

**MELANCOLÍA.  
LA MUJER EN EL CINE DE LARS  
VON TRIER**



Ana Hueso Rodrigo  
4º Comunicación Audiovisual  
Trabajo Fin de Grado  
Facultad de Humanidades y CCOO

## **FICHA TÉCNICA**

Título del trabajo: Melancolía. La mujer en el cine de Lars Von Trier

Alumna: Ana Belén Hueso Rodrigo

Lugar de presentación: Universidad Cardenal Herrera - CEU

Tutora: Carolina Hermida Bellot

Tipología del proyecto realizado: Trabajo de investigación



Universidad Cardenal Herrera - CEU  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación  
Grado en Comunicación Audiovisual





## **ÍNDICE**

Resumen y palabras clave

Abstract and keywords

1. Introducción .....	Pág. 7
2. Metodología y marco teórico .....	Pág. 11
3. Análisis .....	Pág. 19
3.1. El título: Melancolía .....	Pág. 19
3.2. La mujer en estado depresivo: ausencia y derrumbe. ....	Pág. 24
3.3. La mujer en su fusión con la naturaleza .....	Pág. 38
3.4. La mujer, el poder y la fuerza .....	Pág. 52
4. Conclusiones .....	Pág. 61
5. Agradecimientos .....	Pág. 65
6. Bibliografía.....	Pág. 67



## RESUMEN

El director danés Lars Von Trier viene escribiendo uno de los capítulos más estimulantes del cine contemporáneo. *Melancolía* desgarra los convencionalismos morales y sociales, sumergiéndose en lo introspectivo de unos personajes cuyas experiencias son tortuosas, destructoras y apocalípticas. Analizaremos dos mujeres antagonistas situadas en un horizonte tan lejano e inalcanzable del que sólo puede emerger una mujer radicalmente nueva, una mujer invadida por un nihilismo extremo y atraída por la naturaleza salvaje. Una diosa, en definitiva, silenciosamente acompaña por el horror y la autodestrucción.

**Palabras Clave:** Análisis textual, Lars Von Trier, Cine Contemporáneo, Melancolía, Mujer, Fragilidad, Naturaleza, Diosa, Apocalipsis

## ABSTRACT

Danish filmmaker Lars Von Trier has been writing one of the most exciting chapters of contemporary cinema. *Melancholy* tears moral and social conventions plunging into the introspective of characters whose experiences are devious, destructive and apocalyptic. Will analyze two antagonists women located in such a distant and unreachable horizon which can only emerge a radically new woman, a woman invaded by an extreme nihilism and attracted by the wild. A goddess, ultimately, accompanied quietly by the horror and destruction.

**Keywords:** Analysis, Lars Von Trier, Contemporary Film, Melancholia, Women, Nature, Goddess, Apocalypse

## 1. INTRODUCCIÓN

*¡Yo os conjuro, hermanos míos!, permaneced fieles a la tierra y no creáis a quienes os hablen de esperanzas sobreterrenales*

*Así habló Zarathustra, F. Nietzsche*

El cine de Lars Von Trier no es para todos los gustos. Él y su inexplicable necesidad de provocar y estimular la experiencia humana lo han consagrado como autor postmoderno por excelencia. Aunque esto, sin embargo, no le exime de ser centro de críticas y censuras. Es cierto que la polémica siempre ha acompañado a las películas del director, para muchos, el más transgresor de los últimos tiempos.

Fue el 13 de marzo de 1995, en la sala Odeón de París, cuando presentó, junto con Vinterberg, el Manifiesto Dogma'95. Podríamos decir que el director apostaba por un cine sin efectos, sin ilusiones, cuestionando así el lenguaje audiovisual que veníamos conociendo. Un cine que, para Von Trier y sus colegas, ofrecía películas artificiales donde la vida interior de los personajes justificaba el argumento. “En 1960, ¡ya era suficiente! El cine estaba muerto y pedía su resurrección”<sup>1</sup>. Dogma 95, constituida así por un colectivo de cineastas, como una Hermandad, expide certificados de “autenticidad” a quienes suscriben el “Voto de Castidad” formulado en el Manifiesto y se obligan a acatar una serie de Reglas<sup>2</sup>. Se alzaba un movimiento cuyo fin era luchar contra las tendencias del cine actual, contra el uso de cosméticos, contra el cine individualista.

---

<sup>1</sup> “Dogma 95- The manifest”. Disponible en: <http://www.dogme95.dk/dogma-95/>. Consultado el 30 de febrero de 2014.

<sup>2</sup> KELLY, Richard T. *El título de este libro es Dogma 95*. Barcelona, Alba Editorial, 2001. Pág. 10



Nihilista artístico como lo son pocos, el director danés, desde *El electo del crimen* hasta *Melancolía*, pasando por *Europa*, *Los idiotas* o *Anticristo*, nos muestra a individuos con dilemas, y aprovecha todos los recursos a su alcance para presentarnos en sus textos narrativos los dos elementos que conmueven al sujeto, que le hace preguntarse por su existencia, de diferentes maneras, en diferentes periodos históricos y estilos. Hablamos del *Eros* y el *Tanatos*, del erotismo y la muerte, los dos grandes interrogantes capaces de sacudir y perturbar la experiencia del espectador, aquella donde el sujeto se queda sin palabras. No hace falta que visualicemos todas las películas de Lars Von Trier para darnos cuenta de que al director le gusta indagar en el fondo de la violencia que habita en lo humano. Sin embargo, si hacemos un repaso a su filmografía, encontramos un tema común al que el director profesa fascinación: Pintar una imagen apocalíptica del mundo y de sus personajes, tanto física como moralmente.

Por su parte, la filmografía principal de Von Trier se divide en Trilogías. La primera comienza con *El elemento del crimen* (*Forbrydelsens Element*, 1984), la primera película de la llamada “Trilogía Europa”, seguida por *Epidemia* (*Epidemic*, 1897) y *Europa* (*Europa*, 1991), tres películas distintas que ofrecen una visión apocalíptica de una Europa decadente y corrompida, la de una Alemania como catalizadora de la historia durante la mayor parte del siglo XX. En 1996 estrena *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*) dentro de la “Trilogía Golden Hearts”, donde también se sitúa *Los Idiotas* (*Idioterne*, 1998) y *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, 2000). Una trilogía que tiene como protagonistas personajes femeninos condenados a vagar por un mundo hostil. En sus siguientes películas, el cineasta mostrará un empeño en escribir historias turbulentas para las mujeres, hasta la llegada de su trascendente tercer bloque con el que cerramos su obra, la “Trilogía de la Depresión”, introducida por los excesos de *Anticristo* (*Antichrist*, 2009) y suavizada en *Melancolía* (*Melancholia*, 2011). La primera, abucheada, la

segunda, aplaudida. Esta trilogía la cierra *Nymphomaniac*, película dividida en volúmenes. Y siendo *Nymphomaniac. Volumen 1*. (*Nymphomaniac: Vol. I*, 2013) la primera en estrenarse, también ha sido la primera en ser censurada en algunos países como Turquía, donde su exhibición y comercialización se considera inadecuada por su alto contenido de imágenes y diálogos pornográficos.

En cuanto a la trilogía de la depresión, el fallecido crítico cinematográfico Roger Ebert hablaba así de *Anticristo*: *“Is extreme in a deliberate way; Von Trier, who has always been a provocateur, is driven to confront and shake his audience more than any other serious filmmaker - even Buñuel and Herzog. He will do this with sex, pain, boredom, theology and bizarre stylistic experiments. And why not?”*<sup>3</sup>.

Más tarde, así lo hacía de *Melancolía*: *“von Trier has never made a more realistic domestic drama, depicting a family that is dysfunctional not in crazy ways but in ways showing a defiant streak of intelligent individualism [...] He tends to be grandiose, but if one cannot be grandiose in imagining one's own death, then when is grandiosity justified?”*<sup>4</sup>.

Las dos películas, una de una manera más transgresora, cruda y provocadora, y la otra más renacentista, mas cuidada desde el punto de

---

<sup>3</sup> EBERT, R. “Antichrist”. Disponible en: <http://www.rogerebert.com/reviews/antichrist-2009>. Traducción: “Es extremo de una manera deliberada; Von Trier, que siempre ha sido un provocador, es impulsado para enfrentar y agitar a su audiencia más que ningún otro cineasta serio –incluso Buñuel y Herzog. Lo hará con el sexo, el dolor, el aburrimiento, la teología y con extraños experimentos estilísticos. ¿Y por qué no?”

<sup>4</sup> EBERT, R. “Melancholia”. Disponible en: <http://www.rogerebert.com/reviews/melancholia-2011>. Traducción: Von Trier nunca ha hecho un drama doméstico más realista al presentar una familia disfuncional, no de una manera tan loca pero de una forma que muestra el rasgo desafiante del individualismo inteligente. [...] Él tiende a ser grandioso, pero si no se puede ser grandioso a la hora de imaginar la propia muerte, entonces, ¿cuándo está justificada la grandiosidad?”

vista del cuadro, son las dos caras de la idea que tiene Von Trier sobre el regir del mundo, donde las mujeres se confirman como infelices con un nuevo atributo: la fragilidad o vulnerabilidad. Y si por algo esta última trilogía recibe ese nombre, conviene centrarnos en el estado de ánimo de las protagonistas. Lo que nos lleva a plantearnos una serie de preguntas:

- ¿Por qué percibimos cierta vulnerabilidad o fragilidad en los personajes femeninos de Von Trier? ¿De dónde procede la depresión?
- ¿Cómo se refleja la vulnerabilidad de las mujeres? ¿Son realmente vulnerables?
- ¿Es una vulnerabilidad física o psicológica?
- ¿En que momento se pasa de la debilidad a la fuerza?
- ¿Es realmente la mujer que emerge radicalmente nueva una diosa?

Por último, siguiendo con el planteamiento y teniendo claro que nuestro punto de partida se sitúa en la fragilidad o vulnerabilidad de la mujer, se nos impone como misión la realización de un análisis textual de la película *Melancholía* de Lars Von Trier. Debemos recalcar que este film es, para muchos, una de las mejores películas del danés. En 2011 obtuvo ocho nominaciones por los Premios del Cine Europeo, de los cuales se llevó el de mejor película, fotografía y diseño de producción. También, entre otros, los Premios Cesar e Independent Spirit Awards la nominaron a mejor película extranjera<sup>5</sup>. Kristen Dunst fue condecorada como mejor actriz en el festival de Cannes. Por su parte, director opina: “*He tenido buenas relaciones de amor con el cine romántico. [...] Estoy confundido ahora y me siento culpable. ¿Qué he hecho?*”<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> FilmAffinty. “Melancholía”. Disponible en: <http://www.filmaffinity.com/es/film131917.html> . Consultado el: 4 de Febrero de 2014.

<sup>6</sup> THORSEN, N. “Una bonita película sobre el fin del mundo”. Disponible en: <http://www.melancholiathemovie.com/>. Consultado en: 10 de Marzo de 2014.

## 2. METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO

El objeto de este estudio es el estado de ánimo de la mujer en *Melancholia*, película integrada dentro de la trilogía de la depresión de Lars Von Trier. Pero dado que analizar la película completa es una labor extensa que requiere de mucho tiempo, se ha determinado concretar el objeto de análisis en escenas específicas del film para, plano a plano, realizar un trabajo más exhaustivo, comparando y apoyándonos en otros textos audiovisuales. De modo que nuestro análisis se centrará en diferentes escenas de la película divididas en los siguientes puntos:

1. La mujer en estado depresivo: ausencia y derrumbe.
2. La mujer en su fusión con la naturaleza.
3. La mujer, el poder y la fuerza.

Además de estos tres puntos, también se tratará en el desarrollo el sentido que tiene la elección del título *Melancolía*.

Por otra parte, para llevar a cabo este breve análisis se ha tomado como modelo de referencia el análisis textual que realiza el profesor Jesús González Requena en su libro *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*<sup>7</sup>, en el cual el autor realiza un análisis exhaustivo de tres películas: *Diligencia*, *Vértigo* y *El silencio de los corderos*. Además nos hemos apoyado en otro libro del mismo autor, *Amor loco en el jardín. La diosa que habita en el cine de Buñuel*<sup>8</sup>, una obra donde expone que bajo el derrumbe de la ley paterna late la presencia de cierta divinidad femenina emergente. Por otro lado, en cuanto al tema de la melancolía como estado de ánimo, aludimos al

---

<sup>7</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood*. Valladolid, Castilla Ediciones, 2007.

<sup>8</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Amor loco en el jardín. La diosa que habita en el cine de Buñuel*. Madrid, Abada Editores, 2008.

escrito *Duelo y Melancolía*<sup>9</sup> de 1917 de Sigmund Freud, un texto en donde prosigue elaborando la teoría de la identificación, situando aquí el rasgo diferencial más importante del que dispone el sujeto para enfrentar la pérdida de los objetos amados. Por lo que respecta al análisis de la película, nos han sido muy útiles los análisis llevados a cabo por González Requena<sup>10</sup> y Begoña Siles<sup>11</sup> respecto al film.

Desde un punto de vista teórico, González Requena define el relato como “*la narración del trayecto del deseo de un Sujeto, configurado por su Tarea y su Objeto. Lo que equivale, por otra parte, a definirlo como una narración dotada de suspense*”. El suspense, entonces, va más allá de ser una figura retórica para distinguir el relato “*como una forma narrativa específica*”. Lo que nos conduce a la problemática de la identificación narrativa. Para ayudarnos a entenderlo, González Requena articula dos estructuras diferenciadas que funcionan en todas las escrituras: la estructura de la carencia, en el que el sujeto trata de obtener aquello de lo que carece, y el eje de la Ley (Estructura de la Donación), en el que el Destinador, que encarna la Ley, destina una Tarea al Destinatario. De modo que, dependiendo del tipo de escritura del texto filmico que predomine, las figuras principales del texto pueden variar tanto en su presencia como en sus funciones<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> FREUD, S. “*Duelo y Melancolía*”. Edición electrónica disponible en: [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Consultado el: 23 de febrero de 2014.

<sup>10</sup> GONZALEZ REQUENA, J. “¿Qué acto?”, Ponencia. Apocalipsis y Cine: ¿Hemos tocado fondo?, Valencia, 11 de diciembre de 2012.

<sup>11</sup> SILES OJEDA, B. “Goce (auto)destrutivo”, en *Trama&Fondo*. Nº 35. Segundo semestre 2013, Segovia, Asociación cultural Trama & Fondo.

<sup>12</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood*. Valladolid, Castilla Ediciones, 2007.



