciles identificaciones otorgadas por la sensibilidad humana en determinado medio artístico, por ejemplo, en las grandilocuentes producciones del “cine religioso”, que ya hemos abordado. Por el contrario, la experiencia religiosa se da en la medida en que las asociaciones emocionales que supone la fe se limitan a un pequeño “*punto de emoción*”, a una precisa experiencia perceptiva, por ejemplo, en la contemplación de un estilizado y austero icono griego. Esta experiencia perceptiva -en la línea de la experiencia estética subjetiva de Balthasar- es la que revela y lleva al sujeto a la “*estasis*” trascendental, es decir, al acto de encuentro con Dios.

De esta manera, la estética fílmica de *Breaking the waves* marca la diferencia con las convenciones estéticas del cine masivo. En función del planteamiento estético abundante, en el relato cinematográfico todo debe estar en su lugar: fotografía preciosista, movimientos de cámara limpios, iluminación planificada, filtros adecuados a la atmósfera diseñada, etc. Una representación estética centrada en numerosos artificios, para alimentar historias cuyo realismo se sostiene en un imaginario perfectivo de la realidad. Este estilo, más exaltador que realista, supone una imagen de la realidad según la cual en la vida del mundo también el universo estético funciona a la perfección. Pero, en verdad, la sobreabundancia de los filtros descritos por Bresson, no sólo maquilla y “mastica” la realidad para el espectador, sino la vuelve autosuficiente, impidiendo el encuentro con lo sobrenatural. De ahí que la gran parte de las películas comerciales haga de la realidad un espectáculo in-trascendente, desproveyéndola de su capacidad trascendental. Por esto, la obra de un

---

<sup>93</sup> SCHRADER: p. 17.

cinéasta trascendental como Bresson, o Dreyer, parece difícil para un espectador no comprometido, por “fría” y “aburrida”, porque prescinde de los filtros que gustan al aficionado. En palabras de Susan Sontag, Bresson “*prometió rechazar los fáciles placeres de la belleza física y del artificio con el fin de captar aquel placer que es más permanente, más edificante, más sincero.*”<sup>94</sup> En esta línea, la forma estética de *Breaking the waves* no hace de su contenido o realidad espiritual un espectáculo religioso sino que en un proceso ascético lo hace precariedad, para que verdaderamente comunique una experiencia trascendente.

### III.2.2. La contemplación estético espiritual de *Breaking the waves*

En el desarrollo comunicativo de *Breaking the waves*, la expresión trascendental del film se vale del predominio de los medios de lo abundante sobre los medios de lo precario para despertar en el receptor de la obra una experiencia estética subjetiva. Si la teología de Von Balthasar nos ha permitido reconocer que en la contemplación de las formas artísticas humanas la forma divina puede hacerse presente en el ser humano a través de un arrebató estético espiritual, entonces, el proceso estético de nuestro film, a partir de la supremacía de lo precario, puede conducir al espectador hacia una experiencia perceptiva que lo remita a lo Trascendente.

Este es el acto de comunicación espiritual –estética subjetiva- por el que el estilo trascendental conduce al receptor de la obra cinematográfica. En tanto reconocemos en *Breaking the waves* los principales elementos del estilo trascendental, a imagen de sus producciones cinematográficas más logradas podemos ahora describir la estructura expresiva que hace posible la percepción espiritual en la contemplación de nuestro film. Este proceso de comunicación supone el desarrollo de la película en base a los tres momentos de la

---

<sup>94</sup> SONTAG, Susan, *Spiritual Style in the Films of Robert Bresson, Against Interpretation*, Farrar, Strauss & Giroux, Nueva York, 1966, p. 191. Citado en SCHRADER: p. 85.

estructura del estilo trascendental que en el capítulo segundo hemos presentado: lo cotidiano, la disparidad y la estasis.

### III.2.2.1. Los fragmentos de una realidad inexpressiva –lo cotidiano

La presentación de lo cotidiano en el estilo trascendental se expresa en la recreación de la realidad fílmica a través de fragmentos de la cotidianidad de la historia narrada. Estos fragmentos, encarnando lo que Schrader denomina “*estética de la superficie*”, es decir, estética de lo insensible, tienen como fin preparar, en su parquedad, el camino para la expresión de lo Trascendente en el film. A diferencia del cine de Bresson, donde literalmente se presentan fragmentos mínimos de la historia fílmica –objetos, sonidos, detalles, etc.-, creemos que en *Breaking the waves*, la recreación de lo cotidiano está vinculada a la representación de la realidad fría e inexpressiva que muestra la acción narrativa, allanando así el camino del espectador para una percepción cálida de lo Trascendente. La estética realista de *Breaking the waves* da lugar a la expresión fragmentada y espontánea de una realidad cotidiana agreste e insensible: el medio geográfico y social en el cual se sitúa la historia de Bess. Para presentar esta realidad, *Breaking the waves* se vale de la estética documental, que, a nuestro juicio, dinamiza la condición precaria de la forma fílmica de nuestra película. Varios elementos evidencian esta situación de exposición frontal de la realidad que envuelve a nuestros personajes y sus acciones.

A partir del desarrollo del relato, encontramos que, desde el inicio, los episodios del interrogatorio de Bess, de su matrimonio con Jan, y luego, de la vida inicial de la pareja, se recrean a través de fragmentos que revelan el contexto gélido en el que surge la historia. El interrogatorio y su registro cerrado y agitado imprimen en el espectador una primera impresión de represión e insensibilidad (Preámbulo). Luego, los hechos que marcan la celebración del matrimonio, y, seguidamente, los sucesivos encuentros sexuales de Jan y Bess, refuerzan, a través de detalles contrastantes, la atmósfera en la que nace la historia. Entre

estos detalles, destacan: el riguroso sermón matrimonial del ministro en un templo igualmente riguroso y oscuro; los rostros adustos e inexpresivos de los pobladores de la comunidad –opuestos a la expresividad de los amigos de Jan- (I); sus vestimentas oscuras y recatadas; y el paisaje penetrantemente agreste y frígido de los alrededores. En el segundo capítulo, el espectador, junto al personaje de Jan, seguirá descubriendo, en diversos fragmentos, las características de la comunidad a la que Bess pertenece; por ejemplo, la rigidez religiosa manifestada en un sepelio cruel y estéticamente gélido. Asimismo, el tercer capítulo revelará los detalles del duro trabajo de la plataforma petrolífera donde Jan labora, pero, nuevamente contrastándolos con el cálido ambiente que rodea a Jan y sus amigos. Como parte de la recreación cotidiana, algunas acciones serán repetitivas a lo largo de todo el film, destacando las incursiones de Bess en el oscuro templo de la comunidad para hacer oración y los actos litúrgicos comunales.

En general, los planos de los escenarios exteriores e interiores muestran sin mayores artilugios los detalles que enmarcan la historia. Como en los films de Dreyer, las locaciones carecen de adornos y parecen ser iluminadas precariamente. La inexpresividad de lo cotidiano se muestra también en el vestuario pudoroso, de tonalidades oscuras, empleado en el film. El vestir, como los decorados mínimos y la arquitectura funcional, representan la limitación del placer humano y estético en la forma de entender las relaciones humanas -con el entorno y con la propia corporeidad- de la comunidad religiosa. Asimismo, en la recreación de lo cotidiano de *Breaking the waves*, la presentación de las condiciones geográficas del paisaje de la comunidad tiene una particular importancia. Los exteriores de la comunidad escocesa son retratados con el realismo común de escenarios naturales, sin un cuidado visual especial que atenúe sus variaciones. De ahí que las condiciones de luz de las islas Outer Hebrides se plasmen en imágenes saturadas por el exceso de luz u oscuridad de los diferentes momentos del día. A partir de estos planos exteriores se presenta al espectador la violencia del mar, así como los bruscos cambios climáticos: nubes, lluvia, sol y luz. La relación entre la violencia del

paisaje y la frialdad religiosa de la comunidad consuman el clima áspero de la historia. En estas mismas locaciones escocesas fueron rodados los fragmentos que anteceden a cada capítulo del film, recreando, a través de planos generales, la singular y extraña belleza de estos fríos paisajes.

Ciertamente, en el proceso contemplativo de *Breaking the waves*, los detalles cotidianos se valen de algunos recursos abundantes que complacen al espectador en su búsqueda de una realidad reconocible: una historia verosímil, credibilidad temporal, hechos y personajes coherentes con su contexto y hasta intertítulos que describen cada parte del relato. Sin embargo, como es propio del estilo trascendental, esta realidad se muestra fría para el espectador por la hegemonía de la estética precaria de *Breaking the waves*. Además, contribuye a este distanciamiento inicial del espectador la ausencia en el film de rostros cinematográficos afamados. Lars von Trier ha preferido trabajar con actores discretos, rechazando la tentación de promover la identificación del receptor a partir de rostros bellos y populares.

El objetivo de este primer momento del estilo trascendental es captar la “superficie” de lo real, el clima que envuelve la historia, para hacerla confrontar con el espectador deseoso de un clima amable. En esta línea, lo cotidiano en *Breaking the waves*, como en el cine de Bresson, deriva también de una inquietud por oponerse a los hechos dramáticos y artificiosos del cine de masas. Por ello, esta presentación cotidiana del ambiente que rodea a Bess frena la típica empatía que un ámbito reconocible puede otorgar. Lejos de provocar identificación, el espectador percibe una atmósfera enrarecida, tanto por la inexpresividad del ambiente religioso de la comunidad como por la personalidad descomunal de Bess. Nuestro film opta por la presentación de las características cotidianas de la historia sin exaltar la realidad ni cargarla de emociones artificiales, para desnudar ante el espectador los fragmentos de una realidad que luego será trascendida. La finalidad de la estilización de lo cotidiano en el film consiste, pues, en privar de expresividad emotiva a la realidad, para observar la acción en sus mínimas posibilidades y, de esta

manera, reservar la mayor significación al momento de estasis. A lo largo del film, lo cotidiano seguirá exhibiendo ante el espectador su clima inexpresivo, pero ello será opacado a partir del momento en que la emotividad de la disparidad se instale en *Breaking the waves*.

### III.2.2.2. La frontalidad de la densidad humana – la disparidad

En la estructura formal de *Breaking the waves*, la presentación de lo cotidiano introduce en la historia una realidad inexpresiva y fría. Pero como dice el francés Amédée Ayfre: “*para que lo ‘maravilloso’ [en el cine] sea algo más que un juego abstracto de alegorías o equilibrios sin significación, necesita una densidad humana.*”<sup>95</sup> En la medida en que el tono documental del film reconoce la fuerza de los personajes, la “densidad humana” se materializa en *Breaking the waves* con la introducción del drama de Bess en el relato. En este sentido, la disparidad es el momento del estilo trascendental que más se remite a la narrativa, porque se articula a partir de una clásica forma narrativa: el conflicto humano. Hasta el Capítulo III, la disparidad sólo estaba sugerida en la particularidad de la personalidad de Bess y en la rigidez de su comunidad religiosa; de hecho, como hemos anotado, el film comienza con el interrogatorio que los ancianos hacen a Bess para aprobar su matrimonio con Jan. Pero en esta segunda etapa del film, el conflicto de Bess con las circunstancias de la vida y con la comunidad emerge con fuerza creciente y arrolladora.

En el momento de la disparidad se agudizan las contradicciones en la vida de los personajes. Bess es despojada de la seguridad adquirida en el momento de lo cotidiano, cuando -a pesar de la frialdad de su entorno- su vida interior transcurría sin mayor conflictividad. Al irrumpir la disparidad, la desestabilización del personaje surge en dos niveles de ascendente gravedad. Primero, Bess pierde la seguridad de su felicidad conyugal por el distanciamiento de Jan, y luego por el accidente que lo deja parálítico (III y IV).

---

<sup>95</sup> AGEL: p. 130. Citado también en SCHRADER : p. 63.

Y, en segundo término, Bess pierde la seguridad de su entorno familiar y comunitario como consecuencia de su comportamiento dispar (a partir del capítulo V); su madre y los juicios que progresivamente van emitiendo los representantes religiosos de la comunidad reproducen este rechazo implacable a Bess.

Estas situaciones son vividas por el personaje bajo el amparo de su experiencia religiosa, el espacio en el cual Bess encuentra mayor certidumbre y confianza. En los frecuentes diálogos que Bess cree entablar con Dios su rostro recibe una particular gestualidad y luminosidad entre las sombras del templo, en una expresión didáctica de la penetrante y transformadora experiencia religiosa de Bess. Entonces, la presencia de lo Trascendente emerge con mayor densidad en el film. La disparidad se hace evidente cuando en medio del drama de la enfermedad de Jan, la apertura de Bess a lo divino irrumpe en la atmósfera fría, inexpresiva y fragmentada presentada por lo cotidiano. En vez de adaptarse a los criterios religiosos de la comunidad, o a la fría racionalidad de los médicos que le proponen la eutanasia para Jan, las actitudes de Bess responden a una presencia especial que se sitúa fuera de su entorno natural. Como sucede con otros personajes del cine de estilo trascendental, el cura de *El diario de un cura rural* de Bresson o John de *La Palabra* de Dreyer, la apertura religiosa de Bess la aliena de todo lo que le rodea, y, de hecho, su particular experiencia de fe es la que la llevará a la muerte. La disparidad se asienta ante dos conductas extremas, la gélida religiosidad de la comunidad y la particular espiritualidad de Bess.

