



Ética y Cine Journal

ISSN: 2250-5415

ISSN: 2250-5660

eticaycine@psi.uba.ar

Universidad de Buenos Aires

Argentina

Broda, Vladimir; Benhaim, Michèle
Melancolía y duelo. El duelo de sí mismo: tratamiento de la dimensión irrepresentable de lo real de la muerte en el cine
Ética y Cine Journal, vol. 10, núm. 1, 2020, Marzo-Junio, pp. 9-27
Universidad de Buenos Aires
Argentina

DOI: <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v10.n1.29191>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=564464532002>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Melancolía y duelo.

El duelo de sí mismo: tratamiento de la dimensión irrepresentable de lo real de la muerte en el cine

Melancolía | Lars von Trier | 2011 - *Solo el fin del mundo* | Xavier Dolan (2016)

Vladimir Broda y Michèle Benhaim*

Université Aix-Marseille (AMU)

Recepción: 15 de diciembre de 2019; aceptación: 2 de febrero de 2020

Resumen

La investigación que denominamos “Melancolía y Duelo” afronta el desafío de representar el duelo de sí mismo en el cine. En efecto, varias películas de gran calidad estética tratan sobre el apocalipsis y plantean problemáticas filosóficas contemporáneas. ¿Qué pretenden mostrar sus directores al plantear la dolorosa pregunta sobre el final, la muerte, la irreversibilidad del tiempo? ¿Por qué razón compensan los horrores de ese impasse mortífero con imágenes de una belleza que roza lo sublime? ¿Podríamos inferir que la muerte de uno o de todos no se representa? O indagando más profundamente, ¿podríamos concluir que una muerte anunciada no se puede aprehender? Freud ya decía que “la muerte propia es, desde luego, inimaginable [...]. En lo inconsciente, todos nosotros estamos convencidos de nuestra inmortalidad”. Sin embargo, tanto Lars Von Trier como Xavier Dolan, a su manera, ponen al descubierto ese “real” de la muerte anunciada o del tiempo regresivo, en particular en *Melancholia* (2011) y *Solo el fin del mundo* (2016).

Palabras clave: Melancolía | Duelo | Representación | Irrepresentable | Estética | Cine

Mourning the Self: Treatment of the Unrepresentable Dimension of the Reality of Death in Cinema

Abstract

Our research called “Melancholy and Mourning” deals with issues related to the representation of self-mourning in the cinema. Indeed, films of great aesthetics deal with the apocalypse and are at the origin of contemporary philosophical issues. What do these directors want to show when they look at the painful question of the end, of death, of the irreversibility of time? Why do they all counterbalance the points of horror contained in this deadly dead end with sublime images of beauty? Does this mean that the death of one, of all, cannot be represented? Or rather, more profoundly, does this mean that the death announced cannot be apprehended? However, Lars Von Trier and Xavier Dolan unmask in a certain way this “real” of the announced death or the shortage of time, notably through *Melancholia* (2011) and *Juste La Fin Du Monde* (2016).

Keywords: Melancholy | Mourning | Representation | Unrepresentable | Aesthetics | Cinema



“La muerte reside en lo más íntimo de cada ser vivo”
Freud

Introducción

La investigación que denominamos “Melancolía y Duelo” analiza el desafío de representar el duelo de sí mismo en el cine. En efecto, varias películas de gran estética tratan sobre el apocalipsis y plantean problemáticas filosóficas contemporáneas. ¿Qué pretenden mostrar sus directores al plantear la dolorosa pregunta sobre el final, la muerte, la irreversibilidad del tiempo? ¿Por qué razón compensan los horrores de ese impasse mortífero con imágenes de una belleza que roza lo sublime? ¿Podríamos inferir que la muerte de uno o de todos no se representa? O indagando más profundamente, ¿podríamos concluir que una muerte anunciada no se puede aprehender? Freud ya decía que “la muerte propia es, desde luego, inimaginable [...]. En lo inconsciente, todos nosotros estamos convencidos de nuestra inmortalidad”. Sin embargo, tanto Lars Von Trier como Xavier Dolan, a su manera, ponen al descubierto ese “real” de la muerte anunciada o del tiempo regresivo, en particular en *Melancholia* (2011) y *Solo el fin del mundo* (2016).

* michelebenhaim3@gmail.com

final, la muerte, la irreversibilidad del tiempo? ¿Por qué razones compensan los horrores de ese impasse mortífero con imágenes de una belleza que rozan lo sublime? ¿Podríamos inferir que la muerte de uno o de todos no se representa? O indagando más profundamente, ¿podríamos concluir que una muerte anunciada no se puede aprehender? Freud (1915) ya decía que “la muerte propia es, desde luego, inimaginable [...]. En lo inconsciente, todos nosotros estamos convencidos de nuestra inmortalidad” (p. 145).

Sin embargo, tanto Lars Von Trier como Xavier Dolan, a su manera, ponen al descubierto ese “real” de la muerte anunciada o del tiempo contado, en particular en *Melancholia* (2011) y *Solo el fin del mundo* (2016).

Melancholia es el nombre de una afección psíquica particular, pero en el caso de la película se refiere a la finitud de toda la humanidad, mientras que la trama de *Solo el fin del mundo* cuenta la historia de un hombre afectado por el virus del SIDA (una enfermedad particularmente incurable en la época en que transcurre la película, con un pronóstico vital muy reservado), una historia singular vivida como catástrofe colectiva. “Quisiéramos que el mundo entero muera con nosotros” (Lagarce, 1990).

Melancholia y *Solo el fin del mundo* representan o ponen en escena un proceso de duelo de sí mismo: de duelo colectivo en el primer caso, individual en el otro. Se plantea la pregunta de cómo representar en el cine un proceso imposible: hacer el duelo de sí mismo.

El título “*Melancolía y Duelo*” dialoga con toda la complejidad del texto freudiano *Duelo y melancolía* (1917). Hay una estrecha relación en el plano inconsciente entre el duelo, término que se refiere a un profundo dolor o sufrimiento debido a la pérdida de algo o alguien, y la melancolía, nombre de una entidad psicopatológica. Asimismo, nos podremos preguntar por qué en *Melancholia* el fin del mundo es “colectivo” pero acaba siendo una cuestión individual, y lo diametralmente opuesto en *Solo el fin del mundo*.

Analizar las decisiones cinematográficas y las posiciones de la cámara nos ayudará a entender cómo representan lo irrepresentable. Por ese medio, intentaremos esclarecer el concepto de “irrepresentable”, el hecho de no poder ser representado, de no poder tener representante. Afirmaremos que representar lo irrepresentable supone definir lo “irrepresentable”, aunque haya una imposibilidad teórica de “representar lo irrepresentable” por su definición misma.

Contrastaremos los procesos narrativos y fílmicos usados en *Melancholia* y en *Solo el fin del mundo* para representar y expresar una reflexión filosófica sobre lo irrepresentable y lo indecible de la desaparición inminente y anunciada de uno mismo: ya sea como individuo o para todo el planeta, siendo vivencias similares de “fin del mundo” (analogía que encontramos en el título de Dolan/Lagarce).

¿Cómo aborda esta problemática cada director y en qué elementos deciden poner el foco?

En *Solo el fin del mundo*, Louis no puede hablar, deja el mundo sin decir nada, porque uno no puede decir su propia muerte, no puede hacer el duelo de sí mismo.

¿Quizás fue a pedirle a su familia “un entierro” de él mismo? No es factible.

En *Melancholia*, Claire no puede aceptar el fin del mundo: ¿será porque no habrá nadie para enterrarlos luego?

Según Lacan, esta hipótesis se funda en que lo simbólico nació en el momento en que los hombres comenzaron a enterrar a sus muertos. A través del ritual del entierro, Lacan destaca todo el valor simbólico e imaginario necesario para soportar lo real de la muerte.

Pero hacer el duelo de uno mismo supondría el fantasma de su propio entierro, como una suerte de escena primaria (uno de los fantasmas freudianos fundamentales es la Escena Primaria, la de nuestra propia concepción, a la que por defecto no pudimos asistir).

Si ese fantasma es necesario, ¿es posible si se trata del “fin del mundo”? El fantasma es lo que permite soportar la realidad; por lo tanto, cuando su construcción es imposible, el psiquismo enloquece.

En *El hijo de Saúl* de László Nemes (2015), un hombre, desde el fondo del Real puro de los hornos crematorios y las cámaras de gas de Auschwitz-Birkenau, tiene como único deseo de enterrar a su “hijo”, so riesgo de que exterminen a todo el bloque. Antígona, queriendo darle una sepultura a su hermano, muere por ello, encerrada viva; según Lacan en *El seminario de La ética del psicoanálisis* (1959-1960), ella representa el “deseo puro” en el “entre-dos-muertes”, esa muerte en la que se infiltra la vida.

Todas estas observaciones evidencian la necesidad del ritual y de la sepultura en su doble dimensión imaginaria y simbólica que permite enfrentarse a lo Real, que de lo contrario es insopportable e imposible de pensar o representar(se).

En primer lugar, presentaremos nuestro corpus fílmico e intentaremos hallar qué momentos de cada pe-

lícula se correlacionan con las cinco etapas del duelo: la negación, la ira, la negociación, la depresión y por fin, la aceptación (Kübler-Ross, 2009). Por último, abordaremos la problemática de lo irrepresentable.

1. Nuestro corpus fílmico

La muerte es grande
Somos suya...
Cuando nos creemos en el seno de la vida,
Se atreve a llorar
En nuestro seno.
Anticipa todo adiós como si se encontrara
Detrás tuyos...
R.M. Rilke

1.1. Solo el fin del mundo

1.1.1. Lo íntimo y la familia

Solo el fin del mundo es un film de Xavier Dolan (2016), adaptación de la obra de teatro homónima de Jean-Luc Lagarce (1990).

Lagarce muere enfermo de SIDA a los 38 años, en 1995. Había descubierto su seropositividad en 1986 pero nunca la había revindicado, al contrario de algunos de sus contemporáneos como Bernard-Marie Koltès o Hervé Guibert. Deja un legado considerable de obras.

