

Lo óntico y lo ontológico en *Melancholia* de Lars von Trier

LUIS MARTÍN ARIAS
Universidad de Valladolid

The ontic and the ontological in Lars von Trier's *Melancholia*

Abstract

Beginning with the idea of anguish and its relation with nothingness, taken from Martin Heidegger's philosophy, we are going to analyse in *Melancholia* the conflict between entity (the ontic) and the subject of language (the ontological). This is a film that as an artistic text confronts us with the subjective truths that give shape to our own Dasein or being-there in the world, opening a possibility of coexistence with an anguish that it is not pathological or annihilating.

Key words: Anguish. Ontological. Aesthetic and Ethic. Death Consciousness.

Resumen

A partir de la idea de angustia y su relación con la nada, tomada de la filosofía de Martin Heidegger, se analiza el conflicto entre el ente (lo óntico) y el ser de lenguaje (lo ontológico) en *Melancholia*, en tanto que texto artístico que nos confronta con las verdades subjetivas, propias de la dimensión fundadora del lenguaje; esas verdades que configuran nuestro Dasein propio o ser-ahí, en el mundo, abriendo una posibilidad de convivencia con la angustia que no sea patológica ni aniquilante.

Palabras clave: Angustia. Ontología. Estética y ética. Conciencia de la muerte.

ISSN. 1137-4802. pp. 7-34

1. Más allá de la clínica: poética y patología

Melancholia: estamos convencidos de que el título de la película de Lars von Trier actúa en realidad como una especie de «macguffin» que, desviando la atención del espectador hacia un registro meramente discursivo, pretendiera situarnos frente a «lo obvio» (parafraseando a Barthes) para, de este modo, mejor oscurecer la dimensión de «lo obtuso» (término, de nuevo, tomado de Barthes); y todo ello con la finalidad de distraernos frente al registro metafórico o propiamente poético, presente, sin duda, en el filme y que, por eso mismo, permite que sea analizado en tanto que texto artístico¹. El señuelo

¹ Hay que diferenciar claramente el "discurso" del "texto". Ambos son hechos de lenguaje, pero mientras en el ámbito del discurso se elaboran y transmiten mensajes, pudiéndose establecer

siempre una conexión entre dichos mensajes y el contexto (histórico, cultural, social, económico...), por el contrario en la esfera del texto es donde -y más allá de toda proyección hacia el exterior, incluida aquella que relaciona al texto con discursos que supuestamente reflejan conflictos subjetivos del autor- se confrontan el sujeto que "lee" el texto y la dimensión fundadora del lenguaje. Así, se produce la emergencia, merced a la eficacia poética del texto, de una verdad subjetiva que queda fuera del alcance de toda posible objetivización o verificación empírica: en este punto es donde se separan el método científico y el rigor metodológico exigible en el campo de las humanidades. De este modo, si reservamos el término "texto" sólo para las obras de arte, para el campo de la estética, dejando por tanto el del "discurso" para los hechos de lenguaje que no son artísticos o poéticos, decir texto artístico debería ser una redundancia.

2 GONZALEZ REQUENA, Jesús. *S.M. Eisenstein. Lo que solicitó ser escrito*. Ed. Cátedra (1992).

de la melancolía sería el eje, según la hipótesis que proponemos, del «sentido tutor» del filme².

Por lo demás, la argucia de la melancolía formaría parte de un macrodiscurso exterior al texto; un discurso periodístico y promocional, que recubre, en mayor o menor medida, toda la obra de Lars von Trier, y que él mismo se ha encargado de difundir y amplificar. El mensaje de dicho discurso es el de que la filmografía del director danés es obra de un psicótico o al menos de alguien que puede considerarse como fuera de la «normalidad» y que además trabaja siempre drogado. Desde su propio entorno se ha informado una y otra vez de sus peripecias clínicas y de sus adicciones; por ejemplo a través de esta noticia que difundió la agencia EFE y que se publicó en su momento en todos los periódicos: "Lars von Trier deprimido, no sabe si volverá a dirigir películas. El director fue ingresado en un hospital de Copenhague las pasadas Navidades" (14/05/2007). O bien esta otra, más reciente: "Lars von Trier teme no poder hacer más películas tras dejar las drogas" (*El Mundo* 29-XI-2014), titular basado en unas declaraciones del cineasta en las que comunicaba que era toxicómano y que había filmado sus últimas películas bajo los efectos de grandes dosis de bebidas alcohólicas de alta graduación. Tanto se ha difundido este discurso, el del artista loco y/o borracho, que los críticos de cine del mundo entero han aceptado sin más la etiqueta «Trilogía de la depresión» para definir sus últimas películas: *Anticristo* (2009), *Melancolía* (2011) y *Nymphomaniac* (2013).

Más allá de lo que todo esto tenga de verdad empírica, lo cual no nos interesa en absoluto, lo que pretendemos es analizar cómo funciona dicho discurso a la hora de prestigiar, en el mercado de los productos culturales contemporáneos, a las películas de Trier. ¿Prestigioso el hecho de alardear de la propia locura? Desde luego que sí, puesto que ese estatus es reivindicado por el propio Trier, cuando exhibe, literalmente y frente a los periodistas, su melancolía en tanto que «don» que le ofrece la grave depresión que según él mismo sufre, un don que sería la parte «bella» de su enfermedad. No podemos dejar de lado que estamos ante un arquetipo discursivo, propio del Romanticismo, el del artista loco y alcohólico, que basa su creatividad en lo que Baudelaire llamó el «spleen»³; idea que a su vez procede de la interpretación moderna del llamado "Problema XXX", un texto atribuido tradicionalmente a Aristóteles (aunque dicha autoría

3 "Spleen" significa "bazo" en inglés, palabra que a su vez viene del griego "splen", ya que los griegos creían que era del bazo de donde procedía la bilis negra, humor que, como es sabido se asociaba antiguamente con la melancolía.

es más que cuestionable), que relaciona a la melancolía con la creatividad, de tal modo que los hombres de genio, los grandes creadores se encontrarían precisamente entre los depresivos y los melancólicos⁴.

Dicha idea, la de la bilis negra como humor propio del carácter melancólico, dio continuidad en el Renacimiento y en la era moderna, ahora ya como licencia poética dentro del campo de las emergentes humanidades, a esa superstición medieval precientífica de la teoría de los humores, de tal modo que se continuó asociando la melancolía a los artistas y los arquitectos, tal y como se percibe en el famoso grabado de Durero *Melancholia I*, donde la figura femenina alada, motivo central del mismo, aparece rodeada de elementos relacionados con las matemáticas y la geometría. Al parecer uno de los referentes de Durero fue la obra de Marsilio Ficino *Libri de Triplici Vita*, en la que se asocia el carácter melancólico con la esfera intelectual dominada por el planeta Saturno, conexión entre dos supersticiones, la de los humores y la astrológica, que se proyecta en el grabado de Durero a través del contraste entre la sombra de la Luna sobre los objetos y el brillo de un cometa, todo lo cual (es decir la relación con Saturno, la presencia de la luna y el cometa), se hace probablemente explícito en la idea del planeta apocalíptico de la película de Trier.

El problema es que este ideologema romántico, meramente discursivo (si bien a veces, por supuesto, ha podido ser asimismo utilizado, como idea productiva en ciertos textos con fuerza poética) es que al relacionar enfermedad mental (aunque sea una muy específica, como es la depresión o su equivalente, la melancolía) con la creatividad, dicha conexión ha podido ser tomada como justificación de toda una serie de corrientes interpretativas del arte que han asociado lo artístico o poético con la enfermedad; corrientes que van desde las más burdas, que se basan por ejemplo en datos psiquiátricos con cierto fundamento empírico⁵ para «explicar» la poesía mística de Santa Teresa de Jesús por su supuesta epilepsia (o incluso motivada por el padecimiento de paludismo, fiebre tifoidea o brucelosis), hasta otras corrientes interpretativas más sofisticadas, que se apoyan en el psicoanálisis (cuyos dos máximos exponentes, Freud y Lacan han sido, no lo olvidemos, médicos) para relacionar a la psicosis, o en general a la enfermedad mental grave, con la creatividad del artista.

⁴ Véase en: ARISTÓTELES: *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*. Ed. Acantilado (prólogo y notas de Jackie Pigeaud. Revisión de Jaume Portulas); un pequeño texto, quizá demasiado simple para ser de Aristóteles, que sin embargo es el que ha originado esa idea de una supuesta relación entre creatividad y estado melancólico, que ha inundado páginas y páginas de literatura del más variado pelaje, desde el siglo XIX hasta la actualidad.

⁵ Los delirios asociados a la epilepsia solían tener, en los enfermos encerrados en los viejos manicomios que estuvieron vigentes hasta hace sólo unas décadas, un contenido religioso o mistiforme; mientras los asociados a la sífilis cerebral tenían un componente megalomaniaco; datos ambos utilizados por la psiquiatría organicista para postular sus hipótesis de una base biológica de la enfermedad mental y que, en cualquier caso, no han sido refutados o falsados aún.

