

Col·lecció «Humanitats»  
e-Humanitats, 2

# EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

RAFAEL LÓPEZ LITA  
JAVIER MARZAL FELICI  
FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN  
(EDITORES)



# NUEVAS TEXTURAS, UNIVERSOS POSIBLES: POTENCIALIDADES EXPRESIVAS DEL VÍDEO DI- GITAL SEGÚN ANTHONY DOD MANTLE

AGUSTÍN RUBIO ALCOVER

*Universitat Jaume I, Castellón*

El presente trabajo pretende esbozar una aproximación pionera –al menos en nuestro ámbito de estudios cinematográficos– a la obra de un director de fotografía británico, Anthony Dod Mantle (Oxford, 1955). El interés que de entrada despierta este cineasta, más allá de la calidad intrínseca de las imágenes a que ha dado forma, radica en el carácter experimental de su labor, ligada a algunos de los directores más interesantes y al movimiento más revolucionario del último decenio. Vamos a analizar aquí los cuatro films, grabados todos ellos en diferentes gamas de vídeo digital, en que Dod Mantle ha colaborado con cuatro realizadores, haciendo énfasis, obviamente, en el apartado visual, para tratar, a través de sus constantes técnicas y estilísticas –e incluso temáticas–, de delimitar con rigor las aportaciones que en cada caso cabe atribuirle. Las películas en cuestión son, por orden cronológico, *Celebración* (*Festen*, Thomas Vinterberg, 1998), *Julien donkey-boy* (Harmony Korine, 1999), *28 días después...* (*28 Days Later...*, Danny Boyle, 2002) y *Dogville* (Lars von Trier, 2003); a través de ellas, puede observarse una evolución en el manejo de las nuevas tecnologías de la imagen para la creación de cuatro peculiares microcosmos, que reflejan sendas visiones de mundo, desde el sometimiento fiel a los postulados del Dogma95 hasta la aplicación de las herramientas digitales a dos modelos cinematográficos tan dispares, si no antagónicos, como una película industrial de ciencia-ficción y un film experimental de uno de los más reputados e innovadores *autores* del panorama mundial contemporáneo.

## LA QUINTA ESENCIA DE LAS *HOME MOVIES*: CELEBRACIÓN

La escritura del guión de *Celebración* fue posterior a la firma de Thomas Vinterberg del manifiesto fundacional de *Dogma95*. El cineasta desarrolló el argumento con el propósito expreso de adecuarse a las imposiciones y privaciones que constituyen el famoso decálogo. No es extraño, pues, que pocos films se ajusten tan escrupulosamente como éste a la ortodoxia del movimiento, tanto por lo que respecta al cumplimiento del voto de castidad como por lo que se refiere al espíritu fundacional, radical y virulento en lo estético y en lo moral, que animaba a sus impulsores, empeñados en lo que Marzal ha calificado como «la búsqueda de un exacerbado realismo en la puesta en escena, lo más cercano posible a nuestra percepción de la realidad».<sup>296</sup>

La trama de *Celebración* se ajusta a la estructura tradicional del psicodrama doméstico, tan frecuente en las cinematografías nórdicas,<sup>297</sup> pero, ya que debía grabarlo sólo con la luz disponible —esto es, con iluminación natural y con las fuentes (focos de tungsteno) que había en las localizaciones—, el director quiso jugar a fondo la baza de la coherencia y darle el envoltorio desaliñado y caótico de una película *amateur*. Tras plantearse rodar en todos los formatos posibles —35 y 16 mm, super 8, Betacam—, Vinterberg y su director de fotografía habitual, Anthony Dod Mantle,<sup>298</sup> escogieron las cámaras domésticas Sony PC7-E. En la elec-

---

296. Un empeño que conecta *Dogma95* con ciertas corrientes de vanguardia, entre las que el autor señala el *cinéma-vérité*, la *Nouvelle Vague*, el *Free Cinema* y las propuestas *underground* de Andy Warhol y John Cassavettes; en Marzal (2003).

297. El film refleja la profunda catarsis de una familia danesa acomodada cuando, en el curso de una gran fiesta organizada con motivo del sexagésimo cumpleaños del patriarca, el primogénito desvela las prácticas de pederastia a que su padre sometió a él y a su hermana gemela, quien recientemente se ha quitado la vida.

