

La melancolía filmada

Una búsqueda a través de la puesta
en cuadro y la puesta en serie



Realizado por

Aitana Molina Francés

20497815-P

Dirigido por

Shaila García Catalán

Grado en Comunicación Audiovisual

Trabajo de Fin de Grado

Castellón de la Plana, 2018

Índice

Resumen.....	2
Abstract.....	3
Palabras clave.....	3
Introducción.....	4
Hipótesis y objetivos.....	5
Hipótesis.....	5
Objetivos.....	6
Metodología y revisión de la literatura.....	6
1. Marco teórico.....	8
1.1. ¿Qué es la melancolía? Una breve aproximación.....	8
1.2. La melancolía en la literatura.....	11
1.3. La melancolía en la pintura.....	13
1.4. La melancolía en el cine.....	15
2. Análisis aplicado.....	19
2.1. <i>La habitación verde</i> : luces y sombras, vida y muerte.....	19
2.2. <i>Las horas</i> y <i>Sylvia</i> : creadoras, melancólicas y suicidas.....	23
2.3. <i>Solo el fin del mundo</i> : el remedio contra lo irremediable.....	33
3. Resultados.....	39
3.1 El montaje: pensamiento y cuerpo.....	39
3.2. La distancia entre los melancólicos y el mundo.....	45
3.3. El duelo irrealizado en el espacio fílmico.....	48
3.4. Paralelismos entre pintura y cine.....	50
3.5. La introspección, la postura, la inacción.....	52
3.6. La música.....	54
Conclusiones y futuros desarrollos de la investigación.....	55
Bibliografía.....	56
Obras.....	58

Resumen

Durante toda la tradición artística el carácter melancólico ha inspirado un gran número de obras y ha formado parte de la personalidad de grandes artistas, viéndose reflejada en sus producciones. Son notables las referencias a la melancolía en literatura y arte pictórico, sin embargo, en el cine aún no son tan reconocibles. Así, esta investigación persigue recoger un muestrario de rasgos que evoquen o se refieran a ella. Es fácil identificar una historia o la personalidad de un personaje que evoque este temperamento, pero este texto trabaja, en mayor parte, a través de elementos de la puesta en cuadro y la puesta en serie.

Resulta importante conocer, en primer lugar, qué conlleva el concepto de melancolía: estado de ánimo doloroso, desinterés por el mundo exterior, pérdida de la capacidad de amar, reproches y acusaciones a uno mismo, disminución del amor propio, tendencia al suicidio (Freud, 1992: 242)... Asimismo, también es relevante relacionar esto con la obra artística. En la literatura se muestra, sobre todo, a través de símbolos. En la pintura, la postura postrada de las figuras en el cuadro, la mirada perdida de los mismos o su decadencia son algunos de sus reflejos.

Después, con la selección de las películas (*La habitación verde*, François Truffaut, 1978; *Las horas*, Stephen Daldry, 2002; *Sylvia*, Christine Jeffs, 2003 y *Solo el fin del mundo*, Xavier Dolan, 2016) se realiza el análisis fílmico. Este prioriza la búsqueda de elementos que puedan identificarse con lo expuesto anteriormente, primero de manera individual. Posteriormente, se utilizan los mismos de manera colectiva para establecer puntos y rasgos en común. Es interesante también servirse de elementos de otros ámbitos artísticos para enriquecer la investigación.

Todo lo anterior conlleva, efectivamente, a características y resultados en común: montaje paralelo o alternado, símbolos referentes a un duelo irrealizado o a la distancia entre melancólicos y mundo exterior o la música como instrumento reforzador son algunos de los detallados en esta investigación.

Abstract

In the art, especially in the twentieth century, the melancholic nature has inspired a strong creation of art pieces and has been part of the personality of great artists. This has been reflected in their productions. The references to the melancholy in the literature and the pictorial art are remarkable, however, this research intends to reach a compilation of characteristics that evoke or refer to the melancholy in cinema. It is easy to identify a history or the personality of a character that evokes this temperament, but this text works, for the most part, through elements of the shot composition and the editing and mounting.

It is important to know, first, what means the concept of melancholy: a profoundly painful dejection, cessation of interest in the outside world, loss of the capacity to love, and a lowering of the self-regarding feelings to a degree that finds utterance in self-reproaches and self-revilings, the tendency to suicide... (Freud, 1992, 242) Is significant also relating this to the artistic work. In the literature it is shown, especially, through symbols. In the painting, the bedridden posture of the figures in the picture, their blank stare or their decadence are some of her reflections.

After this, with the movies selections (*The Green Room*, François Truffaut, 1978; *The Hours*, Stephen Daldry, 2002; *Sylvia*, Christine Jeffs, 2003 and *It's Only the End of the World*, Xavier Dolan, 2016), its is made the film analysis. First, the priority is the research of elements that can be identified with the points cited above in an individual way. Subsequently, it is required to establish common elements and points of reference. It is interesting also to use the traits of other artistic fields to strenghten the research.

All this involves, effectively, to common features and results: alternate or parallel mounting, symbols that mean a never made mourning, the distance between melancholics and the outside world or the music as a enhancer element. These are some of the elements more thorough hereunder.

Palabras clave

Análisis fílmico – Cine y melancolía – Melancolía

Introducción

En 2017 ve la luz *Bajo el signo de la melancolía. Cine, desencanto y aflicción*, de Santos Zunzunegui. La obra del escritor e historiador del cine español explora cómo determinadas obras filmicas desarrollan temas y figuras que relaciona con este concepto de melancolía que, para él, es uno de aquellos que ha estado siempre entre las fuentes más vivas de de inspiración artística.

De alguna manera, en otros ámbitos artísticos como el pictórico y el literario, estos rasgos se han establecido de una manera más clara. La melancolía se ha introducido en los títulos de las obras, en la referencia a ella en las mismas o se ha relacionado con la biografía de los autores. Además, algunos símbolos o formas han resultado ser un patrón común en la representación de la melancolía.

Zunzunegui puntualiza y nombra algunos rasgos de películas consideradas melancólicas y las analiza y las relaciona. Si bien el tema ya se había tratado anteriormente, como el autor expone en su obra (en 2007 la revista *Positif* publicó un dossier con el nombre *Melancolía y cine* y en 2009 se realizó una exposición basada en la misma), no ha sido hasta ocho años después cuando una publicación ha retomado el asunto. Este Trabajo de Fin de Grado persigue ahondar más en ello, saliendo al encuentro de los rasgos propios de la melancolía en el discurso fílmico a través del estudio del concepto y del análisis de cuatro películas. Con ello, lo que se quiere conseguir es unos resultados individuales de cada una de ellas, atendiendo a la puesta en cuadro y la puesta en serie, para después ponerlos en común y extraer unos resultados generales. Para ello, se han seleccionado las películas siguientes:

En *La habitación verde*, de François Truffaut (1978), Julien Davenne ha sido incapaz de realizar el duelo tras la muerte de su mujer, hace 10 años. Ha adquirido unos principios sobre la muerte que lo sitúan entre su lado y el de la vida, ya que le rinde culto, no cree en una muerte «real» («Decidí que, aunque para los demás estaba muerta, para mí, seguía viva») y sus acciones giran en torno a ella.

Las horas, de Stephen Daldry (2002) presenta la historia de tres mujeres: Virginia Woolf, Laura Brown y Clarissa Vaughan. El destino de las tres, aunque cada uno pertenece a

una época distinta, está unido de alguna manera. El personaje de la primera está basado en la auténtica escritora (en 1927), Laura es una ama de casa cuyo mundo se derrumba cuando se entera de que una vecina suya está gravemente enferme e intenta suicidarse (en 1951) y Clarissa es una mujer que quiere realizar una fiesta para su amor de la juventud: un poeta enfermo de sida (2001). Cada una pertenece a una época diferente.

Sylvia, de Christine Jeffs (2003), es una película biográfica sobre la poeta Sylvia Plath, una de las poetas anglófonas más reconocidas, cuya vida estuvo marcada por sus depresiones e intentos de suicidio.

Solo el fin del mundo, Xavier Dolan (2016) muestra la historia de un recién diagnosticado de una enfermedad mortal quien, al enterarse, acude al encuentro de su familia, a la que no ha atendido durante mucho tiempo.

El análisis fílmico arrojará algunas luces, pero de una manera individualizada. Para el tratamiento de estos films se hará, en primer lugar, un estudio sobre el concepto de melancolía atendiendo a obras del psicoanálisis. Después, se aplicarán los conocimientos adquiridos durante el grado en Comunicación Audiovisual, mas recurriendo también a bibliografía especializada para una mayor precisión. Es poniendo en común los cuatro análisis cuando y como será posible alcanzar unos rasgos generales. El objetivo de esto es que los rasgos identificados puedan ser extrapolables a otras películas, no solo a las analizadas en este trabajo, sino cualesquiera con un carácter similar.

Hipótesis y objetivos

Hipótesis

- Es posible identificar en el cine, como en la literatura y la pintura, rasgos de la melancolía.
- Dichas características no solo se hallan en la historia de la película y los personajes, si no también en su puesta en cuadro y puesta en serie.
- Estas, a su vez, se pueden extrapolar a otros films del mismo carácter.

Objetivos

- Identificar elementos melancólicos en la puesta en cuadro y puesta en serie.
- Plantear analogías entre los diferentes films y sus elementos.
- Definir los elementos comunes de las películas elegidas para una conclusión y resultados comunes.
- Establecer los rasgos de la melancolía para poder identificarlos en otras películas, a partir del análisis de las de la selección de este trabajo.

Metodología y revisión de la literatura

Para emprender este trabajo es necesaria la correcta selección de la bibliografía, con los objetivos de tener un conocimiento completo sobre el tema, comprender el tratamiento sobre el mismo que han hecho otros autores y seleccionar las herramientas útiles para desarrollarlo y enriquecerlo.

Para una aproximación al concepto de la melancolía, se han consultado las obras *Duelo y melancolía*, de Sigmund Freud (1992), *Sol negro. Depresión y melancolía*, de Julia Kristeva (1997) y *La cruauté melancolique*, de Jacques Hassoun (1997). Se ha realizado la lectura de este material, extrayendo sus fragmentos más interesantes, estudiándolos, releýéndolos y relacionándolos para llegar al resumen y las conclusiones conjuntas que aportan. Con esto, se disponen sus principales rasgos, haciendo hincapié en los que pueden ser reconocibles en la obra artística y fílmica para, finalmente, relacionarlos con las películas escogidas.

La selección de los films a analizar tiene que ver con diferentes razones. En primer lugar, en todos ellos la historia ha sido basada en una obra literaria con estos tintes melancólicos. En cada relato alguno de sus personajes padece los síntomas relacionados con este estado y todo el proceso los lleva, inevitablemente, a la muerte. «Fijado al pasado, en regresión respecto del paraíso o del infierno de una experiencia irrebasable, el

melancólico es una memoria extraña: todo resulta caduco –parece decir– pero continuo fiel a esa caducidad, estoy clavado ahí, no hay revolución posible, no hay futuro» (Kristeva, 1997: 55). Además, todas las acciones que realizan están relacionadas con este desenlace. Son seres que en numerosas ocasiones se refugian en la inacción y presentan poca capacidad de reacción. Julien Davenne, en *La habitación verde* (François Truffaut, 1978), se ve influido en su manera de actuar, siempre, por la muerte de su esposa hace 10 años. En la vida de Virginia y Sylvia, de *Las horas* (Stephen Daldry, 2003) y *Sylvia* (Christine Jeffs, 2004), respectivamente, el deseo de muerte está introduciéndose hasta que terminan con ella mediante el suicidio. Laura también tiene tendencias suicidas. Louis, en *Solo el fin del mundo* (Xavier Dolan, 2016), padece una enfermedad mortal y las últimas relaciones que establecerá con su familia tendrán que ver, únicamente, con el conocimiento reciente de este diagnóstico. En estas películas se presentan oposiciones entre vida y muerte, mundo real y mundo imaginado y/o realidad y deseo. La selección también ofrece una variedad en cuanto a fechas y lugares de realización para considerar la melancolía como un estado que puede darse en diversos y variados contextos.

Otras películas que se barajaron fueron *El proceso* (Orson Welles, 1962), *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), *Tres colores: azul* (Krzysztof Kieslowski, 1993), *Melancolía* (Lars von Trier, 2011) o *Shirley: visiones de una realidad* (Gustav Deutsch, 2013).

Para una revisión de los contenidos trabajados durante el grado de Comunicación Audiovisual y para una mayor precisión en el análisis, se ha recurrido a las obras siguientes: *Elementos de la Narrativa Audiovisual*, de Francisco Javier Gómez Tarín (2011), *Estética del filme. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, de Jacques Aumont, Alain Bergala, Michael Marie y Marc Vernet (2008) y a *Cómo analizar un film*, de Francesco Casetti y Federico di Chio (1991). Estos manuales constituyen, en suma, una configuración de los elementos necesarios para la realización del análisis, aunando parámetros referentes a la teoría y estética del cine y la identificación de recursos expresivos y narrativos que construyen los discursos.

De los films, se han escogido los fragmentos considerados más ricos para esta investigación, imitando el trabajo de Santos Zunzunegui en su libro *La mirada cercana* (1996). A través de diversos visionados se ha ido configurando el análisis completo y estableciendo lo más interesante de cada uno y auténticamente relacionado con el tema.

Una vez completamente finalizados, se ha revisado la bibliografía nombrada anteriormente, a través de fragmentos seleccionados y resúmenes, para relacionarla con los análisis. Esto ha llevado a algunas conclusiones que se han ido desarrollando posteriormente para, con su estudio y desarrollo, llegar a los resultados expuestos en este trabajo.