Sus textos y películas derivadas están atravesadas por el dolor de su siglo (guerras, SIDA). Se percibe inquietud e incluso una nostalgia infinita ante el paso del tiempo. Dolan es fiel a la dimensión existencial y poética del texto de Lagarce al filmar su película como una obra de teatro, casi a puerta cerrada. Un *huis-clos* con cinco personajes, “un domingo, por supuesto”; una tragedia inmóvil en la que el espectador espera, con la sensación de que no ocurre nada. Sin embargo, el autor y el director parecen obstinados con la misma voluntad de acercarse a la verdad de cierto real de la muerte, anunciada en este caso. Louis, el héroe, el doble de Lagarce y también en cierto sentido de Dolan, regresa como para encontrar de qué poder morir. Pareciera estar atravesado por la angustia de tener que hacer algún balance: reconciliarse con los suyos, recordar amores pasados, ver otra vez la casa de su infancia, sucumbir a los relatos incansables de su madre y su hermana, recordar a su padre muerto, repasar

(internamente) el proceso de su enfermedad, etc. Al poner el foco en la memoria antes que en las proyecciones de futuro (todos saben que en realidad quiere irse o recibir a Antoine y Suzanne en su casa), así como en el tema del “regreso” luego de 12 años de ausencia, se transmite la sensación de una preparación a la muerte. En tal sentido, esa escritura y la película (indisociables) narran una especie de melancolía que le da sentido a nuestra pregunta: al confrontarse con la enfermedad mortal y estigmatizante del amor propio de la tragedia contemporánea, ¿qué lugar ocupa el trabajo sobre la muerte, el trabajo del duelo de sí mismo? Dolan, como Lagarce, recurren a la repetición y al tartamudeo en el lenguaje para acentuar la dimensión trágica de lo que ocurre ante nuestra mirada. En los silencios de Louis, las preguntas incansables de Suzanne, la tartamudez de Catherine, los gritos de Antoine y sobre todo la logorrea de la Madre (Martine), la palabra se deshace, se recomponen, se desmorona, se reorganiza, se vuelve sorda, incomprendible, local, inútil, necesaria, dulce, demostrando de esta manera que la técnica reiterativa no es mera repetición, sino que es más bien el aviso de un cortocircuito, la introducción de la muerte en vida, el prólogo del final; los tiempos empleados ponen todo esto de relieve, usando el pasado/presente para decir lo mismo. Se trata efectivamente de la infiltración de la muerte en la vida: Louis se contagió durante una escena amorosa y ahora su compañero está muerto. El proceso de duelo en Louis por esa otra figura intensifica o anuncia el ineluctable luto de sí mismo. La pulsión de vida y la pulsión de muerte generalmente no son cómplices.

Solo el fin del mundo es una historia íntima, una historia de deseo en la que participa un ser vulnerable y frágil; frágil como un pájaro, bello y atento. Louis es por cierto tan atento que aunque haya llegado para “decir”, se mantendrá callado y su grito quedará en suspense: “*lo que pienso, y es lo que quería decir, es que debería soltar un grito grande y lindo, un largo y alegre grito que resonaría en todo el valle, es esa alegría que debería permitirme, vociferar un buen rato, pero no lo hago, no lo hice [...]. Son esos olvidos que lamentaré*”, serán las últimas palabras de Louis. Porque en realidad, Louis se calla, o murmura en el mejor de los casos, inmerso en un relato que imposibilita el diálogo. El silencio de Louis se extiende, rodea. Se vuelve aplastante, invade el campo del lenguaje, lo desborda. Y provoca la furia de Antoine. Hablar de la muerte es una cosa, hablar de “su” muerte es imposible. Evocando el HIV, Foucault (1984) decía que “los individuos han sido conducidos a prestar-

se atención a sí mismos, a descifrarse, reconocerse y confesarse como sujetos de deseo, estableciendo de sí para consigo una correcta relación que le permite descubrir, en el deseo, la verdad de su ser” (p. 3).

¿Por qué “*el fin del mundo*”? Porque más allá de Louis, la muerte es anunciada, repentinamente representable y por lo tanto inadmisible. La muerte que ingresa de esa forma en la vida le cambia el estatuto a la muerte: el SIDA (con la gravedad que tenía en ese entonces) implicaba a toda la civilización, era “muerte en exceso”, similar a una extinción pasiva de gran parte de la humanidad (y acá pensamos particularmente en África). El SIDA irrumpió en un contexto en el que el progreso había reprimido la muerte, y ésta desgarró una civilización que se creía inmortal.

Pero *Solo el fin del mundo* también es la historia de un abandono: el de Louis hacia su familia, y viceversa. Es un pedido de reconocimiento de todos los personajes los unos a los otros. Es una historia sobre las clases sociales (Antoine poco orgulloso de su profesión). Es una historia de separaciones, de soledad... Tantos temas que se presentan ante el temor por la muerte de Louis. ¿Cómo hablarse, cómo reconciliarse, cómo amarse? La paradoja invade la escena y la puesta en escena: la madre que se pinta las uñas pese a que su hijo llega luego de 12 años, Antoine que echa a Louis aunque sepa que no lo verá más, Catherine que no quiere saber nada, Suzanne, testigo de la muerte de su hermano, de la destrucción de su familia, de su mundo, testigo de (solo) el fin del mundo, la más joven de esta familia, que no entiende nada. Todas estas confusiones, malentendidos, sorderas, silencios, no tienen sentido, solo quizás retrasar el desenlace de la muerte del hijo; en cambio, sí generan crisis (¿de filiación?).

1.1.2. Steve y Louis, los héroes de *Mommy* y de *Solo el fin del mundo*

Xavier Dolan dirige *Solo el fin del mundo* dos años después de *Mommy* (2014), película en la que ya aborda el tema de un estrago¹ madre/hijo, entre otros.

Steve² y Louis son héroes trágicos de nuestros tiempos, confrontados a la “*realidad tal como es*”, esta enfermedad que el poeta Gérard De Nerval llama melancolía. Xavier Dolan traduce las profundidades subjetivas de estos héroes contemporáneos y nos conmociona...

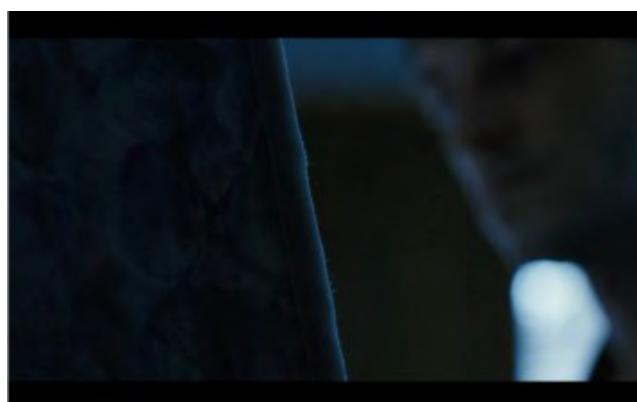
Pero ¿qué es lo que agita a Steve y silencia a Louis?

Dolan propone filmar estas defensas de sus personajes frente a la violencia del mundo actual: la agitación

o la muerte, el grito o el silencio; y la cámara participa de estas demostraciones, el cuadrado que Steve termina por abrir para poder respirar pero que se vuelve a cerrar, inexorable, y lo borroso que rodea con frecuencia la mirada de Louis que se ausentará para siempre.



Todo lo que mira Louis es borroso



Louis, él mismo borroso

Ese mundo no es nítido... Además, ¿podríamos soportar esa mirada sobre la oscuridad del mundo actual si no fuera tan borroso como la mirada miope que tiene la ventaja de poder proyectar en el mundo lo que no encuentra en él?

Para estas dos películas, contenemos la respiración, permanecemos atónitos porque es ese real contemporáneo que contienen las imágenes de Dolan, y este fuera de sentido nos horroriza hasta perdernos con los personajes en una locura-ambiente excluida de lo simbólico. Además, Dolan utiliza incluso la mirada a cámara durante un instante, en primer plano sobre Louis que nos mira, como si tratara de encontrar una escapatoria. El marco en *Mommy* ahoga a los personajes y nos ahoga. La ola de calor ahoga a los personajes de *Solo el fin del mundo*, la madre ahoga a Steve y a Kyra, los personajes se ahogan entre ellos y el espectador se sofoca.

Steve y Louis no son contenidos y, sin embargo, solo piden eso, ser contenidos, que algo de su angustia sea contenida, que algo de su desasosiego sea contenido pero quedarán desamparados, ambos encerrados en la incomprendión materna, ese empuje a la angustia que nos “mata” tanto como los encierra. Cuando nada tiene el poder de contención, ningún eco resuena en el interior del sujeto, confrontado entonces al vacío absoluto, ese en el que, bajo nuestra mirada “cae durante la eternidad” (Mallarmé, 1914, p. 25) y el mundo parece no interesarles más; tampoco parece interesarle mucho más al espectador.

Los puntos, las trazas melancólicas que recorren nuestros héroes, pero también cada uno de los personajes de Dolan contaminan la posición de la cámara.

“Un lindo día, no creyeron más en el futuro”, así evoca Gus Van Sant a los adolescentes de *Eléphant* (2002). Estas palabras atraviesan a Steve ya extenuado y a Louis, casi muerto ya. En el medio, el empuje a la angustia materno es un espacio neurálgico, pero también frágil, melancólico, un espacio vacío/lleno que solo podrá ceder en *Mommy* con el grito de Steve que se transforma en alarido, y en *Solo el fin del mundo* con el grito de Louis que se transforma en una larga queja silenciosa, a veces muda. El alarido de Steve y el silencio demasiado ruidoso de Louis están llenos de vacío, perdidos entre el deseo y el espanto. Firman la ruptura de los sujetos con su medio: Steve está excluido del sentido y el silencio de Louis resuena como una desaparición progresiva de sí. La madre (tanto de uno como del otro) no puede oír, no puede oír lo indecible y el padre (tanto de uno como de otro) se ausentó, partió, murió.

