

TECLA GONZÁLEZ HORTIGÜELA¹
MANUEL CANGA SOSA²

LA PASIÓN DE DOS HERMANAS
ABOCADAS A LA MUERTE: DE TRISTÁN E ISOLDA A
MELANCOLÍA (LARS VON TRIER, 2011)

*THE PASSION OF TWO SISTERS DOOMED TO DEATH:
FROM TRISTAN AND ISEULT TO MELANCHOLIA
(LARS VON TRIER, 2011)*

RESUMEN

Es posible que *Melancolía* (*Melancholia*, 2011) sea la película más romántica del cineasta danés Lars von Trier, no solo por la gran potencia lírica de sus imágenes, su belleza, nocturnidad y fatalismo, sino también —y especialmente— por presentarse como una paráfrasis posmoderna del viejo mito de *Tristán e Isolda*, cuya versión operística fue estrenada por Richard Wagner en 1865, marcando a diferentes generaciones de artistas e intelectuales desde entonces. En este artículo proponemos el análisis de una película que ha incorporado fragmentos de otros relatos para escenificar la experiencia de un goce abocado a la muerte en el contexto de una fantasía de resonancias astronómicas inspirada en la tragedia de los personajes wagnerianos. El análisis textual que proponemos estará basado en los postulados teóricos del psicoanálisis y tendrá como objetivo demostrar que el planeta Melancolía representa mucho más que un astro de órbita impredecible, por centrar el deseo de la protagonista y llevarla hasta el abismo.

Palabras clave: *Melancolía* (*Melancholia*), Lars von Trier, Tristán e Isolda, mito, análisis textual, psicoanálisis

ABSTRACT

It could be said that *Melancholia* (2011) is the most romantic film by Danish filmmaker Lars von Trier, not only because of the great lyrical power of its images, its beauty, darkness and fatalism, but also, and especially, because it is presented as a postmodern paraphrase of the old myth of *Tristan and Iseult*, whose operatic version was premiered by Richard Wagner in 1865. Ever since, the great musical composition of the German composer has influenced different generations of artists and intellectuals, such as the aforementioned filmmaker. This paper is focused on the analysis of a quite interesting film that has incorporated fragments of other legendary stories to stage the experience of a doomed to death enjoyment, in the context of an astronomical phantasy partially inspired by the Wagnerian characters' incidents. The textual analysis that we propose will be based on the theoretical principles of psychoanalysis and will aim to demonstrate that the planet Melancholia represents much more than a simple star with an unpredictable orbit. In fact, this paper has been written to prove that the planet has been staged to center the desire of the female main character, like a gloomy lover whose passion will lead her to death.

Keywords: *Melancholia*; Lars von Trier; Tristan and Iseult, myth, textual analysis, psychoanalysis

1 Universidad de Valladolid, teclagonzalez@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-4245-5620>

2 Universidad de Valladolid, manuelangel.canga@uva.es, <https://orcid.org/0000-0002-4998-5045>



1. Introducción

Como un texto artístico admite diferentes lecturas, sería interesante analizar una película como *Melancolía* de Lars von Trier (*Melancholia*, 2011) para avanzar sobre la pista de lo ya formulado e introducir nuevas interpretaciones de corte semiótico y psicoanalítico que giren en torno a «la *representación de la feminidad y de la masculinidad*» (Colaizzi, 2021, pp. 18, 22). Al igual que sucede en los sueños, los textos artísticos son el resultado de una serie de condensaciones y desplazamientos que complican su sentido, sirviendo el análisis textual y la interpretación para reducir la opacidad intrínseca de sus motivos y acceder a la experiencia subjetiva que ahí habita (González Requena, 1995, 2015; González Hortigüela y Canga Sosa, 2021). El análisis y la interpretación, por lo tanto, son una práctica que implica al sujeto que lee³ y que pone en juego la verdad de la enunciación. Pues, según decía Lacan, la praxis interpretativa «no se somete a la prueba de una verdad que se zanjaría por sí o por no, ella desencadena la verdad como tal. Solo es verdadera en la medida en que se sigue verdaderamente» (2009, p. 13).

En este artículo nos proponemos analizar la obra de un cineasta que explora de cerca el sufrimiento y la angustia de sus personajes, esencialmente femeninos, llevándolos hasta el límite de lo insoportable. Si hay algo que caracteriza a la llamada «Trilogía de la depresión de von Trier» –*Anticristo* (2009), *Melancholia* (2011) y *Nymphomaniac* (2013)– es que pone en escena la oscura y mítica ligazón que habría entre el goce sexual y la muerte. De hecho, la palabra elegida como título del filme que nos ocupa, *Melancolía*, alude a ese estado que representa, por sí mismo, «la locura antigua», la enfermedad de los «embargados por la tristeza» (Colina, 2011, pp. 40, 44) –«ninguna tristeza puede considerarse más dulce que la del enamorado» (Colina, 2011, pp. 62-63)–, pero también designa a un planeta bello y destructor que interviene como una suerte de torrente pulsional, metaforizando el lazo entre un encuentro sexual imposible y lo real de la muerte⁴.

Si atendemos a la estructura del filme, observamos que el cineasta ha dividido la película en tres segmentos: un prólogo –cuyo lirismo declara su vocación poética– y dos partes que participan de una curiosa simetría: ambas tienen la misma duración y se despliegan en espejo, estableciendo una relación de semejanza y oposición entre sus dos protagonistas, cuyos nombres encabezan cada parte: Justine (*Part One*) y Claire (*Part Two*).

Las imágenes del prólogo podrían ser vistas como una sucesión de fantasías superpuestas que anticipan lo que luego se verá: cuadros en movimiento que parecen saturados de una poderosa carga emocional y generan

3 «El significado de un texto, apunta Giulia Colaizzi, no está encerrado en él, sino que se da, como sentido, en tanto *efecto* de la mirada que recorre los trazos que lo constituyen» (2021, p. 23).

4 Recordemos que la melancolía, desde siempre, ha guardado relación con el fenómeno de los astros. Ficino habla de una triple causa de la melancolía humoral: celeste –divina y astrológica–, humana y natural (Colina, 2011, p. 44).

sensaciones de estupor y extrañeza. La primera parte gira en torno a la boda de Justine, o más bien al fracaso de la boda y su progresivo hundimiento en la melancolía; y la segunda gira en torno a la llegada de un magnífico planeta que va aproximándose a la tierra hasta colisionar con ella y destruirla por completo. La propia estructura del filme nos invita a interrogar la relación que existe entre el fracaso de esa boda y el fin del mundo provocado por la colisión, siendo lógico pensar que entre ambos segmentos pueda haber una «relación de causa y efecto» (González Requena, 2014a, p. 55).

Para entender el sentido de esta articulación, González Requena ha puesto el acento en la relación de Justine con esa madre fría y distante que podría estar en el origen de su melancolía, describiendo el trayecto que va «desde la melancolía de la pérdida absoluta al planeta Melancolía de la destrucción total» (2014a, p. 74). Para este autor, el susodicho planeta vendría a remitir a la figura de una diosa que en el fondo encarna a la «imago primordial», una imagen todopoderosa que, tal y como podemos visualizar en el plano que cierra el prólogo, emerge como el «fantasma de un pecho aniquilador» (2014a, pp. 74, 77) que amenaza con tragárselo todo, según la conocida fantasía de la llamada fase oral: un canibalismo primario, apunta el psicoanalista Shlomo Lieber, que todo lo devora y todo lo consume (2020).

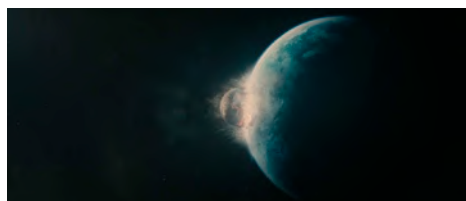
Imagen 1⁵

Imagen 2

El cineasta habría elevado, así pues, el planeta Melancolía al nivel de lo que Jacques Lacan denominaba *das Ding* «la cosa», señalando la amenaza de un acercamiento excesivo a la figura materna, cuyo contacto llevaría a la invasión corporal directa y la destrucción⁶. A nuestro entender, tal y como trataremos de desplegar en lo que sigue, el planeta podría verse, así mismo, como una encarnación del amante deseado por Justine, como «su Otro compañero», en una relación erótica real (Lieber, 2020). La interpretación que proponemos

5 Las capturas de pantalla pertenecen a Von Trier, Lars. (2011). *Melancolía* [película; DVD] para uso de citación académica.

6 La esfera ha tenido siempre numerosas connotaciones que remiten a la imagen grandiosa del objeto perfecto, del sol y la luna, representaciones de lo masculino y lo femenino, del padre y de la madre. Freud explica que el sol, para Schreber, era símbolo del padre, y opera como tal en numerosos sistemas mitológicos. Por eso se repite desde la antigüedad aquella frase tan sugerente de la filosofía hermética, que traslada al espacio exterior el fundamento de la creación y la potencia divina, incluyendo el fantasma de la omnipresencia: «Dios es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna» (Arnheim, 1998, p. 299; Koyré, 1999, p. 21).

toma como eje de lectura la presencia del mito de Tristán e Isolda, sobre el cual el cineasta ha compuesto y puntuado su película, siguiendo la versión de Richard Wagner, que ha influido en numerosos músicos y cineastas⁷ desde que fue estrenada en 1865. Nótese que se trata de una interpretación que, sin que esté reñida con la lectura de González Requena —ya que también pone el acento en el encuentro fusional entre dos cuerpos—, viene a actualizar la fantasía de un amor mítico, tan magnánimo como destructor.

