

## WAGNER Y EL MITO LITERARIO DE TRISTAN EN *MELANCHOLIA*, DE LARS VON TRIER

MARTA MARIÑO MEXUTO  
*Universidad de Santiago de Compostela*  
[mmarino@gmail.com](mailto:mmarino@gmail.com)

Fecha de recepción: 17.04.2023  
Fecha de revisión: 2.06.2023  
Fecha de aceptación: 30.06.2023

**Resumen:** La presencia del mito literario de Tristán e Isolda en la película de ciencia ficción *Melancholia* (2011), de Lars von Trier, se deja sentir desde que suenan los acordes de *Tristan und Isolde* de Wagner. Sin embargo, la relación entre ambas piezas artísticas no se queda ahí, pues la música une a la protagonista con el planeta Melancholia, símbolo de su propia depresión. En efecto, la atracción entre la joven y el astro que está a punto de chocar contra la Tierra se introduce como si se tratase de la historia de los trágicos amantes. Así, la ópera y el filme se unen en un conjunto armónico en el que los fragmentos wagnerianos dotan a la obra de nuevos significados.

**Palabras clave:** Mito literario, cine, ópera.

### Wagner and the Literary Myth of Tristan in Lars von Trier's *Melancholia*

**Abstract:** The presence of the literary myth of Tristan and Iseult in Lars von Trier's science-fiction film *Melancholia* (2011) is obvious since we hear the chords of Wagner's *Tristan und Isolde*. Nevertheless, the link between both artistic pieces does not end there, because the music connects the protagonist with the planet Melancholia, a symbol of her own depression. Indeed, the attraction between the girl and the planet which is about to crash into the Earth is introduced as if it were the story of the tragic lovers. Thus, the opera and the film unite as a harmonious whole in which the Wagnerian fragments provide the work with new meanings.

**Keywords:** Literary myth, cinema, opera.

Sumario: 1. La película *Melancholia*. 2. El mito de Tristán e Isolda. 2.1. La ópera wagneriana. 3. Utilización de *Tristan und Isolde* en *Melancholia*. 4. Conclusión.

### 1. La película *Melancholia*

La peculiar película de ciencia ficción *Melancholia* (2011), de Lars von Trier, destaca, entre otras cosas, por su cuidada y evocadora fotografía acompañada por la música de *Tristan und Isolde* de Wagner. La presencia de la ópera relaciona a los amantes unidos por la *Liebestod* ("muerte de amor") con la pareja formada por la protagonista, Justine, y el planeta Melancolía. En el presente trabajo trataremos de analizar las referencias literarias y musicales que enlazan la película de Lars von Trier con el mito literario de Tristán e Isolda.

*Melancholia* es una película de producción germano-danesa que se estrenó en el Festival de Cannes en el año 2011. Su director es el danés Lars von Trier, que también es el autor del guion, como suele ser el caso de la mayoría de sus películas. *Melancholia* se considera la segunda parte de la llamada "Trilogía de la depresión" de von Trier, junto con las películas *Antichrist* (2009) y *Nymphomaniac* (2013).

El título hace alusión a un planeta misterioso, cuya influencia se dejará sentir a lo largo de toda la película en la vida de las protagonistas. Estas son dos hermanas, Justine (Kirsten Dunst) y Claire (Charlotte Gainsbourg), y, de hecho, cada una de las dos partes en las que se divide la historia se centra en una de ellas. La primera parte está ocupada casi exclusivamente por la boda de Justine: aquí ya aparecen indicios de su carácter inestable y melancólico. Además, las hermanas mantienen una difícil relación con sus padres, interpretados por Charlotte Rampling y John Hurt. Justine, ante la consternación de su hermana, huye de su propia fiesta en varias ocasiones para darse un baño, acostar a su sobrino, dormir... Parece vivir ajena a la celebración y a las expectativas que se tienen de ella. Es la primera en darse cuenta de la presencia del planeta Melancolía, quizás por ser especialmente sensible a su influencia. Finalmente, el matrimonio de Justine termina esa misma noche debido a su desconcertante comportamiento y, tanto el marido de la protagonista, Michael (Alexander Skarsgård), como su hermana

admiten que sus perspectivas eran demasiado altas, teniendo en cuenta el historial depresivo de Justine.