1.1.3. La Melancolía

Ahí donde Louis cree que va a *reencontrarse* con su familia, (*re*)*encuentra* a la única desconocida para él,

Catherine, la extranjera: paradójicamente, ahí se ubica *el* encuentro, con Catherine, la única que no reencuentra: cada uno reconoce en el otro su propio encierro, se reconocen, uno va a darle al otro noticias de sí mismo; es la definición del encuentro amoroso (Breton, 1976), se revelan uno (a)/el otro, este encuentro es una revelación, una complicidad, un flechazo, que no se dice, no se deve-la y, sin embargo, transfigura a ambos personajes.

Dolan nos confronta con seres demasiado abarro-tados de amor: ¿la melancolía puede considerarse aquí como un exceso de amor? Si el punto melancólico en *Mommy*, la imagen melancólica, es la sonrisa fija de la madre y su verborragia, el punto melancólico en *Solo el fin del mundo*, la imagen melancólica, es la mirada apagada de Antoine, devastado de lágrimas al levantar el puño para golpear a su hermano, llorando porque el diálogo es imposible y, si se arriesgara, terminaría quizás en drama mortífero. Pero, en el paroxismo de la pelea, en el momento en que el sufrimiento de Antoine es casi tan indecible como el sufrimiento de Louis, el puño levantado encuentra la mirada del otro y su cara en su fragilidad absoluta, en su miseria, y la mirada frena el puño, desvía la violencia.



Antoine listo para levantar la mano sobre su hermano, Louis.

Louis grita de silencio: pero de un silencio pesado, pesado de replegamiento, de incomprendión, de profunda negación [*dénégation*] materna, de un silencio lleno de lo esencial: la exactitud, el pensamiento, la palabra, el pudor, lo esencial, la existencia y el amor.

Todos los protagonistas de *Solo el fin del mundo* tie-nen miedo, a veces están aterrados, incluso fijos en una especie de espanto: la locura del otro sumerge a cada uno y el trastorno es entonces absoluto, se escapa, se desentiende y el espectador se pierde ahí. Cada personaje es el otro de sí-mismo, alternativamente desfasado, ausente, equívoco, borrándose.

Y el espectador sigue o más bien se choca indefinidamente con el movimiento perpetuo, con el umbral, y no allí donde habría sido necesario encontrarse con el umbral de la palabra para permitir el duelo.

¿Cómo reconciliar lo irreconciliable?

Las imágenes de Dolan son claras, borrosas, indefinidas, confusas. La posición de Louis es de una claridad oscura y nadie quiere ni puede levantar el velo. Por eso ahí donde Louis viene a buscar contención, se choca con un ruido incesante que camufla un vacío lleno de sufrimientos y de no dichos, lleno de innombrables sin dudas, la parte innombrable que durante mucho tiempo ocultó al sida en los años 80' 90', las tinieblas y abismos de lo contemporáneo, como diría Agamben (2008), que generan su propia oscuridad.

Mostrar lo contemporáneo del sida en el cine consiste aquí en un secreto inmostrable [*immontrable*] y finalmente no-enunciable [*inénonçable*], reflejo de esta oscuridad contemporánea.

Louis flota. Su futuro no tiene fondo pero es profundo y la cara de Louis ilumina la pantalla como la única imagen de verdad, paradójicamente, él que va a morir y ganar las tinieblas para la eternidad. La melancolía contenida en la caricia de su mirada sobre esta familia extraña y extranjera, tan lejana, tan cercana, fascina de dulzura y fragilidad, la verdad se confunde en ella y se pierde en nombre del amor y de las promesas hechas al mundo. Ahí donde los vivientes de la película parecen resbalarse hacia la inconsistencia, Louis, el ya-casi-muerto emerge en la luz, esta estética de la incertidumbre.

Si Antoine le da la espalda a Louis durante casi toda la película es porque rechaza verlo, no así Louis, pero lo que Louis ve, lo que lee o adivina en la mirada de Antoine, como un espejo: ¿qué ve Louis? ¿Qué ve aquel que obstruye un saber sobre la muerte? Esta ausencia de respuesta va a reducirse a la lasitud extrema de Louis y, finalmente, a la lasitud, al abandono de todos.

Además, ¿qué viene a hacer Louis acá? ¿Vino para hacerse abandonar? ¿Para morir sin ataduras? Los otros renuncian a él y él renuncia a los otros y a sí mismo, pero ¿se puede amar hasta ese punto? Lagarce, afectado de HIV, dirá “*Al principio, lo que creemos... es que el resto del mundo desaparecerá con uno; que el resto del mundo podría apagarse, hundirse y no sobrevivirme más, poder llevármelos y no ser el único*”.



Antoine, dándole la espalda a Louis casi permanentemente

La imagen melancólica, ya lo dijimos, es la mirada apagada de Antoine, es la particularidad de Dolan al inscribir en esa mirada las palabras de Lagarce, sin expresarlas todas: “*lo lamento, estoy cansado, ya no sé por qué estoy siempre cansado, un hombre cansado, no sé cómo explicarlo, nunca estuve tan cansado en toda mi vida*”, “*No tengo registro de que solo hayas terminado diciendo que nadie te ama*”.

Antoine, melancólico (?), se siente “*culpable de no sentirse suficientemente desdichado*”, de “*no haberte dicho suficientemente que te amábamos, eso debe ser no haberte amado lo suficiente*”, culpable de “*gozar del espectáculo tranquilizador de tu sobrevida levemente prolongada*”, pero Antoine hubiera “*querido quedarse en la oscuridad sin responder nunca más*”, hubiera “*podido acostarse en el suelo y no moverse más*”, “*acusarse sin una palabra*”, pero, “*a pesar de todo este enojo, espero que no te pase nada malo... y ya me estoy reprochando todo lo malo que te estoy haciendo hoy*”.

“*Me agobiás. Esperás, replegado en tu dolor interior infinito del que no sabría imaginar ni siquiera el principio del principio*” y el resentimiento de Antoine se vuelve contra sí mismo (Lagarce, 1990).

1.2. Melancholia

1.2.1. Lars Von Trier, cineasta trágico

Melancholia es un film de Lars Von Trier (2011), uno de los fundadores en el mundo cinematográfico del grupo danés Dogma 95, junto a Thomas Vinterberg (*Festen*), Soren Kragh-Jacobsen (*Mifune*) y Kristian Levring (*El rey está vivo*), que revindica el uso de la cámara en mano, abandonar la lógica del raccord en el montaje y la importancia de priorizar la temática y la crítica social antes que los aspectos artificiales del cine como los efectos especiales (como en las superproducciones de la época). Los “*votos de castidad*” (las reglas del Dogma 95) “tienen como objetivo que los directores puedan expresar la verdad de sus personajes y escenas” (Hamon y Chotard-Fresnais, 2010, p. 210). El movimiento durará diez años, hasta el 2005, y la película *Los idiotas* (1998) de Lars Von Trier fue su puntapié inicial.

Si *Solo el fin del mundo* brindaba un alcance universal de “fin del mundo” a la muerte de una sola persona, Louis, Lars Von Trier representa en *Melancholia* el “fin del mundo” a través de las vivencias de una familia individual, desgarrada incesantemente por conflictos y violencia, sin otro recurso más que pacificar sus relaciones en pos de un mundo que va a desparecer para siempre. Al final, se amarán en el lecho de muerte, en el lecho del “fin del mundo”.

Amparados por el frágil refugio de una “cabaña mágica” construida para sosegar al joven niño de la familia, las manos de los personajes se enlazan, el amor que los une por fin se expresa en su plenitud y tiene la posibilidad de inscribirse en lo real. Esta cabaña, por más ínfima que pueda ser su protección, da lugar sin embargo a la única imagen pacificada de la película: la de un mundo verdadero. En ese mundo, todo lo que hace al real de los seres humanos está excluido. Aunque la Tierra sostenga sus cuerpos paralizados por la angustia del fin del mundo, todo ocurre como si nunca hubiese existido, como si nunca hubiese importado para determinar sus existencias en tanto habitantes del mundo. Pese a que la comunidad conformada por estos tres seres destinados a una muerte inexorable se encuentra abrumada por la mayor desgracia inhumana posible, separados de todo y de todos, alcanza, pese a todo, a “hacer mundo”.³

1.2.2. La Melancolía

Melancholia, el ángel de la muerte grabado por Dürer en 1514, que simboliza a la tristeza infinita, en el arte y en todas las épocas. Demuestra hasta qué punto la melancolía se asocia siempre a la muerte, la locura, la soledad absoluta. Con Lars Von Trier, se transforma en la explosión pura y simple del mundo entero. La melancolía planetaria adquiere la forma de una tragedia individual, íntima, la de las familias de Claire y Justine. Poco a poco, irán tomando conciencia del infinito aislamiento que les provoca la finitud del mundo y el universo, un aislamiento realizado por la ridícula cabaña hecha con algunas ramas que debería aminorar el choque de los planetas y ponerlas a salvo.

Melancholia es un planeta que inició una “danza de la muerte”⁴ con la Tierra y que pronto pulverizará. Ya lo sabemos desde el prólogo: como en *Solo el fin del mundo*, la catástrofe ya ocurrió; el principio es el final y viceversa. No tenemos que esperar nada en ninguna de las dos películas, ya estamos “entre-dos-muertes”.

La película se divide en dos partes que a su vez se descomponen en tiempos fuertes y tiempos “muertos”. Las dos partes se entrechocan como los planetas, las hermanas Justine y Claire se hunden sucesivamente en la angustia y/o la melancolía. Justine ya es de por sí melancólica y su casamiento le servirá como primera catástrofe. Paradójicamente, el planeta Melancholia la sacará de su estado melancólico, dándole así todo su sentido a los versos de Gérard De Nerval (1854): “La melancolía es una enfermedad que consiste en ver las cosas tales como son”; y a la frase de Marguerite Duras (1968): “La confirmación de la tristeza es un consuelo” (p. 264). Con su melancolía, Justine *sabía* la explosión, y el fin del mundo la consuela al confirmarle su conocimiento. Entonces, Justine hace estallar lo que debía ser una fiesta grandiosa y prefiere unirse a Melancholia y a la noche (“*Sol negro de la melancolía*” diría, otra vez, De Nerval, 1854), en el bosque, sola y degustando por fin la felicidad paradójica de la melancolía.