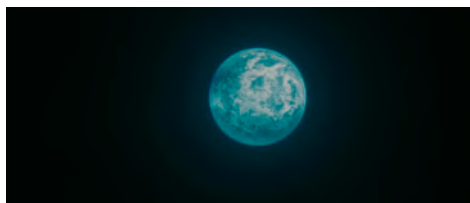


Imagen 3

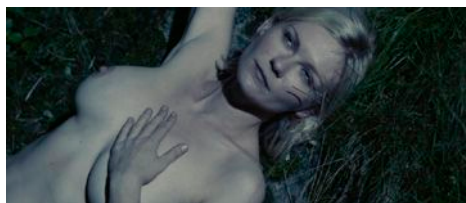


Imagen 4

Para justificar nuestra hipótesis, será preciso analizar algunas escenas que demostrarán el parentesco entre ambos textos, subrayando el paralelismo entre personajes, situaciones y motivos, más allá de la presencia de algunos fragmentos de implacable potencia sonora tomados explícitamente del preludio de Wagner.

2. El mito de Tristán e Isolda

Denis de Rougemont ha elevado la leyenda medieval de Tristán e Isolda a la condición del primer mito moderno de la pasión amorosa de Occidente (1979, pp. 18-19), en el cual se plantea, como es propio de todos los mitos, «la relación del hombre con una fuerza secreta, maléfica o benéfica, pero esencialmente caracterizada por lo que tiene de sagrado» (Lacan, 1995b, p. 254). En el caso de Tristán, esa fuerza está representada por la poción de amor ingerida por los amantes, momento elegido por Wagner para dar comienzo a su ópera y que introduce el tema central amor/muerte.

Recordemos que Tristán viaja a Irlanda para conseguir la mano de la bella Isolda y entregársela al rey Mark. De regreso, a bordo de la nave, acontece la famosa escena del filtro amoroso: Tristán e Isolda beben por error la mágica poción que la madre de Isolda había preparado para que el rey y su hija la bebieran la noche de bodas. Según leemos en el poema de Gottfried, el filtro representa una «fuerza secreta», un «poder incomprensible» que fue capaz de convertirlos en «un solo ser» (2015, pp. 357-358). Junto a la idea de esa fusión que transforma en Uno lo que antes eran dos, sentido final de Eros, resulta inevitable que el relato haga surgir a Tánatos, la muerte eterna:

7 Cuatro ejemplos: Buñuel lo utilizó en *Abismos de pasión* (1954) y *Un perro andaluz* (1929), Robert Siodmak en *A través del espejo* (*The Dark Mirror*, 1946), Fritz Lang en *Secreto tras la puerta* (*Secret Beyond the Door*, 1947) y Alfred Hitchcock en *Vértigo* (1958).

Yo, pobre de mí, y la pobre Isolda, sin que sepamos cómo nos ha sucedido, hemos perdido la razón en poco tiempo mediante una extraña aflicción. Nos morimos de amor. [...]

Nunca antes estuvieron dos vidas tan inseparablemente unidas. Juntos portamos los dos la vida y la muerte para el otro. (Gottfried, 2015, pp. 364, 454)

El amor impuesto por la poción interviene en el mito como una «ata-dura» que tira de ellos sin descanso, como signo de la muerte, expresando y velando a la vez la estrecha conexión que existe entre el goce y la muerte: «el hecho oscuro e inconfesable de que la pasión está vinculada con la muerte y que supone la destrucción para quienes abandonan a ella todas sus fuerzas» (Rougemont, 1979, p. 21).

Tanto la ópera de Wagner como la película de von Trier comienzan ubi-cando a Isolda y Justine a bordo de una nave-limusina que las conduce a la celebración de sus bodas, aunque ninguna quiera llegar a su destino. Si Isolda no quiere llegar al castillo del rey Mark, tampoco Justine quiere llegar al castillo de John, lo cual estaría reforzado por la «brillante idea» de haber alquilado una limusina demasiado larga para atravesar el camino que conduce a su banquete nupcial.



Imagen 5

Las dos mujeres son rubias y, por supuesto, también las más bellas. Gottfried no cesa de subrayar la extraordinaria belleza de Isolda, comparada al tópico del «sol resplandeciente» (Gottfried, 2015, p. 323): «Isolda, rubia Isolda, maravilla de todo ese mundo [...]. Isolda es especial, un prodigio en esta tierra. [...] No hay reino que posea una muchacha tan prodigiosamente hermosa» (Gottfried, 2015, p. 370).



Imagen 6

Michael: *And never dreamed that I would have such a gorgeous wife.*

Las dos se casan con un hombre que las adora: Isolda con el noble rey Mark y Justine con el joven Michael. De igual modo, también existe cierta conexión entre los personajes masculinos, el rey Mark y Michael, no solo por ocupar la misma posición en ambos relatos, sino porque, además, el personaje de Michael se apellida Marko en la película.

Pero, sobre todo, si hay algo que empareja a Isolda y Justine es que ninguna de las dos quiere casarse, y por ello sienten un hondo pesar, una profunda desdicha. Isolda no quiere casarse con el hombre al que ha sido entregada, porque, tras beber el filtro amoroso, pertenece a Tristán. Y tampoco Justine desea casarse porque, según veremos, pertenece ya a su Tristán particular, motivo por el cual aparece tan triste e infeliz en la velada. De ahí que ambas eviten acostarse con sus maridos en su noche de bodas. Isolda lo organiza todo para que su doncella Branguena pase la noche con el rey Mark haciéndose pasar por ella y Justine, por su parte, participa de una cierta ambivalencia, en un movimiento de atracción y rechazo. Tanto es así que, en un primer momento, en medio del banquete, cogerá la mano de Michael para meterla en su entrepierna y excitarle sexualmente, a lo que él responde quedándose adormilado entre sus pechos, como si fuera un bebé, tan infantil como impotente. Posteriormente, los veremos sentados en la cama del dormitorio, visiblemente incómodos, sin saber qué hacer, hasta que Justine decida abandonar la estancia y dejar plantado a un hombre que no parece saber cómo abordar sexualmente a su mujer.

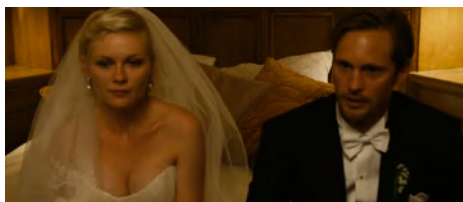


Imagen 7

Ahora bien, si Justine está en la posición de Isolda y el abatido Michael en la de un rebajado soberano, solo queda preguntarse por Tristán: por la función y posición que ocupa en el relato de von Trier.

3. Tristán y *Melancolía*

En *Melancolía* no parece haber rastro de la clásica figura del héroe Tristán, ese hombre ideal que se caracteriza por ser el más valiente, el más viril, el más inteligente y que tenía un talento portentoso, tanto en el combate como en el dominio de las lenguas, la música, la caza, los modos caballerescos y, por supuesto, las mujeres.

A todos les maravillaba los prodigios que llevaba a cabo este hombre. ¡Qué poderes, vive Dios, tiene este hombre, para coronar con éxito todo lo que emprende!

¡Desde luego no hay hombre más hombre que él! Su ropaje y su figura conforman una bellísima imagen viril. Todo encaja portentosamente. Todo en él es espléndido. (Gottfried, 2015, pp. 344-345)

De hecho, en las antípodas mismas del mito, lo que el filme pone en escena es una caída radical de la figura masculina, ejemplarmente representada por Abraham, el caballo de Justine que lleva el nombre del primer patriarca bíblico —un «formidable genitor», apunta Lacan (2007, p. 96), que aquí está encerrado en el establo— y que, de un modo u otro, atraviesa a todos los personajes masculinos, como bien demuestra la presentación de los varones en el banquete nupcial.

Jack, el primero en hablar, es el firme representante de un capitalismo desbocado (Rodríguez Serrano, 2016)⁸, un tipo obsesionado con el trabajo que se empeña en «reducir la boda a un acto laboral y mercantil» (Martín Arias, 2016, p. 26) y necesita que Justine invente un eslogan para su campaña publicitaria, ya que lo suyo no son las palabras.



Imagen 8

Jack: *I'm just asking because if I were to choose between a woman for my dear friend Michael and an employee... I would always choose the employee.*

Dexter, padre de Justine y Claire, es el segundo en tomar la palabra. El padre es representado como un personaje «confundido» entre tantas *Bettys* —nombre que denota la «traza incestuosa de su deseo» (Rodríguez Serrano, 2016, p. 75)—, como un payaso que se dedica a hacer absurdos trucos de magia con las cucharas y con quien es imposible hablar, por mucho que su hija lo intente.



Imagen 9

Dexter: *I'm just a little confused what with all the Bettys at my table.*

8 Para una reflexión sobre la presencia de la ideología capitalista y del malestar de Occidente a propósito del filme, remitimos a la interpretación llevada a cabo por Aarón Rodríguez Serrano al final de su libro sobre *Melancolía* (2016).

No deja de ser curioso que Michael, marido de Justine, sea el último en hablar e intervenga para insistir en el hecho de que nunca ha dado un discurso por ser ella la que habla, estableciendo una clara oposición entre sus respectivos talentos. La debilidad de Michael es compensada por las cualidades de su esposa, que «habla de maravilla».