En la segunda parte, titulada Claire, Justine aparece notablemente demacrada y poco arreglada, sobre todo si se compara con la imagen de novia con la que se dio a conocer al espectador al principio. Hundida en la depresión, necesita de la ayuda de Claire para las actividades más básicas. Pero esta última se encuentra muy ansiosa por el inminente acercamiento del planeta Melancolía que, según algunos científicos, pasará cerca de la Tierra y, según otros, se estrellará contra ella. Se producen extraños fenómenos atmosféricos y John se esfuerza por tranquilizar a su esposa hasta que, inesperadamente, el planeta vuelve a dirigirse hacia la Tierra tras haber seguido la trayectoria prevista. Entonces John se suicida y es Justine quien maneja la situación, construyendo junto a su sobrino una “cueva mágica” donde los tres esperan la colisión. La película finaliza cuando Melancolía se estrella contra la Tierra: Justine, Claire y el hijo de la última lo esperan con resignación y tomándose de las manos.

## 2. El mito de Tristán e Isolda

En cuanto a la historia de Tristán e Isolda, popularizada por Bérout y Thomas, en el ámbito francés, y por Gottfried von Strassburg en el germano, su influencia ha sido tan grande desde la Edad Media hasta nuestros días que no resultan exageradas las afirmaciones de Howard Bloch (1974: 61) al respecto:

That the Tristan myth both inaugurates and defines the dynamics of Western romantic love is a likely supposition with a rich and respected tradition. The conjunction of boundless but unmediated passion within the perimeters of suffering and death has become at once the synonym and paradigm of problematic desire.

Los protagonistas, cuyo posible origen histórico es rastreable<sup>1</sup>, han llegado a constituir un mito literario por derecho propio. A lo largo de la Edad Media fueron apareciendo versiones en innumerables lenguas, y sigue inspirando obras artísticas hoy en día, tanto en el campo de la literatura como en el del cine, la música o la pintura. No obstante, es necesario tener en

---

<sup>1</sup> Para una investigación completa sobre los indicios de los personajes reales que inspiraron la construcción literaria posterior, véase Jacques Chocheyras, 1996.

cuenta que ha sufrido numerosas modificaciones, como cualquier mito, y que no existe una versión canónica ni más válida que las demás.

Para entender mejor el concepto de mito y lo que supone la utilización del mismo por parte del compositor alemán, resultan apropiadas las palabras de Pierre Brunel (1992: 59):

Par le statut même d'antériorité qui les caractérise, les mythes se situent en dehors du texte. « Appelés tôt ou tard à une carrière littéraire propre », comme l'écrit Georges Dumézil, connus de nous grâce à des « textes mythologiques », ils sont des pré-textes, mais aussi des hors-textes. En effet, le rapport originel qu'ils entretiennent n'est pas avec l'écrit, mais avec la vie des hommes qui les racontent et avec leurs croyances religieuses.

Los orígenes de un mito son, en ocasiones, rastreables; pero en el contexto en el que nos encontramos esto carece de importancia. Ciertos personajes, como Don Juan, Romeo y Julieta o los propios Tristán e Isolda, han sido popularizados de forma extraordinaria por una obra literaria en concreto, que los hizo ascender a la categoría de auténticos mitos literarios. No obstante, como señala Brunel, se sitúan fuera del texto, lo que les permite una extraordinaria flexibilidad a la hora de protagonizar obras artísticas de distintos ámbitos.

