

La muerte del hijo entre la naturaleza y la ciudad: *La soledad* de Jaime Rosales, *Vinyan* de Fabrice du Welz, *Antichrist* de Lars Von Trier

*Arnaud Duprat de Montero**

UNIVERSITÉ RENNES 2

Resumen:

Tres películas coetáneas dirigidas por hombres –*La soledad* de Jaime Rosales (2007), *Vinyan* de Fabrice du Welz (2008) y *Antichrist* de Lars Von Trier (2009)– cuentan el duelo de una madre que acaba de perder a su hijo pequeño. Sin embargo, al situar las dos últimas historias en la naturaleza –la selva o el bosque–, se vuelven rápidamente fantásticas –las heroínas reanudan con sus orígenes, su yo verdadero y se convierten en seres salvajes y peligrosos– mientras que la primera presenta un relato realista. El hecho de contar este mismo duelo en un contexto urbano parece explicar esta diferencia genérica. Si el origen de Adela, el personaje protagonista de Rosales, se encuentra también en el campo, el hecho de que aparezca ahí su padre –un personaje ausente en *Vinyan* y *Antichrist*– permite a ésta afirmarse –aunque sea lejos de él– en una genealogía y evitar los excesos de las dos otras heroínas. La ciudad es entonces el lugar de la emancipación femenina y también de una soledad de las mujeres que favorece la aparición de nuevos modelos familiares en los que los hombres quedan excluidos.

Palabras claves:

Cine, madres, duelo, ciudad, naturaleza.

The death of the son in natural and urban settings : *La Soledad* by Jaime Rosales, *Vinyan* by Fabrice du Welz, *Antichrist* by Lars Von Trier

Abstract:

Three contemporary films directed by men - *La Soledad* by Jaime Rosales, *Vinyan* by Fabrice du Welz and *Antichrist* by Lars Von Trier – tell of the grief of mothers who have just lost their young sons. However, due to the fact that their plots have a natural setting – the jungle or the woods – the latter two films rapidly take a turn towards horror and fantasy whereby the heroines return to their sources, their genuine selves and are transformed into a wild and dangerous beings whereas the former of the three films presents a resolutely realistic narrative. The fact that the same form of grief is explored in an urban setting seems to explain that difference in style. Whilst Adela – the protagonist in Rosales’s film – also originally comes from the countryside, the fact that her father appears, contrasting with the absence of such a character in *Vinyan* and *Antichrist* allows Adela to assert herself within a genealogy, albeit at a distance from her father and thereby avoid the excesses of the other two heroines. The city is thus the place of female emancipation and also of a certain solitude which encourages the emergence of new models of the family from which men are excluded.

Key words:

Cinema, mothers, grief, nature, cities.

1. INTRODUCCIÓN

Si se suele considerar que, en las obras artísticas, los autores asimilan a menudo a sus personajes femeninos a medios naturales, dos filmes recientes parecen confirmar, en efecto, esta tendencia. Al contarnos

el duelo de una madre que acaba de perder a su hijo pequeño, *Vinyan* de Fabrice du Welz y *Antichrist* de Lars Von Trier, estrenados los dos en el intervalo de unos pocos meses¹, se presentan como dos obras misteriosamente parecidas. Más allá de un tema compartido, tienen en común el hecho de representar a sus heroínas en decorados naturales –la selva