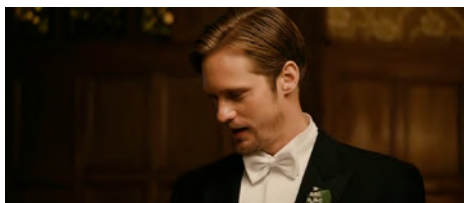


Imagen 10

Michael: *Dear Justine... I've never given a speech before. Justine is the speaker. She can say the most wonderful things, but...*

Ni rastro, pues, de la clásica figura del héroe entre los personajes masculinos. De hecho, este es un punto central de *Melancolía*: la falta de un hombre que pueda sostener el vigor simbólico de la palabra o el vigor viril del falo (González Requena, 2014b). Y, sin embargo, si atendemos al mito de Tristán y al título del filme, encontramos, ya de entrada, una extraordinaria similitud entre el nombre de nuestro héroe y ese esplendoroso y azulado planeta llamado Melancolía, que viene a nombrar el horizonte de la más extrema tristeza, la tristeza infinita:

Su nombre de Tristán se deriva de la palabra «triste». El nombre le cuadraba bien, y en modo alguno era impropio. [...]. Era exactamente igual que como se llamaba, y se llamaba igual que como era: Tristán [...].

Por encima de todo esplendor, corroía a Tristán el dolor y la tristeza [...] (Gottfried, 2015, pp. 218, 263).

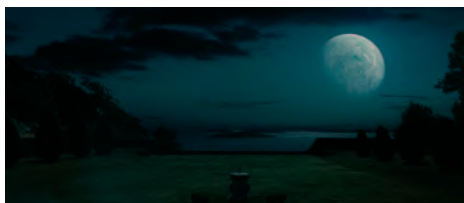


Imagen 11

Mientras que el mito de Tristán muestra a un héroe, un hombre-hombre, un Hombre con mayúsculas, con garantías fálicas, lo que hallamos en *Melancolía* es un planeta que viene a ocupar su lugar, lo cual podría ser interpretado como la puesta en escena de una pérdida, de la nostalgia de esa figura heroica de la que parece no quedar ni rastro. El cineasta parece estar

hablando de una melancolía planetaria estrechamente ligada a la caída de la función fálica, lo que nos invita a sostener que su película vendría a representar el anhelo del falo, entendido como significante de la «potencia» (Lacan, 2014, p. 389). Ante la impotencia del varón, lo que aquí se escenifica es un encuentro imposible entre Justine y un planeta tan potente como devastador, que terminará destruyendo a todos los personajes del relato.

4. Antesala: Antares

La llegada de Melancolía está anunciada desde el arranque mismo del filme. Justine y Michael llegan dos horas tarde al banquete y Claire, enfadada por el retraso de la pareja —e intuyendo el inminente fracaso de «la boda más cara del planeta»—, pregunta a su hermana si realmente es eso lo que quiere:

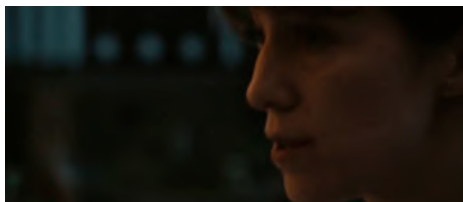


Imagen 12

Claire: *Okay, so you want this?*

Justine: *Yeah, of course.*

Acto seguido, en respuesta a la pregunta de Claire —«¿hacia dónde apunta tu deseo, hermana?»— Justine fija su mirada en el cielo y pregunta por una estrella llamada Antares, la más brillante de la constelación de Escorpio.

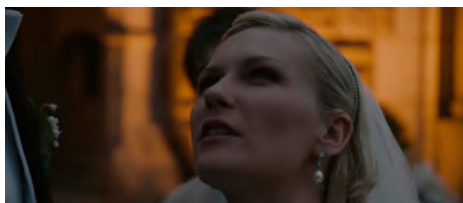


Imagen13

Justine: *What star is that?*

John: *I'm amazed you can see that. That's Antares. It's the main star in the Scorpio constellation.*

El nombre de la estrella que atrapa la mirada de nuestra protagonista proviene del griego *anti Ares* (Ἀντάρης) y significa «el rival de Ares» ya que, debido a su color rojizo, rivaliza en el cielo nocturno con el planeta Marte, en griego Ares. La cosa no carece de interés, ya que Ares es el dios de

la guerra y la virilidad masculina, lo mismo que Afrodita lo es de la belleza y el amor sensual. De modo que, en la misma estela fálica del dios Ares y de Tristán —también representado como héroe de la guerra y la virilidad—, aparece Antares como objeto hacia el cual apunta el deseo de Justine.

Tras los discursos de Jack —jefe perverso de Justine— y Dexter, su confundido y fallido padre, le llega el turno a Gaby, la madre «dominante», una suerte de «reina del inframundo» (Campbell, 2019, p. 137), que se impone condenando públicamente el matrimonio de su hija para acabar luego invitando a «disfrutar mientras se pueda».

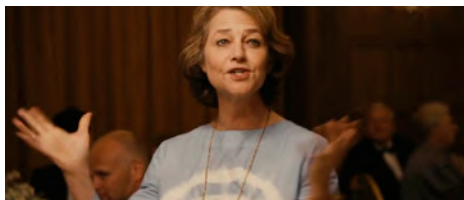


Imagen 14

Gaby: *Yes. I wasn't at the church. I don't believe in marriage. I just have one thing to say... Enjoy it while it lasts. I myself hate marriages. Especially when they involve my closest family members.*

Justine, claramente golpeada por la *maldición* de la madre, por la contagiosa locura que parece cabalgar a sus anchas en el seno de esta familia, comienza a entrar en trance. Se fuga del banquete, se detiene en la entrada de la casa y, bajo los acordes del prelude de *Tristán e Isolda*, un *leitmotiv* enloquecedor que puntúa el texto sin descanso, comienza a caminar como imantada por una extraña fuerza. Siguiendo el rastro de Antares, recorre el campo de golf con todos sus agujeros; se detiene en el hoyo 18, se baja las bragas y se pone de cuclillas a orinar entregada a una «intensa voluptuosidad espiritual», que diríamos con una expresión de Schreber (Freud, 1987a, p. 1497).



Imagen 15

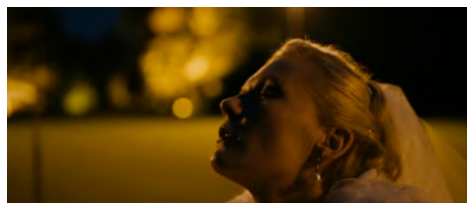


Imagen 16

Luego, con enorme embriaguez, excitada, mira a Antares, que ocupa la posición de amante en la escena y, coincidiendo con el clímax del prelude, accedemos a su punto de vista, que va seguido de una expresión de apaciguamiento tras la descarga. No puede negarse que está ensimismada, como volcada sobre sí misma a través de ese otro que es Antares, cuya influencia se percibe en la fijación, su escapada repentina y una acción escatológica

que subraya su desgaste corporal, su goce, a medio camino entre el homenaje y el desafío. Podría decirse que está en otro mundo, en otro planeta. A fin de cuentas, siempre se ha dicho que los astros pueden enloquecer a los mortales convirtiéndolos en lunáticos, pues lo propio del lunático es «vivir muy lejos de la Tierra, a gran distancia de donde habitamos el resto de los mortales» (Álvarez, 2020, p. 79).

5. La pesadilla de Justine

Tras su encuentro con Antares, Justine regresa al banquete de bodas, pero no tarda en volver a fugarse del mismo, insistiendo, en esta ocasión, en acompañar a su sobrino Leo a la cama. Después de una breve conversación con Leo sobre esa «cueva» que sueñan construir juntos, los dos se quedan dormidos hasta que llega Claire y despierta a su hermana para que vuelva a la boda. Justine, todavía inmóvil y con los ojos cerrados, le dice a Claire que tiene problemas para «mantener la compostura», para luego susurrar lo que sería el núcleo de su pesadilla —ese caminar con dificultad—, mientras vuelve a sonar el preludeo wagneriano.

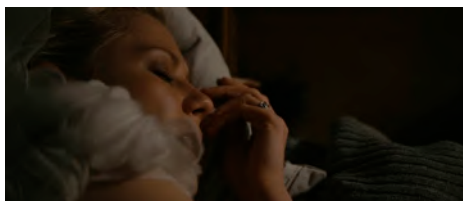


Imagen 17

Justine: I have to pull myself together. I'm trudging in through this... Praying really hard. It's clinging to my legs. It's really heavy to drag along.

El hecho de que esa pesadilla aflore en la cama del pequeño Leo sugiere una regresión al escenario de la infancia, volviendo a ponerse el temor a caminar en el centro de la conversación que mantendrá con su madre poco después; un miedo que en el fondo descubre la enorme dificultad para ponerse en pie y avanzar deseante por la vida, desligada ya de la influencia materna.

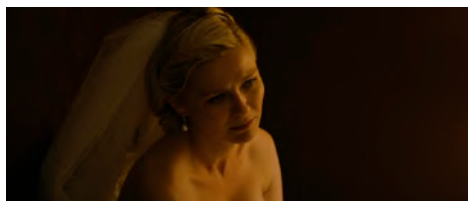


Imagen 18

Justine: I'm a bit scared. No, it's something else, I... I'm frightened, Mom. I have trouble walking properly.

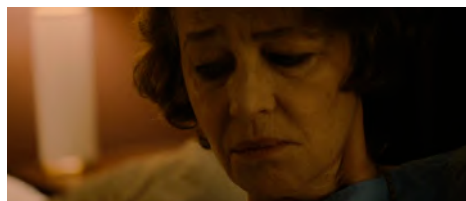


Imagen 19

Gaby: You can still wobble, I see.

