



**CAMPUS PÚBLICO**  
**MARÍA ZAMBRANO**  
**SEGOVIA**



**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES, JURÍDICAS Y DE LA COMUNICACIÓN**

Grado en Publicidad y Relaciones Públicas

TRABAJO DE FIN DE GRADO

**ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE “BAILAR EN LA OSCURIDAD” (“DANCER IN THE DARK”, 2000) DE LARS VON TRIER**

**PRESENTADO POR**

**MARCOS BLANCO FERNÁNDEZ**

**TUTELADO POR**

**TECLA GONZÁLEZ HORTIGÜELA**

**SEGOVIA, 29 DE JULIO DE 2015**

# Índice

1. Introducción.
2. El cine narrativo.
  - 2.1. ¿Qué es un relato?
  - 2.2. El relato cinematográfico: las cinco materias de expresión.
  - 2.3. Diferencias entre historia y trama.
  - 2.4. La temporalidad filmica: orden, duración y frecuencia.
  - 2.5. Modos de organizar la narración.
3. El análisis narratológico.
  - 3.1. Vladimir Propp y los cuentos populares.
    - 3.1.1. Las 31 funciones de los personajes.
    - 3.1.2. Las 7 esferas de acción.
  - 3.2. Las esferas de acción según A.J. Greimas.
  - 3.3. La estructura del relato según Jesús González Requena.
    - 3.3.1. Eje de la carencia y eje de la donación.
4. Análisis narratológico.
  - 4.1. Argumento.
  - 4.2. Análisis del cartel.
  - 4.3. Análisis del tráiler.
  - 4.4. Segmentación narrativa.
  - 4.5. Esquema actancial (esferas de acción y funciones de los personajes).
  - 4.6. Análisis narrativo.
5. Deseo y culpa en la heroína trágica.
6. Referencias bibliográficas.
7. Anexos.
  - 7.1. Ficha técnica del film.
  - 7.2. Lars von Trier. Breve recorrido por su filmografía.



# 1. Introducción

A lo largo de los años, el cine y la narración han ido de la mano, sin embargo, tal y como señalan Aumont, Bergala, Marie y Vernet en *Estética del cine: Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje* (1996) no siempre ha sido así. En los comienzos del cine, éste “*estaba concebido como un medio de registro que no tenía vocación de contar historias*”. (Aumont et al., 1996: p. 89).

En el año 1893, Thomas Alba Edison y su compañero W.K.L. Dickinson inventaron el visionado de imágenes en movimiento. Más adelante, los franceses Lumière diseñaron un sistema que permitía la proyección de películas en grandes espacios, como hicieron con una de sus primeras filmaciones, *Empleados saliendo de la fábrica* (1895), un reflejo de la vida diaria. Más transgresor fue George Méliès, que reinó en el mundo del género fantástico y del trucaje cinematográfico durante casi 20 años resultando fundamental su contribución al séptimo arte. Introdujo el sueño, la ficción y la magia en el cine cuando éste daba sus primeros pasos y era sólo documental. Con una imaginación desbordante, Méliès hizo del cine un medio de expresión personal. Demostró a sus contemporáneos que el cine podía servir para mucho más que para reproducir la realidad. Estos primeros cineastas pronto descubrieron que el cine podía contar historias, y poco a poco esas historias se fueron volviendo cada vez más sofisticadas. (Cousins, 2011).

El cine fue implementando progresivamente técnicas y su lenguaje se fue transformando, haciéndose cada vez más sofisticado. Directores como D.W. Griffith y Eisenstein se configuraron como los pioneros de esta evolución, destapando procedimientos fílmicos de expresión cada vez más elaborados y perfeccionando el montaje.

Pronto se tomó en cuenta al cine como lenguaje por el análisis y uso que hacía de los innumerables medios de expresión, llegando a ser tan eficaces como los del lenguaje verbal. Sin embargo, de acuerdo con Marcel Martin en *Lenguaje del cine* (1990) lo que diferencia al lenguaje cinematográfico de todos los demás medios culturales de expresión es “*la fuerza excepcional que posee por el hecho de que su lenguaje funciona a partir de la reproducción fotográfica de la realidad.*” (Martin, 1990: p. 22).

El célebre *travelling* de *Intolerancia* (1916) de D.W. Griffith, la cámara subjetiva en *La dama del lago* (1947) de Robert Montgomery, los ángulos de las tomas en *El fin de San Petersburgo* (1927) de Vsevolod Pudovkin y Mikhail Doller o los movimientos de cámara en *La diligencia* (1939) de John Ford son algunos ejemplos que crearon y condicionaron la expresividad de la imagen.

Todo esto nos lleva a que a finales del siglo XIX y principios del XX, el cine, por su novedad técnica, pudo situarse como un arte junto al teatro y a la novela, ya que éste podía contar historias dignas de interés; y junto al desarrollo de sus capacidades narrativas consiguió una legitimidad en la sociedad.

En lo que sigue, nos proponemos afrontar los siguientes aspectos: en primer lugar, explicaremos qué entendemos por relato, para luego pasar a desarrollar los postulados básicos con los que vamos a afrontar el análisis narratológico del film elegido, *Bailar en la oscuridad* (2000), del director Lars von Trier. Los estudios de Vladimir Propp sobre la morfología del cuento

representan la base teórica que usaremos para apoyarnos en dicho análisis filmico, completándolo con el esquema actancial propuesto por Algirdas Julien Greimas y la estructura del relato según Jesús González Requena. Una vez expuesto el marco teórico, introduciremos el análisis narratológico con el argumento del largometraje para situar al lector. Dedicaremos un epígrafe a la publicidad de la película y sus técnicas en términos de difusión comercial atendiendo al tráiler y el cartel del film, para seguidamente adentrarnos en la segmentación de la pieza, así como la localización y explicación de las funciones existentes de los personajes. A continuación, se propondrá el esquema actancial de los personajes incluyendo las esferas de acción y las funciones de los mismos, para finalizar con el análisis narrativo de las secuencias más determinantes de *Bailar en la oscuridad* y las conclusiones extraídas durante la elaboración del proyecto.

## 2. El cine narrativo

La teoría narrativa moderna fue desarrollada entre 1920 y 1925 por los formalistas rusos para quienes el significado, es decir, el contenido de un relato viene dado a través de la forma y, por tanto, para acceder a dicho significado o contenido es necesario realizar un análisis de las estructuras significantes.

Pensemos, en este sentido, que los sistemas de narración, es decir, la narratología, se han elaborado fuera del cine y mucho antes de su aparición. Lo narrativo pertenece tanto a la novela, como al teatro o al cine. Esto explica que un film pueda ser analizado con las teorías forjadas para la literatura de Propp (1928) o Greimas (1982).

### 2.1. ¿Qué es un relato?

En su libro *El relato cinematográfico*, Gaudreault y Jost recogen los cinco criterios que enunció Metz (1968) para el reconocimiento de cualquier relato:

1. “*Un relato tiene un inicio y un final.*” (Gaudreault y Jost, 1995: p. 26).

En tanto que objeto material, un relato tiene un inicio y un final, es decir, una clausura.

2. “*El relato es una secuencia doblemente temporal.*” (Gaudreault y Jost, 1995: p. 27).

Esas dos temporalidades son la cosa narrada y la que se deriva del acto narrativo en sí mismo. Es importante pues distinguir la sucesión más o menos cronológica de los acontecimientos y la secuencia de significantes que el usuario tarda cierto tiempo en recorrer.

El relato se vale de la descripción para convertir un espacio en un tiempo, y de la imagen para transformar un espacio en otro distinto. Todo esto es posible ya que los planos dentro del relato son los que dan el tiempo y espacio al mismo.

3. “*Toda narración es un discurso.*” (Gaudreault y Jost, 1995: p. 28).

La narración es un discurso, es decir, una serie de enunciados que remite necesariamente a un sujeto de la enunciación. Ese discurso siempre se encuentra presente, aunque no siempre narra ya que puede servir para argumentar, demostrar o enseñar. En el relato cinematográfico, nos encontramos con que el discurso siempre está ahí, comunicando de forma continuada algo al espectador.

4. *“La percepción del relato “irrealiza” la cosa narrada.”* (Gaudreault y Jost, 1995: p. 28).

A partir del momento en que se trata con un relato se sabe que no es la realidad. Es sabido que muchas de las novelas o películas se extraen de historias verdaderas, pero éstas no deben ser confundidas con la realidad porque según Metz no son el aquí y ahora.

5. *“Un relato es un conjunto de acontecimientos.”* (Gaudreault y Jost, 1995: p. 29).

Metz considera el relato en su conjunto como un discurso cerrado, en el que el acontecimiento es la unidad fundamental. Siempre que se intente resumir una película faltarán elementos para que ésta se entienda y se represente de la mejor manera, las palabras no bastan.

## 2.2. **El relato cinematográfico: las cinco materias de expresión**

La banda de la imagen, que engloba tanto imágenes fotográficas en movimiento como anotaciones gráficas; y la banda sonora, que se compone de voz, ruidos y música, se postulan como las cinco materias de expresión del relato cinematográfico.

La imagen plana y delimitada por un cuadro es la forma bajo la que se presenta la representación fílmica. Ese cuadro juega un papel importante en la composición de la imagen ya que viene definido por el límite de la imagen, es decir, el espacio presentado en el interior del encuadre, mientras que el fuera de campo comprende todos aquellos elementos que no se muestran. La secuencia, como unidad de espacio y tiempo, es decir, sin cortes, en un sitio y un tiempo concreto, se puede distinguir entre mecánica y dramática o narrativa. La primera se define por lo que ocurre en un escenario y un tiempo determinado, mientras que en la segunda son realmente un grupo de secuencias que desarrollan una acción determinada o parte de la historia característica con un principio y un fin propio y definido.

Los textos escritos, como materia de expresión, comprenden: los títulos de crédito, que marcan particiones como el fin de una primera parte o el final; los rótulos, como soporte del diálogo en el cine mudo o para agregar datos complementarios o informativos en el cine sonoro; y los escritos varios, que se dividen en diegéticos (relativos al plano de la historia) o no diegéticos (que no pertenecen al mundo narrado aunque forman parte de la narración).

El sonido juega también un papel importante y contribuye a la apertura del espacio fuera de la escena; lo podemos distinguir en dos vertientes: el sonido diegético, que se rige según su localización y origen en función de la imagen, y el sonido no diegético, en el que la fuente no tiene relación con los elementos de lo representado.

En cuanto a la banda sonora podemos encontrarnos con: la voz, el ruido, y por último, la música. Es muy corriente el uso de la música extra-diegética, esto es, cuando la música se usa como

soporte para acentuar o para definir los sentimientos de los personajes, sin que su producción sea localizable o imaginable, en el universo diegético.

### 2.3. Diferencias entre historia y trama

Los formalistas rusos distinguieron dos niveles narrativos en todo texto, ya sea literario, cinematográfico, etc.: de un lado, la historia, que es lo que se cuenta, y del otro, el relato o la trama, el cómo se cuenta. Siguiendo a Aumont et al., podemos definir las diferencias entre trama e historia en los siguientes términos.

El relato o la trama es el enunciado en su materialidad, el texto narrativo que se encarga de contar la historia, y hace referencia tanto a la literalidad de lo narrado, como a aquellos elementos que aparecen en el texto y que no forman parte del universo narrado. La trama hace referencia explícita al modo en que aparecen los sucesos narrados. Así mismo, el relato tiene un comienzo y un fin (el tiempo de la trama o el tiempo representado) y también comprende las cinco materias de expresión: imágenes, palabras, música, ruidos, escritos varios, entre otros.