Sabemos de antemano que ya no hay esperanza: podemos afirmar entonces que Lars Von Trier realizó “una verdadera película del fin del mundo”,⁵ grandiosa y absolutamente pesimista, sublime y sublimatoria, a la altura del desafío.

Wagner y varios íconos (planetas, relojes solares, pedazos de madera tallados, Bruegel) acompañan el desastre y nos llevan como hipnotizados a acabar con el mundo. Algunos autores consideran que Lars Von Trier

sublimó su propia depresión en esta obra maestra (Cerisuelo, 2012). Y efectivamente, ¿de qué manera expresarlo mejor si no es a partir de un saber interior? La melancolía, la depresión suprema, se caracteriza por la muerte del deseo (muchas veces, los pacientes que sufren melancolía son catáticos). Y Lars Von Trier parece haber querido representarla poéticamente y estéticamente en la secuencia en la que Justine camina con su vestido de novia y unos espinos gigantescos se lo impiden: la representación de lo irrepresentable se puede encontrar en esta paradoja extrema.



Justine, “abrazada” por espinos gigantes con su vestido de novia

1.2.3. Un Díptico para una “danza de la muerte”

Ni bien arranca el prólogo, el espectador ya queda asombrado y contiene su respiración, ante el final anunciado anticipadamente, como si ya hubiese ocurrido. A partir de ese momento, nos toca a nosotros ser melancólicos, y ya nada tenemos que perder.

Las dos partes de la película tienen el nombre de cada hermana: Justine, la melancólica, y Claire, la pragmática. La acción transcurre en la inmensa y rica mansión de esta última, casada con John y madre de Leo.

La primera parte ocurre de noche y relata la primera catástrofe, el casamiento de Justine que se cae a pedazos al igual que su vestido en las zarzas, un casamiento que nunca debería haber ocurrido ya que estaba condenado a fracasar por anticipado. Justine es incluso más espectadora de su propio casamiento que partícipe y se ve totalmente bloqueada, ya que la melancolía es una afeción global que imposibilita asumir cualquier relación (llega tarde a su casamiento porque su auto se “traba” en la ruta, prende fuego a su jefe que recién la ascendía, se separa, desaparece de la fiesta que debía consagrirla, se baña, se la ve postrada, anoréxica, etc.). En toda esta

parte, el espectador levanta la mirada ante la belleza de Justine, y ella levanta la mirada hacia Melancholia. La segunda parte, tal como el *huis clos* familiar de Dolan, ocurre al día siguiente, hasta llegar al fin del mundo.

Fiel al Dogma, Lars Von Trier lleva la cámara en el hombro y nos enfrenta uno a uno con cada personaje mediante veloces panorámicas.

“¿Pero de dónde sacó Justine ese saber?” (Cerisuelo, 2012). Justine tiene a su “madre muerta” (Green, 2007). Deja de sonreír a partir del momento en que intenta acurrucarse sobre esta madre odiosa y helada. Sin embargo, el niño vive como una catástrofe la transformación de su vida psíquica que consiste en el duelo repentino de la madre que se desliga brutalmente de su hijo. [...] Representa una desilusión por anticipado [...] y acarrea, además de la pérdida del amor, la pérdida del sentido, ya que el bebé no dispone de ninguna explicación para entender lo que ocurrió. (Green, 2007)

Está enferma como Louis, de esa enfermedad psíquica que es la melancolía, definida de esta forma por Freud (1917):

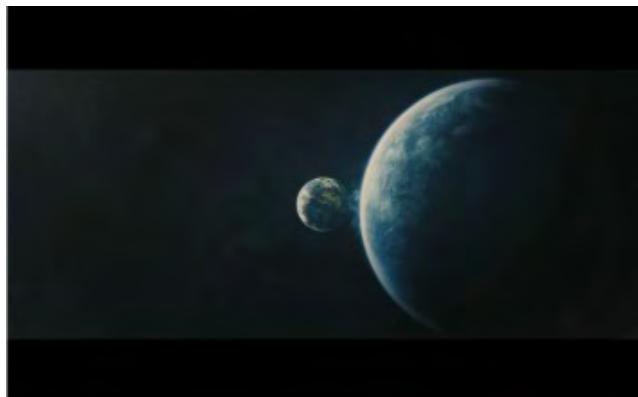
La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y auto-denigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo.

¿Por qué tomar tal desvío para ver la verdad del mundo? Justine “sabe” (no solo los números ganadores) y no necesita de ninguna herramienta científica de John, el marido de Claire que con sus razonamientos eruditos se tranquiliza y tranquiliza a todo el mundo. No estamos ante el mismo saber. El de Justine es existencial, el de su cuñado es pragmático, como su preocupación por el dinero durante el casamiento mientras Justine se está perdiendo. Entre Justine y su verdad y John y su negación, encontramos a Léo, el niño-artesano. Entre la ciencia y la melancolía, construye un “telescopio” de madera y alambre para medir las estrellas. Así, se vuelve cómplice en cierto sentido de Justine, que ya no tiene realmente “nada que perder”. Se vuelven magos cuando se refugian del fin del mundo en la “cabaña mágica” artesanal, porque “siempre construyeron cabañas”. Es tan mágico que el espectador tiene ganas de creer y desdeña el desfase entre tres pedazos de madera y una colisión de planetas. Justine se siente mejor por estar tan lúcida y John, desilusionado por la ciencia, privado de sus certezas, se quita la vida.

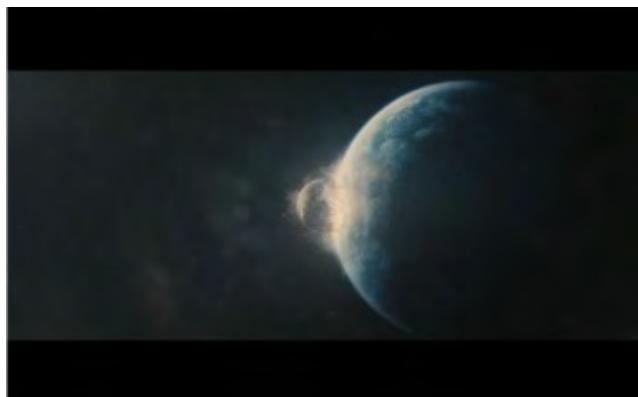


La cabaña mágica construida por Justine y Léo

El golpe de efecto de Lars Von Trier quizás sea haber tomado la continuación de la definición freudiana al pie de la letra, en la que dice que en la melancolía, el sujeto busca rebelarse contra el objeto, gritarle su enojo, y al insultarlo, se insulta a sí mismo y se desvaloriza. La definición concluye así: “La sombra del objeto cayó sobre el yo” (Freud, 1917, p. 56). El directo le da un aspecto casi concreto a esta “sombra”, cuando Melancholia cae sobre la Tierra: la sombra azul chocando contra el planeta azul.



Antes del fin del mundo



Colisión

«*Filmar es escribir en un papel que se quema*», decía Pasolini (Aubron, 2012). Justine dirá en un momento que “*Nadie extrañará la Tierra*”. El mundo está en llamas y Lars Von Trier le da rasgos apocalípticos; la novia entre espinas, la hermana hundiéndose en el barro, la lluvia de pájaros muertos, los caballos que flaquean, los autos averiados que no pasan por los caminos estrechos, como planetas que no se cruzarán sino que chocarán. Justine tiene relaciones sexuales con un joven desconocido la misma noche de su boda, destrozada, levantándose solo para ofrendarse a Melancholia, que la libera de su infinita tristeza, a cambio de la desaparición absoluta de todos. Este desastre no la sorprende, y en su melancólica lucidez, ya conoce esa pérdida pura, si seguimos la definición de Freud. Nada que decir, “solo es el fin del mundo”.

En la segunda parte de la película, vemos cómo los personajes comienzan a revelar sus verdades a medida que el apocalipsis se aproxima: Justine, soñadora, confirma la clarividencia de Victor Hugo (1866) cuando afirmaba que “La melancolía es la felicidad de estar triste” (p. 263), mientras que Claire, con los pies más *sobre la tierra* si se permite la expresión, acostumbrada a organizarlo todo, incluso a preparar el casamiento de su hermana, hasta el más mínimo detalle, “se pierde” por no poder resignarse a la muerte. John, colmado de certezas científicas, se suicida; los invitados se fueron, echaron a la madre y el padre se escapó; solo quedan las hermanas y el niño, los únicos tres personajes no artificiales. Claire, la terrícola que se resiste a dejar su morada y Justine y Léo, la melancólica y el niño, que aún son capaces de imaginar, en este caso, en una “cabaña mágica”. Esta segunda parte del diptico retrasa el desastre, que ahora solo es representado casi exclusivamente por la “danza de la muerte” de Melancholia con la Tierra. Por un instante, pensamos como John, que el planeta apenas se había acercado para alejarse enseguida, pero era en realidad como un envío. Acercarse, alejarse, volver nuevamente: la danza de la muerte también es una definición del deseo, esa vida que intenta infiltrarse en la muerte. Los caballos relinchan de angustia y Claire se dispersa, justo en el momento en que Justine por fin se tranquiliza. Como en *Solo el fin del mundo*, el desastre se encuentra fuera de escena. ¿Será la única manera de representar lo irrepresentable, solo a través de sus huellas? Dolan nos hace ver a Louis desapareciendo de espaldas ante una luz blanca que rompe con la oscuridad imperante; Lars Von Trier nos propone un primer plano de los tres rostros idénticos, como si el planeta chocase primero contra ellos tres.

Justine es la única que no cierra los ojos ya que conoce el fin del mundo que va a ocurrir, ya lo vivió.

Conoce ese vacío del “fin del mundo”, de donde ella misma emergió. “Si no nos reconocen en nuestro sufrimiento, es como sentirse en otro planeta” (Furtos, 2011). Por fin, la imagen final representa el apocalipsis⁶ en todo su esplendor. Ahora, la melancolía de Justine se fundió con Melancholia.

¿Cómo representar la última imagen que, por definición, será irrepresentable ya que no quedó nadie para compartirla?



