Melancolía,
en Trama y Fondo, Lectura y Teoría del Texto
nº 36, 2014, Madrid
www.gonzalezrequena.com

Melancolía

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA
Universidad Complutense de Madrid

Melancholia

Abstract
All stories are about events and acts, so to formulate the particular question about the nuclear act is a direct way to approach it. An event is not the same thing as an act, the first happens without requiring anybody's wishes, or any plan in which to inscribe oneself. On the contrary, the act, is an event protagonised by a subject who is inside a certain journey, inscribed in a particular action plan. What kind of act, then? Certainly, not the one that a wedding could bring about, but one which triggers the absolute annihilation. This paper tackles precisely the peculiar relationship between the first and the second, showing the wish to make emerging the phantasm that regulates the film's crazy destinies.

Key words: Act. Narrative Structure. Melancholia. Von Trier.

Resumen
Formular la pregunta por el acto nuclear de un relato es un modo directo de abordarlo, dado que toda relato lo es de sucesos y de actos. Y no es lo mismo un suceso que un acto. El primero sucede. Sin requerir voluntad de nadie, ni plan alguno en el que deba inscribirse. El acto, en cambio, es un suceso protagonizado por un sujeto dentro de determinado trayecto, inscrito en determinado programa de acción. ¿Qué acto, entonces? No ciertamente el que toda boda suscita, sino el que desencadena la aniquilación absoluta. Sobre la peculiar índole de la relación entre el primero y el segundo versa este trabajo, en la voluntad de hacer emerger el fantasma que rige los destinos locos del film.

Palabras clave: Acto. Estructura narrativa. Melancolía. Von Trier.

ISSN. 1137-4802. pp. 33-78

¿Qué acto?

¿Qué acto?

Formular esta pregunta es un modo directo de abordar una narración, dado que toda narración lo es de sucesos y de actos.

Ciertamente, no es lo mismo un suceso que un acto. El primero sucede. Sin requerir voluntad de nadie, ni plan alguno en el que deba inscribirse. El acto, en cambio, es un suceso protagonizado por un sujeto dentro de determinado trayecto, inscrito en determinado programa de acción.

De modo que si a propósito de toda narración cabe preguntarse cuál es su acto central, debe contarse con la posibilidad, de que no lo haya. Nos encontraremos, entonces, ante una narración débil, lábil, desestructurada.

Si lo hay, en cambio, nos encontraremos ante un relato que se estructurará, precisamente, sobre el anuncio, la demora y la final realización de ese acto.

Y bien, ¿cuál es aquí, en *Melancholia*, el acto?

Pero, antes de responder a ello, y para que esa respuesta encuentre su contexto necesario, conviene formular otras dos preguntas que vienen obligadas por las peculiaridades del texto que nos convoca.

Trípode

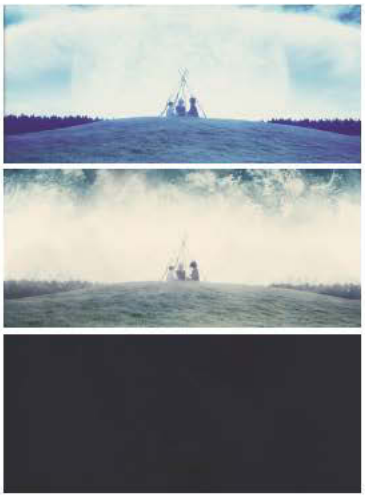
La primera es relativa al modo como se comporta la cámara de von Trier en el film.

Dado que éste, frente a lo que es habitual en la mayor parte de los trabajos recientes del cineasta, no está totalmente rodado con cámara en mano.

Así, la cámara está absolutamente estática sobre su trípode en toda su larga y cautivante obertura:

Nada menos que 16 planos seguidos y un total de 8 largos minutos sin que la cámara se mueva lo más mínimo.

Y también hay trípode en el plano final, que es, sin embargo, el de la máxima violencia y destrucción imaginable para nuestra especie:



Ciertamente, no es una novedad que von Trier se salta las normas del movimiento dogma. Pero la cuestión no es esa. La pregunta que nos interesa es: ¿por qué lo hace cuando lo hace? ¿Por qué esa cámara que se mueve constante y frenéticamente queda, de pronto, parada, absolutamente estática? ¿Y por qué, sin embargo, en los otros momentos, se mueve de manera incesante?

La boda y el fin del mundo

Y la segunda pregunta, no menos obligada dadas las peculiaridades del film, es:

¿Qué relación tiene la primera con la segunda parte de *Melancholia*, más allá de que el acento pase de una a otra de las dos hermanas que protagonizan el film?

Lo que puede ser formulado, también, así:

¿Cómo se engranan, qué relación existe entre ese banquete de boda y el fin del mundo provocado por la colisión de la Tierra con ese gigantesco planeta llamado Melancolía?

