

# ARTES Y MEDIOS

CINE

Fernanda Solórzano

98

# MELANCOLÍA, DE LARS VON TRIER

LETRAS LIBRES  
AGOSTO 2012

“

La Tierra es perversa”, dice Justine con desgano. “No es necesario hacer duelo por ella.

Nadie la va a extrañar.” Su hermana Claire, sumida en el pánico, la mira sin entender. Ambas esperan el fin del mundo, que ocurrirá en unas cuantas horas cuando el planeta Melancolía haga colisión con el nuestro. No queda más que esperar. Se le ve cada vez más grande (es decir, más cercano) y el espectáculo es majestuoso.

*Melancolía*, del danés Lars von Trier, es una película como ninguna otra: extraordinaria en todos sentidos, y la mejor de su director. Por un lado, subvierte las convenciones delineadas por Hollywood del llamado cine apocalíptico: un despliegue de efectos especiales que explota las vulnerabilidades de todo espectador gringo: su paranoia constante, el sentido de culpa por desgastar el planeta, y su hambre de escenas de caos. Con una fotografía que evoca el romanticismo y un desprecio al cientificismo de las teorías del fin del mundo, sobre todo por sugerir que para al-

gunos el fin del mundo no sería una pérdida, *Melancolía* propone su propia versión del desastre. El retrato psicológico de las hermanas —la frágil y ultra sensible Justine (Kirsten Dunst) y la neurótica pero funcional Claire (Charlotte Gainsbourg)— y el atisbo de una familia donde la madre maldice a todos (Charlotte Rampling), el padre se alcoholiza y huye (John Hurt) y el hijo político le echa en cara a todos que “abusan” de su dinero (Kiefer Sutherland), basta para entender por qué ante los ojos de Claire la aniquilación del mundo no suena mal. Todo esto suena hostil y cínico —algo que sería natural en una película de Von Trier—. En *Melancolía*, sin embargo, el director deja ver compasión por sus personajes y nostalgia por el planeta que está a punto de desaparecer. Aun en los últimos días, cuando la proximidad de *Melancolía* enrarece la atmósfera, los paisajes terrestres son imponentes y bellos. En esta inversión de valores se asoma el espíritu provocador de Von Trier. Y a pesar de que *Melancolía* es su película menos *buscapiés*, es la que lo hizo caer en la polémica más gratuita y sonada de su carrera.

Muchos recordarán que, en mayo de 2011, varios medios dieron la noticia de que Von Trier había sido expulsado del festival de Cannes (donde presentó *Melancolía*) por sus “comentarios nazis”. No decían mucho más, pero lo hacían sonar como un monstruo que, en efecto, había hecho comentarios nazis: las cosas no fueron así. Sería ocioso volver al debate de no ser porque a) sería imposible reconocer en Von Trier al autor de *Melancolía* y porque b) todo lo que sucedió allí es sintomático de un mal mayor. Lo que estaba (y sigue) en juego no es la torpeza de un director, sino hasta qué punto los creadores merecen ser cuestionados y sus películas desmontadas como si fueran explosivos. Las serviles conferencias de prensa ponen de un lado a periodistas hambrientos de un *quote* que les garantice nota, y del otro a un director o a unos actores obligados a *explicar* la película, a juzgar a los personajes y a opinar sobre la guerra en turno. En el mejor de los casos dirán que ese no es su papel; en el peor inventarán moralejas para sus historias. Y, en casos que se cuecen aparte, se comportan como lo que a veces son: personas que se expresan en len-



guajes no verbales, sin diplomacia en el trato, y –como el caso de Lars von Trier– incapaces de entender la noción de “humor fuera de lugar”. El episodio en cuestión (que puede verse en YouTube) lo muestra empantanado en un balbuceo sobre Hitler y su arquitecto Speer. Al notar la conmoción de la prensa, Von Trier dice “Okey. Soy un nazi” en el tono de quien quiere decir: “*Es obvio* que no soy un nazi, pero ustedes ya lo decidieron y no van a cambiar de opinión.” Pero el *quote* dio la vuelta al mundo como si se tratara de una confesión. De vuelta en Copenhague, Von Trier dio entrevistas en las que hablaba compulsivamente de su descendencia judía, de cómo el Holocausto le parecía el peor crimen de la humanidad y de que nunca habría imaginado que alguien tomara sus palabras en sentido literal. “Ya me di cuenta –dijo a un reportero– de que no puedo hablar con una persona durante más de tres horas sin decir por lo menos diez cosas que la van a ofender.”