298. Ya habían coincidido en el debut como director del *enfant terrible* danés —*De Største helte* (1996), rodada en 35 mm—, y con posterioridad han vuelto a unir sus esfuerzos en *It's All About Love* (2003) —en el mismo formato— y en *Dear Wendy* (2004), producción inédita en la que han recurrido al vídeo de alta definición.

ción pesaron por igual motivaciones presupuestarias y consideraciones artísticas: aunque el manifiesto de *Dogma95* exigía que las copias de exhibición debían presentarse en 35 mm y con formato académico 4:3, consideraron legítimo grabar en vídeo –lo que conllevaría un significativo abaratamiento de los costes de producción– y transferir luego a soporte fotoquímico; su dinamismo permitiría al equipo concentrarse en el trabajo actoral, liberándose de la tiranía de los equipamientos de iluminación y de registro de imagen y de sonido, cada vez más pesados y complicados de manejar en la tecnología cinematográfica; y se obtendrían de él una rugosidad agostada, acorde con el espíritu disolvente del film.<sup>299</sup>

Quería que la imagen tendiera a la descomposición, opuesta a la alta resolución, lo cual, combinado con la movilidad y la agilidad de la cámara de vídeo estaba próximo, en términos de dinamismo, al grano orgánico puro del cine. Sobreexponiendo tanto en la grabación como al capturar puede aumentarse el ruido del vídeo hasta darle una interesante dimensión estética.<sup>300</sup>

Desde el principio llama la atención la agitación de la cámara, liberada del equilibrio que habitualmente le confieren trípodes, grúas, *dollys*, etc. –en estricto cumplimiento de la tercera norma del decálogo. A este respecto, Dod Mantle (Kelly, 2001: 154) ha afirmado:

---

299. La pobreza de la imagen en términos de brillo, contraste y color es manifiesta: se registran violentos contraluces, y la cámara se adapta ante nuestros ojos, sobre la marcha y con dificultad a los cambios en la iluminación al pasar de los exteriores a espacios interiores; los tonos de piel de los actores aparecen ennegrecidos y quemados, rosados, anaranjados y azulados; la escasez de luz se traduce en un insoslayable aumento del tamaño del grano...

300. Cit. en <http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>; las traducciones son nuestras. En declaraciones a Kelly (2001: 155-156), Dod Mantle ha profundizado en el vínculo que guardaban sus elecciones estéticas con la trama: «... todas esas metáforas eran apropiadas para esa pobre familia. Yo buscaba un lenguaje cinematográfico que pudiera comunicar esa situación bastante catastrófica, vergonzosa (y también divertida) en la que se veían inmersos esos personajes. Al final convertí la imagen de vídeo a otra de película rápida. De esa manera, el ruido digital empieza a hablar con el grano de la película. Y yo quería que esa masa cuadrada, orgánica, en formato Academy, empezara a formar burbujas en la pantalla, ¿sabes? Quería tomar un Vermeer y un Rembrandt y coger un cucharón y mezclarlos, como si fueran gachas de avena».

Viniendo como vengo del mundo del documental, he aprendido que si uno se mete de lleno en la situación en la que está rodando (como debería hacer todo director de fotografía que se precie), tiene que moverse antes de que su cerebro registre aquello que está haciendo. Y me di cuenta de que podía realizar esos movimientos con estas cámaras.

Sin embargo, el realismo conduce, antes o después, al manierismo o a la quiebra de la verosimilitud, y, en *Celebración*, las contradicciones consustanciales a ese afán ya resultan, aunque soterradas, perceptibles: la cámara, portada a mano, trata sin éxito de seguir las evoluciones de los personajes; o, mejor, finge y se esfuerza en fracasar en el intento de seguirlos, para acentuar la sensación de caos y frenesí. La contemplación transparente del film resulta casi imposible, en especial a causa de un montaje lleno de cortes en el movimiento, saltos en el eje y pequeñas elipsis que no quedan compensadas o atenuadas por un montaje de sonido convencional: si, habitualmente, las rupturas de la linealidad suelen acompañarse de encadenados sonoros o por música incidental, aquí los abruptos cortes, saltos y elipsis que hemos consignado en la banda de imagen también tienen lugar en la de audio, con lo que la sensación de brusquedad se intensifica.

