

**Melancolía virtual:
pandemia, confinamiento e imagen en *Madrid, interior* (2020), de Juan Cavestany**

Juan F. Egea
(University of Wisconsin-Madison)

¿A qué cine puede dar lugar una emergencia nacional en el que la cámara misma está confinada? ¿Con qué estética se representa un aislamiento general y prolongado? ¿Qué mundo afectivo crear y transmitir visualmente en medio de soledades domésticas que solo alivia la comunicación telemática? A falta de ficciones cinematográficas por venir, *Madrid, interior* (Cavestany 2020), el primer largometraje español rodado y estrenado de manera limitada durante la pandemia provocada por el COVID-19, opta por ofrecer sobre todo melancolía, una melancolía que calificar provisionalmente aquí de virtual. Con una cinta producida en condiciones tan especiales como objeto de estudio, el presente ensayo se pregunta por la estética y la hermenéutica de la melancolía tanto en el medio cinematográfico como en mitad de una crisis sanitaria global. Tres son las consideraciones previas que guían estas páginas. En primer lugar, se trata de reflexionar sobre el valor de cierta imagen melancólica en el panorama audiovisual contemporáneo. Como corolario, habría que investigar las ventajas críticas que pueda tener la categoría *cine melancólico*. Por último, y con más urgencia si cabe, deberíamos sopesar lo oportuno que resulta centrarse en la melancolía misma en mitad de una pandemia de estas características y no en expresiones (o afecciones) supuestamente más contemporáneas como la neurosis, la ansiedad o, sobre todo, la depresión.

Gente confinada

En mayo de 2020, dos meses después de decretarse por primera vez el estado de alarma en España “con el fin de afrontar la situación de emergencia sanitaria provocada por el coronavirus COVID-19” (BOE), el cineasta y dramaturgo Juan Cavestany estrena en la red “el primer largometraje español realizado durante el confinamiento” (Belinchón). Así lo caracteriza *El País*, periódico en cuya página web se puede acceder al filme de manera gratuita, si bien por un tiempo limitado.¹ La película, dividida en tres partes, consiste en una sucesión de escenas grabadas en espacios mayoritariamente interiores en los que se muestra, simplemente, a personas confinadas.² Una gran parte de ellas se filman ocupadas en su cotidianidad doméstica: cocinan, comen, ven la televisión, leen; a veces no hacen nada en absoluto. Como indica la sinopsis oficial de la película, estamos ante un centenar de participantes “que ruedan pequeñas piezas que unidas suponen 80 minutos de un retrato del estado de ánimo durante las peores semanas de la pandemia.” Una buena parte de esos participantes son personajes anónimos, aunque en este elenco coral hay también lugar para rostros famosos. Actores tan reconocibles como Antonio de la Torre o José Coronado y escritores como el novelista Juan José Millás o el dramaturgo Juan Mayorga aportan su presencia y, en el caso de estos últimos, sus palabras.³ La mayor parte del

¹ La película estuvo disponible unos días en mayo de 2020 antes de que el director la retirara para seguir puliéndola técnicamente con la intención de llevarla a festivales (Rivera).

² *Los muebles*, *El ruido viene de ahí* y *Gente en sitio* son los títulos de esas tres partes. Las dos primeras se subdividen a su vez por medio de varios intertítulos: *¿Qué pasa?* y *Hay actividad* en la primera parte, *Quiero jugar* y *¿Qué haces?* en la segunda. Una de las películas más conocidas de Cavestany, también coral, se titula precisamente *Gente en sitios* (2013)

³ La nómina de rostros conocidos es de hecho larga. Junto con los ya mencionados, destacan Luis Bermejo, Malena Alterio, Manuel Bartual, Coque Malla, Javier Cámara, Alberto San Juan, María Pujalte o Anna R. Costa.