El autor nos dice que todos los relatos tienen la estructura de la Carencia, es decir, que para que exista el relato debe haber un sujeto que desee algo. Esa es la mínima estructura que existe, y en la cual se basa el relato narrativo. Lo que puede variar, no obstante, es la Estructura de la Donación. Y cuando se conjugan las dos estructuras, la estructura de la Donación y la Estructura de la Carencia, se denomina relato simbólico. En su libro, González Requena va demostrando esa hipótesis a través de una lenta y minuciosa lectura de tres filmes: *La diligencia*, *Vértigo* y *El silencio de los Corderos*. Cada uno representativo de los modos del relato. Pero ya que nuestro texto a analizar es puramente postclásico, veamos que eje funciona mejor según el profesor.

El tipo de análisis textual que realiza Requena, así como los autores que siguen su método, se puede sintetizar en cuatro fases<sup>13</sup>:

1. Estructurar el texto: “*Fragmentar y descomponer la base material del texto para dar cuenta de su estructura y funcionamiento interno*”.
2. Deletrear el texto: Leer el texto con detenimiento. En esta fase esta implícita la subjetividad.
3. Construir un mapa de cadenas significantes: Lo sugerido en la fase anterior debe aferrarse a hipótesis, análisis y estudios ya realizados.

<sup>13</sup> HERMIDA BELLOT, C. “Utilización del análisis textual en el estudio de las series de ficción televisivas: El caso de *Ally Mcbeal*”, Actas del 2º Congreso Nacional sobre Metodología de la Investigación en Comunicación, Segovia, 2013. Pág. 634-636.



4. Identificar el núcleo duro: *“Encontrar el verdadero sentido simbólico del texto, un sentido que se siente, que tiene que ver directamente con la experiencia, con lo real”*.

Otro de los temas que a nivel teórico también nos interesa es de la postmodernidad. Al igual que la televisión, el cine de la postmodernidad acostumbra a ofrecer relatos que reclaman la pulsión visual de sus espectadores. Von Trier dice que *“lo sublime de verdad es ponerse limitaciones uno mismo, aunque esto, si lo piensas bien, es algo que uno hace a todas horas. Pero, desde luego, lo que resulta particularmente provocativo es hacerlo en público. Publicarlo”*<sup>14</sup>. Nada lo demuestra mejor, dice González Requena, como ver millones de personas frente a las pantallas abocadas al consumo incesante, alimentando, con imágenes brutas y brutales, su pulsión escópica, el goce de nuestra mirada<sup>15</sup>. Por lo que los relatos que nos ofrece el cine de la postmodernidad son potentes, en el sentido de que produce una descarga emocional en el espectador. Y cuanto más intensa sea esa descarga, mejor. Lo que nos provoca, por tanto, en el cine de Von Trier, es como muestra una experiencia, un tipo de verdad, a partir de imágenes duras, violentas e incluso atroces. Imágenes que el espectador devora con la mirada y que consiguen la identificación del espectador.

Además, la fuerza emocional del cine postclásico se basa en la deconstrucción del relato simbólico y sus elementos: El destinador ya no encarna la Ley, sino que se constituye ahora como agente a la llamada del goce<sup>16</sup>. De manera que ya no hay un acto tutelado por la palabra del

---

<sup>14</sup> KELLY, Richard. *El título de este libro es Dogma 95*. Barcelona, Alba Editorial, 2001. Pág. 20.

<sup>15</sup> GONZALEZ REQUENA, Jesús. *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood*. Valladolid, Castilla Ediciones, 2007. Pág. 3-5.

<sup>16</sup> GONZALEZ REQUENA, Jesús. *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood*. Valladolid, Castilla Ediciones, 2007. Pág. 582.

padre simbólico: “*Tal es, entonces, la función del nuevo destinador – no simbólico, sino siniestro – y tal es, a su vez, la índole de la tarea, negra, que al héroe – reconvertido cada vez más acentuadamente en psicópata – aguarda*”<sup>17</sup>. Esto demuestra que, por encima de todo, la presencia del relato simbólico sigue vigente en nuestra sociedad, aunque esta se empeñe en no creer en él: “*Si su deconstrucción [...] constituye la vía para que los relatos siniestros alcancen su máxima intensidad emocional, ello no puede por menos probar, después de todo, que ese relato sigue vigente en el inconsciente de los espectadores [...]*”<sup>18</sup>.

Pero, ¿cuál es la posición de la mujer en el relato postmoderno? Las ideologías modernas no imaginaban que el siglo XX sería el siglo de las mujeres. En ese periodo de tiempo han revolucionado más que en ningún otro su identidad, conquistando los derechos jurídicos y sociales que la ilustración proclamaba. La imagen de “*la mujer cenicienta*”<sup>19</sup> que espera realizarse tras la llegada de su príncipe azul a través del cliché del flechazo, de miradas encendidas, de suspiros y abrazos se corrompe en las sociedades occidentales contemporáneas donde “*la figura de lo femenino expresa un supremo avance democrático aplicado al estatus social e identitario de lo femenino*”<sup>20</sup>. Se pasa a considerarla, finalmente, como un individuo autónomo que vive por y para sí misma.

Con el objetivo de comprender en qué momento nuestra civilización rompe con los esquemas del pasado, recordemos las palabras del autor de *Zarathustra*, imagen del Nietzsche postmoderno: “*Dios ha muerto*”<sup>21</sup>. Y dicho esto, hace una crítica general a todos los principios que han servido

---

<sup>17</sup> GONZALEZ REQUENA, Jesús. *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood*. Valladolid, Castilla Ediciones, 2007. Pág. 583

<sup>18</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood*. Valladolid, Castilla Ediciones, 2007. Pág. 583 - 584

<sup>19</sup> COLETTE, Dowling. *El complejo de Cenicienta*. Barcelona, Grijalbo, 2010.

<sup>20</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *La Tercera Mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona, Editorial Anagrama, S.A., 2013. Pág. 18 -19

<sup>21</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zarathustra*. Barcelona, Orbis, 1982.

en la tradición filosófica y cristiana como base para comprender el mundo. La desconfianza en el ser humano racional alcanza con él su cumbre. Induce, dice Requena, no sólo a cuestionar la validez de la propia razón, sino que, además, esta afirmación supone el punto de partida de algo nuevo. Los títulos de sus últimas obras como *El Anticristo* o *Crepúsculo de los ídolos* ya nos sitúan: el crepúsculo entendido como el ocaso, simboliza la decadencia, “*la desgracia, la ruina, el último suspiro de aquello que fue y que está a punto de dejar de serlo*”<sup>22</sup>. El ídolo, aquello que, “*aunque falso, es admirado, venerado, se le atribuye culto y adoración*”<sup>23</sup>. Los ídolos a los que hace referencia son el cristianismo, la moral, la razón, la verdad y todo aquello en que ha creído la cultura desde sus inicios. Nuestra civilización, explica, vive enferma y es la *razón* la causante de esa enfermedad<sup>24</sup>. “*Yo amo a quienes, para hundirse en su ocaso y sacrificarse, no buscan una razón detrás de las estrellas: sino que se sacrifican a la tierra para que ésta llegue alguna vez a ser del superhéroe*”<sup>25</sup>. A su entender, el hombre capaz de aceptar el final trágico de la vida, que es fiel a la tierra, al mundo, es decir, a lo real, y que niega todo más allá, tanto metafísico como espiritual.

Según el catedrático, la caída de Dios dejó un vacío que ha sido llenado con otra presencia: “*La Madre Naturaleza comenzó a ocupar su lugar como la divinidad misma de lo real*”<sup>26</sup>. Y la Tierra, lo real, se nos antojó irracional. El sistema capitalista y los marxismos, ambos con proyecciones distintas de construir una sociedad utópica, tenían esto en común. “[...] *Ni Hitler ni Stalin crían en Dios, pero creían en la Madre*

---

<sup>22</sup> ARCHILES, A., y RUIZ, J. *Nietzsche. Crepúsculo de los ídolos*. Madrid, Edición Diálogo, 2004. Pág. 53

<sup>23</sup> ARCHILES, A., y RUIZ, J. *Nietzsche. Crepúsculo de los ídolos*. Madrid, Edición Diálogo, 2004. Pág. 53

<sup>24</sup> NIETZSCHE, F. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Valencia, Ediciones Tilde, 2003. Pág.28

<sup>25</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zarathustra*. Barcelona, Orbis, 1982.

<sup>26</sup> GONZALEZ REQUENA, J. “Dios”, en *Trama&Fondo*. Nº 18, 2005, Segovia, Asociación cultural Trama & Fondo.

*Patria: Una suerte de diosa tribal que no cesaba de reclamar sacrificios sangrientos*<sup>27</sup>. O te das a la Patria o mueres, es lo que ordena. La Segunda Guerra Mundial y el Holocausto que supuso mostraron el lado amargo de la Modernidad. Resumiendo, el siglo XX ha sido el escenario de un fin y de un principio: la muerte de Dios por un lado, y la emergencia de la divinidad femenina por otro.

El cine de la postmodernidad, y por consiguiente el cine de Von Trier, ya no mostrará una mujer dependiente del hombre por naturaleza. Es más, ni siquiera habrá un hombre capaz de acceder a tal soberanía.

Demolida la idea del relato simbólico, demolida la idea del héroe, reinará tanto la pulsión de muerte como la pulsión sexual. Porque es nuestro ojo quien lo demanda, quien nos arrastra a esa experiencia brutal que deja huella en el cuerpo real y que nos produce goce, y que nos conduce, inevitablemente, a nuestra destrucción. Dicho esto, reafirmamos las palabras de Von Trier en la entrevista hecha por el periodista Nils Thorsen, “La añoranza en el fin de todo”<sup>28</sup>, en la que afirmaba que “*si todo se va a ir a la mierda, más vale que empiece bien*”.

---

<sup>27</sup> GONZALEZ REQUENA, J. “Dios”, en *Trama&Fondo*. Nº 18, 2005, Segovia, Asociación cultural Trama & Fondo.

<sup>28</sup> THORSEN, N. “Una bonita película sobre el fin del mundo”. Disponible en: <http://www.melancholiathemovie.com/>. Consultado en: 10 de Marzo de 2014.



### 3. ANÁLISIS

#### 3.1. El título: Melancolía

Como ya hemos podido intuir, melancolía es un estado de ánimo y el título que da nombre a la película. Pasamos, pues, en este primer punto, a definirla. *“El relato de la melancolía es una construcción realizada con el mimbres de diversos discursos: el mitológico, el médico, el filosófico y el texto trágico”*<sup>29</sup>.

En cuanto al estado de ánimo, Freud sugirió que la melancolía es *“un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio”*<sup>30</sup>. Y para su completo entendimiento la diferenció del duelo, surgiendo éste último a partir de la pérdida por muerte; mientras que el melancólico sufre otro tipo de pérdida, y adapta el estado de ánimo depresivo como un mecanismo de defensa ante esa pérdida. Freud establece tres premisas de la melancolía, que explicamos brevemente a continuación:

1. La pérdida inconsciente del objeto. Al principio existía una elección de objeto, es decir, enlace de la libido a una persona determinada, pero el objeto demostró tener poca energía de resistencia y quedó abandonado. El Yo, no resignado a perder el objeto, reaccionará frente a la pérdida del objeto sin acatar el examen de la realidad. Lo

---

<sup>29</sup> BERENSTEIN, A. “La construcción del relato de la melancolía en el imaginario cultural”. Disponible en: <http://www.tramayfondo.com/actividades/congreso-VI/actas/adolfoberenstein.html>. Consultado el 15 de mayo de 2014.

<sup>30</sup> FREUD, S. “Duelo y Melancolía”. Edición electrónica disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/freud/1917Duelo%20y%20melancol%EDa.pdf>. Consultado el: 23 de febrero de 2014..



- que hace que esta pérdida sea inconsciente. Se sabe a quien se perdió, pero no lo que se perdió del objeto.
2. Ambivalencia. El motor del conflicto. En este estado anímico convivirán emociones opuestas. Se crean infinitos combates aislados en derredor del objeto, combates en los que el odio y el amor luchan entre sí; el primero, para separar a la libido del objeto, y el segundo, para ligarlo.
  3. Regresión de la libido al yo. Para Freud, la esencia de la melancolía. Retroceso al narcisismo originario en donde predomina la anexión del objeto: *“La carga del objeto demostró tener poca energía de resistencia y quedó abandonada; pero la libido libre no fue desplazada sobre otro objeto, sino retraída al yo, y encontró en éste una aplicación determinada”*<sup>31</sup>.

De este modo, la carga erótica del melancólico hacia su objeto experimenta un doble destino: *“Una parte de ella retrocede hasta la identificación, y la otra, bajo el influjo del conflicto de ambivalencia, hasta la fase sádica, cercana a este conflicto. Este sadismo nos aclara el enigma de la tendencia al suicidio, que tan interesante y tan peligrosa hace a la melancolía”*<sup>32</sup>.

Además, explica Freud, que la persona que ha provocado la perturbación sentimental del enfermo, y hacia la cual se halla orientada su enfermedad, suele ser una de las más íntimamente ligadas a ella. En segundo lugar, el melancólico es realmente incapaz de amar, de tener interés y de rendir, pero todo esto es secundario y constituye, según

---

<sup>31</sup> FREUD, S. *“Duelo y Melancolía”*. Edición electrónica disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/freud/1917Duelo%20y%20melancol%EDa.pdf>. Consultado el: 23 de febrero de 2014.

<sup>32</sup> FREUD, S. *“Duelo y Melancolía”*. Edición electrónica disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/freud/1917Duelo%20y%20melancol%EDa.pdf>. Consultado el: 23 de febrero de 2014.

sabemos, lo que realmente devora a su yo. Los síntomas que pueda tener una persona en ese estado, como perder el apetito o dejarse a las necesidades puramente instintivas, son el reflejo de lo que de verdad le perturba. Así, pues, las causas estimulantes de la melancolía son muy numerosas.

Dice Berenstein que el melancólico “sale fuera de sí”, está más allá, entre lo divino y lo humano. Para los antiguos griegos es un estado de éxtasis que comparten los filósofos, los adivinos y los héroes. Por el contrario, en la Edad Media, se identificaba con la locura, con la enfermedad mental, marcada por el aislamiento y la soledad, apartada de la gracia de Dios. *“Así, la Antigüedad amarró su concepción de la melancolía en la filosofía, la tragedia y el mito; la Edad Media, en la teología; y la Edad Moderna a partir del Renacimiento en la estética. Por primera vez en la historia de la humanidad la melancolía se convierte en tema y principio formal del arte”*<sup>33</sup>.