En cambio, la planificación puede calificarse como clásica: el acceso de los actores a un nuevo espacio suele ir precedido de planos generales o de conjunto que funcionan como *establishing shots*; en las abundantes conversaciones, el plano/contraplano constituye el recurso más habitual; y la elección del personaje a quien enfoca la cámara para concederle atención responde a las fórmulas dramáticas tradicionales. Y, aunque, como avanzamos más arriba, el film respeta las normas relativas al «naturalismo» de la iluminación, el guión da pie a que Dod Mantle la adapte a las necesidades de la trama: es decir, sin añadir focos ni forzar las situaciones, los acontecimientos clave suceden a horas y en lugares que se prestan a juegos de luces con motivación dramática.

El film se rodó fundamentalmente con una sola cámara,<sup>301</sup> pero Dod Mantle recurrió a la treta de repartir dos o tres más entre los intérpretes para cubrir otros ángulos y favorecer la identificación del espectador con los personajes. No obstante, no hay planos subjetivos,<sup>302</sup> sino que la cámara funciona como un testigo mudo e invisible, aunque participativo –a través de su constante movimiento, nada ingenuo ni furtivo, entre unos y otros o en pos de ellos. En la primera escena tiene lugar un detalle curioso, muy comentado por cuanto tiene de representativo acerca de la tensa relación que mantiene con los actores: la cámara choca con un intérprete; la inmediatez de la puesta en escena genera, paradójicamente, instantes que expulsan al espectador de la diégesis.

Vinterberg y Dod Mantle se las arreglan para violentar implícitamente uno de los principios del *Dogma95*, la proscripción del *flash-back*, por medios puramente visuales: en un plano desenfocado y distorsionado por un cristal, el protagonista contempla a su padre persiguiendo a su sobrino; la imagen, que abre una escena, se presta de inmediato a ser interpretada como una reminiscencia del protagonista acerca del acoso a que lo sometió su progenitor; aunque el posterior desarrollo de la acción desmiente esta lectura –al menos en términos realistas–, merece la pena incidir en la ambigüedad plenamente consciente de esta imagen por lo que implica de puesta en cuestión lúdica y desafiante de cualquier precepto, incluso de los autoimpuestos.

---

301. Entre un 80 y un 85%, según los cálculos del director de fotografía; *ibidem* (2001: 155).

302. En realidad sí lo hace, una sola vez, cerca del desenlace, en la visión que tiene el protagonista de su difunta hermana; la alucinación toma la forma de varios planos, de brevísima duración, desenfocados y ralentizados, alternados con contraplanos de él, de la muchacha, sonriente, a la luz de un mechero vacilante.

## ***FREAKS EN QUEENS: JULIEN DONKEY-BOY***

Harmony Korine era en 1999 uno de los cineastas más jóvenes –contaba apenas veinticinco años– y apreciados del panorama *off-Hollywood*. De su entusiasta adhesión al *Dogma95* resultó su segunda película –la sexta en el catálogo general de la corriente–, para cuya dirección de fotografía requirió los servicios de Anthony Dod Mantle, por aquel entonces uno de los gurus del movimiento.<sup>303</sup> No obstante, *Julien donkey-boy* presenta multitud de rasgos que tienen más que ver con ese universo magmático que se ha dado en llamar cine independiente estadounidense que con el decálogo del manifiesto que declara suscribir, y que vulnera en varios puntos significativos.

El film hilvana, con un esbozo de trama, escenas de la vida de una familia disfuncional que reside en un suburbio de Nueva York.<sup>304</sup> Grabada con cámaras Canon XL-1 y transferida primero a 16 mm y por fin a 35 mm,<sup>305</sup> la película se caracteriza en el plano visual por una agresividad feísta muy acorde con la decantación por un tono tremendista y con la renuncia a construir un relato coherente: la paleta de colores se reduce en relación directamente proporcional al aumento del grano, hay fragmentos prácticamente invisibles debido a la escasez de luz –en

---

303. Nuestro hombre había fotografiado también el tercero de los films *Dogma*, *Mifune* (*Mifunes sidste sang*, Søren Kragh-Jacobsen, 1999), rodado en 16 mm; su implicación le valió la comparación con Raoul Coutard, el mítico director de fotografía de la *Nouvelle Vague*, y el calificativo jocoso de Anthony *Dogma* Mantle.