Esto se ilustra en varias situaciones concretas en las que Bess da a conocer la manera de pensar que brota de su espiritualidad. Por ejemplo, en el rechazo que ella suscita cuando pide que las mujeres también tomen la palabra en la liturgia (II), y, hacia el final de la película, cuando denuncia ante la asamblea religiosa que “no se puede amar a una palabra” -la palabra de Dios-, sino a alguien concreto; por lo cual Bess es expulsada del templo y repudiada (VII). Asimismo, como Jan y sus amigos “mundanos”, también Bess piensa que al

templo le hacen falta unas campanas en un evidente recurso que facilita al espectador la comprensión de la escena final del film (II) -también en el bote que conduce a Bess a su sacrificio, el conductor hace sonar unas campanillas premonitorias (VII). Pero la concreción principal de la disparidad en el relato fílmico es, sin duda, el rechazo que causa la escandalosa conducta sexual de Bess. Ante las peticiones de Jan de que mantenga su actividad sexual, y creyendo redimir la enfermedad de éste con su sacrificio, Bess se entrega sexualmente a distintos sujetos, recibiendo la condena de su familia y de la comunidad (a partir del capítulo V).

Para recrear el momento de la disparidad, surge también en la estética del film una disparidad explícita en los medios artísticos. Por un lado, la presencia de los medios de lo abundante es manifiesta. Entre sus recursos destacan aquellos que recrean la particularidad del personaje y sus acciones. Son muestra de ello, la recreación estética de las oraciones de Bess y el detalle didáctico de las campanas; asimismo, la secuencia musicalizada que, como un *video clip* y apoyándose en la literalidad de la canción *Hot Love*, muestra al espectador los intentos de Bess por hacer agradable la vida de Jan (IV). En esta línea, destacan los recursos convencionales del lenguaje cinematográfico presentes en el film: las tomas cerradas de los momentos más dramáticos, los plano-contraplanos de varios diálogos importantes, la diferenciación de términos visuales en virtud de la escasa profundidad de campo, y el juego de tomas en picado y contrapicado para ilustrar la desgracia de Bess ante la autoridad religiosa.

Al mismo tiempo, persiste la estilización fría e incómoda del entorno de Bess. Los medios de lo precario instalan en *Breaking the waves* la hegemonía de encuadres austeros y desprovistos de perfección visual. La inestabilidad de la cámara, borrosa y mareante, a veces con planos largos y agitados, otras veces con planos cortos y serenos, documenta las precariedades y contingencias de la vida humana de aquella comunidad religiosa. Sin embargo, el conflicto entre lo abundante y lo precario toma mayores proporciones en el

desarrollo formal de la protagonista. Bess encarna a una persona físicamente normal, de carácter noble, bondadoso y agradable al espectador; ello es promovido por las escenas en que Bess recibe el aprecio de sus amigos, incluyendo a los niños que luego la humillarán (V). Pero nuestro personaje encarna también a una mujer mentalmente perturbada por un discernimiento limitado y precario. Por ejemplo, su carácter severamente irregular le hace pasar de la angustia a la risa, como se ve en la secuencia en que Jan le recuerda su pronta partida (II), o en la secuencia en que Bess, luego de vomitar por su comportamiento sexual en el bus, gesticula graciosamente ante una liebre (V).

Así como la fe de John de *La Palabra* actúa en el marco de su locura, la fe y la pasión de Bess actúan, pues, en el marco de su precariedad humana. De ahí su limitación mental, en su gestualidad auténtica, su ingenuidad religiosa, su frontalidad en un mundo donde todo parece funcionar bien y en su incapacidad para responder a las hostilidades. La disparidad de Bess es como la del cura de Bresson o la de John de Dreyer: Bess es víctima de su pasión espiritual y de su propia precariedad. No obstante, como sucede con estos personajes, la pasión espiritual de Bess es mayor que la precariedad de su personalidad y, por supuesto, mayor que la capacidad de comprensión de su entorno. La diferencia con el cura de *El diario de un cura rural* es que la pasión de éste es una pura pasión trascendental -no hay un verdadero motivo humano para su sufrimiento-, mientras que en el caso de Bess, la pasión supone el amor encarnado y sexuado. El sufrimiento del sacrificio es vivido por Bess en función de una pasión humana y una pasión divina: el amor por Jan y su efusión espiritual, donde esto último actúa como la dimensión que da sentido a toda la realidad; en el imaginario de Bess Dios es el causante del amor, Dios lo quita, Dios lo remediará si ella hace lo necesario. Todos los actos positivos como las desgracias son atribuidos a la acción de Dios. La disparidad revela el sentido que Bess da a la profundidad en su vida.

Como afirma Schrader,

*“lo cotidiano elimina los constructos emocionales evidentes [los filtros], pero postula tácitamente otro: que el mundo es predecible, ordenado, frío. La disparidad aparece para poner este constructo racional en tela de juicio.”<sup>96</sup>*

En efecto, lo cotidiano insta en el film una actitud de sospecha ante la realidad, por ello surge la necesidad de la emoción para el personaje y para del espectador. En la disparidad, la emoción es activada, dentro del entorno carente de sentimientos, por la densidad del amor y la espiritualidad. La particularidad del estilo trascendental, a diferencia del cine religioso de masas, es que a través de lo cotidiano evita la caída del espectador en las emociones superficiales, para sostenerlas ante la densidad humana en el momento de la disparidad. En este sentido, la inexpresividad de la estilización estética de *Breaking the waves*, intensifica el advenimiento de la emotividad en el espectador.

Para el espectador, el relato resulta interpelante: observa una historia representada con autenticidad documental, pero el personaje central que encarna esta historia vive en una atmósfera emocional y espiritual. Como es natural en el cine, el espectador desea identificarse con Bess, con su bondad y su pasión, pero el relato fílmico, por otro lado, ha dejado claro que Bess es un modelo precario. Bess mira repetidamente a la cámara, provocando la extrañeza del espectador ante un recurso tan inusual, pero el espectador, aunque cuestionado y conmovido, no encuentra aún –por la presencia de lo cotidiano- la fiabilidad necesaria para la liberación total de sus emociones, hasta la acción decisiva. Esto ocurre porque en el momento de la disparidad el espectador observa y experimenta la agonía de Bess, pero, en realidad, aún no se manifiesta formalmente en él la densidad espiritual de Bess. Sólo se observa una tensión sin resolver entre la máxima expresión humana –la

---

<sup>96</sup> SCHRADER: p. 94.

disparidad- y la máxima carencia de expresión humana –lo cotidiano<sup>97</sup>. La densidad humana crece hasta que en el momento de la estasis trascendental deviene densidad espiritual: la compasión divina ante la pasión de Bess.

En el estilo trascendental hay un paso fundamental previo a la irrupción de la estasis: la acción decisiva. Se trata de un hecho increíble dentro de la estructura formal del relato, cuyo objetivo es trascender la disparidad y provocar, por fin, la liberación total de las emociones del espectador. En *Breaking the waves* este momento está representado por la curación de Jan, luego de la muerte de Bess (Epílogo). Como el llanto de Setsuko Hara en *Tokio Monogatari*, la muerte del cura en *El diario de un cura rural* o la resurrección de Inger en *La Palabra*, la acción decisiva demanda la implicación afectiva del espectador contenida hasta este momento. En la línea de *La Palabra*, donde Dreyer introduce un milagro inesperado en la severa sociedad nórdica, en *Breaking the waves* la irracionalidad de la dimensión trascendental emerge en un medio religioso frío y distante. De este modo, el film recurre a un hecho milagroso y profundamente emotivo, desvaneciendo así las reglas de lo cotidiano y preparando al espectador para la escena final.

En el momento de la disparidad el espectador ha sido confrontado con el dilema de Bess, pero ahora, en la acción decisiva, el espectador es puesto ante un dilema que normalmente evitaría, la manifestación de lo espiritual. El milagro puesto en la pantalla exige el consentimiento del espectador; o bien rechaza sus sentimientos, demandando la ingenuidad del film, o acomoda sus pensamientos a sus sentimientos. Entonces, surge en el espectador comprometido con el desarrollo de la película un razonamiento, una clave interpretativa, que incorpora al milagro como parte de la unidad del relato. En el caso de *Breaking the waves* esta nota explicativa podría consistir en: el conflicto humano expresado por el sacrificio de Bess no puede ser resuelto ni

---

<sup>97</sup> Cf. SCHRADER: p. 94.

por la racionalidad ni por la emotividad humana, requiere de la experiencia trascendental, de la fe.

El milagro de la curación de Jan exige en el espectador un compromiso total con el relato fílmico; si este compromiso no se da, el camino hacia la estasis, que es la expresión radical de lo Trascendente en el film, quedará trunco. Hasta este momento, el espectador comprometido ha sufrido lo que Bresson denomina “transformación”<sup>98</sup>, al aceptar el milagro de la curación asume la presencia trascendental como parte del film y, en virtud de ello, estará dispuesto también a aceptar la visión de la vida que presente la estasis. En el desarrollo de *Breaking the waves*, la realidad inexpresiva –lo cotidiano- ha acompañado permanentemente a la densidad humana –la disparidad. El espectador se ha debatido entre la frialdad y la pasión, pero sólo hasta el momento en que la acción decisiva provoca la superación de la frialdad por la emoción, abriendo camino para la plena expresión trascendental.

### III.2.2.3. La contemplación de lo Trascendente – la estasis

En el desarrollo formal del estilo trascendental, la estasis es la escena final que evidencia, a través de una imagen cargada de significación, la presencia de lo Trascendente en el film. Como hemos anotado, ya en otras producciones Lars von Trier había incluido escenas místicas, pero es en *Breaking the waves* donde este elemento se convierte con radicalidad en el elemento clarificador del relato. Después de habernos introducido completamente en un relato documental, Von Trier finaliza el film de manera fantástica y, ciertamente, arriesgada. En *Breaking the waves* la estasis está expresada en un recurso tan precario como inverosímil: la escena en que, a la mañana siguiente de entregar el cuerpo de Bess al mar, Jan y sus compañeros son sorprendidos por un misterioso tañido de campanas de iglesia en alta mar (Epílogo). Se trata de una escena contemplativa, “estática” o “quiescente”, que fuerza la credibilidad de la

---

<sup>98</sup> Cf. SCHRADER: p. 106.

historia para presentar un hecho extraordinario en el relato. La curación de Jan, finalmente, era un hecho plausible en el universo humano de la historia, pero la escena de las campanas rompe claramente con la realidad fílmica y, en esta medida, imprime en el film la esencia de lo precario: la confrontación del espectador a través de la expresión provocadora de la fe. Como ocurre en el proceso del estilo trascendental, el espectador es capaz de asumir este hecho y no rechazarlo, porque ya ha sido preparado por la acción decisiva para esta incursión irracional de lo Trascendente. El objetivo de esta escena final es revelar al espectador que todos los elementos del film encuentran verdadera unidad a partir de esta irrupción, portentosa, de lo Trascendente. Cuando Jan y sus compañeros contemplan extasiados el cielo bajo el tañido de campanas, también el espectador es invitado a contemplar lo Trascendente manifestado en la obra cinematográfica.

La escena manifiesta un sentido estético muy profundo. Particularmente, el sonido se convierte en pieza importante para la transformación de este episodio final en la estasis. Como anota Lars von Trier en uno de los borradores del guión de *Breaking the waves*, “el sonido viene de muy arriba y de todas partes”<sup>99</sup> En efecto, junto al plano en picado desde el cielo, el sonido de las campanas transporta el relato -en un hecho extraordinario y simbólico- a una dimensión que trasciende lo terreno, hacia los cielos. A esto contribuye un segundo detalle importante, la introducción de la composición de J. S. Bach –el compositor que mejor ha conseguido la forma musical religiosa- que introducen los créditos; una pieza que con un misticismo melancólico prolonga el estado contemplativo del espectador mientras la pantalla hace una retrospectiva del film para presentar los créditos.

El momento de la estasis sólo ocurre porque luego de la acción decisiva los medios de lo precario han alcanzado el dominio total del film. La estasis comprueba que en *Breaking the waves*, el mensaje divino se encarna en lo

---

<sup>99</sup> LVT en: STEVENSON: p. 135.

precario: se encarna en una escena tan inverosímil -la escena de las campanas- como tan precaria es la personalidad de Bess. Si en la disparidad la presencia continua de los medios de lo abundante anima y hace digerible el relato, en el breve y definitivo episodio de la estasis, los medios de lo precario terminan por imponerse. *Breaking the waves* evidencia que había empleado la identificación emocional que suscitan los filtros sólo con el objetivo de crear una atmósfera y un público donde desarrollar progresivamente el discurso precario del film: la irracionalidad de la manifestación de lo sagrado. En este momento, la estética estilizada del film, que manifiesta con mayor generosidad la presencia de los medios precarios a lo largo de *Breaking the waves*, es asumida como elemento formalmente necesario para la resistencia del film a la exuberancia -complaciente y didáctica- de lo abundante, para el cuestionamiento permanente de las expectativas del público, y para la auténtica apertura de éste al misterio de lo Trascendente.