en aquella, el bosque en ésta— que parecen permitirles expresar plenamente su dolor y su yo verdadero antes de perder el juicio. A pesar de un postulado inicial trágico y realista, la identidad genérica de los dos relatos acaba por experimentar un cambio y se vuelve fantástica. La representación de estos duelos maternos en el corazón de la naturaleza nos incita, en primer lugar, a preguntarnos si esta misma situación en un paisaje urbano hubiera tenido las mismas consecuencias. En este sentido, *La soledad* de Jaime Rosales, que se estrenó solamente un año antes de *Vinyan*², puede nutrir nuestra reflexión. A priori, esta película española que nos cuenta la historia de una mujer que pierde a su hijo pequeño en un atentado con bomba en un autobús madrileño, se diferencia de las dos otras por su relato realista en el que se trata ante todo, como lo indica su título, de una profunda soledad femenina vivida de manera callada. Sin embargo, aunque en los tres films se expresen sentimientos de manera exacerbada o, al contrario, de manera mucho más discreta, tratan todos el tema de la falta, una falta cruel y dolorosa, con una dimensión muchas veces metafísica y con consecuencias siempre dramáticas. Conviene, entonces, comparar estas tres obras con el enfoque de la representación de la identidad femenina en relación con la maternidad y con el sitio atribuido en una genealogía, en la medida en que, para estas tres heroínas, la muerte del hijo provoca una ruptura en el orden familiar que les incita a volver a pensar su posición de mujer y el vínculo entre ésta y sus responsabilidades de madre y de hija. Por eso, ya que esta búsqueda identitaria se desarrolla de manera distinta según los lugares, estas películas nos permiten una reflexión sobre la representación cinematográfica de la naturaleza y la ciudad como espacios propicios a la afirmación o la alienación de lo femenino.

2. DE LA ALIENACIÓN FEMENINA EN LA NATURALEZA A SU SALVACIÓN EN LA CIUDAD

En primer lugar, cabe constatar que, en estas tres películas, aunque la muerte del niño ocurra en un medio urbano, las heroínas viven su duelo en plena naturaleza. En *Vinyan*, Jeanne —Emmanuelle Béart— no puede aceptar la idea de abandonar Bangkok y la costa tailandesa donde, seis meses antes, su hijo Joshua desapareció en el Tsunami. Al ver un documental sobre la situación de los niños huérfanos en la selva, cree reconocer a su hijo. Sin otra prueba, se va en su busca con Paul, su marido —Rufus Sewell—, y con, como guías, traficantes que le prometen, a cambio de mucho dinero, llevarla hasta Joshua. A lo largo de un periplo iniciático, el carácter salvaje de la naturaleza

acaba por apoderarse de ella y la lleva a una maternidad primaria³, ya que decide quedarse con numerosos niños misteriosos y fantasmales en el corazón de la selva. El destino de la madre en *Antichrist* es bastante similar. Después de la caída de su hijo por la ventana mientras estaba haciendo el amor con su marido —Willem Dafoe—, la heroína de Von Trier —Charlotte Gainsbourg— no puede superar su dolor terrible que le provoca crisis de angustia. Su esposo terapeuta le propone enfrentarse con lo que le da más miedo, es decir el bosque en el que poseen una casa. La pareja deja la ciudad y, de nuevo, en contacto con este nuevo entorno, el salvajismo de la heroína no tarda en despertarse para dar lugar a un enfrentamiento de lo más sangriento. En las dos películas, la vegetación es un medio a la imagen de la identidad profunda de las mujeres y colocarlas en un entorno que les es natural les permite, siempre con la maternidad frustrada como acontecimiento disparador, expresar su verdadera personalidad. Mientras Jeanne acaba su viaje totalmente cubierta de lodo, la heroína de Von Trier imagina tumbarse en la hierba y adoptar el color verde que la rodea. El encuentro con la naturaleza tiene que ver con la fusión, mientras que la puesta en escena de los dos personajes en la ciudad, que sean los planos medios de Jeanne caminando por la calle principal de la prostitución de Bangkok en busca de un mafioso que pueda informarla, o las escenas en el piso de la pareja de *Antichrist* que se caracterizan por una fotografía oscura, un encuadre inestable y un montaje en el que los falsos raccords se multiplican, provoca un efecto claustrofóbico y parece subrayar una relación conflictiva con la ciudad. Además, es siempre en el medio urbano donde el pensamiento mucho más racional de los dos esposos logra dominar las pulsiones femeninas. Este conflicto en las parejas sólo permite poner en tela de juicio el problema identitario de las heroínas: la frustración provocada por la muerte del hijo ha amplificado en ellas la madre, y ésta ya no puede convivir con la esposa que existe en la relación sentimental y sexual que supone la mera existencia del marido⁴. De esta nueva identidad exclusivamente materna depende el acceso a un conocimiento esencial y metafísico sobre la condición humana. En la busca de su hijo Joshua —un nombre con una carga simbólica evidente— y en el corazón de las tinieblas infernales de la selva, Jeanne acaba por volver a encontrar la luz, en un plano final en el que, apaciguada y en un estado de plenitud, da la cara al sol. Del mismo modo, la casa en el bosque de *Antichrist* se llama Eden y, en efecto, el final de la película nos propone un mundo paradisíaco, después de las pruebas de una violencia irreparable, vividas por los protagonistas. De hecho, este proceso iniciático implica la destrucción del otro. En *Vinyan*, Jeanne deja a