La cámara

Comencemos por la primera cuestión.

¿Por qué la cámara de von Trier se mueve incesantemente?

Pero no tratemos de dar a priori una respuesta abstracta a esta cuestión; ensayemos a buscarla en lo concreto de los desplazamientos de esa cámara a lo largo del film. Por ejemplo aquí:

El primer dato notable es que es ésta una cámara que tiene serias dificultades para enfocar.

Lo logra a veces, pero eso no suele durar mucho tiempo.

Y no es menor su dificultad de componer:

Como si dudara dónde debiera encontrar el centro de interés.

Por eso incluso cuando escoge un objeto –en este caso el obligado de la pareja de recién casados–, no consigue fijarse en él,

y por ello no cesa de bambolearse en torno a ellos, como si estuviera mareada.

Y, así, siempre nerviosa, salta continuamente de un lado a otro,

siempre insegura de dónde localizar el que debiera ser el centro de su atención.

Y sus saltos en el espacio son también saltos en el tiempo:

Fijémonos, por ejemplo, en la posición en la que se encuentran en este momento la novia y el invitado calvo situado en escorzo a la izquierda del plano y que aplaude a los novios cuando entran en el salón del banquete:

Sigue un contraplano de los invitados que les reciben y desde allí la cámara barre hacia la izquierda para reencontrar a los novios entrando –de nuevo– en la sala:

Obviamente, no hay raccord posicional entre el primero y el último plano de la serie:

Como si se hubiera producido un pequeño salto atrás, como si la novia hubiera entrado dos veces.

Pero los saltos pueden ser, igualmente, hacia adelante, y ello sin que haya ninguna elipsis sustantiva, sólo una suerte de sucio desorden temporal.

Así, al plano de Michael inclinándose y besando a una invitada mientras que Justine permanece de pie, sigue, por corte directo, otro, desde la misma posición de cámara, en el que Michael está terminando de enderezarse y, Justine, en cambio, terminando de inclinarse para besar a esa misma invitada:

Como ven, la respuesta viene por sí sola.

En el mundo de Lars von Trier nada es sólido ni seguro, en él todo es incierto e inestable.

Y potencialmente violento.

Esto, por lo que se refiere al plano del enunciado, a los universos narrados en los films de von Trier. Porque si nos preguntamos a continuación por el plano de la enunciación, parece obligado decir que la cámara de von Trier traduce con sus incesantes movimientos algo más que desazón o inestabilidad: se trata ni más ni menos que de la más acerada angustia.

Su cámara rezuma angustia por todos sus poros:

Una angustia que invade inevitablemente a sus actores por la vía de un acoso físico, corporal, que, es justo decirlo, logra arrancar de ellos espléndidas interpretaciones.

Y, sin embargo, esa angustia en nada resta precisión a sus enunciados visuales. Vean un nítido ejemplo, referente a la afilada mirada de Justine, cuyo brillo metálico contrasta tanto con su dulce voz como con la tarta de boda que corta:

No es posible dudar que una violencia extrema es anotada en esos ojos-cuchillo que conducen la mano de su novio:

Sillas vacías

Si no la hemos resuelto todavía, al menos algo hemos avanzado por lo que se refiere a nuestra segunda cuestión.

Ocupémonos ahora un poco de la tercera.

Tomemos, para ello, dos planos, uno de la primera mitad y otro de la segunda:

Resulta evidente que existe una determinada relación entre ellos, pues hay, en ambos, una silla vacía que, además, se encuentra en cada caso, y a pesar de la constante inestabilidad de la cámara de von Trier, en el centro neto del plano.

Esas sillas vacías poseen, por lo demás, una neta relación de reversibilidad: la primera está de frente, mientras que la segunda, en cambio, nos da la espalda.

La primera silla es la de la novia, Justine, y se encuentra por eso flanqueada por su esposo, Michael, y por John, el esposo de su hermana Claire. La segunda, en cambio, es la de John, el marido de Claire, y solo tiene a su lado el trípode de su telescopio.

Podríamos formularlo así: siempre hay una pieza que falta en el engranaje de las cosas y en las ceremonias de los hombres.

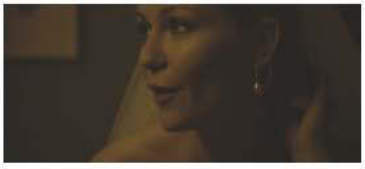
Y ciertamente, en un caso es la novia la que falta de su sitio –¿pero no es la novia la protagonista absoluta de la ceremonia de toda boda?–: yace desnuda en su bañera, con sólo su velo de novia, sumida en una de sus habituales depresiones.

En el segundo caso es el padre de familia el que falta del suyo, precisamente cuando la catástrofe que se avecina lo torna más necesario en el que debiera ser su papel de tal. Y así, yace definitivamente en la cuadra

de los caballos, una vez que se ha suicidado con los barbitúricos que en su momento quiso evitar que usara su esposa.