6 En su artículo "Del soberano bien" (*Trama y Fondo* n° 15, 2003, págs 31-52) J.G. REQUENA señala lo siguiente, en relación con *Análisis terminable e interminable*, trabajo emblemático del último Freud, publicado en 1937: "Freud sitúa este objetivo -el de alcanzar la normalidad psíquica- como una tarea en extremo difícil, a la que, dice incluso, no llegan muchos psicoanalistas, pero que, en cualquier caso, debe constituir la referencia de su labor, el ideal que lo guía: "Es razonable esperar de un psicoanalista -como parte de sus cualificaciones- un grado considerable de normalidad y de salud mental".

7 Según Fernando COLINA, prestigioso psiquiatra, encuadrado dentro de una concepción psicodinámica muy respetuosa con el psicoanálisis, "el problema del delirio es que para el psicótico es una herramienta muy buena pero no ayuda a hablar con él porque siempre es un lenguaje singular, propio (...) el mundo del deseo está excluido de la psicosis. Un psicótico, pues, es una persona que en ese aspecto no tiene iniciativa, está inhibido, está arrinconado". En: www.lacasadelaparaula.com/fernando-colina-psiquiatra-luchar-contra-el-estigma-el-mayor-estigma-lo-provocala-psiquiatria-haciendo-diagnosticos-2/ (consultado: 15 febrero 2015).

8 En relación con esta frase, una de las más famosas atribuidas al creador del psicoanálisis, la de que para que una persona funcione bien psicológicamente lo esencial es "lieben und arbeiten", "amar y trabajar", nunca se cita en qué lugar de sus obras completas o en que otro texto de Freud está. La única referencia conocida es la de Erik ERIKSON en *Infancia y sociedad* (1950) que, como toda documentación, tan sólo aportó su testimonio personal, no de que se la hubiera escuchado decir directamente a Freud, si no que la había oído en Viena, como atribuida a Freud y le había gustado. Este problema, el de las frases atribuidas a Freud pero no documentadas en su extensa obra, ha sido estudiado en: ELMS A.C. (2001). *Apocryphal*

Dejando de lado las insostenibles hipótesis biologicistas, que relacionan el arte con enfermedades propiamente orgánicas, esas otras teorías más sutiles, que establecen la persistente asociación entre enfermedad mental y/o toxicomanía con el arte, son sin embargo más difíciles de rebatir, ya que se basan en el hecho, cierto, de que, pese a que Freud habló de un "yo maduro psíquicamente", tal y como ha precisado J.G. Requena la «normalidad» mental absoluta no existe, es más bien un ideal, un horizonte simbólico al que poder aspirar⁶. Todos somos neuróticos, de acuerdo, y un cierto grado de locura es sin duda necesario para enfrentarse a esa trasgresión de lo profano, de lo cotidiano, que, según Bataille, define a lo sagrado del arte; pero como dijo Picasso, si bien "la inspiración" llega cuando ella quiere "tiene que encontrarte trabajando". Si te encuentra borracho, o sumido en el sufrimiento y el desconcierto de un brote psicótico, añadiríamos nosotros, la inspiración no sirve para nada. La enfermedad mental, grave, verdadera, tal y como se ve en los servicios de salud mental, es socialmente improductiva, tremendamente invalidante y dolorosa. Es, sobre todo, y vista desde la teoría del lenguaje, ideolectal, pues si algo caracteriza a los síntomas psicóticos es que establecen una barrera entre el individuo que delira y los otros que le rodean, de tal modo que el delirante queda excluido de la esfera del deseo, con todo lo que esto supone⁷. Según frase atribuida a Freud, aunque seguramente él no la dijo nunca⁸, pero cuyo sentido han suscrito muchos pensadores y psicoanalistas, la "salud" mental consiste en la capacidad de amar y trabajar, y el arte desde luego exige tanto de la movilización del deseo dirigido hacia el otro como tener una considerable capacidad de trabajo. Por tanto, creemos que el uso de términos como "psicosis", "bipolar", "autismo" o incluso "alucinación" y "delirio" deben dejarse para el campo de la medicina y evitarse en el análisis textual, de tal modo que si se utilizan habría que advertir que se hace en un sentido meramente metafórico y no clínico, para de este modo eludir la impostura que supone mezclar conceptos epistemológicos propios del campo de la ciencia con ideas gnoseológicas o filosóficas, que son en las que debería basarse el método utilizado, con rigor, en el campo de las humanidades.

2. La idea de angustia en filosofía

Descartadas pues, como motivos que pueden guiar nuestro análisis, tanto la depresión como esa otra categoría, derivada a su vez de la enfermedad depresiva, que es la de melancolía, se impone reconocer en cambio que el tema central de gran parte del cine de Trier, y por supuesto de esta película en concreto, es el de la angustia⁹. Pero, y esto es ya para nosotros un problema, el término angustia también puede tener un significado clínico, patológico. Por eso debemos aclarar que no nos referimos a la idea de angustia en psicoanálisis, que descartamos por varios motivos y en primer lugar por la escasa claridad del uso del término en Freud, aunque, sobre todo, la desechamos por la cuestionable utilización ideológica que de esta categoría clínica llevará a cabo Lacan.

En efecto, en Freud hay al menos dos teorías sobre la angustia, muy diferentes entre sí, la primera que es la que podemos denominar como «económica», según la cual la angustia se debería a un exceso de energía de carga libidinal y la segunda, mantenida a partir de 1926 bajo la idea de «señal de angustia» como mecanismo de defensa del yo¹⁰. Por el contrario, Lacan dedicará a este término todo un curso, el de 1962-63, recogido en el *Seminario X*, titulado precisamente “La angustia”, pero no para aclarar lo que ya había podido decir Freud, sino para rebatir toda relación entre la idea de angustia y la de castración, separándose así, mediante este desplazamiento, del núcleo teórico mismo del psicoanálisis freudiano. En efecto, en este *Seminario X*, y según reivindican los propios psicoanalistas lacanianos, se produce una “verdadera transformación en el estatuto de la angustia en psicoanálisis”, ya que Lacan abandona la idea de angustia de castración freudiana precisamente porque ella es “el correlato del Edipo” y la angustia que le interesaba a Lacan “no se encuentra en la novela edípica”, de tal modo que, a partir de este momento, se producirá en la teoría lacaniana “la caída del Edipo”¹¹. De este modo, el seminario «La angustia» pasará a ser esencial en ese giro lacaniano, que permitió un alejamiento teórico de lo que hay de más interesante en la teoría de Freud (su idea de Complejo de Edipo). A partir de este momento en Lacan, según reconoce Jacques-Alain Miller, el Edipo empieza a volverse inservible, mientras que el «objeto a» comienza su ascensión al cénit de la teoría lacaniana¹².

Freud: Sigmund Freud's most famous 'quotations' and their actual sources. *Annual of Psychoanalysis*, 29 (Sigmund Freud and His Impact on the Modern World).

⁹ Esta parte del artículo amplía, matiza y en cierto sentido intenta ordenar las ideas contenidas en la conferencia “El Apocalipsis según Lars von Trier. Análisis textual de *Melancholia* (2011)” presentada en la “II Jornada de Análisis Textual: Lars Von Trier: cineasta de la angustia” que tuvo lugar en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid el 24 de octubre de 2014, bajo la dirección de Lorenzo J. Torres Hortelano.

¹⁰ LAPLANCHE J. y PONTALIS J.B. *Diccionario de psicoanálisis*. Ed. Labor (1983).

¹¹ Anna AROMÍ: *De la angustia freudiana a la angustia lacaniana*. En: <http://parlretrerevista.blogspot.com.es/2008/11/de-la-angustia-freudiana-la-angustia.html> (consultado: 15 febrero 2015). Según la autora, en el *Seminario X* estamos ante un Lacan que “iniciando el camino que, separándolo de Freud, llevará al psicoanálisis a pasar del padre a condición de servirse de él”, pues en el Seminario de “La angustia”, pasa Lacan “del padre del Edipo a los objetos a, del mito a la topología (...)” ya que “para Freud la angustia de castración es una roca que marca el finis terre de la experiencia analítica; al final del análisis freudiano siempre se encuentra la reivindicación fálica, mientras que Lacan con su objeto a trata de ir más allá de este límite. En este sentido el objeto a (...) resulta un disolvente del Edipo porque ya no es la amenaza paterna lo que desencadena la angustia. Con el objeto a ya no hay el padre que prohíbe. Además, por otra parte, ¿dónde lo encontraríamos hoy? El padre omnipotente y temible con el que soñó Freud queda ridiculizado en *La angustia*”.

¹² MILLER, Jacques-Alain. *La angustia. Introducción al Seminario X de Jacques Lacan*. ELP-Gredos (2007)

En resumen, la idea de angustia en Freud no nos resulta demasiado útil, ya que tiene al menos dos interpretaciones posibles, y desde luego no está bien definida y estructurada; si bien en Lacan el problema es aún mayor, ya que la referencia a la angustia fue una excusa para dar un salto ideológico en su teoría, que le permitió abandonar el terreno mítico y poético que queda definido a partir de las ideas de «Complejo de Edipo» y «función paterna, fálica y simbólica» a él asociada, para instalarse de este modo en una impostura pseudo-matemática en la que ese operador ideológico, que es el llamado «objeto a» va a jugar un papel importante, que abre la vía que acabará conduciendo a la deriva ideológica lacaniana a su degeneración, ya definitivamente política¹³.