En cuanto a ese tema del arte, sostiene Pintor Lázaro, que la melancolía se ha convertido en el correlato del Apocalipsis en la ciencia ficción contemporánea:

*“Al haberse desconocido a sí mismo, el ser humano está siempre ante el mundo, pasando frente a él sin participar de la invitación que le brinda el medio, y de esa fractura insalvable surge el terror a lo abierto que para Von Trier se desvela en el planeta amenazante. Es quizás éste el núcleo fundamental de la ciencia ficción contemporánea, y es así mismo ese terror lo que delimita el*

---

<sup>33</sup> BERENSTEIN, A. “La construcción del relato de la melancolía en el imaginario cultural”. Disponible en: <http://www.tramayfondo.com/actividades/congreso-VI/actas/adolfoberenstein.html>. Consultado el 15 de mayo de 2014.

*alcance de la melancolía como eje del subconsciente contemporáneo frente a lo externo*<sup>34</sup>.

Ver el mundo como si la naturaleza no tuviera nada que ver con nosotros, es decir, situarnos ante él pero sin participar, es el motivo por el que la ciencia ficción ha situado el terror en lo externo, en el punto donde la naturaleza se vuelve contra el ser humano. No es de extrañar por tanto que el tema del Apocalipsis haya sido considerado por las grandes producciones para crear films como *Independence Day* (*Independence Day*, 1996), *El día de mañana* (*The day after tomorrow*, 2004) o *2012* (*2012*, 2009), todas ellas dirigidas por Roland Emmerich. Pero también directores como Tarkovsky con *Sacrificio* (*Offret*, 1986), Alfonso Cuarón con *Hijos de los hombres* (*Children of men*, 2006), Soy Leyenda (*I am Legend*, 2007) de Francis Lawrence, *La carretera* (*The Road*, 2009) de John Gillcoat o *Take Shelter* (*Take Shelter*, 2011) dirigida por Jeff Nichols han observado cómo la imagen apocalíptica del mundo es igualmente imagen de la melancolía inconsciente del ser humano ante la amenaza inminente de lo externo y el horror que esto nos provoca.

En los retratos apocalípticos, continua Lázaro, “[...] *el terror ante una inminente catástrofe natural o un desastre nuclear suele dar paso, cuando el ruido y la furia se disipan*”.

Por su parte, *Melancholía* abre con un prólogo al que le acompaña la música de Wagner, seguido por una serie de imágenes cuya belleza de composición es indiscutible, a cámara lenta. Esas hermosas imágenes bien pueden representar la calma que precede a la tempestad. Claro está, que algo en ellas resulta amenazante. Esas dos mujeres, Justine y Claire, que, como nos muestran los primeros planos, se fusionan con la

---

<sup>34</sup> PINTOR LÁZARO, I. “This is the end. La Melancolía y el Apocalipsis en la ciencia ficción contemporánea”, en *Trama y Fondo*. Nº 31, 2012, Segovia, Asociación cultural Trama & Fondo. Pág. 10

naturaleza en el momento en el que el planeta Melancolía choca con la Tierra, están viviendo en esa “fractura insalvable” de la que habla Lázaro. Y en esa fractura surgirá la melancolía, por el hecho mismo de ser insalvable. Y el terror lo sentirá el espectador al verlas expuestas a lo externo, siendo el planeta melancolía, pues, el eje de dicho terror.



En este sentido, conviene aclarar que en una película sobre el fin del mundo es fácil caer en lo que el movimiento Dogma llama efectos e ilusiones, y al que Hollywood tanto nos tiene acostumbrados. Nada de eso nos muestra Von Trier, aunque no por ello deja de ser una película de género fantástico. La película unirá tanto la vertiente fantástica como la vertiente de ciencia-ficción<sup>35</sup>.

Observamos, para finalizar, que las dos mujeres se hallarán sumidas en ese estado de ánimo melancólico surgido por algún tipo de pérdida que, real o simbólica, será el detonante para modificar la trayectoria del planeta Melancolía. Esto nos lleva a identificar la presencia de la mujer con la presencia del planeta en tanto que serán las hermanas, y ningún otro personaje, las que aguardarán el Apocalipsis.

El avance del planeta definirá la trayectoria, el peso y la importancia de la melancolía que late en el subconsciente de las protagonistas. Es decir, que al final, podríamos reconocer en el estado melancólico una amenaza. O dicho de otro modo, ya que la melancolía la

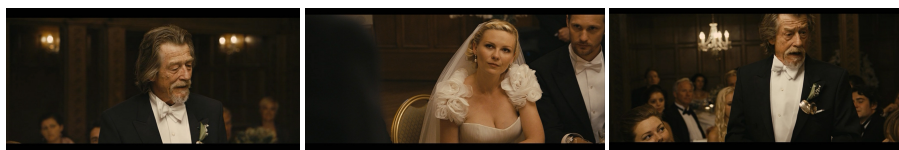
<sup>35</sup> SILES OJEDA, B. “Goce (auto)destructivo”, en *Trama&Fondo*. Nº 35. Segundo semestre 2013, Segovia, Asociación cultural Trama & Fondo. Pág. 58.

sufren las protagonistas, reconocemos en la mujer la aniquilación. Y todo por la pérdida inicial que como veremos no tiene por qué ser la misma para ambas hermanas pero que, sin embargo, sí las dejará expuestas ante el horror de la presencia de lo externo.

## 2.2. La mujer en estado depresivo: Ausencia y derrumbe

A continuación haremos un análisis textual de una de las escenas de la película *Melancolía*: Justine (Kristen Dunts) y Michael (Alexander Skarsgard), recién casados, dan una fiesta para celebrar su boda en casa de la hermana de la novia, Claire (Charlotte Gainsbourg), y su marido, John (Kiefer Sutherland). Mientras tanto, el planeta *Melancolía* avanza hacia la tierra amenazando el futuro de la humanidad y proclamando su destrucción.

En este punto intentaremos averiguar de dónde procede la depresión, cómo se refleja y si la debilidad es psicológica o física. Situémonos, pues, en una celebración. En el momento en que los familiares de la novia hablan en público.



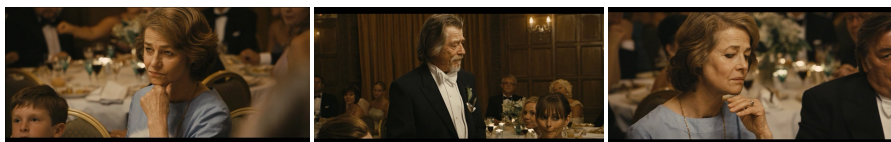
*Padre: Mi querida niña, hoy estás...radiante. Y yo...(tartamudea)...estoy un poco confuso con todas las "bettys" que hay en mi mesa.*



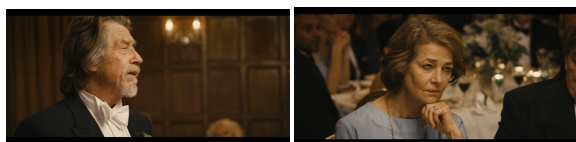
*Betty: Solo somos dos.*

*Padre: Nunca te había visto tan feliz.*

Justine, hasta ahora "radiante", no muestra signos de depresión.



*Padre: En fin, qué puedo decir...sin hablar de tu madre, mi... esposa en otro tiempo.*



*Padre: Y es lo que menos me apetece hacer. Pero no creo que desvele ningún secreto si digo que puede ser un poco dominante a veces.*

Su padre es un personaje al cual las mujeres le confunden. Dice Begoña Siles que es un padre patético, que actúa de manera patética ante las mujeres y se hace un lío con ellas: “estoy un poco confuso con todas las “bettys” que hay en mi mesa”. Y, por otra parte, es un hombre al que no le apetece hablar porque si lo hace será para nombrar a su esposa, a la que califica como “dominante”. Estamos ante un hombre, pues, sin voz. O dicho de otro modo, un hombre cuya voz está dominada por las mujeres. “En fin, qué puedo decir sin hablar de tu madre”, y no haría falta la siguiente afirmación – “puede ser un poco dominante” – para darnos cuenta de que está *“tan dominado por ella que no puede transmitirle a su hija nada que no sea el reconocimiento de esa presencia dominante”*<sup>36</sup>. Estamos, pues, ante un hombre patético, dominado y sin voz.

Recordemos, entonces, la importancia de la utilidad de la palabra para Lacan:

*“La palabra plena es la palabra que hace acto. Tras su emergencia uno de los sujetos ya no es el que era antes (...). Cada vez que un hombre hable a otro hombre de modo auténtico y pleno hay, en el sentido propio del término, transferencia, transferencia simbólica.*

<sup>36</sup> SILES OJEDA, B. “Goce (auto)destrutivo”, en *Trama&Fondo*. Nº 35, 2013, Segovia, Asociación cultural Trama & Fondo. Pág. 61



*Algo sucede que cambia la naturaleza de los dos seres que están presentes*<sup>37</sup>.

Esto no sucede aquí, no hay lugar para la transferencia simbólica a causa de una presencia dominante que lo impide, que hace callar y sentar al padre.



*Madre: ¿Dominante? Eso es una gilipollez  
(El padre calla y se sienta)*



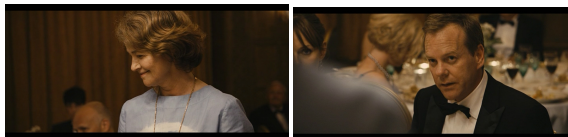
*Madre: Si tienes alguna ambición, desde luego no es heredado de tu padre.*



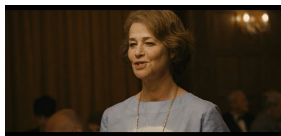
*Madre: Sí, no he ido a la Iglesia. No creo en el matrimonio*



*Claire ... ¡Has organizado una fiesta espectacular!*



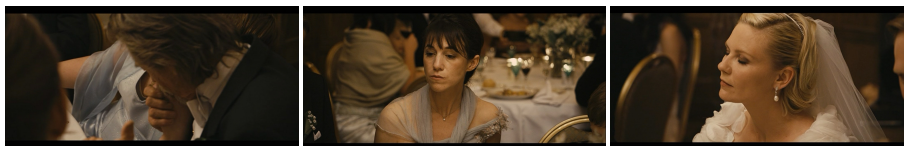
*Hasta que la muerte os separe, Justine y Michael. Disfrutar mientras dure. Yo personalmente odio el matrimonio  
John: Gabi, por favor...*



*Gabi: Sobre todo cuando afecta a los miembros mas cercanos a mi familia.*

<sup>37</sup> LACAN, J. *El seminario I: Los escritos técnicos de Freud*. Barcelona, Editorial Paidós, 1954. Pág. 168 – 170.

La expresión del rostro de la madre ante las palabras del padre, el hecho de ponerse en pie y echar la mandíbula hacia delante, ya nos indican que, efectivamente, nos encontramos ante una madre dominante. Una madre que no cree en el matrimonio, es más, lo odia tanto como odia al padre de su hija. Sólo en ese momento, cuando tanto el padre como la madre han hecho acto de presencia, vemos el rostro de unas hijas que no pueden disimular su angustia y tristeza por el impacto de unas palabras maternas que niegan todo lo que se está celebrando. Incluso la cámara parece no encontrar tu sitio dentro del festejo. Va de un sitio a otro, de un punto de interés a otro. Perdida. No sabe a quien enfocar. ¿A Justine? ¿A Claire? ¿Al padre ocupado con las “Bettys”? ¿Al rostro serio y frío de la madre? ¿A los invitados? ¿O quizás a John que se muestra irritado e indignado ante la presencia y palabras de su suegra? La cámara, apunta González Requena, no enfoca, no encuentra su centro de atención, se tambalea de un sitio a otro nerviosa. Tampoco se respetan los raccords, y los saltos en el tiempo la convierten en una ceremonia que avanza con dificultad. E incluso, podríamos decir, crea cierta inestabilidad al espectador<sup>38</sup>.



Claire, por su parte, muestra tristeza y preocupación por su hermana. El rostro de Justine, antes radiante, se ensombrece, pues, como hemos visto, no hay *“ninguna palabra frente a lo real. Ningún héroe capaz de introducirla y sustentarla. La debilidad, y en el límite, la ausencia de héroe [...] No hay duda sobre ello: No hay héroe. No hay hombre*

<sup>38</sup> GONZALEZ REQUENA, J. “¿Qué acto?”. Ponencia. Apocalipsis y Cine: ¿Hemos tocado fondo?, Valencia, 11 de diciembre de 2012.

capaz de acompañar a la mujer en la senda de su goce”<sup>39</sup>. Ni su jefe, ni su padre ni siquiera su marido ofrecerán a Justine una palabra lo suficientemente sólida para atarla a la cordura. Uno de los grandes problemas de las sociedades contemporáneas<sup>40</sup>.

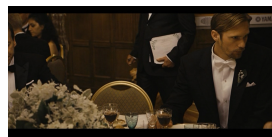


Michael: *Querida Justine, bla bla bla bla...En serio, nunca he dado un discurso.*



Madre: *Pues deja que hable ella, joder.*

Siguiendo la estela de Freud, después de esta escena, comenzamos a reparar en que algo va mal en Justine, podríamos empezar a considerar que el estado melancólico hace mella en su persona. Pero no alcanzamos a distinguir de forma consciente lo que el sujeto a perdido y claramente tampoco a éste le es posible percibirlo<sup>41</sup>. Como habíamos explicado en el punto anterior, el melancólico sufre una pérdida que no tiene por qué ser real, “*basta con que el melancólico la sienta en el propio yo*”. Por lo que la novia acabará por salir huyendo.



La novia huye, no porque odie el matrimonio, sino porque las rotundas palabras de la madre no le permiten consumarlo y, en busca de

<sup>39</sup> GONZALEZ REQUENA, J. “La mujer, los pájaros y las palabras”, en *Trama y Fondo*. Nº 10, 2001. Segovia, Asociación cultural Trama & Fondo. Pág. 17.

<sup>40</sup> RODRIGUEZ SERRANO, A. “La diosa que se desgarró en el Edén”, en *Trama y Fondo*, nº 31, 2011. Segovia, Asociación cultural Trama & Fondo. Pág. 97.

<sup>41</sup> FREUD, S. “*Duelo y Melancolía*”. Edición electrónica disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/freud/1917Duelo%20y%20melancol%EDa.pdf>. Consultado el: 23 de febrero de 2014.