Como la sombra de la cruz tras la muerte del cura de *El diario de un cura rural*, la escena de las campanas encarna la compasión divina en el relato. Esta compasión, que asume y legitima el sacrificio de Bess, no podía venir del entorno humano sino de su contacto con el ámbito trascendente. La estasis representa el encuentro de lo humano y lo espiritual en el marco de un ámbito mayor en el que todo elemento es, igualmente, expresión sagrada: lo Trascendente. Por ello, el momento de la estasis asume la superación de las contradicciones de lo cotidiano y la disparidad, para hacer posible la interpretación integral del film desde la expresión de lo Trascendente. A partir de la estasis, el espectador comprometido permanece en la contemplación de la obra con una mirada nueva. Desde la experiencia trascendental puede interpretar tanto la inexpresividad de la idiosincrasia de la comunidad religiosa, como la conflictiva experiencia humana de Bess. El espectador podrá también asumir el clima espiritual del film e interpretar las acciones de Bess en el horizonte de su espiritualidad.

Como lo hemos visto, a lo largo de *Breaking the waves*, el espectador ha tratado de superar la inexpresividad estética de la realidad cotidiana, y, al mismo tiempo, ante la disparidad, ha sido afectado por la emotividad del drama de Bess. Naturalmente, surge en él la necesidad de un marco que le ayude a dar unidad al relato y le devuelva cierta estabilidad emocional. En el momento de la acción decisiva, el milagro de Jan libera las emociones del espectador, pero, a su vez, le muestra que las emociones no bastan para otorgar una comprensión integradora del film. Ante la necesidad de una solución estética que disipe este conflicto se introduce el momento de la estasis; el tañido de las campanas representa la irrupción definitiva de lo Trascendente en el relato. La disparidad fue sólo un debate emocional, la estasis encarna la expresión de lo Trascendente. Las campanas demuestran al espectador el límite de lo emocional ante la expresión de lo sagrado en una obra de valores trascendentales como *Breaking the waves*. Podemos decir que nuestro film, a través de la expresión estética subjetiva, invita al espectador a vivir una experiencia, donde los medios artísticos son, finalmente, sólo un pretexto para hacerle vivir un proceso de cuestionamiento de sus emociones, pero también de sus creencias. Como es común en las obras de Lars von Trier, no se trata de una película cómoda, la comodidad en el cine supone indiferencia ante su capacidad expresiva.

Para Schrader, esta “*purga de emociones*” que experimenta el espectador es la que activa su capacidad estética para reconocer al film como una forma que expresa lo Trascendente. La estasis, en su formalidad quiescente y contemplativa, proclama la incorporación de las emociones a una forma estética más amplia. La estasis en *Breaking the waves*, como señala Schrader, transforma “*la empatía en apreciación estética; la experiencia en expresión, las emociones en forma*”.<sup>100</sup> Al producirse la percepción estética subjetiva del espectador, *Breaking the waves* se transforma, de relato de una experiencia espiritual –la experiencia de Bess en la historia- en expresión formal de lo

---

<sup>100</sup> Cf. SCHRADER: p. 110 y 72.

espiritual. El formalismo estético de *Breaking the waves* es también reconocido por Rodríguez: “La propia historia que cuenta *Rompiendo las olas* exigía una forma de hacer cine diferente de las ortodoxas... más que entender la historia, la tarea del espectador consiste en entender su estilo. Y eso mismo sería, al menos en parte, *Dogma 95*”.<sup>101</sup>

Finalmente, la estasis nos permite, nuevamente, identificar la particular forma de expresión de *Breaking the waves* con la forma de expresión universal enunciada por Schrader: el estilo trascendental. Como las obras de Ozu, Bresson, y en menor medida las de Dreyer, *Breaking the waves*, a partir de su proceso estético, conduce al espectador por una experiencia estética subjetiva que deviene mística de lo sublime, de la belleza y, a la vez, de la precariedad. Schrader ha equiparado esta tarea del estilo trascendental -llevar al espectador al contacto con lo divino- con la propia tarea de los escritores bíblicos. Ciertamente, la percepción estético espiritual de *Breaking the waves* remitirá al espectador a un ámbito que trascienda los condicionamientos de su realidad material y lo conduzca hacia lo Trascendente. Pero si nuestro film en verdad logra expresar lo Trascendente, en el fondo, nunca podremos dar razón completa de esta experiencia. El “por qué” permanecerá en lo desconocido, como la propia experiencia espiritual de Bess. Sólo podemos decir, que, completado el proceso de expresión de la obra, el espectador volverá a su vida a la luz de su experiencia de percepción estético espiritual, que para Balthasar es percepción y arrebató. Como explica Schrader, el artista espiritual puede predecir las reacciones del público ante una estructura formal, sea la Eucaristía o el estilo trascendental, pero en el momento del encuentro de la forma artística con el misticismo, sólo puede ser paciente, pues está ante el misterio.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> RODRIGUEZ: p. 152.

<sup>102</sup> Cf. SCHRADER: p. 111.

### III.3. Análisis del contenido narrativo

En la exposición de la metodología de nuestro trabajo hemos propuesto, junto con un análisis formalista de *Breaking the waves*, una lectura interpretativa del contenido narrativo del film. El objetivo de este análisis es enunciar las características de la experiencia religiosa que la historia pone en la pantalla, como contribución a una comprensión integral de la experiencia espiritual en el film. Luego de describir –a la luz del estilo trascendental- cómo se produce la representación y expresión formal de lo Trascendente en *Breaking the waves*, nos toca ahora analizar cómo se entiende y se experimenta lo Trascendente al interior de la historia que presenta. Si el análisis de la forma –donde la estética objetiva tuvo el rol protagónico- nos permitió constatar la expresión de lo espiritual, el análisis del contenido narrativo nos permitirá adjetivar lo espiritual a partir de lo que la historia nos dice y, sobre todo, a partir de lo que sus protagonistas experimentan.

A pesar del peso formalista de lo espiritual en *Breaking the waves*, hemos anticipado que el relato cinematográfico despliega una verdadera búsqueda de espontaneidad y autenticidad en la realidad representada. Ante todo, hay en la película un verdadero interés por la vida que despliega la historia. De lo contrario, la forma estética de *Breaking the waves* –basada en la estilización de la realidad- quedaría vacía y resultaría inexpresiva para la vida del ser humano que contempla el film. Como el estilo trascendental, nuestro film concede densidad tanto a las formas audiovisuales como a las formas narrativas. Es más, podemos decir que el cine de Lars Von Trier se vale de recursos estéticos para obtener una historia auténtica y humana, sin artificios visuales ni argumentales. Como lo ha expresado el autor, su intención es llevar la producción cinematográfica más allá de la inmediatez y el efectismo del cine de masas, en un intento audaz de alcanzar la “auténtica vida”: “*Someto a juicio divino mis intentos alquímicos de transformar el celuloide en autentica vida. Una cosa es segura: la vida natural creada por Dios y que encontramos al salir*

de una sala de cine, no puede ser recreada porque es su creación y no la nuestra, y porque su esencia es, por tanto, divina.”<sup>103</sup>

*Breaking the waves* concede un protagonismo especial al desarrollo de los personajes como motores de la narrativa fílmica. Al igual que en las películas posteriores de Von Trier –*Idioterne, Dancer in the dark, Dogville, Manderlay*- los personajes de nuestro film son retratados con extrema vivacidad. No se trata sólo de metáforas a decodificar sino de seres con universos propios y complejos. Por supuesto, su representación estética también está vinculada al impresionismo, la austeridad y la frontalidad de la estética documental. En el film son los personajes los que conducen la historia y, como veremos, son ellos los que plantean la pregunta por lo trascendental. Por ello, es importante hacer un análisis de sus procesos interiores y relacionales para poder interpretar la experiencia espiritual que connota la narrativa de *Breaking the waves*.

Abordaremos el proceso de los personajes ante lo Trascendente a partir del “sistema de las personas”, el esquema planteado y descrito en nuestro capítulo segundo para el análisis del contenido narrativo del film. Esta lectura interpretativa estará orientada por nuestra comprensión existencialista de la experiencia espiritual, de sus raíces y manifestaciones en el mundo subjetivo de los personajes.

### III.3.1. Las relaciones humanas - plano intersubjetivo

El análisis del plano intersubjetivo consiste en la interpretación del universo de las relaciones interpersonales de los protagonistas de *Breaking the waves*. Esta exploración asume que las actitudes y las formas de interacción a identificar nos ayudarán, luego, a deducir la presencia de lo espiritual en las experiencias vitales de los personajes y en la narrativa del film.

---

<sup>103</sup> LVT en: RODRIGUEZ: p. 163.

En la historia que presenta *Breaking the waves*, las relaciones interpersonales están vinculadas, en mayor o menor medida, con la estructura religiosa de la comunidad donde se desarrollan los acontecimientos. La religiosidad de los pobladores enmarca no sólo la idiosincrasia de sus miembros sino que fuerza a quienes, en principio, no la comparten a dialogar con ella y a tomar una postura frente a ella. Los preceptos que se desprenden de esta forma de religiosidad imprimen un fuerte carácter sobre las condiciones de vida y sobre todas las formas de vinculación de sus pobladores, sobre la familia de Bess y, en esta medida, extienden también su influencia sobre el vínculo afectivo de Jan y Bess.

La primera característica que podemos resaltar de los habitantes de la comunidad es su intolerancia con los extranjeros y la cultura secular. En tanto la comunidad asegura haber encontrado en su credo la mejor manera de agradar a Dios, asume que posee todo lo correcto y necesario, y que lo distinto representa una amenaza a sus convicciones. En este contexto se sitúa la pregunta inicial que el consejo de ancianos formula a Bess ante su propuesta de matrimonio con un foráneo: “¿se te ocurre algo realmente valioso que nos hayan traído los extraños?” (Abuelo de Bess, Preámbulo). A los habitantes de la comunidad no parece faltarles nada, tienen tantas capacidades como los extranjeros; por ello, en un gesto ilustrativo, si un extraño puede estrujar una lata de cerveza, el abuelo de Bess -dirigente de la comunidad-, puede romper un vaso de vidrio con la mano (I).

Otra característica importante de la comunidad son las relaciones interpersonales frías y rígidas de sus pobladores, la formalidad de sus gestos y el rechazo de toda forma de celebración y espontaneidad. No importa si se trata de una fiesta matrimonial, el afecto y la efusión deben ser contenidos. En virtud de una visión severa de la fe se exige a los miembros de la comunidad un comportamiento moral riguroso. Si alguien evidencia una forma de vida opuesta a los principios religiosos que rigen la moral, sin hacer ningún tipo de distinciones –el afecto no cuenta-, la comunidad puede expulsarlo, repudiarlo,

y, si llegada la muerte se le concede generosamente el privilegio de la sepultura, el consejo de ancianos puede declarar su condena eterna. Así lo expresa la escena del sepelio de un miembro de la comunidad en que el ministro proclama la siguiente sentencia: *“Anthony Dod Mantle, eres un pecador y mereces ir al infierno”* (II).

En este entorno inexpresivo, las intervenciones orales se limitan a las palabras necesarias y se es más pronto a la reprensión que a la alabanza y la congratulación. Son los personajes foráneos los que introducen en el film la alegría y el afecto. Dodo, la cuñada de Bess, expresa en la celebración de la boda, ante las impasibles miradas de los miembros de la comunidad, las palabras emotivas de la reunión, comunicando a Bess su afecto y reconociendo su generosidad extrema: *“tu generosidad no tiene límites... lo das todo... tu eres la razón... de que me haya quedado en este lugar tan frío, y ahora tu calidez acoge a otro extraño”* (I). Los amigos “mundanos” de Jan, extranjeros venidos a trabajar y a convivir necesariamente con los habitantes de la comunidad, con su informalidad, su carácter festivo y desbordado, encarnan un marcado contraste con la idiosincrasia de la comunidad, por ello, son los primeros en extrañar la ausencia de campanas en el templo.

Asimismo, en este contexto humano la expresión del sentimiento es signo de debilidad. La madre reprende a Bess por su dolor ante la inminente ausencia de Jan (II); Bess no tiene por qué ser distinta, todas las mujeres en la comunidad aprenden a estar solas cuando sus esposos están trabajando en el mar. Por el contrario, el Dr. Richardson –otro extranjero- señala a Bess que sus familiares atribuyen a su debilidad mental el sentir lo que todo ser humano normal siente: el dolor y la impotencia ante la muerte de un hermano o la enfermedad del ser amado: *“No receto pastillas si la gente hace lo que es natural. Quizá donde tú vives no demuestran lo que sienten. Pero no es una enfermedad.”* (IV). En relación a lo doctrinal, sólo Dodo y Jan son capaces de reaccionar ante la facilidad con la que los ancianos, en los sepelios de la

comunidad, declaran el tránsito de las personas dispares al infierno: “*Ninguno de ustedes tiene el derecho de enviar a Bess al infierno*” (Dodo, Epílogo).