13 MARTÍN ARIAS, Luis. "De la ideología a la política: la izquierda lacaniana". *Trama y Fondo* n.º 32 (2012).

Y dado que entablar un debate ideológico, y no digamos político, queda fuera de los objetivos de este artículo, dejamos de lado cualquier incursión por ese terreno, de tal modo que para desarrollar nuestros propósitos acudiremos a la filosofía que es donde, al fin y al cabo, nace y se articula la idea moderna de angustia, desde Soren Kierkegaard en el XIX, para continuar -ya en el XX- con Heidegger y finalmente con el existencialismo y Jean Paul Sartre (cuya idea de angustia se plasma sobre todo en su libro *El ser y la nada*). En efecto, en 1844, con el término, en danés «Begybet Angst», Kierkegaard propone su idea de angustia como "mareo de libertad", relacionándola con la "autoconciencia", construyendo así un dispositivo teórico que nos parece especialmente interesante. Para explicar esa relación Kierkegaard utiliza la metáfora del abismo: ante él sentimos "temor", que nosotros podríamos definir como de carácter óntico, según la terminología posteriormente desarrollada por Heidegger¹⁴, pues debido a que existe el abismo, en cuanto entidad física, "me puedo caer"; pero asimismo surge el "temblor" ante el pensamiento de "me puedo tirar", que sería ya de carácter ontológico y que está directamente relacionado con la libertad, la de decidir tirarnos o no tirarnos, es decir con la libertad de suicidarnos o no.

14 El término "óntico", procedente del griego, significa "lo que es", "el ente". En la filosofía de Heidegger sería lo referente a los entes, a diferencia de "ontológico", que se refiere al ser de los entes.

15 HEIDEGGER, Martin. ¿Qué es *Metafísica*? (trad. X. Zubiri). En: www.philosophia.cl/biblioteca/Heidegger/metafisicahe.pdf (consultado: 15 febrero 2015).

Heidegger será sin embargo el que da un paso más, al señalar que la angustia es aquello que nos "hace patente la nada"¹⁵. En la metafísica tradicional, inaugurada por Parménides, la nada no es una categoría aceptable ya que se refiere a la ausencia de cualquier tipo de entidad real y la metafísica estudia, muy al contrario, al ente en cuanto ente, en su realidad existente, en el espacio y en el tiempo, del mismo modo que el ser es porque existe (y la nada es el no-ser, la ausencia de existencia). Ahora bien, ¿qué es el ser? En la filosofía

moderna se irá imponiendo, partiendo de Descartes para llegar a la metafísica de Hegel, la idea de que el ser se fundamenta en el pensar, hasta que Heidegger, precisando aún más, une la idea de ser con la de lenguaje. En efecto, en la filosofía de Heidegger, el habla, el lenguaje [*Sprache*] es la casa del ser, porque el lenguaje acontece en el ser y el ser se manifiesta en el lenguaje. Pero es entonces cómo, a partir del lenguaje, podemos entender lo que propone Kierkegaard en el sentido de que la angustia está relacionada con la libertad y la conciencia, es decir con el ser y por lo tanto tiene un carácter ontológico, pues la angustia se sostiene sobre una pregunta: ¿por qué hay algo y no más bien nada? y a partir de ella ¿por qué había algo y ahora, de pronto, todo es nada?¹⁶. Por lo demás, “que la angustia descubre la nada confírmalo el hombre mismo inmediatamente después que ha pasado. (...) En la luminosa visión que emana del recuerdo vivo nos vemos forzados a declarar: aquello de y aquello por... lo que nos hemos angustiado era, realmente, nada. En efecto, la nada misma, en cuanto tal, estaba allí”¹⁵.

16 HEIDEGGER, Martin. "Introducción a la metafísica" Ed. Nova (1969).

De este modo es como, según la famosa propuesta de Heidegger, “la nada nada” en el ser; encontrándose así nada y ser, pues –y esta es una de las grandes ideas de la filosofía de Heidegger– lo que nos constituye es precisamente la falta, la carencia, la ausencia; figuras todas ellas que, aunque el filósofo alemán no lo diga explícitamente así, remiten a la nada como núcleo mismo del ser. Es así como la angustia termina por privar al Dasein (ser-ahí) de cualquier tipo de referencia –objetiva o subjetiva– y por eso el Dasein, al volver sobre sí mismo (mediante esa «búsqueda dentro» que aparece en *Ser y tiempo*), animado por la promesa de la solidez, se da sin embargo de bruces con la ausencia; con la consecuencia de que, carente de lenguaje, carente de estabilidad, ese sujeto (angustiado), se ve sometido a la experiencia traumática de la desposesión¹⁷.

A partir de ahí, existen dos posibilidades existenciales frente a la angustia. Una, la más fácil, es la de abandonarse o, mejor dicho protegerse en un “ser-ahí” alicaído, en un “Dasein impropio” que tal y como lo define Heidegger consistiría en el hablar por hablar o dejarse llevar por la habladorías, en la avidez por las novedades y lo cotidiano y, asimismo, en someterse a la tiranía del se, del se dice, se hace; por lo cual podría describirse, desde la teoría de las funciones gnoseológicas del lenguaje, como

17 FERRER GARCIA, Alberto. "Temblor sin temor: miedo y angustia en la filosofía de Martín Heidegger". *Revista de Filosofía Factótum* n.º 10 (2013), pp. 55-67. Según el autor, Heidegger sugiere que el ser-ahí, el Dasein, se encuentra en una encrucijada, se ve enfrentado a la escisión clave de su existencia: o bien continua volcado en el ejercicio de la constante huida de sí -la existencia impropia o inauténtica, lo que Heidegger llama el Dasein impropio-, o bien aboga por una existencia auténtica, propia, en la que asume desde sí la tarea de hacerse cargo de sí; aún cuando esa tarea de autoconstrucción deba pasar necesariamente por el momento desazonante, "sinistro" (*Unheimlich*), de reconocer que nos es más propia la evanescencia que la solidez; por lo cual el momento de la angustia, de la incertidumbre, no es necesariamente el momento de la desesperación, sino que es el momento de la apertura de sí mismo en lo que de decisivo posee ese sí mismo -en esa capacidad de decisión.

la emergencia misma en el campo del yo del discurso ideológico. Pero la otra opción es la del afrontamiento, ya que “con el radical temple del ánimo que es la angustia hemos alcanzado aquel acontecimiento de la existencia en que se nos hace patente la nada y desde el cual debe ser posible someterla a interrogación. ¿Qué pasa con la nada?”¹⁵; es decir, un ánimo templado frente a la verdad (la de que la nada se hace patente en el ser) que permite, a partir de su aceptación, un “Dasein propio” que, en nuestra opinión, y siguiendo en este punto una propuesta de Eugenio Trías¹⁸ lograría articular en un mismo momento existencial a lo bello y a lo siniestro, situándonos dentro del campo de la función poética, propio del texto artístico.

18 TRIAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Ed. Debolsillo (2011).

3. Análisis de *Melancolía*: la madre como principio óntico

El lenguaje, más allá de ofrecernos una extraordinaria herramienta que nos permite conocer (epistemológicamente, es decir científicamente) el mundo, para así construir la realidad que habitamos los seres humanos, nos ha dado por otra parte la libertad de pensar y, asociada a ella, la conciencia de la muerte; la cual genera un trauma en el ser parlante que activa, a su vez, para hacer frente a dicha experiencia traumática, dos funciones del Lenguaje: la más inmediata, fácil y persistente es la función de negación, que genera una falsa conciencia (es, por tanto, la función ideológica del lenguaje, en todo equiparable al Dasein impropio); pero más allá de esta alienación, que nos reconforta en el desconocimiento, es posible, a veces, un afrontamiento de la verdad (desde la propia conciencia subjetiva) que tiene que ver con la función simbólica o poética del lenguaje y que es equiparable al Dasein propio.

Tenemos pues, ya definido un marco teórico, de tal modo que, a partir de dicho marco, podemos plantear, de otra manera, la pregunta sobre de qué trata, en tanto que texto artístico, la película *Melancolía*. Desde luego se refiere al “fin del mundo”, pero no como argumento distópico de una narración de ciencia-ficción, ni como discurso nihilista, pues aunque algo tiene que ver la película con estos dos referentes, en su parte propiamente discursiva, ese fin del mundo, en su dimensión poética, no es sino un fin de mi mundo, visto desde una perspectiva totalmente subjetiva. Es ese fin del mundo, de nuestro propio mundo, al que nos confronta la conciencia de nuestra muerte, como fruto de la libertad de pensar que nos ofrece el lenguaje¹⁹.

19 Como dice, en *Unas lecciones de metafísica*, ORTEGA Y GASSET: “nuestra vida (...) posee sin duda la formidable condición de que todas las demás realidades, sean las que sean, van incluidas en ella, pues todas ellas existen para nosotros en la medida en que las vivimos, esto es, en que aparecen dentro de nuestra vida”.

Todo en *Melancholia*, desde el punto de vista poético, gira en torno al drama del sujeto, en tanto que ser de lenguaje confrontado a la nada, al vacío que le habita y constituye. Ahora bien, ese drama siempre lo vive el sujeto que lo padece mediante una estructura material muy precisa y analizable, y aquí nos separamos de la filosofía de Heidegger, para recuperar ideas provenientes del psicoanálisis, aunque entendido en un sentido crítico, y no clínico²⁰. El lenguaje lo adquiere el sujeto -o dicho de otro modo, el sujeto se constituye a partir de haber sido adquirido por el lenguaje- en un marco material, existencial, muy concreto, el de la relación dialéctica con y entre la madre (principio óntico) y el padre (función ontológica), configurando un triángulo pasional, que en su nivel narrativo sería el argumento de esa "novela edípica" de la que habla Freud; mientras que como representación se manifiesta a través de las fantasías originarias (*Urphantasien*), de las que también habla Freud.