El asunto es que, en uno y otro caso, uno y otro personaje ha salido huyendo. Justine de la celebración de su propia boda –¿cómo no ver la desolación en el rostro de su novio?–; John de su responsabilidad paterna.

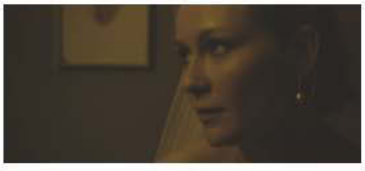
Y la proximidad entre ambas ausencias es, si lo piensan bien, aún mayor. Pues si Justine ha huido es porque no soportaba por más tiempo el discurso que, como novia, le estaba siendo obligado recitar:



Justine: *Ojalá creas que está bien aprovechado* [el dinero gastado en la boda].

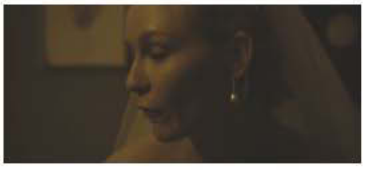
John: *Bueno, depende de si hacemos un trato.*

Justine: *¿Un trato?*



John: *Sí, un trato.*

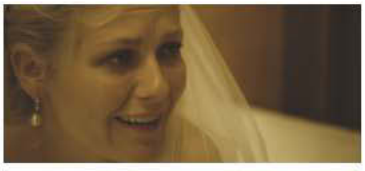
John: *Que seas feliz.*



Justine: *Sí, claro, trato hecho.*

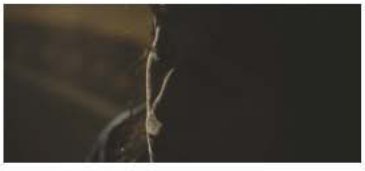
Padre de Justine: *¿Eres feliz?*

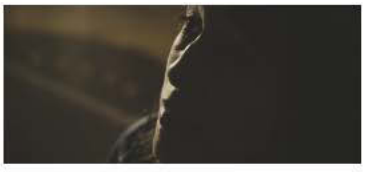
Justine: *Sí.*



Justine: *Sonrío, sonrío y sonrío.*

John, a su vez, ha huido porque es incapaz de soportar, ahora que ya finalmente sabe, el discurso tranquilizador que, como padre conocedor del buen orden de los movimientos de las estrellas, había venido recitando hasta aquí.





Claire: *Pero ¿y si los científicos se han equivocado y...?*

John: *No se han equivocado.*

Claire: *¿Me lo prometes?*
John: *Claro que sí.*

John: *Te lo prometo.*
Claire: *De acuerdo.*

De modo que ambos, tanto Justine como John, se sienten impostores.

Mas hay, con todo, una notable diferencia entre ellos.

Pues Justine lo ha intentado –ha intentado casarse–, pero nunca ha creído realmente en lo que intentaba.

John, en cambio, creía profundamente en su tarea paterna, y su suicidio es el efecto del pánico que sigue al derrumbe de sus creencias.

Y así, incluso desnuda y deprimida, Justine, en la bañera, es más novia que nunca, sólo que una novia para la que no hay novio alguno a su altura.

John, en cambio, en su derrumbe, ya no es ese *pater familias* capaz de calmar a su esposa con sus promesas, y por eso, en su suicidio, la cámara lo muestra degradado a la condición del animal, muerto en el establo.

Ahora bien, este señalamiento, ¿no debería recordarnos que la degradación del padre es uno de los presupuestos iniciales del film?

¿Acaso John, el padre, no ha muerto como un animal en el establo de ese otro animal que es Abraham?

Justine: *Debemos ir al establo a saludar a Abraham.*

Claire: *Ni hablar.*
Justine: *Si.*
Michael: *¿Quién es Abraham?*

¿Quién es Abraham?, pregunta el novio. Pues bien, se mire como se mire, Abraham es el nombre del patriarca bíblico por antonomasia. Pero es también el nombre del caballo de Justine.

Justine: *Abraham.*

Justine: *Me he casado.*

Justine: *Ahora, Michael es mi marido.*

Justine presenta su marido a su caballo Abraham, no dudando ponerles a ambos en un plano de igualdad:

Justine: *Seguro que os caéis bien.*

y el bueno de Michael acepta su posición,

Michael: *Encantado.*

a la que Justine no duda poner nombre:

Justine: *Soy su ama.*

Justine: *Solo yo puedo montarlo.*

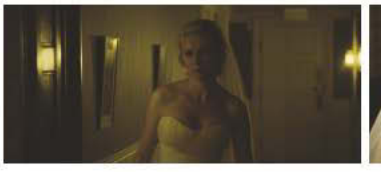
¿No les parece que hay algo en extremo inquietante en esta dulce novia que no cesa de desplazarse como flotando por todos los espacios de la gran mansión en la que se celebra su boda?