Destrucción, devastación

2. Las cinco etapas del Duelo: las películas, paso a paso

2.1 La Negación

2.1.1. “La ilusión de ser su propio amo”

La primera imagen de la película es borrosa y Dolan usa primeros planos, recurso que utiliza inmediatamente y lo repite mucho. La motivación que empuja a Louis a volver, volver “sobre mis pasos”, “hacer el viaje para anunciar mi muerte”, es la “ilusión de ser mi propio amo”. Lo borroso invade la pantalla por completo, los primeros planos desmedidos, el cartel “¿Necesidad de hablar?”, el humo de las fábricas, todos esos elementos se unen para expresar la desilusión que va a desgarrar lentamente a Louis.

Un reloj cucú marcará el ritmo del tiempo que pasa pero que también se estira en el transcurso de esa comida del domingo que nunca termina de no terminar. El tiempo pasa y no pasa al mismo tiempo. Ese domingo se estira-

rá hasta interrumpirse brutalmente, porque, sin dudas, la muerte será siempre brutal, incluso cuando la esperamos.

La llegada de Louis lo deja aparecer lejos y borroso. Sin embargo, Catherine lo *re-conoce* incluso siendo la única en no conocerlo. Su hermana menor, Suzanne, le salta al cuello. Antoine, el hermano menor, está de espaldas y seguirá así. Es la elección de la cámara de Dolan que nos indica hasta qué punto Antoine quisiera no estar metido en absoluto en este drama.

Louis y Catherine, en el corazón de su encuentro hecho de re-conocimiento no oyen más a los otros, están solos en el mundo, son los mismos, ¿los únicos en saber? ¿En detentar un saber imposible? Ese saber que Louis detenta sobre su ineludible muerte que refleja ciertamente su mirada de desamparo. Ese saber, es impensable detentarlo: es toda la verdad, es decir, insoportable. Por eso Louis no puede decir y la familia no puede oír.

Cuando Catherine le sonríe a Louis y él no le responde con una sonrisa, ella entiende en ese preciso momento que se va a morir y la vemos incómoda con este saber imposible. Es lo que va a unirlos durante toda la película. A ella, no le miente. Una vez que se “re-conocieron”, que se contaron las novedades de sí mismos, ella puede, de alguna manera, empezar a tutearlo pero esto cae a veces y vuelve a tratarlo de “usted”.⁷

Louis dice en voz baja “estoy acá para eso... entre otras cosas” pero Catherine no oye.

Louis los quiere mucho, a todos. ¿Y ellos? ¿Lo quieren? ¿Lo admirán? ¿Lo envidian?

2.1.2. Justine debe estar feliz

La negación atraviesa *Melancholia* bajo diversas formas. Ya exhibe la actitud de cada uno en el casamiento: Justine se comporta como si asistiese a una ceremonia aburrida que no le importa, mientras John contradice esa evidencia a golpes de teoremas, en tanto que Claire solo quiere que sea verdad. Pero la negación se ve sobre todo en el hecho de celebrar un casamiento, en el que todo el mundo aparenta ignorar lo que ocurre en el cielo. Los allegados a Justine conocen su enfermedad pero Claire le prohíbe hacérselo saber a su marido; mientras tanto, John estima que el valor monetario de la recepción es una garantía: Justine *debe* estar feliz. Es lo que confirma el padre de Justine cuando baila con ella, ya más entrada la noche. Solo el niño, Léo, no niega rotundamente, teniendo en cuenta que le pide a la tía de “construir un montón de cabañas”.

2.2 El enojo

2.2.1. Nadie es “bueno para hablar”

Plano borroso sobre Suzanne, la hermana menor. Catherine y Suzanne se disculpan sin cesar y Louis está todo el tiempo afligido. La ola de calor sofoca a todos. Ellas se disculpan por estar y él lamenta morir. Suzanne habla, Suzanne cuenta, pero la pantalla se vuelve borrosa y Louis no oye más lo que dice su hermana. Suzanne fuma marihuana, pone una pantalla de humo entre ella y el mundo y formula la pregunta que nos hace suponer que ella “sabe”

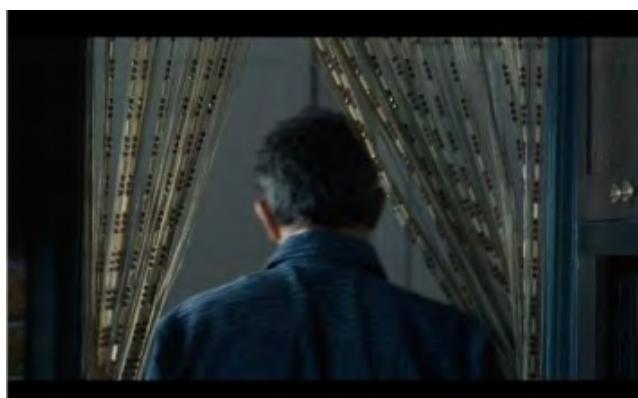
—¿Por qué estás acá?

—No sé... Nostalgia.

Catherine le ofrece a Louis un pájaro con un vaso de vino blanco (pájaro que luego reencontraremos muerto después de haberse chocado con todas las paredes de la casa al final de la película). Antoine todavía está de espaldas, como siempre, incluso cuando Louis trata de atrapar la mirada y la complicidad de su hermano. La nostalgia de la infancia será representada una vez más por lo borroso de las imágenes.



Antoine, dándole la espalda a toda su familia



La huida de Antoine

Louis vomita: no se sabe si vomita su enfermedad, su familia, o este real imposible e indecible, lo real de la muerte que asume el HIV en esos años y que hace eco con ese real de la palabra imposible. Durante una llamada, Louis explica que todavía no dijo nada “*no los conozco*”, “*no sé cómo van a reaccionar, quizás ni siquiera lloran, tengo miedo, tengo miedo de...*”. ¿Louis teme la indiferencia frente a la noticia de su muerte o, al contrario, quiere protegerlos de ese punto de horror? ¿O las dos cosas?

Louis insiste “*hoy, esperaba que...*” pero Catherine desiste “*no me diga nada a mí, dígaselo a él (Antoine)*”. Con la única persona con la que Louis hubiera podido hablar es con Catherine, pero Catherine no quiere saber, demasiado frágil sin dudas para cargar con esta noticia, para soportarla, ella lo remite a un imposible, que consistiría en hablar con Antoine (que justamente no quiere oír nada). Ella argumenta “*no soy buena para hablar*”.

En realidad, nadie quiere oír lo que Louis vino a decir, y así “*nadie es bueno para hablar*”. En ese momento, Louis mira la hora, el tiempo pasa, pronto será la hora de “partir”. Sin embargo, todos sufren.

2.2.2. La indignación de Justine

En *Melancholia*, Justine está atravesada por la furia al discutir con su jefe, y vemos que está sufriendo; sin embargo, coloca el destino de un empleado entre sus manos. Claire la trata de mentirosa y se indigna por la actitud desubicada de su hermana. Michael, su marido, se aleja y Justine llora; la madre responde al horror y al terror de su hija con un último abandono y palabras cargadas de odio.

2.3 La Negociación

2.3.1. “No te entiendo, pero te amo”

En la cabaña, la madre se sincera por fin, ya no sonríe, explica seriamente “*Tenemos miedo del tiempo, del tiempo que nos das. No me hago ilusiones. Sé que no te quedarás mucho tiempo*”.

En pocas palabras, la madre le dice casi con claridad que ella sabe... Por otro lado, ¿una madre puede no saber? Esto da fuerzas a Louis que intenta entonces, una vez más, decir “*quizás tenga dos, tres cosas para decírles*”. No será suficiente hasta la próxima vez: la negación [*dénî*] reina como amo, incluso si, de repente, la madre

muestra una extrema lucidez y pone a Louis como hermano mayor, en el lugar del “hombre de la casa”: “*no vas a volver, lo sé... creés que no te queremos, que no te entendemos, tenés razón, no te entiendo pero te amo*”. “*¿Por qué estás acá? A mí, puedes decírmelo.*” Pero nadie es tan crédulo, Louis no puede hacerlo porque, en cierta forma, al dirigirle esta palabra de amor infinito, le dice al mismo tiempo que no puede oír sobre su desaparición, su ausencia, y Louis la protege, no dice nada, y, en un común acuerdo sobre la negación [*dénî*], la madre concluye “*en cualquier caso, tenés buen semblante*”, pero ella sabe y lo abraza, perturbada -ahora le toca a ella- por este saber.

La madre sigue, “*tenés los ojos de tu papá*” y Louis llora. La madre no puede dejarse llevar por la desesperación porque tiene otros hijos y entonces dice: “*Pienso en el futuro*”. Sufre, pero no pone límites.

Louis no abandona todavía su intento, es poco convincente, pero trata, le dice a Catherine “*Me hubiera gustado...*”, pero Catherine sabe y tiene miedo de que hable. Él dice “*Ya no salgo mucho*” y Catherine entiende una vez más, pero se calla.

La referencia a la infancia, a la antigua casa, es una referencia al tiempo anterior a la muerte (la muerte del padre y la muerte anunciada de Louis), pero, en un movimiento defensivo compartido, todo el mundo bromea, todos, excepto Catherine. La antigua casa está abandonada y, en esta familia, nadie sabe ya qué hacer con el pasado, están todos sobrecargados a tal punto que Antoine, para burlarse de su hermano, profiere esta frase inmunda “*Tengo ganas de ir a Auschwitz para masturbarme sobre la sangre seca y escribir un poema?*” que no deja de ser una referencia al HIV de aquella época, en los años ’80, ’90, cuando se decía de los pacientes descarnados que parecían los sobrevivientes de los campos de la muerte.

Antoine quiere humillar a todos porque él, el obrero, es humillado (y no es la primera referencia a la lucha de clases en la obra de Dolan, la encontramos también en *Mommy*).

La soledad de Catherine en la pieza resuena con la absoluta soledad de Louis cuya extrema nostalgia lo lleva al altillo borroso, propicio a los *flash back* de las escenas de amor homosexuales de su adolescencia, una especie de escena primaria fantasmática de la contaminación combinada con porros, cocaína, bongs, amor, sexo, droga -no falta nada- todos los ingredientes de la condena en boga de los primeros años del sida.