²⁰ La idea de diferenciar entre la clínica psicoanalítica y el psicoanálisis crítico la hemos tomado de Georges Diddi-Huberman y la hemos expuesto en un trabajo previo: Luis MARTÍN ARIAS. "La fantasía como reencuentro con lo real en el cine de Méliès". *Trama y Fondo*, nº 37 (2014).

Pues bien, teniendo en cuenta este esquema, comencemos por el análisis de lo óntico en *Melancholia*. Gaby (Charlotte Rampling), la madre de Justine (Kirsten Dunst) y Claire (Charlotte Gainsbourg), es un personaje ciertamente desagradable y antipático; pues comparece en las secuencias del inicio del banquete de boda como una especie de bruja (F1), perfil maligno y destructivo que irá reafirmando a lo largo de las escenas siguientes.



Cuando habla Gaby durante el banquete es para descalificar a la familia paterna ante su hija: "Justine si tienes alguna ambición sin duda no lo heredaste de la familia de tu padre". El padre, como función ontológica, es lo opuesto, dialécticamente a lo óntico, de tal modo que debemos aclarar que con esta propuesta teórica, que incide en el conflicto que opone a lo óntico con lo ontológico, nos separamos de la filosofía de Heidegger. Para nosotros lo óntico es la potencia misma de lo real, que en el ser humano se manifiesta a través de la pulsión de muerte, en tanto que fuerza que nos empuja a descansar eternamente, a dimitir del ser, volviendo al ente, a lo inorgánico, a esa tierra de la que procedemos. Por eso la madre se constituye, de entrada, en principio óntico, en tanto que cuerpo del que procedemos; una fuerza que se desata a pesar del deseo o la voluntad de la persona que habita ese cuerpo, de la mujer concreta, como individuo humano (que, por otra parte, es la primera víctima del poder de lo óntico). Proponemos, por tanto, ver a Gaby no como la persona que desde luego no es (se trata de una ficción), pero tampoco en tanto que

personaje (con una impostada psicología, al servicio de la representación), sino como arquetipo narrativo que actúa mediante la puesta en escena de un conflicto dialéctico esencial.

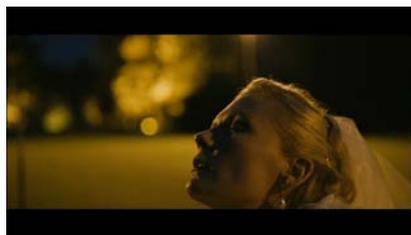
Por eso, todo el discurso de Gaby no es sino un intento de boicotear el rito de la boda de su hija: "No estuve en la iglesia, no creo en el matrimonio". Digamos que todo lo que dice Gaby es la lógica consecuencia de su posición en la estructura, en relación con su hija, en tanto que Justine es ese sujeto en proceso de adquisición del lenguaje o, dicho de otro modo, de ser adquirido por él, que por tanto debe ir despegándose de ese cuerpo material, de esa lengua materna ("lalengua", que diría Lacan) que evoca Gaby.

Pero la posición materna, ajena, opuesta al rito, provoca en Justine un efecto regresivo, que percibimos cuando cierra los ojos (F2), estableciéndose así una rima con el plano inicial de la película, el que literalmente abre la representación en su operística «Obertura». Recordemos que, tras un fundido en negro, la película comienza con un PP (escala de primer plano) de Justine enfrente de la cámara y con los ojos cerrados (F3). Poco a poco los irá abriendo, de tal modo que la narración y su representación, es decir el mundo de la ficción, se inauguran con esta mirada que despierta, con estos ojos, los de Justine, que miran a cámara y, por tanto, nos miran (a los espectadores), a la vez que esos ojos que se abren son mirados (por los espectadores).



En este cerrar los ojos de Justine (F2) se inaugura el desplome del personaje, que irá incrementándose a lo largo de toda esta primera parte de la película. Al fracasar el rito del banquete de bodas, boicoteado por la madre, Justine entra en regresión, sufre un proceso de atrapamiento óptico en lo orgánico, en el cuerpo de esa madre en tanto que ente y, por extensión, sufre asimismo un similar atrapamiento en su propio cuerpo de mujer (como madre en potencia, que es). De este modo, en la escena en la que debe representarse el siguiente ritual, el de cortar la tarta nupcial por parte de los novios, emerge ya explícitamente lo orgánico, bajo el tema del retrete y el excremento. El rito del corte de la tarta no puede iniciarse porque tanto Justine como su madre han desertado y se han encerrado en sus respectivos cuartos de baño. Justine se ha desnudado, se ha quitado el vestido de novia, dejándose sólo el velo, y se ha metido en la bañera (F4). John (Kiefer Sutherland), el marido de Claire, va a buscar a Gaby y habla

con ella desde el otro lado de la puerta cerrada del retrete, escuchando el discurso, literalmente escatológico de Gaby: “No estaba cuando Justine cagó en un orinal por primera vez”, para finalmente añadir: “dejad de dar la lata con vuestros putos rituales”, con lo cual su posición óntica vuelve a relacionarse con una oposición estructural, radical, al ritual, en tanto que procedimiento simbólico, de lenguaje, es decir ontológico. En lógica concatenación Justine, vestida de novia, saldrá al campo de golf a orinar (F5), al tiempo que, como podemos observar, por un *raccord* en el eje que nos la muestra desde más cerca, en escala de primer plano, vuelve a cerrar los ojos (F6).



Justine escenifica así, de nuevo, como en F2, un gesto que conecta con F3, por lo cual esta especie de rima nos retrotrae al origen del sujeto de la ficción; aunque asimismo este plano es una forma de escenificar el desmoronamiento del sujeto, como ficción frente a la emergencia de lo óntico, que demuestra su preponderancia a través de lo excremental, de lo puramente orgánico. Y es que, como observaremos al final de toda esta primera parte, cuando las dos hermanas salgan montando a caballo, se confirmará la claustrofóbica evidencia de que tanto Justine como Claire, y por extensión Leo (Cameron Spurr), el niño, están atrapados en esa naturaleza que rodea a la casa, que si bien en su proximidad adopta la forma amable y benigna de jardín y campo de golf, de inmediato se muestra como una especie de salvaje bosque del que es imposible salir. Así lo percibimos, cuando Justine y Claire se van adentrando en su espesura, envuelta además en la niebla (F7).



A lo largo de toda la película, este trío protagonista (Justine, Claire y Leo), en el que se multiplica y se expresa la subjetividad que el filme construye, quedará atrapado en este bosque sin poder salir de él; como se verifica en dos escenas en las que el caballo de Justine se niega a atravesar un puente que hace de frontera entre el mundo exterior y ese mundo selvático en el que los personajes están atrapados; del mismo modo que en otra escena posterior el cochecito de golf en el que pretende huir Claire junto a su hijo Leo también se quedará parado, sin batería, en ese mismo puente (esce-

nas todas ellas que parecen remitir a *El ángel exterminador* de Luis Buñuel). En definitiva, este trío protagonista (los únicos personajes que aparecen en la Obertura), y especialmente Justine, sufren un atrapamiento en su origen óptico, en ese bosque en tanto que metáfora de la madre, una madre naturaleza, que recuerda al bosque de *Anticristo*, la anterior película de Trier.

Gaby, la madre, parece estar, en efecto, en comunión con la naturaleza representada por el planeta que llega, tal y como se nos muestra, cuando Justine la observa realizar unos ejercicios de yoga ante la ventana de su habitación, en plena oscuridad; unos ejercicios que asemejan ser una especie de invocación del planeta; del mismo modo que Justine hará algo parecido, siguiendo un mecanismo imitativo, mecanismo que puede explicarse mediante esa categoría propuesta por René Girard, la de “deseo mimético”, un deseo especular que se manifiesta en lo imaginario y que quizá tenga que ver con que su cuerpo de mujer esté ineludiblemente asociado a lo óptico, como madre que es en potencia (entendiendo aquí potencia en el mismo sentido que Aristóteles).



De este modo, Justine aparecerá, como decimos, ligada al planeta: ella es la primera que lo ve, y la única a lo largo de la primera parte; hasta que en la segunda parte aparece en esa otra escena nocturna en la que se muestra desnuda (F8) y que remite a una visión del *Apocalipsis según San Juan* (Ap. 21-22): “El ángel me mostró un río de agua de la vida, límpida como un cristal (...). Vi una tierra nueva (...) que bajaba del cielo dispuesta como una esposa ataviada para su esposo”. Percibimos en F8 el reverso oscuro o siniestro de esa visión simbólica, pues el agua aparece negra y la tierra nueva que baja es en realidad un planeta destructor, mensajero de la muerte, mientras que no hay “esposa ataviada para su esposo”, pues Justine, que ya se quitó el vestido de novia para meterse en la bañera (F4) aparece aquí completamente desnuda. Reverso de ese texto simbólico que es el Apocalipsis que, por tanto, nos sitúa en la misma lógica discursiva de la anterior película de Trier, *Anticristo*.