1. Marco teórico

1.1. ¿Qué es la melancolía? Una breve aproximación

La melancolía es y ha sido, tal y como escribe Santos Zunzunegui en su obra, un caldo de cultivo preferente en el arte del pasado siglo. Si bien el historiador filmico realiza esta afirmación relacionándola con el cine, han sido numerosos los autores de diversos ámbitos que han manifestado, implícita o explícitamente, con su testimonio o sus obras, la influencia y a la vez la inspiración de este estado. En gran parte de artistas, ese sentimiento ha despertado en ellos una emoción absorbente y destructora pero, a la vez, un fuerte flujo de creación.

El concepto de melancolía en el psicoanálisis es profundo y lleno de matices. Resulta algo complicado definirlo en su totalidad pero, a través de algunos ejemplos y lecturas más pedagógicas, es posible concebir una idea para alguien que no es experto en el tema. Además, con lo expuesto a continuación, se pretende principalmente relacionar este concepto con el cine, mas atendiendo también a otros ámbitos artísticos como el literario y el pictórico.

Pero se hará una pequeña aproximación al significado de este término a partir de los conocimientos que Sigmund Freud desarrolló sobre este tema. Esta primera es, pues, una perspectiva más específica y especializada.

Pese a que el concepto de melancolía ha sido nombrado en múltiples ocasiones por diferentes autores, este no ha sido fijamente determinado. Sus diversas formas clínicas no han logrado reducirse a una sola unidad, sin embargo, tomando como guía el texto de S. Freud *Duelo y melancolía*, original de 1917, algunos de sus rasgos principales se podrían

agrupar y establecer. A partir de la comparación entre las propiedades del duelo por una parte y las de la melancolía por otra, Freud alcanza a definir la segunda teniendo en cuenta las diferencias entre ambas.

Los rasgos que comparten ambos estados consisten en un estado de ánimo profundamente doloroso, el cese del interés por el mundo exterior y la pérdida de la capacidad de amar. A estas características comunes se añade a la melancolía, en primer lugar, la inhibición de todas las funciones y del amor hacia los demás, lo cual desemboca en reproches y acusaciones contra uno mismo y un autocastigo continuo. En segundo lugar, hay una disminución del amor propio, por lo que el Yo se empobrece y el sujeto se presenta como indigno de toda estimación, incapaz de rendimiento valioso alguno y normalmente condenable. A estos rasgos les sigue el delirio de empequeñecimiento, con insomnio, rechazo a alimentarse y sojuzgamiento del instinto. También en la melancolía se produce un deseo de comunicar a todo el mundo los defectos propios, como si en este rebajamiento se hallara una satisfacción. Por último, hay una tendencia al suicidio (Freud, 1992: 242). Freud decía también sobre las causas que desencadenaban la melancolía que

«usualmente van más allá del caso claro de pérdida por muerte y abarcan todas las situaciones en las que sufrimos perjuicios, humillaciones, decepción, situaciones que pueden introducir en la relación una oposición del amor y del odio o reforzar la ambivalencia ya presente¹» (Hassoun, 1997: 51).

Estas son, de una manera nominativa, algunas características establecidas por el autor Sigmund Freud. Él mismo es mucho más extenso en su obra, sin embargo, estos ámbitos tan profundos y fundamentales del psicoanálisis son más difíciles de comprender si no se

1 Traducción propia. Fragmento original: « Les clauses déclenchantes de la mélancolie débordent en général le cas bien clair de la perte due à la mort et englobent toutes les situations où l'on subit un préjudice, une humiliation, une déception, situations qui peuvent introduire dans la relation une opposition d'amour et de haine ou renforcer une ambivalence déjà présente ». Todos los textos extraídos de la obra *La cruauté mélancolique*, de Jacques Hassoun, así como el del artículo *Mélancolie et cinéma*, están traducidos de su versión original en francés, por lo tanto, se incluirá en las notas a pie de página su texto original.

tienen conocimientos sobre la materia. En este contexto, es decir, relacionando la melancolía con el arte y el cine, otros materiales resultan igualmente útiles e ilustradores.

Así, otra obra también de un psicoanalista, en este caso de Jacques Hassoun, explica en algunos fragmentos de una manera más sencilla aquello que define el carácter melancólico. Presenta la melancolía como la imposibilidad de cumplir el duelo de un objeto y, desde el postulado freudiano, afirma que «no hay representación de la muerte en el inconsciente²» (Hassoun, 1997: 16). Hace referencia a Karl Abraham, para quien «la pasividad que caracteriza al melancólico es usualmente desencadenada por una situación que le sobrepasa y le confronta con su imposibilidad de hacer frente al evento³» (Hassoun, 1997: 18). Un fragmento también clarificador reza lo siguiente:

«A partir de entonces, el melancólico que se ha convertido en un hombre sin cualidad, sin reconocimiento, se hunde en la apatía. Él ya no espera por nada. Se sitúa en el curso del tiempo y lo inmoviliza por su mera presencia, ni muerto ni vivo, ni deseoso o absorto en ninguna pasión, el melancólico vive la extrema crueldad que el mundo ejerce en su lugar como la expresión de una lógica que le es radicalmente ajena, a la que responde con otra lógica: la lógica enigmática de su inerte crueldad⁴» (Hassoun, 1997: 98).

Relacionando este tema con el arte, Julia Kristeva hace mención en su obra *Sol negro. Depresión y melancolía* al carácter inspirador de esta. Ya decía Aristóteles de ella que,

2 « [...] il n'est pas représentation de la mort dans l'inconscient ».

3 « la passivité qui caractérise le mélancolique est souvent déclenchée par une situation qui le dépasse et le confronte à son impossibilité de réagir face à l'événement ».

4 « Dès lors, le mélancolique devenu un homme sans qualité, sans reconnaissance, s'enfonce dans l'apathie. Il n'attend plus rien. Il est posé dans le cours du temps et il immobilise celui-ci par sa seule présence, ni mort ni vivant, ni désirant ni absorbé dans une quelconque passion, le mélancolique vit l'extrême cruauté que le monde exerce à son endroit comme l'expression d'une logique qui lui est radicalement étrangère, à laquelle il répond par une autre logique : celle, énigmatique, de sa cruauté inerte. La férocité constitue un étrange mélange de rejet, d'inquiétude et de fascination éprouvés à l'endroit de l'autre, lequel ne peut alors que se laisser capter par cette force d'inertie qui se suffit d'un rien, qui tente même de rencontrer ce rien soulageant pour ouvrir une brèche dans le trop-plein d'une complétude dérisoire ».

equilibrada por el genio, es coextensiva a la inquietud del hombre en el Ser. También el pensamiento medieval la liga con Saturno, planeta del espíritu y del pensamiento (Kristeva, 1997: 12-13).

Kristeva entiende la melancolía, entre otras cosas, como una pérdida del ser o el Ser mismo. Referente a esto, es importante explicar que la melancolía, como refiere Freud, se ubica del lado de la psicosis, es decir, de la locura. El sentido se pierde y, con esto, la vida se pone en peligro. El sujeto se refugia en la inacción, hasta hacerse el muerto o hasta la misma muerte (1997: 10 y 15). En cuanto a su poder inspirador, la psicoanalista expone:

«Estamos aquí frente a una enigmática paradoja que nos interroga sin cesar, si la pérdida, el duelo, la ausencia desencadenan el acto imaginario y lo alimentan sin interrupción en la misma medida en que lo amenazan y arruinan, cabe notar también que se trata de negar esa tristeza movilizadora erigida en fetiche para la obra. El artista que se consume de melancolía es, a la vez, el más encarnizado guerrero cuando combate la renuncia simbólica que lo envuelve... Hasta que la muerte lo toca o el suicidio se le impone como triunfo final sobre el vacío del objeto perdido...» (Kristeva, 1997, 13-14)

1.2. La melancolía en la literatura

«Escribir sobre la melancolía no tendría sentido, para quienes la melancolía devasta, si lo escrito no proviene de la propia melancolía».

(Kristeva, 1997, 9)

En este contexto, la melancolía ha dejado, sin duda, su huella en el campo de la literatura y ha inspirado a numerosos novelistas y poetas. Una de las etapas más prolíficas e importantes en el arte español y europeo fue, sin lugar a dudas, el Barroco, profundamente marcada por el pesimismo y la presencia de la muerte en los pensamientos de los diferentes creadores, no solo de literatura, sino también de la pintura. Los temas giraban alrededor de la visión negativa del mundo y del hombre, lo cual desembocaba en un sentimiento de desengaño que impregnaba la obra de sus autores. La vida se sentía como un discurrir imparable hacia la muerte y prevalecía el desengaño y

la angustia. Así, el estado de los autores de la época estaba ligado con el de la sociedad (Costa, 2000: 112).

Ya se ha nombrado anteriormente que el pensamiento medieval ligaba la melancolía con Saturno, planeta relacionado con el espíritu y el pensamiento. En los versos siguientes de *Poeta en Nueva York*, el célebre poemario de Federico García Lorca, el autor hace referencia al planeta: «Así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes / y la bruma y el Sueño y la Muerte me estaban buscando. / Me estaban buscando / [...]» (García Lorca, 1987: 167). No es la única referencia del poeta al mismo, sin embargo, también dentro de la Generación del 27, Luis Cernuda fue uno de sus componentes que más pesimismo y derrota mostró en su poesía. En ellas se mostraba siempre como un hombre solitario pero con el don de poeta, lo que le permitía una expresión excelente y una visión de las cosas como los demás no la podían tener (recuerda esto también a Charles Baudelaire con su poema *El albatros*). Marginado por la sociedad, a este sentimiento también se le unieron los problemas que le acarreó su homosexualidad, viviendo frustrado, constantemente entre el sentimiento de aquello que vive y aquello que desea vivir⁵.

Haciendo referencia también al planeta, Paul Verlaine escribió *Poemas saturnianos*, una obra en la que el poeta se muestra descorazonado ante cualquier experiencia, real o imaginaria: «Los sollozos más hondos / del violín del otoño / son igual / que una herida en el alma / de congojas extrañas / sin final» (Verlaine, 2008: 20).

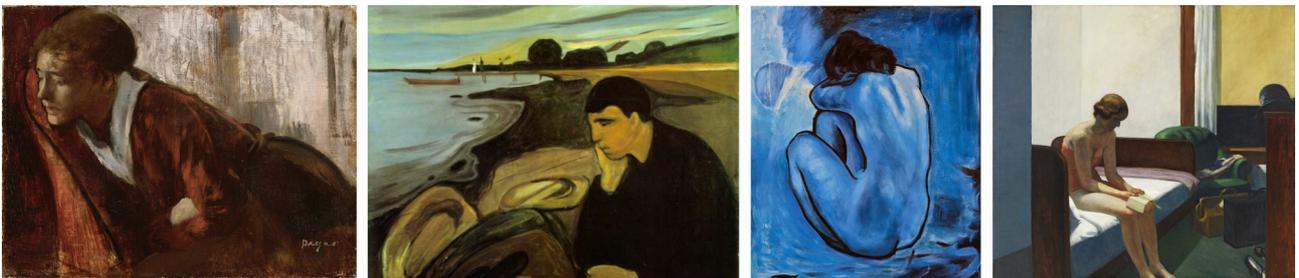
Hay en la tradición poética numerosos casos de escritores líricos que hacían una referencia constante a la muerte y, en algunos casos, al suicidio. Algunos autores que dieron fin a su vida por sí mismos fueron Gérard de Nerval («Ahorcarse con el sombrero puesto / es burlar a la muerte de dos formas... / lo mismo un día de estos / le hago un quiebro»), Cesare Pavese («Sólo pide la muerte / urgente y necesaria / para dejar de ser / la peste de si mismo»), Paul Celan («No sirve de nada ya que no sea / morir ahogado en la clepsidra./ Quizás el Sena»), Violeta Parra («Gracias a la vida / que me ha dado tanto...»), Vladimir Maiakovski («Muero de libertad / mientras el mundo es un incendio»)...

Un año antes de suicidarse, Alejandra Pizarnik escribía a Cortázar: «Me excedí,

⁵ BIBLIOTECA PÚBLICA DE ZARAGOZA, *Luis Cernuda (1902-1963)*, Biblioteca Pública de Zaragoza, Zaragoza, 2002. Disponible en http://www.bibliotecaspublicas.es/bpz/publicaciones/02_CERNUDA.pdf [Última consulta: 19 de mayo de 2018].

2017: 15-18).

Cuatro siglos después de que Durero realizara esta obra, ya en el siglo XX, se dio en las vanguardias una etapa en la que obra plástica y cultura, política, filosofía, literatura y pensamiento iban de la mano. Fueron muchas las obras que incluyeron en su título el concepto de melancolía o muchos los pintores que se vieron inspirados por ella. Algunos ejemplos son: *Melancolía* de Edgar Degas (1860), *Melancolía* de Edvard Munch (1891), el periodo azul de Pablo Picasso (1901–1905), *Habitación de hotel* de Edward Hopper (1931) o *Idilio atómico y uránico melancólico* de Salvador Dalí (1945).



De izquierda a derecha: Edgar Degas, *Melancolía*, 1860; Edvard Much, *Melancolía*, 1891; Pablo Picasso, *Desnudo azul*, 1902; Edward Hopper, *Habitación de hotel*, 1931

En ellas podemos observar la posición de que se comentaba: la cabeza pesada, la mirada perdida hacia abajo... Las figuras están refugiadas en la inacción, no realizan movimiento. La obra de Salvador Dalí, enmarcada en el surrealismo, no resulta tan clara en cuanto a las características nombradas, pero propone una dicotomía entre realidad y deseo. El dolor está en la oscuridad. Esto representa la situación real: en esta imagen negra se identifican un avión, una explosión y bombas. El año del que data esta obra es el mismo en el que la explosión de la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki conmocionó, fuertemente, al pintor. En la mente del artista hay un desconsuelo por lo que está ocurriendo y que no puede entender de ninguna manera, mas se deja llevar por él y lo plasma en el lienzo. Fuera de la oscuridad, el paisaje claro dibuja la paz soñada⁷.