304. El protagonista es un muchacho esquizofrénico que ha dejado embarazada a su hermana y que sufre la tortura psicológica de un padre intemperante obsesionado con la disciplina. En la primera escena, Julien mata involuntariamente a un niño, mientras que en el desenlace su hermana sufre un aborto. Entre medias, asistimos a una sucesión de conversaciones, peleas y rituales familiares sin aparente ilación, pues todo el interés recae, a la manera de los documentales antropológicos, en los caracteres, sus relaciones y el ambiente en que se desarrolla este puñado de existencias marginales cruzadas.

305. El director de fotografía ha declarado que «También se trataba de descomponer la imagen, perdiendo algo de detalle pero encontrando cierta textura. En un principio, el tipo de imagen que Harmony y yo buscábamos era como de archivo; como una Xerox de los ochenta, ya sabes, cuando no conseguías un negro que fuera verdadera-

este sentido, merece ser mencionada la escena del confesionario, que consta únicamente de planos de la celosía–, el *raccord* de iluminación deja de regir. Se diría que Dod Mantle centra todos sus esfuerzos en que la discontinuidad, los contrastes y la tosquedad sean tan acusados que resulte imposible pasarlos por alto.

El arsenal retórico se amplía considerablemente respecto a *Celebración*. Para empezar, Korine y Dod Mantle reniegan del plano/contraplano: por lo general, la cámara se desplaza –sin trípodes, por supuesto– de un personaje a otro, dando bandazos sin que medien cortes. Abundan las imágenes subjetivas, con tonos alterados,<sup>306</sup> así como los primerísimos planos de rostros deformados por la perspectiva; ambos recursos pueden interpretarse como producto de la voluntad de hacer al espectador partícipe de la percepción distorsionada del protagonista por la esquizofrenia, o de los demás, habitantes igualmente de realidades particulares.<sup>307</sup> Varias secuencias consisten en una sucesión de imágenes fijas –en algún caso, con planos en movimiento sobreimpresionados. Por momentos, los paisajes se diluyen en formas y colores abstractos.

La planificación afecta espontaneidad a través de un acentuado descontrol; cuando se sobrepone a su carácter furtivo o precario, es decir, cuando trasciende la función meramente mostrativa, se demuestra más preocupada por describir y transmitir sensaciones que por narrar. No hay unidad en cuanto al estatuto de la cámara, que pasa de testigo invisible

---

306. Korine y Dod Mantle manipularon los ajustes para obtener estas imágenes; también utilizaron cámaras infrarrojas y capturaron instantáneas Polaroid. Los iniciados y puristas del *Dogma95* se mostraron críticos con lo que creyeron eran efectos generados en postproducción y, por tanto, desviaciones censurables que había que sumar a otros «pecados», como la inclusión de *flash-backs*, el recurso a música diegética y a un postizo para simular el embarazo de la hermana de Julien, o la presentación con una ratio de pantalla (16:9) distinta del formato académico impuesto por el noveno mandamiento.

307. Gómez Tarín (2002: 76) ha apuntado certeramente que «el film no se desarrolla sobre la base de una progresión causa-efecto sino sobre la acumulación de imágenes procedentes del recuerdo, de la anticipación, del pensamiento, e incluso de la abstracción y la duplicidad propia de la esquizofrenia (inscrita como tal en el mismo significante)».



a participante activa en la acción:<sup>308</sup> varias escenas están grabadas con los dispositivos ocultos, mientras que en otras los personajes miran al objetivo y se dirigen al operador.

*Julien donkey-boy* puso al descubierto la fragilidad de los postulados de *Dogma95*, abrió una crisis en el seno de la Hermandad<sup>309</sup> y marcó un punto de inflexión determinante en la historia del movimiento. Mientras que en su carácter agreste y libertario resultaba digna del certificado, todos advirtieron que su flirteo con un esteticismo tan ensimismado como innegable ponía el dedo en la llaga en dos puntos esenciales: la apreciación de la percepción directa como testimonio de la realidad en bruto y el rechazo de la obra personal, dos principios con los que *Julien donkey-boy* choca frontalmente, en su propuesta de fusión inarmónica de técnicas de documentalismo, resabios poéticos y un cierto hálito surreal. Como ya anunciaba *Celebración*, la formulación categórica del *Dogma95* tiende a resquebrajarse por las fisuras que se advierten en una concepción de la realidad demasiado limitada e inmanente, insuficiente para reflejar esos otros universos que, como advirtiera Paul Éluard, están en éste.