La película muestra fragmentos de un relato en el que faltan piezas para comprender, una serie de agujeros narrativos que horadan la secuencia lógica de los acontecimientos e impiden conocer el origen de ese pánico, cuya intensidad parece paralizarla cada vez con más intensidad. La única certeza que tenemos es que esa dificultad para caminar se ha manifestado en el día de su boda bajo la forma de una pesadilla, sugiriendo una conexión implícita que descubre la radical imposibilidad de satisfacer sus aspiraciones amorosas y sexuales con un hombre.

La emergencia de lo real se manifiesta con absoluta claridad a través de «lo que no anda» (VV. AA., 1980, p. 15): representación sintomática de un desorden interior que el cineasta también ha llevado al paisaje exterior, con una imagen fantasmagórica que la muestra siendo atrapada por las ramas de los árboles, desgarrando su vestido de novia, como si la Madre Naturaleza hubiera despertado de su letargo para retenerla y aniquilarla.



Imagen 20

Justo después de contarle a su hermana la pesadilla, Justine se introduce en la bañera, como tratando de quitarse de encima las ataduras de ese pesado vestido que le impide avanzar aunque sin conseguirlo del todo, lo cual ocurre en una escena que remite al célebre cuadro de Millais —cuadro que inspiró el cartel promocional de la película—, donde Ofelia aparece flotando en el río con su vestido puesto, dejándose arrastrar por la corriente.

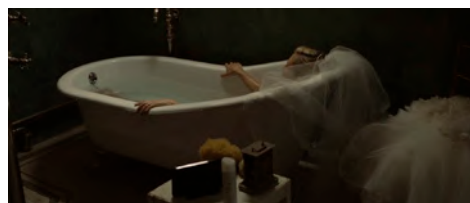


Imagen 21



Imagen 22

Millais, John Everett (1852). *Ofelia*. Tate Britain, Londres, Reino Unido.

Para reforzar esa relación intertextual, cabría recordar que *Hamlet* ha pasado a la historia de la literatura moderna como paradigma de la melancolía, cuya dificultad para actuar afectará a la propia Ofelia: un «pimpollo a punto de abrirse», decía Lacan, cuyo trágico desenlace echará por tierra —o más bien por agua, símbolo mortífero de la Madre— la imagen de la «fecundi-

dad vital» (Lacan, 2014, pp. 336-337). La analogía escenificada por von Trier parece repetir la idea formulada por Gertrud al comparar la fosa —grave— donde yace el cadáver de Ofelia con el lecho de una novia (*bride-bed*).



Figura 1

6. Los globos del amor

Justine vuelve al banquete, pero, a pesar de sus esfuerzos por «mantener la compostura» y asumir su papel, está cada vez más desconectada, cada vez más metida en su mundo interior; si bien es cierto que von Trier todavía introducirá un último intento de salvar lo que podría llamarse el «amor matrimonial», haciendo precisamente un guiño al famoso pasaje del filtro amoroso incluido en la leyenda de Tristán, tópico literario basado en la ingesta de brebajes que llevan a los amantes a entregarse al exceso. Justo después de confesar a su madre que todavía «tiene problemas para caminar», se tambalea, deambula por el salón de bodas y, en ese momento, interviene su hermana —en el papel de Celestina— para ofrecerle una botella de coñac de la que beberán los novios con ansia desesperada, generando por unos instantes la ilusión de que la pócima haya surtido efecto, pues se animan a besarse, abrazarse y reír.



Imagen 23

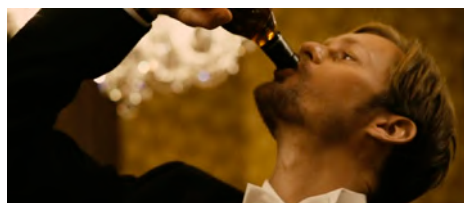


Imagen 24

Ya en el exterior, las hermanas dibujan un corazón en esos grandes globos de papel que, al encender con fuego su interior, se elevan por los aires y se convierten en estrellas fulgurantes. Justine mira al cielo y se queda consternada, absorta. Cierra los ojos como ya hiciera al verse transportada a Antares y comienza a ver de nuevo, arrastrada por los acordes de Wagner, como si fuera a abismarse en el vacío, trazando así el texto una oposición entre quedarse atada a la tierra o flotar en el espacio sideral.

Todo invita a suponer que se ha dejado llevar por la fuerza de sus fantasías privadas para adentrarse en el espacio exterior, como si el cielo se hubiera abierto y fuera transportada por sus hendiduras, más allá de los límites de la Tierra. La configuración de las imágenes sugiere la actuación del filtro amoroso, como si el planeta Melancolía —metáfora de Tristán— estuviera atravesando las aberturas vaginales del espacio exterior, esos agujeros misteriosos y oscuros por los cuales «la libido sangra sin parar», como diría Fernando Colina (2011, p. 62). Podría tratarse, en efecto, de la representación imaginaria de un acto de repercusiones astronómicas.

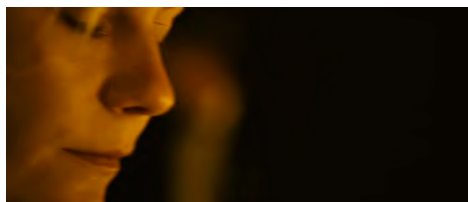


Imagen 25



Imagen 26

Tras el viaje de Justine por el espacio y tras haber salido de la habitación nupcial abandonando a su marido, hecho que niega la posibilidad del esperado encuentro sexual entre los recién casados, tendrá lugar un acto perverso en el que ella, sabiendo que la persigue el joven Tim, se arranca con fuerza el velo y lo empuja violentamente al suelo dentro de ese gigantesco agujero del campo de golf para follárselo allí mismo sin mediar palabra, en el centro geométrico del plano.



Imagen 27

A partir del momento en el que Justine se quita el velo, empieza a emerger la verdad más dura e insoportable, una verdad apocalíptica. No por casualidad, *Apocalipsis* significa «revelación, quitar el velo». Una verdad condensada en la imagen que cierra el episodio de la boda, donde Justine

aparece más sola que la una sobre un abismo que se abre bajo sus pies. Y es que, si antes la veíamos flotando sobre el vacío de su goce, en un estado de éxtasis, ahora, en cambio, la veremos cayendo en su vacío interior, en el infierno de esa nada que terminará devorándola.



Imagen 28

7. La caída de Abraham y la llegada de Melancolía

A la mañana siguiente, cuando todos los invitados se han ido a sus casas, Claire despierta a Justine, que duerme en la biblioteca —su templo particular—, para ir a montar a caballo, produciéndose entre ellas un breve pero elocuente intercambio de palabras que alude a un esfuerzo fracasado.

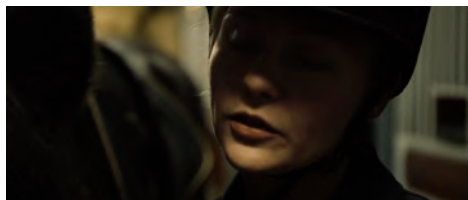


Imagen 29

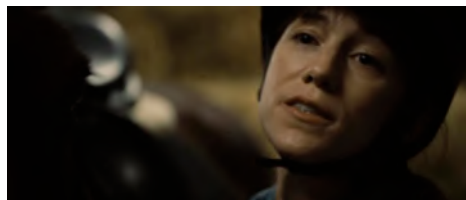


Imagen 30

Justine: *I tried, Claire.*

Claire: *Yes, you did. You really did.*

La presencia de Claire en la primera parte se debe, en gran medida, a que ella fue la organizadora de la boda para su hermana, en contra de su madre. Diríase que si Claire ha escapado de la contagiosa locura que circula por esta familia —«Todos en tu familia están locos de remate», dirá John en la celebración del banquete—, ha sido porque ella se ha casado con el bueno de John y han tenido un hijo, pudiendo de alguna manera alejarse de ese trasfondo loco y melancólico que patea y galopa como un caballo en el

interior de las hermanas⁹. En este sentido, apunta González Requena, el fracaso de la boda podría ser interpretado como el fracaso mismo de Claire, el fracaso de salvar a su hermana y, así, librarse de ella y del peso de cuidarla, de su contagiosa locura (2014b).

Justine y Claire se introducen cabalgando en la espesura de un bosque cubierto por la niebla que parece envuelto en la atmósfera de un paraje encantado, mientras escuchamos el preludio de Wagner. Al llegar a un puente, el caballo de Justine, Abraham, se detiene asustado, negándose a cruzarlo; es una escena que se repetirá dos veces: la primera, para rematar la primera parte de la película y localizar la desaparición de Antares y la segunda, tras la brutal caída de Justine que inaugura la segunda parte del filme, para localizar la aparición del planeta Melancolía. Se trata de una rima visual y narrativa que opera como gozne de unión y separación entre ambos segmentos y concentra una suerte de relación causa-efecto entre la caída de la figura masculina —representada en la imagen de Abraham doblegado por los golpes de Justine— y la llegada de Melancolía.