Algo amenazante.

Algo que hace de ella una suerte de valkiria.

Y parece obligado reconocer que hay, en von Trier, una inconfundible fascinación por el vestido de novia.

Y está, también, ciertamente, la sugerencia de que cierta bruja habita a la mujer que lo viste.



Algo tan oscuro como blanco.

Y fantasmal.

Y, ciertamente, dotado de una fuerza extraordinaria:

Trípode

Pero dejemos por un momento a la novia, para retornar al padre derrumbado.

Insistamos en ello: es un trípode lo que se encuentra al lado de la butaca vacía del padre que ha huido.

¿Tendrá alguna relación entonces esa patética caída del padre con la notoria ausencia de trípode que da al cine de von Trier su constante inestabilidad tanto como su movimiento, a la vez angustiado y frenético? ¿Se deberá a ello su incapacidad de encontrar el justo lugar, la vía para localizar el sentido y fijar la mirada en su universo?

Lo notable es que existen en *Melancholia* unos cuantos planos más rodados con trípode que esos que ya hemos localizado en la obertura y en el desenlace del film.

Son, en todos los casos, planos del planeta Melancolía. Pero no son ni mucho menos todos los planos del planeta, pues hay muchos que lo muestran con cámara en mano. Así éste:

Éste:

Éste:

Merece la pena repasarlos todos, no sólo por su indiscutible belleza,

sino porque ello permite refrescar esa experiencia mayor del film que es la de ver cómo Melancolía se aproxima.

El movimiento de la cámara en mano, en ellos, transmite oportunamente el íntimo malestar que es la otra cara de esa belleza.

Ahora bien, ¿cuáles son entonces esos en los que la cámara no se mueve?

En primer lugar, aquellos en los que el planeta es contemplado a través del telescopio del padre.

Así el que sigue a éste:

Y el que sigue a éste otro:

Parece razonable, pues ¿acaso el telescopio no se encuentra colocado sobre un sólido trípode?

Precisamente, el trípode, como les digo, del padre.

El problema es que, a partir de cierto momento, el padre se suicida, el planeta sigue avanzando y ya nadie mira por el telescopio nunca más.

Pero sucede que hay todavía dos casos más, en los que, habiendo mirada directa al planeta, es decir, sin mediación alguna del telescopio y su trípode, el planeta nos es mostrado en ausencia absoluta del vaivén característico de la cámara en mano.

El primero responde a la mirada de Justine:

La cámara está ahora absolutamente estática, a pesar de que Justine la mira directamente, sin la mediación de trípode alguno.

Y anoten este otro dato no menos llamativo: sin embargo, la cámara que mira a Justine no deja de bambolearse.

Pero como es evidente que Justine ha alcanzado la serenidad, el plano subjetivo que nos devuelve su mirada es de una estabilidad total, de modo que no conoce otro movimiento que el de la incesante aproximación del planeta.

No hay duda de que esa serenidad tiene que ver con una especial intimidad entre ella y el planeta que aúna la belleza extrema y la extrema destrucción.

El otro caso es curiosamente inverso. Corresponde a la mirada de Claire, y se produce cuando ésta descubre la verdad sobre el acercamiento irreversible del planeta, lo que la conduce, por oposición a lo que con Justine sucede, a una nueva y más intensa crisis de angustia:

Se trata de la tercera vez que la vemos utilizando el sencillo medidor de distancia construido por John –tan sólo un alambre curvado circularmente y sujeto al extremo de un palo que permite visualizar las modificaciones del tamaño del planeta que traducen su progresiva aproximación.

Notablemente, en las dos veces anteriores en que habíamos visto a los personajes utilizar este instrumento, el plano había sido rodado con cámara en mano. Pero no ahora. Esta vez, en su lugar, un movimiento óptico –un zoom– traduce la enormidad del descubrimiento de Claire.

Basta fijarse en el árbol que asoma en la esquina inferior derecha del plano para comprobar que el zoom se ve acompañado por un reenfoque, pero que la cámara no se mueve de su posición lo más mínimo.

El movimiento de cámara, en cambio, retorna de inmediato en el contraplano de Claire invadida por su crisis de angustia:

La cámara parece perder pie con ella, en un movimiento inestable que bordea la náusea.

Y bien, de estas dos miradas al planeta tan opuestas –la de Justine y la de Claire– y sin embargo en ambos casos obtenidas con trípode, algo parece obligado deducir:

Que las dos hermanas son las dos caras de Lars von Trier en su enfrentamiento con el planeta Melancolía, dispuestas en una disociación en espejo en cuya bisagra el cineasta se inscribe en forma de niño.

Equilibrio y aniquilación

Recapitulemos.

Durante un tiempo, sólo el telescopio del padre permite fijar la imagen, anclar el punto de vista y –¿por qué no decirlo así?– mantener el planeta a distancia –a la distancia que el telescopio mismo hace posible con su presencia.

