laFuga

Te vas a morir de pena cuando yo no esté

Notas sobre posibilidades de la tragicomedia en Melinda y Melinda & Reyes y reina

Por Milenko Skoknic D.

Tags | **Cine de ficción | Afecto | Crítica | Estados Unidos | Francia**

** **Reyes y reina** (*Rois et Reine*, 2004), la sexta pelicula del francés Arnaud Desplechin, es una reposición del cine melodramatico con un toque de comedia que no busca dividir ambos generos en un díptico de intenciones establecidas entre lo divertido y lo triste. Esto funciona a favor del film, puesto que la trama fragmentada de la historia de Nora (Emmanuelle Devos); juega con lo triste, se plantea jugar con lo triste: afirma lo divertido y trágico de los eventos traumáticos de su vida.

Reyes y Reina es una version complementaria, a pesar de ser, además, una versión a contrapelo de **Melinda y Melinda** (2004), de Woody Allen. *Melinda y Melinda* comienza con una cena de unos intelectuales gringos, debatiendo si un mismo evento es triste, dramático, reflejo de la latencia absurda de la vida occidental, versus el gesto de ver el mismo evento como una comedia edificante y redentora. Pero Allen pone en escena esta situación dual a través de una bisagra clara. Sin embargo, una bisagra demasiado gruesa: hace dos versions de una misma historia, que consiste en una mujer de clase alta -Melinda- quien por resultado de su erratica forma de vida, vive una condición de despresión crónica, e interrumpe una cena de unos amigos para alojar en su casa e intentar reamar su vida: Melinda se acaba de separar de su opulento marido doctor ("una vida plena. Demasiado plena"). Y Allen, acto seguido, comienza a intercalar dos versiones de la misma trama, uno en tono burlesco, y el otro en nota trágica.

Las dos historias de Melinda son vistas a través de los mencionados prismas de género: comedia-drama, acorde con los discursos de los comensales que dan el punto de partida al film. Con este díptico fílmico, Allen plasma una relatividad de punto de vista con respecto al teatro de la vida de Melinda. Ideal para Allen, ya que su zoologia neoyorkina de clase alta da para toda clase de escenas: en museos, galas, *bistros*, viajes al campo en convertibles, gente de contactos e influencias, donde el escenario se mantiene intacto, y lo que cambia son los peones, quienes una vez colmadas sus necesidades básicas -y las no tan basicas tambien-, comienzan a sobremadurarse como una fruta bien cuidada, pero que al no ser comida, al no ser puesta en circulación via digestion-transformación, se va a pérdida. Algo así cuando el guatón mafioso le dice al general en **Akira** (Katsuhiro Otomo, 1989), al pasear por un rascacielos de NeoTokio, contemplando la cuidad: "esta ciudad es como una fruta sobremadura que está comenzando a podrirse".

 Así, los personajes en *Melinda y Melinda* tienen todo, pero paulatinamente sucumben ante *la nada,* del estancamiento desprovisto de transformación. Triste, pero Woody Allen termina la pelicula didácticamente, como una *Bildungsroman* (novela formativa alemana); insistiendo que el díptico Melinda triste-Melinda feliz es sólo una pelicula. Clama uno de los comensales al final del film (el que estaba a favor de la vida como comedia): "amigos, la vida hay que disfrutarla altiro, porque si no, se te pasa volando *así*" (chasquea los dedos y la película termina).

Mi pregunta es, ¿por qué Allen no mezcla las cosas en *Melinda y Melinda*? ¿No es plasmar simultaneidad de sentimientos, contradiccion y tensión en un mismo espacio-tiempo crear

coexistencia, y por lo tanto, subir el plano de intensidad en la cinta? Al separar en espacio didácticos su puesta en escena del *teatro de la vida* en modos de comedia y tragedia, Allen logra una obra divertida, pero que se te olvida con la misma rapidez con la que el comediante chasquea los dedos al final de la película. De ninguna manera la cinta de Allen es fallida en su didactismo: es producto de su construcción "divertida" de los eventos vitales, y a pesar que Allen echa mano a una sintaxis de New York tipo *Sex and the City*, *Melinda y Melinda* entretiene.

Pasemos ahora a *Reyes y reina*, de Desplechin. Como decía al principio, el borde que separa la comedia de la tragedia es nublada constantemente en la pelicula. Lo bonito es que es nublada sin intento de difuminación: sólo el corte limpio separa el espacio diegético con respecto al espacio imaginario (no por eso menos real, es un espacio fantasmagórico). Los vasos comunicantes entre comedia-tragedia es una nube transparente: el espacio extradiegético donde ocurren las visitas de los fantasmas a Nora es limpio, tan nítido como el de sus fiestas en su casa, sus caminatas por Paris, su trabajo como galerista.