La historia, el argumento o diégesis, es el universo o el conjunto de acontecimientos que el lector recibe y/o deduce a partir de la trama, es decir, la reconstrucción mental que hace el espectador del contenido narrativo. La inteligibilidad de la historia, de lo narrado, se basa en la articulación diacrónica de los distintos acontecimientos. La historia, en tanto se presenta como un todo coherente, aparece dotada de autonomía e independiente de la trama que la forma, es decir, que aparece dotada de una existencia propia que la constituye en simulacro del mundo real. Para dar cuenta de esta tendencia de la historia a presentarse como un universo, se emplea el término diégesis o universo diegético.

*“Este universo diegético tiene un estatuto ambiguo: es a la vez el que engendra la historia y le sirve de apoyo [...]. Toda historia particular crea su propio universo diegético, pero a la inversa, el universo diegético ayuda a la constitución y comprensión de la historia.”* (Aumont et al., 1996: p. 114).

Por tanto, historia y trama coinciden en ciertos aspectos y difieren en otros. La trama presenta explícitamente ciertos acontecimientos de la historia, pero también puede presentar elementos que no tienen que ver con la historia pero que afectan a nuestra comprensión, por ejemplo, los títulos de crédito o la música extradiegética: la música que no proviene del universo narrado.

*“Es el caso bien conocido de los violines que irrumpen cuando, en un western, el héroe va al encuentro nocturno de la heroína en el cercado de los caballos: esta música juega un papel en la diégesis sin formar parte de ella como la noche, la luna o el viento en las hojas.”* (Aumont et al., 1996: p. 115-116).

A su vez, la historia generalmente también va más allá de la trama porque hay acontecimientos de la historia que nunca aparecen en la trama y porque, por ejemplo, el tiempo de la historia, que es lineal, puede no coincidir con el tiempo de la trama, como cuando hay un flashback.

También la duración temporal de la trama puede expandir o comprimir la duración temporal de la historia. Una elipsis en el relato comprime el tiempo de la historia, pero también se puede expandir la duración de un acontecimiento de la historia en la trama a través de por ejemplo, el ralenti o la segmentación por el montaje para que dure más.

#### 2.4. La temporalidad filmica: orden, duración y frecuencia

Todo relato plantea dos temporalidades. Las relaciones entre el tiempo de la historia, es decir, el tiempo diegético, y el tiempo de la trama, que es aquel tiempo representado, pueden ser analizadas en términos de orden, duración y frecuencia según el teórico francés Genette (1972).

En el contexto del universo construido por la ficción, es decir, la diégesis, un hecho puede definirse por el lugar que ocupa en la supuesta cronología de la historia, por su duración y por el número de veces en que interviene.

Entendemos por orden aquel *“parámetro que engloba las diferencias entre la evolución del relato y el de la historia.”* (Aumont et al., 1996: p. 116). Dentro de este parámetro puede aparecer la anacronía, cuando el orden de los acontecimientos no es el correspondiente; el flash-back o salto hacia atrás, que ayuda a explicar el argumento del relato o a invertir lo que se había enseñado hasta entonces; o el flash-forward o salto hacia delante, que permite avanzar determinados acontecimientos al espectador. Estos efectos temporales hacen clasificar dichos tiempos en dos tipos: el tiempo circular o cíclico, cuando el punto de llegada de la serie resulta ser idéntico o análogo al punto inicial, o el tiempo lineal, que a diferencia del anterior, el punto de llegada aquí siempre va a ser distinto al inicial. Este tiempo lineal se caracteriza por ser vectorial, cuando sigue una continuidad, o no vectorial, es decir, cuando dicha continuidad se fractura.

Siguiendo con la duración, ésta se configura cuando se habla de *“las relaciones entre la duración supuesta de la acción diegética y la del momento del relato que le está dedicada.”* (Aumont et al., 1996: p. 118). Normalmente, la trama es más breve que la historia, pero se dan casos en los que algunas partes duran más tiempo que la historia que se está narrando. Este aspecto, cinematográficamente hablando y como ya hemos indicado con anterioridad, se puede tanto contraer como dilatar.

Como cuarta instancia para analizar la temporalidad del relato, reparamos en la frecuencia, que se tratará del número de veces que un hecho se representa y el número de veces que se supone ocurre en la historia. Esta frecuencia se clasifica en singulativa, repetitiva e iterativa. La frecuencia singulativa es aquella que narra una sola vez y de forma detallada lo que está sucediendo y que sirve para situar al lector en la escena, involucrándolo en aquello que se cuenta. En cambio, la frecuencia repetitiva se da cuando se narra varias veces algo que sucede una sola vez, mostrando la importancia de un momento en particular del relato para el narrador. Por último, la frecuencia iterativa consiste en narrar sin detalles lo que sucede cotidianamente, es decir, se cuenta una sola vez lo que ocurre en varias ocasiones o aquello que ya se narró con anterioridad.

## 2.5. Modos de organizar la narración

El modo es *“la manera con la que se dirige la explicación de los sucesos y regula la información dada sobre la historia por el relato.”* (Aumont et al., 1996: p. 119). Las dos clasificaciones fundamentales de la narración que establecen vienen determinadas según la cantidad y la profundidad de la información narrativa.

Según la cantidad, la narración puede ser omnisciente, cuando el espectador tiene más información que el personaje, de modo que puede anticipar el destino del mismo; o restringida, cuando el espectador sabe igual o menos que el personaje, es decir, cuando accedemos al saber narrativo a la vez o más tarde que el personaje.

Según la profundidad de la información narrativa, la narración puede ser objetiva, cuando el espectador conoce las acciones y comportamiento del personaje; o subjetiva, cuando se muestra con minuciosidad el carácter emocional del personaje a través de primeros planos, planos subjetivos, música como representación del estado o sueños que nos permiten acceder al interior del mismo. Este último modo de narración refuerza la identificación del espectador con el personaje.



### 3. El análisis narratológico

#### 3.1. Vladimir Propp y los cuentos populares

Vladimir Propp (1895-1970), erudito ruso, analizó de forma detallada un corpus de 100 cuentos de la tradición rusa para llevar a cabo un estudio que permitiese desglosar los cuentos en las partes que los componen, para así hacer comparaciones justificadas y reflexionar sobre la similitud de los cuentos de todo el mundo.

Estas son las hipótesis de su estudio:

1. *“Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que respecta a su estructura.”* (Propp, 1928: p. 34).

Los temas o motivos no se configuran como la base para explicar la uniformidad de los cuentos, sino que son las funciones de los personajes los que determinan una estructura. Propp llegó a analizar 100 cuentos populares rusos comprobando que determinadas funciones se repetían.

2. *“El número de funciones que comprende el cuento maravilloso es limitado.”* (Propp, 1928: p. 32).

El descubrimiento de Propp se centra en las funciones de los personajes, que se caracterizan por ser constantes y repetidas en los cuentos maravillosos, y suman un total de 31 funciones.

3. *“Los elementos constantes y permanentes en el cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que se realizan esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento.”* (Propp, 1928: p. 32).

4. *“La sucesión de las funciones es siempre idéntica.”* (Propp, 1928: p. 33).

Las funciones no siempre se encuentran presentes, pero lo que sí es igual es el orden que forman, ya que una función implica a la otra.

### 3.1.1. Las 31 funciones de los personajes

Atendiendo a Vladimir Propp en *Morfología del cuento*, las funciones van construyendo la historia una detrás de otra, por lo que todas las funciones se alinean en un relato único y continuo. La unión de estas funciones originan las denominadas por el investigador secuencias-programa, que tienen como característica el arrastre, y por lo tanto, la generación de otras funciones, conformando el encaje de la historia.

Las 31 funciones que se enumeran a continuación representan la base morfológica de los cuentos maravillosos en general, que habitualmente empiezan con la exposición de una situación inicial: introducción de los miembros de la familia o presentación del futuro héroe. Esta situación, denominada como situación inicial y representada como  $\alpha$ , constituye un elemento morfológico importante a pesar de no ser una función.

- I. “*Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa.*” (Propp, 1928: p. 38).

El alejamiento de los miembros puede darse por situaciones de trabajo, para ir al bosque, para llevar a cabo tareas en el comercio, para combatir en la guerra o “para ocuparse de sus asuntos”.

- II. “*El héroe es objeto de una prohibición.*” (Propp, 1928: p. 39).

Esa prohibición puede ir formulada como una orden o una proposición, y en tal caso la ejecución de las mismas tendría un resultado igualitario.

Después de esta prohibición se nos presenta irremediabilmente una tragedia, que mantiene una íntima relación con la imagen de felicidad que se nos deja ver en la situación inicial de la narración. La función de esta imagen de felicidad es hacer más notable el contraste entre ambas situaciones.

- III. “*La prohibición es transgredida.*” (Propp, 1928: p. 40).

Las formas de la transgresión hacen referencia a las formas de prohibición.

En este apartado del cuento, toma presencia la figura del agresor del protagonista, cuya misión es generar desgracias para impedir la felicidad de dicho personaje o de su familia. Vladimir Propp ejemplifica esta figura del agresor con un dragón, un diablo, un bandido, una bruja o una madrastra, entre otros.

IV. *“El agresor intenta obtener informaciones.”* (Propp, 1928: p. 41).

Se da un interrogatorio por parte del agresor para conseguir información y de cómo usarla para su propio beneficio o desgracia del protagonista, ya sea localización de personas o ubicación de objetos codiciados.

En cambio, este interrogatorio tiene una doble vertiente, y es que el protagonista o víctima puede ser el que formule las preguntas al agresor.

V. *“El agresor recibe informaciones sobre su víctima.”* (Propp, 1928: p. 42).

La obtención de información por parte del agresor suele venir dada por un diálogo en el que se da una respuesta a una determinada cuestión.

VI. *“El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes.”* (Propp, 1928: p. 42).

El “malo” cubre su apariencia bajo un rostro distinto al de su naturaleza. Algunos casos que muestra Propp son la transformación en cabra de oro, un hermoso joven, una mendiga o una buena anciana.

Por lo tanto, toma especial relevancia la persuasión, a través de enunciados engañosos.

VII. *“La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo, a pesar de ella misma.”* (Propp, 1928: p. 43).

Propp nos adelanta el concepto de fechoría previa, y es que el protagonista es ahora quien engaña al “aceptar” esas proposiciones engañosas que le presenta el agresor.

VIII. *“El agresor hace sufrir daños a uno de los miembros de la familia o le causa un perjuicio.”* (Propp, 1928: p. 44).

Todas las funciones anteriores, denominadas por Propp como la parte preparatoria del cuento, son las que provocan esta función en concreto, la cual lleva ligada cierta intriga.

No todos los cuentos comienzan con la realización de una fechoría, sino con una situación de carencia o de penuria, que hace al protagonista ir en búsqueda de ese objeto mágico.

- a. *“Algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo.”* (Propp, 1928: p. 49).

Para el análisis de esta función secundaria es necesaria una clasificación que atienda a la forma en la que se representa el reconocimiento de la carencia:

1. Ausencia de pareja, amigo o persona en general.
2. Necesidad de un objeto mágico (manzanas, agua, caballo, espada, etc.), de un objeto insólito (falta de fuerza mágica) o de formas racionalizadas (carencia de dinero, de medios de vida, etc.).

- IX. *“Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, alguien se dirige al héroe con una petición o una orden, se le envía o se le deja partir.”* (Propp, 1928: p. 50).

La presencia de esta función hace saltar a escena a la figura del héroe, que puede clasificarse de dos formas:

1. Buscadores, o aquellos que van en búsqueda de alguien que falta.
2. Héroes-víctima, o en los que la narración se centra tanto que deja atrás a los demás personajes.

- X. *“El héroe-buscador acepta o decide actuar.”* (Propp, 1928: p. 53).

Esta función sólo existe en aquellos cuentos en los que el héroe es buscador, ya que los héroes-víctima no tienen capacidad de actuar.

- XI. *“El héroe se va de casa.”* (Propp, 1928: p. 53).

Esta partida en ningún momento es semejante al alejamiento del hogar, y Vladimir Propp nos adelanta que dependiendo del tipo de héroe que tenga el cuento, dicha partida es distinta.