Pero es un hecho que el padre no resiste, que el telescopio cae, y que el planeta impone su avasalladora presencia.

Una presencia que, poco antes de la extinción absoluta del mundo, permite fijar la mirada. Sea con la complacida –y mórbida– entrega de Justine

o con la angustiada negación de Claire.

Pero el asunto sustantivo es que, siguiendo la senda que esa doble vía abre, llegado ese momento, la cámara encuentra su posición definitiva.

O en otros términos: en el umbral de la aniquilación absoluta, la cámara de von Trier encuentra su equilibrio definitivo.

¿Qué acto?

Volvamos ahora a nuestra tercera pregunta, la que versa sobre la relación, que tanto ha desconcertado a la crítica, entre la primera y la segunda parte del relato.

¿Cómo se engranan la boda y el fin del mundo?

Pues bien, sencillamente, por una relación de causa y efecto.

¿Cómo no recordar esos antiguos mitos, existentes en las más diversas culturas, que afirman que para que el día siga a la noche, tanto como para que la sucesión de las estaciones pueda producirse, resulta imprescindible la realización de ciertos ritos –pues de lo contrario nada se sucedería y todo se volvería imposible –es decir, llegaría el fin del mundo?

Pues bien, no es posible dudar que el rito matrimonial fracasa estrepitosamente en la primera mitad de *Melancholia* y que, por eso, adviene el fin del mundo.

Sin duda, una afirmación así puede, en principio, parecer desproporcionada, dado que se trata en un caso de una boda singular y, en el otro, del mundo en su totalidad. Pero sucede que, desde un punto de vista antropológico, esa desproporción o bien no existe o bien desaparece: pues los mitos hablan siempre, simultáneamente, del ser y de la comunidad.

En ellos la ontogénesis y la filogénesis se superponen: el comienzo de la vida del héroe es, a la vez, el comienzo de la civilización en su conjunto.

Lo mismo podemos decir desde un punto de vista psicoanalítico. En el inconsciente no hay diferencia alguna entre el mundo y el mundo del sujeto. Ni entre el origen del sujeto y el origen del mundo. Tampoco entre el fin del mundo y el fin del sujeto.

Si estas ideas resultan demasiado abstractas, nada mejor que *Melancholia* para concretarlas. Y la mejor vía para hacerlo estriba, precisamente, en retornar a nuestra primera pregunta: ¿Qué acto? ¿Cuál es el acto central de *Melancholia*?

Desde luego no el acto simbolizado por el ritual matrimonial, es decir, el acto sexual:

Justine: *Michael, dame un momento.*

Michael: *¿Cómo?*
Justine: *Dame un momento.*
Michael: *¿Cómo?*
Justine: *Por favor.*

Justine: *Dame un momento, por favor.*

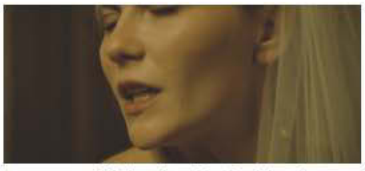
Michael: *Si. Claro.*

Ciertamente, no se da el acto sexual convocado por el ritual matrimonial –sabemos que hay otro, pero extemporáneo a ese ritual– y en su lugar, lo que viene a sustituirlo es una extraña escena de humillación de Michael/Abraham por su ama.

Justine: *Ayúdame. La cremallera.*

Ella, sencillamente, no le soporta.

Y solo a duras penas contiene la manifestación del desprecio que siente por él.



Michael: *¿Estás bien?*

Michael: *Ya está.*

Ciertamente, *Melancholia* es, en esto, una película lacaniana.

No hay, en ella, relación sexual, no hay acto sexual, excepción hecha de su parodia perversa en la que, como ya hemos sugerido, Justine se nos descubre como una auténtica valquiria:

Las dos hermanas

Existe una estrecha reversibilidad entre ambas hermanas, que se manifiesta bien en las cuatro conversaciones que mantienen a lo largo del film, dos en la primera parte, y otras dos en la segunda.

En dos de ellas, se echan en cara sus respectivas imposturas.

Claire a Justine:

Claire: *Michael lleva toda la noche*

Claire: *intentando alcanzarte.*
No lo ha conseguido.
Justine: *No es verdad.*

Justine: *Sonrío, sonrío y sonrío.*
Claire: *Nos mientes a todos.*

Y luego, en la segunda parte, Justine a Claire:

Claire: *Pasará de largo esta noche.*

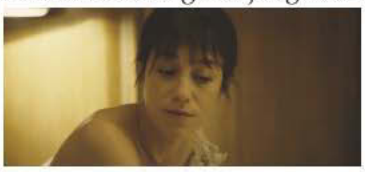
Claire: *John está muy tranquilo.*

Justine: *¿Y eso te tranquiliza?*

Claire: *Si, claro. John estudia muchas cosas desde siempre.*

A la angustia de cada una

responde con dureza el gesto juzgador de la otra.