Salvador Dalí, *Idilio atómico y uránico melancólico*, 1945

⁷ MUSEO REINA SOFÍA. *Uranium and Atomica Melancholica Idyll (Idilio atómico y uránico melancólico)*,

1.4. La melancolía en el cine

La melancolía se hace patente en la literatura si atendemos a los símbolos y su significado o las referencias a la muerte y el deseo. En la pintura, también los símbolos informan sobre el carácter que está impregnando el autor, además de la inacción de los sujetos en ella, la postura, el color y la composición de los mismos. En la mayoría de estos casos, si se relaciona la obra con biografía y contexto de su creador, resulta evidente la relación entre ambos. ¿Existen evidencias de la melancolía en el cine? Si se quiere encontrar en el discurso filmico rasgos como los hallados en literatura y pintura, ¿a qué se debe atender?

En *Bajo el signo de la melancolía*, de Zunzunegui, el autor se ocupa de algunas de las huellas visibles de la melancolía, una de las nociones centrales que ha organizado el imaginario colectivo a lo largo de los siglos y que ha venido dejando en el cuerpo del cinematógrafo. Toma la melancolía como un concepto muy inspirador en el arte del siglo XX, recogiendo algunas muestras de films que se apropian del citado concepto. Zunzunegui afirma que «el cine supone una luz que se abre paso en la oscuridad para crear un mundo de sombras evanescentes» (Zunzunegui, 2017: 21) y, volviendo a Aristóteles, lo nombra para remarcar la

«genialidad, locura y dotes proféticas, pero sin perder de vista que la melancolía es contradictoria y que en ella conviven (...) la perseverancia y la indolencia, el disimulo y el secreto con el mayor exhibicionismo, la lentitud con el mayor impulso» (Zunzunegui, 2017: 37).

Zunzunegui propone el tratamiento de la melancolía en el film haciendo referencia a Jean-Marie Floch, y dice que la identidad del sujeto enunciador deberá ser entendida como

«una relación a los signos y a las figuras reconocibles por los otros y según la permanencia que esta legibilidad suponga, pero el sujeto *bricoleur* se revelará también en la manera que tiene de explotar y

museoreinasofia.es. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/atomica-melancolica>
[Última consulta: 22 de mayo de 2018].

de transformar los signos según una deformación coherente que le es propia, y en su manera de protestar así contra la erosión del sentido, contra la desemantización, es decir, "contra el sin-sentido"» (Zunzunegui, 2017: 55).

Expone diversos rasgos identificativos de la melancolía que se puntualizarán más adelante. Sin embargo, nos gustaría remarcar algo que ya se ha nombrado anteriormente, y es que queremos encontrar la melancolía más allá de la historia y las características de los personajes, es decir, más allá de, únicamente, el tema del film.

«La idea del tema se ocuparía únicamente de abarcar una gama de contenidos afectivos identificables con ciertos tipos de síntomas y describir la melancolía como patología y siguiendo una variedad de puntos de vista clínicos. Este enfoque limitaría cualquier estudio de una película un análisis de las disposiciones socio-psíquicas relacionándolo con su contenido. No prestaría atención a las formas específicas de expresión de la melancolía en el lenguaje cinematográfico. Mas nosotros queremos asegurar una posición, una postura que permita definir esta relación relación intrínseca entre el cine y la melancolía. [...] La melancolía no actuará en el cine, únicamente, como un tema, sino como una estructura y un concepto, como un verdadero operador⁸»⁹.

Ceñirse únicamente al tema daría como resultado, como expone Christian Metz en *EI*

8 « L'idée de thème n'aurait de souci que de couvrir un éventail de contenus d'affects identifiables à certains types de symptômes et décrivant la mélancolie comme pathologie, et ce suivant une variété de points de vue cliniques. Cette approche limiterait toute étude de film à une analyse des dispositions socio-psychiques à la mélan colie quant au contenu filmique et n'atteindrait en rien le coeur le réseau des formes d'expression de la mélancolie spécifiques au langage cinématographique. Nous voulons plutôt ici arrimer une position, une posture permettant de définir la liaison intrinsèque entre cinéma et mélancolie. [...] La mélancolie n'agira pas envers le cinéma uniquement comme thème, mais bien comme structure et concept, comme véritable opérateur ».

9 BELLEMARE, Denis. *Mélancolie et cinéma*. Cinémas (Vol. 8, numéro 1-2, pp. 147-166), 2018. Disponible en: <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/1997-v8-n1-2-cine1876/024747ar.pdf> [Última consulta: 24 de mayo de 2018].

significante imaginario un estudio basado en la vía nosográfica: en ella, las películas recibirían un tratamiento de síntomas o de manifestaciones secundarias parcialmente sintomatizadas, a partir de las cuales cabría la posibilidad de «remontarse» a la neurosis del cineasta (o del guionista, etc). [...] Esta gestión rompe por principio el tejido textual de la película y disminuye la importancia de su contenido manifiesto. Los temas sólitos de un cineasta, sus personajes, la época en la que le gusta situar sus intrigas, pueden informarnos acerca de su índole personal, pero la manera que tenga de movilizar (o inmovilizar) la cámara, cuyas secuencias corta y monta, también pueden lograr lo mismo. Teniendo en cuenta lo anterior, los trabajos tienen en cuenta el sistema textual, la interpretación, pero se orientan a partir del conjunto del material fílmico manifiesto (significados y significantes) y ya no únicamente del significado manifiesto (el guión) (Metz, 2001: 41-48).

Por ello, en *La melancolía filmada* se quiere prestar atención a la puesta en cuadro y la puesta en serie para, también, estudiar cómo se refleja e inscribe este temperamento en el discurso fílmico. Según Walter Murch en *In the Blink of an Eye* (1992), para realizar el montaje los criterios más importantes son, en este orden: la emoción en un 51%, el argumento en un 23%, el ritmo en un 10%, la dirección de la mirada en un 7%, el plano bidimensional de la pantalla en un 5% y el espacio tridimensional de la pantalla en un 4% (18).

Pedro Sangro ofrece algunos recursos de montaje con este cometido¹⁰:

- Uso de paralelismos cuya misión para generar ideas en el espectador.
- Montaje alternado entre dos acciones dosificando su confluencia
- Condensación del tiempo cinematográfico servido bajo la apariencia de una secuencia de montaje.
- Introducción del collage cinematográfico para producir reflexiones y emociones.
- Cuidado de los elementos de continuidad entre los planos (raccord).
- Duración de los planos para generar ritmo.
- Decisión sobre el tamaño del plano y movimiento.
- La profundidad de campo.

10 Sangro, 2011: 97

- Contrastes o contrapuntos entre la banda de sonido y la de imagen.
- Generación de oposiciones y paralelismos entre escenas y secuencias.
- Rimad visuales y narrativas.
- Elipsis temporal y espacial.
- Campo y el fuera de campo de la imagen y el sonido.
- Contraposición entre la luz y la oscuridad.
- Oposición entre el color y el blanco y negro.

La mirada cercana, sirve en esta investigación para, a través del microanálisis fílmico, establecer una idea de análisis para las películas escogidas. Esta consiste en despiezar sus mecanismos, descomponerla para realizar asociaciones entre lo que se inscribe en el plano y la manera de inscribirlo:

«se trata de un auténtico recorrido visual en el que la recurrencia de determinados encuadres sirve para formalizar y dramatizar, en términos estrictamente visuales, la narración» (Zunzunegui, 1996: 25).

En este libro el autor reivindica la superficialidad del análisis y la muestra de cómo la ideología deviene forma.

El siguiente material, el análisis fílmico, está llevado a cabo a partir de los conocimientos adquiridos y los provenientes de las obras anteriores. En cuanto al análisis, es interesante indicar lo que Santos Zunzunegui afirma del cine, en este caso, de Mizoguchi:

«da cuerpo a la aparición de una auténtica función poética" que se hace visible mediante la simbiosis de la "función sintáctica", vinculada con la significación de la historia y atribuible a las figuras cinematográficas (en la medida en que sirven de meros conectores espacio-temporales), con la "función plástica" en la que cobran autonomía los movimientos, las entradas y salidas de campo, la contraposición) a la que contribuyen todos estos elementos en tanto en cuanto son utilizados para la puesta en forma del film»

(Zunzunegui, 2017: 86-87).

Es decir, la «función poética» del cine resulta de la asociación entre la historia narrada y sus figuras con los elementos relacionados con el espacio fílmico, como los códigos de la serie visual.

Las películas, como se ha nombrado, están basadas en algunos libros: *La habitación verde* en tres obras de Henry James: *El altar de los muertos*, *The way it came* y *La bestia en la jungla*; *Las horas* en la obra del mismo nombre de Michael Cunningham, relacionada esta indirectamente con *La señora Dalloway*, de Virginia Woolf; *Sylvia* en la novela autobiográfica de *La campana de cristal*, algunos textos biográficos sobre Sylvia Plath y parte de su obra poética; por último, *Solo el fin del mundo* en la obra teatral con el mismo nombre del autor Jean-Luc Lagarce.

2. Análisis aplicado

2.1. *La habitación verde*: luces y sombras, vida y muerte

La última obra en la que François Truffaut hizo su aparición es la historia del periodista francés Julien Davenne. El film muestra la posición de Davenne a través de su manera de rendir culto a los muertos y de mostrarles su respeto, especialmente a su esposa fallecida tiempo atrás. Para contextualizar, el personaje también ha vuelto, recientemente, de la guerra, en la que he perdido a muchos amigos y compañeros. Como fragmento para arrojar luz sobre esta obra se ha elegido la primera escena de la misma, justo después del prólogo, en la cual Julien Davenne se presenta en el funeral de la recién fallecida pareja de su colega Gérard.

La primera imagen presenta una ventana con la persiana bajada, pero dejando pasar la luz a través de sus láminas y de la cortina que la cubre. El plano fijo se rompe con una mujer que atraviesa el plano de izquierda a derecha, mas la cámara sigue en el mismo punto. Es cuando esta señora retorna de abrir la puerta de la casa y hace el recorrido de vuelta, cuando la mirada se mueve pero no es para seguirla a ella, si no a su acompañante, el cual tiene detrás: Julien Davenne (Imagen 1).

Este *travelling* de derecha a izquierda siguiendo la figura del nuevo personaje, sobre quien la mirada ha prestado toda su atención, la situará o bien fundida con la penumbra o bien en contraste con la luz exterior que dejan pasar las diferentes ventanas. Esto da una primera pista sobre las relaciones de Julien con la vida y la muerte o, mejor dicho, con los vivos y los muertos.



Imagen 1: La mujer atraviesa el plano fijo mas la cámara sigue estática en el mismo lugar. Es cuando Julien aparece cuando la mirada le sigue en un *travelling* de derecha a izquierda. Es el personaje alrededor del cual va a girar la trama y el que indica la verdad sobre la muerte

Una vez se encuentra con Gérard y pasa a la habitación donde reposa la mujer de este, Geneviève, Julien observa a la difunta. Se suceden diversos planos estáticos de asistentes al velatorio, mas cuando el rostro que se muestra es el de Geneviève, la cámara realiza un *travelling* hacia arriba y ligeramente hacia la derecha hasta terminar en el rostro de Julien. Este *travelling* es lento, transmite la conexión que el hombre toma con el momento que está viviendo, los pensamientos fluyen a medida que la mira. El rostro yace en la oscuridad, en el lado de la muerte, ese lado en que él, paradójicamente, vive (Imagen 2).



Imagen 2: Estas dos imágenes pertenecen al mismo plano. Este comienza en el rostro de Geneviève y asciende hacia la derecha hasta que se topa con Julien. Este camino establece la relación entre el mundo de los vivos y los muertos en la que habita el personaje

Más tarde, en un nuevo plano ligeramente picado, en el que Julien se presenta de

espaldas, algo va a suceder. Aparecen en escena los hombres encargados de retirar el ataúd mas, cuando se disponen a ello, Gérard intenta detenerlos cogiendo la cubierta del mismo, impidiendo que se cierre. Entonces toma a su esposa, la coge en brazos mientras llora. Una mano aparece por la izquierda del plano y se posa sobre la espalda de Gérard. Es el cura, quien intenta calmar al viudo. En este momento se da una conversación entre ambos, pero el primer plano de Julien revela que está atento a ella. En ocasiones reacciona frunciendo el ceño o con expresiones que denotan no estar de acuerdo con aquello que se está diciendo (Imagen 3). El cura habla de que con el pecado vive la muerte, que Geneviève ahora reposa, tranquila, y que algún día marido y esposa se reencontrarán. Pero Gérard se altera y le increpa, preguntando cuándo llegará ese momento.



Imagen 3: Las expresiones de Julien denotan desacuerdo ante las palabras del cura. Las posturas sobre la muerte de ambos serán diferentes entre sí

Cuando parece que todo está solucionado, con el féretro cubierto y los asistentes saliendo del habitáculo, Gérard sale del tumulto y se abalanza hacia el ataúd, abrazándolo. La cámara sigue al personaje, dos hombres intentan calmarlo mientras los demás observan la escena. Entonces, Julien se enfrenta al cura. Lo empuja ligeramente haciéndolo caminar de espaldas, mientras dan la vuelta al féretro y la cámara los sigue. Es Julien quien controla y quien rodea a la muerte. Expulsa finalmente al cura y a los demás y se queda solo en la estancia, con Gérard y Geneviève (Imagen 4).