En cualquier caso, la identidad entre Justine y el planeta Melancholia es total, como demuestra la sucesión de planos / contraplanos en F9 y F10, hasta tal punto que el círculo que dibuja el planeta en el cielo (F9) rima de manera ostensible con el pecho izquierdo de Justine

(F10). De este modo la madre, primero, y Justine, en tanto que mujer y por consiguiente madre en potencia, establecen la equivalencia entre la naturaleza femenina y el planeta.

En la secuencia que va de F11 a F15 podemos ver, en la relación entre el enorme planeta Melancholia y la Tierra, la metáfora de esa misma relación de escala entre el cuerpo de la madre y el del hijo que nace de él. Así en F12 la tierra parece separarse poco a poco de la inmensa mole del planeta Melancholia, separación que se acrecienta en F13, de tal modo que la distancia entre ambos cuerpos hace que aparezcan como si ya fueran inde-



pendientes entre sí. ¿Podrá por tanto el cuerpo pequeño separarse del grande, alejándose de él? La fuerza de gravedad (óntica) parece impedirlo y el cuerpo pequeño comparece inexorablemente condenado a reintegrarse en el cuerpo grande del que procedía y del que apenas si se había separado (F14). De este modo, y en feliz hallazgo de J.G. Requena, la imagen del choque de los dos planetas (F15) se puede leer literalmente, al pie de la letra, como la emergencia del "fantasma de un pecho aniquilador"²¹. Esa fusión final nos remite al atrapamiento óntico en el cuerpo de la madre, figurativizado a través de la imagen del pecho.



Volvamos a la visión descrita en el *Apocalipsis según San Juan*, para comprobar lo que allí se dice: "Y el Ángel me dijo: ¿De qué te extrañas? Yo te explicaré el misterio de la Mujer y de la Bestia que la sostiene" (Ap. 17). La "mujer", madre en potencia, se sostiene, en tanto que ente, en la "bestia" inhumana de lo óntico, en tanto que ajena al mundo del len-

21 GONZALEZ REQUENA, Jesús. "Melancholia". *Trama y Fondo*, n° 36 (2014).

guaje. Las hijas, Justine y Claire, quedarán atrapadas en ese cuerpo sensorial, colosal, que es el ente primordial; por eso Justine, tras el hundimiento subjetivo que experimenta en su fracasada boda, que no logra ser un rito ontológico, se percibirá como una niña que se tambalea, a la que le cuesta andar. Justine: "Tengo miedo, mamá. Me cuesta andar bien"; a lo que Gaby, su madre, desde su posición óptica, responde: "Vaya, aún te tambaleas. Tambaléate hasta la puerta. Deja de soñar, Justine". Cuando Claire, ante el evidente desplome subjetivo de Justine le pregunta "¿Qué te pasa, Justine?", esta responde con una descripción que coincide con una de las imágenes



más impactante de la Obertura: "Estoy... Avanzo penosamente entre algo gris, entre lana gris. Y se agarra a mis piernas. Pesa mucho, me cuesta tirar de ella". En efecto, al comienzo de la película vemos a Justine vestida de novia que apenas si puede andar, atrapada en una maraña de extraña lana, que parece emerger de la misma naturaleza (F16), como emblema, una vez más, de atrapamiento en el origen óptico de esa madre naturaleza. Del mismo modo, veremos a Claire, en otra imagen de la Obertura (F17) avanzar pesadamente con su hijo en brazos, mientras ambos se van hundiendo en el césped del campo de golf; un campo de golf que, en tanto que naturaleza dominada, numerada (al fondo se ve una banda con un número 19) viene a representar el fracaso de su marido, y padre de Leo, John, en su intento de contener, desde lo ontológico, la emergencia de lo óptico.

Esta naturaleza emergente, la de la madre óptica que atrapa al hijo, metaforizada por un bosque salvaje e implacable, aparece asimismo y de un modo más explícito en *Anticristo*, en cuyos títulos de crédito se muestra un dibujo (en F18 a la izquierda) que puede leerse tanto



como si fuera el signo de lo femenino y, a la vez, como el dibujo de un monigote que representa a un niño sin pies; como efectivamente le ocurre al hijo de la protagonista, que debido a la sistemática colocación invertida de los zapatos en su pies, por parte de su madre (F19), sufrirá una deformación ósea por la cual no podrá andar bien, es decir padecerá ese mismo déficit que manifiesta Justine, ya que el deambular es el proceso físico que permite al hijo la separación del cuerpo de la madre, como condición indispensable para poder huir de la dependencia total hacia ella.

4. El padre como función ontológica

Frente al principio óntico y en relación dialéctica con él, se encuentra el lenguaje, en tanto que hogar del ser, es decir de ese sujeto simbólico que es posible construir más allá de lo real del ente y del yo imaginario. Esta es la función y el campo de la palabra que, por una cuestión elemental de estructura, corresponde al padre sostener. Lo ontológico: el lenguaje, la casa del ser; por eso se dice al comienzo del ritual del banquete: “El padre de la novia quiere tener la palabra”. Pero, el padre de Justine, Dexter (John Hurt), sólo balbucea: “Yo...Bien, ¿qué puedo decir?”. Mostrado mientras balbucea en escala de primer plano (F20), el padre, ya focalizado en plano general para que veamos (al igual que todos los invitados) que está grotescamente adornado con un puñado de cucharas en el bolsillo de su chaqueta (F21), añade, dirigiéndose a Justine: “... sin hablar de tu madre”.



Se supone que, efectivamente, eso es lo que corresponde a la función ontológica del padre, hablar, poner palabras a lo óntico, hacer que el lenguaje cumpla su función en el proceso de fundación del sujeto. Pero, el débil padre de Justine aclara de inmediato: “y es exactamente lo que no quiero hacer”. Su deseo (imaginario) es no colaborar en el sostenimiento de su función paterna ya que está, efectivamente, en otro lugar, desplegándose en ese campo narcisista, propiamente masculino, que es el donjuanismo, pues tal y como el propio Dexter se diagnostica con acierto: “Bueno, estoy hecho un lío con tanta Betty a mi alrededor”, refiriéndose a las dos mujeres, más jóvenes que él, que le acompañan, colocadas cada una a un lado, en la mesa del banquete nupcial de su hija (F22).



Ya habíamos visto a Dexter, antes de intentar hablar, jugar como un niño con las dos mujeres, montando un inapropiado numerito en la boda de su hija con las cucharas de ellas, de tal modo que, como ya hemos señalado, acaba colocándose las en el bolsillo de su chaqueta; cucharas que, mostradas en escala de inserto (F23), metaforizan ese deseo donjuanesco de tener a todas las





mujeres, una por una (como diría Lacan). Por eso el desvarío del padre, inutilizado por su narcisismo en su función ontológica, se expresa posteriormente en el hecho de que continuamente llamará Betty a todas las mujeres, por ejemplo a las camareras del cocktail: “Betty, Betty, Betty” (F24), de tal modo que cuando una de ellas acude con la bandeja le preguntará: “¿De verdad se llama Betty?”, a lo que esta responde: “No, lo siento”.

En ese mismo momento aparece Justine, que le implora, casi a gritos, focalizada en escala de primerísimo primer plano (F25): “Papá, ¿hablamos?”. Lógicamente es una respuesta en el campo de la palabra, del lenguaje, lo que Justine busca en su padre, pero este no la escucha, y sale de allí, perdido y atrapado en el remolino de “Bettys”. Después, cuando Dexter ya directamente trate de huir, Justine, mediante un gesto absolutamente desesperado –que vemos en escala de primer plano (F26)– le implorará que no se vaya, que se quede a su lado: “Por favor, Papá, necesito hablar contigo”. A través de “Padrecito” (curioso apelativo, en este contexto narrativo), el mayordomo, consigue Justine, aparentemente, que su padre se quede a dormir; pero cuando va a verle a su habitación, ya casi al final del proceso de su desplome subjetivo, Justine (que literalmente no tiene palabras en las que sujetarse), tras su rito de boda completamente fracasado, abortado, se encuentra con una carta en la cama (F27).

Al cogerla, para leerla, escuchamos las excusas que contiene: “Para mi amada hija Betty (...) No te encuentro y han ofrecido llevarme a casa. Hasta pronto (...)”. Es decir, que este padre, completamente inútil en el plano ontológico, atrapado como está en su pueril deseo narcisista, confunde de nombre a su hija Justine, ya que para él es simplemente una Betty más. La cámara nos muestra muy cerca la carta, en un plano en escala de inserto (F28), de tal modo que podemos leer la despedida y la gran verdad que contiene: “Tu estúpido padre” y el signo de los besos en inglés (cuatro equis seguidas) que metafORIZA a este padre



incapaz de articular una palabra simbólica, pero que sin duda puede ser cariñoso (da besos, tiene cucharas con las que dar de comer) pero, eso sí, en un plano meramente imaginario.

Inmadurez del padre, que es como un niño, tal y como sugiere la puesta en escena, ya que la primera vez que vemos a Dexter estará flanqueado por las dos mujeres, las dos Bettys (F22), del mismo modo que Leo en la Obertura (en la que no aparece ningún hombre adulto, solo las dos mujeres, el niño y el caballo) será mostrado flanqueado por otras dos mujeres, Justine y Claire (F29).