- a. El héroe-buscador tiene una partida cuya finalidad es el rastreo hasta cierto objeto o persona.
- b. El héroe-víctima, en cambio, no comienza su andadura con una búsqueda, pero le avecinan muchas aventuras.

Estos héroes se encontrarán con la figura del donante o proveedor, que dotará al héroe, sea cual sea su moralidad, de un medio mágico que permite solucionar el daño. Sin embargo, el héroe tendrá que realizar ciertas acciones para obtenerlo.

- XII. *“El héroe es sometido a una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico.”* (Propp, 1928: p. 54).

El donante o proveedor somete al héroe a alguna prueba: liberación de un prisionero, lucha contra un ser hostil, etc.

- XIII. *“El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante.”* (Propp, 1928: p. 57).

En muchos casos, el resultado de dicha prueba puede ser positiva o negativa: la superación de la misma, la pérdida de la lucha, etc.

- XIV. *“El objeto mágico se pone a disposición del héroe.”* (Propp, 1928: p. 58).

Vladimir Propp hace una clasificación de la categoría de los objetos mágicos:

1. Animales: caballo, águila, etc.
2. Objetos mágicos: maza, espada, violín, bola, entre otros.
3. Cualidades recibidas directamente: fuerza, capacidad para transformarse en animal, etc.

Así mismo, estos objetos mágicos son llamados de esta manera por la forma de transmisión de los mismos, es decir, por transmisión directa (con carácter de recompensa), cuando el objeto se encuentra en un lugar determinado, cuando el objeto cae por azar en las manos del héroe, cuando el objeto se bebe o se come, etc.

- XV. *“El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se encuentra el objeto de su búsqueda.”* (Propp, 1928: p. 67).

En ocasiones, el viaje se omite como algo particular, sin embargo, esta función indica el fin del trayecto o la llegada al destino por parte del héroe.

- XVI. *“El héroe y su agresor se enfrentan en un combate.”* (Propp, 1928: p. 68).

El enfrentamiento entre ambos personajes da lugar a dos situaciones dependiendo del resultado.

1. Si el héroe necesita de un objeto para ganar el combate, ese objeto es un elemento clave en el desarrollo del cuento posteriormente.
2. Si una vez ganado el combate, el héroe gana ese objeto, dicho objeto se trataría de distinta forma que al objeto anteriormente mencionado.

XVII. *“El héroe es marcado.”* (Propp, 1928: p. 69).

Una señal es impresa en el cuerpo del héroe, ya sea por un combate o por la dotación de un objeto como un anillo o un pañuelo.

XVIII. *“El agresor es vencido.”* (Propp, 1928: p. 69).

XIX. *“El daño inicial es reparado o la carencia colmada.”* (Propp, 1928: p. 70).

La fechoría previa de la que se hablaba al comienzo de esta lista de funciones, donde surge esa intriga, es reparada.

Propp, entonces, resuelve que en esta parte del cuento, el objeto del que se carecía y buscaba se consigue con la fuerza, la astucia, mediante una trampa o con un objeto mágico.

XX. *“El héroe vuelve.”* (Propp, 1928: p. 73).

XXI. *“El héroe es perseguido.”* (Propp, 1928: p. 73).

XXII. *“El héroe es socorrido.”* (Propp, 1928: p. 74).

XXIII. *“El héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca.”* (Propp, 1928: p. 78).

XXIV. *“Un falso héroe hace valer pretensiones mentirosas.”* (Propp, 1928: p. 78).

XXV. *“Se propone al héroe una difícil tarea.”* (Propp, 1928: p. 79).

Ya sea una prueba de comer y beber, resolución de adivinanzas, de valor, de fabricación, entre otras cosas.

XXVI. *“La tarea es cumplida.”* (Propp, 1928: p. 80).

XXVII. *“El héroe es reconocido.”* (Propp, 1928: p. 81).

Debido a la señal que se le ha impreso o a la obtención del objeto, el héroe es reconocido como tal. Así mismo, también se le reconoce la ardua tarea que ha llevado a cabo.

XXVIII. *“El falso héroe o el agresor, el malvado, es desenmascarado.”* (Propp, 1928: p. 82).

XXIX. *“El héroe recibe una nueva apariencia.”* (Propp, 1928: p. 82).

El héroe adopta una nueva apariencia con ayuda de su auxiliar: se convierte en príncipe o vive en un palacio.

XXX. *“El falso héroe o el agresor es castigado.”* (Propp, 1928: p. 82).

El agresor o “malo” es ejecutado, se suicida o pone fin a su existencia.

XXXI. *“El héroe se casa y asciende al trono.”* (Propp, 1928: p. 83).

El héroe en numerosas ocasiones, que no siempre, contrae matrimonio, llega a ser rey o recibe, en cambio, una compensación de otro tipo (material o inmaterial).

¿Qué conclusiones pueden sacarse de todas estas observaciones?

A rasgos generales, se comprueba que el número de funciones es limitado llegando a reunir solamente treinta y una, y es en ese número limitado de funciones donde se desarrolla la acción de los cuentos que componen el corpus de estudio. Así mismo, se confirma que ninguna función excluye a otra, que una función se deriva de la anterior por una necesidad lógica y estética, y por lo tanto, son partícipes de un mismo eje.

Algunas conclusiones particulares que se derivan de esta investigación son la agrupación en parejas de un gran número de funciones tales como la prohibición-transgresión, la interrogación-información, el combate-victoria, la persecución-socorro, etc., así como la concentración de otras funciones en grupos. Es por ello, que la fechoría, el envío y la llamada de socorro, la decisión de reparar el daño sufrido y la partida constituyen el nudo de la intriga. La prueba a la que el donante somete al héroe, su reacción y su recompensa constituyen también un cierto conjunto. En cambio, otras funciones están aisladas, como por ejemplo, la partida, el castigo, el matrimonio, etc.

### 3.1.2. Las 7 esferas de acción

Durante su investigación, Propp también observó que los papeles con los que se dota a los personajes son iguales en todos los cuentos. Estos papeles forman un total de 7 roles que él mismo desenmascaró, y extrajo como conclusión que todos ellos actúan en una determinada esfera a través de sus funciones.

1. El agresor: lleva a cabo las fechorías, combate contra el héroe y vas tras él.
2. El donante: encomienda pruebas al héroe para proveerlo de objetos mágicos e información.
3. El auxiliar: persona u objeto mágico que ayuda al héroe a efectuar su misión.
4. La princesa o su padre: el padre de la princesa es el que inicia la acción del héroe al principio del cuento, dotando a esta de dos posturas: haber sido secuestrada o ser la recompensa.
5. El mandatario: personaje que pide al héroe socorro para solventar el mal que el agresor ha hecho.
6. El héroe-buscador o héroe-víctima: el protagonista del cuento.
7. El falso-héroe: falsea su identidad haciéndose pasar por el héroe verdadero, y de este modo conseguir recompensas y honores.

Estas observaciones nos permiten sacar conclusiones tales como que en el cuento hay siete personajes-esferas de acción, aunque puede darse que un sólo personaje ocupe o acumule varias esferas de acción, como por ejemplo, con la bruja Baba Yaga en *The Maiden Tsar*, que comienza enfrentándose a Iván, el hijo de un comerciante, y a continuación ésta se escapa mostrándole así el camino del otro reino; así, Baba Yaga juega aquí el papel involuntario de donante hostil, para convertirse después en un auxiliar involuntario. Así mismo, los actos de los personajes son lo más importante desde el punto de vista de su significación para el héroe y para el desarrollo de la intriga. Por otro lado, los objetos pueden actuar como seres vivos y por lo tanto deben considerarse como valores equivalentes desde el punto de vista de una morfología basada en las funciones de los personajes; sin embargo, es más cómodo llamar a los seres vivos auxiliares mágicos y a los objetos y a las cualidades objetos mágicos, aunque unos y otros funcionen de la misma manera.

### 3.2. Las esferas de acción según A.J. Greimas

El estudio de Propp tomó relevancia entre los lingüistas de la época, es por ello que muchos investigadores aplicaron dicho estudio al relato en general. En cambio, otros sugerían cambios, como llamar actantes a los personajes. Algirdas Julien Greimas, el lingüista en cuestión, se atrevía con este término que definía así a los personajes por el haz de funciones que cumplen en el interior de una historia. Es por ello que Greimas desarrolla un modelo actancial que se constituye por medio de los siguientes parámetros:

El héroe aquí es denominado como sujeto, un sujeto que va en busca de una persona que se configura como el objeto del relato. Quien se encarga de dificultar la acción del sujeto es el oponente; esa acción o tarea es fijada como misión a cumplir por el destinador, que hará surgir la figura del destinatario, que será quien recoja el fruto de la acción. Y en último lugar, tendrá presencia el ayudante, que facilita la acción del sujeto.

Por otro lado, a pesar de reafirmar la conclusión de Propp de que el cuento es una totalidad y que su desarrollo parte de un daño o carencia hasta finalizar con una reparación, A.J. Greimas propone resolver lo que se da entre el comienzo y el final del relato, y lo hace a través de lo que él denomina pruebas. Da a conocer tres: la calificadora, que es la que muestra condiciones del héroe; la central o principal, que expone el triunfo del héroe; y la final, que manifiesta la gloria del héroe en cuestión (Almeida y Gutiérrez, 1981; p. 4).

### 3.3. La estructura del relato según Jesús González Requena

A partir del estudio de Propp y de la famosa polémica que tuvieron éste y Levi-Strauss, González Requena en *Clásico, manierista, postclásico* fundamenta la estructura del relato en dos elementos: la donación y la carencia.

La estructura de la donación constituye el eje de la Ley, en términos de tarea que el destinador impone al sujeto, y la segunda constituye a su vez el eje de la Carencia, en referencia a la obtención del objeto deseado.

*“Podemos definir el relato como la narración del trayecto del deseo de un Sujeto, configurado por su Tarea y su Objeto.”* (González Requena, 2007: p. 521).

El Deber y la Carencia, entonces, definen las encrucijadas estructuradoras del relato, en cuanto determinantes de los actos que puntúan la peripecia del sujeto.

Siguiendo pues el esquema propuesto por González Requena, las principales funciones que aparecen en el relato son:

El sujeto, es el actante principal y el que tiene más presencia en la narración. Su punto de vista es el que predomina a lo largo de la misma. Sin embargo, el sujeto puede ser: sujeto activo (cuando actúa positivamente con el fin de alcanzar su objeto de deseo o de realizar su tarea) o sujeto pasivo (cuando no actúa positivamente para obtener su objeto de deseo o llevar a cabo su tarea).

En el relato, también hace acto de presencia el destinador, que es el actante que enuncia el mandato que define la tarea y que otorga una herramienta útil para su realización y sanciona positiva o negativamente su realización o no realización. El destinador se despliega, por lo tanto, en las siguientes figuras: Mandatario (cuando formula la Tarea que el Sujeto debe realizar), Prohibidor (cuando formula una Prohibición que el Sujeto debe acatar), Donador (cuando hace entrega al Sujeto de una herramienta útil para la realización de la Tarea) y Sancionador (cuando sanciona el cumplimiento o el incumplimiento de la Tarea que el Sujeto debe realizar).

Para finalizar, el Oponente también cobra importancia en el relato, en tanto que actante animado, es decir, un personaje dotado de su propio objeto de deseo o de su propia Tarea, que es la de impedir al Sujeto el cumplimiento de la Tarea que se le encomienda.

### 3.3.1. Eje de la carencia y eje de la donación

En el Eje de la carencia, el objeto de deseo es aquel cuya carencia motiva la conducta del Sujeto, aquel objeto del que carece y que desea obtener o alcanzar. El régimen de la relación del Sujeto con el objeto de su deseo es de la índole del yo quiero.