La cámara sigue a Julien, que es quien otorga los argumentos de peso sobre la muerte,

quien sirve de consuelo y de guía ante esta situación. Le dice a su amigo: «depende de usted que ella sigue viviendo o no», y revela que él también quedó viudo hace diez años. «Decidí que, aunque para los demás estaba muerta, para mí, seguía viva».



Imagen 4: Julien increpa al cura, dirigiendo su dirección de espaldas mientras está de espaldas, volteando el ataúd y, finalmente, expulsándolo de la estancia. Él controla la situación y rodea la muerte

Gérard está en la parte inferior del plano mientras Julien se acerca y apaga la luz, dejando como única iluminación la que entra por la ventana. Todo lo demás es sombra. Julien vuelve a fundirse con la negrura (Imagen 5). La cámara lo sigue a él. Se sitúa detrás del féretro y dice: «Para los insensibles los ojos de Geneviève están cerrados pero para usted, Gerard, siempre estarán abiertos. No piense que la ha perdido, piense que ahora ya no la podrá perder. Dedíquele todos sus pensamientos, todos sus actos, todo su amor y verá que los muertos nos pertenecen si nosotros aceptamos pertenecerle».



Imagen 5: Para realizar su discurso sobre la muerte, Julien se pone del lado de esta: apaga las luces y se asume en la oscuridad, antes de dirigirse hacia el ataúd y comunicar a Gérard sus pensamientos

Luego, el plano encuadra a Julien desde la izquierda. Él está frente al ataúd, dos velas enmarcan su cuerpo. Se va hacia la izquierda mientras la cámara lo sigue y se sume en la oscuridad. Se acerca a Gérard: «Créame, Gérard, los muertos pueden seguir viviendo» (Imagen 6).

De este fragmento se puede afirmar que la focalización es externa puesto que el espectador sabe menos que el personaje. Lo que se puede saber de este último

corresponde a sus acciones y sus palabras. El narrador de la historia es heterodiegético y extradiegético.



Imagen 6: Julien se sitúa entre dos velas (se comentará esta simbología más tarde) mientras realiza su discurso, luego se acerca a Gérard y ambos se funden en la oscuridad mediante un difuminado a negro

2.2. *Las horas* y *Sylvia*: creadoras, melancólicas y suicidas

Virginia Woolf y Sylvia Plath, al igual que algunas autoras como Alejandra Pizarnik, Anne Sexton, Violeta Parra, Alfonsina Storni, dieron fin a su vida de manera consciente, a través del suicidio. La pulsión de muerte alimentaba su obra y allanaba su camino hacia este desenlace.

Pero, ¿cómo reflejar este proceso creativo, esta inspiración creciente pero a la vez destructora, en la imagen cinematográfica?

Las horas

En el fragmento escogido de *Las horas*, Laura se introduce en una habitación de hotel para llevar a cabo algo que el visor del film ya puede intuir: su suicidio. Desde un plano picado, que bien podría recordar a una obra de Hopper (Imagen 7), se ve a la mujer sentada sobre la cama, observando por la ventana y después volviendo su rostro hacia el interior.

Se muestra seguidamente un primer plano de ella, sus pies descalzándose y quedando colgados, otra vez su cara y, entonces, en un plano casi cenital, una mirada parece asomarse por detrás de la espalda de Laura, la de la cámara, la del espectador, mientras va sacando sus cosas del bolso. Vuelve el plano picado anterior pero ahora más cerrado, encerrando a la protagonista en su propio estado. Queda ligeramente a la derecha y la

dirección de su cuerpo lo proyecta hacia fuera. Su postura es tensa: pareciese que va a caer y salir de la imagen. La mirada vuelve a su rostro y seguidamente pasa al plano casi cenital, en el que sigue extrayendo utensilios del bolso (Imagen 8).



Imagen 7: El plano de *Las horas* y dos obras de Edward Hopper: *Habitación en Brooklyn* (1932) y *Sol de la mañana* (1952)



Imagen 8: La mirada perdida de Laura precede al plano cenital en el que se pueden confirmar las sospechas: la protagonista quiere suicidarse. Después de esto, un plano que ya había aparecido antes surge de nuevo, más cerrado

Vuelve su cara, ahora más pensativa, y aparece entonces la tarta de cumpleaños del marido (algo completamente ajeno a la situación que está viviendo ahora) en un zoom hacia delante, lo cual desvela en que está pensando Laura (Imagen 9). Se puede asociar esta aparición de un elemento externo al contexto con el descontento que Laura siente en su vida, esa inacción por la que se deja llevar hasta caer, definitivamente, en la muerte. Sobre esto, apunta Teresa Sorolla: «Obsequiar con un buen pastel a su marido el día de su cumpleaños no la satisface, y no porque sea una mujer especialmente reivindicativa en cuanto a su rol social se refiere, sino por una sensación de incapacidad constante que la llena de dolor» (Sorolla, 2018: 482).

El plano cenital nos ofrece información sobre la construcción del pensamiento de la autora real, es decir, de Virginia Woolf, que aparece en el momento en el que lo hace su obra: *La señora Dalloway*. En este caso, el significado de esta vista desde arriba podría imitar la

mirada «divina» de la creadora de aquello que está aconteciendo. Virginia está diseñando y dictando, en su mente, el desarrollo de las acciones de Laura ¿Es esta la mirada controladora y omnipresente de la escritora, que dirige y observa a su heroína? El plano ofrece todos los instrumentos necesarios para hacer evolucionar aquello que está pasando. Por un lado, las pastillas son el instrumento con el que dar fin a la vida de la protagonista. Por otro, el tomo de *La señora Dalloway* no se refiere a ningún libro existente, si no que es el que en ese momento está originándose en Virginia. Los movimientos de Laura corresponderán a este libro o, lo que es lo mismo, a su autora, quien establece que es lo que va a ocurrir en él, en el personaje (Imagen 10).



Imagen 9: La última vez que se ha visto la tarta es cuando, después de prepararla por el cumpleaños de su marido, Laura la tira a la basura descontenta con el resultado



Imagen 10: Laura es un producto de la imaginación de Virginia Woolf que se materializa en la novela *La señora Dalloway*. Es justo ese libro el que Laura lee antes de intentar cometer su suicidio

Ahora la cámara rodea el rostro de Laura mediante un *travelling* de derecha a izquierda, y a este plano responde uno similar de Virginia pero en sentido contrario. Laura está centrada en la lectura de *La señora Dalloway* mientras el pensamiento de Virginia está creándola, está creando el destino de su lectora.

El silencio que había hasta ahora se rompe con la narración, en voz alta, de la novela. «Todo esto debe continuar sin ella», reza la *voz over* de Virginia mientras Laura desata su camisa y acaricia su tripa de embarazada, el embarazo de una niña que, más tarde

sabremos, morirá sin que el espectador la llegue a conocer jamás. Las dos mujeres están en comunión. Se asiste a dos mundos: el mundo real, el de Virginia, y el mundo imaginario también de Virginia, pero en el que habita Laura. Los diferentes *travellings*, armónicos, y la voz de la autora unifican los escenarios (Imagen 11).



Imagen 11: A través de los movimientos de cámara y la voz de Virginia en ambos planos, los escenarios se unifican

En ese momento vuelve un plano fijo, el rostro de Laura a la izquierda mientras lee *La señora Dalloway*, y se escucha: «¿Es posible morir?», salta a otro de Virginia que, a la derecha, reemplaza el espacio que antes ocupaba su obra y afirma «Es posible morir», momento en el que Laura vuelve a aparecer mientras traga saliva (Imagen 12). La autora marca lo que su personaje debe hacer. La voz corresponde al pensamiento de Virginia.

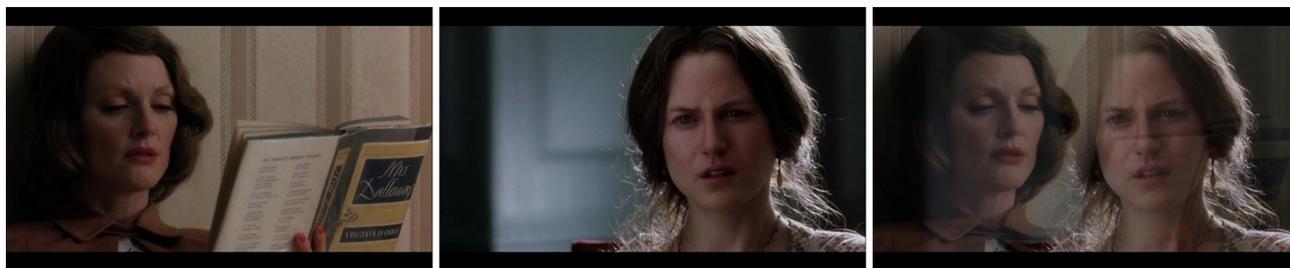


Imagen 12: En el plano siguiente al de Laura leyendo el libro su autora ocupa el lugar de este

La mente de Virginia está con Laura pero, en ese momento, alguien externo, en este caso su hermana, la llama, devolviendo también al espectador al mundo real. Aunque ha vuelto a la escena la autora sigue en su mundo literario, no atendiendo a las palabras de los

presentes. Cuando por fin reacciona ante la pregunta de en qué está pensando, el siguiente plano, sin necesidad de respuesta del personaje, lo muestra: el libro, el texto, la historia (Imagen 13).



Imagen 13: El plano del libro ofrece, aunque no la nominalice Virginia, la respuesta a en qué está pensando

Las pastillas están al lado de Laura, hay expectación, siguen ahí, sin uso. Entonces deja el libro y dirige su mirada hacia ellas. Las coge con las manos y el plano vuelve a Virginia. Piensa mientras sigue sin responder a los estímulos exteriores. La niña se levanta y se acerca a ella, dándole una galleta y sentándose sobre sus piernas. Entonces la hermana empieza a hablar: «Virginia tiene dos vidas: la real y la imaginaria», confirmando todo lo que el discurso fílmico nos estaba proponiendo anteriormente. «¿En qué estabas pensando?», le pregunta a Virginia. Entonces aparece de nuevo Laura, la autora está pensando en ella y en el destino que le aguarda. En un plano cenital, Laura se convierte en otra Ofelia a la que van a atrapar las aguas. Tumbada sobre la cama, el agua sale de debajo de esta y va subiendo hacia arriba. La imagen resulta completamente irreal, onírica, fantásica. Laura acepta su destino, la muerte, y es engullida (Imagen 14).



Imagen 14: Acostada, Laura espera la muerte, que la engulle

Vuelve el rostro de Virginia mientras la niña sigue esperando saber en qué estaba pensando su tía: «lba a matar a mi heroína pero cambié de parecer». Laura despierta de un sueño, sobresaltada, y musita: «Otra vez...». Otra vez ese impulso inconsciente, de origen incierto. Lloro mientras queda a la derecha del plano, con los botes de pastillas tirados sobre la cama (Imagen 15).



Imagen 15: Laura despierta de lo que parece un sueño y rompe a llorar.

Finalmente, ha sobrevivido a su pulsión

Sin embargo, el deseo de muerte permanece, y Virginia sentencia entonces: «Así que tendré que matar a alguien a cambio».

Hay en este fragmentos dos líneas narrativas: la de Laura y la de Virginia. Las imágenes que vemos de Laura son producto de la imaginación de la autora, así que en esta parte el narrador se puede considerar como intradiegético pero, al no ser un personaje concreto en el contexto específico del que nos ocupamos, heterodiegético. La voz over de Virginia es una marca de enunciación que denota lo comentado. La mirada de la narradora correspondería a una ocularización interna secundaria. Las partes de Virginia corresponderían a un tipo de narrador más convencional: extradiegético y heterodiegético. En cuanto a esto, hay una focalización interna ya que podemos acceder a sus pensamientos.

Sylvia

En *Sylvia*, el fragmento escogido corresponde a una escena que se desarrolla en la playa. El mar puede ser un personaje más tanto en la obra poética de Sylvia Plath como en el film, si no un símbolo.

La escena empieza con la pareja formada por Sylvia Plath y Ted Hughes introduciéndose en el mar, un enclave que Sylvia relaciona con su padre, que murió cuando ella tenía nueve años. Este es un espacio para el luto que nunca llegó a realizar. Se deja empapar y ahogar por él, nada en él, vive en él. Mientras la escena es feliz, la música parece no adecuarse a lo que debiera ser un momento de estas características, evocando más bien nostalgia, melancolía... Los planos son inestables y relajados (Imagen 16).



Imagen 16: Sylvia se introduce con su marido en el mar, está relajada, disfruta. Sin embargo, este espacio tiene para ella un significado más profundo: lo relaciona con su padre y la muerte de este

En un cambio de tiempo y de lugar, vemos un plano detalle cenital de los materiales de escritura de Sylvia. Aparece *Sonetos de Orfeo*, una obra de Rilke que escribió simultáneamente a *Las elegías de Duinos* en una etapa de incontrolable fiebre creativa, en contraste con la que ahora está viviendo Sylvia. A través de la ventana se ve el mar y el cielo gris, paisaje que ella observará mientras escribe, o mejor dicho, intenta escribir. Con un plano un poco diagonal, se ve esta vista desde el interior, con las gaviotas aterrizando en un césped anterior a la playa. Los pies descalzos de Sylvia toquetean la máquina de escribir. Luego, coge una de sus hojas y la introduce en ella. Parece preparada para escribir, las gaviotas despegan fuera y vuelan, atisbándose esto desde un punto de vista que podría ser el de la escritora. Encerrada tras un cristal que refleja el mar y las aves, Sylvia tiene la mirada perdida. Se desenfoca (Imagen 17).