No es casual que *Melancolía* haya desatado esta tormenta. El fragmento de video no lo muestra y nadie se molestó en aclararlo, pero el suicidio

verbal de Von Trier vino cuando un periodista le cuestionó su interés en la arquitectura del Tercer Reich (como si nadie más lo tuviera). Minutos antes se había estado hablando de cómo el nazismo había hecho un uso retorcido de filosofías y corrientes estéticas, entre ellas el romanticismo alemán.

Musicalizada con fragmentos de *Tristán e Isolda* de Wagner, y escenas en interiores oscuros que contrastan con exteriores en los que la naturaleza adquiere proporciones sobrenaturales (empezando por un horizonte dominado por un planeta enorme), *Melancolía* sería la película que, de haber existido el cine, hoy se conocería como emblemática de ese movimiento. Justine es la heroína romántica que escapa de su propia boda porque no puede acatar las reglas de una vida “ordenada” y, en cambio, acepta tranquila la inminencia de la destrucción. Desnuda, a la intemperie, tendida sobre unas rocas a la luz que refleja el planeta, la joven lo contempla como si fuera un amante. Eternamente triste y *melancólica*, lo mira con añoranza. Ese –y no la Tierra– es su hogar.

Solo un idiota o un malintencionado diría que esto la convierte en una

película que coquetea con los valores que inspiraron el Tercer Reich. Lo malo no es que, de hecho, alguien ya hiciera la asociación, sino que eso haya provocado que los organizadores del festival más prestigiado del mundo tomaran por buena la trampa de oso de un periodista. Los medios ganaron el juego; el cine, como siempre, perdió. El miedo a la reprobación fue más grande que la convicción de defender la autonomía del arte, y reveló la confusión actual respecto al papel del artista. Películas como *Melancolía* se niegan a simplificar el mundo, evitan la salida fácil y solo por ello están cerca de “ideales de humanidad y generosidad” que, según Cannes, violó el director. Cúlpele a la corrección política y a su misión de rescatar al arte de los riesgos de la imaginación sin reglas; es a partir de su mirada policiaca que el artista comenzó a ser visto como una especie de custodio moral.

Que otra anécdota de *Melancolía* sirva para ilustrar el absurdo. Entre los varios rasgos de monstruo que se le atribuyen a Von Trier está el de director misógino que –dicen sus destructoras– solo representa mujeres suicidas y/o locas. Como era de esperarse, Justine fue considerada otro personaje “víctima”. Está en el espectador decidir si la protagonista de *Melancolía* es la caricatura que dicen, o un personaje femenino infinitamente más complejo que las mujeres “sanas” del cine convencional. Si es indicativo de algo, tanto Gainsbourg como Dunst –que aparecen en el mentado video, una petrificada y la otra sin saber qué hacer– han dicho que están dispuestas a trabajar con el director en su próximo proyecto. El título es *Nymphomaniac* y tratará de la sexualidad femenina. ¿Será correcta y tendrá el propósito de dignificar a las mujeres del mundo? Lo dudo. Si Von Trier es fiel a sí mismo, será una pieza brillante que desde algún hueco imprevisto echará luz sobre una que otra verdad. –



