

## La melancolía en el cine

La música puede transmitir una fuerte sensación de melancolía cuando adormece nuestra facultad de discernir y crea en el espectador un estado de abandono entre la vigilia y el sueño o cuando establece rimas insospechadas acordes con el estado emocional de un personaje y más aún cuando expresa lo inconsciente de la película, esto es, lo que ni la palabra ni tampoco la imagen pueden expresar, de modo que la música establece con el espectador un vínculo duradero.

En *La vida privada de Sherlock Holmes* el "Concierto para violín y orquesta" de Miklos Rosza, tocado por el famoso inquilino de Baker Street durante sus horas de soledad supone un reencuentro de Sherlock Holmes consigo mismo, no exento de dolor como lo expresan algunas estridencias, pues ha sepultado hondas heridas bajo capas de ironía. Aquí aflora, mediante la música, un ser escindido, como acontece con frecuencia en las historias teñidas de melancolía. Sherlock Holmes pudo haber querido y ser amado por la espía Ilse von Hoffmantstahl si hubiera seguido su impulso en lugar de su raciocinio. El final no deja dudas con respecto al sentimiento del brillante investigador, pero es demasiado tarde. Es frecuente entre los melancólicos esta convicción de que el tiempo se sedimenta y que el recuerdo nos conduce a vivir a la vez entre distintos tiempos. No menos fugaz y esquivo es el encuentro entre los enamorados de *In the Mood for Love*: se evitan, rehuyen el deseo latente y sus conflictos potenciales. El lancinante "tema jumeji" reiterado hasta la saciedad ofrece una ensoñación, en algún momento filmada en cámara lenta con el fin de romper la continuidad temporal. Muchos recuerdan con agrado el paseo en vespa efectuado por Nanni Moretti en *Caro diario* y es precisamente su momento más melancólico. El celeberrimo Köln Concert" de Keith Jarrett acompaña el largo plano secuencia de la vespa filmada desde un coche mientras se acerca a Ostia donde Pasolini fue asesinado. Se ha dilatado el tiempo, se ha detenido la dramaturgia y aparece su sombra invisible. Pasado y presente se funden en un movimiento de cámara. Si la secuencia inicial de *Gerry* produce un efecto hipnótico se debe en parte al largo plano sostenido del coche que surca una carretera desierta pero sobre todo el empleo de "Für Alina" de Arvo Pärt que nos aísla en una burbuja sensorial, en una suerte de ingravidez acentuada por la ausencia de sonido directo, por los silencios de tan parca partitura, lo cual añade extrañeza al paisaje mineral y nos aleja desde el principio de una narración dramática. Hasta el final, estos dos jóvenes desdoblados – otro motivo recurrente entre las figuras de la melancolía ya que la identidad del individuo es un enigma para él también – nos resultan desconocidos. En *Barry Lyndon* la cadencia del segundo movimiento del "Trío en sí bemol" de Schubert, asociado en la segunda parte a Lady Lyndon y al ascenso social de Redmond Barry antes de su caída que coincidirá con la reaparición de la "Sarabanda" de Haendel en el momento de duelo final, introduce cierto prerromanticismo en claro contraste con la suave dureza, desgraciadamente algunos dirán frialdad tediosa, de este fresco dieciochesco detrás de cuyos fastos, nada decorativos ni redundantes, late el desgarrador relato de una trayectoria vital truncada en un mundo corroído por una regla del juego cruel que aprisiona los sentimientos. No en vano se cierra la historia en 1789. Convertir el tema de Schubert en *leitmotiv* confiere a la música el valor de un vaticinio, al igual que la distanciada voz en off del narrador. Scorsese, admirador de esta película que le conmueve, se acercará a semejante encorsetamiento en *La edad de la inocencia*. Bien se sabe hasta qué punto una canción evoca momentos que creíamos olvidados. *Distant Voices* descansa sobre este cruce de canciones inglesas de los años cincuenta gracias a las cuales un hombre recuerda al niño que fue en la ciudad de Liverpool. La música une los fragmentos esparcidos por la memoria. Y en *El Sur* al padre de Estrella le basta oír "En el mundo" para recordar una sonrisa compartida con su hija mientras bailó con

ella el día de su comunión el mismo pasodoble al son de un acordeón. Alguna vez la melancolía anida donde menos se espera. El "Fandango" de Boccherini reorquestado por Roque Baños que acompaña los títulos de crédito iniciales de *Goya en Burdeos* no escapa al deseo de que aparezca debajo de la brillantez y la alegría el velo oscuro anunciador del tormento de Goya.

El doctor Sachs día tras día se siente aquejado de una especie de expiación melancólica, como diría Boris Cyrulnik, por cargar con los males que afectan a sus pacientes, redimir fallos imaginarios, que lo convierten en un hombre de una sensibilidad agrietada, compasivo sí pero necesariamente distante, y es que la melancolía enfría o así lo parece. Algunos llegan a parapetarse detrás de una deambulación sin rumbo que puede acabar siendo una forma de postración. En *Japón* el protagonista masculino llega a una remota aldea mexicana sin motivo claro para el espectador, si bien lo anima el deseo de abrazar la muerte. Poco a poco pasa de una movilidad sonambúlica a un estado de abatimiento profundo y hasta el final lo envuelve una opacidad que no se puede resquebrajar. El personaje principal de *Uzak* ofrece la misma máscara, aunque se mueva entre extremos emocionales oculta lo que siente.

Cuando el personaje no se hunde lo enciende el éxtasis, tal como lo describe Alain Masson en su artículo dedicado a Mabuse. En efecto el temperamento melancólico oscila entre la exaltación y el ensimismamiento enfermizo. El personaje interpretado por Daniel Auteuil en *Un corazón en invierno* es también un hombre aparentemente insensible a cuanto lo rodea, un hombre que ha "congelado" sus afectos de tal manera que resulta una esfinge, incluso para su mejor amigo; como si este melómano de oído fino hubiera decidido "desafinar" en su vida al haber alcanzado un punto de no retorno afectivo.

Para quienes el entorno cotidiano acaba pesando en exceso, el viaje es una escapatoria; no cura la causa del mal pero suaviza por un tiempo sus efectos. El viaje hacia la semilla permite mil variaciones a partir de un conocido esquema de búsqueda. En *Innisfree* un joven director rastrea la huella indeleble de un rodaje en Irlanda –*El hombre tranquilo*– y en *La mirada de Ulises* un director cruza los Balcanes en busca de un director de obras mudas. La música de Eleni Karaindrou, colaboradora habitual de Angelopoulos, crea aquí un espacio de lamento, de llamada lejana. En ambas películas los orígenes del cine y su permanencia remiten a una reflexión sobre el significado de las imágenes y su dimensión fantasmal. *El arca rusa* es otro viaje hacia el origen; su propuesta formal, el plano secuencia, permite bucear sin titubeos ni pausas en la Historia de Rusia sintiendo una mezcla de vértigo y de imposibilidad de detener su flujo. En *Los paraísos perdidos* la traducción de *Hiperión* de Holderlin es el hilo narrativo que une un viaje de reencuentro con la búsqueda de cimientos culturales. En *El Sur* Estrella se dirige al Sur en busca del pasado de su padre. De vez en cuando se quiebra el viaje de retorno, así sucede en *La ley de la calle* donde una pandilla callejera anhela el retorno del Motorcycle boy hermano del protagonista, pero quien regresa no es sino una sombra mitificada del héroe.

**Floreal Peleato**, marzo 2009.