Entonces Ted vuelve de pescar y se acerca a la casa. Sylvia sale a recibirlo y un *travelling* de derecha a izquierda los sigue. Hay una pequeña elipsis, de apenas unos instantes, mientras él está dejando sus utensilios. La cámara se aleja un poco más, de golpe, en el momento en el que él parece sorprenderse o enfadarse cuando ella le confiesa que ha estado horneando en lugar de escribiendo. Ella sigue hablando pero él parece no escucharla y se da un plano cuyas características también se verán en otros

momentos del film, y es que el personaje o los personajes se concentran en una de las dos mitades del plano, en este caso el izquierdo. Cuando van a cruzar esa mitad de la imagen se salta a una mirada desde fuera de la casa. En ella vemos, a través del cristal, que el espacio que antes tenía las herramientas para escribir ahora está ocupado por los pasteles que ha cocinado Sylvia. Ted los observa desde fuera, a través del cristal: «creí que ibas a escribir». Ambos siguen la conversación en la mitad izquierda del plano. Él se mete en casa y ella queda fuera (Imagen 18).



Imagen 17: Frente al mar, Sylvia intenta escribir mas la inspiración no llega



Imagen 18: A Ted no parece gustarle la idea de que su esposa, en lugar de escribir, haya estado cocinando pasteles

Después de una elipsis temporal, el siguiente plano nos muestra en detalle las manos de Sylvia intentando escribir. Volvemos a verla desde su derecha, mas no atisbamos el paisaje, cubierto por una pared que nos dificulta parte de la visión de la escena. Destroza el papel y lo lanza contra el cristal sobre el que se refleja el mar. Se ve a Sylvia en un plano ligeramente picado con el mar de fondo, eso sí, detrás de la ventana. Ella se desespera y reposa su cabeza sobre la mesa (Imagen 19).



Imagen 19: Sylvia sigue sin poder escribir. Lanza el papel sobre el cristal en el que se refleja el mar

El mar vuelve en un plano grande a la playa. Ted y Sylvia se abrazan en lo que parece una vuelta a la calma después de la conversación sobre si debería estar escribiendo. Los pies caminan sobre el agua, pero son los de él: los de ella se apoyan sobre los suyos. Otra vez quedan al lado izquierdo (Imagen 20).



Imagen 20: Hay un cambio de escenario. Ahora la pareja se encuentra en el mar.

Parece haber una reconciliación

Cambia el paisaje pero rima con el anterior, quedando a la derecha parte importante del paisaje y a la izquierda la figura humana lejana, la de él. Ted llega a casa y se mantiene en el lado izquierdo, es cuando cuando cruza esta mitad al tiempo que observa los pasteles que Sylvia ha hecho ese día. Ella está en una terraza interior en la que él entra. Hablan mientras el plano sigue alejado. El mar de fondo, detrás del cristal, acompaña la conversación en un nuevo plano, más cercano y lateral. La imagen de la pareja se vuelve a alejar cuando ella quiere dejar patente que no está inspirada. La cámara vuelve a acercarse como antes cuando la conversación pasa a ser más cómplice (Imagen 21).

Hay otro salto en el tiempo. Es un plano paisaje ahora de las gaviotas volando sobre el mar. Ellos dos vuelven a estar sobre él, esta vez, en un bote. Hay un *travelling* de izquierda a derecha y se suceden los planos de ambos en el momento en el que se inicia la conversación sobre la falta de inspiración de Sylvia y las recomendaciones de él. En las imágenes de la poeta, al fondo, está la tierra, en los de Ted, el mar. Es una conversación

normal hasta el momento en el que él se percata de que la marea los está arrastrando: «La gente se ahoga así». Ahora es ella la que tiene como fondo el mar y confiesa que trató de suicidarse ahogándose mar adentro, pero dice que «este no la quería» (Imagen 22). Entonces ella habla de su padre, que murió cuando Sylvia tenía nueve años, asociando esta muerte de manera indiscutible al mar, el espacio en el que lo sitúa ahora que ya no está. ¿Es su padre el que la rechaza? ¿O ella la que rechaza la muerte del padre? En estos planos de Sylvia no se ve ni siquiera el barco, si no que el cuerpo de ella está encima del paisaje del mar, y entonces comienza a recitar su poema: «A cinco brazas de profundidad yace tu padre; / con sus huesos se hicieron los corales / y esas perlas que ves fueron sus ojos». El poema es original de la autora: *Profundidad*.



Imagen 21: Sylvia y Ted charlan en casa. Él sigue descontento con que Sylvia siga sin escribir

Ya, en el siguiente plano, ha pasado el tiempo. Es el mismo día, pero más tarde. Solo vemos la barquita en la que iban Ted y Sylvia que ha sido recogida por una embarcación más grande. Vuelven a casa (Imagen 22).

En este fragmento, la ocularización es cero, ya que no hay relación entre lo que la cámara muestra y lo que ven los personajes; la focalización interna, puesto que el espectador sabe lo mismo que los personajes; y el narrador heterodiegético y extradiegético.



Imagen 22: Encima del bote, Sylvia evoca la muerte de su padre y el intento de suicidio de ella ahogándose en el mar. La corriente los arrastra y, finalmente, son recogidos por una embarcación más grande

2.3. Solo el fin del mundo: el remedio contra lo irremediable

Solo el fin del mundo es, a falta del estreno de *The Death and Life of John F. Donovan*, la última película del joven director Xavier Dolan. La obra literaria, de género teatral y original de Jean-Luc Lagarce, fue escrita por el autor cuando fue diagnosticado de una enfermedad terminal. En la escena precedente al contenido seleccionado, Louis acaba de recibir la noticia de que su amor de juventud ha muerto. Un plano en negro de seis segundos precede el fragmento escogido.

Hay una ventana cuyas hojas de persiana están enfocadas mientras el paisaje no lo está, en él solo se atisba una persona que entra por la derecha del plano y sale por la izquierda. Entonces aparece Suzánne, que observa a través mientras se enciende un cigarro. La luz recae en sus labios pero no en su mirada, sombría. Pasa a un plano más cerrado de la ventana en el que se ve otra figura en el exterior, de espaldas, que permanece quieta. Entonces hay un cambio en el enfoque y las hojas se difuminan y pasa a ser el cuerpo el que se ve nítidamente (Imagen 23). Suzánne sigue observando y ahora parte de su boca también está en la sombra.

Surge ahora otro escenario: la madre trabajando en la cocina. Hay un zoom muy rápido hacia delante en el rostro de Catherine, que la acompaña. Llama a su marido, sin obtener respuesta. Sospecha que acaba de llegar pero sigue charlando con su suegra (Imagen

24). La cámara va desde el plato de comida hasta el rostro acalorado de la madre.



Imagen 23: Mientras Louis acaba de llegar con su hermano a casa y se queda en el jardín, Suzanne lo observa desde dentro



Imagen 24: Uno de los tres escenarios del fragmento es la cocina, donde trabajan suegra y nuera. Mientras la primera está más relajada, la segunda parece estar en un estado «de alerta»

Entonces hace aparición, rápidamente, un plano completamente diferente: un paquete de cigarrillos en el que solo queda uno. A continuación, parece que alguien esté entrando en casa pero se intuye, únicamente, por la conversación de las mujeres. Louis mira hacia el cielo, parece dirigirse a su ex amante muerto (Imagen 25).



Imagen 25: Después de que le hayan comunicado a Louis la muerte de su amor de juventud, mira al cielo

La cámara se acerca en un *travelling* o zoom frontal al reloj de cuco mientras las mujeres siguen preguntándose quién está entrando. El reloj se verá durante dos ocasiones más en la escena, acompañado de *zooms* muy remarcados y estableciendo esta sensación de que el tiempo pasa rápido, de que algo está a punto de suceder (Imagen 26).



Imagen 26: Después del plano del reloj de cuco con *zoom in*, aparece un primer plano de Louis, realizando un *travelling* hasta que su rostro queda por delante del cielo

En otro plano, Louis se enciende el cigarro al tiempo que la cámara gira sobre él, pensativo. La mirada se desliza hacia abajo hasta dejar el plano ligeramente contrapicado. Ahora vemos también el cielo en la imagen, hacia donde dirigía Louis anteriormente su mirada (Imagen 26).

Suzánne sigue observando por la ventana. Esta vez el plano se sitúa desde su izquierda y en este también se halla, delante de ella y desenfocado, Antoine, cambiando luego la mirada de lado. Sus rostros están en la sombra y la cámara se mueve hasta dejar únicamente a Antoine en la imagen. Empieza a reír mientras Súzanne lo mira, respondiendo con una mueca al tiempo que la cámara se acerca a su cara. Con ella únicamente en el plano, esta dice: «Estás guapo cuando sonrías». El plano cambia a Antoine y deja de sonreír mientras mira hacia arriba preguntando por su madre (Imagen 27).



Imagen 27: Suzánne y Louis siguen conversando en el sótano

Fuera, Louis sigue fumando y la cámara gira sobre él de izquierda a derecha, rápidamente. Rayos de sol se introducen en la imagen (Imagen 28) mientras la conversación del sótano, entre los otros dos hermanos, sigue.



Imagen 28: En un momento del *travelling* los rayos del sol se introducen en el plano

La luz vuelve a iluminar la boca de Suzánne. Continuamente se están introduciendo conversaciones en voz *over* al final de cada plano, adelantando la imagen de la escena siguiente. En este caso, madre y suegra siguen hablando y vemos el rostro de Catherine enmarcado en el plano, centrado, pensativo, pasando seguidamente a la imagen de su cuello mientras se gira para mirar hacia detrás. Llama a Antoine, al que enseguida se ve, en un nuevo plano, de espaldas, y que dirige la mirada hacia arriba. Pero es Suzánne quien responde. La luz ha pasado a posarse en su cuello (Imagen 29).

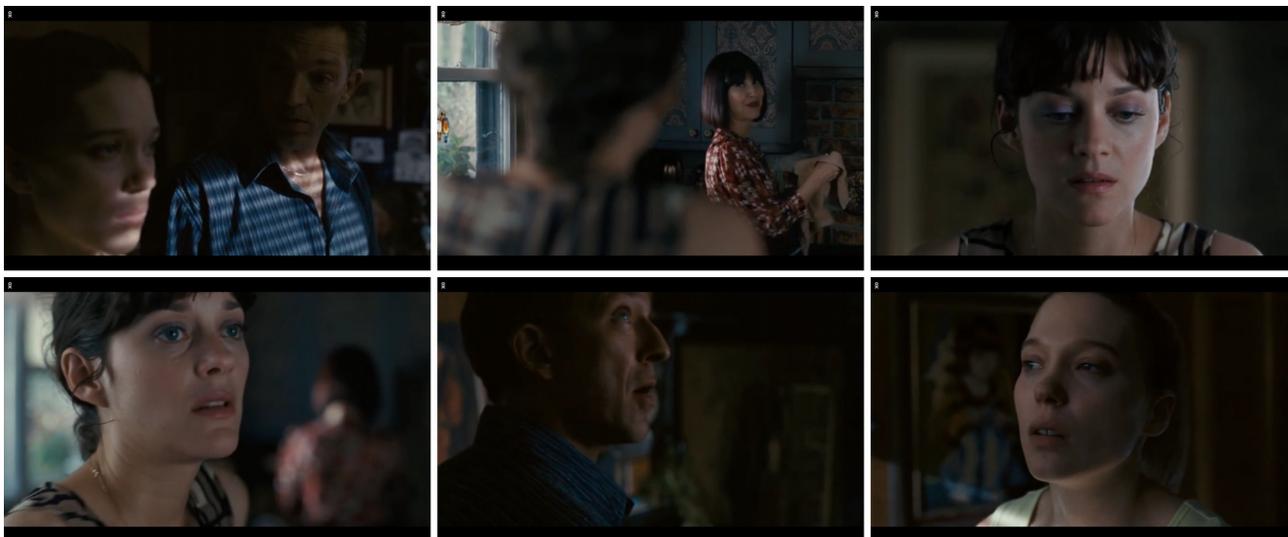


Imagen 29: Catherine, efectivamente, parece estar en estado de alerta. No solo el reloj de cuco denota que pasa el tiempo y algo va a pasar: su intuición también lo supone

Vuelve la imagen de Louis desde el interior, un plano que ya se había utilizado anteriormente: el de la visión a través de la ventana cuya figura no se puede visualizar bien del todo. Suzánne confiesa cómo las cosas eran fáciles en su infancia. Mientras

sigue la conversación entre hermanos vemos un plano detalles de los ojos de Louis. «No nos necesita», se escucha de fondo. La cámara va de la boca a los ojos y de los ojos al cabello, realizando el mismo camino de vuelta. Algo parece rondar por su mente (Imagen 30).



Imagen 30: El plano nos muestra planos detalle de algunas facciones del rostro. Hay pensamiento

Otra vez Suzánne y la conversación: su hermano Antoine le habla desde detrás como una voz ajena que penetra y provoca en Suzánne, a quien se va acercando el plano, cada vez más afectada por todo lo que está ocurriendo. La vida continúa: se ven los platos en un picado con *travelling* desde estos hasta el rostro de la madre. Por otra parte, la cámara gira sobre Catherine y se aleja mientras ella parece tensa, pensativa (Imagen 31).



Imagen 31: Catherine se gira, inquieta, esperando algo

Aparece rompiendo el curso de las escenas anteriores otra vez el reloj de cuco, en un zoom hacia fuera muy rápido. Entonces se ve un plano detalle de una lágrima de Louis mientras el humo del cigarrillo asciende y se pasa a un plano detalle del mismo. «Ya casi termina», dice Antoine mientras se le enfoca al tiempo que se realiza un zoom hacia

delante en Suzánne, que pregunta qué termina.