Y por cierto, la impostura, que coincide con la debilidad, se ve en cada caso juzgada desde la fuerza que detenta la otra en tanto que sabe de esa debilidad y la rechaza.

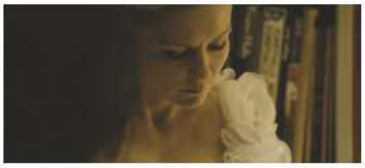
¿De dónde procede esa común estructura? Nos ayudarán a responder a ello las otras dos escenas que encuadran estas dos que acabamos de revisar, pues se trata de la primera y la última conversación entre las hermanas.

Y esta vez en los dos casos la fuerza y el rechazo emergen en primer término en la relación de estas dos mujeres que sin embargo se aman.

Esta es la primera:

Claire: *Escúchame. Acordamos que no montarías un número esta noche.*

Justine: *No queremos números.*
Claire: *No, no queremos.*



Justine: *No.*

Claire: *Mírame cuando te hablo.*

Justine: *No he hecho nada.*

Claire: *Sabes a qué me refiero.*

Y ésta es la última:

Claire: *Quiero que estemos juntas cuando ocurra.*

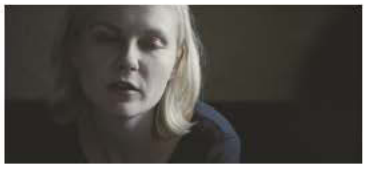
En ella el brillo mate de Justine ha oscurecido absolutamente a Claire.

Claire: *Quizá fuera, en la terraza.* (...)

Claire: *Ayúdame, Justine.*

La Claire que organizó el ritual de boda fracasado de Justine suplica ahora a su hermana un ritual con el que afrontar el fin del mundo.

Claire: *Quiero hacer esto bien.*



Justine: *Deberás*

Justine: *darte prisa.*
Claire: *Una copa de vino juntas,*

Claire: *quizá.*
Justine: *¿Quieres que tome una copa en la terraza?*

Claire: *Si, ¿lo harás, hermana?*

Justine: *¿Y una canción? La Novena de Beethoven.*

Justine: *¿Algo así?*

Justine: *Incluso podríamos encender velas.*

Justine: *¿Quieres que nos reunamos en la terraza para cantar una canción y tomar una copa de vino? ¿Los tres?*

Claire: *Si. Eso me haría feliz.*

Justine: *¿Sabes qué me parece tu plan?*
Claire: *No.*

Claire: *Esperaba que te gustase.*

Justine: *Me parece una mierda.*

La madre

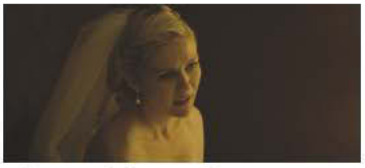
Como ven, llegado el momento, cada una trata a la otra como a una niña pequeña, pero no sólo eso: como a una niña pequeña a la que se desprecia.

Ahora bien, ¿cuál es la matriz de esa común estructura?

La respuesta cae de su propio peso, pues está en la letra misma de la pregunta: Se trata, precisamente, de la matriz. Quiero decir, de esa matriz radical que es la madre de ambas:

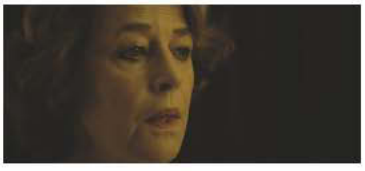
Justine: *Mamá. Estoy un poco asustada.*
Madre: *Un poco.*

Madre: *Yo estaría muerta de miedo en tu lugar.*



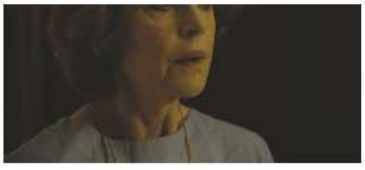
Justine: *No. Es otra cosa, yo... Tengo miedo, mamá.*

Justine: *Me cuesta andar bien.*



Madre: *Vaya, aún te tambaleas.*

Este especialmente desgarrado diálogo nos hace saber por qué se tambalea constantemente la cámara de von Trier.



Madre: *Tambaléate hasta la puerta.*

Madre: *Deja de soñar, Justine.*

Justine: *Tengo miedo.*
Madre: *Como todos, cariño.*

Madre: *Olvídalo. Lárgate de una vez.*

No hay duda del origen de la mueca de desprecio que comparten las dos hermanas:

Pero faltaríamos a la verdad si dijéramos que la proximidad a la madre es la misma en Claire y Justine.

Retornemos a la conversación final:

Claire: *Justine, por favor. Solo intento que sea agradable.*

Justine: *¿Agradable?*

Justine: *¿Qué tal si nos reunimos en el puto retrete?*

Fíjense en esa mirada fría, vacía, incapaz de la menor empatía.