Fotografía: © Herman Sorgeloos

# MEDIR

## LA ESCENA EN MÚSICA

**D**estacada soprano mexicana, Lourdes Ambríz debutó con la Compañía Nacional de Ópera del INBA en 1982, interpretando el papel de Olympia en Los cuentos de Hoffman. El año previo había sido premiada en el Concurso Nacional de Canto Carlo Morelli. A lo largo de su exitosa carrera, ha cultivado un extenso repertorio que incluye ópera, música de cámara, música renacentista y contemporánea. Ha colaborado con directores como Charles Bruck, Lukas Foss y Eduardo Mata y actuado junto a figuras como Plácido Domingo, Francisco Araiza, Ramón Vargas y Rolando Villazón. Entre sus grabaciones destacan las óperas Aura de Lavista, The visitors de Chávez, Montezuma de Graun y El conejo y el coyote de Rasgado.

**¿Cómo fue que comenzaste a cantar?**

La mayoría de los cantantes de ópera provienen de familias de músicos o de aficionados a la música. Mi papá

era un señor de los Altos de Jalisco al que le gustaba Jorge Negrete y Pedro Infante, aunque en casa de mi mamá sí había una pianola con rollos de arias de óperas. A mí me empezó a gustar la música y, después de algunos avatares, mi mamá me llevó a una academia para estudiar canto porque no tenía instrumento y era lo más económico. Al poco tiempo, pasé a estudiar en la Nacional, entré al concurso Morelli, me dieron un premio y empezaron a darme trabajo. Empecé a cantar ópera desde muy chiquita. Lo primero que recuerdo es una pieza de Monteverdi, dirigida por José Antonio Alcaraz, que se llama *El baile de las ingratas*. Yo era una de las ingratas. Luego volví a entrar al concurso Morelli y recibí una beca de Fonapaz, lo que me permitió estar un año en la Hartt School of Music en Connecticut.

**¿Encontraste diferencias entre la pedagogía artística de Estados Unidos y la de México?**

Sí, definitivamente. Para empezar, había una clase de teatro para cantantes y un taller de movimiento corporal. El taller de teatro lo llevábamos con Brenda Lewis, una cantante muy famosa. Y lo que era increíble es que se dirigía a ti no como cantante, sino como actriz: parecía un director de teatro. Además, llevábamos talleres donde muy buenos músicos corregían nuestra técnica vocal.

**En tu trabajo siempre he visto una enorme vocación actoral: invariablemente veo una cantante que está representando un personaje. ¿En las escuelas en México los cantantes no llevan talleres de actuación?**

En mi época, no. Ahora ha cambiado. Sin embargo, creo que estamos lejos de lograr el nivel de otros lugares. Con frecuencia, los cantantes no aprenden estilos de actuación: no entienden la diferencia entre el drama, la comedia o la farsa. Y esa es una carencia.

**+Lourdes Ambriz en el papel de Eupaforice, reina de Tlaxcala y prometida de Moctezuma.**

**La primera vez que te vi fue en *Aura*, de Mario Lavista.**

Ese fue un proyecto muy integral: había mucho diálogo entre todas las partes. Lavista no se había animado a abordar el género y un día, caminando por el centro de la ciudad, vio una casa que lo remitió a la novela. Habló con Carlos Fuentes y él le permitió hacer la ópera. Se incorporaron Ludwik Margules, como director de escena, Juan Tovar como adaptador, y Alejandro Luna como escenógrafo. Todos trabajamos para crear una atmósfera. El trabajo con Ludwik fue muy intenso: muy introspectivo, como le gustaba a él. Los cantantes trabajamos dos meses antes de ensayar con la orquesta. Nos obligó a movernos al ritmo de la música, lo cual creo que fue uno de los grandes aciertos del montaje. Pienso que realmente se construyó el universo misterioso y opresivo que sugería la historia. Había una candencia muy lenta, pero con una gran carga emocional. Hace un par de años colaboré con Claudio Valdés Kuri en un proceso de búsqueda aún más largo. Trabajamos seis meses para poner en escena *Montezuma*, de Carl Heinrich Graun, lo cual es sumamente inusual en la ópera.