Entonces, con Antoine en primer plano, este no responde. En un plano detalle, con los pies de Louis detrás, el cigarrillo ya consumido cae delante de ellos. Hay un *zoom* muy rápido hacia delante en otra imagen del reloj de cuco, que parece estabilizarse un poco al final. Louis abandona la escena dejando el cigarro atrás, sus pasos se desenfocan. Hay un pequeño *travelling* hacia arriba mientras va desapareciendo, borroso (Imagen 32).

En el caso de esta película, el narrador es heterodiegético y extradiegético. La ocularización es cero excepto en el caso de los planos en los que se ve a Louis tras la ventana. En ellos, la mirada corresponde a la de uno de los hermanos, seguramente Suzánne, dando lugar a una ocularización interna primaria. También se puede considerar que los planos tan marcados y significativos del reloj de cuco sugieren al espectador un conocimiento implícito de la historia: da la sensación de aceleración, de que algo va a ocurrir. Hay, entonces, una focalización espectral.

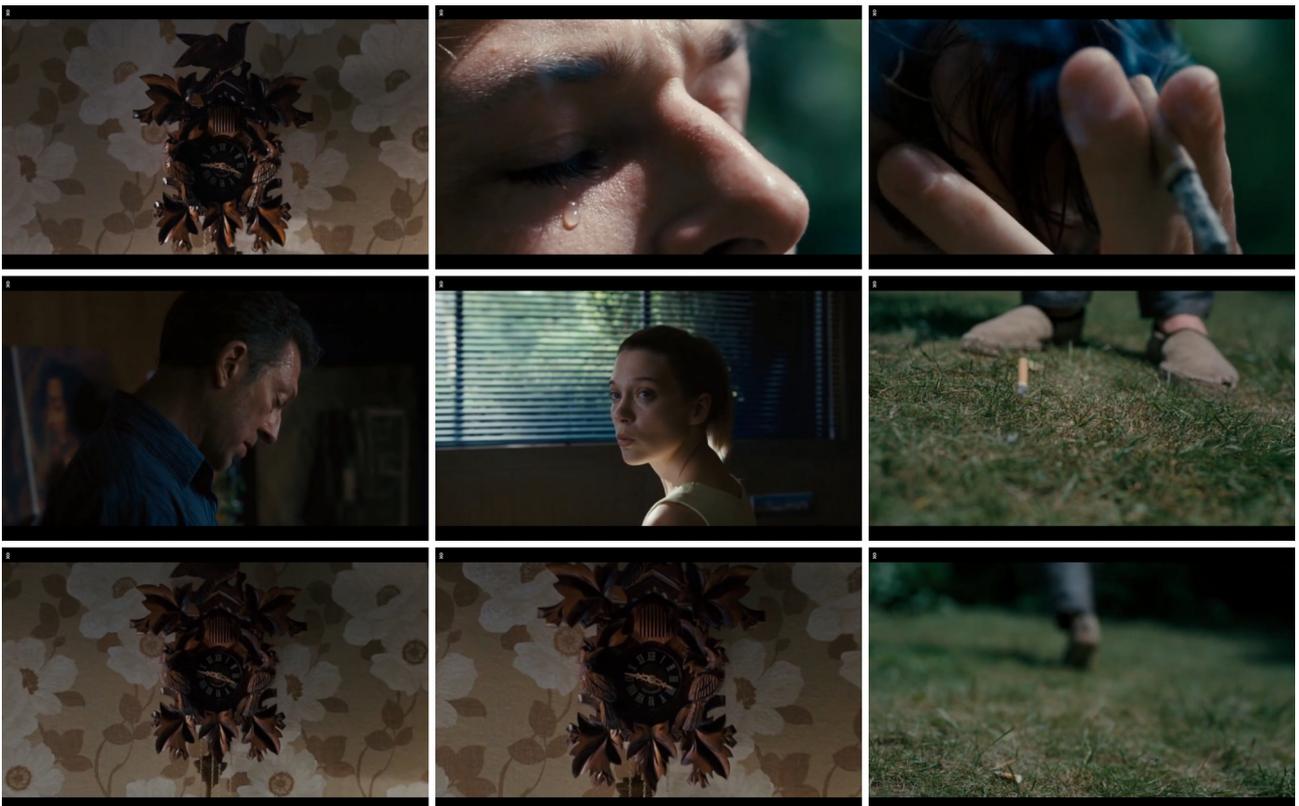


Imagen 32: La escena se cierra con planos cortos en los que aparece el reloj de cuco con sus correspondientes *zooms* y, esta sensación de que algo va a terminar se acentúa con la sentencia de Antoine. Louis se marcha de la escena

Las películas analizadas anteriormente resultan diferentes entre sí, mas han sido elegidas por el carácter melancólico de sus historias, su relación ineludible con la muerte (ajena, autoinducida o natural) y el reflejo de estas características en el espacio fílmico. Sin embargo, esta disparidad puede resultar interesante y, a la vez, mediante la puesta en común de algunas coincidencias, revelar algunos rasgos propios de las películas melancólicas y hacerlos extrapolables a otros films del mismo carácter.

3. Resultados

3.1. El montaje: pensamiento y cuerpo

Expone André Bazin que «el montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos, visuales y sonoros». Referente a lo mismo, Jean Mitry dice que el efecto-montaje «resulta de la asociación, arbitraria o no, de dos imágenes que, relacionadas la una con la otra, determinan en la conciencia que las percibe una idea, una emoción, un sentimiento, extraños a cada una de ellas aisladamente».

En los cuatro films, el montaje corresponde a una narración lineal temporalmente hablando, si bien hay elipsis en *Sylvia* y montaje alternado en *Las horas* y *Solo el fin del mundo*.



En *Las horas* hay dos escenarios, en *Solo el fin del mundo* tres

Sin embargo, el fragmento seleccionado de *Las horas* corresponde, en su individualidad, a

un montaje paralelo. Es decir, al final del film dos de las líneas temporales y espaciales se cruzan, más no es el caso de las que corresponden a Virginia y Laura. Esta herramienta produce en el espacio fílmico la representación del mundo real y el mundo imaginado de Virginia. A medida que la historia que la autora está desarrollando en su cabeza fluye, las acciones de Laura van aconteciendo en consonancia. De esta manera se entrelaza la ficcionalización de parte de la vida de Virginia Woolf, en la cual su *voz over* relata el libro que va escribiendo y parte de la vida de Laura Brown, personaje intradieгético que lee *La señora Dalloway* y se siente fuertemente impresionada por el relato. Más que hacer avanzar la acción, la narrativa se detiene en la exploración callada y visual, connotativa, del sentir de sus personajes (Sorolla, 2018: 415).



En *Las horas*, un escenario corresponde al mundo real y el otro al mundo imaginado o literario, ambos de Virginia

Asimismo, el resultado del montaje, con el plano de Laura con un *travelling* de derecha a izquierda seguido de uno de Virginia con las mismas características pero con el *travelling* en sentido contrario, proporciona la sensación de unificación de ambos mundos. Este movimiento es preferentemente subjetivo, en comparación a la panorámica, más descriptiva (Casetti, di Chio, 1991: 95). Ambas mujeres son, en definitiva, la misma, y la historia que crea la escritora se convierte en la pulsión de muerte que vive en su personaje.

La relación entre creadora y creación se da en otro momento cuando, en un primer plano fijo de Laura, su rostro se sitúa a la izquierda, mientras la *voz over* pronuncia: «¿Es posible morir?», el montaje responde con un plano de Virginia parecido, pero con su rostro a la derecha: «Es posible morir», responde. ¿Es acaso esto un diálogo entre ambas o un diálogo entre los deseos de Virginia y su realidad?



El *travelling* sugiere en el espectador una sensación de unanimidad entre ambos mundos



Si se funden ambos planos, cada una de las mujeres queda a un lado, sustituyendo Virginia el espacio que ocupa su creación: *La señora Dalloway*

Este montaje paralelo ilustra también el flujo creativo de Virginia Woolf al tiempo que su historia está tomando forma.

«¿No es su propio drama insostenible lo que el escritor relata? El imaginario es ese extraño lugar donde el sujeto arriesga su identidad, se pierde hasta el umbral del mal, del crimen o de la asimbolía, para atravesarlos y dar fe de estos... desde un más allá. Espacio desdoblado, solo se sostiene por estar sólidamente enganchado al ideal que autoriza la violencia destructora a decirse en lugar de hacerse. Es la sublimación, que necesita del perdón» (Kristeva, 1997, 168).

En *Solo el fin del mundo* el montaje alternado se da entre tres situaciones: Louis, el melancólico, en el jardín; dos hermanos, Suzánne y Antoine, en el sótano, observando a

su otro hermano a través de una ventana y hablando; la madre y su nuera, Catherine (la esposa de Antoine) en la cocina haciendo los preparativos y, por último, el reloj de cuco en el pasillo.

La historia gira en torno a Louis, el único sujeto que está solo en la escena. La mayor relación entre escenarios se da entre el de él y el de los otros dos hermanos. Una ventana los separa. Continuamente, la conversación entre Suzánne y Antoine está por encima, en voz *over*, de las imágenes en las que aparece Louis, conversación en la que hablan de él: nadie lo entiende, no es feliz, va a verlos para calmar su conciencia pero sigue estando y estará lejos de su familia. Estas palabras acompañando el espacio en el que está Louis, con planos detalle de elementos de su rostro, *travellings* acusados que rodean su figura y su expresión de ansiedad, sugieren que estos son también los pensamientos del mismo, que se reprocha y acusa a sí mismo. El personaje no tiene la capacidad de amar realmente a su familia como tal.



Louis está alejado de su familia. Mientras él está fuera, los demás están dentro, aunque ambos escenarios se unifican mediante la voz *over*. Además, esta voz puede representar la conversación entre Suzánne y Antoine o los pensamientos que Louis tiene sobre él mismo

En cuanto al escenario en la cocina, la mirada sobre Catherine, sobre quien la cámara da vueltas y centra en el plano, sugiere la intuición de ella en torno a todo lo que está pasando. Ella posee una sensibilidad que los demás no y en contraposición a su suegra, que es la única que permanece ajena a todo lo que está pasando.



Con sus gestos, sus miradas y sus llamadas a su marido, se denota que Catherine está alerta, que sospecha algo

Los planos del reloj de cuco, con *zooms* muy exagerados remarcan, de manera obvia, el significado del tiempo. El primero, hacia delante, no es tan rápido como los demás, mas sugiere que algo está sucediendo. El segundo, hacia detrás, ya lo es un poco más y viene precedido de la imagen de Catherine, que parece expectante, y seguido del plano detalle de una lágrima de Louis. El último, más corto, más rápido y hacia delante, finaliza al mismo tiempo que la música y lleva después la imagen del cigarro de Louis, en el suelo, ya consumido, mientras él se aleja, difuminándose .



Tras el último *zoom*, muy marcado, la escena finaliza con Louis difuminándose y marchándose de la escena. Tras tirar el cigarro, solo se ven sus pies

Como apunte sobre el reloj de cuco, para demostrar su simbolismo y relacionarlo con estos planos que se han comentado, este escapará de su guarida para morir al final del film, sobre el pasillo de la casa, mientras Louis la abandona. Tanto el reloj como los pájaros son símbolos recurrentes en la obra de Dolan.



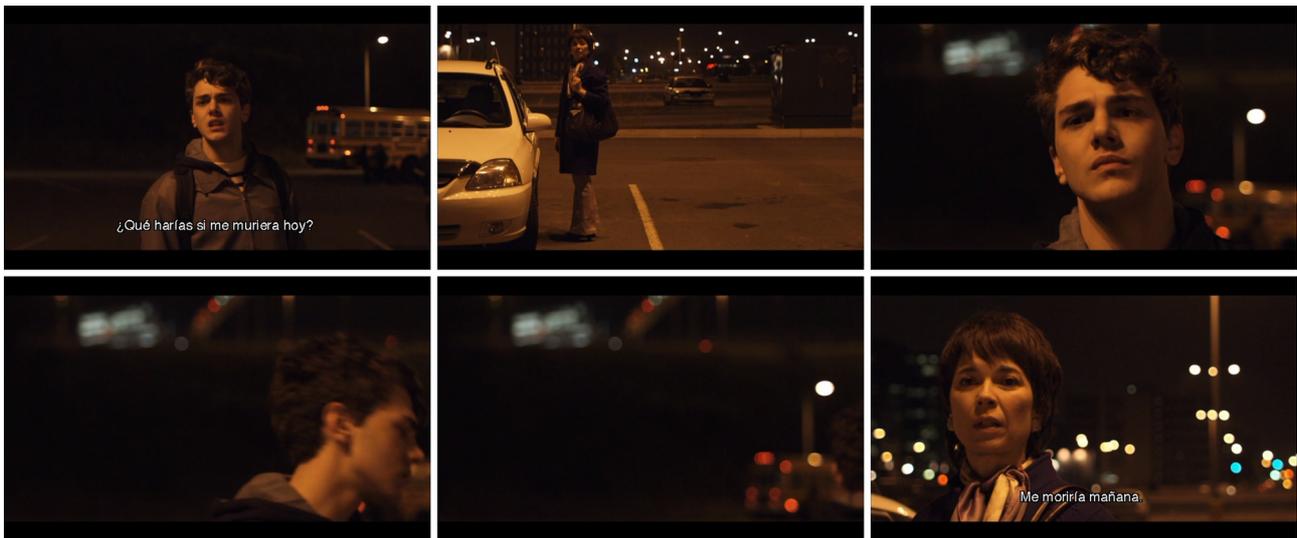
«Hubo una época de mi vida en que decidí tirar todos mis relojes. (...) No quería ver el tiempo pasar, no quería saber la hora». Este diálogo corresponde a un fragmento de *Laurence Anyways* (2012)



Otras referencias a los pájaros: el primer fotograma corresponde también a *Solo el fin del mundo*. En el segundo, de *Mommy* (2014), en el momento en el que el protagonista levanta sus brazos en señal de libertad suena de fondo el graznido de un pájaro. En *Yo maté a mi madre también* (2009) aparecen en las paredes de la casa y en el cielo, cuando casi está a punto de finalizar el film

Cabe destacar la referencia a la muerte en otra obra de Dolan, en este caso, *Yo maté a mi madre* (2009).