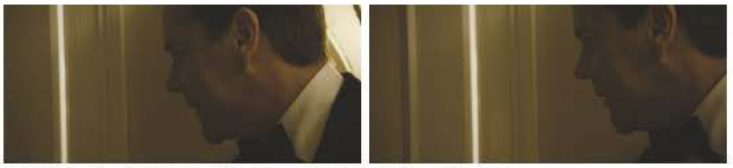
Como ven, ese espléndido director de actores que es Lars von Trier sabía exactamente lo que quería.

Y hay que añadir que, muy probablemente, el lugar de la cita nombrado por Justine no sea meramente metafórico:

John: *Gaby, siento molestarte, pero es hora de cortar la tarta.*
(sonido de la cisterna del water)

Madre: *No estaba cuando Justine cagó en un orinal por primera vez.*

No cabe duda de que el desprecio de Justine hacia el ritual con el que su hermana Claire le propone aguardar el fin del mundo procede, de manera literal, de su madre:



Madre: *Dejad de darme la lata con vuestros putos rituales.*

La madre ha fijado en público, ante todos los invitados a la boda, su posición al respecto:

Madre: *Personalmente, odio las bodas.*

John: *Gaby, por favor.*

Madre: *Sobre todo cuando se trata de mi familia más próxima.*

Y luego está la otra cuestión, que es sin duda la decisiva por lo que tiene que ver con el acto que tiene lugar aquí.

La fascinación de Justine por los oscuros rituales de su madre.

¿No les parece que esa madre que hace sus ejercicios de gimnasia frente a la ventana en la noche –en la noche de bodas de su hija– podría estar invocando al planeta Melancholia que ya ha comenzado a aproximarse?

Pero sucede que, en cierto modo, Justine ha realizado ya una invocación en esa misma dirección.

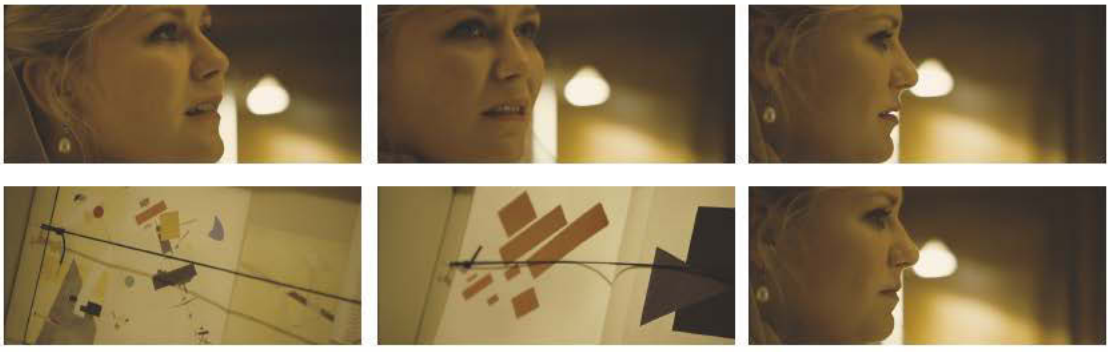
Recuerden lo que sucedía justo después de ser acusada de impostora por su hermana:

Justine: *Sonrío, sonrío y sonrío.*

Justine: *Nos mientes a todos.*

Cuando Claire abandona la habitación, se desata en Justine una furia netamente artística.

Descubre que la que la rodea no es la escenografía apropiada.



Y ella, como von Trier, tiene pasión escenográfica.

De modo que la blanca novia, tan oscura como brillante, pasa a la acción.

Con una violencia que es la misma que la de la cámara de von Trier, modifica totalmente la escenografía impregnándola de la más negra melancolía.

Y esta comienza con *Cazadores en la nieve*, de Brueghel.

Una de sus elecciones melancólicas, es la *Ofelia* de John Everett Millais.

John Everett Millais - *Ofelia*

Novia frente a Novia, pues ella misma es Ofelia –pero una Ofelia para la que el fin de su mundo se confunde con el fin del mundo.

¿Por qué *El país de Jauja* de Pieter Brueghel el Viejo? Más tarde no ocuparemos de ello.

El motivo del *David con la cabeza de Goliat* de Caravaggio cae por su propio peso cuando se recuerda que Caravaggio se autorretrató en la cabeza cortada de Goliat, por lo que, en cierto modo, constituye el reverso masculino de Ofelia.

1606-1607 Caravaggio-*David con la cabeza de Goliat*

Pero, ¿y este ciervo que cierra la serie?

No he logrado averiguar de qué obra se trata. Pero es, bien patentemente, un ciervo que aúlla. ¿Y no aullará, como los lobos, a la luna?

En cualquier caso, con él, Justine da por culminada su obra.