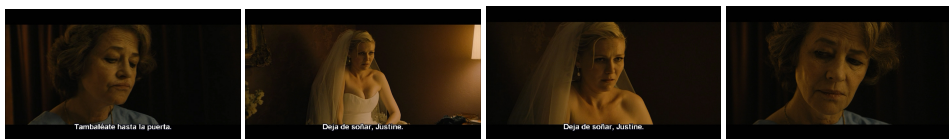
la ayuda del padre, se encuentra con un ser inútil: “En el fondo de la melancolía de Justine late el drama del conflicto edípico. Aquel cuyo punto de partida se halla en la relación dual entre la madre y el hijo, y la irrupción de un tercero que vendría a romperla para facilitar precisamente que el sujeto se constituya como tal”<sup>42</sup>. El resultado, un novio abandonado que no llega a alcanzar a su mujer, y una novia para la que no hay novio alguno a su altura. Pero, ¿hasta qué punto están unidas madre e hija?



*Justine: Mamá, estoy un poco asustada..*  
*Madre: ¿Un poco? Yo estaría muerta de miedo en tu lugar.*



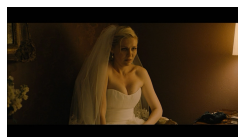
*Justine: No. Es otra cosa. Yo... Tengo miedo, mamá. Me cuesta andar bien.*  
*Madre: Vaya, aun te tambaleas.*



*Madre: Tambaléate hasta la puerta. Deja de soñar, Justine.*



*Justine: Tengo miedo.*  
*Madre: Como todos, cariño. Olvídalo. Lárgate de una vez.*



Como podemos ver, la madre admite con gesto frío e insensible que el lazo entre madre e hija aún persiste. Del mismo modo, en esta primera y última conversación con la madre, obtenemos más datos acerca

<sup>42</sup> SILES OJEDA, B. “Goce (auto)destructor”, en *Trama&Fondo*. Nº 35. Segundo semestre 2013. Segovia, Asociación cultural Trama y Fondo. Pág. 57-72.

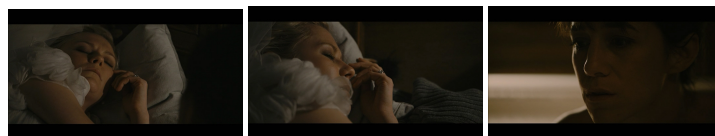
de la pérdida de Justine. Su madre afirma claramente: “Aún te tambaleas”. Es decir, que Justine nunca conoció la figura representativa de la Ley simbólica. Ésta, para Justine, sólo se caracteriza por la ausencia. Diremos, pues, que no se puede perder algo que nunca estuvo ahí. Justine aun se tambalea, aún le cuesta andar bien, como una niña que necesita del brazo de su madre para sostenerse, que sueña con caminar por sí misma. Y que, sin embargo, no puede, pues nunca hubo figura paterna que tuviera el valor de separar la mano de la niña de la de su madre. Y es, precisamente, lo que nos ha estado contando la cámara de Von Trier desde el inicio del festejo. Una cámara que trata de seguir a una novia que parece un fantasma, más de una pesadilla que de un sueño, yendo de un sitio a otro, sin estabilizarse. Una novia que hace esfuerzos por ser feliz el día de su boda.

Esta conversación con la madre nos dice mucho más acerca de la melancolía de Justine: que el lazo madre e hija no esté roto no significa que la madre se vaya a entregar a las necesidades de su hija. “Olvídalo, lárgate de una vez”, dice. Es una madre fría e insensible, todo lo contrario a lo que su hija espera y necesita de ella. Desde el punto de vista freudiano, Justine ha cargado libidinalmente al objeto, el narcisismo propio proyectado casi totalmente hacia el objeto. Hasta el punto de que la madre ha absorbido ésta libido. Es una madre ilusoria para Justine, soñada. Por consiguiente, cuando la madre la repudie: “Tambaléate hasta la puerta. Deja de soñar, Justine”. El objeto se pierde y se lleva consigo la libido de Justine ¿No es éste un enunciado rotundo? Es, sin duda, la negación de una madre a una hija que ve en ella un Todo. Y es, asimismo, la prueba necesaria para afirmar que la pérdida de Justine radica en la figura materna. Una persona que, como explicábamos en el punto anterior, es la más íntimamente ligada a ella y, por ello, la que puede provocar esa perturbación en Justine. Perdido el objeto, perdida la libido, lo que pierde Justine, por lo tanto, es lo que para Freud es la libido: las ganas de vivir.

El enlace con su madre evidenciaba la elección de la libido hacia esa persona determinada. Existía una elección del objeto, efectivamente. Aunque éste, la madre, como hemos visto, demuestra no tener interés. “No estuve cuando Justine utilizó el orinal por primera vez. Ni cuando tuvo su primera relación sexual. Dejarme en paz con vuestros putos rituales”, dice en una ocasión.

Es una pérdida, pues, inconsciente del objeto. Sabemos a quién se perdió, pero no lo que se perdió de él. Y así la siente Justine, quien ha sufrido una pérdida que, aunque no real, consigue que sienta la falta del héroe capaz de introducir la palabra que hace acto. Es decir, Justine añora algo que realmente tenga valor. Y en esa añoranza llorará la pérdida de su libido. Por eso dice Freud, que “*la sombra del objeto cae sobre el yo*”. Oscurece completamente al yo porque lo que se pierde al perder el objeto narcisista son las ganas de vivir. No resignada a perder el objeto, se sumirá en una profunda melancolía: “*un estado de ánimo profundamente doloroso, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio*”<sup>43</sup>.

Primero surgirá el delirio que conduce, dice Freud a ese empobrecimiento del yo:



*Justine: Estoy... Avanzo penosamente entre algo gris, entre lana gris. Y se agarra a mis piernas. Pesa mucho, me cuesta tirar de ella.*

*Claire: No. Nada de eso.*

<sup>43</sup> FREUD, S. “*Duelo y Melancolía*”. Edición electrónica disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/freud/1917Duelo%20y%20melancol%EDa.pdf>. Consultado el: 23 de febrero de 2014.





Esa lana que se agarra a las piernas de Justine es el lazo que une madre a hija y el que la obliga a tambalearse, a no andar bien, a avanzar penosamente a través de ese camino triste y gris como es el de la melancolía. Justine perderá la capacidad de amar, de tener interés por el mundo exterior y por si misma. Todo ello, reflejo de lo que de verdad la perturba.



*Claire: Veras que bien te sienta. Te lo prometo Yo te frotare. Mete un pie. Sólo es un baño. Necesitas lavarte. Justine, te va a gustar.*



*Justine: ¿Pastel de carne?... Sabe a ceniza*  
*Claire: Tranquila, cielo. No pasa nada ¿Quieres volver a la cama?*

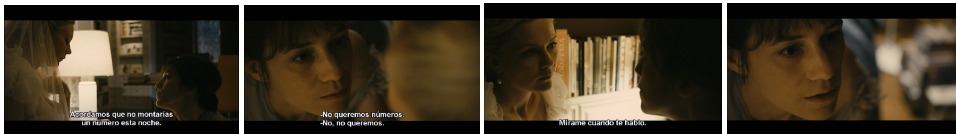
Ese cuadro de empequeñecimiento moral “se completa con insomnios, rechazo a alimentarse y un sojuzgamiento, muy singular desde el punto de vista psicológico, del instinto, que fuerza a todo lo animado a mantenerse con vida”<sup>44</sup>. Justine se sume por fin en un estado de ambivalencia, para Freud, un estado en el que conviven emociones opuestas. Y, para el cual, también puede ser un síntoma de esquizofrenia o psicosis.

Hemos visto, por ende, como la melancolía de Justine reside en la incapacidad para alcanzar a una madre que deja en un segundo plano a

<sup>44</sup> FREUD, S. “Duelo y Melancolía”. Edición electrónica disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/freud/1917Duelo%20y%20melancol%EDa.pdf>. Consultado el: 23 de febrero de 2014.

todos los hombres que hasta ahora podrían haber evitado esto. Su jefe, su marido y finalmente su padre, representados por la ausencia de la ley paterna, desaparecerán. Sólo su hermana Claire la acogerá y cuidará en su casa.

Claire goza de una posición contraria a la de su hermana. Una posición de protectora, siendo confidente e incluso “madre”, en el sentido protector del termino, que sabe del engaño de Justine. Y por cierto, dice González Requena, que la impostura, que coincide con la debilidad, se ve juzgada desde la fuerza de su hermana en tanto que sabe de esa debilidad y la rechaza.



*Claire: Acordamos que no montarías un número esta noche. No queremos números.*

*Justine: No, no queremos.*

*Claire: No. Mírame cuando te hablo.*



*Claire: Michael lleva toda la noche intentando alcanzarte inútilmente.*

*Justine: No es cierto. Sonríe, sonrío y sonrío.*

*Claire: Nos estas engañando a todos.*

Una posición contraria, decimos, porque Claire, con la misma madre y el mismo padre, sí ha conseguido consumir su matrimonio y tener un hijo. ¿Por qué Claire sí y Justine no? Por John, su marido. Un hombre que encuentra respuestas en investigaciones científicas. Un padre de familia que en ningún momento logrará comprender el comportamiento de Justine ni de su suegra, y que sí que tratará, con todo, de expulsar a ésta última de la boda. Sin éxito. Un hombre racionalista, en definitiva, capaz de cumplir la función de la Ley paterna en tanto que su palabra está determinada por las bases, teorías y cálculos del método científico.





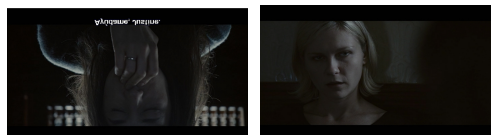
*John: Pasará dentro de cinco días y no se estrellará contra nosotros. Claire, mírame.  
Cariño, tienes que confiar en los científicos.*

John es el motivo por el que Claire no sufre la misma pérdida que Justine, es decir, las ganas de vivir. Pese a todo, cuando las premisas que los científicos postulaban no se cumplan, toda la seguridad de John fallará, al igual que falló su intento por echar a su suegra de la boda. Si su palabra ya no tiene valor, si no puede detener el avance del planeta, John saldrá huyendo.



Claire sufrirá una pérdida real: la muerte voluntaria de John. La angustia de ésta se reflejará en el momento se quede sin la persona que representaba la Ley simbólica. Esto nos llevaría a pensar que el estado mental de Claire es de duelo, ya que la pérdida que ha sufrido es real y es por muerte. Sin embargo, diremos que su pérdida se siente simbólica por el hecho de que lo que realmente la angustia es que, efectivamente, derrumbada, en su caso sí, la ley patriarcal, no habrá futuro posible para su hijo. Claire tiene algo que perder, Justine no.

Caída la última figura masculina, a Claire sólo le queda buscar consuelo en las palabras de su hermana:

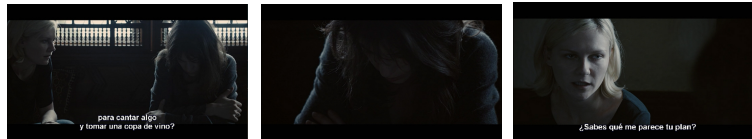


*Claire: Ayúdame, Justine. Quiero hacer las cosas bien.  
Justine: Será mejor que te des prisa.*



*Claire: Una copa de vino juntas, quizá.*

Justine sólo podrá darle respuestas frías e inexpresivas que anteriormente habíamos visto en la persona que le une un vínculo: su madre



*Justine: ¿Y si ponemos música? La Novena de Beethoven o algo parecido. Incluso podríamos encender velas ¿Quieres que nos reunamos en tu terraza, a cantar una canción y a beber una copa de vino? ¿Los tres?...¿Sabes que opino de tu plan? Opino que es una mierda.*

Comprobamos, entonces, que la debilidad de ambas hermanas aparece de distintas formas. Aunque ambas tienen algo en común: la falta del héroe cuya palabra instituya el orden. En el caso de Justine se aprecia por la ausencia y en el caso de Claire por el derrumbe. Y las dos recurrirán a su hermana: Justine a Claire y viceversa. Su debilidad, la de ambas, quedará representada en tanto que la otra la rechazará.

Las hermanas no son tan diferentes las una de la otra, al fin y al cabo comparten la misma madre. Esto nos lleva a ver a ambas a hermanas, no como antagonistas, sino como las dos caras de un Lars Von Trier que durante el rodaje de esta película padecía una fuerte depresión:

*“Me gustaría decir que si hay alguien en quien me siento retratado en mis películas es precisamente en las mujeres, incluso en Anticristo. Creo que los retratos que hago de mis personajes femeninos son mucho más detallados que los masculinos, y sus historias son mucho más interesantes. Puedo observar mucho más*

*de mí en ellas, porque los hombres aparecen como estúpidos todo el tiempo. No las veo tampoco como mártires, porque soy estrictamente antirreligioso, y me alejo de esos conceptos y todo lo que involucran”<sup>45</sup>*

Justine buscaba ese hueco dentro de la sociedad, buscaba la estabilidad a través de la aceptación de los rituales. Pero para ella no habrá nada más allá de eso. Serán, como hemos dicho, rituales vacíos. Quizá sea por esto por lo que Von Trier se pueda sentir más identificado con ella, por el hecho de no encontrar sentido ni verdad en los rituales. Y en parte, puede tener razón, ya que la visión que tiene Justine del fin del mundo es la maravillosa visión de un realizador que evoca soledad por todos los poros. Decimos soledad, fin y visión del mundo, porque, al final, serán las dos protagonistas las que se queden a esperar la llegada del planeta. Es decir, Lars Von Trier exhibiendo su hermosa y fascinante visión del Apocalipsis. Y sobre el fin de todo, sobre acabar con la vida, comenta:

*“Si pudiera ser cosa de un instante, la idea me atrae. La vida es una idea maléfica. Puede que Dios se lo haya pasado bien durante la creación, pero no pensó bastante. [...] Si el mundo se acabara y todo el sufrimiento y la añoranza desapareciesen en un santiamén, puede que yo mismo pulsara el botón. Habrá muchos que digan: Vaya, ¿y qué pasa con todas las vidas que no se vivirán? Pero me sigue pareciendo algo malévolo”<sup>46</sup>.*

Von Trier no se identifica tanto con Justine como cree. O puede que una parte de él rechace esa radical postura en la que el mundo es

---

<sup>45</sup> CREAMER, D. “Mi inspiración está en mis miedos”, en *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2009/05/22/cine/1242943201\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/05/22/cine/1242943201_850215.html)  
Consultado el 21 de mayo de 2014.