En cuanto al mito literario en concreto, Juan Antonio Prieto Pablos señala que la literatura es, a la vez, el medio por el que se dan a conocer los mitos y, en este caso, el que los crea, más allá de la posible inspiración en hechos o personajes que realmente existieron:

La relación intertextual hace de la literatura un elemento transmisor de mitos, pero el influjo que la literatura ejerce en el ámbito cultural de la sociedad en la que se transmite también ha contribuido a convertirla en generadora de mitos. Esta capacidad es lo que Harry Slochowe ha llamado *mythopoiesis* [...] (Prieto Pablos, 2002: 24)

El autor afirma también que

Una última característica que diferencia al mito literario del original es la intencionalidad: por parte de los creadores del mito del Don Juan o de Fausto no existía una intención de generar tales mitos; incluso si lo hubieran planeado así, el reconocimiento de sus personajes como mitos depende en último término de la comunidad lectora. [...]. El mito literario acaba, de este

modo, convertido en fenómeno cultural y, a su vez, en motivo argumental de posteriores obras literarias. (Prieto Pablos, 2002: 25)

Asimismo, las siguientes afirmaciones de Brunel sirven también para explicar la relación entre *Melancholia* y la historia de Tristán e Isolda, que no es la de un mero acompañamiento musical con respecto al largometraje:

On considère souvent avec une certaine condescendance la présence d'éléments mythiques dans le texte : on les réduit volontiers à des traces mythologiques (la mythologie étant elle-même considérée comme une forma dégradée, parce que figée, de mythes qui furent peut-être autrefois vivants), on les admet, mais comme fioritures, comme survivances nostalgiques ou au contraire comme objets de dérision. (Brunel, 1992: 81-82)

### 2. 1. *La ópera wagneriana*

Richard Wagner fue en gran medida responsable de la revitalización del mito con su ópera<sup>2</sup> *Tristan und Isolde*, compuesta entre 1857 y 1859, y estrenada seis años más tarde en Múnich, bajo la dirección del célebre Hans von Bülow. El libreto, escrito por el propio Wagner, se inspira principalmente en el poema *Tristan* (s. XIII) de Gottfried von Strassburg y la trama se centra en tres episodios centrales, que se organizan en los tres actos del drama:

En el Primero, Tristán, sobrino del rey Mark de Cornwall [Cornualles] regresa de Irlanda con Isolda, la princesa irlandesa que ha hecho prisionera y ha protegido a lo largo del camino, ya que ha de convertirse en la esposa de su tío. Durante el viaje en barco, ambos beben accidentalmente una poción de amor que confirma el sentimiento que estaba naciendo entre ambos. Siendo ya reina de Cornwall, Isolda es sorprendida durante un encuentro nocturno con Tristán, y éste resulta herido de muerte por un palaciego de la corte del rey Mark. Finalmente, tras haber regresado a la tierra de sus antepasados en Bretaña, Tristán muere justo antes de que Isolda llegue para atenderle. El rey Mark había declarado su perdón y su intención de unir a los dos amantes, pero es demasiado tarde, e Isolda, desvariada, se abate sobre el cuerpo de Tristán y se une a él con su muerte. (Plantinga, 1984: 308)

---

<sup>2</sup> En realidad, Wagner no la calificó de ópera, sino que la llamó *Eine Handlung* ("Una Acción" = "drama musical").

### 3. Utilización de *Tristan und Isolde* en *Melancholia*

La forma más evidente en la que el largometraje se relaciona con la famosa pareja de amantes desgraciados es mediante la música. La banda sonora está formada por fragmentos de dicha ópera de Wagner <sup>3</sup> exclusivamente instrumentales, interpretados por la Orquesta Filarmónica de Praga. Ya durante la proyección de los créditos iniciales se puede escuchar parte del preludio del tercer acto de la obra, pero el resto de la música procede exclusivamente del preludio del primer acto.

La primera vez que aparece el planeta Melancolía, lo hace también su *leitmotiv* correspondiente, aunque no siempre: representa más que al planeta en sí, la particular relación que Justine mantiene con él, pues se escucha cada vez que ella lo contempla embelesada. Se trata del *leitmotiv* que, en la ópera, acompaña al instante en el que se produce el enamoramiento entre Tristán e Isolda, cuando ambos se miran a los ojos por primera vez y que se conoce como el motivo del “anhelo infinito” (*unendliche Sehnsucht*):