material audiovisual lo proveen estos sujetos que se filman a sí mismos o a sus familiares, aunque el director también incluye un buen número de escenas de su propia vida doméstica y de la rutina de su confinamiento. En su caso, esa rutina incluye ver películas tan significativas—dadas las circunstancias—como *El séptimo sello* (Bergman 1957) y, sobre todo, *El ángel exterminador* (Buñuel 1962). El filme es extremadamente transparente tanto en lo que se refiere a sus condiciones de producción y rodaje como al tipo de material audiovisual que el cineasta requiere de cada colaborador. Al final de la cinta se puede leer en la pantalla que la película “fue rodada sin guion por las personas que aparecen en ella o sus acompañantes en el confinamiento, entre el 24 de marzo y el 24 de abril de 2020.” Ya mucho antes, algunos de sus participantes han hecho referencia a lo que se espera de ellos. El veterano actor Miguel Rellán, entre confundido y escéptico, lee un mensaje por el que resulta evidente que el director le pide grabaciones de actividades banales. El director requiere, en realidad, escenas de una inactividad en consonancia con la que empantana la vida de todo el país.⁴

Como no podía ser de otra forma, el resultado es muy poca acción y un muy escaso actuar ante la sucesión de cámaras que captan quehaceres diarios. En ese sentido, resulta significativo el papel de los rostros más reconocibles del cine y la televisión españoles en la cinta. El mencionado de la Torre, actor omnipresente en el cine español de principios del siglo XXI y protagonista de algunos de los *thrillers* de más éxito en la década de 2010, aparece cortando lonchas de jamón y luego disponiendo del hueso. Otro de los nombres establecidos en la industria audiovisual del país, José Coronado, dibuja en la pared de su casa. Pepón Nieto, popular en el medio televisivo gracias a la serie *Los hombres de Paco*, come frente a la cámara y se filma en el baño, sentado en el inodoro. Son actores sin diálogo ni papel que, si interpretan el encierro, lo hacen con un minimalismo similar al del resto de los participantes en la producción. Si bien es cierto que un mínimo de actividad está presente en un buen número de las escenas (y que el director ha reconocido que en algún momento sí pide que sus colaboradores hagan ciertas cosas para completar el material filmado), la sensación predominante es de parálisis. Estamos ante la casi nula acción que caracteriza una existencia puesta entre paréntesis, algo que, por otra parte, es lo que esta pandemia representa en la vida de los ciudadanos.⁵ Siendo fieles a la etimología de la palabra, se puede decir que estamos ante un cine que renuncia deliberadamente a ser cinematográfico. En el fondo ésa es la esencia de otros proyectos cinematográficos que trabajan con la introspección y la quietud, con interioridades tanto como con interiores. El valor de esta inacción (así como el de la lentitud) merecerá su propia sección más adelante. Baste decir, por el momento, que en ellas se funda la esencia de la cinta desde el principio.

En efecto, las primeras escenas del documental constituyen una suerte de preámbulo a lo que ha de ser su estructura tripartita. Con ellas se adelantan ya las opciones en esta “representación de un estado de ánimo” durante el confinamiento a la vez que se ofrecen algunas claves para su interpretación y, sobre todo, unos ecos visuales muy precisos. Los primeros planos, los primeros espacios filmados, contienen la imagen de gente en silencio frente a pantallas de diversos tamaños. Hay dos individuos que leen en sus teléfonos móviles y dos

⁴ Cavestany, por su parte, confirma en las primeras entrevistas que su intención era precisamente que sus “actores” se filmaran haciendo lo menos posible (Rivera). En otras declaraciones, el origen de la cinta se presenta de manera más lúdica. Empieza con grabaciones que el director y el actor Luis Bermejo se mandan el uno al otro en los primeros días del confinamiento (durmiendo, cepillándose los dientes. . .). “Como la correspondencia visual entre Víctor Erice y Abbas Kiarostami,” apunta Bermejo (Belinchón).

⁵ Hay que subrayar el hecho de que el estado de alarma en España, prorrogado en varias ocasiones, ordena un encierro estricto. Sólo salidas para comprar alimentos y medicinas o para sacar al perro están permitidas durante la fase del confinamiento durante la que se filma el documental.

parejas que miran televisiones fuera de cuadro (figura 1). La callada interacción con ese tipo de dispositivo es un primer motivo visual que se desarrollará en el texto fílmico.



Figura 1

Junto a esos planos de soledad telemática, hay dos que muestran a individuos solos e inmóviles, primeras imágenes-síntoma de la posible patología del confinamiento que se examina en el documental. Aparece primero el plano de una mujer de pie, vista de perfil, la cabeza ligeramente ladeada y la mirada perdida (figura 2). Luego está ese plano fijo de un hombre sentado el borde de un sillón, inclinado hacia delante, con la cabeza en las manos (figura 3).