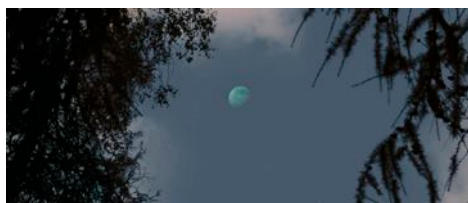


Imagen 31



Imagen 32

La extraordinaria conexión entre Justine y Melancolía se pone de manifiesto, asimismo, mediante la conversación que mantienen Claire y su marido en el arranque de la segunda parte de la película, en la que aluden explícitamente tanto a la llegada de ese planeta, que es visto como una potencial amenaza dado el movimiento de su trayectoria, como a la inminente llegada de una Justine que parece hacer gala de esa misma melancolía. Una

9 La violencia va intensificándose a medida que transcurren los acontecimientos, para acabar imponiéndose de la manera más atroz en los momentos finales, donde termina la historia de esta familia y del planeta mismo. Podría decirse que esa violencia proviene directamente de la figura materna, de Gaby, cuya intervención golpea con dureza a su hija Justine cuestionando la posibilidad de que se abra camino. No se trata solo de que no crea en el matrimonio, sino de que lo odia, según declaró literalmente en la escena del banquete, siendo el odio una forma particular de violencia contenida que, en el fondo, aspira a la destrucción. La película sugiere en este punto una conexión entre la madre y la psicosis que permitiría, siguiendo la propuesta de Eire García Cid, incluir a Gaby en el subgrupo de la locura, como causa de una violencia generada por mujeres en el contexto general del cine posmoderno (2020, p. 82), con todos los matices que fuera preciso añadir para validar semejante taxonomía. Sería una madre enloquecedora. La organización narrativa sugiere, además, una relación entre el posterior suicidio de John y la actuación de su esposa, Claire, pues ella ha sido quien lo ha facilitado, indirectamente, al comprar unas pastillas y ponerse en bandeja. La actuación de esta otra madre tendrá como consecuencia la muerte de su marido, padre del pequeño Leo.

patología en la que se manifiesta en su máxima expresión la pulsión de muerte y que fija el sentido de su trayectoria narrativa. La amenaza de esos golpes que la melancolía inflige a los sujetos sensibles deja en este caso de ser una expresión retórica para convertirse en algo bien concreto, que será mostrado al final, con el golpe más brutal que imaginarse pueda. La intensidad de su impacto irá notándose poco a poco, avanzando *in crescendo*, hasta convertirse en una fuerza imparable que ningún artificio podrá desviar, lo que podría ser visto en términos analíticos como el fantasma de una agresión inconsciente que adopta la forma y la inminencia del apocalipsis.



Imagen 33

Claire: *I'm afraid of that stupid planet. They say that it will hit...*

Justine llega a la mansión en un estado calamitoso. Su manera de entrar en escena, bajándose del taxi como si fuera una zombi, inerte, inhibida y ciega ante la vida (Colina, 2011, p. 57), más muerta que viva, confirma que su mundo se ha desmoronado y ha sido engullida por el sol negro de la melancolía. Representa una vivencia de pura desintegración, en caída libre hacia la muerte. El director se ha recreado en la exhibición de un sufrimiento que es, al mismo tiempo, psíquico y físico, quedando Justine reducida a un cuerpo doliente y moribundo, sin punto de fuga.



Imagen 34

Si las imágenes de la bañera aludían a una suerte de muerte simbólica, en este caso estaríamos ante la proximidad de una muerte real, lo cual nos invita a sospechar que el cineasta ha ubicado al personaje entre dos muertes, en el espacio fronterizo donde todo ha sido reducido a polvo y cenizas. Según indica Justine literalmente, presa de la angustia: «¡Sabe a cenizas!»

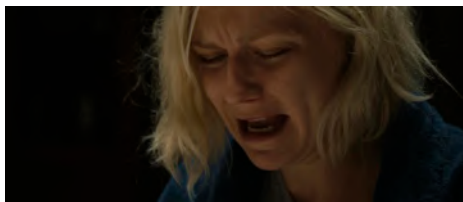


Imagen 35

Justine: *It tastes like ashes.*

Como la ceniza —sinónimo del polvo— es un elemento residual producido tras un incendio o combustión, sería factible completar su significado metafórico diciendo que se trata de las cenizas de un matrimonio destrozado, de una ceremonia fracasada en la que fue incapaz de cenar, o en la que cenó nada —*nothing*—, metáfora a su vez de otras comidas más sabrosas. La ceniza es el resto de una pérdida irreparable que ha tenido desde la Antigüedad un valor simbólico, siendo utilizada como expresión de la condición humana (Génesis, 3, vers. 19).

Al igual que el fenómeno del duelo¹⁰, la melancolía es una reacción a una pérdida desconocida, una «pérdida de objeto sustraída a la conciencia» (Freud, 1987, p. 2092), lo que produce una impresión enigmática en el enfermo, si bien es cierto que esa pérdida inconsciente atañe a un objeto particular que garantizaba ciertas satisfacciones. Freud insistirá, a este respecto, en el hecho de que en la melancolía el objeto perdido es un «objeto erótico» (1987d, pp. 2094, 2096) y, por tanto, un objeto revestido de una poderosa carga libidinal¹¹. De manera que la melancolía podría ser interpretada como una pérdida de goce cuya causa permanece inconsciente para quien la soporta.

Ahora bien, si, como hemos sostenido más arriba, el planeta Melancolía representa el anhelo del héroe clásico, encarnación de esa función enigmática denominada *falo*, la «turgencia vital», que diría Lacan (2014, p. 333)¹², sería fácil entender que su llegada respondería al deseo de sacar a la mujer de ese estado enfermizo, en tanto se trata del planeta proyectado en el lugar de un falo real. La paradoja está servida desde el momento en que el salvador ha sido bautizado con el nombre de una enfermedad que designa el goce morboso «de la nada y la soledad», del «vacío» (Colina, 2011, pp. 48, 58) y que, por ende, su llegada adopta la forma de una destrucción masiva, si bien es cierto que esa llegada contribuirá a la transformación de la propia Justine, según veremos. Una transformación prodigiosa.

10 En el duelo se supera la pérdida del objeto, es decir, se consigue, de alguna manera, cortar el ligamen del sujeto con el objeto perdido.

11 En el *Manuscrito G*, Freud define la melancolía como «el duelo por la pérdida de la libido» (1987e, p. 3504).

12 «La turgencia vital, eso enigmático, universal, más macho que hembra y en cuyo símbolo la hembra misma puede no obstante convertirse: he aquí lo que está en juego en el falo» (Lacan, 2014, p. 333).

8. Muerte y renacimiento

Leo, que es una de las constelaciones más conocidas, tras haber visto llorar entre cenizas a su tía Rompeacero, sale corriendo del comedor con el ordenador, va a la habitación en la que está Justine y le habla de Melancolía. Justine, por primera vez desde que llegó a la casa de Claire en esta segunda parte, habla.



Imagen 36

Claire: *It's not something you need to frighten aunt Steelbreaker with now.*

Justine: *If you think I'm afraid of a planet, then you're too stupid.*

Frente al miedo de Claire, miedo provocado por una amenaza de muerte, a que Melancolía les golpee, Justine, que ya ha sido golpeada y habla desde un lugar muy próximo a la muerte, no siente miedo alguno. Y no solo es que no sienta miedo, sino que renace de sus cenizas, como el ave Fénix, se levanta y se vuelve activa, se ve impulsada hacia la vida. Desea.

En la escena siguiente brilla el sol. Las hermanas están en el exterior y cogen frutos del jardín. Los susurrantes murmullos de la naturaleza las envuelven. Un pajarillo que, al rimar con ese plano inaugural de la película en el que caen pájaros muertos, anuncia la llegada del fin del mundo, hace que las hermanas miren al cielo. ¿Será la invocación a un dios oscuro, a un amante perdido?

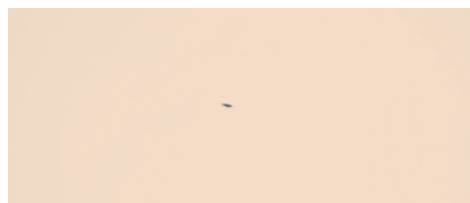


Imagen 37



Imagen 38



Imagen 39

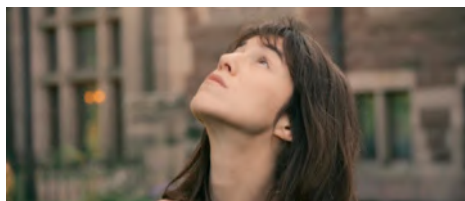


Imagen 40

El planeta Melancolía no solo transforma a Justine, sino también a la naturaleza misma. De pronto, comienza a caer un alimento del cielo, como si fuera maná (González Requena, 2014b). Diríase que estamos en una especie de Jardín del Edén: esa suerte de paraíso que Michael había pretendido para que Justine se recuperase de su tristeza; o ante una versión dulcificada de *The land of Cockaigne*, un cuadro famoso de Pieter Brueghel, el Viejo, que Justine introduce en su particular performance y que rima visualmente con esa imagen publicitaria sin eslogan que aparece en una escena del banquete.



Figura 2

Brueghel el Viejo, Pieter (1567). *The land of Cockaigne*. Alte Pinakothek, Múnich, Alemania.

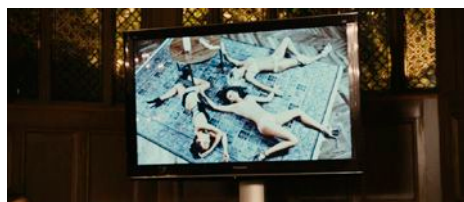


Imagen 41

Mientras que Brueghel ha representado una parodia de la gula y la pereza, von Trier parece recuperar el deleite y la voluptuosidad de Cockaigne, la tierra mítica del exceso, tierra de la glotonería y la libertad sexual. De hecho, el plano siguiente al de las hermanas bajo el maná es exactamente el primer plano en el que Justine saborea con deleite y glotonería la mermelada, mientras Leo, John y Claire la miran atónitos.