En cambio, en el Eje de la donación, cobra importancia la Tarea, el acto a realizar o el objeto a alcanzar, en la medida en que es reclamado por determinado mandato que el Sujeto debe cumplir. El régimen de la relación del Sujeto con la Tarea es de la índole del yo debo.

El Eje de la donación contiene valores axiológicos, que trascienden al yo, que implican al otro y a los otros. Estos valores pueden ser positivos o negativos, es decir, estar del lado del Bien (en tanto que mandato humano o ley humana) o del lado del Mal (mandato inhumano o ley inhumana).

A su vez, pueden aparecer tanto falsas tareas como tareas enigmáticas:

La falsa tarea es aquella tarea engañosa, que encubre un fin diferente a aquel explícitamente demandado. Como su nombre indica, no es una tarea, sino un artificio o un señuelo que responde al interés de quien la formula. No debe confundirse con la tarea enigmática, aquella cuyo sentido debe ser descifrado y que sí es, en sentido propio, una tarea. Cuando se anota una falsa tarea debe anotarse también, junto a ella, el objetivo encubierto que contiene.

Tanto en el Eje de la carencia como en el Eje de la donación aparece necesariamente una serie de oponentes o de obstáculos.

*“Desde el momento mismo en que un deseo es suscitado, un obstáculo emerge de manera necesaria –de lo contrario el deseo se vería ya satisfecho desde el primer momento, quedando anulado como vector organizador del relato.”* (González Requena, 2007: p. 524).

Por lo tanto, entendemos el Obstáculo como todo factor narrativo que dificulte o impida al Sujeto la conquista de su objeto de deseo o la realización de su Tarea.

## 4. Análisis narratológico

Una vez expuesto el marco teórico, procedemos a aplicarlo a nuestro objeto de estudio.

### 4.1. Argumento

*Bailar en la oscuridad* toma como protagonista a Selma (Björk), una inmigrante checa apasionada por los números musicales que trabaja en una fábrica de Washington (EE.UU.). Selma, que desarrolla progresivamente una ceguera como enfermedad hereditaria, se ha trasladado a vivir a los Estados Unidos porque allí pueden operar a su hijo Gene (Vladica Kostic), ya que éste también ha heredado la misma enfermedad. Desde que llegaron, la protagonista ha trabajado sin descanso ocultándole a Gene y a sus más allegados dicha enfermedad, ya que ésta puede empeorar si su hijo conoce la verdad. Para no levantar sospechas, Selma recurre a los musicales de su infancia para crear una figura paterna que no existe en torno a un bailarín de claqué llamado Oldrich Novy (Joel Grey) y se inventa que le envía todo el dinero que gana a Checoslovaquia.

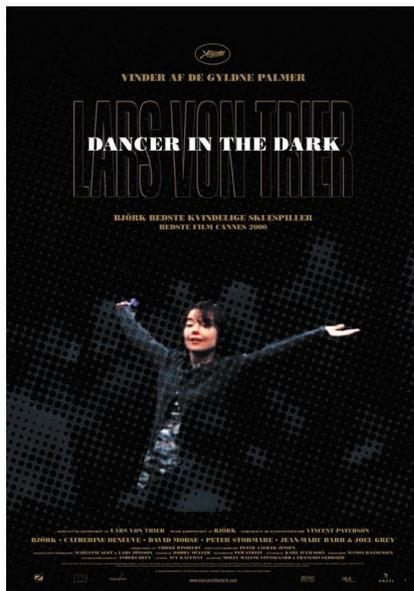
Por otro lado, el matrimonio americano formado por Bill Houston (David Morse) y Linda Houston (Cara Seymour) son los encargados de dar un techo bajo el que vivir a Selma y a su hijo, en un remolque en el jardín de su casa. A pesar de la idílica apariencia de matrimonio feliz, Bill tiene dificultades económicas debido al estilo de vida de su esposa. Absolutamente desesperado y en pánico ante la posibilidad de perder a Linda, Bill le roba a Selma todo el dinero que ella con tanto esfuerzo ha ido ahorrando. Al descubrir el robo, la protagonista intenta recuperar su dinero pero se ve envuelta en un enfrentamiento que terminará con la vida de Bill.

Ante esta situación, Selma cuenta con el respaldo de su amiga Kathy (Catherine Deneuve), que la ayuda a continuar a pesar de su ceguera, y de Jeff (Peter Stormare), un fiel admirador enamorado de ella. Ambos descubren el fin por el que Selma trabaja tan duramente e intentan liberarla de la pena capital a la que ha sido sentenciada por el asesinato.

Finalmente, a Selma se le da la opción de pedir un aplazamiento de su condena si todo el dinero que ha estado ahorrando para la operación de Gene lo destina a costear los honorarios de un nuevo abogado. Con todo esto, Selma decide renunciar al aplazamiento y sacrificar su vida para que su hijo pueda liberarse de su ceguera.



Retomamos el análisis para reforzar este argumento desplazándonos a Japón, donde el diseño es casi idéntico. La figura central que de nuevo toma presencia en el cartel es el personaje de Selma Ježková interpretado por Björk. La fotografía forma parte de uno de los números musicales del largometraje, donde la protagonista, con los ojos cerrados, se encuentra en un estado de ensoñación. Un estado que la provoca una feliz satisfacción reflejada en la sonrisa que se dibuja en su rostro. Sin embargo, si se toma especial atención a los colores y tonalidades usados en ambos carteles, éstos nos sugieren algo dramático. Toman protagonismo el negro y el rojo así como variantes de éste último. La combinación de ambos colores nos hace pensar quizás en lo trágico del relato. En el cartel americano, sobre el rostro del personaje se cierna un blanco grisáceo, como si el color desapareciese, lo que induce a pensar que sobre ella misma se cierna una oscuridad en la que va a quedar atrapada. Una oscuridad que aparece escrita literalmente en el título de la película. Dicha oscuridad es traducida en ceguera, algo que se confirma al incorporarse unas grandes letras en negro que hace alusión al Test de Snellen, que consiste en identificar correctamente letras para medir la agudeza visual. Este último detalle se omite en el cartel japonés, obteniendo como resultado un diseño con una estética más fotográfica pero que igualmente genera expectación en el público.



Otro cartel interesante de analizar es el de la propia nacionalidad del film. En Dinamarca, la figura de Björk es otra vez un atractivo visual por la confluencia de contrastes, logrando un misterio a través también de la posición rítmica de ésta. La protagonista aparece rodeada de una oscuridad que poco a poco va invisibilizando su entorno; se incide pues en los tonos oscuros para recalcar que la oscuridad forma parte importante del relato. De esta oscuridad que predomina en el cartel apreciamos nítidamente el rostro de la protagonista que se encuentra en una situación correspondiente a una de sus fugas imaginarias que se darán repetidamente a lo largo de la película. Alrededor del personaje se ven una serie de siluetas distorsionadas; estas siluetas pertenecientes a la realidad traumática de la protagonista se ciernen sobre ella atrapándola. Al contrario que en los carteles anteriores, en éste último se da mayor protagonismo al nombre del director, usándolo como reclamo en vez de utilizar los de Björk o de Catherine Deneuve. Del nombre de éste nace el título de la película reclamando así la autoría de la misma. En cuanto a la presencia de los galardones obtenidos en el Festival de Cannes, éstos se encuentran estratégicamente colocados dentro del cartel: el premio Palme d'Or corona literalmente a la figura de Lars von Trier dotándola de un mayor reconocimiento en su país, mientras que el premio a Mejor Actriz recae sobre la propia Björk.

En definitiva, la unión de todos los elementos analizados construye un cierto sentido sobre el relato filmico siendo el cartel una pieza clave en la promoción de la película a nivel internacional.

### 4.3. Análisis del tráiler

Siguiendo la estela de la promoción de la película, nos detendremos a analizar el tráiler en castellano de la misma, para de esta manera, describir cómo se presenta el relato. Entendiendo el tráiler como una pieza audiovisual que presenta el resumen de un film, se expone la segmentación de aquel que se utilizó para la difusión del largometraje en España.

<b>SEGMENTO I   INTRODUCCIÓN</b>	
Presentación de Selma	00:16 – 00:35
<b>SEGMENTO II   INTRIGA</b>	
Acusación y crimen	00:36 – 00:45 00:54 – 01:00
El secreto de Selma	00:46 – 00:53
<b>SEGMENTO III   LOS DESEOS DE SELMA</b>	
Gene	01:01 – 01:08 01:32 – 01:43
La tarea de Selma	01:09 – 01:15
Los números musicales y la razón de éstos	01:44 – 02:12

El tráiler a analizar y correspondiente a la promoción de *Bailar en la oscuridad* en España nos remite a una proyección que indaga en géneros tan dispares como el musical y la intriga.

Iniciándose con una voz en off, el tráiler nos presenta a Selma como la protagonista del film en uno de los números musicales de la película, haciéndonos saber que éstos formarán parte importante de su personaje. A continuación, se produce un impacto en el espectador, pues las imágenes que siguen, pertenecen al juicio que se celebra contra Selma y hacen cambiar de esta forma las expectativas del film en su faceta de musical.

El tráiler no sigue una temporalidad lineal de la trama, presentando de esta manera numerosas anacronías. Sin embargo, todos los planos escogidos son determinantes en el largometraje y pueden ayudar a la comprensión de lo que sucede en éste, siendo por lo tanto fiel al relato filmico.

Se priorizan los números musicales como símbolo de evasión al que recurre Selma para escapar de su realidad traumática, así como su secreto y la definición de su deseo y tarea en el relato de ahorrar todo lo que gana para destinarlo a salvar a su hijo. La fechoría y la resolución final del juicio y por lo tanto de la película quedan fuera del tráiler. Estas ausencias y la importancia que se da a la pistola de Bill integrando un plano de ésta y su posterior disparo, cuyo sonido es realmente notorio, provoca una sensación de intriga en el espectador.

En cuanto al contenido textual que integra la pieza audiovisual se puede distinguir según su distribución:

- Al principio, se acoplan el logotipo de la distribuidora en España, los galardones obtenidos en el Festival de Cannes (Mejor Película y Mejor Actriz) y las productoras de la película, para dar paso al título de la misma.
- Antes de finalizar el tráiler, se incluyen los nombres de Björk y Catherine Deneuve, en un intento de asegurar un buen reparto, así como el de Lars von Trier, indicando que tanto el guión como la dirección han sido suyas. Seguidamente, se repite el título del film.

Tras todo esto y en último lugar, aparece la ilustración de la banda sonora original de la película, realizada por la propia Björk y de la que forman parte canciones como *Cvalda*, *Scatterheart* y *I've Seen It All*, las cuales se nos han ido presentando a lo largo del tráiler.

#### 4.4. Segmentación narrativa

Atendiendo a la narración del texto cinematográfico, la historia de *Bailar en la oscuridad* nos presenta al personaje protagonista de Selma, que sufre de una enfermedad como es la ceguera de carácter hereditario, y que trabaja sin descanso para ahorrar la suficiente cantidad de dinero que servirá para operar a su hijo. Tras el robo de sus ahorros, Selma tendrá que afrontar una serie de desavenencias que la llevarán incluso a matar y a dar su vida por salvar a su hijo de la ceguera.

Fijándonos en la duración temporal de la historia del film, apreciamos una comprensión de la misma en la primera mitad de la película, mientras que en la segunda mitad notamos una cierta continuación de los hechos, lo que nos permite conocer al detalle los acontecimientos.

El espectador construye mentalmente la historia a partir del contenido narrativo en aproximadamente 12 días, mientras que la trama o el relato se encarga de presentar esa historia en poco más de 2 horas. Los acontecimientos determinantes para contar dicha historia, es decir, lo que se narra, conforman pues la trama; una trama que viene delimitada por un inicio y un fin. El relato presenta un orden temporal lineal, donde el inicio del mismo resulta distinto al final; a su vez, su linealidad se caracteriza por ser vectorial, al seguir una continuidad de los hechos. En cuanto a la frecuencia, el film presenta una de carácter singulativa, ya que narra una sola vez y de forma detallada lo que está sucediendo.