Figura 2



Figura 3

La tradición iconográfica del sujeto melancólico es extensa y variada.⁶ Sin embargo, estas dos figuras parecen ser representativas de lo que podría constituir la visualidad de la melancolía en occidente. La imagen de una mujer ensimismada, en particular, recurre tanto en la tradición pictórica (la “Mujer melancólica” de Picasso [figura 4], Paul Gauguin y su *Faaturuma*

⁶ Una exhibición como *Melancholy: Genius and Insanity in the West* puede atraer multitudes en París y Berlín, con la “Melencolía I” de Durero como núcleo, pero con un muy expansivo repertorio de obras en las que se incluyen las esculturas de un Ajax contemplando su suicidio hasta cuadros de Goya y Picasso.

[figura 5]) como en la fotografía médica fisonomista (el famoso doctor Hugh Welch Diamond, con instantáneas tituladas “Suicidal Melancholy” [figura 6], por ejemplo)



Figura 4



Figura 5



Figura 6: James G. Swan, *Suicidal Melancholy* (1868).
In Hugh Diamond.

Figura 6

Desde el seminal grabado de Durero *Melencolia I* [figura 7], descansar la cabeza en las manos es una postura frecuente en la representación del sujeto melancólico de ambos sexos. De Goya [Figura 8] a Van Gogh [figura 9], pasando por multitud de retratos románticos, el hombre y la mujer melancólicos no parece soportar el peso de sus reflexiones.



Figura 7



Figura 8



Figura 9

La imagen estática de esas melancolías femenina y masculina abren el discurso visual sobre confinamiento y estados de ánimo que es *Madrid, interior* a la vez que invocan toda una larga tradición artística, pictórica en su mayoría.⁷ La otra serie de imágenes, las que incluyen la presencia de pantallas y dispositivos es, por supuesto, más novedosa.

Esa es la virtualidad que aporta el filme a la imaginaria, quizá al imaginario, del estado melancólico nacional en la primavera de 2020 en España. La iconografía que este documental añade al repositorio de manifestaciones visuales de la melancolía, la que añade la pandemia misma en este caso, es la de sujetos a la vez aislados y comunicados. Lo que añade, por fin, son pantallas y también cámaras, en plural. Ante las noticias del mundo que trae la televisión no se reacciona de manera especial. Los ordenadores aparecen como pantallas en las que se busca información en algún momento y sólo en raras ocasiones como tecnología que facilita las omnipresentes videoconferencias familiares o laborales durante la pandemia. La soledad del ciberespacio, el aislamiento vital aun en esta sociedad de bandas anchas e hipercomunicación, es ya un problema de salud pública reconocido mucho antes de que tenga lugar ese momento de confinamiento obligatorio de la pandemia de 2020. El famoso ministerio de (o para) la soledad creado en el Reino Unido en 2018 es más que una curiosidad en las conversaciones sobre el bienestar emocional en pleno siglo XXI.⁸ La soledad misma, por otra parte, se llama y se trata como epidemia en numerosas ocasiones antes de que esta otra pandemia la haga más evidente. Son muchos los artículos y las piezas de opinión en las que el confinamiento causado por la enfermedad contagiosa se lee como la situación que, más que causar, confirma la condición inherentemente solitaria del individuo en la sociedad de la hiperconexión. En ese sentido, la continuada presencia de un contacto virtual con el mundo exterior, las más de las veces callado, abunda en esa contradicción contemporánea. Otras representaciones del confinamiento sitúan a la comunicación no presencial, a ese verse a través de pantallas, en el epicentro de las respuestas emocionales a la crisis. La súbita popularidad de aplicaciones como *Zoom* en particular y las

⁷ El volumen de referencia aquí es el ya icónico texto de Raymond Klibansky.

⁸ El ministerio se crea en 2018 como respuesta al informe de la llamada “Jo Cox Commission.”

“reuniones” familiares, festivas o laborales son una de las constantes en el imaginario del confinamiento y en los intentos por combatirlo. En ese sentido, las imágenes y la figuración del aislamiento que el documental aporta a lo que podríamos considerar la producción de imágenes de la pandemia tiene tanto de diálogo como de respuesta visual y afectiva.