Catherine lo despierta y solo le pregunta “*¿Cuánto tiempo?*”: lo equívoco de la frase muestra que no deja de

comprender. Pero ¿cómo se habla de la muerte? ¿Cómo puede decirse la muerte? ¿Se dice?

Antoine está solo, tan solo, su cara revela una tristeza insonable, seguramente piensa que su hermano no tiene derecho a “ahogarlo”, a “ahogarlos”, es decir, ¿volver para anunciarles la muerte? Con la ausencia ya alcanzaba.

Dolan juega con lo borroso: cuando la cámara muestra las caras en primer plano de Antoine y de Louis, es uno, o el otro, nunca los dos.

Pero cuando están en el auto, o sea ya no uno frente al otro sino uno al lado del otro, Louis empieza a hablar pero Antoine sabe que va a ahogarse, es decir morir con Louis, y entonces, grita que no quiere oír nada.

“*Venir acá no es el fin del mundo*” dice Louis creyendo que, paradójicamente, solo Antoine puede oír, puede entender, pero Antoine no quiere entender y le reprocha a Louis “*palabras, palabras, palabras para confundirnos, para jodernos*”. Y Louis que responde: “*Estás enfermo, Antoine*”, “*No, el que está enfermo sos vos, Louis*”.

En ese momento, es Louis el que no escucha más y Antoine, el que habla, solo, sus palabras cubren las palabras no dichas de Louis “*si hubiéramos sabido, ni siquiera habrías venido*”, “*llenás el vacío*” le dice Antoine a Louis en una enésima proyección defensiva, mientras que es él el que no deja de hablar para llenar el vacío.

Antoine insiste “*No quiero saber qué hacés acá*” y Antoine acelera al máximo como para morir juntos: ni uno con el otro, ni uno sin el otro.



La ausencia de Louis

Cada miembro de la familia le dice, en algún momento, a Louis que no quiere saber, como Antoine que grita “*No tengo ganas de que me hables, no tengo ganas de escucharte, tengo miedo, ¿entendés?*” y le anuncia la muerte de Pierre, el primer amante de Louis, el de la escena primaria, fantasmática, de la contaminación.

Todos saben y todos tapan de una manera o de otra el ruido disonante e inaudible del saber sobre la muerte, incluso Catherine que tartamudea de miedo.

Y el péndulo del cucú marca el tiempo que pasa y Louis observa el enigma del tiempo que pasa, parece no entender realmente. Entonces Suzanne dice: “*no entiendo*”, Antoine tampoco entiende, Louis llora y solo Catherine entiende: Louis llora a Pierre, o sea a su doble, es decir él mismo. El tiempo pasa y Catherine está consternada, atónita, pero “*de todas formas, ya casi todo está terminado*”, dice Antoine.

En ese momento, Louis renuncia y negocia “*tengo algo para decirles*”, Catherine tiene miedo, pero ya no son las palabras de Louis que empieza a mentir, son las palabras dictadas por su madre, las únicas que todos podrían oír, las palabras que los protegerían: “*Voy a volver, voy a venir más seguido, lo lamento*”, pero ya nadie lo cree, no quieren oír la verdad, pero tampoco mentiras: no quieren oír *nada*. Esta comida no termina más, el espectador se sofoca, se ahoga y está cada vez menos seguro de que “*todo el mundo puede sobrevivir al fin de semana*”.

2.3.2. La máquina para medir estrellas

Léo introduce la negociación en *Melancholia* al construir una máquina para medir las estrellas, en parte onírica, en parte científica, como para negociar o reconciliar la razón con la afición. Pero también podemos señalar que Claire ya había intentado negociar algo durante el casamiento, cuando hace tomar un alcohol fuerte a su hermana; Michael se presta al juego y deja de lado la bronca; hasta Justine recupera la sonrisa (forzada); todos salen al jardín y se dirigen al telescopio, todos juntos como para negociar un tiempo más. Despegan globos con inscripciones de amor como para negociar en el lugar. Pero uno de los globos se prende fuego, como señal de un arreglo imposible.



La máquina para medir estrellas, construida por Léo



La máquina para medir estrellas, usada por Claire

2.4 La Depresión

2.4.1. “La verdad es que me tengo que ir”

“*La verdad es que me tengo que ir*”, dice Louis, y es esta palabra equívoca, este punto de verdad, este instante de ver, el que dispara la melancolía de Antoine. Después de las mentiras (“*Voy a volver*”), *la verdad*.

A partir de este *instante*, el tiempo se acelera, como un pánico por ya no poder eludir este *tiempo para comprender* negado [*dénié*] desde el principio. “*La verdad es que me tengo que ir*” abre claramente el *momento de concluir*⁸, la vacilación de Louis, clara pero no tanto, permitía hasta entonces resbalar, patinar, hundirse a veces en ese ciego instante de ver.

Suzanne y la madre entran en pánico y quieren retener a Louis, “*¿Y qué es esa cita?*”; Antoine que enloqueció con “*la verdad*” de la partida de Louis, también decide tener una “*cita*”, una cita con su destino, una cita con la muerte.

La madre insiste: “*¿Por qué ya no estamos bien?*”, “*Porque tengo una cita*”.

La verdad de la partida, la verdad de la “*cita*” también; es a Antoine a quien Suzanne va a reprocharle la brutalidad, desde el fondo de su dolor de perder a este hermano que acaba de encontrar. Es la muerte la que es “*brutal*”, no Antoine, pero Suzanne en un último momento de negación [*dénî*] llora a Louis y lamenta la “*brutalidad*” de Antoine. “*Vos no entendiste nada, no sabés nada*” solo le responderá este último.

Louis, que vino para ser consolado, consuela “*No tengas miedo, Antoine*”; la imagen melancólica es la cara devastada por las lágrimas de Antoine, el puño, lleno de marcas de golpes, levantado pero captado en lo imposible de lo real de este instante.

Es el punto de mayor paroxismo de lo insopportable que contiene esta película: nada más se sostiene, nada más contiene, ni siquiera la mentira admitida por todos, ni siquiera la negación [*dénî*] admitida por todos y la mirada de la madre le dice entonces que ella sabe, las lágrimas de Suzanne le dicen también que ella sabe.



Antoine y su puño, ambos destruidos, se cruzan con la mirada de Louis

Pero esta madre, como todas las madres de las películas de Dolan, falla: no puede asumir este saber imposible de la muerte de su hijo, entonces, elige darse vuelta hacia el hijo vivo. Solo Catherine se queda, pero ya es demasiado tarde, hay un *tiempo para comprender*, y ya estamos en esta etapa de la película, en el *momento de concluir*. Ahí, Louis le hace el gesto de callarse. Entonces, ella sale a su vez. Todo el mundo partió, todo el mundo dejó a Louis frente a su extrema soledad. La cámara se aleja, Louis se va, Louis muere. El reloj determina el tiempo que se escapa, un pájaro se choca con las paredes, con los impasses de la vida de cada uno.

La imagen es borrosa, borrosa está todavía la madre que fuma, borrosa es la ternura infinita de Louis. Se va, lo borroso es absoluto y el pájaro murió...

2.4.2. El gusto a ceniza

La depresión melancólica, en la cual “el gusto a ceniza” de los alimentos nos ilustra esta afección de tristeza sin deseo, es la figura personificada en Justine. Luego de haber intentado negociar un poco y haber mostrado un rostro ilusorio de felicidad, mira a través del telescopio y se vuelve a sumergir en el dolor melancólico. Antares, la estrella roja, parece quebrada y el cielo está partido en dos. A partir de este momento, Justine queda atónita y no logra siquiera arrojar su ramo de flores entre las asistentes como es tradición. Mientras que Michael se prepara para su noche de bodas, Justine se niega a hacerlo y se escapa, devastada por la tristeza. Es el turno de Michael de ser víctima de la depresión. La melancolía cambiará de campo y de aspecto en la segunda parte de *Melancholia*, cuando caiga sobre Claire al entender que el fin del mundo es ineluctable, cuando ve a Antares tapada por Melancholia, escondida a su vez detrás del Sol. Así, Claire se hunde en la depresión mientras Justine sale de ella, en el momento en que Léo les muestra el planeta fatal por Internet; mientras que cuando Claire estaba en su etapa de negación, Justine tenía lucidez.



La comida imposible de Justine, que traduce su infinita tristeza

2.5. La Aceptación

2.5.1. La palabra o la muerte

Solo el fin del mundo es una película sobre la separación, sobre el secreto intransmisible: Lagarce señala que Louis se va “sin haber osado nunca hacer todo este mal”.

Solo el fin del mundo es el fin de sí mismo en el mundo que deja a los personajes en la depresión, pero *el fin del mundo* en su totalidad los hace caer en la melancolía.

Este drama íntimo nos recuerda que estamos solos frente a la muerte, pero Louis es eterno. Dolan le ofreció esta eternidad así como Antoine que nombró a su propio hijo Louis.

Lo que une a esta familia es este no saber, o mejor, este no dicho. Este encuentro no podía ser más que un impasse, en el cual Louis/el pájaro se choca, se golpea hasta morir, porque la palabra no vale más que como palabra para ser dirigida, sino, es “la palabra o la muerte” (Safouan, 2010).

Si *el fin de sí mismo en el mundo* genera la captura del sujeto en una versión depresiva de su ser en el mundo, *el fin del mundo*, él, lo ve caer en la melancolía y es eso lo que refleja la cara de Antoine, el hermano. Estos hermanos, tan lejanos, tan cercanos: finalmente, ¿qué pasa en esta película?



Muerte del pájaro después de la partida de Louis

2.5.2. La cabaña mágica

En *Melancholia*, Justine acepta, mientras sale de su letargo melancólico, y al no tener *realmente* nada que perder, se permite decirle tranquilamente y fríamente a su jefe cuánto lo odia, a él y a lo que representa, el poder y el dinero. En un solo movimiento, se deshace de todo lo que la estorba, incluso de su marido. En cuanto a Claire, acepta el fracaso de su hermana como así también el intento de esta última por responder a lo que esperaban de ella. Leo, el niño, aquel que había habilitado la negociación con lo real del duelo para anticiparlo, permitirá la reconciliación, la pacificación de los sentimientos, que llevará a los tres personajes que aún no lo hicieron a aceptar su destino. En *Melancholia*, la aceptación se percibe cuando Claire se pregunta qué hacer con el tiempo que queda. ¿Tomar un buen vino en la terraza? Justine, sosegada, prefiere consolar a su hermana y su sobrino de la pérdida irremediable. Esta fase de aceptación refleja el deseo reconstruido de Justine, que salió de su melancolía; el deseo de demos-

trar, con esa actitud de resguardo, que el mundo existió y realmente lo habitaron.