Por último, reparando en la cantidad de información narrativa que ofrece la película ésta se clasifica como omnisciente al conocer más el espectador que el propio personaje, de modo que puede anticipar el destino del mismo. Según la profundidad de la narración, el modo en que ésta se organiza es subjetivo, ya que se muestra el carácter emocional del personaje a través de primeros planos o de la música, la cual representa el estado anímico del mismo y nos permite acceder a su interior, consiguiendo que el espectador empatice.

Con el objetivo de delimitar las unidades más significativas de *Bailar en la oscuridad*, se establecen a continuación cinco segmentos narrativos con sus correspondientes secuencias dramáticas; de esta manera, se da cuenta de las relaciones entre las diferentes secuencias en la estructura narrativa del film.

<b>SEGMENTO I   INTRODUCCIÓN</b>	
<i>Sonrisas y lágrimas</i>	00:03:25 – 00:05:33
Gene	00:06:20 – 00:08:54
El castigo y el musical	00:09:28 – 00:11:05
Bill, Linda y el dinero	00:11:43 – 00:12:53
La caja y el dinero	00:12:54 – 00:14:06
<i>42nd Street</i> (Lloyd Bacon, 1933): I Parte	00:14:36 – 00:15:56
La bicicleta de Gene y el padre de Selma	00:15:57 – 00:18:43
<b>SEGMENTO II   LOS SECRETOS DE SELMA Y BILL</b>	
Los secretos de Bill y Selma, la culpa de ésta y la razón de los números musicales	00:18:44 – 00:25:04
Las ensoñaciones de Selma y el rechazo a Jeff	00:26:18 – 00:29:38
La petición de Bill	00:29:39 – 00:30:43
La pistola	00:30:44 - 00:31:56
La decisión de Selma	00:32:30 – 00:33:16
La suplente de Selma en <i>Sonrisas y lágrimas</i>	00:34:34 – 00:35:31
<i>Cvalda</i>	00:35:32 – 00:41:44
<b>SEGMENTO III   EL ROBO Y EL CRIMEN</b>	
Las vías del tren	00:41:45 – 00:43:11
El escondite de Selma	00:43:12 – 00:45:34
<i>42nd Street</i> (Lloyd Bacon, 1933): II Parte	00:45:35 – 00:46:03
Selma abandona los ensayos	00:46:04 – 00:49:23
El despido de Selma	00:49:24 – 00:51:54
<i>I've Seen It All</i>	00:52:10 – 00:58:32
El robo	00:58:33 – 00:59:08

El crimen de Selma	01:00:15 – 01:09:04
<i>Scatterheart</i>	01:09:05 – 01:15:14
<b>SEGMENTO IV   EL JUICIO Y EL APLAZAMIENTO</b>	
El camino hacia la clínica	01:15:15 – 01:18:57
Oldrich Novy	01:18:58 – 01:20:21
La llamada	01:21:00 – 01:24:13
<i>In the Musicals: I Parte</i>	01:24:14 – 01:25:41
El juicio	01:25:42 – 01:34:03 01:37:08 – 01:38:38
<i>In the Musicals: II Parte</i>	01:34:04 – 01:37:07
Conversación con Kathy en la cárcel	01:38:39 – 01:40:23
Jeff va a la clínica	01:41:26 – 01:42:39
El aplazamiento	01:42:40 – 01:44:32
Brenda y el silencio	01:44:33 – 01:48:01
<i>My Favorite Things</i>	01:48:02 – 01:50:35
Conversación con el abogado	01:50:56 – 01:53:03
Segunda conversación con Kathy en la cárcel – “ <i>Escucha a tu corazón</i> ”	01:53:04 – 01:54:05
<b>SEGMENTO V   EL SACRIFICIO DE SELMA</b>	
La renuncia a más aplazamientos	01:54:06 – 01:54:35
Conversación con Jeff en la cárcel	01:54:36 – 01:57:41
Es la hora	01:57:42 – 02:02:15
<i>107 Steps</i>	02:02:16 – 02:03:54
La horca y las gafas de Gene	02:03:55 – 02:07:10
<i>The Next to Last Song</i>	02:07:11 – 02:09:20
Selma es ahorcada	02:09:21 – 02:10:15

Una vez propuesta la segmentación narrativa de la película, en lo que sigue se expone la consecución de una serie de funciones siguiendo un orden basado en el transcurso de la historia, que al igual que en el cuento maravilloso estudiado por Vladimir Propp, se dan en el largometraje.

## **Segmento I | Introducción**

### **II. Recae sobre el protagonista una prohibición.**

Selma es portadora de una enfermedad hereditaria como es la ceguera, por lo que convertirse en madre significaría asumir que su hijo va a heredar su enfermedad. Ser madre pues se configura como la prohibición que recae sobre la protagonista.

### **III. Se transgrede la prohibición.**

Al concebir a Gene, Selma transgrede la prohibición de ser madre, lo que nos conduce al desarrollo y sucesión de diversas funciones, es decir, la transgresión de la prohibición es el origen del relato y de la culpa de Selma.

## **Segmento II | Los secretos de Selma y Bill**

### **IV. El agresor intenta obtener noticias.**

Bill, quien mantiene una estrecha relación de amistad con Selma, acude una noche para desahogarse de su situación con Linda y sus problemas económicos. Su estado de pánico al pensar que puede perder a su mujer provoca que Selma comparta su secreto de operar a Gene de la vista cuando éste cumpla 13 años.

### **V. El agresor recibe informaciones sobre la víctima.**

El motivo por el que Selma se ha trasladado a los Estados Unidos es para poder librar a Gene de la ceguera, y también por eso, desde que llegaron, ella trabaja sin descanso. El tiempo es crucial para conseguir ahorrar cuanto antes la cantidad de dinero suficiente para pagar la operación de su hijo. Bill pues se convierte en conocedor de la existencia de los ahorros de Selma.

### **VI. El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes.**

Ante esta declaración, Bill pide a Selma un préstamo, pero ésta se niega argumentando que Gene se tiene que operar cuanto antes.

Más adelante, Bill vuelve al remolque de Selma para llevar a su hijo Gene, quien se ha quedado dormido mientras su madre estaba fuera. Bill aprovecha este momento para mentir a Selma al decir que ha decidido contarle toda la verdad a Linda.

**VII. La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar.**

Aprovechándose de su avanzada ceguera, Bill se despide sin abandonar el remolque. Ésta, desconocedora de que Bill sigue con ella, desvela el escondite donde guarda los ahorros para la operación. Se nos adelanta pues el concepto de fechoría previa.

**Segmento III | El robo y el crimen**

**VIII. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios.**

Bill, absolutamente desesperado y en pánico ante la posibilidad de perder a su mujer es quien roba a Selma el dinero que con tanto esfuerzo ha ido ahorrando; por lo tanto, Bill es quien realiza la fechoría.

**a) Algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo.**

Selma, tras su despido de la fábrica, se enfrenta ante esta realidad al abrir la caja y notar que ésta se encuentra vacía. Se representa pues el reconocimiento de la carencia del objeto mágico que es el dinero.

**X. El héroe-buscador acepta o decide actuar.**

Ante el imprevisto despido del trabajo, Selma determina pagar la operación de Gene esa misma tarde una vez haya recuperado el dinero robado.

**XIV. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda.**

Desde su remolque, Selma se dirige a la casa de los Houston dispuesta a recuperar su dinero.

Tras un breve enfrentamiento con Linda, quien malinterpreta la relación de amistad entre su marido y Selma, la protagonista va en busca de Bill, el cual guarda entre sus manos la bolsa que contiene el dinero robado. Selma se apresura a coger su dinero al haber decidido pagar la operación esa misma tarde.

**XV. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate.**

Bill se resiste a devolver el dinero a Selma apuntándola con una pistola. Ante la incredulidad de Selma al cuestionar la amenaza de un disparo, Bill se acerca a ella para que ésta toque el arma, lo que la provoca un estado de pavor. Ambos personajes forcejean con la pistola hasta provocar un disparo que daña a Bill, lo que le hace caer al suelo. Selma, aterrada por el incidente y presionada

por el poco tiempo del que dispone ya que Linda ha ido a buscar auxilio, decide matar a Bill, quien a su vez suplica a la protagonista que termine con su vida.

**XVI. El héroe recibe una marca.**

La protagonista toma la pistola y apunta a un Bill postrado en el suelo dispuesto a morir. Los desafortunados disparos que vemos en pantalla nos indican que Selma es ya totalmente ciega, ya que ninguno de esos tiros que descarga sobre Bill cumplen su propósito. La total ceguera pues sería la marca que recibe Selma.

**XVII. El agresor es vencido.**

Selma finalmente golpea a Bill con una pesada caja que le ocasiona la muerte.

**XVIII. La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada.**

La fechoría inicial es reparada en tanto que el dinero, como objeto mágico, vuelve a estar en posesión de Selma. Sin embargo, la carencia no es colmada, ya que desde el inicio del relato la protagonista lucha por redimirse de una culpa que ella misma origina al quebrantar su prohibición. Ella en todo momento era consciente de lo que conllevaría tener un bebé, es decir, esforzarse por liberar a su hijo de la ceguera. Tras el enfrentamiento con Bill, Selma suma a sus espaldas el asesinato, presentándose como un personaje siempre en falta.

**XXI. El héroe es perseguido.**

La policía es alertada del suceso y Selma es perseguida en todo momento: desde que abandona la casa de los Houston en la camioneta de Jeff hasta que el director del teatro llama a los oficiales informando de la presencia de la protagonista en el ensayo del musical.

**Segmento IV | El juicio y el aplazamiento**

**XXII. El héroe es auxiliado.**

Una vez celebrado el juicio y haber sido condenada a muerte, Selma será auxiliada por sus amigos. La protagonista encomienda a Kathy, quien en un principio se muestra opuesta a tal cometido, la tarea de asegurarse de que Gene se opere.

Por otra parte, Jeff descubrirá que Selma ha estado trabajando sin descanso por esa operación a la que se tiene que someter su hijo. Kathy usará este hecho para intentar liberar a Selma de la condena.

#### XXV. **Se propone al héroe una tarea difícil.**

Kathy, en su deseo de ayudar a liberar a Selma, convence a ésta para que pida un aplazamiento. Tras habersele sido concedido, Selma mantiene una conversación con el nuevo abogado que ha conseguido su amiga. Sin embargo, los honorarios de éste han sido acordados en base a la misma cantidad de dinero que ha recaudado para la operación. Selma tendrá que decidir entre salvar su vida o cumplir con su tarea liberando a su hijo Gene de la ceguera.

#### **Segmento V | El sacrificio de Selma**

#### XXVI. **La tarea es realizada.**

Finalmente, Selma renuncia al abogado y a más aplazamientos en pro de la operación de Gene al llegar a la conclusión de que el sacrificio de su vida es la única vía para que su hijo no pierda la vista.

#### XXVII. **El héroe es reconocido.**

Selma, al ser ejecutada, realiza el acto por antonomasia de su personaje, el sacrificio de su vida, convirtiéndola así en la heroína trágica del relato y cumpliéndose de esta manera esta función.

#### 4.5. **Esquema actancial (esferas de acción y funciones de los personajes)**

A continuación, voy a aplicar el método propuesto por Jesús González Requena, que fundamenta la estructura del relato en base a dos elementos: la donación y la carencia. También, se presenta el esquema actancial de *Bailar en la oscuridad* con los trayectos narrativos de los principales personajes de la película, los cuales desenmascaran las esferas donde actúan a través de sus funciones.