La fantasmagoria de las sensaciones (culpas y memorias,) que acosan a esta "reina" (Nora) son de prístina claridad, así como los espacios de locura de su ex-pololo Ismael (Mathieu Almaric), y su internación en manicomio por voluntad de su hermana resentida. Los espacios de locura de Ismael son determinados por las instituciones: En el manicomio, es el menos "loco", mientras que en los ensayos con su ensemble musical, Ismael se desenvuelve como persona creativa, donde su estado psicológico instable es transmutado hacia una productividad, es una sensibilidad que le permite interpretar piezas de gran complejidad (piezas de musica contemporánea del siglo XX). Es en los lugares por los que Ismael habita los que establecen su estatuo como enfermo o sano. De alguna manera, las instituciones fuerzan y exageran gestos atípicos de la personalidad y gestos de Ismael que los profesionales de la salud califican de enfermos.

 Pero los gestos y las palabras de Ismael son de sutilezas desgarradoras, ejemplificados de manera emotiva en su "carta hablada" al joven hijo de Nora, donde Ismael establece una distancia cómplice con su niño-interior, para así poder hablar de uno a uno con el niño, sin intentar enmascarar su posición de adulto. Es un acto de despojo educativo: Ismael no quiere enseñarle nada al niño, no quiere convertirlo en un adulto, no desea edificarlo, convertirlo en un edificio moral. Al contrario: la materia ética que Ismael le entrega son materials invisibles e indivisibles para efectos la madurez adulta. Son elementos fuertes aunque perecibles para empoderar al cabro chico, para que endurezca su piel contra el frío de la existencia. Para que no le eche culpa al frío que haga frío, como decía Aldous Huxley. No olvidemos (para los que vieron la película) que este niño no tiene padre. Nació sin padre, porque éste murió antes que naciera su hijo. Ismael sabe que él no es un padre subsituto: no subsana al niño reemplazando a un fantasma por otro: él sabe que el niño de seguro ya tiene suficientes así como está. Es una escena muy seria, pero que rebosa de un tipo de amor que no tiene nombre: no es amistad, no es amor fraterno ni filial; es una cercania sanadora, como una cancion de cuna: anticipa el dolor de crecer sin raíces ni referencias, modelos. Pero celebra la libertad que eso conlleva; enfrentar el frío de enfrentar el miedo a la libertad, como "una cuncuna amarilla", o como la canción sanadora cantada a Lorenzo por su amigo Omouri: una canción que calma el alma de Lorenzo (ya que su cuerpo está enfermo e inmóvil) en **Lorenzo's Oil** (George Miller, 1992).

Con estas impresiones, he querido exponer algunos momentos de claridad en la pelicula *Reyes y reina*, que dicho sea de paso, contiene bastantes. Recomendaría prestar atención a cómo los protagonistas principales son tocados por fantasmas que coexisten en el espacio "real" de los acontecimientos en *Reyes y Reina* (personas fallecidas en caso de Nora, y rollos mentales en caso de Ismael). Estas compañías espectrales son en complemento, quizás, al hecho que siempre estamos rodeados de apariencias virtuales con nuestros aparatos telecomunicacionales, que nos proveen fantasmas de presencias ausentes: la llamada de la mamá, el papá, jefe, amigo. Si hablas con un abuelo enfermo, un padre moribundo, acaso no es hablar con un fantasma en devenir? Desplechin encara y apropia estos tropos narrativos, tal como sucede en **Vertigo** (Alfred Hitchcock, 1958): Scotty (James Stewart) ama perpetuamente a fantasmas que están vivos. Sin embargo, su deseo está en perpetua carencia por el trauma que supone amar la en la persona al frente tuyo, una encarnación de una persona muerta que amaste antes.

Reyes y reina toma lugar en el límite que separa la vida y la venidera muerte de parientes, amigos: pero a la vez, tiene que lidiar con la emergencia de los nacidos, los hijos que crecen, y de padres que no vieron nacer a sus hijos. Este mundo agujereado por vacíos en el gabiente de familiares en *Reyes y reina* dibuja una red de parientes que entregan afectos, que a su vez están armados por vasos comunicantes donde el contacto y filiación están en perpetua carencia, ya que mientras unos mueren, otros nacen: vacíos no colmados. Las manos que tratan de tocarse y sentirse están siendo separadas, a fuerza de la pulsión trágica de los ciclos de vida ejemplificados en la cinta.

Ésta es la fuerza de *Reyes y reina* como construcción fílmica que explota el tiempo extra-cronológico que el cine se presta para explorar: la fantasmagoria y coexistencia de los vivos y los muertos, unidos a fuerza del recuerdo y de aprehender esos instantes cuando los vivos estan están contigo, antes de pasarse al otro lado.

Como citar: Skoknic, M. (2005). Te vas a morir de pena cuando yo no esté, *laFuga*, 1. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/te-vas-a-morir-de-pena-cuando-yo-no-este/55