<sup>46</sup> THORSEN, N. “Una bonita película sobre el fin del mundo”. Disponible en: <http://www.melancholiathemovie.com/>. Consultado en: 10 de Marzo de 2014.

cruel y malvado, y por ello deba llegar a su fin. Esa idea le parece malévol. La figura de Claire aquí encuentra su sentido. Una persona que calificamos de normal, que encuentra sentido en los rituales, que se casó, formó una familia y que, por tanto, cree en la sociedad patriarcal, en la ley simbólica que con la palabra instauro el orden, que da sentido y proclama verdad. Mientras que la boda, decíamos, fue el intento de Justine por encontrar algo de sentido, algo de significado, de verdad. Su necesidad de verdad es colosal.

Pues bien, ¿no vemos aquí otro estado de ambivalencia por parte del director danés, un estado anímico en el que conviven emociones opuestas? Justine como reflejo de su experiencia y Claire como la añoranza de Von Trier de encontrar significado y verdad. ¿Y no es, del mismo modo, como autor postmoderno, la demostración de que el relato simbólico sigue presente en nuestra sociedad aunque ésta se empeña en no creer en él? Si, como dice González Requena, ese relato, el simbólico, sigue vigente en nuestro inconsciente, entonces Von Trier no es una excepción. Aunque como autor postmoderno no defrauda: todo el mundo muere.

“Lo intenté, Claire – dice Justine a su hermana el día de después de la boda – lo intenté de verdad”. Lo intentó, es cierto. Trier/Justine intentaron creer que detrás de los rituales había verdad. Hubo un intento frustrado por parte del director de ser Claire. Y pudo ocurrir que el relato simbólico triunfara sobre aquel otro que Requena denomina siniestro. Pudo ocurrir que el héroe apareciera para detener el avance del planeta. Pero, entonces, ¿dónde residiría la fuerza emocional del cine postclásico? ¿Por qué Lars Von Trier falla en ese intento?

Quizá, tal vez, por ser “*estrictamente antirreligioso*”, y alejarse de “*esos conceptos y todo lo que involucran*”. Y tiene sentido porque en la postmodernidad, desde la proclamación de la muerte de Dios, nos hemos

dedicado a criticar todos los principios en los que ha creído la civilización desde sus inicios, dejando un vacío que nuestro director, en particular, llenará de presencias femeninas. Justine y Claire hacen apología a ese universo de Von Trier donde no hay lugar para la intervención del varón, y siendo este nuevo cosmos oscuro, caótico y puramente femenino.

Demolida la idea e héroe, caído el Dios Padre y el relato simbólico, dice Requena que *“la Madre Naturaleza comenzó a ocupar su lugar como divinidad misma de lo real”*<sup>47</sup>.

### 2.3. La Mujer en su fusión con la naturaleza

Hasta ahora, siguiendo el planteamiento de Freud, hemos conocido la melancolía desde un punto de vista clínico. En este segundo punto, pues, explicaremos en que momento pasa nuestra protagonista de la debilidad, producida por la ausencia, a la fuerza, en relación a la naturaleza y pasando por una vertiente más cultural y social.

Como habíamos visto en el punto anterior, la cámara en mano durante la celebración, inestable, sin enfocar ni encontrar el punto de interés, representaba la locura de Justine, reconocida impostora por González Requena al huir de un ritual en el que no puede creer. Pues bien, concluida la celebración, Von Trier vuelve a saltarse las reglas y asoma los planos a cámara fija.



---

<sup>47</sup> GONZÁLEZ REQUENA, J. “Dios”, en *Trama y Fondo*. Nº 18, 2005, Segovia, Asociación cultural Trama y Fondo. Pág. 31-54.

Un plano desde el aire de Justine y Claire a caballo, adentrándose en el bosque. Un plano estable al igual que sombrío, cubierto por la niebla que envuelve la copa de los árboles. Un plano visto desde la posición del planeta y acompañado de nuevo por la música de Wagner. Un plano, en definitiva, que personifica la amenaza de Melancolía, que avanza al mismo tiempo que las hermanas se adentran, a galope, en la naturaleza. Pero vayamos al primer contacto de Justine con ésta, antes del comienzo de la cena y de la melancolía. La joven se siente intrigada por los astros:



*Justine: ¿cómo se llama esa estrella? La de color rojo*  
*John: me asombra que puedas verla. Es Antares, la estrella principal de la constelación de Escorpión.*

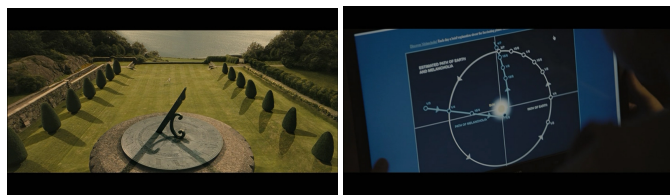
Al día siguiente, después de la boda:



*Justine: La estrella roja ya no está.*

¿Puede haber una relación entre el humor de Justine y la astrología? La historia cultural nos remite al mundo griego donde se relacionaba el estado de ánimo melancólico con Saturno, la versión romana del dios Cronos en la mitología griega. Según el mito, Cronos es uno de los doce titanes que nacen de la unión de Urano (el cielo) y Gea (la madre tierra). Urano, temeroso de ser suplantado por sus hijos, decide esconderlos en la tierra, causándole un gran dolor a Gea. Ésta, en secreto, le entrega una hoz a su hijo Cronos para que acabe con la vida de su padre. Para los romanos, es la visión simbólica del paso del tiempo, que todo lo arrasa y lo devora sin que nada ni nadie lo detengan.

Observamos esto en las primeras imágenes de la película, las cuales ya nos están indicando el final: en el centro del prado observamos un reloj solar que marca la importancia del tiempo cuando se trata del fin del mundo. Marca la hora exacta, pero también algo más: esa hora marcada se asemeja bastante a la trayectoria que seguirá el planeta en relación a la trayectoria circular de la Tierra. Casi se podría decir que la hora que marca el reloj cuando se produce la colisión y la trayectoria del planeta melancolía tienen el mismo ángulo.



El planeta melancolía sería entonces ese dios que todo lo arrasa sin que nada ni nadie lo detengan. Pero no es sólo el dios del tiempo, también es el dios de la ciencia y de la contemplación (¿de ahí que John sea un experto en astrología?), y es, de igual modo, el dios caníbal que devora a sus hijos para que éstos no puedan hacer lo mismo que hizo él. El planeta melancolía, Cronos, Saturno, no choca, devora. *“Es el padre de los demás dioses, el dios oscuro destronado por su hijo Zeus, cautivo en el Tártaro, castrador y castrado”*<sup>48</sup>. Algo que ya intuíamos, que la melancolía estaba oculta, cautiva, en Justine; y que se desatará llegado el momento.

A lo largo de los siglos, la visión de Saturno ha ido variando. De la tradición del Imperio Romano a la Edad Media, se representaba como un hombre de piel amarillenta, delgado y mirada oscura. Goya y Rubens, respectivamente, lo representaron de ese modo. Pero paralelamente a la representación gráfica del dios mitológico y sus variaciones, el relato de la

---

<sup>48</sup> KLIBANSKY, R., PANOFSHY, E. y SAXL, F. *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid, Alianza, 2004.

melancolía también ha ido sufriendo transformaciones desde la concepción que tenían de los humores los filósofos de la naturaleza. Eurípides, Hipócrates, Platón, Aristóteles o Petrarca “trazaron en lo real de la existencia los primeros surcos simbólicos que ordenan el mundo”<sup>49</sup>. Tomaron como principio de todas las cosas cuatro elementos vitales: el agua, el fuego, la tierra y el aire. Junto a estos elementos, y combinándose en distinta proporción con ellos, existían cuatro cualidades materiales: lo frío, lo caliente, lo húmedo y lo seco, asociadas a cuatro humores: sangre, bilis amarilla, bilis negra y flema. El predominio de uno de tales humores daría como resultado un temperamento característico: sanguíneo, colérico, melancólico o flemático. El melancólico, que es el que nos interesa, se asocia a la Tierra, al otoño y a la madurez. Según el planteamiento, el melancólico padece una alteración de la bilis (Kholé) negra (melas), de donde procede el término melancolía. Esta alteración la padecerían, según la astrología tradicional, aquellos nacidos bajo el signo pesimista y negativo de Saturno, pasando a llamarse “mal de saturno”. No obstante, Aristóteles presentó una visión alternativa: los hombres excepcionales, en cualquier campo, incluyendo el arte, eran manifiestamente melancólicos.

Las reflexiones que de esta evolución del nombre del dios romano y del temperamento más triste se han ido obteniendo han repercutido en gran medida en la historia del arte. El pintor alemán, Alberto Durero (1471–1528), representó en uno de sus grabados la melancolía. *Melancolía I* (1514), pese a ser una obra siempre abierta a infinitas interpretaciones, nos puede ayudar a explicar cómo la locura que acompaña la melancolía de Justine se desatará arrasando con todo. Pero, sobre todo, visualizar cómo con este hecho, lo que la locura produce al precipitarse, es la imposibilidad de la esfera intelectual (tan sumamente

---

<sup>49</sup> NUÑEZ, R. “Sobre la bilis negra o mal de Saturno”, en *Ars Medica*, Revista de Humanidades. Nº 2, 2008, Grupo Ars XXI. Pág. 174-189.



personificada en John) de oponer resistencia a un planeta, vinculado, como hemos visto, a la melancolía y, por tanto, a Justine y a la locura.

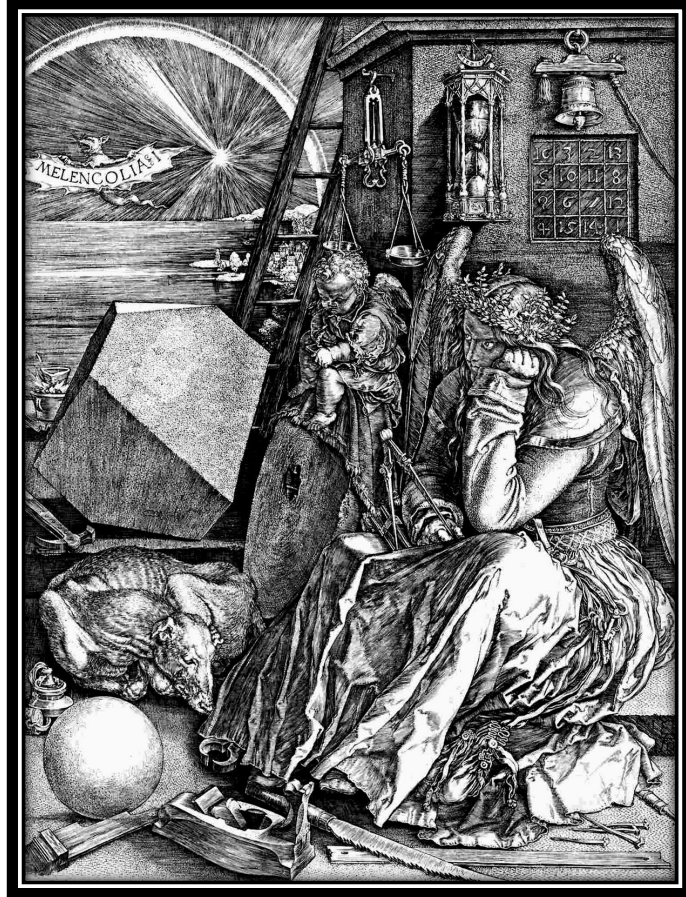


Figura 2. *Melancolía I* (1514) de Durero.

Lo primero que podemos imaginar en la actitud de ese ángel alicaído, apoyado con gesto de cansancio, es lo que ya nos lo había anunciado Justine: que la melancolía pesa, que es algo que se lleva arrastrando. En este sentido, Klibansky, Panofsky y Saxl siguen acentuando la gran ambivalencia del mensaje: una criatura alada, pero agazapada, sobre el suelo, un ángel coronado, pero lleno de sombra, provisto de instrumentos de las artes y las ciencias, un ser sumergido casi en un sueño<sup>50</sup>. ¿Y cómo es la melancolía de Von Trier?

<sup>50</sup> KLIBANSKY, R., PANOFSHY, E. y SAXL, F. *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid, Alianza, 2004. Pág. 389.



Una mujer, una novia acostada, que llevada por la corriente es, igualmente, alada y coronada. El ángel de Durero lleva en la cabeza una corona de plantas acuáticas, hojas de berro de fuente y ranúnculo de agua<sup>51</sup>. Las mismas hojas las encontramos a la izquierda de la protagonista y los mismos ranúnculos blancos a ambos laterales. Estas plantas representan las aptitudes intelectuales de la melancolía<sup>52</sup> que Justine bien hace notar cuando afirma que ella sabe ciertas cosas: ella sabe que estamos solos en el Universo y ella acierta el número de alubias que hay en el bote. Seiscientos setenta y ocho alubias, un número “increíblemente trivial”, dice Claire. Estas dos plantas sólo tiene en común que son acuáticas, que crecen en lugares húmedos. Para los filósofos de la naturaleza, para Copérnico, esas plantas provocan una “humedad

<sup>51</sup> KLIBANSKY, R., PANOFSHY, E. y SAXL, F. *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid, Alianza, 2004. Pág. 389.

<sup>52</sup> CONSTANTINESCU, D. “El infinito simbólico de la metáfora poética”, en *Revista Disertaciones*. Nº 2. 2011, Universidad de Quindío. Pág. 1-16.

malsana”, un saber nocivo en el caso de Justine. No es casual, por tanto, que nuestra protagonista esté tumbada y que la corriente del río conduzca su cuerpo entre esas plantas. Y alada, decimos, por esa ala derecha desplegada que le confiere el velo y que viene desde la espalda hasta difuminarse en el fondo del río. Justine es un ser alado que, sin embargo, no puede volar.

Ahora bien, fijémonos en el otro ser alado del grabado, el de la esquina superior izquierda: un murciélago ensalzando la inscripción “Melancolía I” ante un sol naciente (o crepuscular): “[...] *este mamífero con cuerpo de ave le confiere una coexistencia benéfica y nefasta: [...] Vigilia insomne, sabiduría, y estudio nocturno, la apatía que engendran los trastornos de la razón*”<sup>53</sup>. Reproduce pues, la determinación del artista de elevarse por encima de la condición humana pero, sobre todo, la imposibilidad de lograrlo. De ahí que veamos a Justine solamente con un ala, aunque esto también nos serviría para referirnos a esa ambivalencia que anteriormente habíamos observado en el director danés. Esa añoranza, ese querer y no poder. “*La melancolía [...] se encuentra en un estado [...] de supervigilia, y su mirada fija es la de la búsqueda intelectual, intensa aunque estéril. Ella ha suspendido su trabajo, no por indolencia sino porque a sus ojos él ha perdido sentido. No es el sueño el que paraliza su energía; es el pensamiento*”<sup>54</sup>. Recordemos, ella sabe. Sabe que estamos solos y que no hay futuro posible, que la humanidad se acaba y que no hay sentido alguno.