#### **Trayecto narrativo de Selma Ježková**

Localizamos en Selma un recorrido fundamental en el que se entremezclan el Eje de la Carencia y el Eje de la Donación, es decir, nos encontramos con que la conexión entre ambos Ejes conforman un Deseo/Tarea.

Sobre Selma recae una prohibición, una prohibición que tiene que ver con su objeto de Deseo: ser madre. En *Bailar en la oscuridad*, la protagonista es presentada como un personaje que sufre de una ceguera hereditaria y consciente de lo que ello implica. Por lo tanto, el cumplimiento de su Deseo de ser madre conlleva directamente la transgresión de esa prohibición y una Tarea que decide aceptar: trabajar sin descanso para liberar a su hijo Gene de la ceguera.

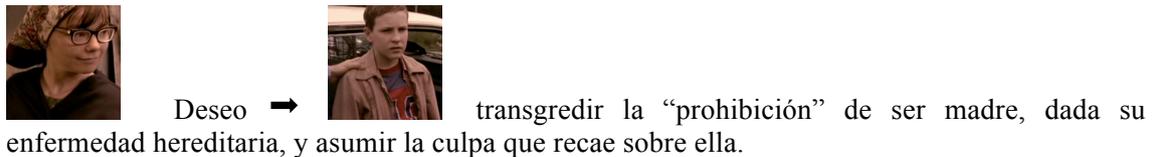
### *El Eje de la Carencia*

La conducta de Selma es motivada por su Deseo de ser madre.



Para llevar a cabo su Deseo, Selma tiene que realizar una serie de actos o eslabones significativos. Estos eslabones significativos, que desplegaremos en cada uno de los trayectos narrativos de los personajes, son entendidos como vías de acceso al auténtico objeto de deseo o a la realización de la Tarea.

### *Eslabones significativos*



Nos encontramos pues con un Sujeto Activo, en tanto que actúa positivamente en la realización de su Deseo.

### *El Eje de la Donación*

La Tarea de Selma es liberar a su hijo Gene de la ceguera, traducida en una serie de actos sacrificiales y movida por esa culpa de la que hablábamos.



### Eslabones significativos



→ trabajar desde casa, en la fábrica y hacer turnos de noche.



→ renunciar a pasar tiempo con su hijo para trabajar.



→ mentir para que nadie sepa nada sobre las futuras cegueras. Existen aquí dos vertientes: la ceguera de Selma y la de Gene.

- a) Selma miente acerca de su futura ceguera para poder trabajar, ya que es la única vía para obtener el dinero para la operación de Gene.
- b) A su vez, Selma oculta esta ceguera hereditaria a su hijo Gene para no empeorar el desarrollo de la misma en él, ya que no le pueden operar hasta que cumpla los 13 años.



→ evitar a Jeff porque *“no tiene tiempo para novios”*.



→ no comprar un regalo a Gene porque no se lo puede permitir, ya que necesita ahorrar todo el dinero que gana.



→ matar a Bill Houston, ya que se niega a devolverle el dinero que le ha robado.



→ renunciar al aplazamiento.



→ morir sacrificialmente.

Sin embargo, en este Eje aparecen una serie de oponentes que dificultan a Selma la realización de su Deseo/Tarea.

### *Oponentes*



➔ Norman, al despedirla del trabajo, lo que no permite a Selma ahorrar más dinero.



➔ Bill, al robarla el dinero por la ruina económica que sufre en su casa.



➔ Linda, al llamar a la policía desde la casa de sus vecinos mientras Selma intenta recuperar su dinero.



➔ Samuel, al avisar a la policía cuando Selma vuelve al teatro después del asesinato.



➔ el jurado popular que la declara culpable de homicidio en primer grado y la condena a muerte.



➔ el abogado de la acusación.



➔ Oldrich Novy, al declarar en contra de Selma argumentando que no la conoce.

Aún así, Selma cuenta con la ayuda de unos aliados para la consecución del Deseo/Tarea.

### *Ayudantes o aliados*



→ Jeff, al llevarla en coche hasta la clínica.



→ Kathy, al hacer el turno de noche en la fábrica junto a Selma, al conseguirla un abogado para su defensa y al encargarse de la operación de Gene mientras ésta se encuentra en prisión, entregándole finalmente las gafas (objeto simbólico) de su hijo como señal de que se ha operado.



→ Bill, al dar un lugar donde vivir a Selma y a su hijo Gene, a quien también cuida dejándole dormir dentro de casa mientras su madre está fuera, regalándole una bicicleta, protegiéndole cuando se escapa del colegio, etc.



→ al igual que su marido Bill, Linda también da a Selma y a su hijo un techo bajo el que vivir, manteniendo el precio del alquiler en todo momento.



→ el Doctor Porkorny, al realizar la operación de Gene.

En otra dimensión, Selma siente un gran Deseo por los musicales, algo que la ayuda a escapar de la realidad que vive.



Deseo → números musicales → evadirse de la realidad.

Este Deseo se conecta con la Carencia de Selma en cuanto a la figura paterna que nunca ha tenido. La protagonista suple esta Carencia inventándose a este padre echando mano de los números musicales que veía en su infancia, donde uno de los máximos representantes del género en su país fue Oldrich Novy, famoso bailarín de claqué a quien admira.

### *Oponente*



→ Norman, al despedirla del trabajo.

### *Ayudantes o aliados*



→ Kathy, al ser los números musicales una de las cosas que las une en su amistad: van al cine a ver películas del género, van al teatro para ensayar la obra musical, etc.



→ Samuel, al ofrecerle el papel de monja en la obra musical, cuando Selma renuncia al papel protagonista, y la propone incluir unos pasos de baile cuando normalmente este tipo de personajes no baila.

### **Trayecto narrativo de Bill Houston**

Veamos ahora el recorrido de Bill Houston, donde también existen dos líneas de acción, cada una ubicada en su correspondiente Eje.

#### *El Eje de la Carencia*

La conducta de Bill es motivada por su Deseo de proporcionar a su mujer Linda una vida cómoda y llena de lujos.



Deseo



colmar a Linda en lo material.

Bill sufre una Carencia de amor inventada por él mismo. Su mujer Linda es una persona que no para de consumir, y es por ello que para ganarse su amor Bill tiene que ser solvente económicamente para en consecuencia no perderla.

Entra en conflicto pues su situación de ruina con el miedo al abandono, lo que le lleva a realizar los siguientes eslabones significativos.

#### *Eslabones significativos*



ocultar su ruina económica a Linda.



→ pedirle dinero a Selma.



→ mentir a Selma, aprovechándose de su ceguera.



→ robar el dinero a Selma.

En este Eje aparecen dos oponentes que dificultan a Bill la realización de su Deseo.

*Oponentes*



→ Linda, al seguir consumiendo, propicia el miedo de su marido al abandono, ya que éste cree que sólo le quiere por su dinero.



→ Selma, en un primer momento al oponerse a dejarle dinero y más adelante al matarle.

*El Eje de la Donación*

En el Eje de la Donación, Bill asume la Tarea de cuidar a Selma y a su hijo Gene.



Deseo/Tarea →



de cuidar a Selma y a Gene.

*Eslabones significativos*



→



dar un lugar en el que vivir a Selma y a Gene.



→

proteger a Gene cuando éste se escapa del colegio.



→ actuar como un padre al regalarle una bicicleta.

### *Ayudante o aliado*



→ al ser su mujer, Linda ayuda a Bill a dar un techo a Selma y a su hijo, manteniendo el precio del alquiler en todo momento.

### **Trayecto narrativo de Jeff**

Se localiza en el personaje de Jeff un recorrido enmarcado en el Eje de la Carencia. En dicho Eje, el Objeto de Deseo es Selma, y en tanto Objeto de Deseo automáticamente implica una Tarea que es cuidarla.



Deseo/Tarea →



cuidar de Selma y de su hijo Gene.

### *El Eje de la Carencia*

La conducta de Jeff es motivada por su Objeto de Deseo, que es Selma. Dicha conducta se traduce en una serie de actos o eslabones significativos.

### *Eslabones significativos*



→ ir a recoger a Selma al trabajo.



→ actuar como un padre para Gene al regalarle una bicicleta.



→ llevar a Selma a la clínica en la camioneta.

Sin embargo, aparece un oponente que dificulta a Jeff la realización de su Deseo/Tarea.

### *Oponente*



→ Selma, al evitarle argumentando que “no tiene tiempo para novios”.

A pesar de ello, el trayecto de Jeff cuenta con la figura de un ayudante.

### *Ayudante o aliado*



→ Kathy, al dar a Jeff esperanzas de que a Selma realmente le gusta.

### **Trayecto narrativo de Kathy**

El personaje de Kathy se enmarca en el Eje de la Donación, en tanto que la Tarea que realiza es imprescindible para la consecución de la Tarea de Selma.

Localizamos en el personaje de Kathy dos trayectos:

- a) El trayecto de ayudar a Selma como amiga.

En el primer trayecto la conducta de Kathy es motivada por su Deseo de ayudar a Selma por la amistad que las une, lo que conlleva la oportuna Tarea.



→ Deseo/Tarea



ayudar a Selma como amiga.

Para ello, Kathy lleva a cabo una serie de eslabones significativos.

### *Eslabones significativos*



→ hacer el turno de noche en la fábrica junto a Selma.



→ acompañar a Selma al ensayo del musical evitando que se destape su ceguera.



→ ir al cine con Selma para ver películas musicales y fomentar su pasión por éstas simulando los pasos de baile con los dedos en la palma de la mano de la protagonista.

Ante la incompetencia del abogado de oficio que se le proporciona a Selma en un principio, Kathy, para realizar el cumplimiento de su Deseo, busca un buen abogado.



Deseo



de liberar a Selma de la condena a muerte.

Sin embargo, Kathy tiene la oposición de un personaje: Selma. La protagonista, tras conversar con el abogado, se tendría que desprender de todos los ahorros para poder pagar a su nuevo defensor, lo que implicaría que Gene no pudiese operarse a tiempo.

### *Oponente*



→ Selma, que condenada a muerte, tiene que elegir entre su vida y la operación de Gene. Kathy cree que Gene necesita a su madre, pero Selma ha decidido morir, es decir, Selma sacrifica su vida por su hijo para que éste no pierda su vista.

Aún así, Kathy cuenta con la ayuda de un aliado: Jeff; quien descubre la clínica donde Selma efectúa el pago de la operación de Gene.

### *Ayudante o aliado*



→ Jeff, al desvelar su descubrimiento como recurso para la defensa de Selma.

b) Asegurarse de que Gene se opere.

Selma atribuye a Kathy la Tarea de asegurarse de que Gene se opere mientras ésta se encuentra en prisión.



Tarea →



encargarse de la operación de Gene.

Ante la imposibilidad de Selma de cumplir totalmente su Deseo/Tarea por estar en prisión, ésta pide a Kathy que se encargue de la operación de Gene.

### *Mandataria*



→ quien la pide que se asegure de que Gene sea operado.

Sin embargo, ante esta petición Kathy se configura como oponente.

### *Oponente*



→ ya que antepone su Deseo de querer librar a Selma de la condena de muerte.

Kathy, sin embargo, asume la Tarea que se la encomienda. Tras hacerlo, el Doctor Porkorny es quien se configura como ayudante de Kathy.

### *Ayudante o aliado*



→ el Doctor Porkorny, quien realiza la operación de Gene

#### 4.6 Análisis narrativo

En este último apartado, nos detendremos a realizar un análisis narrativo de las principales secuencias dramáticas, incluyendo los números musicales del film. Con este análisis, lo que pretendemos es hacer visibles las diversas funciones existentes de los personajes, expuestas con anterioridad, así como sus esferas de acción.

*El secreto y la culpa* (00:18:44 – 00:25:04)



Como pronosticando el futuro enfrentamiento, vemos a Selma y Bill sentados uno frente al otro, manteniendo una conversación que será un punto de inflexión en el largometraje: la confesión de los secretos de ambos. En el diálogo que mantienen estos dos se prioriza el secreto de Selma debido a su dimensión trágica en contraposición al de Bill.