Analizando la información que nos proporciona el film, podemos inferir también que las relaciones de los miembros de la comunidad, no sólo con su entorno, sino con su propia naturaleza están marcadas por la negación del placer, como ejercicio de mortificación y disciplina religiosa. En una comunidad de principios religiosos tradicionales las distintas formas de placer obedecen a las “bajas pasiones”, que el ser humano debe reprimir para alcanzar perfección. Por ello, la relación de los personajes de la comunidad con el cuerpo humano es rígida y reducida a lo necesario;<sup>104</sup> y el placer estético o la alegría que pueden provocar unas campanas en el templo es rechazado como insignificante para la fe: “*no necesitamos campanas para adorar a Dios*” (Ministro, II). Caracteriza también a las relaciones intersubjetivas de la comunidad el notorio machismo, compartido por las principales tradiciones religiosas. Ello se expresa en las ceremonias litúrgicas, donde sólo los varones pueden intervenir y la mujeres deben permanecer en silencio, sólo les es permitido el canto y la oración personal. Por otro lado, la gerontocracia en el gobierno de la comunidad encarna el peso de la tradición en la práctica de la fe y en la forma de vida del pueblo.

Dentro de este marco cultural, marcado por la religión, se establecen relaciones intersubjetivas significativas en la historia, que, a modo de binomios, ponemos de relieve:

En primer término, la relación afectiva de Bess y Jan. Se trata de una muestra de asimetría cultural y religiosa, ya que ambos manifiestan formaciones culturales distintas. Mientras Bess pertenece a una comunidad tradicional, Jan manifiesta una formación liberal y secular, así lo sugiere su ambiente amical. A

---

<sup>104</sup> A propósito del tema del sexo, traemos a colación la censura que hicieron las distribuidoras estadounidenses a algunas escenas de *Breaking the waves* por sus imágenes de sexo y sus desnudos. Es importante mencionar la amplitud de la sociedad danesa frente al tema, donde, como refiere Stevenson, desde los años sesenta fue abolida la censura cinematográfica para los adultos (Cf. STEVENSON, p. 184.). Ciertamente, para quien vea las escenas de sexo como algo exterior al film, parecerán superficiales, sin embargo, a juzgar por la narrativa, creemos que están plenamente justificadas.

la vez, la relación entre Bess y Jan manifiesta un gran nivel de complementariedad, puesto que la película sostiene el amor inquebrantable de ella, a pesar de la desgracia de Jan, y la pasión de éste, a pesar de la fragilidad de la personalidad de Bess. Sin embargo, no se trata de una relación estable. A lo largo de la historia podemos distinguir hasta tres momentos significativos en esta relación afectiva: los episodios iniciales en que Bess y Jan se casan, comparten juntos algunos días de felicidad, y se comunican apasionadamente por teléfono (I-III); luego, una etapa marcada por las desavenencias entre ambos, producto de las reacciones del Jan paralítico y su impacto sobre Bess (IV-V); y, finalmente, la etapa en que Bess se somete resueltamente a los requerimientos de su esposo (VI-VII).

En segundo lugar, la relación que se establece entre Bess y la comunidad – incluyendo su familia- es, marcadamente, una relación de creciente asimetría. Al comienzo del film, Bess se muestra como una mujer piadosa y observante; el ministro de la comunidad así lo reconoce en el matrimonio de Bess: *“Si no es demasiado inoportuno, diré que tú, Bess, has dado muestra de ese amor y ese compromiso [con la iglesia]... sé que lo has hecho, no para que te aprecien en esta tierra, sino por amor a Dios”* (I). A partir de los conflictos que experimenta Bess por la enfermedad de Jan, y de sus cuestionamientos al orden religioso, Bess comienza a desentonar con la idiosincrasia de su entorno, cuestión que sus familiares observan con preocupación; de hecho, su madre le advierte sobre las graves consecuencias de sus actos en la comunidad (VI). Pero esto llega a su consecuencia extrema cuando, en las escenas finales, Bess obtiene el repudio público de la comunidad por sus conductas sexuales. Su fragilidad mental y su imaginario afectivo-religioso supera la comprensión y la capacidad de discernimiento de la comunidad. Como su personalidad no encaja y no existe capacidad de diálogo en el gobierno de la tradición, debe ser expulsada.

La relación que se establece entre Bess y Dodo manifiesta un alto nivel de intimidad, confianza y colaboración. Luego de la muerte del esposo de Dodo y hermano de Bess, Sam, Dodo optó por permanecer en la fría comunidad para

cuidar de Bess -que asume como enferma y manipulable-, en retribución a su bondad y a su gran capacidad de acogida. Dodo es consciente de que Bess se había convertido en su razón de ser, de allí que su matrimonio con Jan la desconcierte, pero mantenga su protección sobre ella; de hecho, Dodo es enfermera y, por mencionar un detalle, sigue compartiendo la misma habitación con Bess. Sin embargo, Dodo reprueba la dependencia que Bess siente por Jan, así lo muestra la secuencia en que intenta desaparecer el calendario donde Bess anota obsesivamente los días restantes para el regreso de Jan a casa (III). En los últimos episodios del film, Dodo reacciona violentamente ante las incursiones sexuales de Bess e intenta persuadirla de la ineficacia de esas acciones. Pero, aunque no logra su objetivo, mantendrá hasta el final su fidelidad y preocupación por Bess.

En cuarto lugar, resaltamos la relación que establecen Bess y el Dr. Richardson. En las escenas iniciales de la fiesta de bodas, la película insinúa la atracción anónima que el Dr. Richardson siente por Bess. Sin embargo, recién cuando Jan es internado en el hospital, el médico entra en contacto con nuestra protagonista. Pronto, por petición de Dodo, Bess comienza a tratar su salud mental con el Dr. Richardson. A partir de entonces la vinculación entre ambos se estrecha. Bess hace el intento, frustrado, de satisfacer con el médico los deseos sexuales de Jan (V); luego, el Dr. Richardson cederá ante su afecto por Bess, haciendo el esfuerzo “extralimitado” de convencerla de la irracionalidad de sus acciones sexuales y, por último, confesándole inútilmente su amor. Al final, el Dr. Richardson quedará verdaderamente afectado por la muerte de Bess, como lo muestra la conmovedora escena en que rinde su testimonio profesional ante un tribunal (Epílogo).

Destacamos también la relación entre Jan y la comunidad. Dada la personalidad de Jan, paciente y respetuosa, a pesar de la hostilidad inicial de la comunidad, él se atiene a observar su ritmo de vida sin denunciar el descuerdo que siente por algunas prácticas; Jan sólo atina a preguntar al ministro: “¿Por qué no tiene campanas?” (II). No obstante, al final del relato, Jan se ve forzado

a cambiar de actitud como manifestación de su amor por Bess. Luego de conocer la sentencia de los ancianos sobre la sepultura de Bess, Jan decide violar las normas de la comunidad y sustraer el cuerpo de Bess, burlando las leyes religiosas.

Finalmente, la relación entre los amigos de Jan –Terry y Pits- y la comunidad evidencia el contraste cultural entre una vida religiosa tradicional y un estilo de vida liberal y moderno.

### III.3.2. Los procesos interiores - plano intrasubjetivo

La dimensión intersubjetiva del ser humano implica una serie de procesos y transformaciones interiores que dependen tanto de los rasgos innatos de los personajes como de los acontecimientos de la realidad externa, y de la manera en que éstos se procesan en la subjetividad de cada uno. Precisamente, el análisis del plano intrasubjetivo busca penetrar en la personalidad de nuestros protagonistas, para conocer la dinámica de sus procesos interiores, allí donde nacen sus afectos, sus deseos y opciones. Sabemos que sólo en el terreno de la subjetividad humana se hace presente lo Trascendente como pregunta existencial por la profundidad en la vida, aunque no se trate de una experiencia consciente e incluso transgreda la racionalidad común.

La densidad humana de la historia de *Breaking the waves* se sostiene en los mundos interiores de los tres personajes principales: Bess, Jan y Dodo. En la narrativa del film estos personajes encarnan una riqueza emocional y expresiva que los convierte en presencias autónomas, en personajes de por sí complejos, interpelantes e incluso controversiales. Las características del mundo interior de Bess, que podemos inferir a partir de lo que nos devela la historia fílmica, son la mejor muestra de esta complejidad.

Un primer aspecto importante de la interioridad de Bess es su debilidad psiquiátrica. El film hace explícito en las palabras de Dodo, de la madre de

Bess y del Dr. Richardson la fragilidad mental de nuestra protagonista. Esta realidad es conocida por Bess. Con anterioridad a la historia que relata el film Bess había sido internada en un hospital psiquiátrico por su reacción ante la muerte de su hermano. Bess sabe que puede requerir de una nueva medicación y que puede volver al hospital, entre otras razones, porque sus familiares se lo recuerdan como amenaza: “*o controlas tu carácter o vuelves la hospital*” (Madre, II).

Podríamos decir que la conciencia de Bess de su realidad mental es equiparable a la de una niña que vive sus experiencias con extrema ilusión, que expresa sus sentimientos e ideas con total libertad, pero que no cuenta con los elementos racionales suficientes para discernir sus emociones y decisiones. Si embargo, en algunos momentos, Bess muestra actitudes que sugieren gran lucidez, como lo demuestra la conversación con el Dr. Richardson donde cuestiona la incapacidad de éste para mantener su distancia profesional: “*¿Siempre le preocupan tanto los problemas de sus pacientes, Dr. Richardson?*” (Bess, VI). También las discusiones con Dodo sacan a relucir los razonamientos que operan bajo las reacciones y conductas de Bess. En varias intervenciones nuestro personaje exterioriza con frontalidad, y de manera provocativa, sus desacuerdos con sus personas cercanas, con su cultura y su religión.

En relación a su entorno, Bess mantiene una percepción ambigua. Asume la autoridad familiar sobre ella a pesar de ser una mujer adulta, pero mantiene un comportamiento independiente; de hecho, sus padres y la comunidad, sabiendo de su problema mental, le exigen el razonamiento de una persona normal y así la juzgan. Bess, sin embargo, ha incorporado la culpa que significa el no actuar de acuerdo con la moral de la comunidad; por ello, para ser acogida nuevamente en casa, promete “ser buena”, y, antes de morir, pide perdón a su madre por no haberlo logrado. En el momento de su agonía manifestará su afecto por sus familiares, incluyendo a su abuelo, el inflexible dirigente de la comunidad que la condena al repudio. Entre sus familiares, Bess

siente un afecto particular por Dodo, sabe que es la única persona en la cual puede confiar, porque ha dedicado su vida a cuidarla. Por ello, a pesar de que Dodo le muestra su claro rechazo por su conducta sexual y le increpa su falta de discernimiento –lo que las lleva a discusiones frecuentes–, Bess evidencia una particular sensación de refugio y seguridad al lado de su cuñada. Antes de entregarse a su sacrificio final, al ser socorrida por Dodo luego de su desmayo, le confiesa: “*Sé que me quieres*” (VII).

La unión afectiva de Bess con Jan es la mejor puerta de ingreso a la interioridad de la personalidad de Bess. A partir de las primeras escenas de la película se va retratando el amor categórico con que Bess experimenta su matrimonio con Jan. *Breaking the waves* no muestra cómo ambos personajes se conocen, pero da a entender que, viviendo Bess en un pueblo cercano a la plataforma petrolífera, era normal que Jan y sus amigos lo frecuentaran. Sin embargo, Jan es un hombre desconocido para la comunidad y la familia, por ello Bess debe asumir el cuestionamiento del consejo de ancianos al pretender casarse con un extraño. Casarse con Jan implica en Bess la disponibilidad interior para hacer frente a los reproches de una sociedad hermética e intolerante.

El encuentro con Jan en el aeropuerto muestra a una mujer impaciente y exasperada ante el retraso de Jan a la celebración de su matrimonio. Desde entonces, en varios pasajes del film, Bess pierde el control de sí ante la ausencia de Jan. Su amor por él no puede tolerar su lejanía, ni su retraso. Esto se corrobora en las escenas previas al retorno de Jan a la plataforma. Primero, Bess niega la partida de Jan, en una actitud ilusoria: “*¿No lo sabes? Se queda conmigo. Deja el trabajo. ¡Somos tan felices!*” (Bess a su padre, II). Y, luego, en un arranque de histeria, muestra su rechazo ante la inminencia del viaje de Jan. Estas escenas muestran el nivel de implicación afectiva que experimenta Bess de la mano de su fragilidad psiquiátrica. Alimentan la euforia con que Bess experimenta su unión afectiva, el placer y la exaltación que siente el personaje en sus encuentros sexuales con Jan, recibidos por Bess con

inocencia y verdadero éxtasis. Luego, cuando Jan permanezca en el trabajo, Bess vivirá con obsesión y delirio la angustia de su separación, contando los días de su retorno y sosteniendo conversaciones eróticas por teléfono.