Las dos hermanas y el niño, reunidos debajo de la “cabaña mágica” para morir juntos

Conclusión sobre el duelo y sus cinco etapas

Louis y Antoine, las dos caras de una misma humanidad, se funden por un instante en nuestra mirada, en una rebelión que encuentra una expresión universal al mismo tiempo que una fuente infinita de desilusión.

Siguiendo el estilo de este otro rebelde, Rimbaud, cada uno a su manera tiene una mirada proyectiva sobre el mundo, que corre el riesgo de deshacer el lazo de alteridad cortándose del lenguaje, espejo de un mundo contemporáneo difractado, cínico y empobrecido y del que la poesía de Rimbaud como las actitudes de Antoine y Louis, critican “*hasta en las heridas de la sociedad*” (Rimbaud, 1868-1875).

Antoine es insoportable porque todo le resulta insoportable y es este insoportable de lo trágico de la existencia que viene a anunciar el tiempo contado (el cucú) del sida, la muerte anunciada de su hermano.

A Antoine le duele la vida y Louis pierde la vida y este doble punto de sufrimiento innombrable flota en el vacío que Louis llena de silencios y que Antoine ahoga con gritos.

Solo el fin del mundo es una película sobre la implacable desesperación de los hombres que saben que se vuelven locos, locos para olvidar que el mundo está ahí, insoluble.

La melancolía y *Melancholia* permiten a los sujetos no sentir nada más, recordándoles su condición profundamente humana de sujetos efímeros. Los alimentos tienen ya “*un gusto de cenizas*” y el dolor aqueja. El duelo del mundo y el duelo de sí mismo, y viceversa.

Las cinco etapas del duelo estructuran *Melancholia*, aunque sus afecciones pasen de una (Justine) a la otra (Claire).

Durante estas etapas, se pasa del dolor puro a un porvenir doloroso pero viable, es decir, representable y, por lo tanto, menos aterrador: es lo que indica la construcción de la cabaña, irrisoria en comparación con la brutalidad del final absoluto.

Justine se permite soportar lo real de la catástrofe siendo lo más humana posible: construyendo una cabaña con algunas ramas como lo haría un niño que aún no hubiese tomado conciencia de la medida de su finitud. Léo, el niño, es el único que ella siente cercano, que no quiere perder; la cabaña tiene como función no perderlo como *nino*, de preservar la infancia.



Primera parte de la película, la melancolía “posee” totalmente a Justine



Segunda parte de la película, la melancolía cambió de campo, los roles, así como las imágenes, se invierten

3. La cuestión de lo irrepresentable: entre ética y estética

3.1. ¿Qué es lo “irrepresentable”?

Lo irrepresentable designa lo que escapa al orden de la representación, y esto de varias maneras: por un lado, algo es a priori irrepresentable por atributos intrínsecos como la brutalidad extrema, o por su pertenencia a lo Real, en el sentido lacaniano, categoría que se impone a lo Simbólico; por otro lado, algo puede ser irrepresentable a posteriori, por el hecho de una ocultación política e ideológica deliberada.

En realidad, los dos aspectos se entremezclan. La imposibilidad de la representación reside al mismo tiempo en la cosa en sí misma pero también en la situación que la rodea.

Si lo irrepresentable proviene de una imposibilidad de la representación, el cine contemporáneo afronta este imposible, particularmente en estas dos películas. De hecho, hay cosas traumáticas, como la muerte bajo su forma de “fin del mundo”, y podemos preguntarnos si la imagen no permite, por definición, sublimar, salir de lo real y representar así este traumatismo.

Según Freud, la representación nunca se acaba de manera perfecta, porque existen sensaciones intensas, dolorosas, que no pueden ser captadas por el marco representativo.

En lo bello, el bien y lo verdadero como representaciones de lo real, la estética y la ética están enlazadas. La creación a través del cine ¿no consiste precisamente en representar lo irrepresentable (lo real)? Y no la realidad. El psicoanálisis muestra la relación entre el traumatismo y el cuerpo, entre el trauma y lo Real. Lacan emprendió un abordaje de lo Real, concibiéndolo como lo irrepresentable que se sitúa estructuralmente fuera de lo Simbólico, es decir fuera del orden de la representación. Pero es necesario distinguir lo Real de la realidad. Cuando decimos que lo real de tal acontecimiento es irrepresentable, no se trata de una simple realidad horrible que sigue siendo concebible. La instancia de la realidad en la que vivimos ya se encuentra en una categoría en cierta forma viable. Ahora bien, lo Real es lo que va más allá de este orden de la realidad. Con respecto a esta, lo Real se asimila a lo imposible. Más precisamente, el acontecimiento traumático ocurre cuando sucede la irrupción de lo Real. Lacan describe el trauma como un encuentro con lo Real. En las dos

películas que intentamos analizar, lo Real ataca como un relámpago que los personajes no llegan a captar en el orden de lo Simbólico, un traumatismo que no puede ser reducido a la lengua, ni tampoco ser traducido por ella.

Representar lo irrepresentable incita a los espectadores a mirar sus propias “imágenes perdidas”. Aquí, la referencia es “*La imagen perdida*” del director franco camboyano Rithy Panh que afirma: “Desde hace varios años, busco una imagen que falta (...) la busco en vano (...) ahora lo sé: esa imagen debe faltar (...) ¿no será obscena y sin sentido? Entonces la fabrico (...) lo que les ofrezco hoy es la imagen de una búsqueda: la que permite el cine. Ciertas imágenes deben faltar siempre, y ser siempre reemplazadas por otras. En ese movimiento, está la vida, el combate y la belleza...”.

3.2. ¿Cómo se representa lo irrepresentable?

Dolan, entre una posición ética y un encuadre estético, representa lo irrepresentable del plan de Lagarce y del procedimiento de Louis (venir a anunciar su propia muerte), a partir de varios métodos:

- volver sobre las huellas (pasado, origen) antes de morir; trayecto que universaliza y simboliza la historia: “*vine para decirte que me voy*”
- usar una tragedia psíquica que da cuenta de emociones y sentimientos humanos que cada uno de nosotros reconoce.
- Dolan (después de Lagarce) representa lo que no puede pensarse (la muerte del hijo) y que por eso nunca se dice salvo en voz en off, es decir en el monólogo interior del mismo Louis. *Solo el fin del mundo* no tendría ningún interés si Louis no muriera porque no es más que la historia de un domingo (evidentemente) particular en una familia común que se desarrolla “en algún lugar, hace ya algún tiempo”, domingo, “día de la vacuidad, día mítico de las pequeñas ceremonias domésticas y de sordos conflictos familiares” (Lagarce, 1990), día en el que un hijo vuelve a ver a su familia para anunciarles su muerte cercana pero se va sin haber dicho nada. Cada personaje espera la mínima palabra de Louis, pero todos hablan encima unos de otros, como para que esta palabra nunca llegue: hacer callar a Louis forma parte de la representación de lo irrepresentable. Y cuando Louis intenta hacerle una confidencia a Antoine, en el auto, este últi-

mo no quiere ser el depositario. Los personajes hablan unos de otros, unos en el lugar de los otros, sin que ninguno de ellos sea verdaderamente el sujeto de su palabra: la madre le dice a Louis lo que debe decirle a los otros, Suzanne le cuenta a Louis la tristeza de la madre respecto a su partida, aquella que él no conoce, la extranjera de la familia, Catherine, no quiere ser la destinataria “*no me diga nada a mí, mejor dígaselo a él (Antoine)*”.

- hacer de este encierro [*huis clos*] familiar un drama existencial universal en futuro anterior (presente en el prólogo de la película “*más tarde*”, “*el año siguiente*”, “*iba a morir*”). De hecho, Louis mantiene la muerte a distancia al partir antes de hora: “*y más tarde, hacia el final del día (...) sin haber dicho nada de lo que me importaba realmente (...) pedí que me acompañen a la estación de tren*”: la catástrofe ya ocurrió (Winnicott, 1971). Lo que sucede, en realidad, ya pasó.
- la muerte simbólica de Louis por Antoine: “*me tocás y te mato*” porque Antoine sabe que Louis “*los dejará una vez más*”, que Louis es un futuro ya-muerto [*déjà-mort*]. La madre sabe también que “*tendrán miedo del poco tiempo*”.
- hacer de Louis un cómplice del espectador que solo oye su monólogo interior, el de Louis: utilización de la voz en off para representar lo irrepresentable, al modo de la tragedia griega en el que el horror de las pasiones humanas está fuera de escena y en general está enunciado solo por un mensajero. La palabra cubre el gesto y es en esa sugerencia que no vemos que el director “desenmascara lo real” (Leclaire, 1983) para “representar lo irrepresentable”. Entre ética y estética, se aloja “la poesía del desvío” en el que “la anticipación del final altera el presente” en el exceso (Brun, 2009).
- Todos los personajes están por irse [*sont en partance*]: Louis ya volvió a irse en cierta forma, Suzanne que sueña con un lugar lejano, Antoine que se comporta como si lamentara estar ahí, Catherine que le pide a Louis partir, la madre que le pide dejarlos, y cada uno pregunta para saber dónde está el otro: lo irrepresentable es esta presencia que no puede asumirse sin ausencia.
- La vida se detiene ahí donde comienza lo irrepresentable: Louis es un ser para la muerte.

- Louis es espectador, junto a nosotros, de los retos familiares y se volverá a ir atravesando él mismo “la experiencia de un doble duelo” (Boblet, 2008), también con el espectador. El epílogo puntúa lo trágico ya anunciado en el prólogo, cerrando así el ciclo “de la muerte a la muerte” (Le Scanff, 2007).