² Se estrenó en España el 3 de junio de 2007.

³ Fabrice du Welz: «La confrontación con el entorno. La selva se convierte en su espacio vital. Es casi una metáfora de su psicología. La hostilidad del entorno es una materialización de sus neurosis, de su psicología enfermiza, de su radicalidad cada vez más desmedida. Se concibió la construcción escenográfica de manera muy orgánica.» Citado en A. DUPRAT, «Un exilio místico y materno: *Vinyan* de Fabrice du Welz», I. MARCILLAS, *Visions de l'exili: literatura, pintura i gènere*, Valencia, Brosquil ediciones, 2011, pp. 343-363, pp. 361-362. Notemos que Fabrice du Welz habla aquí de Jeanne y también de Paul. Volvemos a comentarlo.

⁴ Fabrice du Welz: «la película trata también de la derelicción de la pareja y de la liberación de los dos personajes. Paul se libera porque se da cuenta de que ha perdido a su esposa y que la única alternativa posible es la muerte, una muerte dada por el objeto del deseo de Jeanne, es decir los niños. Ella, gracias a la muerte de su marido, se libera y puede volver a encontrar esta especie de locura surrealista, concretamente su hijo multiplicado infinitamente, en una relación totalmente regresiva.» Citado en A. DUPRAT, «Un exilio místico y materno...», p. 360.

los niños salvajes asesinar a Paul, mientras que, con Von Trier, el esposo estrangula a su mujer. Si se invierte el esquema, las conclusiones que podemos sacar de las dos películas son idénticas: la verdadera femineidad vive su acabamiento en la maternidad pasando por la aniquilación del placer sexual. No nos olvidemos de la escisión que se inflige la heroína de Von Trier, convencida de haber visto a su hijo caer por la ventana mientras hacía el amor con su marido. Sin embargo, los dos filmes no se limitan a una mera lectura misógina gracias a su carácter fantástico y a un sistema enunciativo ambiguo. En efecto, es imposible determinar, al final de *Vinyan*, si Jeanne ha entrado en el reino de los muertos o si solamente se encuentra en presencia de niños salvajes. Del mismo modo, no sabremos si la otra heroína es poseída por la naturaleza o si sufre simplemente una neurosis debida a su sentimiento de culpabilidad⁵. Además, estos relatos nos presentan escenas oníricas que parecen mezclarse progresivamente con la realidad diegética. Las situaciones podrían provenir no de esta realidad, sino de la representación de la mente perturbada de las heroínas y también de los esposos, en la medida en que es difícil determinar quién, en la pareja, es el enunciativo de estos momentos.