El accidente de Jan supone para Bess un golpe duro a su interioridad. Si era difícil tolerar su ausencia parcial, luego, le resulta imposible aceptar la posibilidad de su desaparición definitiva. Bess siente con intenso dolor el riesgo, acrecentado paulatinamente, de la muerte de Jan; y siente la culpa de haber rezado insistentemente por el retorno de su esposo. La película insinúa que Bess contemplaba la posibilidad de que Jan volviera por algún motivo de salud, como su amigo Pits lo había hecho por una lesión en la mano (III), de ahí su profundo sentimiento de culpa, por no medir las consecuencias de sus deseos. Los pasajes en que Bess llora evidencian la evolución dramática del film, sus lágrimas nacen de la desesperación y la impotencia ante la enfermedad, que es también una forma de ausencia. El llanto de Bess sólo es proporcional a la alegría y entusiasmo que le provocan los temporales progresos de la salud de Jan. Pero la enfermedad de Jan ni disminuye su fe religiosa ni su disposición inicial de hacer frente a todo con el fin de defender a su ser amado y preservar su amor. De allí es que, luego de una resistencia natural a las peticiones de Jan, finalmente, Bess acepta sacrificar su cuerpo y sus principios morales por la vida de su esposo.

Podemos decir que, inicialmente, el amor que experimenta Bess por Jan es demandante y obsesivo, lo cual vincula más al personaje con la afectividad infantil. Pero después del accidente de Jan se produce en Bess una transformación. El dolor de la culpa por haber apresurado el regreso de Jan, y de la posibilidad latente de perderlo, generan en Bess una dimensión distinta del amor: la pasión. A partir de entonces, Bess asume con afecto y sacrificio su consagración a la atención de Jan, sin dejar de hacerlo incluso ante las inestabilidades afectivas de éste. Bess deja de experimentar el amor como afecto centrado en el gozo del ego, en el deleite personal del afecto comprometido, para encontrar el camino de la pasión humana por el don y el

sacrificio. La pasión que envuelve el comportamiento de Bess, y la lleva a la muerte, supone la experiencia existencial del amor, del dolor y el descubrimiento interior, aunque frágilmente conciente, del sacrificio como acto de redención. En este sentido, la pasión de Bess supone también su apertura a la esperanza, la condición de posibilidad de todo acto de entrega.

En el plano intrasubjetivo, la persona de Jan evidencia, desde los pasajes iniciales de *Breaking the waves*, un temperamento maduro y afectuoso. Ya hemos mencionado su actitud básicamente cortés ante la cultura religiosa de la comunidad de Bess y su corrección en el trato con su familia, incluyendo a Dodo, que se muestra resistente a su unión con Bess. También en la experiencia afectiva de Jan distinguimos dos etapas. Desde el inicio de la historia Jan parece consciente de las limitaciones de Bess, pero ello no le causa problemas; su inocencia y pureza lo cautivan poderosamente. Con paciencia y cariño se siente dispuesto a asumir su fragilidad, hasta cierto punto, minimizando sus actitudes, como lo muestran los siguientes diálogos con Dodo, antes y después del accidente:

Dodo: *“No sé quién eres. No sé nada de ti. Y, sinceramente, siento decirlo, pero no me fío de ti. [Bess] Es muy sensible. Tú podrías obligarla a hacer lo que quisieras”*.

Jan: *“No, no creo”*.

Dodo: *“¿Cómo la voy a cuidar ahora?”*

Jan: *“¿Qué pretendes? ¿Tenerla aquí encerrada para siempre?”*

Dodo: *“No es fuerte”*.

Jan: *“Más que nosotros”*.

Dodo: *“No lo entiendes, ¿verdad? No está bien de la cabeza”*.

Jan: *“Lo quiere todo, nada más”*.

(II)

Jan: *“Debes reconocer que fue feliz cuando nos casamos. Floreció ¿Verdad? [Dodo asiente] No puedo quedarme aquí. No puedo ni hacerle el amor. Tiene que salir de aquí. Tiene que seguir viviendo. Ayúdame a liberarla”*. (IV)

Jan tiene la madurez suficiente para distinguir la particularidad de Bess, pero no está dispuesto a reconocer sus limitaciones más allá de su fuero personal,

porque pretende liberar a Bess del aprisionamiento de su entorno familiar, porque cree comprender su mundo interior, y porque se siente capaz de conducirla a la felicidad. En el arranque de histeria anterior a la partida de Jan, Bess estrelló furiosa una pieza de hierro contra una edificación metálica, ocasionando un fuerte ruido; Jan, para aquietarla, realiza la misma acción, en un acto similar al que se sigue para tratar a un niño. El hecho muestra el reconocimiento interior de Jan de la fragilidad emotiva de Bess, y su capacidad emocional para el manejo de la situación.

Luego del accidente, la personalidad de Jan da un giro que revela nuevos rasgos de su personalidad. Como es natural, el dolor tiene en él un efecto desestabilizador. Su carácter se vuelve inestable, con un creciente estado depresivo. Es importante notar que en todo momento, el amor de Jan por Bess se muestra sólido, pero, a partir de este proceso, sus expresiones cambian y su perspectiva de las conductas amorosas, como los planos del film, pierde definición. Los críticos han discutido mucho sobre las motivaciones de Jan para demandar la exposición sexual de Bess ante otros hombres; se ha hablado, inversamente, de voyeurismo –Jan exige a Bess que le cuente sus encuentros sexuales- y de acto de desprendimiento. La petición de Jan, sin embargo, parece obedecer a un complejo nudo de emociones en su mundo interior, en el contexto de sus constantes debates entre la vida y la muerte. Básicamente, creemos que tal petición surge en razón de tres factores: su estado depresivo y culpabilizador –que lo induce a un intento de suicidio-, sus aspiraciones afectivas con Bess –hemos referido la intención de ayudarla a liberar sus emociones- y sus delirios eróticos, reforzador por las afirmaciones inocentes de Dodo: “[Bess] *haría lo que fuera por ti, tú lo sabes. No se preocupa por ella*” (IV). Lo cierto es que, sin dejar de evidenciar su intenso amor y preocupación por Bess, sus exigencias sexuales son sostenidas, y, aunque siente remordimiento, no se retracta, ni siquiera cuando contempla la estampa decadente de Bess, vestida de prostituta. En este momento, sólo atina a escribir: “*Déjame morir, mi cabeza es malvada*” (VI). Luego de la muerte de Bess y su rehabilitación, Jan llora inconsolablemente.

En el plano intrasubjetivo, Dodo, mantiene dos rasgos muy marcados: su opción existencial por el amor y el cuidado de Bess; y su percepción lúcida de la realidad. Como lo ha mostrado el diálogo con Jan que hemos citado, Dodo mantiene claridad respecto de la naturaleza de Bess, pues en función de su invalidez y del afecto recibido de ella, ha decidido permanecer en la comunidad, para ser su guía y compañera: “*Sabes muy bien por qué no me marchó. No me marchó por ti. Una tiene que elegir, Bess; pensar por su cuenta.*” (VI). La lucidez de Dodo, la lleva también, sin fruto alguno, a intentar convencer a Bess de la irracionalidad de las peticiones de Jan, atribuyéndolas a su estado de delirio. Dodo contempla dolorosamente la paulatina inmersión de Bess en la locura, sin poder realmente impedirlo, a pesar de sus consejos, bofetadas o amonestaciones. En un medio en el que todos los personajes parecen perder la cordura en algún momento, Dodo, con su temperamento seguro y reservado, mantiene la sensatez, tomando distancia de las posturas irracionales, y, a la vez, manteniendo la apertura a lo Trascendente que Bess le infunde. En su condición de extranjera, se permite disentir de la manera de pensar de la comunidad y de los designios del consejo de ancianos. Su atención afectuosa hacia Jan, luego de sus tensos encuentros iniciales, evidencia su evolución afectiva y el reconocimiento de la bondad de aquel.

### III.3.3. La apertura espiritual - plano transubjetivo

En *Breaking the waves*, la expresión formal de lo Trascendente encuentra correspondencia en el contenido narrativo del film, que, en el desarrollo de la historia, recrea la experiencia espiritual de los personajes y su concreción en sus formas de vida. Si en algún plano narrativo se evidencia con mayor claridad esta apertura humana a lo Trascendente es en lo que Eduardo Llanos denomina el plano transubjetivo del film. A partir de lo trabajado en los análisis intersubjetivo e intrasubjetivo, el análisis de este plano tiene como objetivo hacer una interpretación de la experiencia espiritual que encarnan los personajes de *Breaking the waves*. Es decir, el objetivo es enunciar una

interpretación de la experiencia de fe que da sentido y articula a las relaciones intersubjetivas y a las dinámicas internas de los personajes.

La historia de *Breaking the waves* sitúa con claridad el tema de la fe en su argumento, en la vida de sus personajes y en la evolución de sus acontecimientos. No se trata, sin embargo, de una experiencia de fe unívoca. Sobre la base de las características relacionales y los procesos internos de los personajes presentados podemos distinguir dos experiencias de fe dispares, aunque no siempre opuestas: la experiencia de la comunidad religiosa y la experiencia espiritual de Bess.

Como sabemos, Lars von Trier ha situado la experiencia espiritual de la comunidad religiosa en la tradición de la Iglesia Libre Presbiteriana, una comunidad escocesa arraigada en la fe calvinista más rigurosa y austera. En armonía con este planteamiento contextual, la historia de *Breaking the waves* da cuenta de los elementos culturales y humanos de la forma de fe de la comunidad. La severa geografía y el medio ambiente de las islas Outer Hebrides, donde se desarrolla la historia, parecen influir en la forma colectiva de vivir la religión en estas tierras. No es difícil imaginar que en un medio tan inclemente, donde la comunidad sobrevive gracias a la producción del mar, la fe sea un factor humano tan vital. La atmósfera sugiere la necesidad de los pobladores de remitirse a lo religioso para encontrar amparo y consuelo.

El estilo de vida de la comunidad que narra el film evidencia una experiencia religiosa centrada en tres aspectos: la rigidez teológica de su credo, el reduccionismo de los preceptos morales que emanan de él, y el anclaje de la fe en la fuerza de la tradición. De esto último se desprende la intolerancia de la comunidad ante la novedad que representa lo extranjero y los valores seculares. Así lo expresa uno de los miembros de la comunidad: “...*Pero ahora las cosas son muy distintas. Me duele tener que decirlo pero parece haber personas en esta iglesia dispuestas a aferrarse al mundo en lugar de huir de él*” (II). El tradicionalismo, resguardado por la gerontocracia, asegura a la

comunidad la inmovilidad de sus propias convicciones; porque sólo en esa medida, para esta forma religiosa, la fe se convierte en respuesta segura, en baluarte incuestionable de la vida.

Los preceptos morales de la comunidad revelan una percepción severa de la de la fe y de la vida humana. Como es común en la moral calvinista, la identificación con el sufrimiento de Cristo en la cruz se manifiesta en una forma de vida sobria y contenida en expresiones de afecto, vivacidad o alegría. Incluso el dolor y la desgracia humana podían ser asumidos como resultado de la predestinación divina; no había lugar para la compasión. De allí el temperamento frío y adusto que hemos descrito en la atmósfera y en los personajes de la comunidad religiosa de nuestra historia. Especialmente, el placer sexual es concebido más como acto necesario para la procreación, que como expresión humana de amor. Por ello, el escándalo de la conducta sexual de Bess es mayor y extremo para la comunidad, porque, aparte de su inconsistencia ética, encarna la absolutización de la sensibilidad corporal – supuesto medio del pecado- en desmedro del cultivo del espíritu.

La teología que justifica el credo de la comunidad aparece retratada en los oficios litúrgicos que recrea *Breaking the waves*. El templo, austero y desprovisto de cualquier representación iconográfica, expresa la centralidad de la presencia divina en la vida de los personajes y la jerarquía de valores de esta sociedad. En las celebraciones litúrgicas el centro es la palabra de Dios – el texto bíblico-, proclamada y explicada por el ministro de la comunidad. Las escrituras representan la ley de Dios, la única fuente de la fe y la vida de los creyentes. Como prescribe la doctrina calvinista, las decisiones de la comunidad las toma un consejo instituido de forma representativa. Si en el templo sólo los varones pueden intervenir, y en los sepelios sólo ellos pueden asistir, queda claro que el consejo sólo lo integran ancianos varones. La escena inicial del interrogatorio de Bess muestra al grupo dirigente de la comunidad (Preámbulo).

La relación que se establece entre los pobladores y Dios se expresa en esta jerarquía: primero la Ley divina, luego su interpretación por los ancianos, y, finalmente, la conciencia del creyente. Pero esta jerarquía se convierte en una estructura funcionalista y superficial cuando el amor, el principal atributo divino y humano, es reducido por un filtro legalista y desprendido de la complejidad de la condición humana. Entonces, la fe deja de ser pregunta abierta por la profundidad de la vida humana y se convierte en respuesta incontestable e incuestionable: cumplir los preceptos de la fe. La ley y la tradición reemplazan al amor y, como ocurre en la religiosidad de la comunidad, la ley reduce el amor al cumplimiento, y la obsesión por el cumplimiento deviene incapacidad para comprender las contingencias humanas: “*Y yo les digo que si hay alguno de estos mandamientos que no amen y no obedezcan no tendrán un puesto en la mesa del Señor*” (Ministro, IV). Incluso cuando Bess, abatida por sus preocupaciones con Jan, descuida la limpieza del templo emerge esta forma devaluada de la ley divina: “*Hacía mucho tiempo. No es propio de ti. Te advierto que el Señor mira con ira a quienes le decepcionan*”. (Ministro, VI). La cerrazón del dogmatismo es capaz de ocultar el amor y la misericordia de Dios.