## ***HOMO HOMINI LUPUS: 28 DÍAS DESPUÉS...***

Cuando, tres años más tarde, Danny Boyle contactó con Anthony Dod Mantle para su siguiente proyecto, un ambicioso largometraje de ciencia-ficción terrorífica y una reflexión acerca de la necesidad de luchar duramente por la supervivencia,<sup>310</sup> ninguno de los dos sospecha-

---

308. Se empleó aproximadamente una veintena. Dod Mantle volvió a entregar cámaras a los actores, o bien optó por escondérselas en la ropa.

309. Constituida por los firmantes de los cuatro títulos inaugurales: Thomas Vinterberg, Lars von Trier, Søren Kragh-Jacobsen y Kristian Levrig (*El rey está vivo –The King is alive*, 1999).

310. *28 días después...* narra las peripecias de un joven que sale de un prolongado coma para encontrarse solo en un Londres desierto; la población se ha convertido en una masa *zombies* agonizantes y ávidos de carne humana como consecuencia de una epidemia de «rabia», un virus de laboratorio contra el que no existe vacuna.

ba hasta qué punto los experimentos del director de fotografía con el vídeo digital iban a resultarles útiles. La intención inicial, tanto de los interesados como de los productores, era rodar la película en 35 mm, pero la complejidad que preveían para el rodaje de las escenas de devastación en la capital británica los disuadió. Se decantaron, entonces, por filmar en miniDV; concretamente con cámaras Canon XL-1, en una decisión que no sólo respondió a motivaciones logísticas. Según Bankston (2003: 83):

Consideraba artística y lógicamente justificado grabar en este formato, porque se trataba de un guión muy violento, perturbador, sucio y anárquico.

Dod Mantle afrontó esta experiencia como el reto de «sacar algo bueno de un formato y una resolución mediocres».<sup>311</sup> Empezó por modificar las cámaras, colocándoles objetivos Canon EC de 6-40mm y Canon EJ de 50-150mm; para reducir la profundidad de campo, Dod Mantle grabó con el diafragma abierto al máximo y con filtros ND, y subexpuso dos puntos para obtener imágenes más ricas.<sup>312</sup>

Pese a la reincidencia en emplear los mismos equipos de grabación de vídeo digital de gama baja que en *Julien donkey-boy*, las diferencias entre *28 días después...* y las dos películas *Dogma* de Anthony Dod Mantle en seguida quedan patentes: desde el prólogo, en el laboratorio de investigación con primates en que tiene lugar el incidente que provoca la epidemia, el cuidado puesto en la construcción de las imágenes, parejo al lujoso diseño de la producción, arroja como resultado una apariencia mucho más nítida y pulida que en aquellos films. Aun en las escenas con montaje rápido de planos de corta duración, llama la atención la estabilidad –casi diríamos el estatismo– de la cámara, desusada en los tiempos actuales incluso en el cine *mainstream*, donde hace tiem-

---

311. En Perry Ogden, en <http://www.filmireland.net/96/anmatle.htm>.

312. Los datos técnicos han sido extraídos de Bankston, *op. cit.*

po que el frenesí de la puesta en escena constituye moneda corriente, ineludible en los géneros que implican acción; en la larga escena del primer recorrido por Londres del protagonista tras despertar, todos los planos están tomados con trípode y casi todos son fijos, con apenas un par de lentas panorámicas de seguimiento. Sólo cuando aparecen las víctimas del virus, la planificación se contagia de sus convulsivas carreras, por medio de tomas grabadas con una velocidad de obturación superior a la estándar. El resultado es controlado ejercicio de aceleración y apaciguamiento. Según Bankston (2003: 88-89):

... los cineastas evitaron deliberadamente la fórmula corriente de la cámara en constante movimiento. «Esta película no necesitaba infundir más miedo y desasosiego por medio de los movimientos de cámara, porque la historia ya producía esas sensaciones» –afirma el director de fotografía. «Creo que habría resultado letal que estuviera dándole vueltas. Como no quería pasarme, eché mano de la *dolly*; así la cámara permanecía casi impassible, pero alerta ante la acción y frente a los personajes.»