Esta identidad genérica de las películas de Du Welz y Von Trier crea entonces un abismo evidente con *La soledad*. El realismo constante de este relato podría depender de la relación de la heroína con su entorno. No obstante, la historia de Adela –Sonia Almarcha– reproduce a priori el esquema de las dos otras. La muerte de Miguelito, el hijo, ocurre en una ciudad. El plano general que nos presenta el autobús en el momento de la explosión sitúa el vehículo en medio del decorado madrileño. Además, poco tiempo después del atentado, Adela decide volver a su pueblo, donde vivía unos meses antes con su padre y donde vive también Pedro, el padre de Miguelito. Sin embargo, este viaje resulta durar poco tiempo y el regreso a Madrid se produce rápidamente. La heroína elige al final intentar vivir su duelo en la ciudad y en la soledad. Este sentimiento crea un parecido con Antonia –Petra Martínez–, el otro personaje protagonista de la película y madre de Inés, la compañera de piso de Adela. El relato que alterna entre las vidas de estas dos heroínas se basa en situaciones similares y en oposiciones. Por ejemplo, Miguelito muere cuando Nieves, una de las tres hijas de Antonia, se cura de cáncer. Adela vive alejada de su familia mientras que Antonia va siempre acompañada por sus hijas, su yerno o su pareja. Por fin, en

el desenlace, Antonia muere cuando Adela sigue viviendo y parece estar lista para mezclarse de nuevo con la ciudad... El final de *La soledad* ofrece a su heroína una esperanza directamente vinculada con el medio urbano. Podríamos pensar entonces que la ciudad es propicia a la afirmación femenina mientras que la naturaleza sólo provoca su alienación.

3. LA CIUDAD COMO EL LUGAR DE LA EMANCIPACIÓN FEMENINA

Ya desde el principio de *La soledad*, Madrid aparece como el espacio de Antonia, una mujer de unos sesenta años, madre de tres hijas y propietaria de un pequeño supermercado de barrio que le permite ser independiente económicamente de Manolo, su pareja. En su segunda secuencia, la descubrimos en la mesa con toda su familia. Cada uno de los cuatro lados de la mesa da lugar a un plano medio que nos presenta a dos personajes sentados el uno al lado del otro. Antonia ocupa sola un lado de la mesa y, por lo tanto, comparte sus planos con nadie. Este tratamiento privilegiado parece indicar su rol central en el diálogo. Sus miradas fuera de campo permiten los *raccords* y, respecto al espectador, recomponer el espacio y situar a todos los personajes. Además, Antonia se diferencia gracias a su opinión no compartida con sus hijas. Basándose en este diálogo, la planificación de campo/contracampo subraya la comunicación existente entre la heroína y su familia. Sin embargo, no nos olvidemos de que, si el campo/contracampo es la figura textual del intercambio entre personajes, al trabajar los momentos de *raccords* y el fuera de campo, permite poner en escena las relaciones de fuerza y designar quién, en una conversación, domina ésta y se impone al otro⁶. Gracias a la posición única que se le atribuye, la planificación coloca a Antonia al centro pero también la aleja de sus invitados. A pesar de esta primera sugestión de un sentimiento de soledad, la madrileña dispone de posibilidades comunicativas de las cuales, al principio de la película, Adela se ve desprovista.

Sin embargo, en sus primeras escenas, se filma a esta heroína hablando con otras personas: en el despacho, un compañero le pide un expediente; se va después a casa de Pedro para recuperar a Miguelito; en el jardín de una amiga, anuncia a ésta su proyecto de irse a vivir a Madrid. No obstante, a pesar de estos tres interlocutores, los intercambios nunca dan lugar a un verdadero campo/

⁵ Antes de la muerte de su hijo, la heroína preparaba una tesis sobre las mujeres quemadas por brujería en el siglo XVII y se interesaba en particular por las representaciones femeninas de la época. Al final, por culpa de su trauma, se adhiere a éstas: «Even human nature is evil. That works as well for the nature of all the sisters. Women do not control their own body, nature does.» Justo antes, reconocía con su marido que «Nature is Satan's church». Si el film respeta una cierta ambigüedad, sus creadores privilegian la tesis de una neurosis. Lars Von Trier, al evocar su heroína, habla de «a great guilt», mientras Charlotte Gainsbourg afirma: «Elle se voit comme l'incarnation du mal, mais elle est folle. Je vois ça comme une folie. C'est son imaginaire à elle. Elle se voit comme un instrument du diable.» Entrevistas en los extras del DVD francés de la película: L. VON TRIER, *Antichrist*, Paris, M6 Vidéo, 2009.