En la experiencia de la comunidad descrita por *Breaking the waves*, la fe deja de encarnar la apertura a la pregunta por la profundidad en la pasión cotidiana de la vida, para convertirse en una forma de vida rigorista, fría y desapasionada. Por ello, en el entorno en el que vive Bess, nadie de la comunidad es realmente capaz de compadecerse (*cum-passio*: compartir el sentir) de ella, de su condición divergente y de su pasión afectiva con Jan. Bess es condenada al repudio, no tanto por la oscuridad moral de su conducta sexual, sino porque, en el fondo, la religiosidad de la comunidad no permite asumir, con todas sus consecuencias, la fragilidad mental de Bess. El carácter abstracto de la ley, desprovisto de la complejidad humana, no reconoce los cuestionamientos espirituales de Bess.

En un medio donde los preceptos son claros y distintos para todos, y nadie es capaz de cuestionar nada, la fe es sólo respuesta abstracta y estéril. Los

cuestionamientos que pueden surgir de las contingencias del mundo de la vida, no tienen lugar en la experiencia espiritual. Y el mensaje divino deja de ser interpelación y provocación para la vida humana. Por ello, la curación de Jan y el tañido de campanas, los milagros introducidos por Lars von Trier en el film para dar fecundidad al sacrificio de Bess, representan la agudización de las contradicciones entre la experiencia espiritual de Bess y la religiosidad de la comunidad. Una espiritualidad donde los creyentes han reducido el amor divino a la imagen de un dios que observa permanentemente sus actos para castigarlos, tampoco es capaz de reconocer y sentirse interpelada por los milagros surgidos a partir de espiritualidades divergentes.

Sólo Jan y Dodo, ajenos a la comunidad pero sensibles a la profundidad humana de Bess, pueden dar testimonio de la bondad de nuestra protagonista y ser testigos de los milagros de su fe. Como lo hemos presentado en el análisis intrasubjetivo, el proceso interior de ambos personajes evidencia, ante todo, un sólido vínculo afectivo con Bess. A pesar de la particularidad de las psicologías de ambos personajes, su adhesión les permite reconocer la pasión humana de Bess y anticipar el reconocimiento del amor no sólo a la ley religiosa –de la cual no se fían- sino a la propia racionalidad humana. En la misma línea, también la sensibilidad afectiva del Dr. Richardson le permite reconocer, en medio de las características psiquiátricas de Bess, su naturaleza bondadosa: *“si me pide que vuelva a redactar la conclusión, en lugar de escribir ‘neurótica’ o ‘psicótica’ [para describir a Bess], quizá sencillamente usaría la palabra ‘buena’* (Dr. Richardson, Epílogo).

A diferencia de los familiares de Bess, el vínculo afectivo que Jan, Dodo y el Dr. Richardson han establecido con Bess les lleva a reconocer en ella el mayor valor espiritual: el amor. En esta medida, el sacrificio de Bess y la efusión emocional de la acción milagrosa que Jan, Dodo y el Dr. Richardson testifican, provoca en ellos la experiencia de aquella dimensión de profundidad de la vida que hemos definido a partir del teólogo Paul Tillich. Esta dimensión -como ocurre en la vida del mismo Lars von Trier- les había sido ocultada a los

personajes tanto por la religiosidad funcional de la comunidad como por la racionalidad estéril de su formación secular. La pasión de Bess ha convertido sus vidas en percepción y contemplación de la profundidad divina.

### III.3.3.1. La pasión de Bess

La relación que Bess establece con lo divino se manifiesta en todo momento, en las liturgias de la comunidad, en sus oraciones personales -o acompañadas de Dodo- y en las distintas situaciones en que Bess actúa en función de su personal espiritualidad. Sin embargo, sus constantes momentos de oración, en los que Bess toma distancia de todo lo que ocurre alrededor para encontrarse con Dios, constituyen instantes particularmente significativos de su vida de fe. El afán con que Bess procura estos momentos, en el templo o en cualquier espacio, e incluso a cualquier hora, revela su necesidad interior de comunicarse con Dios y de oír su voluntad ante las situaciones más apremiantes de su vida. En estas oraciones, Bess se introduce en una atmósfera espiritual que la lleva a asumir que Dios realmente se comunica con ella. De ahí los diálogos que establece directamente con Dios, donde Bess cree encarnar la expresión divina a través de las palabras que pronuncia y la gestualidad alternante de su rostro: cuando interpreta las palabras de Dios cierra los ojos y torna rígido su rostro, volviendo grave y severa su entonación de voz.

El desarrollo de los diálogos que Bess establece con Dios revela la dinámica de su vida espiritual. En un primer momento, el diálogo con Dios gira en torno a la gratitud que Bess siente hacia Dios por su matrimonio con Jan. Luego, surge una especie de dialéctica entre los deseos de Bess –el regreso a casa de Jan- y los designios de Dios, diálogo que se resolverá con la obtención del favor divino:

Bess: *“Rezo para que Jan vuelva a casa”.*

Dios: *“Volverá a casa dentro de diez días. Tienes que aprender a esperar, lo sabes”.*

Bess: *“No puedo esperar”.*

Dios: *“Eso no es propio de ti, Bess. Hay gente que necesita a Jan y su trabajo. ¿Que hay de ellos?”*

Bess: *“No importan. No importa nada más. Sólo quiero que Jan vuelva a casa. ¡Te lo suplico! ¡Por favor! ¿Quieres mandarle a casa?”*

Dios: *“¿Seguro que es lo que deseas?”*

Bess: *“S”.*

(III)

Posteriormente, los encuentros espirituales de Bess tienen como temática el proceso médico de Jan. Bess revela a Dios su arrepentimiento -producto de la culpa- por las consecuencias de pedir el regreso de su esposo; cuestión que, en palabras de Bess, Dios califica como una prueba de amor para ella, reprochando su falta de confianza: *“eres una niña tonta, Bess... tenía que probarte, tu amor por Jan ha sido puesto a prueba”* (III). Bess, al reconocer los argumentos de Dios, le agradece su generosidad al prolongar la vida de Jan. Pero, en el desarrollo del film, la relación entre Bess y Dios atraviesa momentos de mayor tensión debido a los encuentros sexuales de Bess. Al sumergirse en una especie de círculo de pecado, Bess reconoce su culpa, contemplando la posibilidad de su condena eterna. Este conflicto espiritual le lleva a interpretar en Dios una actitud confusa. En un primer momento, Bess siente que Dios justifica sus acciones y la desafía a optar por el sacrificio: *“María Magdalena pecó y, sin embargo, es mi hija mas amada”* (V). Luego, la conciencia culposa de Bess se acrecienta, y al agudizarse su conducta sexual, Bess siente que Dios la abandona y deja de hablarle. Sin embargo, en el momento de su sacrificio final, la imaginación fantasiosa de Bess recrea, en una tierna conversación, a un Dios compasivo, que lejos de juzgar sus actos acompaña su sacrificio.

La peculiar experiencia espiritual de Bess nace en el seno de su cultura. Habiendo recibido la tradición y el credo de la comunidad, su religiosidad no podía estar desvinculada de las formas de fe de sus familiares y paisanos. Bess se reconoce como parte de la vida religiosa de la comunidad y confía en su institucionalidad. De ahí que, ante el estallido de sus conflictos por las

demandas de Jan, recurra al ministro de la comunidad en búsqueda de consuelo y consejo. En una situación irónica, Bess reconocerá la validez de los mismos preceptos doctrinales que sus autoridades religiosas aplicarán ante su muerte, la proclamación de la condena del pecador: “*Anthony irá al infierno, todo el mundo lo sabe*” (Bess, II).

Sin embargo, el desarrollo de *Breaking the waves* muestra una transformación interior en Bess, que, con el transcurso de los acontecimientos, sitúa su devenir espiritual en las antípodas de la religiosidad de la comunidad. Sin duda, la presencia de Jan y la idiosincrasia de su cultura secular, ejercen influencia sobre el imaginario de Bess. No sólo valora la música extranjera sino que está dispuesta a incorporar en el templo las campanas que Jan y sus amigos extrañan. Pero no parece tratarse sólo de un factor exterior a la comunidad, en su ingenuidad y fragilidad mental Bess va descubriendo las inconsistencias de un credo más anclado en la tradición que en el amor y el sentido humano. De ahí los momentos en que Bess parece aburrirse del discurso rígido e intolerante de los fieles, y su clara denuncia del machismo de la comunidad: “*es estúpido que sólo puedan hablar lo hombres*”; a lo que su padre responderá: “*refrena tu lengua mujer*” (II). Bess extraña la posibilidad de dar a conocer su propia experiencia de fe y la opción de debatir con los miembros de la comunidad; cosa que consigue al final del film, cuando irrumpe en el templo vestida de prostituta y toma la palabra ante el estupor de la asamblea religiosa (VII).

Las oraciones personales de Bess expresan la familiaridad con que ella percibe a Dios en un medio donde su presencia ha sido sometida a los filtros de una jerarquía devaluada. Precisamente, sus oraciones representan el debate que surge en el interior de Bess entre su percepción afectuosa de Dios y los preceptos religiosos recibidos de la comunidad. Cuando Bess presenta su gratitud a Dios por el amor de Jan: “*Gracias por el mayor don del mundo, el don del amor. Gracias por Jan. ¡Tengo tanta suerte de haber recibido esos dones!*”; inmediatamente, arremete en ella, como si fuera la voz de Dios, el rigor de la

religiosidad heredada: *“Pero recuerda, debes ser buena, Bess. Pues sabes bien que Yo soy quien da y quien quita”*. (Bess, II). Pero en la narrativa de *Breaking the waves*, en definitiva, la vida y la espiritualidad de Bess inclinan la balanza hacia una religiosidad centrada en el amor y en la resistencia al dolor: la pasión. Como hemos enunciado en el análisis intrasubjetivo, la transformación que experimenta el amor de Bess, en virtud de su paso por el crisol de dolor, representa una frontal experiencia de apertura a la dimensión de profundidad de la vida. Esta experiencia espiritual es llevada al extremo en la determinación de Bess por el sacrificio en pro de la redención del ser amado.

En la determinación de Bess por sacrificar su integridad para materializar los deseos sexuales de Jan podemos identificar dos factores. Un factor importante es el discurso de Jan, que, a partir de la complejidad de sus motivaciones interiores -que ya hemos abordado-, ejerce un efecto manipulador sobre Bess:

*“El amor es poderoso. ¿Verdad? Si muero será porque el amor no puede mantenerme vivo. Porque casi no recuerdo lo que es hacer el amor. Y si olvido eso moriré. ¿Te acuerdas cuando te llamé? Hicimos el amor sin estar juntos... Quiero que busques un hombre y le hagas el amor. Y que luego vengas a contármelo. Sería como si volviéramos a estar juntos. Eso hará que siga viviendo”* (Jan, IV).

Bess, paulatinamente, se convence de que debe honrar a su esposo satisfaciendo sus peticiones sexuales, asumiendo que su expresión de amor lo salvará de la muerte. El otro factor, igual de complejo para la conciencia de Bess, es la conjunción que nace de su imaginario religioso y su fragilidad mental. En virtud de esta mixtura surgen en Bess, como hemos anotado, un terrible sentimiento de culpa por su “intervención” en el regreso prematuro de Jan, y una misión que Bess cree interpretar en las “palabras” de Dios: *“Demuéstrame que le quieres y dejaré que viva”* (V). El Dios de Bess no prescribe explícitamente el cumplimiento de los deseos de Jan, pero le exige pruebas de fe para su curación y le promete su misericordia sobre el pecado.

Como consecuencia de todos estos elementos, Bess decide, por bondad propia, ofrecer su integridad, como sacrificio expiatorio por la tragedia de Jan. Bess opta por el sacrificio a pesar de manifestar visiblemente su rechazo sobre esta forma pecaminosa de proceder. De hecho, la petición de Jan le causa dolor –literalmente, la desvanece-, y al efectuarla no puede evitar el asco, la desesperación y las lágrimas. Asimismo, Bess es consciente de las consecuencias de sus actos frente a la comunidad, su madre se las advierte claramente: “*Tu abuelo ya no puede aplacar a los ancianos*” (VI). Con todo, Bess está convencida de que mientras mayor sea su sacrificio, mayores serán sus consecuencias sobre la salud de Jan. Bess asume que las pequeñas mejorías de Jan son consecuencia de sus acciones, a pesar de que Dodo y el Dr. Richardson se empañan en rebatirlo. Además, en su imaginario, Dios le pide la manifestación de su amor y le manifiesta su sempiterna presencia.