Otro dato interesante: para Nelson Goodman, el murciélago, el perro y la esfera a los pies del ángel melancólico son atributos clásicos de

---

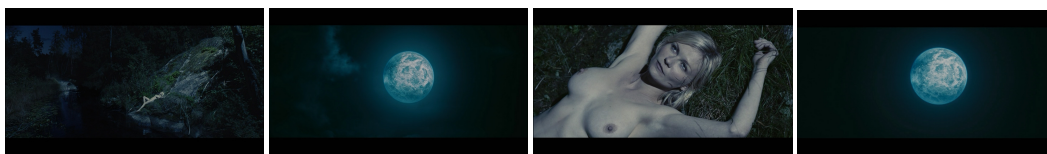
<sup>53</sup> CONSTANTINESCU, D. “El infinito simbólico de la metáfora poética”, en Revista Disertaciones. Nº 2. 2011, Universidad de Quindío. Pág. 1-16.

<sup>54</sup> PANOFSKY, Erwin. *La vida y el arte de Alberto Durero*. Madrid, Alianza, 2005. Pág. 252.



Saturno<sup>55</sup>. Y los atributos saturnales hacen del melancólico *“un individuo insaciable ya que es alguien que se protege, que se encierra, que no comparte, que no se abre, dado que es también un avaro que se conserva al precio de devorarse a sí mismo”*<sup>56</sup>.

El enunciado es drástico: Un individuo insaciable que se conserva al precio de devorarse a sí mismo. ¿Y no es esa la actitud de Justine ante el planeta? Un planeta que devora, decíamos, pero aquí tenemos otro dato: “devorarse a sí mismo”. Si Justine está vinculada al planeta melancolía, y el planeta/cronos/saturno es el dios que devora, ¿no estamos dejando entrever la divinidad oscura que es la mujer? Dejemos este tema para más adelante. ¿Buscábamos en la actitud de Justine hacia el planeta cierto goce autodestructivo? *“Sí, porque debe haber un lugar para mí - dice Von Trier - Por eso mismo Justine aúlla al planeta: ven a por mí. Y así es, la devora”*<sup>57</sup>. Justine, tras la pérdida del objeto, a redirigido su goce al yo, ha retrocedido hasta la identificación, al narcisismo originario donde predomina la anexión del sujeto. Dice Siles Ojeda, *“en tanto atraída y entregada al planeta Melancolía y cuya mirada fascinante y gozosa nos convoca [...]”*<sup>58</sup> – y continuo con González Requena - *“[...] su anhelo en ser devorada”*<sup>59</sup>.



<sup>55</sup> GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid, Paidós, 2010.

<sup>56</sup> CONSTANTINESCU, D. “El infinito simbólico de la metáfora poética”, en *Revista Disertaciones*. Nº 2. 2011, Universidad de Quindío. Pág. 1-16.

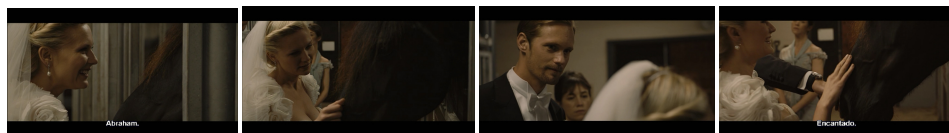
<sup>57</sup> THORSEN, N. “Una bonita película sobre el fin del mundo”. Disponible en: <http://www.melancholiathemovie.com/>. Consultado en: 10 de Marzo de 2014.

<sup>58</sup> SILES OJEDA, B. “Goce (auto)destructor”, en *Trama&Fondo*. Nº 35. Segundo semestre 2013, Segovia, Asociación cultural Trama & Fondo. Pág. 57-72

<sup>59</sup> GONZALEZ REQUENA, J. “¿Qué acto?”, Ponencia. *Apocalipsis y Cine: ¿Hemos tocado fondo?*, Valencia, 11 de diciembre de 2012.

Es la pulsión de muerte que conlleva la libido libre retraída al yo, es decir, la vuelta al narcisismo originario, la que crea en Justine ese deseo de entrega a su Imago primordial. La esfera que avvicina el fin de la humanidad equivalente del cráneo que recuerda la muerte, al igual que la esfera a los pies del ángel de Durero, es, ahora, su Todo. En ese final demoledor, Justine encontrará serenidad y Lars Von Trier encontrará su lugar. “*En cierto modo la película tiene un final feliz*”, dice el director. Sí, para él sí.

En la configuración de Durero, el cometa simboliza el agente flameante que ayuda a la “calcinación” de un mundo que termina, según las iniciales I.N.R.I: *Inge Natura Renovatur Integra* (el fuego de la naturaleza lo renueva todo)<sup>60</sup>. La fusión de Justine con la naturaleza encuentra aquí su sentido, pues es en este momento del film cuando su cuerpo desnudo ante el planeta nos sugiere esa devoración. La naturaleza impone totalmente su fuerza: “*Demolida la Ley simbólica, es la ley – caótica – de la Naturaleza la que impone su diapasón*”<sup>61</sup>. Esto nos conduce al planteamiento inicial de este punto: lo intelectual (representado por la figura patriarcal de John) está dominado por la locura que desata la melancolía (Justine). Veámoslo:



*Justine: Abraham. Mira me he casado. Michael es mi marido.  
Michael: Encantado.*



*Justine: Yo soy su ama. Sólo yo puedo montarlo.*

<sup>60</sup> GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid, Paidós, 2010

<sup>61</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Amor loco en el jardín. La diosa que habita en el cine de Buñuel*. Madrid, Abada Editores, 2008.

Refiriéndose al caballo, Justine se proclama dueña y señora de Abraham. Solo ella puede montarlo, sólo ella puede controlarlo y dominarlo. Y en este sentido, vemos como la posición de Michael respecto a la cámara es la misma que la de Abraham. Igualados ante Justine, Michael acepta su posición. Por lo que Justine es también dueña y señora de Michael. Sin embargo, ante las afirmaciones de Justine, John contesta:



*John: Eso no es del todo cierto ¿qué? Lo monto de vez en cuando.*

La posición del hombre de la ciencia es clara. No es cierto que solo Justine domo la naturaleza salvaje del animal, él también lo hace de vez en cuando. O dicho de modo, la razón puede domar al instinto de vez en cuando.



Según Requena, los cuadros que decoran las paredes de la propiedad de John no se ajustan al estado de ánimo de Justine. Incómoda ante las figuras geométricas abstractas de Malevich, Justine reemplazará los cuadros con el nervio e impulso que acompañan el camino de la locura. Justine, en esa secuencia, crea:

*“La bilis está estrechamente ligada a los procesos íntimos de la creación por el determinismo de la bilis negra. Esta energía creadora no es nada en sí pero ella habita, impregna, modela y modula este hilo secreto del alma que alcanza a neutralizar los*

*instintos vitales, lo móviles y las decisiones de la vida, porque incluso la creación no es más que un trabajado de la melancolía*<sup>62</sup>.



*Cazadores en la nieve* de Brueghel, pintor que otorga a la naturaleza una importancia primordial; *Ofelia* de John Everett Millais, la heroína de Shakespeare, una enloquecida mujer sumamente debilitada que, casi sin aliento, cae a un espacio frondoso y verde cuando adornaba un sauce en memoria de su padre Polonio al que Hamlet ha dado muerte; *El país de Jauja* de Pieter Brueghel el Viejo, diciéndonos que la representación de la locura de los hombres no entiende de clases; *David con la cabeza de Goliat* de Caravaggio, donde la cabeza de Goliat es el autorretrato del propio Caravaggio. “*El arte revelará lo que se esconde detrás de la opacidad de lo visible*”<sup>63</sup>:

Hamlet es un ser profundamente melancólico que finge estar loco para vengar la muerte de su padre y salvar su vida. Recordemos que en el Renacimiento se pensaba, siguiendo la teoría de los cuatro temperamentos, que el exceso de bilis negra era responsable del humor melancólico, que a su vez causaba la más temida de las enfermedades: la locura<sup>64</sup>. A los locos se les atribuía una imaginación corrupta: eran los únicos capaces de ver y oír fantasmas, ruidos o visiones.<sup>65</sup> La Ofelia de Lars Von Trier, al contrario que el Hamlet de Shakespeare, no verá fantasmas en detrimento de parecer, ella misma, un ser fantasmal. ¿Sería

<sup>62</sup> CONSTANTINESCU, D. “El infinito simbólico de la metáfora poética”, en Revista Disertaciones. Nº 2. 2011, Universidad de Quindío. Pág. 1-16.

<sup>63</sup> CONSTANTINESCU, D. “El infinito simbólico de la metáfora poética”, en Revista Disertaciones. Nº 2. 2011, Universidad de Quindío. Pág. 1-16.

<sup>64</sup> NUÑEZ, R. “Sobre la bilis negra o mal de Saturno”, en Ars Medica. Revista de Humanidades. Nº 2, Grupo Ars XXI, 2008. Pág. 174-189

<sup>65</sup> BURTON, Robert. *Anatomía de la Melancolía*. Madrid, A.E.N, 1997. Pág. 152 -154.

entonces Justine el fantasma de Von Trier? ¿Convertiría esto a nuestro director en el Hamlet de Shakespeare? ¿O más bien en Claudio, el asesino de un rey que también es padre y hermano? ¿O en el propio Shakespeare, por ser ambos creadores?

*“La melancolía, causada por el exceso de bilis negra, se nos presenta como el sentimiento reinante de la época entre quienes no comparten la ideología del fascismo, pues se ven ante el dilema hamletiano del ser o no ser, ante el dilema de ser fiel a uno mismo, de actuar de acuerdo con la propia conciencia aunque esto acarree la muerte, o de permanecer inmóviles ante una situación que parece prácticamente imposible de cambiar”<sup>66</sup>.*

Todo nos lleva a ese estado de ambivalencia que, explicábamos en el punto anterior, sufre el director. Entre ser o no-ser. Claire o Justine. Ley Simbólica o Ley de la Naturaleza.

Es inevitable que introduzcamos la melancolía del director para comprender la melancolía de sus protagonistas, ya que en su film Trier no hace más que uso de la razón para explicar una idea que ha acompañado a la humanidad desde el principio: “La Tierra es malvada. Nadie la echará de menos”. Como el autorretrato de Caravaggio, Trier sella su obra. Algunos encuentran consuelo en la religión, para Von Trier, hemos visto, es sólo el juego de un Dios malévolos e irracional. Si el ser está abocado a la nada, si la vida desemboca en la muerte, la mejor opción, desde el principio, es no-ser. No por las catástrofes naturales, que al director nada le interesan, sino por el lento discurrir hacia una muerte inevitable que tan bien nos lo ha hecho saber con las imágenes a cámara lenta del principio del film, y por ese estado de ambivalencia reflejado en las figuras femeninas de Justine y Claire.

---

<sup>66</sup> NUÑEZ, R. “Sobre la bilis negra o mal de Saturno”, en *Ars Medica*. Revista de Humanidades. Nº 2, Grupo Ars XXI, 2008. Pág. 174-189



De modo que ese razonamiento científico, representado por John, basado en observaciones de la naturaleza y en los hechos naturales repetitivos, no podrá, de ninguna manera, definir la trayectoria del planeta. *“En esa idea racionalista y panteísta de un orden cósmico armónico, Freud percibe con claridad un espejismo imaginario tras el cual late la extrema violencia de lo real”*, para el doctor: *“lo que se deduce del hecho de que el mundo carece absolutamente de sentido”*, que carece de racionalidad. De esta forma, la muerte de John está justificada. Lo dice Requena, *“demolida la Ley simbólica, es la ley –caótica– de la Naturaleza la que impone su diapasón”*<sup>67</sup>. La Ofelia de Shakespeare y la Ofelia de Trier, ambas sin padre, dominarán el caos del conjunto:



Decíamos al principio de este apartado que Justine, antes de la celebración, se siente intrigada por Antares, la estrella roja. Minúscula, por cierto, en comparación con Melancolía y la Tierra. Un punto en el firmamento apenas perceptible para el espectador. La próxima vez que Justine levanta el rostro hacia el cielo, después de la boda, Antares ha desaparecido:



<sup>67</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Amor loco en el jardín. La diosa que habita en el cine de Buñuel*. Madrid, Abada Editores, 2008.

El espectador puede sentirse indiferente ante este hecho ya que realmente nunca hemos llegado a ver esa estrella roja. Lo que sí percibimos, a pesar de esto, es como las ramas de los árboles han empezado a ocupar espacio en el plano. Al inicio de la película las copas de los árboles aun dejaban predominio al cielo. A mitad del relato, con la desaparición de Antares, la naturaleza ha extendido sus ramas, abrazando completamente el plano, formando una espiral oscura y siniestra en contrastare con el fondo azul. La última vez que las dos hermanas cabalgan juntas adentrándose en el bosque y levantan la vista al cielo, la naturaleza ha invadido completamente el plano. Lo que sí vemos y percibimos claramente a continuación es el planeta Melancolía.

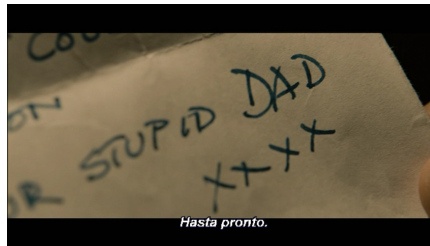


*Justine: ahí está. Ahí tienes a tu planeta.*

Ahora más que nunca, finalmente, evidenciamos como la figura del planeta Melancolía, de Saturno y Cronos, es decir, la imagen de la divinidad de la madre, emerge cuando ese punto minúsculo, difuso e insignificante que es Antares, el padre, ha desaparecido. Y como esas hijas, fundidas con la naturaleza, con la Tierra, dueñas del caos y la irracionalidad, extenderán sus brazos hacia su madre, aguardando y anhelando su llegada.