<sup>3</sup> No es la primera vez que von Trier utiliza la música de Wagner en alguna de sus obras. En la película *Epidemic* (1987) aparece la obertura de *Tannhäuser* y, a propósito de *El elemento del crimen* (*Forbrydelsens element*, 1984), su primer largometraje comercial, sabemos que “Para ambientar los decorados e inspirar a los actores y miembros del equipo, ponían música de Wagner. Los decorados acabaron pareciendo un “happening artístico”, con el fragor de la música de Wagner, las explosiones de las lámparas, la lluvia cayendo sin cesar, todo ello en mitad de la noche” (Stevenson, 2005: 61-62). También se sabe que “Von Trier había logrado sorprender al público al anunciar, en 2001, que dirigiría la ópera de Richard Wagner *El anillo de los nibelungos* en Bayreuth, en el 2006. Además de consolidar su reputación como consumado disidente, también había conseguido mezclarse con las encarnizadas disputas entre los miembros supervivientes de la familia Wagner: la biznieta del compositor, Nike Wagner, le recomendó que se quedara en su casa” (Stevenson, 2005: 280). Sin embargo, a pesar de comenzar a trabajar en la puesta en escena de la tetralogía, acabó abandonando el proyecto.

El acorde central de esta secuencia es el llamado “acorde de Tristán” que, aunque Wagner no fue el primero en utilizar, creó un gran desconcierto en su época por su poco ortodoxa forma de combinar los tonos. Al margen de sus particularidades estrictamente musicales, Menéndez Torrellas lo relaciona así con la trama de la obra:

El “acorde de Tristán” genera una sensación de deseo insatisfecho, pues lo escuchamos en su configuración incorrecta e inconscientemente sabemos que hace referencia a un acorde “legal”, pero que, sin embargo, no escuchamos. En tercer lugar, tenemos la resolución, que no hace sino aumentar el deseo y la insatisfacción del mismo. (Menéndez Torrellas, 2016: 286)

La tensión creada por la disonancia en este motivo no se resuelve en todo el preludio, creando así un paralelismo con la trama de la ópera, ya que el amor entre Tristán e Isolda no llega a culminar hasta la “Transfiguración” final, en la que Isolda expresa su deseo de reunirse con su amado en la muerte (es la *Liebestod* o “muerte de amor”). Así, hasta el último minuto de *Melancholia* no podemos estar completamente seguros de que el planeta vaya a estrellarse contra la Tierra. El fin del mundo en *Melancholia* y la muerte de los amantes Tristán e Isolda son igualmente inevitables: es más, para Isolda, una vez muerto Tristán, es como si el mundo entero no existiese ya, y su única salida es morir con él, para poder estar finalmente juntos.

Por otra parte, la utilización de ese motivo en el momento en el que Justine dirige su mirada al cuerpo celeste refleja el enamoramiento cuyo efecto Wagner trató de reproducir musicalmente:

En *Tristán e Isolda*, Wagner dramatiza la primera mirada del amor, el cruce de miradas en el cual los amantes se ven el uno al otro como aureolados por su vida subjetiva. Ese instante del enamoramiento, que es el episodio central en todos los tratamientos líricos de lo erótico, da lugar al extraño pensamiento de que la persona que tengo enfrente es un visitante procedente de otra esfera, un ser que llega ante mí como un destino, como un ángel. (Scruton, 2019: 298)

La elección de *Tristan und Isolde* puede resultar sorprendente con respecto al argumento de la película, al tratarse de una historia donde lo fundamental es el amor y la muerte (*Amor y muerte* es, precisamente, el subtítulo que Wagner le dio al preludio del primer acto). En *Melancholia*, en cambio, sólo la muerte está presente. Lo más parecido al enamoramiento que experimenta Justine es la fascinación producida por Melancolía, pero sí que

existen analogías entre este personaje y el de Isolda, pues la ópera comienza cuando esta última está siendo conducida a una boda que no desea: tiene que casarse con el rey Marke, el tío de Tristán, de quien está enamorada en realidad. Justine hace su aparición junto a su marido en la limusina que los conduce a la celebración; da la impresión de que es feliz, pero a lo largo de la noche se descubrirá que no es así. Las dos protagonistas experimentan, con su muerte, una especie de liberación:

In the opera, the protagonists escape the mundane by sublimating their love through death. In "Melancholia," Justine reaches a plane of transcendence just as the rogue planet nears Earth and human life is threatened with total destruction. In both cases, death offers the characters a form of extreme emotional release and all-consuming catharsis (Ng, 2011).