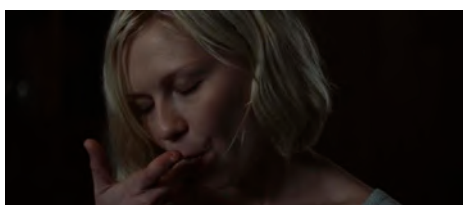


Imagen 42

9. Éxtasis

La misma noche que aparece Melancolía, Justine sale a su encuentro del mismo modo que salió hizo con Antares, solo que en esta ocasión la sigue Claire. El plano general de noche tiene una simetría absoluta: dos luminarias, dos líneas de perspectiva en forma de árboles, en el centro una fuente y la desviación de Justine que abandona el lado lunar y avanza hacia Melancolía, que estaría del lado de Marte, equivalente romano de Ares, amante de Afrodita.

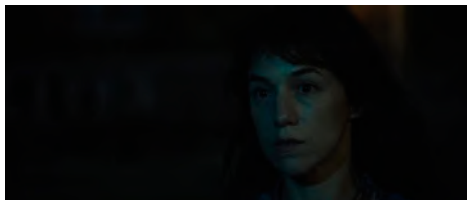


Imagen 43

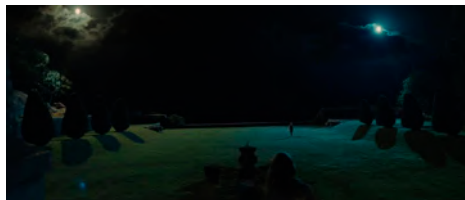


Imagen 44

Justine avanza hacia Melancolía bajo el preludeo de Wagner, una música que, a estas alturas, ya podemos afirmar que enloquece de pura satisfacción, como decía Nietzsche. Claire da unos pasos y, entre unos matorrales, mira a su hermana. La mirada de Claire se desorbita, contemplando «el horror de un goce ignorado» (Freud, 1987b, p. 1447; Lacan, 2013, p. 280). En una atmósfera onírica e irreal, Justine, tumbada desnuda junto al manantial, iluminada por la azulada y mortecina luz de Melancolía y envuelta por los violines de Wagner que entonan el motivo de la *muerte de amor*, se ofrece a este fascinante y aniquilador planeta.

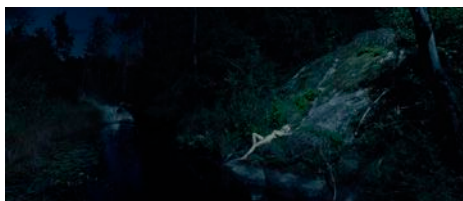


Imagen 45

En este momento resuenan, con toda su intensidad, varios de los pasajes en los que Gottfried describe la pasión sexual (e ilícita) entre Tristán e Isolda, entre los amantes:

Así fue que él e Isolda, su señora, se encontraron junto al manantial, a la sombra del árbol [...].

Se miraban el uno al otro, y de esto vivían. La cosecha de sus ojos era el alimento de los dos. No comían otra cosa más que amor y deseo. (Gottfried, 2015, pp. 398, 430)



Imagen 46

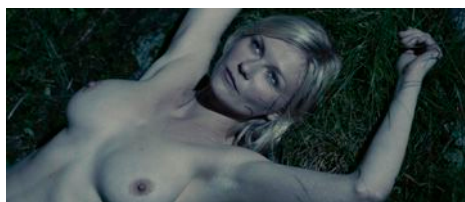


Imagen 47

Justine, magnífico personaje mítico, no retrocede ante la muerte, sino que ella, como la «afligida Isolda», la «enferma de amor» (Gottfried, 2015, p. 395), se entrega embriagada a la *muerte eterna*. Ella se hace objeto de amor del «ser supremo» (Lacan, 1991, p. 444), lo cual tiene el valor de un deseo delirante, erotomaniaco —pero de una erotomanía mortificante—, como en el caso de Schreber: ser el objeto del goce del Otro hasta la muerte. Justine espera excitada el indisoluble abrazo final con su amante, el falo mortal; en el cénit del éxtasis amoroso, la consumación del acto coincide con la propia muerte (Lacan, 2014, p. 365).

La conjunción entre el goce sexual y la muerte que en la leyenda de *Tristán* estaba velada, contenida por las reglas de caballería y del amor cortés, y que luego Wagner pone en primer término —recordemos que en la ópera de Wagner la muerte llega en un trágico y exultante abrazo¹³—, se escribe también aquí literalmente: un exceso de goce, mortífero e infinito. El mito actúa, apunta Rougemont,

[...] en todos los lugares en que la pasión es soñada como un ideal y no temida como una fiebre maligna; en todos los lugares en que su fatalidad es requerida, imaginada como una bella y deseable catástrofe y no meramente como una catástrofe. (1979, p. 24)

Ahora bien, a diferencia de lo que sucede en el *Tristán*, la película de von Trier no termina aquí, con el abrazo mortal. Y precisamente por eso, porque el final del mito se aleja del final de la película, porque el *fin del mundo* no va a ser aquí el final de los dos amantes que se hacen uno, sino que va a implicar a estos tres personajes que protagonizan el prólogo del filme, diríamos que ahí reside una de las claves de la reescritura que hace von Trier del mito original.

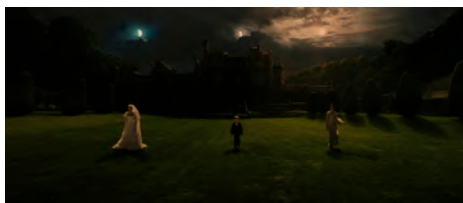


Imagen 48

13 Sabemos que, durante los años de composición de la ópera, Wagner estaba apasionadamente enamorado de Mathilde, la mujer de su amigo y benefactor, Otto Wesendonck, hasta el punto de concebirse a sí mismo como Tristán, a Wesendonck como el rey Marcos, y a Mathilde como la reina Isolda, en cuyos brazos, según sus propias palabras, deseaba morir (Campbell, 2018, p. 113, 114, 309). «Así moriríamos, para estar más unidos, ligados eternamente, sin fin» (Wagner, 1992, p. 237).

10. El saber de Justine

A partir del encuentro entre Justine y Melancolía, la distancia entre las hermanas se intensifica. Justine, que acepta y abraza la muerte, que se entrega a ella con toda serenidad, está en clara posición de superioridad con respecto a su hermana Claire, que se niega a aceptarla y se muestra cada vez más angustiada, más paralizada e impotente.



Imagen 49



Imagen 50

La íntima relación de Justine con la muerte, ese «querer la muerte», ese «esperar con todo su ser la aniquilación de su ser» (Rougemont, 1979, p. 24), la dota de un saber que ni su hermana ni John poseen. En esa biblioteca repleta de libros de arte y de mitología, que son el dominio de Justine, Claire intenta creer en John, dotar a su marido de un saber que debería garantizar el equilibrio del mundo, aunque es evidente que ese saber no termina de tranquilizarla en absoluto.



Imagen 51

Claire: *It'll pass us by tonight. John is quite calm about it.*

Justine: *Does that calm you down?*

Claire: *Yes, of course. Well, John studies things. He always has.*

El texto establece aquí una contraposición entre el saber de Justine y el de John, quien «estudia cosas» de ciencia, pudiéndonos arriesgar a afirmar que el de Justine es un saber fatal, pues sabe que «la tierra es malvada» y merece ser golpeada.



Imagen 52

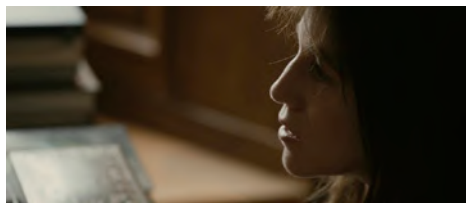


Imagen 53

Justine: *The earth is evil. We don't need to grieve for it.*

El hecho de que el planeta salga de su trayectoria sería algo impuesto por una nueva reordenación del universo, que, como en el caso de Schreiber, tendría por objeto destruir la maldad de la humanidad. Se perfila, en este momento del filme, una fantasía cósmica de carácter megalómano con potentes ecos paranoicos, compareciendo la Tierra como ese Otro malvado.



Imagen 54

Justine: *All I know is... Life on earth is evil.*

Claire: *There may be life somewhere else.*

Justine: *No, there isn't.*

Justine, es decir von Trier (o, mejor dicho, la fantasía de von Trier mujer), es tajante: no hay nada.



Imagen 55

Claire: *How do you know?*

Jusine: *Because I know things. I know we're alone.*

Tal es, entonces, el saber extremadamente denso y sin esperanza de Justine: ella sabe de la maldad y la soledad, una soledad que resuena en el vacío del espacio exterior. La soledad cósmica. Claire tiembla, pero, a la vez, está fascinada ante ese registro religioso que se manifiesta progresivamente en

Justine (González Requena, 2014b). Anhela la verdad absoluta que está cuajando en labios de su hermana.

Merece la pena señalar que el propio Freud advertía en *Duelo y melancolía* que el melancólico «percibe la verdad más claramente que otros sujetos no melancólicos» en sus acusaciones, preguntándose por qué ha tenido el sujeto que enfermar para descubrir tales verdades, «pues es indudable que quien llega a tal valoración [...] está enfermo» (1987d, p. 2093). De modo que Justine, a través de esos ojos más agudos para la verdad, a través de su sufrimiento, su melancolía mundana, terrenal, ve y sabe cosas. Y para afianzarse en ese registro de la verdad, le suministra a Claire una prueba más: el número de alubias de la lotería, 678.