Vaya por delante el reconocimiento de que la crisis de salud global causada por el coronavirus conocido como COVID-19 genera, en primer lugar, enfermedad, muerte y duelo. Solo tomando como referencia las estadísticas en el momento en el que el documental goza de esa breve difusión virtual en el mes de mayo de 2020, en España el número de contagios supera los 230.000 y las muertes son ya más de 27.000. La comunidad madrileña es la más afectada en el territorio nacional y Madrid la ciudad con más contagios y más fallecimientos. La emergencia sanitaria da lugar también a ordenanzas, comunicados, recomendaciones y, a medida que pasen los meses, controversias, así como a una agria trifulca política instigada por los partidos de derecha y extrema derecha.

No menos prolífica, la pandemia genera una multitud de imágenes de muy distinto signo, tanto en el espacio doméstico como en el dominio público. En este último, los medios de comunicación difunden escenas de hospitales abarrotados y calles desiertas. La prensa nacional y las plataformas digitales abundan en instantáneas de personal sanitario, patrullas desinfectantes, ciudadanos guardando distancias de seguridad y, sobre todo, mascarillas. Algunos periódicos (*El Diario Vasco*, *La Vanguardia* y *El Periódico*) piden contribuciones a sus lectores para documentar cómo están viviendo su encierro y el resultado es, las más de las veces, fotografías. En el entorno de esa otra viralidad mediática que crean redes sociales y plataformas de comunicación interpersonal, la circulación de instantáneas o de breves filmaciones añade una nueva dimensión a toda esta visualidad de la pandemia y sus efectos en la vida del país. El día a día del confinamiento se convierte en un lugar común de representación. Imágenes de escolarización doméstica, teletrabajo o videoconferencias circulan en la red como índices de una nueva cotidianidad. Pronto veremos que se convierten en el formato por el que armar ficciones, con mayor frecuencia televisivas, sobre y durante la pandemia. Las fotografías y vídeos de balcones, el único espacio de cierta interacción física o comunicación no virtual con los demás, son especialmente populares dentro de este repositorio de imágenes. Fiestas, saludos, conciertos, homenajes, protestas. . . el balcón es la única semblanza de exterioridad en este confinamiento. Cimentando el valor de ese espacio doméstico en condiciones de clausura, a principios del mes de abril el festival PhotoEspaña lanza la campaña #PHEdesdemibalcón en la que invita a los ciudadanos a compartir en Instagram fotografías de y desde balcones o ventanas. El resultado es más de 10.000 instantáneas de esos lugares de mínima apertura al mundo exterior. De entre todas esas imágenes, los aplausos desde los balcones a las ocho de la noche dedicados a los trabajadores del sector sanitario se convierten pronto en la imagen icónica de los primeros meses de cuarentena nacional.

La película de Cavestany incluye un gran número de escenas en balcones o ventanas y una de ellas muestra ese homenaje popular diario. Más cómica es la grabación que muestra al propio director despertando de repente por esos mismos aplausos, sumándose a ellos de manera apresurada y volviendo al sofá donde dormía. La excepcionalidad de ese reconocimiento ciudadano se convierte también en la nueva rutina del confinamiento. El filme incluye otras escenas que tienen que ver con esta normalidad de la pandemia: esa que fuerza o invita a nuevos hábitos y comportamientos. Esta “gente en sitio” desinfecta las patas del perro después de un paseo, cuida a distancia de otro confinado o discute el progreso de la situación con sus familiares. Aun así, la mayor parte de las escenas siguen siendo la de individuos confinados que

evidencian que la consecuencia fundamental de la emergencia sanitaria en la vida de todos los habitantes del país es precisamente ese no poder salir de casa. El objetivo sigue siendo “retratar un estado de ánimo” y no tanto los nuevos quehaceres a las que fuerza el estado de alarma.