La estética melancólica es central en Lars Von Trier (Guariento, 2018). ¿Cómo representa la melancolía, esa “pura cultura de la pulsión de muerte”? (Freud, 1920) A nuestro entender, utiliza las reglas de la tragedia, en su acepción de catástrofe. La tragedia y la melancolía se llevan bien: el sentido de la vida parece haber abandonado al melancólico y esto es justamente lo que la tragedia se cuestiona. La tragedia del fin del mundo y el sufrimiento melancólico de Justine se combinan para representar lo irrepresentable de lo real de la muerte en su dimensión del duelo de sí mismo.

Conclusión

Lars Von Trier y Dolan produjeron obras metafísicas a partir del campo de los conflictos familiares para narrar “el fin del mundo”. En las dos películas, la melancolía y el duelo se articulan alrededor del personaje central de la madre, aunque con Dolan sea más ruidosa y con Lars Von Trier más dura e intransigente, o incluso odiosa. Las dos abandonan al hijo perdido.

Tanto en una película como en la otra, comidas que deberían ser alegres y tiernas (dominical con Dolan; de casamiento con Lars Von Trier), son intervenidas por frases asesinas sin retorno. La fiesta y la vida ya están perdidas de antemano. El SIDA y Melancholia impiden el festejo. En las dos películas, la melancolía tiene aires de resignación propios a la *irreversibilidad del tiempo* (Jankélévitch, 2011): el tiempo que se agota con el SIDA y la explosión de planetas.

Traductores: Federico Gianotti y Noelia Luzar

Referencias

- Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain ?* [¿Qué es lo contemporáneo?], Paris: Rivages Poche.
- Aubron, H. (2012). En pure perte [A pura pérdida]. *Vertigo*, 43(2), pp. 4-14.
- Boblet, M. (2008). L'hybridité générique du théâtre de Lagarce: Le Pays lointain (1995). *Poétique*, 156(4), p.421-434.
- Breton, A. (1976). *L'amour fou* [El amor loco], Paris : Folio.
- Brun, C. (2009). Jean-Luc Lagarce et la poétique du détournement : l'exemple de Juste la fin du monde [Jean-Luc Lagarce y la poética del desvío: el ejemplo de Solo el fin del mundo]. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 109(1), pp. 183-196.

El caos singular de Louis se reúne con el caos colectivo de Lars Von Trier. Las familias están locas. La condición humana es caótica. Louis y Justine sonríen como para no dejar entrever el caos melancólico; y así, Dolan y Lars Von Trier filman la melancolía en un mundo que se derrumba. Pero también filman el caos: Dolan lo aborda alternando primeros planos y planos borrosos mientras que Lars Von Trier corta bruscamente sus escenas, cámara en el hombro, para acentuar esa dimensión caótica aunque Claire y su marido no hayan dejado nada al azar.

Tanto en un film como en el otro, el personaje más frágil no resulta ser el que se creía: Louis es más fuerte que Antoine, como Justine es más fuerte que Claire. Pero la melancolía hace que Louis y Justine sean sujetos aprisionados en una soledad indecible y como separados del mundo; ya separados de un mundo que va a terminarse.

Las dos obras comparten el principio de no ofrecer ningún suspenso, ya que ambas historias empiezan por el final, el fin del mundo. Las dos películas incluyen gran cantidad de símbolos, como si lo real de la temática debiera ser aligerada en su representación: no se ven los cuerpos despedazados cuando la Tierra se hace polvo, sino solo la mirada de los que (aún) están vivos; no lo vemos demacrado a Louis, ni siquiera enfermo realmente, solo un pájaro que no puede evitar “chocarse contra la pared”.

La sociedad contemporánea sufre por la proliferación de palabras e imágenes estériles, así como por traumatismos disimulados, incluso reprimidos, como, por ejemplo, por la idea del “fin”. Su testimonio es complicado, su representación imposible, pero Xavier Dolan y Lars Von Trier se dedicaron a esta tarea. Usaron la irrepresentabilidad como motor de sus trabajos. Así, entre la ética y la estética, lograron tratar el duelo de sí mismo y la dimensión irrepresentable de lo real de la muerte en el cine.

- Cerisuelo, M. (2012). *Ce que nous apprend Melancholia. Critique* [Lo que nos enseña Melancholia. Crítica].
- Corbeil, S., Dolan, X., Grant, N., Karmitz, N. (productores) y Dolan, X. (director). (2016). *Juste la fin du monde* [cinta cinematográfica]. Canadá, Francia: Lucky Red Distribuzione, Cirko Film.
- Corbeil, S., Dolan, X., Grant, N., Lafontaine, L. (productores) y Dolan, X. (director). (2014). *Mommy* [cinta cinematográfica]. Canadá: Les Films Seville Metrodome Group.
- De Nerval, G. (1854). *El Desdichado. Les Chimères* [Las quimeras].
- Duras, M. (1968). *Théâtre II, Un homme est venu me voir* [Teatro II. Un hombre vino a verme]. París : Gallimard.
- Foldager, M. L. y Vested, L. (productores) y Von Trier, L. (director). (2011). *Melancholia* [cinta cinematográfica]. Alemania, Dinamarca, Francia, Suecia: Nordisk Film (Dinamarca), Concorde Filmverleih (Alemania), Les films du losange (Francia).
- Foucault, M. (1984) *L'Histoire de la sexualité. II : l'Usage des plaisirs* [Historia de la sexualidad. II: El uso de los placeres], Capítulo 1, Modifications [Modificaciones]. París : Gallimard.
- Freud, S. (1915). *Considérations actuelles sur la guerre et la mort* Œuvres complètes de Freud – Psychanalyse, Sigmund Freud (trad. André Bourguignon, Jean Laplanche, Janine Altounian), France: Presses universitaires.
- Freud, S. (1917). *Deuil et Mélancolie* [Duelo y melancolía], París: Petite Bibliothèque Payot, 2011.
- Freud, S. (1920) *Au-delà du principe de plaisir*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2010.
- Furtos, J. D. (2011) *De la précarité à l'auto-exclusion* [De la precariedad a la autoexclusión]. París : ENS, Ulm.
- Green, A. (2007). Narcissisme de vie, narcissisme de mort [Narcisismo de vida, narcisismo de muerte], París : Minuit.
- Guariento, T. (2018). Voir le refuge : Culture visuelle de l'Anthropocène entre catastrophe et construction des niches [Ver el refugio: Cultura visual del Antropoceno entre la catástrofe y la construcción de nichos]. En Rémi Beau éd. *Penser l'Anthropocène* [Pensar el Antropoceno]. París: Presses de Sciences Po.
- Hamon, Y. y Chotard-Fresnais, A. (2010). Análisis de libros y películas. *Cahiers de Gestalt-thérapie* [Cuadernos de terapia Gestalt], 25(1), 203-220. doi:10.3917/cges.025.0203.
- Hugo, V. (1866). *Les travailleurs de la mer*. Paris: Garnier Flammarion poche, 2012.
- Jankélévitch, V. (2011). *L'irréversible et la nostalgie* [Lo irreversible y la nostalgia], París: Champs Essais.
- Keaton, D., Wolf, D., LeRoy, J.T. (productores) y Vant Sant, G. (director). (2003). *Elephant* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Fine Line Features.
- Kübler-Ross, E. (2009). *Sur le chagrin et sur le deuil : trouver un sens à sa peine à travers les cinq étapes du deuil* [Sobre el duelo y el dolor: Cómo encontrar sentido al duelo a través de sus cinco etapas], con David Kessler, traducción del inglés de Joëlle Touati. París: Éditions Jean-Claude Lattès.
- Lacan, J. (1959-1960). *Le Séminaire* [El seminario], Libro VII, L'Éthique de la Psychanalyse [La ética del psicoanálisis]. París : Le Seuil.
- Lagarce J-L. (1990). *Juste La Fin Du Monde* [Solo el fin del mundo]. París : Les Solitaires intempestifs, 2012.
- Leclaire, S. (1983). *Démasquer le réel* [Desenmascarar lo real]. Paris: Rivages Poche.
- Le Scanff, Y. (2007). Théâtre. *Études*, 406(3), pp. 391-393.
- Mallarmé, S. (1914). *Les Fenêtres. Poésies* [Las Ventanas. Poesías]. Nouvelle Revue Française.
- Rimbaud, A. (1868-1875). Œuvres complètes [Obras completas]. Paris: La Pléiade, n°68, 2009.
- Safouan, M. (2010). *La parole ou la mort* [La palabra o la muerte]. Paris: Le Seuil.
- Sipos, G. y Rajna, G. (productores) y Nemes, L. (director). (2015). *El hijo de Saúl* [cinta cinematográfica]. Hungría: Monzinet.
- Windelov, V. (productor) y Von Trier, L. (director). (1998). *Los idiotas* [cinta cinematográfica]. Dinamarca, Suecia, Italia y Francia: October Films.
- Winnicott, D.W. (1971). *La crainte de l'effondrement* [El miedo al derrumbe]. Paris: Gallimard, 2000.

¹ Lacan habla de estrago para evocar la relación madre/hija en Lacan, J. (1973). *L'étourdit* (El atolondradicho).

² Héroe de *Mommy*, película de Xavier Dolan, 2014.

³ Hicham-Stéphane AFEISSA, crítica de la obra *Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique* [Después del fin del mundo. Crítica de la razón apocalíptica] de Michaël Focssel, París: Seuil, 2012.

⁴ Tal como se aborda en la segunda parte de la película.

⁵ (2011). Cinéma. *Études*, tomo 415(9), p.246-254.

⁶ En la página <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/melancholia/>, recuerdan que la palabra “Apocalipsis” significa “revelación”, “quitar el velo”.

⁷ N. de la T.: En francés, es muy frecuente el uso del “usted” entre jóvenes, incluso de la misma familia, si no se conocen.

⁸ El tiempo lógico de Lacan: el instante de ver, el tiempo para comprender, el momento de concluir in Lacan, J. (1966). *Écrits*, Paris: Le Seuil, Capítulo sobre El tiempo lógico y la aserción de la certeza anticipada.