Si la textura del vídeo digital aporta una cualidad áspera e hiriente infrecuente en un film de género, y la planificación se desvía del modelo vigente en el cine contemporáneo, la iluminación atenúa el choque: es convencional, se adapta a las necesidades del relato y crea atmósferas familiares al espectador medio. En las escenas terroríficas, crea contraluces preciosistas o fuertes contrastes entre las zonas quemadas por focos muy localizados y las áreas de densas sombras; recurre a la luz ambarina, filtrada, del sol al anochecer para reflejar nostalgia, y a velas y adornos navideños para dotar de calidez los hogares; ilumina pobremente los interiores para darles un aspecto putrefacto y malsano, y advierte del peligro de otros espacios que se suponen acogedores con una luz apagada y decadente...<sup>313</sup>

---

313. Bankston (2003: 88) cita a Dod Mantle, quien reconoce la influencia del expresionismo en la planificación del desenlace, al tiempo que califica la iluminación como barroca.

También en la composición *Dod Mantle* acredita su propósito de adaptarse a las exigencias del drama: en la escena en que el protagonista descubre los sucesos que han conducido a la muerte de la civilización, aparece notoriamente descentrado en el encuadre, lo que connota la dificultad de adaptarse al nuevo orden; en cambio, los planos que integran la escena de la visita al supermercado presentan una serie de movimientos simétricos en el plano (entrecruzamientos, desplazamientos en paralelo) que subrayan el placer de ese momento de esparcimiento; y al final, la venganza del protagonista, tan furioso como los infectados de rabia por los siniestros planes de repoblación de unos soldados que les habían prometido protección, está narrada en una imaginativa y pesadillesca sucesión de picados, contrapicados, escorzos y angulares.

A diferencia de sus films *Dogma*, en *28 días después...* el director de fotografía hubo de someter el material originalmente grabado a un complicado etalonaje –una fase en la que invirtió un mes–, y a la adición de efectos visuales en postproducción; en la línea de progresiva desviación del naturalismo que ya se observaba en sus aproximaciones previas a las nuevas tecnologías, tampoco las imágenes manipuladas ocultan su carácter artificioso: así, el gran incendio de Manchester que los protagonistas contemplan desde la distancia se resuelve en un único plano, nada espectacular y ciertamente inverosímil, con una enorme nube cubriendo el horizonte, donde se divisan pequeñas explosiones; y, en el montaje-secuencia de la escapada hacia el campo, el coche aparece deslizándose sobre un campo pintado a la manera de los postimpresionistas. En el fondo, el propósito que *Dod Mantle* trata de alcanzar por medios digitales es idéntico al que persigue cuando graba, a través de la ventana de plástico de una lavadora, la visión de Jim de sus difuntos padres, o cuando emplea filtros para mostrar una azotea cubierta de cubos de colores para recoger la lluvia, recortado contra el grisáceo cielo del Londres postapocalíptico: la construcción de una poética autónoma –aquí de tintes surreales–, segregada por la naturaleza misma del relato, para transmitir las emociones de la realidad alternativa en que éste tiene lugar.

## EL NON PLUS ULTRA DE UNA ESTÉTICA: *DOGVILLE*

Tras casi dos décadas de proyectos frustrados o inconclusos, y de películas en que Dod Mantle ejerció para Lars von Trier tareas subalternas dentro del equipo de fotografía,<sup>314</sup> *Dogville* supuso la reunión definitiva de estos dos grandes impulsores de la revolución digital, así como el primer jalón de una trilogía que continuará con *Manderlay* (2005).

Trier y Dod Mantle resuelven este cuento moral con grandes dosis de estilización y de distanciamiento.<sup>315</sup> En consonancia con el concepto brechtiano que sobrevuela la representación, el escenario consiste en un inmenso plató semivacío con fondos homogéneos de tonos neutros, desde la rigurosa oscuridad de las noches al blanco hiriente de la luz del día; los recintos están delimitados con marcas de tiza en la tarima, sin tabiques ni puertas.