⁶ El montador Albert Jurgenson escribe que el campo/contracampo «ne représente (...) le point de vue d'aucun des deux protagonistes, ni même celui d'un observateur impartial. C'est tout simplement le point de vue du metteur en scène, c'est-à-dire le meilleur point de vue possible sur chaque période de la scène, justifié à la fois par la nécessité de mieux voir et par celle de mieux en comprendre les articulations dramatiques (...) En faisant cette construction, détachée de toute expérience réelle, le réalisateur ne fait qu'exercer son droit élémentaire en tant qu'artiste: la création à travers une nouvelle mise en ordre du réel». S. BRUNET y A. JURGENSON, *Pratique du montage*, Paris, Femis, 1990, p. 38.

contracampo. El compañero se queda fuera de campo mientras que está justo frente a la heroína. En casa de Pedro, se filma el diálogo en planos americanos o de semiconjunto con efectos de cuadro dentro del cuadro debidos a puertas abiertas y, muchas veces, los personajes se sitúan fuera de campo. Por fin, en el jardín de la amiga, cuando ésta comparte el campo con Adela, un elemento del decorado –un árbol o una hoja de ventana– establece una separación entre las dos y, cuando la amiga está fuera de campo, ningún contracampo nos la presenta. De esta forma, la puesta en escena subraya la relación muy difícil, o incluso inexistente, que mantiene Adela con su gente y de la que depende su afirmación. Una sola escena de la heroína se planifica en campo/contracampo: cuando charla con su padre mientras está recogiendo moras en el campo. En la medida en que es solamente en su posición de hija que el personaje parece afirmarse –notemos que, en esta escena, Miguelito está en los brazos de su abuelo– entendemos que de su mudanza a Madrid depende su emancipación. En efecto, este proceso parece determinar el desglose de sus primeras escenas en la capital. Sin ser el objeto de un nuevo campo/contracampo, aparece ahora y adelante en el campo de la cámara con otros personajes: Inés, su compañera de piso, una camarera que le habla de Miguelito, una compañera de trabajo y, por fin, Carlos, otro compañero de piso, en un parque. Sin embargo, su emancipación es más bien progresiva ya que, en esta última escena, el tema de la conversación es el padre que se ha quedado solo en el pueblo. Es entonces significativo notar que, debido a la muerte de Miguelito, el padre se reúne con Adela en Madrid una temporada, pero ni siquiera se filma esta estancia breve que resulta ser poco útil según Inés y que sólo se evoca durante una visita de Antonia a su hija. El campo es sin duda alguna el espacio de este personaje masculino y no tenía nada que hacer en la ciudad, lugar de lo femenino.

4. UNA SOLEDAD URBANA PROPIAMENTE FEMENINA

El regreso a la naturaleza que realizan las tres heroínas después de la muerte de sus hijos cobra un significado nuevo gracias a *La soledad*, en la medida en que esta película nos da a entender que el trauma provocado por el duelo es sin lugar a dudas de orden genealógico. Volver al campo es, para Adela, como volver a encontrar a su padre y entonces su papel de hija, lo que podría permitirle superar el trauma. El padre le impediría hundirse en los

excesos que caracterizan las historias de Du Welz y Von Trier. En efecto, el padre es el personaje que falta en *Vinyan* y *Antichrist*, y su ausencia en estos filmes podría explicar el hecho de que los duelos cobren en ellos la dimensión de una búsqueda metafísica, en busca de un creador⁷ –que éste sea divino o diabólico– que reemplace al progenitor⁸. Por lo tanto, este regreso instintivo al padre no es natural, sino más bien sintomático, en el caso de Adela, de un problema de tipo identitario en la medida en que, en vez de apoyar a su hija en su duelo como ella lo habrá esperado al principio, el padre parece asumirlo solo. Este fenómeno sólo confirma lo que el principio de la película parecía indicarnos, es decir el hecho de que la heroína estaba metida demasiado en su papel de hija para desempeñar el de madre de manera convincente. Este nuevo encuentro, si no la ayuda a superar su dolor, le permite entender que su emancipación, empezada en Madrid, debe desarrollarse ahí.