Imagen 56

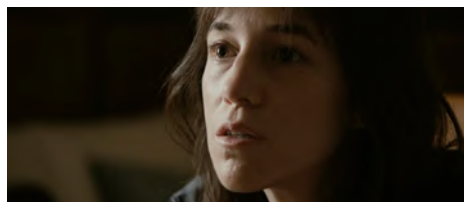


Imagen 57

Justine: *Six hundred and seventy-eight. The bean lottery. Nobody guessed the amount of beans in the bottle.*

Claire: *Well, perhaps... What does that prove?*

Justine: *That I know things. And when I say we're alone... We're alone.*

Sus palabras, acompañadas por el preludio de Tristán, melodía del delirio, impactan profundamente a Claire, quien se queda subyugada y absorbida, atrapada en las redes de la locura de su hermana.

11. La promesa, el telescopio y la cueva mágica

En las antípodas de la palabra que Justine le da a Claire parece estar la que John le da a su esposa, que tiene la estructura de una promesa que, sin embargo, no puede garantizar, como bien demostrará el desenlace: la promesa de que el planeta no les golpeará y seguirán vivos.

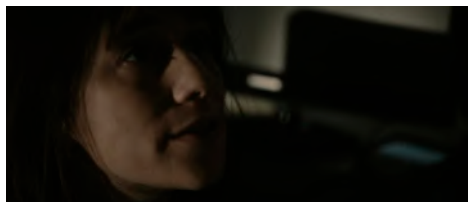


Imagen 58



Imagen 59

Claire: *So, it won't hit us?* // John: *Not a chance.* // Claire: *You promise?* // John: *Of course, I do. I promise.*

Y esa promesa —cuya inconsistencia quedará demostrada al instante, cuando Claire se desplace hasta al pueblo para comprar las pastillas con las que su marido terminará suicidándose— está apoyada por su telescopio, un artefacto que contribuirá, desde la primera parte, a reforzar su papel fálico.



Imagen 60



Imagen 61

El personaje masculino parece dotado, así, del doble poder del héroe: el vigor simbólico de la palabra, de la promesa, y el vigor viril de un falo representado por su enorme telescopio, que introduce, además, el valor de la ciencia y su capacidad de ver más allá, así como su poder económico, pues no olvidemos que John es «asquerosamente rico», según declara su propia esposa. En el momento en el que el planeta Melancolía emerge del fondo del mar, la familia sale a recibirle. John y Claire miran a través del telescopio, como si este les protegiera de esa amenaza procedente del cielo, en tanto en cuanto les devuelve una imagen *friendly* del planeta.



Imagen 62

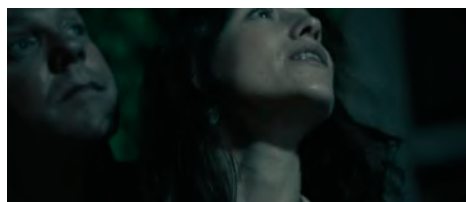


Imagen 63

John: *Are you afraid?*

Claire: *No, it looks... It looks friendly.*

Claire goza del abrazo de su marido y de la protección del telescopio, que se sitúa justo ante ella, lo cual consigue tranquilizarla y reducir su angustia.

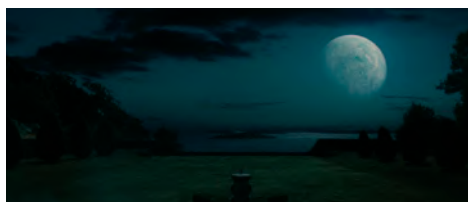


Imagen 64

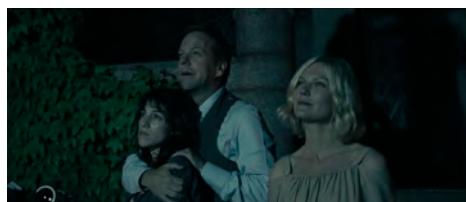


Imagen 65

Ahora bien, los dos elementos que dan consistencia a John, la promesa y el telescopio, pronto empezarán a declinar y decaer. En primer lugar, y en lo referente al tamaño del telescopio, Martín Arias observa una rima visual entre el telescopio y ese reloj, también enorme, que aparece en el prólogo del filme.



Imagen 66



Imagen 67

Sin embargo, luego, tan pronto empieza la película, «comprobamos que se trata de un reloj muy pequeño, sobre todo comparado con la colosal dimensión del planeta» (Martín Arias, 2016, p. 30). En segundo lugar, si John miente a Claire, si le da una falsa promesa, es para ocultar que siempre hay un margen de error y el telescopio puede fallar. La promesa buscaría así salvar la marca, la garantía de su virilidad.



Imagen 68

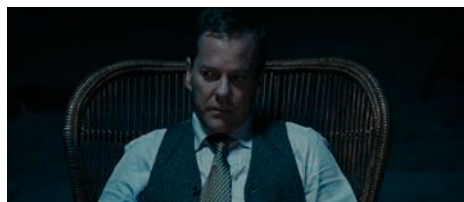


Imagen 69

Claire: *So, you're saying that our lives were in danger?*

John: *No, I'm saying that when dealing with science and calculations of this magnitude... you have to account for a margin of error. I'm sorry.*

La angustia de Claire, que está en relación directa con la falta de confianza en la palabra de su marido, estalla, hasta el punto de verse incapacitada para respirar y comenzar a ahogarse: «I can't breathe!». A la mañana siguiente, los cálculos de John empiezan a fallar y así lo confirma su telescopio. Su fracaso se debe a su falta de precisión: tanto a la «falta de precisión en relación con una cifra en la que él insiste una y otra vez, la de los 18 hoyos de su campo de golf» (Martín Arias, 2016, p. 28), como a la falta de precisión en sus cálculos sobre la trayectoria de Melancolía, sirviendo el hoyo 19 para designar su equívoco, su caída.



Imagen 70



Imagen 71

Todos los reconfortantes cálculos científicos fallan. Y el padre abandona, huye de su posición paterna, se quita la vida, lo cual demuestra la innegable vocación suicida del depresivo melancólico. Ahora que el padre ya no está y su telescopio se ha convertido en un objeto inútil, solo queda el recurso del rudimentario aparato de Leo, que viene a ocupar su lugar. El discurso científico se ha visto negado por los movimientos imprevisibles de la naturaleza, que ha reducido a la nada los cálculos matemáticos, la regla y el compás, utilizados en la iconografía clásica para desmontar la presunta sabiduría de los hombres de ciencia, siguiendo los dictados del texto bíblico: vanidad de vanidades, desengaño.

El artefacto de Leo, un instrumento inocente y primitivo que permite observar sin adornos la muerte inminente (Lieber, 2020), no tiene la forma fálica del telescopio, sino la de un anillo. De manera que, a poco que reflexionemos sobre ello, no habría más remedio que señalar su parentesco con ese objeto que simboliza la unión matrimonial, aunque Lacan advirtiera su más estrecha afinidad tanto con el «órgano sexual femenino», como, de manera más palmaria, con el «ano» (1991, p. 450), del cual deriva el significante *anillo*. La forma circular justifica además dicha analogía, pues la abertura femenina es más parecida a una sonrisa vertical.

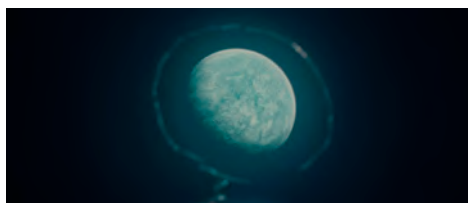


Imagen 72

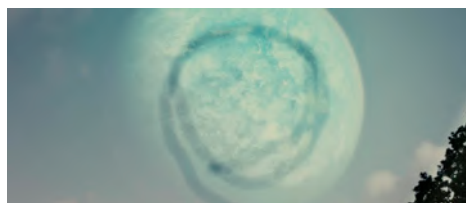


Imagen 73

Sea como fuere, lo cierto es que el cineasta ha introducido una serie de imágenes desde un punto de vista subjetivo para mostrar el encaje de una esfera en un círculo de alambre, siendo lícito pensar que se trata de la representación metafórica de una penetración, de un acto que la realidad demostrará imposible, habida cuenta de la acusada desproporción entre las partes, lo cual invita

a sospechar que el estallido final podría ser consecuencia de dicha imposibilidad¹⁴. Al menos, en lo que respecta a la lógica fantástica que preside el relato: la fantasía de un acto sexual imposible resuelto como destrucción.

Tras el suicidio del padre y el derrumbamiento de la madre, Justine se convierte en una especie de guía espiritual que oficia la llegada del fin con sus rayos divinos (Freud, 1987a, p. 1497); unos rayos que brotan de sus dedos como si tuviera manos eléctricas, transmitiendo las fuerzas misteriosas de la naturaleza, ondas espectrales.



Imagen 74

Llegando al final del filme, «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» (González Requena, 2014a, p. 62), lo cual demuestra que ambos personajes concentran sus esfuerzos para hacer que las ceremonias satisfagan la función simbólica; dos ceremonias distintas que se mantienen en el mismo registro, pues están organizadas para articular relaciones con lo real: el sexo y la muerte.

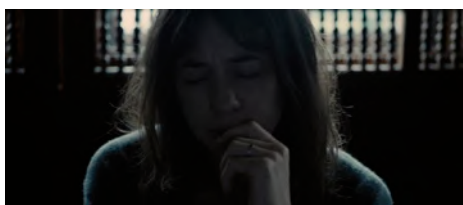


Imagen 75

Claire: I want us to be together when it happens. Outside on the terrace. Help me, Justine. I want to do this the right way. A glass of wine together, maybe?