Otro importante paralelismo entre la ópera de Wagner y la película de von Trier es el protagonismo que tiene en ambas la noche, que es el refugio de los enamorados, así como el reino de lo irracional y lo intuitivo:

"Tristán" e "Isolda" se llaman "consagrados a la noche" (Nachtgeweihte), expresión literal de Novalis [...]. La noche es hogar y patria de todo el romanticismo, es siempre el contrapunto de verdad que se opone a los fútiles delirios del día, el reino de la sensibilidad contra lo racional. (Mann, 2013: 109-111)

La primera parte de *Melancholia* transcurre casi exclusivamente de noche y, en la segunda, Claire experimenta miedo principalmente de noche, al contrario de Justine, que es incapaz de adaptarse a la vida cotidiana y especialmente a las actividades que tienen lugar durante el día. Uno de los síntomas de la depresión de Justine consiste en pasar muchas horas durmiendo, incluso durante el día, pero esto no le impide salir a pasear por los jardines de noche, como en una especie de ensoñación.

En efecto, Wagner también se inspiró para el libreto en los *Hymnen an die Nacht* (1799) de Novalis, una de las obras clave del romanticismo alemán. Para Tristán e Isolda, la noche es el mundo real, el que les pertenece y en el que son libres de manifestar su amor.

Thomas Mann, quien se mostró siempre interesado en Wagner a lo largo de su vida y le dedicó varios escritos, señala, a propósito de la relación de la ópera con el mundo nocturno:

Los acentos sensuales y ultrasensuales del Tristán, arrancan de más lejos, de Novalis, el tísico romántico y apasionado que escribió: "La unión que se forma también para la muerte es una boda que nos da una compañera para la noche. En la muerte, el amor es más dulce; para los que aman, la muerte es una noche de bodas, un secreto de dulces misterios". Y en los *Himnos a la noche* se lamenta: "¿Tiene que llegar siempre la mañana? ¿Nunca termina el poder de la tierra? ¿Nunca arderá de modo perenne el sacrificio secreto del amor?". (Mann, 2013: 110)

Así pues, las escenas nocturnas en las que Justine acude a su "cita" con el planeta están impregnadas de un lirismo que la música de Wagner potencia, y contribuye a diferenciar de las escenas diurnas, durante las que la protagonista aparece como un personaje mucho más prosaico:

Las escenas en las que se introducen las distintas variaciones sobre el motivo wagneriano automáticamente se ven envueltas por un halo de delicadeza, dolor y misterio que no solo conecta la cinta, una vez más, con ciertas teorías románticas sobre el desgarramiento del creador, sino que además transforman el aullido físico de la protagonista, su cuerpo escrito por la enfermedad, en una potentísima corriente sonora. (Rodríguez Serrano, 2016: 138)

En contraste con el amor o la afinidad de apariencia "pura" entre Justine y Melancolía está, por ejemplo, la escena en la que la primera mantiene relaciones con un invitado desconocido. Aunque ahora pueda resultar incomprensible, *Tristan und Isolde* resultó escandalosa al ser estrenada por la importancia que Wagner otorga al amor sexual. De hecho,

Es de observar que ciertos pasajes del libreto del Tristán proceden de una obra de mala fama, la *Lucinda* de Schlegel. Otros temas están inspirados en el *Himno a la noche* de Novalis o de este mismo ámbito del romanticismo, igualmente libidinoso, pese a que mucho burgués pedante no lo haya advertido. (Mann, 2013: 58-59).

Esto tiene que ver con la peculiar concepción de Wagner, para quien

sexual love came to share with death an ability to transcend individuation, to lose the self in a unity with a larger force –passion. The use of the actual word "Liebestod" in the Act II duet in part represents this idea. (L. y M. Hutcheon, 1999: 281)

Después de la resolución de la tensión, tanto argumental como musical, producida por la colisión del planeta Melancolía en la escena final, aparecen

los créditos acompañados por el prelude del acto tercero de *Tristan und Isolde*. Lars von Trier pretendía utilizar también aquí el prelude del primer acto, pero el diseñador de sonido y el encargado de los arreglos musicales, Kristian Eidnes Andersen, sugirió el del tercero y lo explica de esta forma: "I think people should have after-thoughts and needed a less complex piece" [...]. "This prelude from Act 3 is much simpler." (Ng, 2011).