## 2.4. La mujer, el poder y la fuerza

En los dos puntos anteriores hemos reconocido en la pulsión de muerte de Justine el espejismo propio del narcisismo. Es decir, Justine ha redirigido su goce hacia un planeta asociándolo a la divinidad matriarcal. La joven reconoce en Melancolía todo el poder y la fuerza de su madre. Todo por la falta de esa figura simbólica paterna el futuro de la humanidad estará condenado. Esto no significa que la referencia simbólica paterna no exista. Existe. Es, sencillamente, que no se da. Si se diese la ley simbólica, la mujer sabría de la necesidad de los héroes, de la importancia del verbo, de la configuración del mundo a través de la palabra.



Pero en nuestro film el padre simbólico ha fallado: “no es invulnerable, mucho menos omnipotente, la eficacia de su función pasa por la afirmación dirigida al hijo, de que él transmite la Ley”<sup>68</sup>. Los textos bíblicos también hacen referencia a esa divinidad de la madre y a esa función del padre de transmitir la Ley<sup>69</sup>:

“Saray, mujer de Abram, no le daba hijos. Pero tenía una esclava egipcia, que se llamaba Agar, y dijo Saray a Abram: “Mira, Yahvé me ha hecho estéril. Llévate, pues, te ruego, a

<sup>68</sup> GONZALER REQUENA, J. “El horror y la psicosis en la Teoría del Texto”, en *TramayFondo*. Nº 13, 2002, Segovia, Asociación cultural Trama & Fondo. Pág. 11-29.

<sup>69</sup> GONZALEZ REQUENA, J. “Sobre los verdaderos valores. De Freud a Abraham”, en *Trama y Fondo*. Nº 24, 2008, Segovia, Asociación cultural Trama & Fondo. Pág. 7-34.

mi esclava. Quizá podré tener hijos de ella. Y escuchó Abram la voz de Saray”.

Dice Requena que Abram escucha la voz de Saray igual que escucha la voz de Dios. La terminación -ay- es muy escasa en la Biblia. Se atribuía a diosas arcaicas y solo está presente en Saray, antes de que Dios le cambie el nombre por Sara. Esto sucede cuando Dios obliga a Abraham a tomar a su hijo y ofrecérselo, es decir, a transmitir la Ley del Dios único, al tiempo que rompe con esa divinidad feminidad de Sara<sup>70</sup>.

Abraham sí que sabe dar ese paso de valentía a la hora de separar el hijo de la madre y transmitir la Ley. En nuestro caso, ninguna figura masculina se arma de valor ante esa madre dominante. Entonces, ¿cómo va Justine a consumar un matrimonio que se rige por esa misma Ley del Dios patriarcal? Ni siquiera Claire puede ayudar a transmitir la Ley, porque es su hermana, y porque es esposa y madre. Pero, sobre todo, porque es mujer. Es siempre una mujer la que habla y es siempre una mujer la que escucha<sup>71</sup>. Bajo esa farsa que es la boda emergerá, repetimos, la madre en forma de divinidad, nada masculina ni patriarcal. Es, literalmente, *“el hecho inaudito, y desde luego totalmente inesperado, de que el vacío dejado por el Dios uno, masculino y patriarcal, sea ocupado por toda una pléyade de diosas femeninas, [...] diosas de la locura”*<sup>72</sup>.

Por cierto, no sorprende ahora nada que el caballo de Justine reciba el mismo nombre que el del patriarca bíblico, ni que Michael se

---

<sup>70</sup> GONZALEZ REQUENA, J. “Sobre los verdaderos valores. De Freud a Abraham”, en Trama y Fondo. Nº 24, 2008, Segovia, Asociación cultural Trama & Fondo. Pág. 7-34

<sup>71</sup> GONZÁLEZ REQUENA, J. “La mujer y su deseo. El Eclipse”. Disponible en: <http://www.gonzalezrequena.com/resources/2010%20La%20mujer%20y%20su%20deseo,%20El%20eclipse>. Consultado el 29 de Abril de 2014.

<sup>72</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Amor loco en el jardín. La diosa que habita en el cine de Buñuel*. Madrid, Abada Editores, 2008.

ponga a su altura, ni que el cuerpo sin vida de John aparezca en el establo, ni que una de las primeras imágenes sea este animal cayendo.



El término “diosas de la locura” nos recuerda al momento en que nuestra protagonista se entrega al planeta. Hay un cambio instantáneo en ella, como habíamos observado en el punto anterior, cuando se deja llevar por los cambios inesperados de la naturaleza. Después de verla sumida en ese estado depresivo que no le permite hacer nada, sólo dormir y estar tumbada, vemos a una Justine que sonrío, por primera vez después de la boda, al cielo y a la nieve que cae sin avisar. De la noche a la mañana su rostro nos sugiere sosiego e incluso paz:



La locura de Justine encuentra su identificación con la irracionalidad de la naturaleza. Ya es bastante caótico que empiece a nevar cuando ellas están recogiendo flores silvestres y arrancando grosellas bajo un sol resplandeciente, vistiendo pantalones cortos y camisetas veraniegas. Se escucha el canto de los pájaros y el verde de las hojas nos indica primavera o principios de verano. Claire está totalmente perpleja ante este suceso. No hay explicación, sólo nieva.





Y Justine disfruta. Sonríe. Se deja llevar.



Detrás de la joven, la frondosidad y el verdor de las hojas de los árboles. La cámara, de hecho, parece encuadrar más a éstas que a la propia Justine. Pero al final de esta escena, donde el diálogo brilla por su ausencia, Claire también sonríe, de manera dulce y tímida, a la imprevisible y momentánea nevada.



A partir de este momento, notamos ese cambio en Justine: la recuperación del apetito (comiendo mermelada de grosellas), la vuelta a andar por si misma, a no dejarse caer en la cama, a dar paseos y a llevar una vida contemplativa. Justine, en esa fusión con la naturaleza de la que hablábamos en el punto anterior, llama al planeta, lo invoca implorando su devoración. Pero es antes, cuando se abandona a la Tierra y a sus

incoherentes acciones, cuando recupera fuerzas. Además, esta hermosa escena nos sugiere la conexión entre ambas hermanas. Independientemente de que una haya consumado su matrimonio y la otra no, lo que vemos es que lo insólito de la naturaleza -desde un punto de vista racional, ya que en verano no suele nevar- divierten a las dos.

Cuando la última figura patriarcal, John, se derrumbe, todo lo que quedará serán dos mujeres, un hijo, la Tierra y Melancolía.

Hablábamos de la melancolía como el estado de ánimo otorgado por el dios romano y de la antigüedad griega, el devorador de hijos. Pero, además, incluíamos en esos síntomas saturninos el deseo del melancólico de devorarse a sí mismo. Sobre esto, afirma Freud: *“comprobamos en el miedo provocado por una amenaza de muerte la liberación de tan enorme montante de libido narcisista, que no comprendemos cómo el Yo puede consentir en su propia destrucción”*<sup>73</sup>.

Para comprender esto, es decir, la propia destrucción del sujeto, ese goce de Justine ante la amenaza que supone el planeta, hay que recordar que es en el delirio donde hemos construido el poder de una madre: *“en el delirio se construye el lugar de la referencia simbólica paterna de la que carece y sin la cual nada contiene el poder absoluto de la diosa”*<sup>74</sup>. Divinidades femeninas: Melancolía representando la Imago primordial, la madre, y la Tierra representando las dos hijas que bajo el triunfo de la Ley de la Naturaleza han encontrado el modo de invocar al planeta, de alargar el brazo hacia su Todo. Dice Requena que nunca el cine había llegado tan lejos a la hora de visualizarlo:

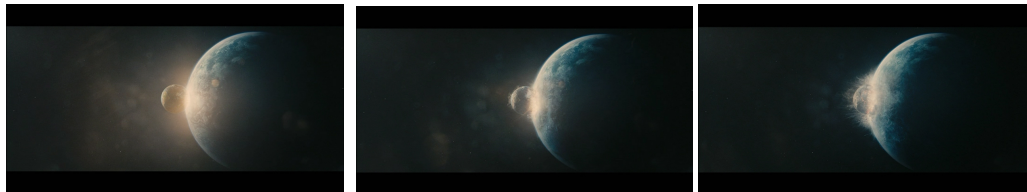
---

<sup>73</sup> FREUD, S. *“Duelo y Melancolía”*. Edición electrónica disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/freud/1917Duelo%20y%20melancol%EDa.pdf>. Consultado el: 23 de febrero de 2014.

<sup>74</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Amor loco en el jardín. La diosa que habita en el cine de Buñuel*. Madrid, Abada Editores, 2008.



Melancolía aproximándose. La Imago Primordial dispuesta a devorar la Tierra.



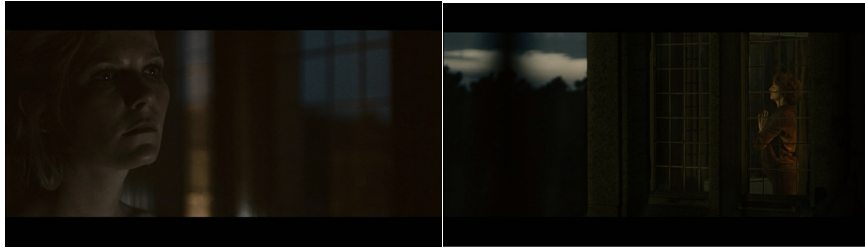
Hasta formar, en el momento de la colisión, la silueta de un pecho materno: *“es el fantasma de un pecho aniquilador el que anticipa la hecatombe en la que todo habrá de concluir”*<sup>75</sup>. Toda la melancolía de Justine está ahí, toda la presencia dominante de la madre, toda su fuerza y todo su poder. Justine identifica al planeta con su madre inalcanzable, y por ese retroceso del Yo a la fase de identificación, de narcisismo primario, en el que la anexión al objeto persiste, encontrará, en el mismo instante de la devoración, el goce que produce fundirse con la Imago primordial, autónoma y omnipotente, que todo lo puede.



Desde el inicio del film Von Trier nos iba dejando pistas: el vestido azul celeste que lleva la madre, con esas circunferencias blancas en el centro, nos sugieren lo que ya es evidente. O la vez en que, frente a la ventana, la madre parece rezar al espacio bajo la mirada de su hija.

<sup>75</sup> GONZALEZ REQUENA, J. “¿Qué acto?”, Ponencia. Apocalipsis y Cine: ¿Hemos tocado fondo?, Valencia, 11 de diciembre de 2012.





En el fondo Justine quiere ser su madre, quiere “estar dentro” de la madre, ansía el poder de esa diosa. Y lo consigue. Justine crea su propio ritual para recibir al planeta:

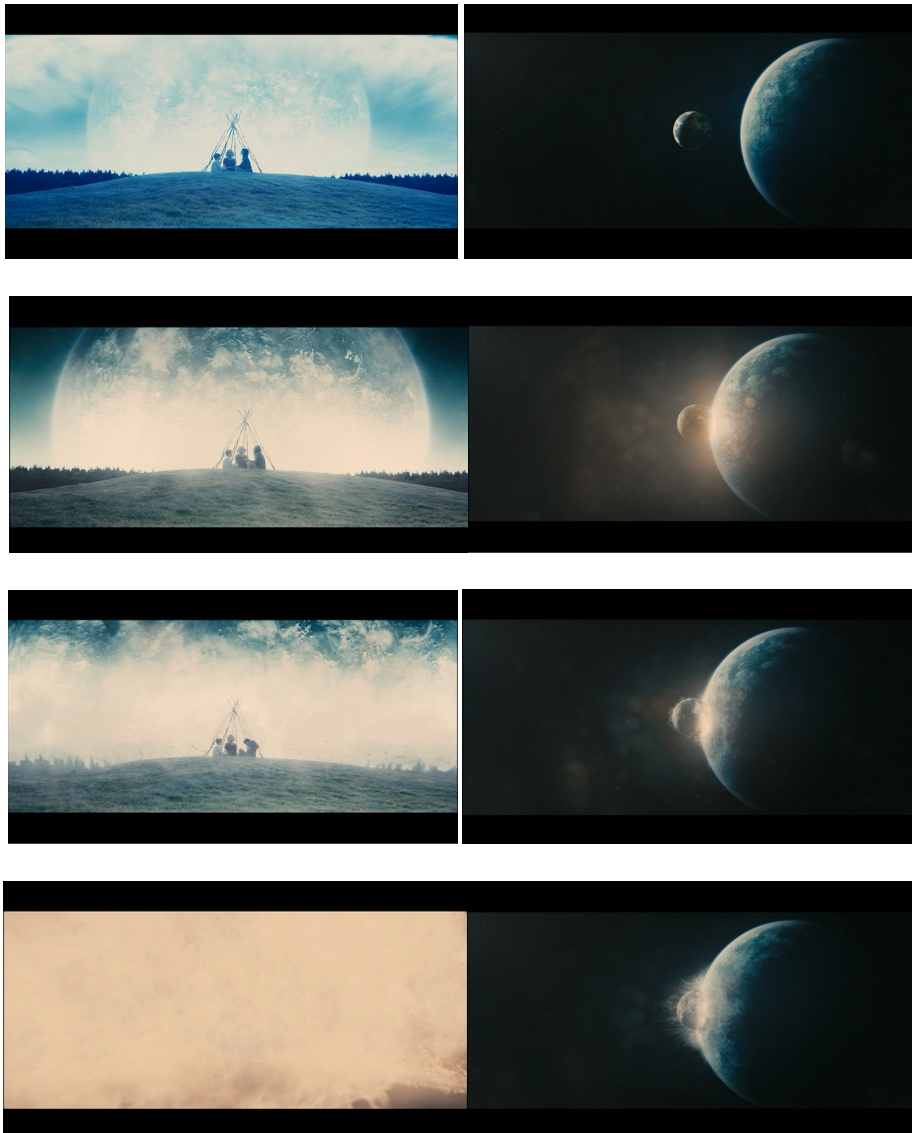


Celebrando ese ritual, en esa cabaña hecha de palos, se encuentra una madre que llora amargamente al ver perdido el futuro de su hijo, una mujer apunto de fundirse con su Imago Primordial y un hijo sin padre. Toda la ambivalencia del director está aquí: una mujer agonizando y otra serena, incluso, radiante. Y entre de las dos un niño con los ojos cerrados, sin expresión en el rostro. Nuestro director.



Las diosas de lo real emergen: La belleza de Justine está totalmente ligada y vinculada a la del planeta, al terror. La luz que desprende y que ilumina su piel remarca aun más lo ovalado del rostro que, en primer plano, se sitúa en la misma posición que el planeta: de frente, resplandeciente y perverso.