Justine reacciona a la petición de su hermana ridiculizando ese pueril acto social de las velas y el vino —cuya resonancia cristiana no puede obviarse—, para poner después el énfasis en la promesa que le hiciera a su sobrino de «construir cuevas juntos», lo cual se realizará al final del filme.

14 El psicoanálisis, y el común de los mortales, saben lo que ocurre en la vida cotidiana cuando los tornillos no entran en los agujeritos (Lacan, 1995a, p.166).



Imagen 76

Justine: *If your dad said that, then he's forgotten about something. He's forgotten about the magic cave.*

Leo: *Magic cave.*

Y así, en su renovado papel de guía espiritual, adquirido por ciencia infusa, veremos a Justine ordenando la ceremonia e invitándoles a entrar en esa cueva-tumba que ha construido con su sobrino: una especie de refugio mítico para esperar algo que desborda los límites de la conciencia humana y resulta inimaginable. Tras haber afirmado que la tierra es malvada, que estamos solos y la vida está a punto de extinguirse sin que nadie vaya a echarla de menos, la última frase de Justine será: «Sostén mi mano. Cierra los ojos».

No deja de ser curioso que ese refugio reproduzca la estructura cónica de un tipi norteamericano sin el envoltorio protector de las pieles utilizadas por los indios originales y que los tres personajes se cojan las manos en su interior para esperar el golpe definitivo, teniendo que echarse mucha imaginación para ver en ella la forma de una cueva, que se abre siempre al interior y no al exterior, como aquí sucede.



Imagen 77



Imagen 78



Imagen 79

Tanto la forma triangular de la construcción como la presencia de los tres personajes subrayan de manera redundante la cifra simbólica —el número 3—

que pudiera servirles de «protección» (Martín Arias, 2016, p. 32). El desarrollo de los acontecimientos demostrará, sin embargo, que todo será inútil, pues nada hará que sobrevivan al impacto de ese planeta mortífero en el interior de una estructura desnuda que hace las veces de pira funeraria. Ni ellos, ni la Tierra, que terminará siendo pasto de las llamas.

12. Conclusión

El desenlace parece confirmar la visión pesimista del cineasta, que no deja títere con cabeza, demostrando con su película que el esfuerzo llevado a cabo por sus personajes —metáfora de la humanidad— es inútil y no hay cielo que los aguarde. Bien al contrario, la amenaza llega del cielo mismo para indicar que lo real —la explosión, el cataclismo— es más fuerte que lo simbólico y no quedará de ellos ni rastro; ni sus nombres ni su memoria. Se trata de una representación posmoderna del *memento mori*, aderezada con toda clase de imágenes impactantes y referencias textuales concretas que remiten, según hemos comprobado, a célebres relatos legendarios.

Todo invita a suponer que el cineasta ha disfrutado con la filmación de un sufrimiento que rebasa los límites de lo soportable y desemboca en la aniquilación del mundo, adoptando su película la estructura de una fantasía de corte paranoide. A fin de cuentas, ya explicó Freud que la fantasía del fin del mundo está ligada, en el caso de un psicótico como Schreber, a la experiencia de un abandono extremo, siendo el apocalipsis «la proyección de esta catástrofe interior: su mundo subjetivo se ha hundido desde que él le ha retirado su amor» (1987a, p. 1522).

En ese mismo escrito, el psicoanalista introdujo una nota a pie de página para aludir a otra modalidad del fin del mundo surgida en el «cénit del éxtasis amoroso», con mención explícita a los personajes wagnerianos de Tristán e Isolda (1987a, p. 1522), lo cual ayudaría a justificar una lectura como la que proponemos, que comprende diferentes niveles de organización textual y diferentes tipos de representaciones, pero que gravitan, en todo caso, alrededor de un mismo y único tema: el goce amoroso.

La obsesión de mirar al cielo, tema reiterado en múltiples ocasiones, participa de la invocación religiosa y confirma la existencia de una posición anhelante con respecto a la llegada del Otro, que puede velarse con diferentes máscaras, siendo en este caso la expresión de un dios oscuro, del amante perdido que retorna y modifica su órbita para hacer que el mundo explote de satisfacción. La fantasía paranoica del fin del mundo, explicaba Freud en su estudio sobre el narcisismo, es la antítesis del amor¹⁵.

15 La libido objetual «parece alcanzar su máximo desarrollo en el amor, el cual se nos presenta como una disolución de la propia personalidad a favor de la carga de objeto, y tiene su antítesis en la fantasía paranoica (o autopercepción) del fin del mundo (Freud, 1987c, p. 2018).

Bibliografía

- Álvarez, José María. (2020). *Principios de una psicoterapia de la psicosis*. Xoroi Edicions.
- Arnheim, Rudolf. (1998). *El pensamiento visual*. Paidós. Trad. Rubén Masera.
- Campbell, Joseph. (2018). *Las máscaras de Dios. Mitología creativa. Volumen IV*. Atalanta. Trad. Belén Urrutia.
- _____. (2019). *La historia del Grial*. Atalanta. Trad. Francisco López Martín.
- Colaizzi, Giulia (Ed.). (2021). *Cine, interculturalidad y políticas de género*. Cátedra.
- Colina, Fernando. (2011). *Melancolía y paranoia*. Síntesis.
- Freud, Sigmund. (1987a). *Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia ("Demencia paranoide"), autobiográficamente descrito (Caso "Schreber")*, *Obras Completas, IV*. Biblioteca Nueva. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres.
- _____. (1987b). *Análisis de un caso de neurosis obsesiva (Caso «El hombre de las ratas»)*, *Obras Completas, IV*. Biblioteca Nueva. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres.
- _____. (1987c). *Introducción al narcisismo*, *Obras Completas, VI*. Biblioteca Nueva. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres.
- _____. (1987d). *Duelo y melancolía*. *Obras Completas, VI*. Biblioteca Nueva. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres.
- _____. (1987e). *Manuscrito G*. *Obras Completas, IX*. Biblioteca Nueva. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres.
- García Cid, Eire. (2020). Las mujeres violentas de la posmodernidad cinematográfica: aproximaciones y asimilaciones. *Asparkia. Investigación Feminista*, 37, 73-91. <https://doi.org/10.6035/Asparkia.2020.37.4>
- González Hortigüela, Tecla y Canga Sosa, Manuel (2022). La interpretación como práctica textual: entre semiótica y psicoanálisis. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 31(31), 293-313. <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.2976>
- González Requena, Jesús (1995). Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial, de King Vidor. En Jesús González Requena (Ed.). *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. Editorial Complutense.
- _____. (2014a). Melancolía. *Trama y Fondo*, 36, 33-78.
- _____. (2014b). *La construcción de la subjetividad: entre el cuerpo y la cultura. Lecciones sobre la presencia*. Seminario impartido en la Maestría en Estudios Culturales Pontificia Universidad Católica de Perú. <https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/otros-seminarios/la-construccion-de-la-subjetividad-entre-el-cuerpo-y-la-cultura/>
- _____. (2015). En torno a la quemadura. Teoría del Texto vs. Teoría de la Comunicación. En Raúl Eguizabal (Ed.) *Metodologías 1*. Editorial Fragua.
- Koyré, Alexandre. (1999). *Del mundo cerrado al universo infinito*. Siglo XXI. Trad. Carlos Solís Santos.

- Lacan, Jacques. (1995a). *El Seminario 1, Los escritos técnicos de Freud*. Paidós. Trad. Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual.
- _____. (1991). *El Seminario 3, Las psicosis*. Paidós. Trad. Juan-Luis Delmont-Mauri y Diana Silvia Rabinovich.
- _____. (1995b). *El Seminario 4, La relación de objeto*. Paidós. Trad. Enric Berenguer.
- _____. (2014). *El Seminario 6, El deseo y su interpretación*. Paidós. Trad. Gerardo Arenas.
- _____. (2009). *El Seminario 18, De un discurso que no fuera del semblante*. Paidós. Trad. Nora González.
- _____. (2013). «Función y campo de la palabra» en *Escritos 1*. Biblioteca Nueva. Trad. Tomas Segovia y Armando Suárez.
- _____. (2007). *De los Nombres del Padre*. Paidós. Trad. Nora González.
- Lieber, Shlomo. (2020). Lars von Trier's *Melancholia* (2011): A Reading. *Lacanian Review online*, 223. <https://www.thelacanianreviews.com/lars-von-triers-melancholia-2011-a-reading/>
- Martin Arias, Luis. (2016). Lo óntico y lo ontológico en *Melancholia* de Lars von Trier. *Trama y Fondo*, 38, 7-34.
- Rodríguez Serrano, Aarón. (2016). *Melancolía*. Nau Llibres.
- Rougemont, Denis de (1979). *El Amor y Occidente*. Kairós. Trad. Antoni Vicens.
- Von Strassburg, Gottfried. (2016). *Tristán e Isolda*. Siruela. Trad. Victor Millet y Bernd Dietz.
- VV. AA. (1980). *Actas de la Escuela Freudiana de París. VII Congreso, Roma, 1974*. Petrel.
- Wagner, Richard. (1992). *Tristán e Isolda. Libreto*. Javier Vergara Editor. Trad. María Antonieta Gregor.

Recibido el 30 de noviembre de 2022

Aceptado el 18 de enero de 2023

BIBLID [1132-8231 (2023: 311-344)]