Al establecer el camino del sacrificio de Bess, Lars von Trier parece establecer un paralelismo con algunas imágenes bíblicas también empleadas en otras de sus producciones fílmicas. Como Cristo, Bess recorre su camino al “calvario” agredida y humillada por un grupo de niños –antes amigos suyos- que ahora la desconocen ante la decisión comunitaria de repudiarla. En virtud de este castigo tampoco su familia le abre las puertas de la casa, dejándola en el desamparo, a pesar de la promesa desesperada de Bess de “ser buena”. Cuando se desmaya ante la puerta del templo, el ministro de la comunidad, como el sacerdote de la parábola del “buen samaritano”, se niega a ayudarla y sólo atina a llamar a sus familiares, para que Dodo –el samaritano extranjero- venga en auxilio de Bess. En los momentos previos a su entrega a los marinos que le producen la muerte, Bess siente con ilusión que Dios acompaña su sacrificio; pero al comparecer en el hospital experimenta, como Cristo en su pasión, la incertidumbre del creyente ante la densidad del dolor. Al contemplar la agonía de Jan, Bess especula: “*Pensé que ya estaría mejor. Quizá estaba equivocada, después de todo.*” (VII). Como los personajes de Justine y Corazón de oro, que inspiraron el guión de *Breaking the waves*, la ingenuidad y bondad de Bess, y su apertura a la fe, la conducen al sacrificio. Pero a

diferencia de ambas narraciones, el sacrificio de Bess no supone ni la recompensa feliz de Corazón de oro, ni el hundimiento en el sin sentido de Justine.

Junto con el lenguaje y la práctica religiosa cotidiana de Bess, su opción por el sacrificio “apasionado” revela y confirma la espiritualidad que mueve su naturaleza humana. Aunque su frágil salud mental debilite su capacidad de discernimiento y éticamente oscurezca su conducta<sup>105</sup>, hay en ella un talante espiritual evidente. La pasión humana de Bess es el motor de esa fuerza de identificación con la vida que la conduce a su entrega generosa. De allí también su claro rechazo de la eutanasia para Jan, como reducción del valor de la vida a su funcionalidad. El sacrificio, en tanto donación que surge de un ser humano que quiere trascender los dolorosos condicionamientos fácticos o “superficiales” –la enfermedad y la muerte-, es vehículo de una búsqueda existencial de profundidad y sentido en la vida. Como los mártires de las distintas tradiciones religiosas, la voluntad de sacrificio de Bess, hasta la última huella de dignidad, y hasta la muerte, como prueba de amor y expiación del dolor, exalta esa profunda convicción de que la vida tiene un sentido, que para Paul Tillich representa la fe en Dios. En cuanto apuesta por el sentido, la pasión de Bess supone también su entrega a un horizonte de esperanza, sin el cual su acto de sacrificio por Jan no sería ni imaginable ni sostenible.

La interpretación de la experiencia de fe de Bess como una experiencia de apertura al sentido, que brota de la pasión por la vida, representa una aguda crítica a una concepción rígida e intolerante de la religión. Porque la pasión supone, ante todo, su enraizamiento en la experiencia concreta del amor que siempre surge en medio de las contingencias de la condición humana. Una

---

<sup>105</sup> A propósito de la inconsistencia ética de la conducta sexual de Bess a partir de su experiencia religiosa, hay ejemplos en la historia del cristianismo de acciones cuestionables nacidas en el marco de una religiosidad particular. Ejemplo de ello es la castración que se infringe el gran teólogo de los primeros siglos del cristianismo Orígenes, en virtud de una interpretación literal del texto bíblico. Esto demuestra que en el terreno religioso siempre será fundamental una reflexión ética compartida. Muchos hombres y mujeres de fe son creyentes admirables, pero sus conductas no necesariamente son expresión de una íntegra salud psicológica.

experiencia religiosa que relativice la pasión humana en pro de una estructura legal corre el riesgo de hacerse artificial y, a menudo, esterilizadora. A la larga, la religiosidad fría le quita a la persona la representación cercana de Dios, precisamente, aquello que Bess definitivamente posee. En este contexto hay que interpretar la irrupción de Bess ante el pleno de la comunidad, para revalidar el amor sobre una comprensión absolutista de la ley y desprovista de humanidad. Un miembro de la comunidad declara: “...*Pues sólo hay un modo de que, nosotros pecadores, alcancemos la perfección a los ojos de Dios. El amor incondicional a la palabra que está escrita, el amor incondicional a la ley.*” Bess cuestiona: “*No entiendo lo que dice ¿Cómo se puede amar una palabra? No se pueden amar las palabras. Se puede amar a otro ser humano. Eso es la perfección.*” (VII). El amor en *Breaking the waves* aparece retratado en toda su densidad y crudeza. En este sentido, la desnudez de los cuerpos de Bess y Jan en la representación de sus encuentros sexuales exterioriza, a la vez, la desnudez interior de sus personas, expuestas a la radicalidad del afecto humano; a diferencia del amor superficial, inexpresivo, que se ofrece a un otro por funcionalidad, por cumplimiento.

En este sentido, la rigidez supone también el rechazo del misterio en la fe. El milagro que Bess solicita, a través de una expresión que evoca las palabras de Jesucristo: “*que se levante y ande*”, no significa nada para quien ya ha recibido de Dios todas las respuestas posibles a todos los dilemas humanos. Entonces, el riesgo de hacer de Dios una representación antropomorfa denunciado por Ludwig Feuerbach, se vuelve latente en la religión. La apertura a la fe supone también la apertura al misterio, a una realidad que el ser humano no puede controlar. Los hechos milagrosos de la historia de *Breaking the waves* no parecen tener impacto en la comunidad religiosa; sin embargo hacen posible la pregunta religiosa de los extranjeros y “paganos”. A partir de la pasión de Bess y sus consecuencias, Jan, Dodo y el Dr. Richardson también han podido

experimentar que la vida tiene un sentido.<sup>106</sup> En cuanto los milagros que introduce el film constan de un hecho vital –la curación- y un hecho estético –el sonido de las campanas-, podemos interpretar que ellos representan para nuestros personajes, como también para el espectador de la obra, una experiencia de fe vital y perceptiva; es decir una experiencia de fe encarnada en la vida y abierta al misterio de la iniciativa divina –precisamente, en la línea de la experiencia estético espiritual formulada por Balthasar.

Por otro lado, esta irracionalidad espiritual supone la crítica a una visión secular de la vida, desprovista, en su forma extrema, de toda referencia a la profundidad. Bess, como el personaje de *La Palabra* de Dreyer, John, es movida por una racionalidad que trasciende los puros criterios humanos. Como también podemos observar en los protagonistas de *The element of crime*, *Epidemic* y *Europa*, y más claramente, en los roles femeninos de *Dancer in the dark*, *Dogville* y *Manderlay*, Bess encarna un idealismo supremo que choca con la racionalidad común de la sociedad moderna. En realidad, el idealismo de Bess está anclado en el encuentro de la vida y la fe, pero, ciertamente, su comprensión trasciende la racionalidad tanto de los creyentes como de los no creyentes. Lo genuinamente espiritual siempre interpela la racionalidad humana, rompe esquemas, rompe la retórica establecida, puritana o secular. La pasión de Bess, como la pasión de Selma, de *Dancer in the Dark*, tiene como baluartes al amor y la sinceridad, precisamente, lo que Lars von Trier extrañó en su propia madre, rigurosa e insensible. Como dice Hilario Rodríguez, “Bess es la prueba de que la retórica puritana y frígida de su educación [de Von Trier] no se sostiene.”<sup>107</sup>

Al inicio del film, los amigos de Jan habían advertido, luego de la ceremonia de bodas, que al templo le hacían falta unas campanas que infundieran alegría al entorno frío y adusto de la comunidad. Bess, a pesar de la respuesta severa

---

<sup>106</sup> Es posible que interés de Lars von Trier por los personajes dispares, los “outsiders”, obedezca a su propio carácter retraído y a los problemas de socialización que tuvo desde su niñez.

<sup>107</sup> RODRIGUEZ: p. 149.

del ministro ante la pregunta por la ausencia de aquellos instrumentos religiosos, había mostrado su intención de colocarlos: “*Me gustan las campanas, vamos a ponerlas*” (II). El momento estático en que Jan y sus amigos contemplan el grandioso repique de campanas, que no parece venir de dirección concreta alguna, representa en *Breaking the waves* la manifestación del poder del amor encarnado por Bess. En una clara alusión al misterio cristiano de la resurrección, el sonido de las campanas evidencia la plenitud del amor desplegado por Bess, que parece mantenerla con vida. Un amor capaz de trascender su propia materialidad para dar vida y alegría a un entorno escéptico y a un espacio religioso gris y decadente. Una manifestación que sólo puede ser reconocida por aquellos que se mantienen abiertos a la esperanza de que la vida, a pesar del dolor, tiene una latente dimensión de profundidad.

En consecuencia, en *Breaking the waves* la idea de la búsqueda de profundidad está ligada a lo que llamamos pasión por la vida, en cuanto efusión y sacrificio. A partir de la teología de Tillich, podemos decir que en la opción de Bess por prolongar y revalidar la vida de Jan se solidifica su experiencia espiritual, marcada por la fragilidad. En el sacrificio de Bess se da el sí al sentido de la vida, a la experiencia de la profundidad que en términos de Tillich es Dios mismo. No es posible sostener la espiritualidad de Bess en sus acciones concretas sino en sus actitudes. La espiritualidad de Bess se sostiene en su pasión por la vida –manifestada en su sacrificio- y en su inquebrantable fe; como hemos expresado, Bess reúne la pasión humana y la pasión sagrada. Cuando el Dr. Richardson le pregunta, “*¿Y cuál es tu habilidad?*”, la respuesta de Bess condensa su apertura a la fe y su actitud de obediencia a la respuesta de Dios: “*Soy capaz de creer*” (VI). La pasión y la opción por la vida adjetivan la experiencia de lo Trascendente que comunica el contenido narrativo de nuestro film.

## CONCLUSIONES

1. Como lo habíamos propuesto en nuestra introducción, el proceso analítico que hemos articulado para el estudio de *Breaking the waves* nos permite ofrecer, al final de nuestro trabajo, un programa metodológico centrado en el estudio de la expresión de lo espiritual en el cine. En este sentido, hemos establecido que cuando hablamos de la dimensión trascendental en el cine, dentro de nuestro marco teológico existencialista, subyacen dos principios teóricos. En primer lugar, la afirmación elemental de que la experiencia religiosa, en cuanto experiencia de comunicación estética de lo divino, se expresa en la creación y percepción artística del medio cinematográfico. Lo cual requiere de una estética objetiva particular, es decir, de un conjunto de recursos cinematográficos que recree y comunique, en virtud de la articulación interna de un film, la experiencia de la belleza espiritual. En segundo lugar, la trascendencia del cine supone la afirmación de que la experiencia religiosa se adjetiva como cuestionamiento existencial por el sentido de la vida, ante el debate humano entre el amor y el dolor, y ante la decepción de una vida apartada de su dimensión de profundidad. Esta cualidad de la experiencia espiritual se articula y verifica en el cine trascendental en base a la densidad existencial de los personajes que recree el contenido narrativo de un film.

Sobre la base de estas afirmaciones teóricas hemos planteado nuestro esquema metodológico para el estudio del cine trascendental, a partir del cual se ha analizado la película *Breaking the waves*. Este planteamiento obedece al doble objetivo de determinar la capacidad trascendental de una película y de

adjetivar las cualidades de la experiencia espiritual que el film puede comunicar. De ahí que la metodología se base en el análisis de la forma y el contenido fílmicos, bajo los supuestos de que el cine trascendental se expresa y adjetiva en una particular estructuración formal y en una narrativa que recrea los cuestionamientos existenciales humanos. De manera complementaria, este planteamiento interpretativo es precedido de una etapa descriptiva, sostenida por la segmentación objetiva del film y la documentación del contexto creativo del autor al concebir la película. Creemos que la integración metodológica de todos estos elementos ha aportado, a la vez, densidad y legitimidad a nuestro esquema analítico de la dimensión trascendental de un film.

2. La aplicación de nuestra metodología a *Breaking the waves*, a partir de su etapa descriptiva, muestra que el contexto creativo en el que surgió el film se distingue por las exploraciones formalistas y estéticas de su autor, Lars von Trier. Si algo puede decirse del proceso creativo del director, previo a nuestro film, es que mantiene el interés tanto por una estética exploratoria e impactante como por temáticas muy personales, relacionadas con los temas tabú de la sociedad danesa y europea. En este contexto, la concepción de *Breaking the waves* revela dos temas de interés particular para Von Trier: la exploración de las relaciones de poder en el ámbito sexual, y la exploración de la culpa y la inocencia en situaciones humanas límite. Prescindiendo de una planificación cuidadosa para privilegiar lo interpretativo, la propuesta estética del film inauguró un estilo que pone en equilibrio el realismo del psicodrama y el misticismo típico de las películas de Carl T. Dreyer, ofreciéndonos un film tanto realista como espiritual.

En relación a la temática religiosa, el proceso creativo de Lars von Trier nos permite aseverar la presencia de elementos místicos en su vida personal y en sus producciones. Como hemos señalado, la educación familiar del director le había privado de toda referencia a la dimensión trascendental, en una cultura dominada por una visión materialista y funcional de la vida. Sin embargo, Von Trier siempre se sintió atraído por lo espiritual. Su religiosidad expresa su

rebeldía ante los preceptos culturales recibidos de una lógica de bienestar racional, y también su necesidad de expiación y estabilidad personal ante la experiencia del fracaso afectivo. En armonía con nuestro planteamiento existencialista, concluimos que este paso por la precariedad de una vida que se debate entre el afecto y el dolor, personal y social, despierta en Von Trier una experiencia de decepción de la superficialidad o de la “dimensión horizontal” de la vida, y motiva su apertura a un horizonte de sentido para su propia existencia. En esta línea, hemos reconocido al dolor, la muerte, la espera y la ingenuidad como los temas que componen los momentos religiosos de sus películas previos a *Breaking the waves*.