Lo que debería quedar claro tras este somero repaso de un panorama visual tan prolífico y de tan diversa índole en la España confinada es, precisamente, que la pandemia, tan conectada con la idea de crisis (sanitaria, laboral, política) no significa ninguna crisis de representación visual. Es más, hasta cierto punto se podría hablar incluso de cierta inflación de imágenes. En ese contexto es donde la calidad de las que informan este documental destaca a la hora de reflejar esta nueva realidad vivida de puertas adentro. *Madrid, interior* opta por esas imágenes del aislamiento, por lo general ausentes de diálogo. El filme propone una sucesión de escenas no para hacer pasar el tiempo, sino para subrayar esa conciencia del tiempo a la que fuerza el encierro. Crea una imagen más fotográfica que cinematográfica, en consonancia con la experiencia de una vida menos dinámica, forzosamente contemplativa. Junto con la relativa ausencia de elementos cinematográficos, la lentitud es uno de los rasgos distintivos de estas escenas, un rasgo que, como veremos, se asocia con la ausencia de líneas narrativas y el predominio de planos estáticos. Si “retratar un estado de ánimo durante las peores semanas de la pandemia” es el objetivo expreso de la cinta, queda claro que ese retrato se asienta en sujetos de acción limitada, diálogo mínimo y, sí, condición melancólica. La particularidad del retrato por el que opta Cavestany adquiere todavía más relieve en el contexto de la producción no solo de imágenes periodísticas, fotográficas o virales, sino en una industria audiovisual que, a pesar de todo, subsiste durante la pandemia.

Melancolía imaginativa

Madrid, interior es el primer largometraje sobre la pandemia rodado y estrenado durante la misma, pero no es la única producción audiovisual que la trata de manera contemporánea y que rueda en condiciones tan limitadas.⁹ El primero de abril de 2020 la televisión pública catalana estrena *Jo també em quedo a casa*, comedia en la que los actores se hablan a través de pantallas de ordenadores simulando el método de comunicación más popular durante el confinamiento. El 7 de abril de 2020, la cadena pública de televisión española estrena *Diarios de la cuarentena*, una *sitcom* de reparto coral que no depende tanto de la premisa anterior y que se rueda en más localizaciones, diez para ser precisos. Son los diez domicilios de los actores de la serie a los que se les envía un *iphone*, un micrófono, un trípode y un programa informático con el que enviar lo grabado. La serie tiene guion, ensayos por *Skype* y se decanta, obviamente, por un formato de situaciones cómicas en las que el confinamiento es a la vez el hilo argumental y la fuente de casi todos los *gags*. Es una producción precedida de cierta polémica, ya que se cuestiona la idoneidad de tratar este tema precisamente en tono cómico durante la pandemia misma y con dinero público. Objeciones motivadas por agendas políticas aparte, la controversia atañe al sentimiento apropiado en el que traducir una crisis nacional de estas características. El problema es cómo contar el confinamiento y qué efectos se espera de ello. Las referencias ahora no son tan puntuales como la iconografía del sujeto melancólico; más bien se trata de invocar esa tradición de contar historias durante encierros y epidemias, a la vez que de preguntarse con qué propósito. Y es que, en asociaciones de mayor o menor relevancia, la melancolía y, en su

⁹ Me limito aquí a la producción audiovisual española. Durante los meses más duros del encierro en Europa y las Américas, entre marzo y mayo de 2020, se producen al menos dos películas en E.E.U.U. Las dos se estrenan en la red y la dos son de una calidad y un oportunismo más que cuestionable. Los filmes en cuestión son *Corona* (Keshvari) y *Corona Zombies* (Band 2020).

momento, la plaga tiene que ver con el encierro, la inactividad, la pérdida, el duelo y la creatividad: todos factores de peso en *Madrid, interior*.

Retrotraerse hasta *El Decamerón* como primera referencia no es tan descabellado como pueda parecer si se piensa que sus personajes de ficción entretienen el encierro contando y que la colección de cuentos misma se ofrece como remedio para la melancolía de sus posibles lectores o, mejor, lectoras. En la cosmovisión de Bocaccio, la mujer es más proclive a esa condición por, según el proemio, su vivir semi-enclaustrado y la falta de las saludables actividades al aire libre de las que disfruta el varón.¹⁰ A esta primera referencia se le podría sumar la más arcana del rey Duarte de Portugal, aquejado de una melancolía en torno a la que reflexiona por escrito rodeado de una plaga bubónica de la que fallece en 1438.¹¹