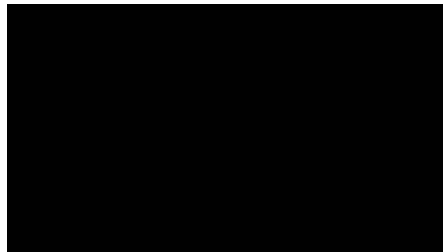
Melancolía (divinidad matriarcal, Cronos, Saturno y Saray) se aproxima:



En las primeras y las últimas imágenes está contenido todo el poder de la madre, la figura que eclipsa al Dios masculino. Una historia que comienza y termina del mismo modo: *“el derrumbe de la ley paterna*

*es más bien la carencia que se encuentra en el punto de partida*<sup>76</sup>. Lo que sólo nos puede conducir a un único e irremediable final.

La diosa se alimenta, nunca mejor dicho, del horror y del holocausto: aparece la luz en el momento de la devoración, surge el goce en Justine, una mujer radicalmente nueva cuando por fin alcanza el poder absoluto de la diosa. Al fundirse con ella y dejarse devorar, la cámara encuentra su equilibrio con la aniquilación total, con el Apocalipsis.



---

<sup>76</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Amor loco en el jardín. La diosa que habita en el cine de Buñuel*. Madrid, Abada Editores, 2008. Pág. 255.

#### 4. CONCLUSIONES

Tras el análisis que hemos ejecutado, procedemos a exponer las conclusiones más relevantes que hemos obtenido acerca del atributo que caracterizan a las mujeres en el cine de Lars Von Trier:

- La vulnerabilidad o fragilidad de los personajes femeninos de Von Trier se percibe en el fondo del conflicto edípico: una ausencia y un derrumbe de la figura simbólica paterna que pueda romper el lazo entre madre e hija.
- Hemos construido el poder de la diosa en el delirio. Antes de la diosa estuvo el delirio, antes del delirio hubo una falta o ausencia: el héroe.
- Predomina, por ello, la Estructura de la Carencia. No hay destinador que anuncie una tarea. No hay ninguna figura simbólica, ni ningún destinatario. Solamente un sujeto, Justine, que desea un objeto, su madre.
- El caso de Justine se caracteriza por la ausencia de esa figura paterna que con la palabra introduce y anuncia verdad.
- El caso de Claire se caracteriza por el derrumbe de la figura paterna, sustentado por su marido, que anuncia la verdad.
- La pérdida de ambas hermanas no es la misma:

La melancolía tiene como punto de partida la pérdida inconsciente del objeto. Justine no puede sentir

como pérdida la figura simbólica del padre porque ésta nunca ha estado ahí. La madre ha anulado a todos los hombres que pueden cumplir con esa función. El lazo entre madre e hija, por tanto, persiste. El goce de Justine no puede apuntar a otra cosa que no sea su madre. Ésta, sin embargo, la repudia, llevándose consigo toda o casi toda la libido de su hija, sus ganas de vivir. Justine pierde la figura de Imago Primordial que es para ella su madre. La pérdida de Justine es, por tanto, simbólica. La joven se irá hundiendo en ese estado melancólico en el que se siente la falta del padre.

Perdido el objeto, Justine no acata la normas de la realidad. No puede redirigir su libido hacia otro objeto que no sea su madre por la falta del padre, por lo que hay un retroceso a la fase narcisista originaria. Justine relaciona a su madre con el planeta Melancolía, y anhela la fusión de ella con su Imago Primordial.

La debilidad de Claire, su angustia aparecerá cuando la figura paterna, representada por su marido, se derrumbe. Claire, al contrario que su hermana, ha podido consumir el matrimonio regido por la Ley del Dios único. Es madre y esposa. La pérdida de Claire es real en tanto que su marido se suicida. Claire siente la pérdida de John sumiéndola en la angustia de saber que ya no hay futuro para su hijo.

- La debilidad de ambas hermanas se reflejará en tanto que será una la que acudirá a la otra en busca de ayuda, y ésta la acentuará al rechazarla y negarla. En la primera parte

vemos la fuerza de Claire y la debilidad de Justine, y en la segunda parte la angustia de Claire y la fuerza de Justine.

- La debilidad de Justine será más psicológica que física. La comida le sabe a cenizas, no puede andar por si misma, no puede ducharse y sólo puede estar tumbada. Justine se abandona en ese estado de ánimo depresivo.
- Justine pasa de la debilidad a la fuerza en el momento la naturaleza muestra su lado más irracional: nieva en verano. A continuación, vuelve a alimentarse, a ducharse y a caminar por si misma. Se impone la Ley de la Naturaleza en contra de la racionalidad que sustenta John.
- Justine se identifica con la Tierra ya que es ésta la que colisiona con Melancolía. La locura de Justine y lo caótico de la naturaleza van de la mano. Decir que Melancolía colisiona con la Tierra es lo mismo que decir que la Imago Primordial devora a Justine. La joven encuentra, en la fusión con la naturaleza, la manera de invocar al planeta.
- El planeta Melancolía representa la figura dominante de la madre, una diosa para su hija:

Todo el poder de esa diosa reside en la ausencia de ese padre simbólico capaz de transmitir la Ley. La madre silencia a su marido del mismo modo que Melancolía eclipsa a Antares.

Elevamos a las hermanas al estado de diosas en el momento son devoradas por su madre. Una mujer nueva emerge: diosa del horror y de la aniquilación. En la fase

primaria de identificación en la que se encuentra Justine, ella es prolongación de su madre. Por lo que, en su fusión con el planeta, las mujeres son coronadas diosas. Devoradas, ya que lo que anhela el hijo es estar en el vientre de su madre donde lo tiene todo y nada le falta nada.

- Justine y Claire personifican la dualidad del director postmoderno, debatiéndose entre el triunfo de la Ley simbólica o la Ley de la Naturaleza. La ambivalencia del director se acentúa en ese final mujer-niño-mujer, siendo Von Trier el pequeño para el que no hay futuro posible.
- Finalmente, el film nos remite al contexto histórico de la Modernidad y la Postmodernidad:

En la película observamos la ausencia de la Ley patriarcal, eclipsada por la madre dominante que obliga a entregarse a la Tierra y a no creer en esperanzas sobreterrenales. Lo que se anunciaba ya en la modernidad al fin y al cabo: la muerte de Dios, la crítica a todos los valores que sustentaban las bases de nuestra cultura. Y en su lugar emergieron políticas que obligaban a entregarse a la Madre Patria. El nazismo y el comunismo negaban a Dios, pero creían que el amor a la Patria exigía sacrificios. El holocausto y la aniquilación, tanto a mediados del siglo XX como para el director, suponen el fin de la Historia.



## 5. AGRADECIMIENTOS

A muchas personas debería agradecer este trabajo. Sobre todo a aquellos que han estado ahí con una sonrisa y palabras de animo.

A Isabel, Andrea, Javier, Encarna y Eugenia por regalarme tantos buenos momentos, por encontrarle el toque de humor a este trabajo, y por los debates vía *whatsapp* de madrugada que tanto me han ayudado a encontrar nuevos puntos de vista.

También a mi hermana que sigue pensando que debí estudiar filosofía, antropología, psicología, antropología, historia o arte antes que comunicación audiovisual. Eres la mejor, por cierto. A mi padre, por llevarme la contraria en todo momento, enseñarme a ser crítica y a mirar el mundo desde diferentes perspectivas.

Y cómo no dar las gracias a la persona en la que vuelco todos mis enfados, mi estrés y mi ansiedad. A la que obligué a ver *Melancolía* y se durmió porque no le gustaba la trama, ni el director, y que cree que he perdido la cabeza (y espero no sea cierto que vosotras siempre tengáis razón). Siempre has estado ahí. Gracias por la paciencia.

Pero, sobre todo, si este trabajo ha llegado hasta aquí, es debido a ti, Carolina. Gracias y mil veces gracias.



## 6. BIBLIOGRAFÍA

- ARCHILES, A., y RUIZ, J. *Nietzsche. Crepúsculo de los ídolos*. Madrid, Edición Diálogo, 2004.
- BURTON, Robert. *Anatomía de la Melancolía*. Madrid, A.E.N, 1997.
- BERENSTEIN, A. “La construcción del relato de la melancolía en el imaginario cultural”. Disponible en:  
<http://www.tramayfondo.com/actividades/congreso-VI/actas/adolfoberenstein.html>. Consultado el 15 de mayo de 2014.
- CASANOVA, B. “*Relato y fin del mundo*”, en *Trama y Fondo*. Nº 29, 2010, Segovia, Asociación cultural Trama & Fondo. Pág. 7.
- COLETTE, Dowling. *El complejo de Cenicienta*. Barcelona, Grijalbo, 2010.
- CONSTANTINESCU, D. “El infinito simbólico de la metáfora poética”, en *Revista Disertaciones*. Nº 2, Universidad de Quindío, 2011.
- CREAMER, D. “Mi inspiración está en mis miedos”, en *El País*. Disponible en:  
[http://elpais.com/diario/2009/05/22/cine/1242943201\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/05/22/cine/1242943201_850215.html)  
Consultado el 21 de mayo de 2014.
- EBERT, R. “Antichrist”. Disponible en:  
<http://www.rogerebert.com/reviews/antichrist-2009>
- “Dogma 95- The manifest”. Disponible en:  
<http://www.dogme95.dk/dogma-95/> . Consultado el 30 de febrero de 2014.

- FilmAffinity. “Melancolía”. Disponible en:  
<http://www.filmaffinity.com/es/film131917.html> . Consultado el: 4 de  
Febrero de 2014.
- FREUD, S. “*Duelo y Melancolía*”. Edición electrónica disponible en:  
[http://www.philosophia.cl/biblioteca/freud/1917Duelo%20y%20melancol%  
EDa.pdf](http://www.philosophia.cl/biblioteca/freud/1917Duelo%20y%20melancol%EDa.pdf). Consultado el: 23 de febrero de 2014.
- FREUD, Sigmund. *Introducción al Psicoanálisis*. Madrid, Alianza  
Editorial, 2013.
- GARCÍA ESCRIVÁ, V. “Narración, verdad y horror en el cine  
posclásico”, en *Trama y Fondo*. Nº 25, 2010, Segovia, Asociación cultural  
Trama & Fondo. Pág. 115-128.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood*. Valladolid, Castilla  
Ediciones, 2007.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Amor loco en el jardín. La diosa que habita en el cine de Buñuel*. Madrid, Abada Editores, 2008.
- GONZALEZ REQUENA, J. “¿Qué acto?”, Ponencia. Apocalipsis y  
Cine: ¿Hemos tocado fondo?, Valencia, 11 de diciembre de 2012.
- GONZALEZ REQUENA, J. “Dios”, en *Trama y Fondo*. Nº 18, 2005,  
Segovia, Asociación cultural Trama & Fondo. Pág. 31-54.
- GONZALEZ REQUENA, J. “La mujer, los pájaros y las palabras”,  
en *Trama y Fondo*. Nº 10, 2001. Segovia, Asociación cultural Trama &  
Fondo. Pág. 47-59.

- GONZALER REQUENA, J. “El horror y la psicosis en la Teoría del Texto”, en *Trama y Fondo*. Nº 13, 2002, Segovia, Asociación cultural Trama & Fondo. Pág. 11-29.
- GONZALEZ REQUENA, J. “Sobre los verdaderos valores. De Freud a Abraham”, en *Trama y Fondo*. Nº 24, 2008, Segovia, Asociación cultural Trama & Fondo. Pág. 7-34.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. “La mujer y su deseo. El Eclipse”.  
Disponible en:  
<http://www.gonzalezrequena.com/resources/2010%20La%20mujer%20y%20su%20deseo,%20El%20eclipse>. Consultado el 29 de Abril de 2014.
- GONZALEZ REQUENA, J. “Amor y Horror”, en *Trama y Fondo*. Nº 12, 2002, Segovia, Asociación cultural Trama & Fondo. Pág.3.
- GONZALEZ REQUENA, J. “Lo Real”, en *Trama y Fondo*. Nº 10, 2010, Segovia, Asociación cultural Trama & Fondo. Pág. 1.
- GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid, Paidós, 2010.
- HERMIDA BELLOT, C. “Utilización del análisis textual en el estudio de las series de ficción televisivas: El caso de Ally Mcbeal”, *Actas del 2º Congreso Nacional sobre Metodología de la Investigación en Comunicación*, Segovia. Pág. 629-644.
- IBAÑEZ, J. *Por una sociología de la vida cotidiana*, Madrid, Siglo XXI, 1994.

- KELLY, Richard T. *El título de este libro es Dogma 95*. Barcelona, Alba Editorial, 2001.
- KLIBANSKY, R., PANOFSHY, E. y SAXL, F. *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid, Alianza, 2004.
- LACAN, J. *El seminario I: Los escritos técnicos de Freud*. Barcelona, Editorial Paidós, 1954.
- LAPLANCHE, J. y PONTALIS, J. B., *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona, Paidós, 1996.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La Tercera Mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona, Editorial Anagrama, S.A., 2013.
- LOPE, V. “Sinsentido y horror en el lugar de la verdad”, en *Trama y Fondo*. Nº 24, 2008, Segovia, Asociación cultural Trama & Fondo. Pág. 65-72.
- NIETZSCHE, F. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Valencia, Ediciones Tilde, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zarathustra*. Barcelona, Orbis, 1982.
- NUÑEZ, R. “Sobre la bilis negra o mal de Saturno”, en *Ars Medica. Revista de Humanidades*. Nº 2, 2008, Grupo Ars XXI. Pág. 174-189.
- PANOFSKY, Erwin. *La vida y el arte de Alberto Durero*. Madrid, Alianza, 2005.

- PINTOR LÁZARO, I. “This is the end. La Melancolía y el Apocalipsis en la ciencia ficción contemporánea”, en *Trama y Fondo*. N° 31, 2012, Segovia, Asociación cultural Trama & Fondo. Pág. 10.
  
- RODRIGUEZ SERRANO, A. “La diosa que se desgarró en el Edén”, en *Trama y Fondo*, n° 31, 2011. Segovia, Asociación cultural Trama & Fondo. Pág. 97-106.
  
- SILES OJEDA, B. “Goce (auto)destrutivo”, en *Trama&Fondo*. N° 35. Segundo semestre 2013, Segovia, Asociación cultural Trama & Fondo. Pág. 57-72.
  
- THORSEN, N. “Una bonita película sobre el fin del mundo”. Disponible en: <http://www.melancholiathemovie.com/>. Consultado en: 10 de Marzo de 2014.
  
- VIDAL, N. “No es Dogma todo lo que parece”, en *Nosferatu*. N° 39, 2000, Donostia Kultura.