De nuevo, la planificación de las escenas ponen de relieve la evolución de Adela. Ya antes de la muerte de Miguelito, se filmaba un encuentro con Pedro, de visita por Madrid, en polivisión, una técnica que consiste en dividir la pantalla en dos y en proponer dos encuadres distintos al mismo tiempo. Durante la conversación, cada personaje ocupa de esta forma, en un plano medio, una mitad de la pantalla. Evocando un campo/contracampo –se filman los personajes o de perfil, o de frente, al contrario de su interlocutor, y alternando con éste–, la polivisión permite no colocar a nadie fuera de campo o no hacer de uno de los dos personajes una mera silueta en escorzo. El espectador tiene entonces la libertad de mirar al uno o al otro. De esta manera, el texto fílmico no parece ofrecer una focalización única, sino permitir una percepción espacio-temporal múltiple, conservando al mismo tiempo una cierta intensidad en el diálogo, ya que la línea recta que divide la pantalla y la perfecta simetría de esta composición da una sensación de oposición y de tensión. Sin embargo, mientras que, en un campo/contracampo, las decisiones a propósito del desglose y del fuera de campo subrayan, como ya lo hemos dicho, los movimientos dramáticos del diálogo y la relación entre los personajes, la polivisión permite a los personajes existir simultáneamente en la pantalla. Así se percibe el hecho de comunicar con una cierta distancia y con una cierta pureza ya que todos los matices expresados pueden ser vistos por el espectador⁹. Es entonces significativo constatar que la primera escena en polivisión de Adela corresponde a una

⁷ Esto se nota particularmente en *Vinyan*. Durante el viaje por la selva, Jeanne se olvida poco a poco del rostro de su hijo –éste se convierte progresivamente en una mera silueta en su cuaderno de dibujos– y parece ser motivada solamente por la búsqueda del bienestar existencial puesto en escena en los últimos planos del filme y permitido por la satisfacción de sus deseos maternos gracias a la presencia de los niños salvajes y anónimos.

⁸ Subrayemos el hecho de que, de todos los personajes de *La soledad*, el padre es el único en no llevar nombre.

⁹ Para Jaime Rosales, la polivisión es «un tránsito de emociones» y permite «un cierto distanciamiento, pero no se trata de coger al espectador como un rehén y anular su espíritu (...) sino que se trata de despertar su conciencia de que está viendo una película y que, por lo tanto, hay un creador que se la está contando y que no se deje llevar del todo». Por fin, la polivisión «añade expresividad». En cuanto a Óscar Durán, el director de la fotografía, la polivisión «es un mismo tiempo, viendo dos espacios a la vez (...) tu percepción temporal es diferente (...) Cuando ves a un actor dando su texto y ves al otro escuchando, tú no estás solamente percibiendo la reacción de este personaje a lo que el otro dice, sino cómo el tiempo pasa cuando no pasa nada. La polivisión te deja ver el tiempo (...) Los encuadres son sólidos, pesan, son frontales (...) un bloque espacio-tiempo, estable, firme, con líneas verticales y horizontales que pesan. Son trozos de vida desde fuera». Extras del dvd: J. ROSALES, *La soledad*, Barcelona, Cameo, 2007.