La debilidad, digamos estructural, del padre en todo caso se comprende, dentro de una lógica que va más allá del personaje concreto, de este Dexter pueril. Y es que el padre ontológico del que hablamos es el héroe, capaz de afrontar, desde el lenguaje, el desafío que supone el enorme poder, la colosal fuerza de lo óntico. Como ha señalado J.G. Requena, no es exactamente el padre del Complejo de Edipo, ya que Freud “localiza al padre como prohibidor, no como destinador -donador de la promesa”, pero “sucede que el arco del Edipo es más amplio de lo que en Freud puede leerse. Su modelo completo, tal y como ha actuado durante siglos en nuestra cultura, puede encontrarse en el modelo del relato maravilloso que reconstruye Propp. A fin de cuentas, ¿no está en el centro de lo que el cuento ofrece la orden, que es a la vez una promesa, de que habrá, para el sujeto, una princesa extranjera?”²².

En efecto, Requena en su “Teoría del relato”, ha propuesto un esquema ampliado de lo que podemos considerar como la dimensión fundadora del lenguaje²³, tal y como se puede percibir en los relatos clásicos (mitos, cuentos populares, literatura clásica y cine, asimismo clásico), que sería el siguiente: “novela familiar edípica” [según la define Freud] más “la estructura del cuento maravilloso” [según la define Propp]; por eso otra figura de lo ontológico, literalmente sacada de estos relatos maravillosos, es la del Príncipe Azul. Por ejemplo en el cuento de *Blancanieves* de los hermanos Grimm, al final aparece lo siguiente: «Príncipe: “Te quiero más que a nadie en el mundo. Ven al castillo de mi padre y serás mi esposa”. Accedió Blancanieves y se marchó con él al palacio, donde enseguida se dispuso la boda, que debía celebrarse con gran magnificencia y esplen-



22 GONZALEZ REQUENA, Jesús. *Seminario Psicosis* [Seminario II “Psycho” (2012)]. En: <http://gonzalezrequena.com/> (consultado: 15 febrero 2015).

23 GONZALEZ REQUENA, Jesús. *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones (2006).

dor (...). A la fiesta fue invitada también la malvada madrastra de Blancanieves (...). Al principio no quería ir de ningún modo a la boda. Pero (...) no pudo resistir al deseo de ver a aquella joven reina. Al entrar en el salón reconoció a Blancanieves, y fue tal su espanto y pasmo, que se quedó clavada en el suelo sin poder moverse. Pero habían puesto ya al fuego unas zapatillas de hierro y estaban incandescentes. Tomándolas con tenazas, la obligaron a ponérselas, y hubo de bailar con ellas hasta que cayó muerta”.

Como vemos, en *Blancanieves* lo óntico, representado por esa madre mala (la madrastra, la bruja) es inmovilizado y desactivado a partir del rito, de la boda. En *Melancolía* tenemos una madrastra o madre mala (Gaby), una radiante Blancanieves (Justine), incluso un castillo, la soberbia mansión donde se celebra la boda (F30). Ahora bien, ¿hay Príncipe Azul? Analicemos el papel que juega, en este sentido, Michael (Alexander Skarsgård), el novio.



5. Príncipe Azul, Valkiria y cifra simbólica

Un primer reto para Michael es cuando, tras la Obertura, la carroza nupcial, esa enorme limusina, no puede entrar en el espacio de lo óntico, un espacio en el que, poco después quedará definitivamente atrapada Justine. Michael lo intenta, pero no puede meter el coche, un fracaso que hacer reír a Justine y anuncia ya la incapacidad del novio para enfrentarse al problema del ente, al cuerpo de la mujer.

Esta torpeza se confirmará, sobre todo, con la evidente debilidad en el uso de la palabra que se explicita en el intento de hablar de Michael durante el banquete. Jack (Stellan Skarsgård), el patrón de ambos, que hace las veces de maestro de ceremonias, lo anuncia: “Ahora hablará el novio”. Pero este simplemente dice: “Querida Justine. Bueno, bla, bla, bla... Vaya aprieto, nunca he dado un discurso. Lo siento, yo ...” (F31). Bla, bla, bla; un discurso vacío, hueco, sin contenido ni valor simbólico.



Pero no es sólo que Michael no tenga nada que decir. Por añadidura, confirmará que además “Justine es la que habla. Se le da de maravilla”. Ante lo cual responde, con descaro Gaby, la madre: “Pues que hable ella”. Inmedia-

tamente después, Michael, balbuciendo unos torpes elogios, manifestará su adoración por esa especie de “Diosa” que para él es Justine (bella, inteligente; lo tiene todo, nada le falta, pues incluso, como ya sabemos, “ella es la que habla”). Mujer adorable por su completud, ajena por tanto a esa definición de Lacan, la de «la mujer no toda es», pues Justine lo es todo, lo tiene todo; queda por tanto colocada por Michael en el lugar de la cosa –*das Ding*– como diría asimismo Lacan²⁴, lo cual supone la emergencia de lo óntico, a través de su cuerpo, el cual, despojado progresivamente de ese contrapunto ontológico que es el vestido de boda, se va manifestando cada vez con más fuerza, como triunfo de «lo cósmico de la cosa» (parafraseando, ahora, a Heidegger), es decir como ente absoluto, que incluso somete a su poder al propio lenguaje en tanto que ontológico (“que hable ella”, dice Gaby, la madre óntica), emergiendo así «lalengua» materna que, si permanece dominando como tal, instalará al Yo en un dominio puramente imaginario, inutilizando así todo proceso ontológico posterior. Todo esto, insistimos, es deducible por una simple cuestión dialéctica, estructural, de pura lógica oposicional que, eso sí, da lugar a nefastas consecuencias incluso para la propia Justine, a la que no sirve de nada, en tanto que sujeto humano y abocado al goce, en permanente lucha contra lo óntico de su propio cuerpo, ese discurso halagador de Michael; tal y como confirmarán las escenas que siguen, en las que veremos cómo es precisamente Justine la que, tras abortar el rito de la boda, se desplomará completamente, en tanto que ego que no logra sujetarse.

Con su discurso de adoración absoluta a Justine, como mujer que lo tiene todo, concluirá Michael su breve (y ontológicamente inútil) parlamento: “Bueno pues ya está, no tengo nada más que decir”, anunciando de este modo su abandono, su entrega absoluta al cuerpo de Justine, que se ejemplificará, paradójicamente, en que no podrá hacer el amor con ella, como un verdadero novio. Tras ser rechazado repetidamente por Justine, como partenaire sexual, Michael se acomodará como un niño, acurrucado en el pecho de Justine (F32), imagen que de algún modo conecta con la del “fantasma del pecho aniquilador” (F15), como podemos comprobar si superponemos un fotograma con el otro (F33).

24 “El carácter esencial de la cosa materna, de la madre, en tanto que ocupa el lugar de esa cosa, de *das Ding*”. En: J. LACAN:1959/60: *La Ética del Psicoanálisis, El Seminario 7*, Paidós, Barcelona, 1988, p. 84.



Jack, el jefe de empresa de Justine y Michael, confirma de otra manera este desequilibrio entre ellos que estamos analizando. Cuando hable en el banquete, afirmará: "No voy a decir nada malo del novio". En efecto, nada malo (ni bueno) puede decirse de este personaje inane que es Michael. Inmediatamente después, añadirá Jack: "Pero de la novia...", halagando las virtudes como trabajadora de esta mujer que lo tiene todo. En este sentido Jack es un personaje siniestro que, actuando como deformación ideológica de la función paterna (es el "patrón") se empeña en boicotear la boda hablando de trabajo, de publicidad y pretendiendo utilizar a Justine en un plano puramente económico y pragmático, meramente significante.

De este modo, Justine acaba por perfilarse como esa mujer-todo, absoluta en tanto que ente, que podemos describir, tal y como ha propuesto J.G. Requena²¹, como "Valkiria", esa figura violenta y poderosa, relacionada con la guerra (es decir con la pulsión de muerte) de la mitología nórdica, que se representan montando un caballo alado, una especie de monstruo mitológico. En efecto, Justine, antes de entrar en el banquete de boda se empeñará, haciendo esperar todavía más a los invitados, en ir a ver a su caballo "Abraham", curioso nombre que remite a esa figura patriarcal, tan importante en nuestra herencia cultural, es decir que remite al padre en un plano ontológico. Justine dirá a su caballo: "Ahora Michael es mi marido" y, equiparando a ambos, caballo y marido, entremezclara en una explícita ambigüedad a los dos en las siguientes afirmaciones: "Soy su ama. Solo yo puedo montarlo".

En relación con Abraham recordemos que junto a Claire, Justine y Leo, el caballo aparece en las imágenes de la Obertura, en un plano en el que vemos como se desploma, a cámara lenta (caída que metafORIZA, por tanto, la del patriarcado que su nombre representa); un desplome que anticipa la debilidad de todas aquellas figuras que hubieran podido actuar desde un plano ontológico en el filme (Dexter, Michael y John). En cuanto a Justine, que es capaz de montar a un hombre, cabalgándolo, lo demostrará fehacientemente cuando, tras rechazar a Michael, hace el amor con un extraño (F35). Lo demuestra colocándose encima, como jinete que monta y domina a ese personaje absolutamente secundario e irrelevante que es Tim (Brady Corbet), el empleado de Jack, mero apéndice de los intentos de su patrón por reducir la boda a un acto laboral y mercantil; es decir por desprove-



²¹ GONZALEZ REQUENA, Jesús. "Melancolía". *Trama y Fondo*, n.º 36 (2014).

er de todo contenido simbólico a la boda, para reducirla así a mero acto social, de carácter significativo pero no simbólico. Este plano (F35) es sin duda una referencia a la conocida escena de *La noche* (*La notte*, Michelangelo Antonioni, 1960), en la que la pareja protagonista hace el amor también en un bunker de arena de un campo de golf, solo que allí la posición de la pareja es con el hombre encima, en la posición del “misionero” (F36).