La magnitud de la confesión sobre la ceguera que padecerá en un futuro próximo va más allá, ya que se trata de una enfermedad hereditaria que su hijo Gene sufrirá. Por esto, Selma emigra a los Estados Unidos, el único lugar donde Gene puede operarse. Como justificando sus actos, Selma revela el deseo que tenía de ser madre.

Es en este momento donde las funciones *IV: el agresor intenta obtener noticias* y *V: el agresor recibe informaciones sobre la víctima* hacen de escena, mostrando la faceta de ayudante de Bill al compartir una amistad con Selma.



De ese anhelo por tener un bebe nace el horizonte de la culpa, ya que ella conocía todas las consecuencias que ahora está acarreado. Para intensificar esa culpa, el director nos muestra el rostro de la protagonista a través de un primerísimo primer plano, atrapándola en un encuadre angustioso.

También se nos desvela el deseo de Bill de colmar a Linda en lo material y su miedo al abandono ya que él cree que sólo le quiere por su dinero.

*Cvalda* (00:35:32 – 00:41:44)



A continuación, nos situamos en un momento clave de la película, pues es cuando por primera vez descubrimos a una Selma despreocupada y conocemos el escenario de su imaginario, mientras trabaja en el turno de noche de la fábrica, donde Kathy se configura como ayudante al acompañarla.



Poco a poco, el ruido de las máquinas acaba por convertirse en música. La maquinaria y utensilios de la fábrica se transforman en instrumentos musicales cuya percusión hacen imaginar a Selma un musical. A modo de directora de orquesta, Selma es la que dirige la melodía de las máquinas recalando así cómo es ella la que marca las directrices de sus evasiones. Al sonido de la maquinaria le acompaña la voz de Selma, quien invita a bailar y a cantar a Kathy.

Ésta en un primer momento se resiste a participar de las fantasías de su amiga, pero finalmente sale a escena, dando lugar a una *performance* en el que la intensa amistad que existe entre ellas dos se configura como núcleo central.



A diferencia de los demás números musicales que se sucederán en el film, este primer número no tiene la carga dramática de los demás, ya que sirve para mostrarnos el estado de ensoñación de Selma al que recurre para evadirse de su realidad.

*La traición de Bill* (00:43:12 – 00:45:34)

Una vez acabado el turno de noche, la protagonista regresa a casa. Al llegar Selma, Bill lleva a Gene al remolque en brazos puesto que éste se ha quedado dormido en la casa.



En una conversación con Selma, Bill le cuenta que ya ha encontrado una solución a su problema: contarle la verdad a su mujer Linda. Mientras la protagonista se sirve un vaso de agua midiendo la capacidad con su dedo, Bill descubre que Selma se ha quedado ciega.



Al descubrir que la protagonista está completamente ciega, Bill aprovecha el momento para engañarla y no abandonar el remolque a pesar de que Selma piense que sí lo ha hecho. Firme y conteniendo la respiración, Bill descubre dónde guarda Selma sus ahorros, momento que cifra la fechoría previa de la función *VII: la víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar*.



*I've Seen It All* (00:52:10 – 00:58:32)



En este número musical se nos presenta a una Selma que intenta convencer a Jeff, como a sí misma, de que quedarse ciega ya no le importa. A través de la canción *I've Seen It All* escuchamos un diálogo entre ambos personajes sobre las cosas o los lugares que Selma ha visto o aún la quedan por ver y que nunca verá.



La letra contiene una compleja mezcla de emociones atípicas: por un lado, vemos cómo Selma acepta su condición de invidente debido a que ella ya ha visto lo que considera que debía ver; y por otro, la dificultad de aceptar un destino tan desgraciado para ella.



La cuestión es que Selma ya ha aceptado su ceguera y por lo tanto este hecho ya no es tan relevante, sino que lo importante es salvar a su hijo. La canción, pues, reúne estos pensamientos conflictivos y los presenta con una combinación de esperanza y resignación.

*El robo y el crimen (00:58:33 – 01:09:04)*



Tras perder su trabajo en la fábrica, Selma decide pagar la operación de Gene esa misma tarde y corre a guardar sus últimos ahorros, pero para sorpresa de ésta la caja se encuentra vacía, dando lugar a la función *VII-a: algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo*. Al suponer que es Bill quien la ha robado el dinero, Selma se dirige a buscarle, *tal y como nos dicen la función X: el héroe-buscador acepta o decide actuar* y la función *XIV: el héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda*. Cuando la protagonista entra por la puerta del despacho de Bill, vemos cómo éste se encuentra abatido mientras toca la bolsa que contiene el dinero, cumpliéndose la función *VIII: el agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios*.



Selma se acerca a Bill y toma su dinero. Cuando ésta ya ha dado unos cuantos pasos con la intención de abandonar la casa, el director nos muestra con un plano semisubjetivo el punto de vista de Bill, quien apunta a Selma con su pistola, dando inicio a la función *XV: el héroe y su agresor se enfrentan en un combate*.



Ante la incredulidad de la protagonista, Bill reacciona levantándose y haciéndola tocar el arma. Infligido el miedo en Selma, Bill comienza a quitarla con fuerza la bolsa con el dinero y tras el forcejeo de ambos, éste resulta herido de bala. Tendido en el suelo, Bill de repente pide a Selma que le mate, siendo así la única manera de que ella recupere su dinero y de que él quede libre de su agónica vida.



La ceguera de Selma, como marca que recibe tal y como se nos muestra en la función XVI, provocará que todos los disparos resulten fallidos y que Bill siga resistiéndose a devolver el dinero, por lo que la protagonista toma una caja metálica y se dispone a golpearle en la cara provocando su muerte, cumpliéndose así la función XVII: *el agresor es vencido* y la postura de oponente de Selma ante el deseo de éste.

*Scatterheart* (01:09:05 – 01:15:14)



Si Selma ya cargaba con la culpa de haber sido madre, ahora tiene que cargar con la culpabilidad de un asesinato; esto es, se cumple la función XVIII: *la fechoría inicial es reparada*. La aguja del tocadiscos rozando únicamente la superficie del vinilo produce un silencio tan tenebroso que Selma lo convierte en música para escapar del igual tenebroso suceso.



En su imaginación, el cuerpo de Bill vuelve a cobrar vida y baila con éste por toda la casa. Tal y como dice la letra de la canción, Bill la perdona, pues éste la ha ocasionado más dolor y Selma sólo ha hecho lo que tenía que hacer para conseguir su dinero.



Fuera de la casa, el musical continúa con el tintineo que provoca el choque de la bandera con el poste. Linda, quien en la realidad ha avisado a la policía, la ayuda a escapar diciéndola que tiene que darse prisa, pues la despojarán de su dinero. De esta manera, se hace notoria la función *XXI: el héroe es perseguido*.

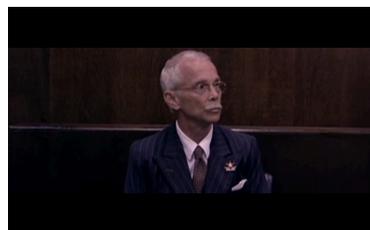


La constante presencia de su hijo Gene nos recuerda por quién está haciendo Selma todo lo que hace. Asumiendo todo a lo que se va a enfrentar por el trágico acontecimiento, la protagonista se ofrece metafóricamente en forma de sacrificio.

*El juicio* (01:25:42 – 01:38:38)



Una vez arrestada Selma, se sucede el juicio donde es llamada a declarar. La protagonista se muestra insegura, desprotegida y abrumada ante la ambigüedad de los hechos acontecidos. Selma se refugia en su verdad, aunque en ningún momento se dispone a fortalecer su declaración con convicción e incluso mantiene la promesa que hizo con Bill de no contar nada acerca del secreto de éste, lo que provoca que la fuerte oratoria del abogado de los Houston retumbe más en la sala y se configure como la verdad absoluta.



A lo largo del film podemos ver cómo Selma tiene un deseo concerniente a los números musicales; este deseo se conecta con el padre que se inventa, en tanto que carencia, y a quien públicamente dice mandar todo el dinero que gana. Oldrich Novy es quien encarna esa figura paterna que Selma nunca ha tenido y quien es llamado a declarar.



La negación por parte del bailarín de claqué enmarcará a Selma en el cuadro de la culpabilidad; una culpabilidad que se configura como realidad traumática de la que ella quiere escapar, por ello convierte la sala en un musical, donde el imaginario padre siempre estará para sostenerla cuando ella caiga. Esto se traduce en lo que Selma nos cuenta al inicio de la película y es que en los musicales nunca pasa nada malo.



Selma bailará encima de las mesas y a lo largo de la sala, siendo sostenida por sus amigos Jeff y Kathy e incluso por quienes han declarado en su contra. Sin embargo, este imaginario no sirve para que la protagonista evite escuchar la sentencia que la condena a muerte.

*La misión de Kathy* (01:38:39 – 01:40:23)



Tras dictaminar la sentencia, Kathy es la primera persona en visitar a Selma en prisión. El largo trayecto que recorre junto a los altos muros de la cárcel es una metáfora de la dificultad del cometido que tendrá que realizar al salir de ésta. Vemos a Selma y a Kathy separadas por un cristal, simbolizando la dificultad de Selma de llevar a cabo la tarea de asegurarse de que Gene se opere. Selma, pues, adopta la postura de mandataria y encomienda esta misión a Kathy, convirtiendo a ésta última en una figura maternal para Gene, al ser la única persona que tiene éste en el exterior. Se cumple de esta manera la función *XXII: el héroe es auxiliado*.

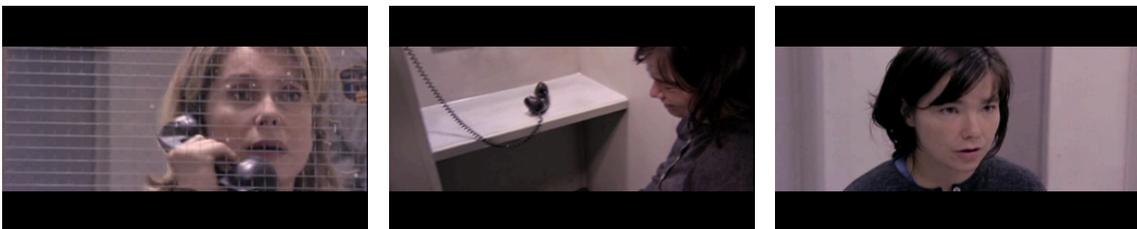
*El aplazamiento y la renuncia* (01:41:26 – 01:42:39 / 01:42:40 – 01:44:32 / 01:50:56 – 01:53:03)



En un intento de ayudar a Selma, Jeff investiga hacia dónde se dirigía la tarde en la que dio muerte a Bill, descubriendo de este modo la clínica en la que se realizará la operación de Gene.



Ante este hallazgo, Kathy, en su deseo de liberar a Selma de la condena a muerte, pone a disposición de ésta un nuevo abogado, con quien acuerda el pago de sus honorarios por la misma cantidad que tiene Selma ahorrada para la operación de Gene, mostrándose la función *XXV: se propone al héroe una tarea difícil*.



Finalmente, Selma renuncia a una nueva oportunidad de salvarse en pro de liberar a su hijo de la ceguera, y así se lo hace saber al nuevo abogado, desistiendo de más aplazamientos y por lo tanto haciendo cumplir la función *XXVI: la tarea es realizada*. Selma adopta aquí una postura de oposición al deseo de Kathy de querer ayudarla.

*107 Steps* (02:02:16 – 02:03:54)

La canción de *107 Steps* tiene una función fatalista en tanto que Selma se encamina a su trágico destino. A modo de una cuenta atrás inversa, la numeración del 1 al 107 nos avanza lo imposible de frenar la desgracia de la protagonista.