conversación con Pedro en la que habla serenamente de los proyectos profesionales de éste, el crecimiento de su hijo, y en la que incluso logra expresar rotundamente su rechazo cuando su interlocutor le pide dinero. La metáfora es evidente: gracias a esta percepción espacio-temporal múltiple, Adela se impone en la pantalla y, al afirmarse en un acto de comunicación «purificado», se afirma en su mundo. Lógicamente, la puesta en escena del encuentro, ya comentado, con el padre después de la muerte de Miguelito, recurre de nuevo a la polivisión. Si el regreso de la heroína al pueblo podía suponer una ruptura en su proceso de emancipación¹⁰, la polivisión la sitúa en una relación distinta con su padre: en efecto, la comunicación se ha vuelto más sana en la medida en que Adela entiende que no puede delegar su duelo y debe asumirlo sola¹¹. Adela comenta entonces su regreso a la ciudad al final de la escena y, a pesar del padre que la incita a quedarse en el pueblo, la heroína confirma su decisión.

La ciudad es entonces el espacio de lo femenino, como parece confirmarlo el primer plano que sigue el regreso después de la estancia en el pueblo. En polivisión, descubrimos a Adela sola y sentada en el banco de un parque y, en la otra mitad del encuadre, a Antonia sentada también en un banco, en otro parque, al lado de Nieves. Esta composición provoca la comparación: en la ciudad, las hijas viven mientras que los hijos mueren. Más tarde, Antonia fallecerá y sus tres hijas tendrán que llevar luto. En este sentido, se respeta el ciclo natural. Sin embargo, gracias a su situación similar en la pantalla, la soledad concreta de Adela remite al sentimiento de Antonia, al final tan sola a pesar de ir acompañada. Por supuesto, es significativo notar que, si a lo largo de la película todos los personajes se ven involucrados en un momento u otro en una situación comunicativa filmada en polivisión, Antonia es la única excepción. No obstante, se reserva este intercambio privilegiado que pone en escena este efecto, a la heroína madrileña en su última escena, no con otro personaje, sino con la propia ciudad. Mientras que la parte derecha de la pantalla nos enseña la habitación del personaje con un efecto de cuadro dentro del cuadro debido a la puerta abierta, el lado izquierdo nos propone una visión similar –con también un efecto de cuadro dentro del cuadro– de la terraza donde está secando la ropa tendida. Durante el desmayo y luego el fallecimiento de Antonia, la apertura sobre la ciudad parece determinar este acontecimiento que respeta el ciclo natural evocado antes. Por supuesto, se puede comparar esta escena con la última aparición en la pantalla de Adela. Todavía en su casa y llevando un albornoz, se prepara para salir y reunirse con un o una amiga que la está esperando en el portal. Aunque no se utilice la polivisión en este momento, los ruidos de la ciudad dominan la banda sonora como

durante el fallecimiento de Antonia. Adela sólo está todavía al principio de su proceso de emancipación y de afirmación: le queda por conocer la ciudad, mezclarse con ella, para descubrirse a sí misma, aunque, por ello, tenga que estar sola. Los planos siguientes, los tres últimos de la película, son planos generales de los tejados de Madrid que dan una visión de la ciudad como la de un conjunto orgánico. Por supuesto, cabe comparar estos planos con los dos primeros del filme, que nos presentan paisajes rurales. En éstos, un elemento del decorado forma una línea vertical en medio del encuadre y reproduce el efecto de la polivisión. A pesar de que el paisaje sea unitario como en la ciudad, estas imágenes evocan la tensión inherente a la composición de la polivisión. Además, mientras que este procedimiento sólo creaba un vínculo evidente entre sus dos encuadres para los actos de comunicación –los otros planos en polivisión, que daban más importancia al decorado que a los personajes, no hacía más que turbar la percepción del espacio, al invertir la organización real de las habitaciones–, estos paisajes rurales proponen una fragmentación subyacente, a pesar de su unidad aparente. La ciudad presenta entonces una coherencia –y, por eso, una posibilidad de salvación para la heroína– mientras que la naturaleza sólo ofrece escisión, tensiones y, al final, si consideramos *Vinyan* y *Antichrist*, alienación. Así, Adela ha tomado la decisión adecuada sin duda alguna.