De entre las historias audiovisuales que se cuentan sobre la pandemia y durante la pandemia, sólo *Madrid, interior* refuerza los lazos simbólicos ya establecidos entre encierro y melancolía al armar precisamente un tipo de narración en el que la acción es mínima y la trama casi inexistente. El estado de ánimo que transmiten esas dos series televisivas mencionadas tiene que ver con un humor ligero y justifican su existencia con el lugar común de usar la risa como medicina, como mecanismo de defensa. Si tuvieran filiación con alguna de las teorías clásicas de la comedia, la del alivio sería la que mejor describiría su agenda y su funcionamiento. Esos espacios de reclusión ficticios quieren presentarse como oasis cómicos en el entorno de enfermedad y muerte que los rodea. Las situaciones cómicas suelen articularse en torno a parejas puestas a prueba tanto por su separación como por su constante compañía. Cavestany, en cambio, renuncia casi por completo a todo mecanismo que no confronte a sus personajes con la realidad de su aislamiento. Usa el confinamiento como materia prima en su apuesta creativa, pero el conjunto de sus mini-relatos sin un claro arco narrativo no busca entretener, hacer pasar el tiempo o distraer. La sucesión de escenas que encadena el documental no combate melancolías (a lo Bocaccio), ni alivia miedos o ansiedades. Lo que sí hace es conectar el estado melancólico con la idea de creatividad misma. Es el neoplatonismo renacentista la doctrina que revaloriza la asociación entre la melancolía y la genialidad ya existente en la antigüedad clásica. El *homo melancholicus* nacido bajo el signo de Saturno e influenciado por Mercurio es el creador taciturno, el que traduce su desolación en arte o en pensamiento. Juan Mayorga y Juan José Millás aportan buena parte de esa *gravitas* al filme. Mayorga, premio nacional de teatro en 2007 y de Literatura Dramática en 2013, lee uno de sus textos. Lo hace ataviado con unas gafas de natación, lo que resalta a la vez la extrañeza de la situación y la excentricidad del artista. Millás lee un breve texto sobre la imposibilidad de volver a casa una vez que termine el encierro (¿cómo volver al sitio de donde no se ha salido?). Los intelectuales retratados en este encierro encajan con esa imagen del *homo melancholicus* y su discurso no tiene que ver ni con el duelo ni con la desesperación. Durante el confinamiento se crea, y lo que se crea es más reflexión que entretenimiento. En ese sentido, Juan Cavestany, como director, es también ese melancólico creativo que traduce afectos en imágenes. Durante el confinamiento se piensa, se escribe y se filma. El resultado es un cine de tomas largas, silencios sostenidos y estatismo que llamar, por supuesto, melancólico.

¹⁰ Par una discusión más detallada de las conexiones entre género y melancolía, véase Schiesari.

¹¹ Para Iona McCleery “Duarte’s writings show how melancholy can be related to both the intellectual and social background of the sufferer, with the plague having the ability to both challenge and re-enforce religious beliefs depending on prior education and local context” (174). Santa Teresa y sus escritos sobre la condición melancólica en monjas es otra de las menciones obligadas en esta arqueología de encierros melancólicos.

Cine melancólico

Cine lento [*slow cinema*], cine transcendental, cine arte, cine poético. . . la praxis cinematográfica que contrarresta o directamente combate el modo de hacer películas hegemónico en la industria cinematográfica se ha llamado de varias maneras. Los conceptos asociados con todas esas concepciones del séptimo arte, sin embargo, presentan similitudes. Estatismo, intelectualidad, introspección, esteticismo y, sobre todo, lentitud son los términos que se repiten en el análisis de unas ficciones estéticamente disidentes. Formalmente esa disidencia se manifiesta a través de planos de larga duración, encuadres obsesivos, ausencia de diálogo y escasez de movimientos. Los nombres más representativos de ese tipo de cine van desde un pionero en el cine arte europeo de la década de los sesenta como Michelangelo Antonioni al filipino Lav Diaz, uno de los directores paradigmáticos del llamado *slow cinema* contemporáneo. Por el camino quedan autores de diferentes períodos y tradiciones como Andrei Tarkovsky, Yasujiro Ozu, Béla Tarr, Terrence Malick, Pedro Costa, Abbas Kiarostami, o los españoles Víctor Erice, José Luis Guerín y Albert Serra. Con *Madrid, interior* Juan Cavestany se suma a la nómina de directores que encuentran en la lentitud, la introspección e incluso el aburrimiento los mimbres para su quehacer cinematográfico. ¿Se puede hablar también de cine melancólico en su caso? ¿Se puede agregar esa categoría a la serie citada más arriba? La melancolía sería aquí una cuestión tanto de sujetos y espacios como de la manera en la que se filman.