Las fantasías de simpatía que ella imagina a lo largo de su trayecto y la esperanza de un desenlace favorable, que sería posible si esto fuese un musical clásico como los que veía Selma en su infancia, son algo que no pertenecen a la dimensión de la realidad, pues no hay garantías de un final feliz.



*La muerte de Selma (02:03:55 – 02:10:15)*



Al haber terminado el trayecto de los 107 pasos, Selma llega a la horca donde será ejecutada. La protagonista ante la inminente ejecución entra en un estado de pánico y recuerda a Gene. Selma comienza a gritar el nombre de su hijo, provocando que Kathy acuda a su lado para consolarla y entregarle las gafas de Gene, sancionando positivamente la resolución de la tarea.



Aún conociendo el inevitable final, sorprende la forma en que la cinta va más allá y convierte un momento trágico en algo poético, haciendo cumplir la función *XXVII: el héroe es reconocido* y mostrando en pantalla la siguiente cita: *“They say it’s the last song. They don’t know us, you see. It’s only the last song if we let it be.”* (“Dicen que es la última canción. Ya ves que no nos conocen. Sólo es la última canción si dejamos que lo sea.”). El sentido de esta cita, pues, reside en lo que

anteriormente hemos escuchado decir a Selma: los musicales siempre tienen una última canción que avicina el final de la historia. Sin embargo, esta película se opone a esa idea, insistiendo en que ese no sea el final.

## 5. Deseo y culpa en la heroína trágica

Concluido el análisis narratológico del film y el despliegue de las secuencias dramáticas más importantes de la película, lo que concierne en este momento es explicar la dimensión trágica de la muerte sacrificial de Selma.

Prósper Ribes en su artículo *El héroe clásico en el relato cinematográfico* nos presenta el concepto de héroe haciendo referencia al personaje protagonista de una obra. Sin embargo, para lo que nos atañe en este epígrafe se necesita precisar más en la definición.

Uno de los rasgos que fundamenta la figura del héroe clásico es la Hybris, “*la peculiaridad que motiva una conducta propia que diferencia al héroe del resto y que marca su destino.*” (Prósper Ribes, 2005: p. 1).

Dicha Hybris entonces se postula como el punto débil del héroe que le empuja a transgredir cierto límite impuesto por las normas en sociedad. Entra en escena el concepto propio de justicia que tiene el personaje, aquello que descarga contra esa sociedad como algo inalterable e inmutable.



Deseo →



de ser madre.



Deseo/Tarea →



de liberar a Gene de la ceguera.

En este sentido, la persecución de Selma sobre ese Deseo sobrepasa la “prohibición” que se la impone de ser madre, provocando un final trágico en la figura de la heroína en el relato. El Sacrificio de Selma está en relación con su Deseo/Tarea, de modo que el Sacrificio de su vida es necesario para liberar a Gene de su ceguera.



← Sacrificio –

Deseo/Tarea →



liberar a Gene de su ceguera.

En el relato trágico, este héroe se resiste contra su propio destino, uno que le viene casi asignado por unas circunstancias que no eligió; se subleva para acabar asumiéndolo como una carga y una tarea. Esta conducta que diferencia al héroe en el plano de lo exitoso y lo convierte en un personaje característico y especial, también lo puede conducir al sufrimiento o al desastre en relatos como la tragedia.

La dimensión trágica de Selma, pues, se centra en la culpa que asume, ya que Selma era conocedora del factor hereditario de su enfermedad, y que posteriormente arrastra hasta su muerte, a través de sacrificios como la renuncia al aplazamiento.

En el cine, la figura del héroe ha sido una de las manifestaciones más desarrolladas y que más han destacado por encima del resto de personajes. Como producto cultural, la industria cinematográfica ha presentado en diversas ocasiones variaciones de esta figura llevando a la pantalla al antihéroe o al superhéroe.

## 6. Referencias bibliográficas

ALMEIDA DE GARGIULO, HEBE y GUTIÉRREZ DE GARCÍA, SARA. *Aplicación de un modelo de análisis al cuento infantil*, en *Lectura y Vida*, nº 2. 1981.

AUMONT, JACQUES; BERGALA, ALAIN; MARIE, MACHEL y VERNET, MARC. *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1996.

ARIAS CAYETANO, JAIME. *El héroe cinematográfico*, en *El cine en la sombra*. Recuperado el 21 de junio de 2015 de <http://www.elcineenlasombra.com/el-heroe-cinematografico>.

CASANOVA, BASILIO. *Lacan y la esencia de Antígona*, en *Trama y Fondo*, nº 15. pp. 83-94. 2003.

CASANOVA, BASILIO. *El acto criminal. A propósito de la secuencia central de Dancer in the Dark*, en *Trama y Fondo*, nº 33. pp. 219-231.

GAUDREAU, ANDRÉ y JOST, FRANÇOIS. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1995.

GONZÁLEZ HORTIGÜELA, TECLA. *La dimensión heroica del padre. Million Dollar Baby, de Clint Eastwood*. El análisis de textos audiovisuales: construcción teórica y análisis aplicado. CAL, Cuadernos Artesanos de Latina, 2012.

GONZÁLEZ HORTIGÜELA, TECLA. *La danza de la muerte, de Lars von Trier*, en *Trama y Fondo*, nº 33. pp. 203-218, 2013.

GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS. *Clásico manierista, postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood*, Ediciones Castilla, Valladolid, 2007.

MARTIN, MARCEL. *El lenguaje del cine*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1990.

PROPP, VLADIMIR (1928). *Morfología del cuento*, Akal, Madrid, 2001.

PRÓSPER RIBES, JOSÉ. *El héroe clásico en el relato cinematográfico*, en *Área Abierta*, nº 12. Universidad Complutense de Madrid. 2005.

RODRÍGUEZ SERRANO, AARÓN. *Ley y psicosis. Una lectura psicoanalítica de Los hombres que no amaban a las mujeres (Män som hatar kvinnor, Niels Arden Oplev, 2009)* en *zer*, nº 31. pp. 129-149. 2011.

## 7. Anexos

### 7.1. Ficha técnica del film

**Título original:** *Dancer in the Dark*

**Año:** 2000

**Duración:** 140 min.

**País:** Dinamarca

**Director:** Lars von Trier

**Guión:** Lars von Trier

**Música:** Björk

**Fotografía:** Robby Müller

**Reparto:** Björk, Catherine Deneuve, David Morse, Peter Stormare, Jean-Marc Barr, Joel Grey, Udo Kier, Vincent Paterson, Cara Seymour, Vladica Kostic, Siobhan Fallon, Zeljko Ivanek, Jens Albinus.

**Productora:** Coproducción Dinamarca-Alemania-Holanda-Italia-EE.UU.-Reino Unido-Francia-Suecia-Finlandia-Islandia-Noruega; Fine Line Features / Zentropa Entertainments4 / Trust Film Svenka / Liberator Production / Film | Väst.

**Género:** Drama. Musical.

### 7.2. Lars von Trier. Breve recorrido por su filmografía

Después de concluir sus estudios, Lars von Trier se aventura en la dirección de su primer film en 1984, *El elemento del crimen*, película que descubrirá las dotes profesionales del danés. Con tintes de cine *noir*, el director narra la labor de un detective que investiga la muerte de una niña. Este largometraje da lugar a la primera de las cuatro trilogías en las que se puede clasificar la obra del danés, la trilogía de *Europa*. Después de *El elemento del crimen*, el director sigue su trayectoria profesional con *Epidemic* (1987), que huye de los convencionalismos y cuenta el proceso de creación de una película en tono de falso documental. Tras *Medea* (1988) y algunos spots publicitarios, *Europa* (1991) es la gran película que hará lograr a Lars von Trier el reconocimiento internacional. La película, encargada de cerrar esta primer trilogía, narra el viaje tras la II Guerra Mundial de un norteamericano de origen alemán a Alemania. Con ciertos toques *hitchcockianos*, el largometraje se fundamenta en una estética muy cuidada, pero sobre la que destacan la fotografía y los efectos visuales; sin embargo, el film resulta bastante estándar para la excentricidad habitual del cineasta.

En 1992, junto a Peter Aalbæk Jensen funda la productora Zentropa Entertainment, con la que trabaja en proyectos propios como en la de jóvenes realizadores daneses. Una de las producciones más sobresalientes desarrollada en los comienzos de Zentropa fue *El reino* (1994), serie que tiene lugar en un hospital embrujado y en la que convergen el drama, la psicología y el humor negro.

En 1995, elabora junto a Thomas Vinterberg el *Dogma 95*, en el que persigue la búsqueda de una nueva cinematografía. Los dos realizadores describen un decálogo de normas muy particulares

que deben seguirse. Entre ellas, se encuentra la filmación a color con la cámara al hombro o el no recurrir a platós, focos, trucajes cinematográficos o música.

En 1996, arranca su segunda trilogía llamada *el corazón de oro*, con la dirección de *Rompiendo las olas*, drama que reúne a Emily Watson y a Stellan Skarsgård. El film da un giro a la narrativa típica de Lars von Trier marcada por el escepticismo. Una dirección muy cuidada y la técnica de la cámara al hombro caracterizan a esta película, que nos lleva a conocer el sacrificio de Bess, una mujer religiosa que deja atrás sus valores por el fuerte amor que siente por su marido. *Los idiotas* (1998), segunda parte de la segunda trilogía, narra la experiencia de unos personajes que toman la decisión de vivir como deficientes mentales, huyendo de convencionalismos sociales. Lars von Trier no tardaría en querer romper el decálogo en su siguiente film, *Bailar en la oscuridad* (2000). Para este largometraje musical el director ficha para el papel protagonista a Björk, una cantante pop islandesa. Acompañando a Björk en el *set*, se cuenta con la presencia de Catherine Deneuve, Peter Stormare y David Morse. Esta película cierra la trilogía, convirtiéndole en director de culto.

En 2003, *Dogville* llega a las pantallas, film que abre su trilogía *América, tierra de las oportunidades*, donde se analiza el *american way of life* con unas connotaciones críticas. En *Dogville* la puesta en escena marca el concepto del largometraje. La escenografía teatral se postula como la base del rodaje en la que la mayoría del decorado son líneas hechas con tiza en el suelo. El film es arropado por unos destacados actores como Nicole Kidman, Lauren Bacall, Paul Bettany, Ben Gazzara y Jean-Marc Barr. Con *Manderlay* (2005), Lars von Trier afronta la segunda película de esta trilogía, recuperando el personaje de Grace de *Dogville*, ahora interpretado por Bryce Dallas Howard. El film nos descubre a la protagonista y sus funciones empleando de nuevo la escenografía teatral y un reparto profesional, incluyendo a Danny Glover y Willem Dafoe, entre otros. *Washington*, considerada como la tercera entrega de la trilogía, no se ha producido aún y permanece como un proyecto aparcado.

Lars von Trier es un continuo generador de proyectos audiovisuales. Es el encargado de diversas series de televisión, varios documentales, escenografía para diferentes óperas, trabajos televisivos tan peculiares como *2000*, *Día D*, films independientes como *5 condiciones* (2003) o largometrajes como *El jefe de todo esto* (2006), que cuenta a modo de comedia cómo un actor se hace pasar por el director de una empresa que está a punto de ser vendida.

En 2009, el director vuelve al trabajo con nuevo proyecto: *la trilogía de la depresión*. Este trabajo toma como punto de partida al largometraje *Anticristo*, film que rueda por primera vez fuera de Dinamarca. La segunda entrega corre a cargo de *Melancolía* (2011), drama apocalíptico que protagoniza Kirsten Dunst junto a Charlotte Gainsbourg, que será la actriz principal de la última producción de la trilogía presentada en dos volúmenes, *Nymphomaniac* (2013), que analiza la conducta sexual del personaje de Joe.