Dada la mayor holgura presupuestaria, y en atención al complicado equilibrio que el director deseaba conseguir entre un elevado control escénico y la concesión de libertad a los actores para la improvisación, se decantaron por emplear cámaras Sony CineAlta HDW-F900 24p,<sup>316</sup>

---

314. Dod Mantle tuvo que renunciar a *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*, 1996) –de cuya fotografía se hizo cargo Robby Müller– y *Riget* (1994-1997) –de la que acabó ocupándose Eric Kress– por estar atado a otros compromisos; en cambio, en *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, 2000) intervino como operador de cámara, a las órdenes del mencionado Müller.

315. *Dogville* cuenta la historia de Grace, una bella joven que, en su huida de unos gánsters, se refugia en el pequeño y tranquilo poblado en las Rocosas que da nombre al film, un mundo de referencia que sirve a Trier como laboratorio humano regresivo en el que poner a prueba la solidez de su severo diagnóstico acerca de la esencia de los Estados Unidos: la protagonista vence el recelo de la comunidad entregándose en cuerpo y alma a las tareas más duras, pero los habitantes le exigen contrapartidas cada vez más insoportables.

316. Se trata de las cámaras de vídeo digital de más alta definición del mercado, y las que más se aproximan a la calidad de imagen del soporte fotoquímico. Se han empleado para grabar films visualmente tan ambiciosos y cuidados como la francesa *Vidocq* (Pitof, 2001) o las estadounidenses *Session 9* (Brad Anderson, 2001) y *Star Wars. Episodio II: el ataque de los clones* (*Star Wars II: Attack of the Clones*, George Lucas, 2002).

con lentes zoom de Canon HD, entre 5 y 50 mm, de las que obtuvieron imágenes de una gran nitidez.<sup>317</sup> Como en *Los idiotas* (*Idioterne*, 1998), el propio Trier ejerció como operador de cámara, portándola al hombro en un setenta por cien del film según cálculos del director de fotografía. Considerando la conocida manía controladora del cineasta danés –incluso en el grado de espontaneidad que se permite a sí mismo y a los demás–, nos encontramos, seguramente, ante el film en que la aportación de Dod Mantle al producto final es más sutil y difícil de calibrar según Calhoun (2004: 85):

Alguien me preguntó el año pasado en qué había consistido mi colaboración con Lars, y la respuesta que se me ocurrió fue que hice de «creativo pragmático».

No obstante, contamos con algunos ejemplos de las funciones y méritos que corresponden a Dod Mantle en la peculiar distribución de papeles que acordaron: ejerció de enlace entre el concepto general de Trier y la inexperiencia en el terreno cinematográfico de la reputada iluminadora teatral Asa Frankenberg; y, aunque el director tenía la prerrogativa de manejar las cámaras, Dod Mantle nunca le dejó usar el zoom por debajo de los 16 o 20 mm, para mantener el estilo unitario que se habían trazado.

Marcando distancias con las restricciones de la etapa dogmática que ambos habían atravesado por separado –y que desde la concepción escénica misma, en los antípodas del rodaje en escenarios naturales, parece haber quedado muy atrás–, emplearon grúas Super Technocrane para el resto de tomas (en concreto, para las que corresponden a la visión cuasidivina del pueblo, como el plano general cenital antes aludido),

---

317. Los datos técnicos, en este caso, proceden de (Calhoun, 2004). En otro lugar Dod Mantle ha afirmado acerca de *Dogville* que «no parece ni película ni vídeo, sino lo que es, una mezcla de ambos. Me gustaría que hubiera tenido más textura y colores más saturados, pero él (Trier) consideraba que debía mantenerse fiel a la historia y al diseño de producción original, para ser honesto, y dejar que los actores se exhibieran»; en Ogden, *op. cit.*

suspendieron del techo entre 800 y 900 focos controlados electrónicamente y situaron unos 700 rodeando el plató, recurrieron a filtros Tiffen Soft/FX y Black Pro-Mist para suavizar la textura del vídeo digital, hicieron en postproducción fundidos y sobreimpresiones, y se decidieron por el formato anamórfico, con una ratio de imagen 16:9.<sup>318</sup>