Volviendo al montaje, con el uso de este de tal manera, se traza un recorrido visual en el que la recurrencia de determinados encuadres sirve para formalizar y dramatizar la narración. La función semántica de estos dos fragmentos persigue la producción de sentidos connotados, a diferencia de en los de *La habitación verde* y *Sylvia*. Se han puesto en relación dos elementos para producir un efecto de paralelismo.



«– ¿Qué harías si me muriera hoy?

– Me moriría mañana».

La madre responde a la pregunta de su hijo en voz baja cuando este ya se ha dado la vuelta y se ha marchado, sin posibilidad de escucharla

3.2. La distancia entre los melancólicos y el mundo

Resulta curioso que, en tres de los cuatro fragmentos seleccionados, en momentos de bajada emocional se sitúa, entre los personajes y el mundo exterior una ventana, un cristal.

Julia Kristeva ya advierte en *Sol negro. Depresión y melancolía* del abismo que se instala entre el sujeto y los objetos susceptibles de significación, lo cual, a su vez, revela un abismo en el propio sujeto. Lo exterior toma el valor del sin sentido y, a través de la escisión, se le atribuye un valor intenso e insensato a lo no significable, a la muerte (48).

En *Las horas*, Laura mira a través de la ventana justo antes del proceso que debe culminar en su muerte. En este caso, es algo sencillo. Sin embargo, el cristal que separa a Sylvia del exterior no le separa de un paisaje cualquiera: el paisaje de Sylvia Plath es el mar. Y el mar es, como se ha dicho antes, un símbolo importantísimo tanto en la obra como en la vida de la poeta. En un plano desde fuera de la casa, el rostro de Sylvia se desenfoca para hacer más nítido el reflejo que hay sobre el cristal. ¿Vence el mar a Sylvia? El océano representa en ella el duelo irrealizable por su padre muerto cuando era pequeña, así pues, este es un espacio, paradójicamente, de vida y muerte: vida porque es

un recuerdo que mantiene, que no puede dejar y porque quizá, para ella, el verdadero sentido estaría en el reencuentro con él, con la felicidad que perdió cuando se marchó; y muerte porque es precisamente ahí donde, en ocasiones, quiere estar, al otro lado, responder a su impulso suicida.



El mar es fundamental en la obra y la vida de Sylvia Plath. El espectador y ella lo ven detrás de un cristal. Asimismo, este se sitúa por delante de la poeta reflejándose sobre el cristal, cuando ella no puede escribir. En este último plano, la imagen de Sylvia se desenfoca para hacer más nítido el paisaje

En el caso de *Solo el fin del mundo*, dos espacios están íntimamente conectados: el jardín y el sótano. Ambos están separados por la ventana y, a través de ella, con Louis ajeno a ellos, Suzánne y Antoine tienen la conversación sobre él. Esta conversación, como antes se ha dicho, podría corresponder perfectamente a los pensamientos que Louis tiene sobre sí mismo ante la situación que ha vivido. El melancólico también, está apartado de toda la familia, en el interior de la casa. Mas el único contacto visual es el de sus hermanos hacia él. Mientras Sylvia se enfrentaba, directa y frontalmente, a su problemática no resuelta, Louis está de espaldas, intenta apartarse de ella, mas le es imposible: las palabras, los pensamientos, bombardean su cabeza. Esta distancia de Louis con el resto de su familia podría relacionarse con la pérdida de puntos de referencia en el sujeto melancólico. El sentimiento indefinible de una pérdida lo sumerge dentro del sufrimiento, la indignidad, la inhibición y la pasividad¹¹ (Hassoun, 1997: 18), mientras todo aquello que lo envuelve, en especial su familia, no resulta ningún apoyo, al contrario.

Aunque en *La habitación verde* también juegan un papel las ventanas, no es este el principal, sino lo que ellas comportan: la dicotomía entre luces y sombras. Este contraste es un símbolo que parecen fundamental en esta introducción a la historia de Julien Davenne y que también presenta, como en los casos anteriores, el contraste entre

11 « Cette perte de repères – et ses effets de déliaison – trouve son principe dans une férocité prêtée à l'autre et s'impose au sujet comme le souvenir d'une douleur, le sentiment indéfinissable d'une perte qui le plonge dans la souffrance, l'indignité, l'inhibition et la passivité ».

realidad y deseo. Como se ha comentado en el análisis, Julien está en el mundo de los vivos (las luces) pero a la vez permanece anclado, no habiendo superado la muerte de su mujer, en el mundo de los muertos (las sombras). Las primeras imágenes que se ofrecen del personaje lo sitúan constantemente sobre la luz o fundido con la negrura, siendo esta última opción la más recurrente.



Entre los dos hermanos y Louis hay un cristal. Ambos hablan de él mientras, al contrario que el resto de familiares, está en el exterior de la casa



Julien, intermitentemente, se sitúa sobre la luz
o se funde con la oscuridad

Así, ya desde el principio, se indica dónde habita Julien Davenne. Julia Kristeva expone, sobre el pintor Hans Holbein y su obra *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba*, que este artista nos propone otra visión y que puede identificarse también en el caso de Julien: la del hombre sometido a la muerte, el hombre abrazado a la Muerte, absorbiéndola en su ser, integrándola no como condición de su gloria ni como consecuencia de su naturaleza pecadora, sino como esencia última de su realidad desacralizada, fundamento de una nueva dignidad (1997: 102). Zunzunegui afirma sobre esto que

«no debe extrañarnos que sea el luto el espacio en que, mejor que en cualquier otro, se expresa la aludida fidelidad al mundo de las cosas. No hay mejor forma de conservar las cosas muertas que fundirse con ellas» (2017: 106).

3.3. El duelo irrealizado en el espacio fílmico

Otro rasgo que se ha localizado en los films es la inclusión del símbolo del duelo irrealizado en compañía en el mismo plano, únicamente, del personaje.

En *La habitación verde*, como ya se ha nombrado, Julien Davenne está introducido en la muerte, vive en torno y con ella, y esto se refleja a través de su sumisión en la oscuridad. Sin embargo, hay otro símbolo que también llama la atención y que es el de las velas. El personaje es el único en el film que se sitúa entre dos cirios, en el centro, como si estas se trataran de un paréntesis. Más adelante, con la película más avanzada y en su santuario, no se situará entre dos velas, sino entre más. Las velas son el símbolo del rastro que deja la muerte, de un luto no llevado a cabo. Julien se erige como su máximo representante situándose entre ellas, enmarcando su figura. También él enciende y alimenta este símbolo.



Como se ha comentado, la figura de Julien se relaciona con las velas, situándose entre ellas o encendiéndolas

En *Sylvia*, como hemos nombrado antes, el mar aporta uno de los significados connotados más importantes. En el fragmento seleccionado, mientras cuenta la historia de su suicidio, el mar y la figura de la escritora pasan a ser los únicos presentes en el plano. Ni siquiera el bote en el que está Sylvia aparece en la imagen y su figura queda a la altura del cuello, como si ahogada.

En *Solo el fin del mundo*, Louis se funde simbólicamente con su amor de la adolescencia quien, le acaba de comunicar Antoine, murió recientemente. Cuando Louis se entera de esto parece, aún más, decaer emocionalmente. Cuando en un plano el personaje mira hacia el firmamento, el eje de la cámara desciende mientras la lente va hacia arriba, dejando el rostro de Louis sobre el cielo. Finalmente, en otra imagen los rayos del sol que

proviene del cielo se introducen en ella.



A partir del segundo plano, el mar y Sylvia son los únicos presentes en el plano. Este mueve hasta dejar a Sylvia a la altura del cuello, con mucho espacio perteneciente al mar sobre ella



No solo Louis se queda por delante del cielo,
también el cielo se introduce en el plano a través de los rayos de sol

En estos casos los personajes viven en un recuerdo del que, dice Santos Zunzunegui, «es portador de melancolía. Tanto más si este recuerdo toma como objeto un tiempo ido, habitado por la muerte» (2017: 174). Julien, Sylvia y Louis se funden con el objeto de su duelo. «Lo amo (parece decir el depresivo a propósito de un ser o de un objeto perdido) pero aún más lo odio; porque lo amo para no perderlo, lo instalo en mí; pero porque lo odio, este otro en mí es un yo malo, soy malo, soy nulo, me mato» (Kristeva, 1997: 15). Quizá estas posiciones de los personajes, en las que, sin ser conscientes de ello, se sitúan con su símbolo, se refieren a la falta de capacidad de simbolización de ellos. Es decir, coexisten en el espacio con la pérdida que no pueden recuperar en los signos, mas el narrador de la historia los introduce en ella. Puesto que no hay representación de la muerte en el inconsciente, la muerte está presente en el vivo¹² (Hassoun, 1997, 16), en su imagen.

Al fin y al cabo,

12 « [...] il n'est pas représentation de la mort dans l'inconscient. Dès lors, la mort est présente chez le vivant [...] ».

«un film es, ante todo, imágenes e imágenes de algo, que tienen por objeto describir, desarrollar, narrar un acontecimiento o una sucesión de acontecimientos cualesquiera. Pero estas imágenes, según la narración elegida, se organizan como un sistema de signos y de símbolos: se convierten o símbolos o pueden convertirse en tales por añadidura. No son únicamente signo, como las palabras, sino ante todo objeto, realidad concreta: un objeto que se carga (o al que se carga) de una significación determinada. En esto el cine es lenguaje: se convierte en lenguaje en la medida en que primero es representación, y en favor de esta representación; es, si se quiere, un lenguaje de segundo grado» (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2008: 176).

3.4. Paralelismos entre pintura y cine

Es frecuente encontrar en las imágenes filmicas evocaciones o semejanzas a obras plásticas. En el caso de estas películas melancólicas, estas suelen ser pinturas con un gran significado.

Resulta curiosa la relación del suicidio de las mujeres a través del ahogamiento, pero mientras en *Sylvia* se queda en un deseo, en *Las horas* sí que se lleva a cabo este suicidio. Virginia Woolf, en la realidad, se suicidó introduciéndose en un río con algunas piedras en los bolsillos. Pero la protagonista de su imaginación, Laura, aparece en un plano completamente onírico, en el que en su habitación de hotel es engullida por las aguas que surgen de debajo de su cama. Llama la atención el hecho de que estas llevan consigo algas o algún tipo de plantas, lo que evoca el agua de un río.

Laura no es la única mujer en una película que aparece representada como la Ofelia de Millais. En 2011, Lars von Trier la encarnizó, en la figura de una de sus protagonistas, Justine, en su film: *Melancolía*.

Cabe apuntar que *Las horas* se inicia con la situación de Virginia Woolf introduciéndose en el río para suicidarse, lo cual también se relaciona con la imagen de Laura y las aguas. Teresa Sorolla dice sobre esto:

«La inmersión en el río de Virginia es contestada más adelante con la emergencia repentina de una corriente de agua con vegetación, utilizada como recurso expresivo en el plano cenital que representa la tentativa inconclusa de suicidio de Laura Brown, tumbada en una habitación de hotel acompañada de una copia de Mrs. Dalloway y habiendo descubierto a la vista del espectador su abombado vientre de embarazada» (2018: 416).



Un plano de *Las horas*, un fragmento de la *Ofelia* de Millais, de 1851-52, y un plano de *Melancholia*, de Lars von Trier (2011)

En los siguientes planos, de *Las horas* y de *Sylvia*, la posición de las mujeres bien podría recordar a una obra de Edward Hopper.

Si se quiere seguir pensando algunas construcciones de los planos con dibujos y pinturas, es inevitable recordar la figura «postrada», nombrada en el punto de *Melancolía y arte*, y que establece semejanzas visuales con, por ejemplo, *Las horas*. Se desarrolla en el punto siguiente.



La obra de arriba, de Edward Hopper, es *Ventana de hotel*, de 1955. La de abajo es *Habitación en Nueva York*, de 1932

3.5. La introspección, la postura, la inacción

Como se ha visto en las pinturas seleccionadas, la postura del melancólico suele estar marcado por la inacción, como una caída del cuerpo hacia delante, una figura compungida. También es posible encontrar esta postración en algunos planos extraídos de films y, en el fragmento seleccionado de *Las horas*, se da el caso.

Sentada primero y acostada después, Laura espera la muerte, que luego recibe ahogándose, como Ofelia, en las aguas de un río onírico. Por su parte, Virginia reposa en su sillón, con una posición relajada, ajena a todo aquello que ocurre en la realidad y pensando, únicamente, en la muerte de su personaje. Para autores como Benjamin, el estar sumido en la profundidad de los propios pensamientos caracteriza al que sufre de luto (Zunzunegui, 2017, 21).



Virginia permanece sentada con la mirada perdida, evadida.