5. CONCLUSIÓN

En *La soledad*, lo femenino encuentra su sitio en la ciudad y logra afirmarse en ella, aunque sea de manera solitaria. Sin embargo, esta película coincide con los filmes de Fabrice du Welz y de Lars Von Trier, en la medida en que es en un medio natural que las heroínas reanudan con sus orígenes. Si la ciudad ofrece la posibilidad de desarrollar su personalidad en medio de la sociedad, la naturaleza invita a las heroínas a un proceso siempre regresivo, incluso primario y salvaje, en los relatos fantásticos y alegóricos de *Vinyan* y *Antichrist*. El duelo impedido del hijo revela, con estos tres cineastas, un problema identitario de la mujer, siempre en relación con la genealogía. Para que el papel de madre o de hija no impida a la heroína ser individuo femenino ante todo, parece que tenga que asumir estas dos funciones haciéndolo de modo que la madre sea más importante que la hija. Tenemos aquí una visión más bien tradicional de las mujeres dentro de la familia. Además, estos tres filmes ponen en escena un deseo consciente o no, por parte de los personajes femeninos, de establecer un nuevo orden familiar esencialmente femenino. Mientras las heroínas de Du Welz y Von Trier intentan aniquilar a sus esposos, Adela lleva una vida lejos del padre de Miguelito y la familia de Antonia involucra muy poco a los maridos en las decisiones tomadas.

¹⁰ Aunque, después del atentado y la estancia del padre en Madrid, una corta conversación telefónica entre los dos personajes en la que Adela se muestra muy fría, pudiera suponer lo contrario.

¹¹ En el pueblo, Adela se encuentra de nuevo con Pedro. Otra vez, se filma el encuentro en polivisión. El diálogo trata de la culpabilidad y de los sufrimientos de los dos. La paz provocada parece expresada por el hecho de que, en este caso, la mayor parte del diálogo consta de un plano sostenido, mientras que, en la primera conversación con Pedro en polivisión, el encuentro más conflictivo daba lugar a numerosos planos en los que los personajes aparecían de frente o de perfil y conservaba de este modo un cierto parecido con un campo/contracampo.

Estas nuevas posibilidades familiares que se alejan de los modelos tradicionales en los que domina lo masculino, sólo dan lugar, en estas tres ficciones, a la locura o a la soledad. Por supuesto, se trata de tres películas creadas por hombres y el hecho de que, en cada obra, se muera un hijo y no una hija, no es gratuito. Sin embargo, estas películas contemporáneas ofrecen tres heroínas profundas cuya complejidad y reunión permite una reflexión fructífera sobre representaciones femeninas que reflejan una sociedad dividida como nunca entre nuevos modelos familiares y un orden genealógico natural y tradicional, a veces percibido como una fuente de alienación, y otras veces como el último recurso de la humanidad.

BIBLIOGRAFIA

-AMIÉL, V., *Esthétique du montage*, Paris, Nathan, 2001.

-BJORKMAN, S. y VON TRIER, L., *Entretiens avec Lars Von Trier*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000.

-BRUNET, S. y JURGENSON, A., *Pratique du montage*, Paris, Femis, 1990.

-DUPRAT, A., «Un exilio místico y materno: *Vinyan* de Fabrice du Welz», en I. MARCILLAS, *Visions de l'exili: literatura, pintura i gènere*, Valencia, Brosquil ediciones, 2011, pp. 343-363.

-GARDIES, A., *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

-LAMY, J-C., *Lars Von Trier: le provocateur*, Paris, Grasset, 2005.

DVD

-DU WELZ, F., *Vinyan*, Paris, Wild Side Vidéo, 2009.

-ROSALES, J., *La soledad*, Barcelona, Cameo, 2007.

-VON TRIER, L., *Antichrist*, Paris, M6 Vidéo, 2009.