Ahora bien, ese aullido anhelante a la luna ¿no es, después de todo, la actitud de Justine ante Melancolía?

Pero, por otra parte, ese ciervo aullante, anhelante, ¿no tiene algo que ver con la madre siempre distante de Justine?

Pues ciertamente, es hacia un cielo hacia donde Gaby realiza sus invocaciones.

Recuerden, por lo demás, con qué desolado anhelo era contemplada por Justine.

Ciertamente, toda la locura de Justine cabe en este plano/contraplano que simultáneamente, dibuja la infinita distancia en la que se encuentra y se ha encontrado siempre, para ella, su madre.

No parece por ello excesivo hablar de una distancia *cósmica*.

Impresionante el circuito del anhelo que, así, dibuja von Trier: se trata, pues, del circuito de un anhelo cósmico que, comenzando como anhelo de una madre absolutamente lejana y absolutamente ensimismada en su inaccesible narcisismo, conduce, desde la melancolía de la pérdida absoluta al planeta Melancolía de la destrucción total:

Y la cosa se hace tanto más plausible cuando se repara en la cadencia temporal con la que se desenvuelve el film: pues si la madre se aleja siempre más, Melancolía no cesa de aproximarse.

¿Qué tiene que ver la madre con ese planeta llamado Melancolía? En primer lugar, que se llama así, Melancolía, y la Justine de von Trier padece de melancolía en relación a una madre a la que siempre ha anhelado y nunca ha tenido.

Para entender todo lo que se juega en ello, resulta necesario hacer el esfuerzo de imaginar la colosal envergadura que la imagen de la madre posee para el recién nacido. Antes de tener conciencia diferenciada de su yo, antes de poder identificarla a ella como a un otro –como a ese otro al que se llama *madre*–, el recién nacido vive una experiencia indiscriminada de caos de la que sólo le rescata, cuando se aproxima, esa imago primordial que es entonces la madre para él.

Una imago plena, omnipotente, que suscita una sinestesia completa en la que se reúnen todos los sentidos: la vista, el oído, el tacto, el olfato, el gusto... Pero todos ellos, inevitablemente entonces, regidos por el gusto, pues es la incorporación oral la que gobierna la relación: el bebé, de mamá, mama.

Y se sacia o no se sacia. O incluso, a veces puede saciarse en exceso.

¿Cómo no recordar ahora los dos cuadros de Brueghel que ha introducido esa Justine cuya violencia era la misma que la de la cámara de von Trier?

1565 Pieter Brueghel-
Los cazadores en la nieve

Toda la frialdad de la madre cabe en este paisaje y en estos perros famélicos sobre la nieve –el mismo cuadro que utilizara, digámoslo de paso, Andrei Tarkovski en *Solaris*, una película no menos melancólica que ésta.

1567 Brueghel el viejo- *El país de Jauja*

El país de Jauja presenta un paisaje de seres aplastados por su glotonería en un país que es todo alimento.

Son pues las pasiones más arcaicas las que atrapan en su madre a la Justine de Lars von Trier.

Quizás una referencia directa constituya la vía más fácil para aproximarse a ellas: ¿quién no ha oído hablar alguna vez de Melanie Klein y de ese pecho malo que podría estar en el origen de la psicosis? Pues bien, resulta obligado reconocer que nunca el cine había llegado tan lejos a la hora de visualizarlo:

Es pues el fantasma de un pecho aniquilador el que, desde el comienzo del film, anticipa la hecatombe en la que todo habrá de concluir.

La melancolía de Justine está toda ella ahí:

Por eso se entrega a Melancholia con el anhelo de ser devorada.

Que no hay nada de excesivo en esta afirmación es algo que se deduce de las palabras del propio cineasta:

> "A melancholic longing must be as emotional as it can get. It evokes the image of wolves howling at the moon."
>
> "Justine is howling at that planet: come and get me. And I'll be damned if it doesn't. And it devours her. And it was very poignant that it should not just be a collision between two planets, but that Melancholia should devour the Earth."
> (Lars von Trier, *Longing for the end of all*, interview by Nils Thorsen)

Ahí tienen a los lobos que aúllan a la luna... Y a esa Justine von Trier, quien cifra todo su anhelo en ser devorada.

¿Qué mejor confirmación de todo ello que el final mismo del film?

Pues ciertamente hay algo esencial en común en estos dos planos de su escena final. Se trata de una cuestión de composición. Justine se encuentra en el centro, entre su sobrino y Claire, su hermana. De modo que está de espaldas al planeta, pero, por lo que a la cámara se refiere, está en posición frontal, como el planeta mismo.

Y el óvalo de su rostro, redondeado por su cabello tan claro como el planeta que se aproxima, constituye una forma circular en todo semejante a él.

De modo que ella, finalmente, entregándose a la devoración, alcanza la fusión final con esa Imago Primordial que siempre anheló.