Laura espera la muerte acostada hasta que se deja llevar por ella

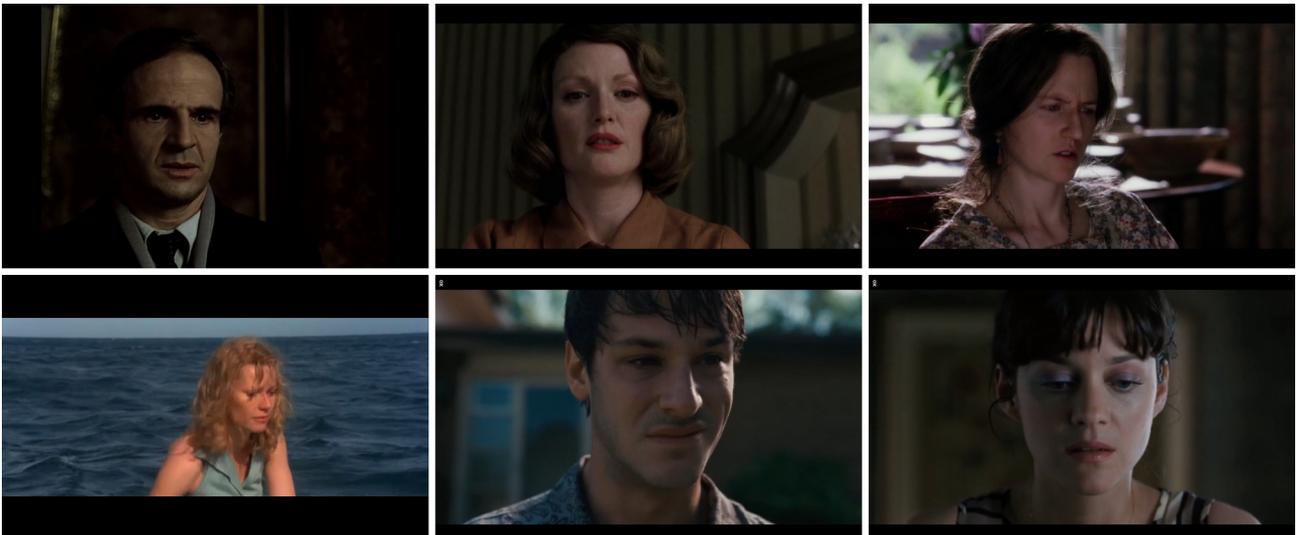
Completando esto, Zunzunegui afirma que «la melancolía afecta siempre a la cabeza» (2017, 93). ¿Es necesario, pues, que la figura esté en esta posición postrada para reflejar su carácter melancólico? En cuanto a ello, cabe destacar la afluencia de planos en los que los rostros están muy cercanos (primer plano, primerísimo primer plano, plano detalle), así como los movimientos de cámara rodeando a los mismos o acercándose a ellos. Son momentos en los que la mente de los representados está produciendo muchos pensamientos y muy intensos. La imagen recurre a una acentuación de este estado, cuyo máximo referente en estos análisis se encuentre en *Solo el fin del mundo*.



En *Solo el fin del mundo* son múltiples los planos detalles de rasgos de Louis, incluso uno es su cabeza mientras la apoya sobre su mano, dando una sensación de pesadez. Está dando vueltas a algo

Este estado de melancolía también se halla en la mirada perdida, que es recurrente en todos los personajes de los diversos films seleccionados.

Esta mirada perdida recuerda a la de Monica Vitti en *Eclipse* (1962), de Michelangelo Antonioni. En ella la protagonista realiza un camino por la ciudad en el que parece inadaptada, la mirada la pierde y la busca mas no la encuentra, incluso es engañada por una figura de mujer de características similares. Agustín Rubio afirma que ilustra «la gradual aniquilación, espiritual pero contagiada al medio y revertiente a los personajes [...] adquiere entidad» (2010: 277) en la filmografía del director. *Eclipse* forma parte de la Trilogía de la Incomunicación.



Esta posición se puede relacionar con una actitud de inercia. El sujeto inmovilizado no se muestra ni muerto ni vivo, ni deseoso ni absorto en ninguna pasión



Fotogramas del fragmento correspondiente a la última parte de *Eclipse*

3.6. La música

En estos fragmentos, la música juega un papel fundamental, creando, dependiendo del caso, un clima de tensión, de contraste o de intensificación.

En *La habitación verde*, la música empieza a sonar en la parte final de este, cuando Julien empieza el discurso que dirige a su amigo. Comienza al tiempo que el personaje pronuncia: «Decidí que si para los demás estaba muerta, para mí estaría viva». Es entonces cuando Julien expone su verdad, y es que ahora que Geneviève ha muerto, estará más viva que nunca a través de los pensamientos, los actos y el amor de Gérard. La música acompaña el mensaje que apoya el duelo irrealizable.

La música tampoco aparece en *Las horas* desde el principio de la escena, sino que hace su irrupción, más o menos, en la mitad. Ocurre cuando preguntan a Virginia sus familiares que en qué está pensando. La melodía de piano parece tranquila al principio, sin embargo, a medida que aumenta el clímax de la escena se añade violines y hay un giro. Esta nueva parte de la canción evoca una especie de nacimiento, un brote de algo nuevo, mientras las aguas absorben a Laura. Mas, cuando el plano vuelve a Virginia, la melodía retorna también en la melodía tranquila inicial.

En el inicio de la toma de *Sylvia*, la música que acompaña produce un efecto de contraste pues, en lo que debería ser una situación feliz, cuando se están bañando en el mar, esta

crea un ambiente más nostálgico. Se introduce esta melodía más tarde en el siguiente escenario, el de Sylvia escribiendo, pero mutará en un carácter más tranquilo y menos triste. La próxima aparición de la música será cuando la poeta, tras el contar la historia de cómo intentó suicidarse en el mar, recita un poema a su padre encima del bote. Esta será entonces más trágica, desoladora, pero sin resultar recargada ni «fuerte».

El fragmento de *Solo el fin del mundo* es el único en el que la música acompaña, casi, de principio a fin. Empieza incluso antes, en el plano negro que precede la imagen, pero acaba en el penúltimo plano, en el que aparece el reloj de cuco, dejando el plano de Louis marchándose de la escena sin sonido. La música resulta tensa, aumentando este sentimiento al final del fragmento, y alcanza su clímax y a la vez su final en el plano con *zoom in* del reloj. Así, hace hincapié en la idea del tiempo, en el proceso.

Conclusiones y futuros desarrollos de la investigación

Los fragmentos de films expuestos anteriormente, el análisis de los mismos y la relación con el concepto de melancolía y entre ellos, arroja ciertas conclusiones.

En primer lugar, se considera que, efectivamente, las marcas de la melancolía se pueden encontrar en el discurso fílmico y los recursos de los que dispone. Algunos de estos son: el montaje alternado, relacionando entre escenarios pensamiento, temperamento melancólico y personaje; posturas de introspección y de postración acentuadas por recursos relacionados con la puesta en cuadro; elementos que establecen una separación entre ser melancólico y mundo exterior o elementos que le rodean (ventanas); inclusión del símbolo del duelo irrealizado en el plano con el personaje, siendo los dos únicos elementos en el plano; referencia a obras pictóricas melancólicas o potenciación del mensaje con la música. Mediante ellos es posible evocar en el espectador estas sensaciones de postración, tensión, introspección, autorreproches, deseo de muerte, desasosiego... Además, se presentan oposiciones: en *La habitación verde* entre luces y sombras y entre mundo de los vivos y los muertos; en *Las horas* entre mundo real y mundo de la imaginación; en *Sylvia* entre presente y pasado y entre mundo de los vivos y los muertos y en *Solo el fin del mundo* entre realidad y pensamiento.

Cabe destacar que la investigación actual no persigue ser totalizadora, sino encontrar

algunos rastros o pistas que expongan el carácter melancólico en el cine. La extensión limitada del mismo tampoco permite realizar una investigación completa, por no decir que una búsqueda de este tipo podría ser infinita. Mas queda demostrado que, poniendo las historias en común, teniendo en cuenta lo que significa la melancolía en ámbitos como el psicoanálisis y atribuyendo esto a símbolos, montaje o puntos de vista y relacionándolo con características en la pintura o en la literatura, sus rasgos son identificables.

Estas características se han identificado únicamente a través de la visualización y análisis de los fragmentos escogidos. No responden a rasgos especificados anteriormente por algún otro autor. Los aquí indicados pueden servir para, en una exposición más extensiva, de carácter más cuantitativo y menos cualitativo, identificarlos en otros productos audiovisuales. Pero estos no deben ser los únicos, sino que a través de un trabajo más profundo, se pueden establecer nuevos.

Así pues, se consideraría interesante continuar con la investigación para, por una parte, identificar nuevas formas de la melancolía en el discurso fílmico y, por otra, poder identificar todas ellas en más obras.

La melancolía ha sido un sentimiento muy evocador y presente en obras de innumerables autores. Es innegable la influencia de esta en escritores y pintores, así que, ¿por qué no indagar más sobre ella también en la ficción audiovisual?

Otra posible línea de investigación que se plantea es, puesto que las películas seleccionadas son adaptaciones de novelas, buscar equivalencias entre los recursos que se utilizan entre unas y otras para evocar la melancolía.

Bibliografía

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michael; VERNET, Marc. *Estética del filme. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Buenos Aires, 2008.

BIBLIOTECA PÚBLICA DE ZARAGOZA, *Luis Cernuda (1902-1963)*, Biblioteca Pública de Zaragoza, Zaragoza, 2002. Disponible en

http://www.bibliotecaspublicas.es/bpz/publicaciones/02_CERNUDA.pdf [Última consulta:

19 de mayo de 2018].

BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*, Visor, Madrid, 2010.

BELLEMARE, Denis. *Mélancolie et cinéma*. Cinémas (Vol. 8, número 1-2, pp. 147-166), 2018. Disponible en: <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/1997-v8-n1-2-cine1876/024747ar.pdf> [Última consulta: 24 de mayo de 2018].

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Paidós, Barcelona, 1991.

COSTA, Lluís. *Nueva Enciclopedia Temática Planeta* (Vol. 11, pp. 112-113), Planeta, 2000.

CULTURA COLECTIVA. Julio Cortázar y Alejandra Pizarnik: Una historia de cartas íntimas, culturacolectiva.com. Disponible en: <https://culturacolectiva.com/letras/julio-cortazar-y-alejandra-pizarnik-una-historia-de-cartas-intimas/> [Última consulta: 22 de mayo de 2018].

DE LA GÁNDARA, Jesús J.; ÁLVAREZ ÁLVAREZ-MONTESERÍN, M. Teresa; GARCÍA MAYORAL, Virginia. *Poesía y suicidio*, Psiquiatria.com Revista Electrónica de Psiquiatría, 2004. Disponible en <https://psiquiatria.com/sin-categoria/poesia-y-suicidio/> [Última consulta: 21 de mayo de 2018].

FREUD, Sigmund (1917), *Duelo y melancolía* en *Obras completas*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1992.

GARCÍA LORCA, Federico. *Poeta en Nueva York*, Cátedra, Madrid, 1987.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. *Elementos de la Narrativa Audiovisual*, Shangrila, Santander, 2011.

HASSOUN, Jacques. *La cruauté mélancolique*, Manchecourt (Francia), Flammarion, 1997.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro. Depresión y melancolía*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas (Venezuela), 1997.

METZ, Christian. *El significante imaginario*, Paidós

MURCH, Walter. *In the Blink of an Eye. A Perspective on Film Editing*. Silman-James Press, Estados Unidos, 1992.

MUSEO REINA SOFÍA. *Uranium and Atomica Melancholica Idyll (Idilio atómico y uránico melancólico)*, museoreinasofia.es. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/atomica-melancolica> [Última consulta: 21 de mayo de 2018].

RUBIO ALCOVER, Agustín. *El don de la imagen. Un concepto del cine contemporáneo. Volumen 1: Esperantistas*, Shangrila, Santander, 2010.

SANGRO, Pedro. *La práctica del visionado cinematográfico*. Síntesis, Madrid, 2010.

SOROLLA ROMERO, Teresa. *Narrativas no lineales. Entre la reconstrucción del MRI fracturado y la evidencia de su artificialidad*, Tesis Doctoral, Universitat Jaume I (Castellón de la Plana), 2018.

VERLAINE, Paul. *Poemas*, Nórdica Libros, Torrejón de Ardoz, 2008.

ZUNZUNEGUI, Santos. *Bajo el signo de la melancolía. Cine, desencanto y aflicción*, Cátedra, Madrid, 2017.

ZUNZUNEGUI, Santos. *La mirada cercana: microanálisis filmico*, Paidós, Barcelona, 1996.

Obras

Fílmicas

El eclipse (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962)

La habitación verde (La Chambre verte, François Truffaut, 1978)

Las horas (The Hours, Stephen Daldry, 2002)

Laurence Anyways (Xavier Dolan, 2012)

Melancolía (Melancholia, Lars von Trier, 2011)

Solo el fin del mundo (Juste la fin du monde, Xavier Dolan, 2016)

Sylvia (Christine Jeffs, 2003)

Yo maté a mi madre (J'ai tué ma mère, Xavier Dolan, 2009)

Pictóricas

Desnudo azul (Pablo Picasso, 1902)

Melancolía (Melancholy, Edgar Degas, 1860)

Melancolía (Melankoli, Edvard Munch, 1891)

Melancolía I (Melencolia I, Alberto Durero, 1514)

Habitación de hotel (Hotel Room, Edward Hopper, 1931)

Habitación en Brooklyn (Room in Brooklyn, Edward Hopper, 1932)

Habitación en Nueva York (Room in New York, de Edward Hopper, 1932)

Idilio atómico y uránico melancólico (Salvador Dalí, 1945)

Ophelia (John Everett Millais, 1851-1852)

Sol de la mañana (Morning Sun, Edward Hopper, 1952)

Ventana de hotel (*Hotel Window*, Edward Hopper, 1955)