#### 4. Conclusión

Para finalizar, resulta evidente que la elección de *Tristan und Isolde*, y de estos fragmentos en concreto como banda sonora de *Melancholia* no solo no es casual, sino que tampoco obedece a criterios estrictamente estéticos. Algunos de los temas subyacentes de la ópera están estrechamente relacionados con ciertos aspectos de la película que contribuye a hacer más evidentes, de forma que se produce un enriquecimiento recíproco entre ambos trabajos artísticos. Aarón Rodríguez, en su monografía sobre *Melancholia*, describe así las aportaciones de Wagner al largometraje:

Wagner, finalmente, es conjurado como testigo de la pasión desgarrada de Justine frente a la erosión progresiva del universo simbólico occidental. Justine, en tanto centro del deseo sobre el que gravita la cinta, impone con el misticismo de su cuerpo enfermo un trayecto que dialoga con el crescendo de la pieza wagneriana. De hecho, parecería que Wagner es conjurado aquí como heraldo de la pulsión de muerte de la protagonista, inspirado cronista de esa coreografía entre el planeta Melancolía y la mujer que se va anudando en escenas tan portentosas como el encuentro cósmico en el río. (Rodríguez Serrano, 2016: 137-8)

Así, la música de Wagner no sólo contribuye a destacar determinados elementos o a ampliar sus posibles significados, sino que hace descubrir en la ópera conceptos desconocidos en la época en la que fue compuesta, como es el caso de la "pulsión de muerte" antes mencionada, presente tanto en Justine como en Isolda. Esto es posible porque, como dice Roger Scruton (2019: 80),

Wagner recogió un relato antiguo y lo transformó en la historia de una emoción subjetiva, cuyo decorado medieval es el marco ornamental que encuadra a dos personas absolutamente modernas.

**Referencias bibliográficas**

- BLOCH, Howard, "Tristan, the Myth of the State and the Language of the Self", *Yale French Studies*, 51 (1974), pp. 61-81.
- BRUNEL, Pierre, *Mytocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- CHOCHEYRAS, Jacques, *Tristan et Iseut. Génèse d'un mythe littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1996.
- CORNAGO, Óscar. "O realismo teatral do cinema. A ollada performativa do vídeo (de Godard a Lars von Triers)", *Boletín Galego de Literatura*, 33 (2005), pp. 43-63.
- HUTCHEON, Linda / HUTCHEON, Michael, "Eros and Thanatos in Wagner's Tristan und Isolde", *Cambridge Opera Journal*, vol. 11, nº 3 (1999), pp. 267-293.
- MANN, Thomas, *Richard Wagner y la música*, trad. de Ana María de la Fuente, Barcelona, Debolsillo, 2013.
- MENÉNDEZ TORRELLAS, Gabriel, *Historia de la ópera*, Madrid, Akal, 2016.
- NG, David, "A dangerous method. Melancholia take cues from Richard Wagner", *Los Angeles Times* (25-11-2011), [en línea] en <http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/11/a-dangerous-method-melancholia-richard-wagner.html>
- PLATINGA, Leon, *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*, trad. de Celsa Alonso, Madrid, Akal, 1984.
- PRIETO PABLOS, Juan Antonio (2002): "Mito, rito, literatura y cognición", en R. Vélez Núñez (ed.), *La imaginación mítica. Pervivencia y revisión de los mitos en la literatura de habla inglesa*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2002, pp. 9-43.
- RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón, *Melancolía*, Valencia, Nau Llibres, 2016.
- SCRUTON, Roger, *El anillo de la verdad. La sabiduría de "El anillo del nibelungo" de Richard Wagner*, trad. de Juan Lucas Romaní, Barcelona, Acanalado, 2019.
- STEVENSON, Jack, *Lars von Trier*, trad. de Carles Roche, Barcelona, Paidós, 2005.