La discusión de la melancolía en cine existe y tiene que ver con la representación de personajes supuestamente aquejados del mal de Saturno generalmente porque el texto fílmico mismo los reconoce como tales. *Melancholia* (2011), el polémico filme de Lars von Triers, es una referencia común por razones más complejas que su título. Todo un planeta destinado a causar una catástrofe de dimensiones apocalípticas se llama así. La protagonista, Justine (Kirsten Dunst), se suele leer como trasunto simbólico de un Von Triers a menudo afectado de depresiones y, según su terapeuta, proclive a estados melancólicos.¹² De la misma manera, se reconocen sujetos melancólicos en el cine de la argentina Lucrecia Martel (Dufays), en el cine chino contemporáneo (Ma) o en las producciones del griego Theo Angelopoulos (Climent), entre muchos otros.

La melancolía que se reconoce en los personajes que pueblan la obra de todos esos directores obedece a un diagnóstico esencialmente freudiano. El texto de referencia es el clásico, el que presenta duelo y melancolía como estados por los que se procesa la pérdida “of a loved one, or the loss of some abstraction which has taken the place of one, such one’s country, liberty, and ideal, and so on” (243). Las aplicaciones hermenéuticas de ese texto pueden ser más o menos fieles al carácter psicoanalítico del escrito original, pero la presencia del duelo como término que facilita el entendimiento del proceso melancólico es casi constante. Este último, en esencia, libera y no hay nada en él que no sea consciente. En cambio, la melancolía “is in some way related to an object-loss which is withdrawn from consciousness” (245). En una observación que se diría lo hace tanto psiquiatra como espectador, Freud explica que “the inhibition of the melancholic seems puzzling to us because we cannot see what it is that is

¹² Según la entrevista del director con el escritor Per Juul Carlsen que se le da a la crítica en los primeros pases del filme, el doctor cree que “depressives and melancholics act more calmly in violent situations, while ‘ordinary, happy’ people are more apt to panic” (citado por Rao). El dato, no sólo es interesante para el análisis del filme de von Triers, sino que prueba hasta qué punto la melancolía sigue formando parte del repertorio clínico del psicoanálisis. En 2010 hay todavía especialistas en psiquiatría que tanto postulan su utilidad clínica como la distinguen de la depresión (Bell 2).

absorbing him so entirely” (245-246). Freud podría estar frente a un paciente, pero también frente a una película. Podría estar frente a Monica Vitti en *L'Avventura* (Antonioni 1960), por ejemplo. La Justine de von Triers, la mujer sin cabeza de Martel, o los personajes itinerantes de Angelopoulos también ofrecen figuras hasta cierto punto inescrutables, aquejados de una afección que tiene y no tiene causas precisas. Son afecciones que, sobre todo, perduran, que no se benefician de los efectos purificadores del duelo. Así, los personajes cinematográficos tienen como refuerzo visual esa iconografía clásica del sujeto melancólico ya mencionada. En el medio cinematográfico, su estatismo tiene un valor todavía más significativo a la hora de traducirse en un estado psicológico. De hecho, junto con esta melancolía centrada en el personaje y su visibilidad, las discusiones de buena parte de esos filmes se centran en los rasgos formales ya mencionados en el análisis de los diversos cines contestatarios frente al cine-acción hegemónico. La *Melancholia* (2008) de Diaz, por ejemplo, es un filme en blanco y negro de siete horas y media de duración. Las películas de Angelopoulos tienen esas extensas, morosas coreografías de planos secuencia hechos para la calma más que para el vértigo. El filme de von Triers es más tradicional formalmente. Sin embargo, son precisamente las oníricas escenas iniciales, en cámara lenta y puntuadas por el *Tristán e Isolda* wagneriano, las que se reconocen constantemente como consustanciales con el carácter melancólico del filme y no solo deudoras de la personalidad de su protagonista [figura 10].