En todo caso Justine, como Valkiria, remite a esa figura apocalíptica de la mujer cabalgando una bestia, que aparece por ejemplo en el cine más marcadamente expresionista de Fritz Lang (F37), en el que asimismo se establece la pertinente conexión, marcadamente apocalíptica, entre esa mujer situada encima de la bestia (que para nosotros es lo óntico) y la figura de la diosa que es adorada mediante un culto siniestro (F38: no podemos pasar por alto los numerosos pezones que aparecen al fondo, y que remiten a ese fantasma de un pecho devorador).



Justine, en tanto que Diosa y ente óntico, lo es todo (o, dicho de un modo equivalente, toda es); está en lo real, lo sabe todo. Y lo demuestra, aportando una prueba, al decirle, en la segunda parte de la película, a su hermana Claire: “Nadie adivinó cuantas (alubias) había en la botella, pero yo lo sabía: 678” (F39).



Proeza de la que está muy lejos su novio, ya que, respecto a la precisión para dar la cifra exacta, Michael fracasa también estrepitosamente. Cuando entra al banquete de bodas, “Padrecito”, el mayordomo, le pregunta si quiere calcular, participando en esa especie de juego de adivinanzas, las alubias que caben en el recipiente. Michael da una cifra absolutamente disparatada: “Dos millones seis alubias”. Asimismo le pregunta el mayordomo a Michael: “Desea dar una cifra por su esposa”, a lo que este responde rápidamente: “Para nada. No me atrevería a hacerlo” (F40). La respuesta de “Padrecito” es sintomática: “Bien, la casilla de la señora seguirá en blanco (o vacía; según la traducción que hagamos del original en inglés)”



Efectivamente, ese es el problema de Justine, sin palabra del padre y con una casilla que su novio es incapaz de llenar, de cubrir, fracasando así de nuevo en su misión ontológica. Y es que la relación entre la cifra y lo ontológico es evidente, pues metaforiza la emergencia de la dimensión simbólica del lenguaje. En *Melancolia I* el famoso grabado de Alberto Durero, gran parte de su misterio y simbolismo está en relación con ese cuadrado mágico o «cuadrado de Júpiter» (doble denominación que establece de nuevo una conexión entre la creatividad y un planeta), siendo esta una figura geométrica de orden cuatro en la que siempre se obtiene la constante mágica (la cifra 34) sumando los números de las filas, columnas, diagonales principales y en las cuatro submatrices de orden 2 en las que puede dividirse el cuadrado. Además, las dos cifras centrales de la última fila (1514) se corresponden con el año en el que Durero hizo su obra. Del mismo modo en el «Apocalipsis según San Juan», las cifras juegan como es sabido un papel esencial. De este modo aparecen, entre otras referencias, el libro de los 7 Sellos [Ap 5], los 4 Jinetes [Ap 6-8], las 7 Trompetas y la apertura del séptimo sello [Ap 8-11, las 7 Copas [Ap 16], la Prostituta o Gran Babilonia sostenida por la Bestia de 5 cabezas [Ap 17-19] o el Dragón que queda encerrado por 1.000 años [Ap 20].

Por eso el fracaso de John (marido de Claire y padre de Leo) en el plano ontológico se expresa a través de su 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. Así, dirigiéndose a su mujer Claire, dirá: “Ofrecemos un campo de 18 hoyos, ¿Dónde van a encontrarlo? En otra escena posterior, interpela a Justine, en relación con el gasto que supone la boda, que él va a pagar: “¿Sabes cuanto cuesta esto? ¿Una cifra aproximada?” Justine, cerrando de nuevo los ojos –con lo que este gesto significa en el plano metafórico en el que estamos situando nuestro análisis– responde: “No lo sé ¿Debería saberlo?” (F41). A lo que John replica: “Sí, creo que sí. Mucho dinero. Una enorme cantidad de dinero”, para añadir, ya cuando se va: “¿Cuántos hoyos tiene el campo? A lo que Justine responde: “18”. Para acabar confirmándolo John: “Exacto”.



Y es que la insistencia en el número, en los 18 hoyos, está muy relacionada asimismo con la reiterada, y poco elegante, alusión al dinero que hace John; confundiendo de este modo a la Cifra (que debería ser simbólica) y que es la que podría dar sentido al rito matrimonial, con el mero significante [el dinero], cuya abundancia no garantiza nada en este terreno de la construcción de la

verdadera subjetividad. Por eso, cuando al final de la película Claire trata de huir con su hijo en brazos, pasa ante un fantasmático e imaginario “hoyo 19” (F42); imaginario, porque los campos de golf tienen un máximo de 18, pero por eso mismo dicho hoyo 19 señala la falta de precisión de John en el terreno de la cifra, metaforizándose así de nuevo su fracaso en el plano de lo ontológico. Ya en una de las imágenes de la Obertura (F17), muy similar a la de F42, Claire literalmente se hundía, también llevando a Leo en sus brazos, en el césped, atrapada en la madre naturaleza, sin poder caminar, retenida en lo óntico.



6. El telescopio de John, padre y marido.

La esposa y el hijo de John se hunden en el hoyo imaginario del padre, porque John, pese a haber intentado ir más allá que Dexter o que Michael, tampoco es capaz de sostener su función ontológica. Como le dice a Justine: “He intentado echar a tu madre”, y ese es el problema, que lo ha intentando, pero sin conseguirlo.

Porque es incapaz de acertar con la cifra, asimismo John incumple sus promesas: “Estará aquí dentro de 5 días y no nos va a golpear”, le dirá a Claire para intentar tranquilizarla. Añadiendo: “Sabíamos que no chocaría contra Mercurio sabemos que no chocará contra la tierra”²⁵. “¿Me lo prometes?” le demanda Claire, como si el campo de la epistemología científica fuera el de la promesa subjetiva y no el de la mera comprobación empírica de la hipótesis (que es otra cosa). En efecto, el epistemológico no es el espacio propicio para que cristalice una promesa dirigida a un sujeto, sino para la verificación empírica objetiva de los discursos, que permite establecer el principio de realidad, más allá del principio de placer. Pero John, imprudentemente dirá: “Te lo prometo. De acuerdo”, para añadir, “Cariño, confía en los científicos. Ojalá miraras por el telescopio conmigo”. Pero Claire no mirará con confianza por ese telescopio, garantía discursiva de una promesa que nunca alcanzará, de este modo lo simbólico, ya que el saber objetivo de la ciencia no sirve de mucho a la hora de confrontarnos con nuestra angustia existencial.

²⁵ La alusión a la órbita de Mercurio está relacionada con un importante acontecimiento de la historia de la ciencia. Con el modelo matemático construido a partir de la Ley de Gravitación Universal de Newton se pudo definir y medir exactamente la órbita de todos los planetas del Sistema Solar con una precisión asombrosa. Todos menos uno, Mercurio, en cuyo cálculo orbital aparecía una pequeña anomalía, una diferencia en el ángulo de tan sólo 0,43"/año, error pequeño pero sumamente desconcertante, pues no había ninguna explicación de por qué, en este caso no funcionaban los cálculos ofrecidos por la teoría de Newton; hasta que Einstein, con su Teoría de la Relatividad General, logró explicar la llamada “anomalía del perihelio” de Mercurio, que se debe a su proximidad al Sol y por tanto a la consiguiente curvatura del espacio-tiempo que produce la fuerza de la gravedad.

Se plantea así el problema del telescopio de John; un instrumento que al principio parece dotar al personaje de una cierta fuerza simbólica (“fállica”, como puede observarse en F43). Frente a esa amenaza que procede del cielo, ahí está John con su telescopio, que rima con esta otra figura (“fállica” también) que aparece en la Obertura, un enorme reloj de sol que desde el jardín, esmeradamente cuidado por un jardinero, apunta hacia el cielo con poderío (F44). Sin embargo, luego, cuando emerge el planeta al otro lado del jardín, por la noche, al borde del mar (como si fuera el espectro del padre de Hamlet), comprobamos que se trata de un reloj muy pequeño, sobre todo comparado con la colosal dimensión del planeta. Por otra parte, el telescopio de John aparece asimismo en la habitación de Leo, como emblema del padre, situado justamente en la cabecera de su cama, como velando su sueño, haciéndolo posible (F45).



Sin embargo, no sabemos si estamos ante un mero significante, o ante un poderoso símbolo, que dota al padre de su capacidad ontológica, frente a ese ente emergente y amenazante que es el Planeta Melancolía. Muchos planos que nos muestran a John manejando con soltura su telescopio parecen sugerir su capacidad ontológica (F46), pero al final el padre y marido se derrumba, se deja caer en la silla que hay al lado del telescopio (F47); una silla que luego aparece explícitamente vacía (F48), ya que John se pone literalmente a los pies de los caballos, se suicida justo debajo de Abraham, el cual actúa de nuevo como emblema de la caída de la función paterna.