3. La afirmación teórica que sostiene la capacidad expresiva del cine para comunicar una experiencia espiritual se plantea en el análisis interpretativo-formal diseñado por nuestra metodología. En esta etapa, el estudio de la forma filmica de *Breaking the waves* nos ha permitido constatar la destreza de su estructura formal para conducir al espectador al encuentro con lo Trascendente. A la luz del “estilo trascendental”, concluimos que este discurso se sustenta en el proceso artístico que va de la presentación básica de recursos cinematográficos abundantes a la incorporación sostenida de recursos precarios, que en su austeridad, son los que propiamente conducen a la contemplación interpelante de lo Trascendente.

Nuestro análisis ha reconocido que el proceso ascético de *Breaking the waves* puede ser interpretado a partir de los tres momentos de la estructura formal del estilo trascendental. A lo largo de este proceso, en los momentos de “lo cotidiano” y la “disparidad”, hemos observado que el espectador es interpelado por una presentación estilizada e inexpresiva de la realidad; a pesar de sentirse identificado con el drama de Bess no puede liberar completamente sus emociones sino hasta la aparición de una “acción decisiva” en el film –el milagro de la curación de Jan. Pero es recién en la percepción estética de las campanas –el momento de la estasis- cuando el espectador encuentra la verdadera densidad espiritual que otorga sentido a la obra cinematográfica.

Entonces, el espectador comprometido es arrebatado por una forma fílmica que, superando la emocionalidad y la exuberancia artística, le revela una expresión trascendental encarnada en la precariedad de una espiritualidad divergente como la de Bess y de una estética interpelante. De manera que el film deviene realmente significativo, trascendiendo sus propios elementos didácticos.

El análisis de la forma da testimonio del atributo de belleza otorgado a lo divino planteado por nuestro marco teológico. En *Breaking the waves* la experiencia espiritual se comunica como una experiencia estética subjetiva, es decir, como percepción humana de la suma belleza de una divinidad que se manifiesta en la realidad sensible del hombre, en sus cualidades perceptivas y en los productos que nacen de ella. Concluimos, pues, que el formalismo de *Breaking the waves*, que asume y trasciende sus concreciones narrativas, pone de manifiesto la capacidad del cine para una auténtica comunicación de la fe, evidenciando que este proceso de comunicación espiritual con el espectador es virtud privilegiada de la estructuración formal y precaria de una obra cinematográfica.

4. Si el análisis formal ha examinado la comunicación estético espiritual entre el film y el espectador, y sus condiciones artísticas, el análisis interpretativo de la narrativa de *Breaking the waves* aborda nuestro segundo principio teórico: que la espiritualidad que el film comunica se adjetiva como una experiencia de apertura al cuestionamiento por el sentido de la vida. El análisis en función del “sistema de las personas” nos muestra, en primer término, cómo en una historia marcada por la intolerancia, por la particularidad mental de un personaje como Bess y por la idiosincrasia de personajes ajenos a la religión, pueden desatarse relaciones intersubjetivas comprometidas con la lucha ante las limitaciones humanas y con el sacrificio por el amor. En segundo término, nuestro análisis del contenido narrativo revela la complejidad del mundo intrasubjetivo de los personajes en un film como *Breaking the waves*, donde los protagonistas experimentan transformaciones internas que evidencian su

densidad humana y su paulatina apertura al cuestionamiento existencial por el sentido de la vida. Particularmente, el personaje de Bess evidencia, en su fragilidad mental, una transformación de su amor, que de estar centrado en sus obsesiones y demandas, se convierte, a partir de la culpa, en una experiencia de pasión que la lleva a consagrar su vida a la felicidad de su ser amado.

En tercer término, el análisis narrativo nos lleva, específicamente, a adjetivar la trascendencia del film como una espiritualidad encarnada en la pasión por la vida, y sostenida por una fe profunda que escapa a la racionalidad común. A partir de la dimensión transubjetiva, concluimos que la experiencia espiritual de Bess, representa una provocativa y misteriosa respuesta al cuestionamiento por el sentido que surge en el ser humano ante la experiencia del dolor. Aunque su sacrificio constituye una respuesta éticamente oscura, revela, como actitud nacida de una personalidad precaria, un compromiso definitivo con la plenificación del amor y con la profundidad de la vida, puesto que el sacrificio supone la esperanza en que la acción divina es posible. Por ello, en oposición a una religiosidad estática que no se compadece de las contingencias de la existencia humana, y a una cultura funcional que no reconoce la dimensión de profundidad de la vida, los hechos milagrosos sólo son reconocidos por los personajes extranjeros; ellos perciben existencialmente que la vida, asumida con pasión, es encarnación de una dimensión que lo trasciende todo. El análisis narrativo permite concluir que en *Breaking the waves*, como lo hemos propuesto en nuestro marco teológico, la experiencia de fe supone el cuestionamiento existencial por el sentido de la vida y la opción radical de una vida asumida con pasión por el amor y la fe.

5. El proceso analítico de *Breaking the waves* planteado por nuestra propuesta metodológica nos lleva a confirmar nuestra hipótesis inicial, a saber, que la experiencia espiritual que comunica el film se sostiene en dos categorías profundamente humanas y religiosas: la experiencia de la precariedad y la experiencia de la pasión. El análisis integral, en sus pasos descriptivo e interpretativo, evidencia cómo la categoría formal de la precariedad y la

categoría temática de la pasión humana se interrelacionan a lo largo del film para encarnar con profusión su forma espiritual y, por tanto, su capacidad de suscitar en el espectador una experiencia estético espiritual. De ahí que, desde nuestra perspectiva teológica, podamos leer el proceso creativo de Lars von Trier, como pregunta precaria por la profundidad de la vida en una sociedad funcional, y como pasión, a partir de una experiencia afectiva debatida entre el fracaso y el afecto.

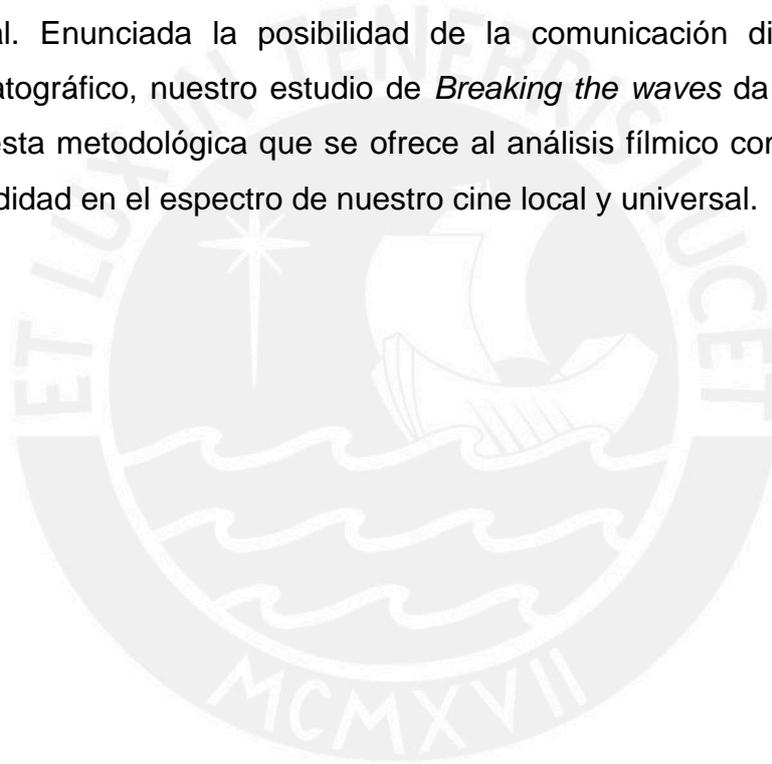
En esta línea, hemos mostrado que la estructura formal de *Breaking the waves* deviene exaltación de la precariedad al privilegiar una estética objetiva “degradada”, para hacer posible la comunicación de lo Trascendente a través de un proceso ascético e interpelante. Asimismo, el contenido narrativo de *Breaking the waves* califica su formalidad precaria como expresión de una experiencia espiritual sostenida por la pasión que el personaje de Bess comunica como respuesta al debate entre el amor y la limitación propio de la condición humana. Concluimos, entonces, que el análisis integral de *Breaking the waves* nos lleva a constatar el proceso espiritual que el film comunica como un proceso articulado por la precariedad y sostenido por la densidad de una pasión tan humana como trascendental.

6. Finalmente, retomando el objetivo general de nuestra investigación, el análisis particular de *Breaking the waves* nos permite enunciar un planteamiento metodológico consagrado al análisis integral del cine de valores trascendentales. Constatamos que nuestro trabajo no sólo ha determinado la capacidad de un film contemporáneo para comunicar una experiencia espiritual, sino que, al mismo tiempo, ha expuesto un método analítico capacitado para identificar a las películas comprometidas con la dimensión trascendental del ser humano.

El proceso analítico desarrollado en esta investigación ha legitimado nuestro programa metodológico al mostrar cómo nuestras afirmaciones teóricas iniciales sobre la capacidad trascendental del cine y sobre su cualidades

teológicas se plantean y resuelven en el análisis integral de una película como *Breaking the waves*. De manera que los objetivos de nuestra metodología, concentrados en la constatación y adjetivación de las cualidades trascendentales de un film, se han resuelto a partir del estudio de la forma y el contenido fílmicos de *Breaking the waves*.

La metodología desarrollada ha facilitado la lectura integral del film, aportando instrumentos apropiados para el análisis descriptivo y, sobre todo, interpretativo de una dimensión humana que por su fuerte carga subjetiva corre siempre el peligro de ser elevada hasta la inaccesibilidad o reducida hasta un didactismo artificial. Enunciada la posibilidad de la comunicación divina en el medio cinematográfico, nuestro estudio de *Breaking the waves* da testimonio de una propuesta metodológica que se ofrece al análisis fílmico como pregunta por la profundidad en el espectro de nuestro cine local y universal.



## BIBLIOGRAFIA:

AGEL, Henri, *El cine y lo sagrado*, Ediciones RIALP, Madrid, 1960.

AUMONT, Jacques y BERGALA, Alain, *Estética del cine*, Paidós, Barcelona, 1996

AUMONT, Jacques y MARIE, Michel, *Análisis del film*, Nathan, Paris, 1988.

BJÖRKMAN, Stig, *Naked Miracles*, Sight & Sound, Vol. 6, Issue 10 (Octubre - 1996). Reproducido en:

<[http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/lars\\_von\\_trier\\_528.htm](http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/lars_von_trier_528.htm)>

CASALLO, Víctor, *Informe Final de la Investigación sobre la experiencia religiosa de los alumnos de Estudios Generales Ciencias de la Pontificia Universidad Católica del Perú*.

CASSETTI, Francisco y DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 1991.

FREE PRESBYTERIAN CHURCH WORLDWIDE, Official Site.

En: <<http://www.freepres.org>>

FREE PRESBYTERIAN CHURCH OF SCOTLAND, Website.

En: <<http://www.fpchurch.org.uk>>

LAMET, Pedro Miguel, *Lecciones de Cine*, Mensajero, Bilbao, 1968.

LLANOS, Eduardo, *Hacia un análisis psicocinematográfico integral*. En: INFOAMÉRICA, Plataforma asociada a la Cátedra UNESCO de la Universidad de Málaga – España.

En: <[http://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/cine\\_01.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/cine_01.pdf)>

MARZAL, Javier y GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, *Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la*

*formulación de una propuesta de trabajo*. Ponencia dictada en el I Congreso Internacional de análisis fílmico, Castellón, Universidad Jaume I, 2005  
En: <<http://apolo.uji.es/fjgt>>

MOREL, Georges, *Sobre el sentido de la palabra Dios*, traducción de Vicente Santuc, Lima, UARM, 1998. Texto original en: *Problèmes actuels de Religion*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968.

RODRÍGUEZ, Hilario, *Lars von Trier, El cine sin dogmas*, Ediciones JC, Madrid, 2003.

SAN AGUSTÍN, *De vera religione*, en: *Obras completas*, volumen VI, B.A.C., Madrid, 1969; 39, 72.

SCHRADER, Paul, *El estilo Trascendental*, Ediciones JC Clementine, Madrid, 1999.

SOUTO PACHECO, J. A., *Milagro cinematográfico*, *Miradas de Cine*, Nº 39 (Junio – 2005).

En: <<http://www.miradas.net/2005/n39/estudio/rompiendolasolas.html>>

STEVENSON, Jack, *Lars von Trier*, Paidós, Barcelona, 2005.

THE INTERNET MOVIE DATABASE

En: <<http://www.imdb.com/>>

TILLICH, Paul, *La dimensión perdida*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1970.

VON BALTHASAR, Hans Urs, *Gloria – Una estética teológica*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1985.