Figura 10

Ya hemos visto que el filme de Cavestany conecta con una iconografía muy precisa en su representación del sujeto melancólico y que explora la conexión entre encierro y creatividad propias de esa tradición representativa de estados melancólicos. Los silencios, la introspección, la lentitud e incluso el aburrimiento son parte de la gramática de estas imágenes de cámaras estáticas, escasez de diálogo y tomas largas. A diferencia de la estética disidente del cine arte europeo de los años sesenta del siglo XX (o de la que se opone al mercado de imágenes cinematográficas neoliberal de finales de ese siglo y principios del XXI), la, digamos, táctica de inacción, el “uso estratégico del aburrimiento” (Schrader), están en consonancia con el tipo de imágenes circundantes en la primavera de 2020. La melancolía cinematográfica es una cuestión de forma también y *Madrid, interior* acompasa el ritmo y la esencia de sus imágenes a ese estado de pérdida: pérdida de la exterioridad, del movimiento extramuros, del contacto físico con el otro; un otro que puede ser el familiar distante, el amigo o, ¿por qué no?, el extraño. El paradigma freudiano ya mencionado, el que empareja duelo y melancolía, también resulta operativo en este análisis del documental como retrato del estado de ánimo de todo un país en mitad de una pandemia. Es evidente que en la cinta no hay duelo, aunque las posibilidades para que lo hubiera están ahí: en todo lo que rodea a estos sujetos confinados, en el costo humano de la enfermedad. La abstracción que toma el lugar de la pérdida en este caso es algo menos preciso que la libertad de movimientos fuera de casa. Los personajes están procesando la falta

de mucho más y la figura que presentan ante el espectador es a menudo la que describe ese Freud espectador de tristezas misteriosas. Además de esa gente en sitios, ensimismada, inactiva, aburrida, hay individuos que contienen la respiración, que se filman saliendo lentamente de un armario, que consolidan envases medio vacíos de alimentos o productos higiénicos. No estamos ante el abismo de esa tristeza profunda o inhibición de las funciones psíquicas que suelen caracterizar al depresivo.

En esta situación, las pantallas son omnipresentes; pantallas por las que se subraya que el objeto perdido, sea el contacto físico con aquellos que quedan extramuros o la libertad de movimiento, está presente como pérdida. En este confinamiento y con esta plaga del siglo XXI, la virtualidad de comunicaciones y entretenimientos se diría que agravan más que alivian tristezas, que subrayan soledades. *Madrid, interior* plantea la posibilidad de que no se pierda sólo la posibilidad de salir de casa en este estado de emergencia nacional. Propone, de manera indirecta, que las pérdidas son muchas y variadas. El filme aventura incluso que la soledad tal vez ya estaba ahí, en germen. Cumpleaños, citas, reuniones, clases, relaciones que tienen lugar a distancia. . . si tanto de nuestra vida es virtual, no ha de extrañar que las posibles manifestaciones de la melancolía en el siglo XXI y en mitad de una pandemia también lo sean.

Obras citadas

- Belinchón, Gregorio. <https://elpais.com/cultura/2020-05-07/madrid-interior-vivencia-intima-del-confinamiento.html>. 8 de Mayo de 2020. *elpais.com*. 20 de 6 de 2020.
- Bell, Matthew. *Melancholia: The Western Malady*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- BOE. “Real Decreto 463/2020.” *Boletín Oficial del estado* 14 de Marzo de 2020: 25390-25400.
- Climent, Michel. “Mélancolie, fin de siècle: sur le cinéma d’Angelopoulos.” *Positif* 556 (2007): 106-108.
- Dufays, Sophie. “From the Child Who Dies to the Adolescent Who Kills: Children’s Perception and Melancholy in *La ciénaga* and *La rabia*.” Rocha, Carolina and Georgia Seminet eds. *Screening Minors in Latin American Cinema*. Lanham, MD: Lexington Books, 2014. 19-34.
- Freud, Sigmund. “Mourning and Melancholia”. Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. XIV. London: The Hogarth Press, 1953. 243-258.
- Klibansky, Raymond. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*. Montreal: McGill-Queen’s University, 2019.
- Ma, Jean. *Melancholy Drift: Marking Time in Chinese Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.
- Madrid, interior*. Dir. Juan Cavestany. 2020. Filme.
- McCleery, Iona. “Both ‘illness and temptation of the enemy’: melancholy, the medieval patient and the writings of King Duarte of Portugal.” *Journal of Medieval Iberian Studies* I.2 (2009): 163-178.
- Rao, Mallika. <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2020/05/watching-melancholia-during-pandemic/611383/>. 9 de Mayo de 2020. *theatlantic.com*. 16 de 6 de 2020.
- Rivera, Alfonso. <https://cineuropa.org/en/newsdetail/388302/>. 12 de Mayo de 2020. *cineuropa.org*. 15 de 6 de 2020.
- Schiesari, Julianna. *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*. Cornell University Press, 1992.
- Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Oakland: University of California Press. 2018