Sin embargo, se aprecia una obvia continuidad entre los conceptos visuales que tanto Trier como Dod Mantle formularon a través de sus respectivos films *Dogma*: la cámara se mueve entre los personajes con una vaporosidad morosa y elegante, a tono con la forma gradual en que *Dogville* «enseña los dientes» a la protagonista. Sin embargo, las panorámicas y los *zooms* entrecortados, y los constantes saltos de eje y anacronismos, dotan al film del aspecto de un *work in progress*, de la grabación de los ensayos de una representación teatral.<sup>319</sup> La quiebra de la transparencia no sólo se manifiesta en la obviedad de la *manipulación* de la cámara, ni en la ostentuosidad de ciertos movimientos mecánicos que remiten a un punto de vista demiúrgico, sino que se traslada a la película en su totalidad: a este respecto, es muy significativo el modo en que la iluminación incide en los rostros de los personajes sin crear apenas sombras, con una intensidad que, claramente, pretende favorecer que se distingan hasta los más nimios gestos y expresiones; también es re-

---

318. Además de la voz *over* del narrador, hay efectos de sonido y música clásica incidental; el film denota un notable esfuerzo de dirección artística para reconstruir la estética de la Gran Depresión; hay breves *flash-backs* y montajes-secuencia; el baño de sangre del desenlace contraviene de forma harto provocadora las admoniciones contra la acción superficial y el cine de género, en este caso el policíaco, cuyas convenciones la película se complace en parodiar.

319. El primero ha declarado: «en un film como *Los idiotas*, no pensé ni un segundo en cómo iba a rodarlo hasta que me puse a hacerlo. No planeé nada. Simplemente, estuve ahí y filmé lo que estaba viendo [...] Por supuesto, todo se debía a que estaba rodando yo mismo y con una cámara de vídeo pequeña. Así que, en realidad, ya no se trataba de una cámara; era mi ojo, era yo observando. Si un actor decía algo a mi derecha, simplemente me volvía hacia él y, luego, me volvía hacia el otro actor cuando contestaba y, después, igual me giraba a la izquierda si oía que pasaba algo en ese lado [...] por ahora, sigo con el vídeo. Sencillamente, es fantástico poder filmar y filmar sin parar. Hace que los ensayos no tengan sentido» en Tirard (2003: 196-197).

velador cómo dos acentuados cambios de iluminación se corresponden con sendas tomas de conciencia de Grace –cuando se descubre vigilada por los habitantes y cuando, bajo la luz azul metálica de la luna que, según la voz *over*, «penetraba en las grietas y los defectos de los edificios y de la gente», decide acabar con el pueblo. En fin, por medio de las epifanías de la puesta en escena, el dispositivo cinematográfico mismo se proyecta sobre la narración y altera su curso. *Dogville* supone un paso trascendental, sin vuelta atrás posible, por cuanto significa de renuncia definitiva al ambiguo ontologismo que alentara el manifiesto de Dogma95; la única verdad que el cine puede aspirar a captar, a partir de aquí, es la naturaleza esencialmente ficticia de la representación.



## BIBLIOGRAFÍA

- BANKSTON, D. (2003): «All the rage» en *American Cinematographer*, vol. 84, núm. 7, Hollywood.
- CALHOUN, J. (2004): «*Dogville*» en CALHOUN, J.; J. HOLBEN; J. SILBERG, Y P. THOMSON: «Sundance 2004: Independent Artistry» en *American Cinematographer*, vol. 85, núm. 5, Hollywood.
- GÓMEZ TARÍN, F. J. (2002): «*Julien donkey-boy*» en *El viejo topo*, núm. 164, Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural S. L.
- KELLY, R. (2001): *El título de este libro es Dogma95*, Barcelona, Alba.
- MARZAL, J. J. (2003): «Atrapar la emoción: Hollywood y el Grupo Dogma 95 ante el cine digital» en *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, nº 686, tomo CLXXIV, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- TIRARD, L. (2003): *Lecciones de cine*, Barcelona, Paidós.

### Fuentes en Internet:

- OGDEN, P.: *Dogmatic*, [en línea] <http://www.filmireland.net/96/anmatle.htm>.
- Página oficial del movimiento Dogma95: <http://www.dogme95.dk>.