A partir de ese momento el telescopio aparece como un significante vacío, inútil, al que se enfrentan, en su soledad y desamparo tanto Claire (F49) como Leo (F50). Y es que ese telescopio, que fue mostrado al princi-

pio de la película en el jardín, al lado del campo de golf, dentro de esa especie de templete, que sin duda remite a los antiguos templos donde se adoraba a los dioses (F51) va a ser desplazado poco después de allí por Gaby, la bruja, la madrastra (en el sentido metafórico de madre mala), la madre óptica que, de este modo, aparece como Diosa en su templo (F52).



La importancia del telescopio reside, sobre todo, en su trípode, tal y como ha señalado de nuevo J.G. Requena²¹. Los pocos planos fijos, no rodados cámara en mano, en esta película enunciada mediante una “mareante” y vertiginosa puesta en escena, corresponden a planos rodados con trípode, que dotan de estabilidad a la mirada y que, aparte de los de la Obertura, en el resto de la película se corresponden literalmente a los momentos en los que, a través de los planos “subjetivos” (de mirada) de los personajes, miramos a través del telescopio de John.

²¹ GONZALEZ REQUENA, Jesús. “Melancholia”. *Trama y Fondo*, nº 36 (2014).

En el resto de la película, sobre todo en su primera parte, la de la boda abortada de Justine, hay un movimiento incesante de la cámara, acompañado de dificultades para enfocar, para componer el campo focalizado, para encontrar el centro de interés compositivo. Aparecen también pequeñas elipsis incrustadas en la fluida puesta en escena que remiten a fragmentaciones en el espacio y en el tiempo que alteran los consabidos raccords posicionales. Como dice Requena, en su análisis ya citado²¹ se trata de una enunciación desequilibrada que remite a un sujeto que se tambalea; lo cual nos sugiere, volviendo a Heidegger, lo que dice el filósofo alemán en *Ser y tiempo*: «Carente de estabilidad, ese sujeto [el que se sitúa frente a la angustia, que es nada] (...), se ve sometido a la experiencia traumática de la desposesión». Pero este sujeto no es –necesariamente– un Yo patológico, sino que es el sujeto inmerso en la «búsqueda dentro», en la apertura de sí mismo; por tanto no interpretamos *Melancholia* como un ejemplo que ilustra una patología psiquiátrica, sino como un espacio-tiempo de “salud”, para la auto-reflexión existencial.

7. Convivir con la angustia: el afrontamiento de la nada

En la segunda parte de la película *Justine*, proyectándose en su sobrino Leo, se afronta a sí misma como sujeto agónico que ansía encontrar su ser en el mundo, no ya como «ser para la muerte» (Heidegger) sino como «ser para el otro» (Lévinas). De este modo, da una lección de entereza a su hermana Claire, que quiere seguir auto-engañándose, organizando pueriles actos sociales, que sustituyan a los ritos simbólicos (como esa absurda propuesta, cuya impostura le señala Justine, de esperar a la muerte tomando una copa de vino y escuchando música).

Es cierto que el trípode del telescopio del padre no sirve de mucho, pero Justine, gracias a la ayuda de Leo y su navaja (ya que su sobrino la reconoce como “tía rompeacero”), extrae del bosque óptico y nocturno unas ramas, que permiten construir, mediante bricolaje simbólico, una estructura que literalmente sustituye al trípode del fracasado telescopio del padre (F53). Bajo esta “cabaña simbólica”, las tres figuras en las que cristaliza la subjetividad que ya emerge en el filme desde la Obertura –los personajes de Justine, Claire y Leo– se reencuentran (F54). Leo esperará a la muerte de una forma serena y tranquila, muy diferente a cómo lo hace su madre, bastante desquiciada. Tiempo de espera, bajo la protección de lo simbólico, muy breve, desde el punto de vista cuantitativo, pero esencialmente simbólico, desde el punto de vista cualitativo.



En todo caso, y como ya hemos sugerido, la estructura narrativa, es decir discursiva (y que por tanto hay que diferenciar del relato poético que contiene) de *Melancholía* es la inversa a la de ese texto simbólico, clave en nuestra cultura que es el *Apocalipsis según San Juan*. El final del texto bíblico corresponde al apartado “La salvación de Dios al final de los tiempos” (Ap 21-22), el cual se divide en tres partes: la primera es “La nueva Jerusalén desciende del cielo a la Tierra” (Ap 21:1-8), donde se dice: “Vi un cielo nuevo y una tierra nueva”. La tierra nueva que desciende desde el cielo, sin duda remite al Planeta Melancholia, solo que este desciende al final, en la última parte de la película, y no viene a salvar, sino a destruir.

La segunda parte de este final del *Apocalipsis* bíblico es la de “Las bodas del Cordero y su Esposa” (Ap 21:9-27): “Y vi a la ciudad santa, la nueva Jerusalén, que bajaba del cielo del lado de dios, dispuesta como

una esposa ataviada para su esposo”; una metáfora que sin duda inspira el segmento de la fracasada boda de Justine. Por fin, la última parte del *Apocalipsis* bíblico es una visión que recuerda a los primeros capítulos del Génesis, con ríos y árboles que dan fruto eterno (Ap 22:1-5): “Ya no habrá maldición alguna (...) no habrá ya noche”; metáfora que remite al inicio del filme, asimismo estructurado en tres partes (Obertura, Justine y Claire). Si en el *Apocalipsis* bíblico se dice “no habrá ya noche”, en la Obertura de *Melancholia* los planos estáticos que remiten al jardín son todos nocturnos, oscuros y siniestros (a la vez que bellos), de tal modo que anuncian ya que ese negro jardín en realidad es un bosque óntico. En la Biblia, por el contrario, se habla siempre de jardín del Edén, es decir no de una idílica (e ideológica) naturaleza salvaje, sino de una naturaleza artificial, trabajada y mantenida por un jardinero ontológico.

En resumen, es lógico que el fracaso de la boda, del rito [lo ontológico] conlleve ese fin del mundo (subjetivo) que desencadena la emergencia de lo óntico, pues junto a dicha emergencia está presente la conciencia de la muerte, es decir de la nada como núcleo mismo de la angustia existencial. Es este, como dice Heidegger, el momento de la desesperación, desazonante, “siniestro” (*Unheimlich*), pero sin duda en *Melancholia*, este extraordinario filme, es asimismo el momento de lo bello, que a través de lo estético (como conjunción dialéctica entre lo bello y lo siniestro) nos conduce al plano ético (y por tanto “saludable” o en todo caso no patológico) del afrontamiento de la verdad, como “apertura de sí mismo”.

En *Sein und Zeit* Heidegger ofrece una salida a lo patológico, cuando señala que para que el “Dasein sea sí mismo” debe “precurzar la muerte advenidera”, es decir, “asumir la finitud”, pero sin quedarse en un mero “esperar la muerte” pesimista, sino, con base en la comprensión de su finitud, el sujeto debe lanzarse a desarrollar verdaderamente sus posibilidades, proyectándose. Esa proyección para nosotros sólo puede ser en el otro, como hace Justine con Leo, anunciando así la posibilidad de una madre buena, que sostiene con su deseo lo ontológico²⁶. Y es que esta proyección en el otro no es, sino, el objeto mismo de la ética. En este sentido, hay que tener en cuenta que el fin del mundo en *Melancholia* se enuncia desde dos puntos de vista. Uno es un punto de vista explícitamente “subjetivo” (narrativo y de mirada de los personajes), donde contemplamos, desde la posición del trío que protagoniza el final, la llegada del enorme planeta (F55). Pero hay otro punto de vista, una mirada imposible, absurda, según el discurso nihilista de Justine (“no

26 No olvidemos que otra figura apocalíptica es la de la Virgen María, madre simbólica de todos nosotros, que se representa pisando a la serpiente, es decir al dragón o bestia óntica, a la que, de este modo, vence. En todo caso, la madre simbólica (o madre propiamente dicha), como contrapunto de la madre óntica (o madrastra, en el sentido metafórico que se desprende del cuento tradicional), es o debe ser una idea a desarrollar en la Teoría del Texto.



hay nadie más en el universo”), pero completamente justificada desde el registro de lo poético, es decir de lo simbólico. Es ese choque entre el enorme planeta y la tierra visto desde el espacio (F14). ¿Quién mira ahí si no hay nadie más en el universo? ¿Qué sujeto omnisciente es el que ahí se representa o evoca? Porque esa mirada solo puede ser la del Ojo de Dios. Es decir la de un Otro Simbólico.

Estamos ante una obra de arte, *Melancolía* de Lars von Trier, y en esta ocasión, nos interesa encontrar el patrón de lo estético, no las diferencias históricas o de estilos, secundarias en nuestra opinión, que la distinguen del cine clásico o de otros tipos de textos. En este sentido, la película nos dice varias verdades dolorosas, terribles: el poder devastador de lo óntico y la dificultad (en toda época y lugar) de la construcción de lo ontológico. No hay nada patológico aquí, sino la constatación de unas verdades subjetivas, expuestas, eso sí, a través de un determinado modo de representación y de un particular modelo narrativo. Además, junto a esas verdades, y esta es otra condición que debe cumplir la obra de arte, emerge asimismo el deseo de que, sin embargo, dicha construcción ontológica, es decir simbólica, sea posible.