**La vi y me encantó. Me pareció notable cómo Claudio logró darle un sentido contemporáneo a esa obra tan singular, que resonaba con tanta fuerza en el México actual.**

El libreto es de Federico el Grande y no tiene ninguna base histórica o incluso geográfica. Lo último que le interesaban eran los aztecas. Él quería hacer una obra que hablara de la grandeza de los monarcas: establecer la diferencia entre el elegido de Dios para gobernar y resto de los mortales.

**Pero en la puesta de Claudio el tema era la desgracia nacional, el caos en que vivimos, esta tierra de**

**ciegos donde el tuerto es rey. Y lo que más me impresionó fue el aria donde, evocando el desmembramiento de Coyolxauhqui, descendías una pirámide para luego volver a subirla. De alguna manera se transmitía este espíritu de ave fénix mexicana: aunque somos un desastre, seguimos en movimiento. Era hermosísimo. Nunca he visto algo así en la ópera.**

Trabajamos con mucha intensidad. Lo interesante de Claudio es que trabaja con el material humano y se deja afectar por él. Todo el tiempo está provocando a sus colaboradores para que le hagan propuestas. Él ya tenía en mente ese medallón de Coyolxauhqui desmembrada. La pregunta era cómo llegar ahí. Trabajamos con un maestro de danza buto. Los ensayos eran larguísimo y de un desgaste físico enorme. En esas jornadas interminables surgió la idea del renacer.

**Hubo mucho contraste entre los estrenos de Edimburgo y Alemania.**

Los públicos de distintos lugares te devuelven distintas cosas. En Alemania yo recuerdo que era como una comunión. Fue un público muy receptivo con un entusiasmo desbordado. En Edimburgo, el público aullaba al final de las funciones, pero la crítica fue muy conservadora y se horrorizó. Creo que no entendieron nada. Sin embargo, lo más desconcertante ocurrió en España, porque todos se ofendieron: no solo la crítica sino el público también. Lo vieron como un insulto, como una expresión antiespañola actual. Nunca lo vieron como algo basado en hechos históricos. Lo cual tal vez quiere decir que nuestra puesta tocaba fibras sensibles. Y al estar tan viva, no pudieron verla con distancia.

**Es muy emocionante cuando la ópera está viva escénicamente.**

**Recuerdo la espléndida trilogía de Mozart-Da Ponte, dirigida por Benjamín Cann.**

Mozart estaba buscando el pleito, poniéndole música a las obras más políticamente incorrectas de su tiempo.

**Me acuerdo de tu Zerlina en *Don Giovanni*. Era una manipuladora que tenía sexualmente sometido al pobre de Masetto.**

Los personajes de Mozart tienen esos dobleces. Hay muchas aristas: no es solo que Don Giovanni es el malo y ya. Todos los personajes están dibujados con complejidad. Tal vez la que más gustó fue *Così fan tutte* (ahí yo hacía Despina). La idea era trabajar sobre el doble discurso de los personajes: por un lado, la picardía y, por otro, el miedo a que en mi juego la que pierda soy yo, a que si juego a que le pongo los cuernos a mi marido, no acabe yo enamorándome del otro. La idea era que al final las parejas acababan chuecas. Cuando las cosas vuelven a la normalidad, yo ya me enganché en el cruce. Y entonces, ¿qué somos: *swingers*? ¿Podemos aceptar esto?

**¿Qué le hace falta a la ópera en México?**

Dinero, pero los recursos solo tienen sentido si vienen acompañados de una buena administración, que sepa aprovechar la experiencia y el talento que tenemos. Uno de los problemas principales del país, más allá de la ópera, es que rara vez hemos tenido la inteligencia para manejar bien nuestros recursos. Generalmente, mucho se nos va en pitos y flautas. Tal vez sea cruel decirlo, pero tal vez hay demasiados empleados en las oficinas y pocos recursos aplicados a la escena. Uno ve casas de ópera de renombre mundial y en las oficinas hay cinco personas. —