

# Melancolía

## O la belleza en la catástrofe<sup>1</sup>

Alejandro León Cannock

### 1. Constitución imaginaria del mundo y analfabetismo visual

Nuestra forma de interpretar la realidad está condicionada por diversos factores, tanto materiales como ideológicos. Incluso más, nuestra percepción natural, nuestra *mirada*, varía en función de las coordenadas históricas y geopolíticas en las que nos ha tocado constituirnos como sujetos. La manera en que observamos hoy el mundo es deudora del auge de una tecnología relativamente joven: la fotografía. A lo largo de los últimos 150 años aproximadamente hemos sido testigos del fantástico despliegue de esta máquina, despliegue que paulatinamente ha ido colonizando los diferentes espacios de la vida humana sobre el planeta Tierra. Ya sea como arte o técnica, como documento o expresión, como profesión o pasatiempo, como fin o medio, la fotografía hoy se ha vuelto omnipresente. Ninguna tecnología de la imagen está remotamente cerca de producir la cantidad de imágenes que da a luz la fotografía diariamente; incluso me animaría a decir que ninguna otra tecnología en el mundo produce tanto como esta. Somos consumidores y productores inconscientes de una masa ciertamente aterradora de imágenes fotográficas. Por ello, proféticamente, a mediados de los años 20 del siglo pasado Lászlò Moholy-Nagy afirmó: *los analfabetos del futuro no serán los que no sepan escribir sino los que no sepan fotografiar*, es decir, aquellos que no conozcan el lenguaje de la fotografía. Y esos somos nosotros, pues si bien

---

<sup>1</sup> Ponencia leída en el marco del Congreso Internacional sobre cine, filosofía y psicoanálisis: "Imágenes de (fin de) mundo: El Árbol de la Vida y Melancolía" (organizado por el Centro de Estudios Filosóficos de la PUCP, el Círculo Junguiano del Perú y la Sociedad Peruana de Psicoanálisis).

somos capaces de consumir y producir muchas imágenes, es muy poco lo que *sabemos* de ellas pues nuestra capacidad para decodificarlas es muy pobre.

Lo que Moholy-Nagy decía sobre la urgencia de *saber leer* la fotografía, podríamos trasladarlo perfectamente al cine, tema que nos ocupa esta mañana. En realidad, a cualquier imagen que se fabrique actualmente. Pues todas están, de una u otra manera, marcadas por los rasgos claves de la imagen fotografía (son técnicas, industriales y reproducibles como afirmó Walter Benjamin), la cual se ha convertido en la matriz de una *nueva imaginación*, la nuestra, la del siglo XX. Por ello, todo aquel que no conozca el lenguaje de las imágenes, no solo el de las fotográficas, quedará perdido y a merced de un mundo que se hace independiente a sus poderes y será el nuevo analfabeto en nuestra contemporaneidad.

Pero, ¿qué nos legitima a hablar de “analfabetismo” en relación a las imágenes? Toda imagen en tanto símbolo posee un significado y es, por tanto, susceptible de ser interpretada. En este sentido, en una imagen producida por el ser humano -como en los sueños según afirmaba Freud- está presente un trabajo de codificación (consciente o inconsciente) de un mensaje; y, por ello mismo, una labor de desciframiento se hace no solo posible sino también necesaria. Y ambos procesos se desarrollan a partir de la aplicación de ciertas reglas: es el manejo de estas lo que nos hace más o menos versados en la comprensión del lenguaje de las imágenes.

Ahora bien, vale la pena aclarar que lo que diferencia al lenguaje de las imágenes del alfabético es el mayor grado de estructuración que este último tiene, lo que le permite constituir un sistema mucho más *cerrado* y *determinado*<sup>2</sup>. Por el contrario, el lenguaje visual es, en principio, altamente *indeterminado* y *abierto*, lo que le otorga a sus usuarios una libertad

---

<sup>2</sup> Aunque sabemos que en el uso corriente, en el *habla*, la lengua sufre muchas más variaciones y posee muchas más ambigüedades de las que el *sistema* desearía.

interpretativa mucho mayor, pero que genera también un alto grado de ambigüedad. Es esto último lo que normalmente nos hace pensar que las imágenes no tienen un significado definido y estable, claramente comprensible y transmisible. Es esto, por tanto, lo que ubica a las imágenes en un territorio salvaje en el que, como no podemos decir de ellas nada con certeza, se impone un criterio hermenéutico absolutamente subjetivo y arbitrario.

Una nueva comparación puede ayudarnos a aclarar más esta diferencia: los lenguajes formales, como la lógica, las matemáticas o los juegos. En estos casos, los símbolos y las reglas de uso que estructuran su funcionamiento son incluso más determinados y cerrados que en el caso del lenguaje alfabético. Por ello, estos lenguajes formales, *abstractos*, gozan de una objetividad y una universalidad mayores. En el caso de la aritmética o del ajedrez, por ejemplo, no se nos permite interpretar libremente, según nuestro humor, cómo deben usarse los símbolos. Así, pues, el hecho de que el lenguaje visual no tenga la rígida determinación de los lenguajes formales, ni siquiera incluso la del lenguaje alfabético, no implica que deba ser empujado al ámbito del sin sentido.

Todo esto es clave hoy en día, pues nuestra civilización está volviendo a ser una cultura que se construye fundamentalmente en torno a imágenes. La televisión, la fotografía, los diarios, las revistas, la internet, la publicidad, el marketing, el cine por supuesto, pero también la ciencia, indagando el macro y el microcosmos, el arte cada vez más visual, recurren incesantemente a imágenes muy heterogéneas para realizar sus labores. Lo que esto está generando en última instancia, y como mencionamos al inicio, es una *nueva forma de organizar lo real*. Pues, si asumimos, con Kant y Nietzsche, que la “realidad” no es una cosa en sí constituida ahí afuera que puede ser conocida objetivamente sino, más bien, que es un producto simbólicamente construido a partir de las categorías y los códigos de cada cultura, entonces estamos

obligados a aceptar que la organización de dicha cultura depende del grado de estructuración y del tipo de lenguaje que sea dominante. En este sentido, si hoy en día predomina el lenguaje visual y este es, como hemos mencionado, abierto e indeterminado, entonces asistimos actualmente a la constitución de un mundo que responde a dichas características. Podríamos sintetizar esto con la siguiente expresión: “dime cómo es tu lenguaje y te diré qué mundo tienes”.

Una cuestión muy importante que se deriva de esta transformación epocal es el paulatino abandono de un *mundo cualificado como verdadero*, ya que esto último supone la objetividad y la estabilidad, características que proceden de la incorporación y utilización de un lenguaje fuertemente determinado. Así, pues, a partir de esta pérdida asistimos al surgimiento, aún embrionario, de una nueva forma de lo real marcada básicamente por una creciente multiplicación y pluralización de sus propias dimensiones: el mundo-imagen. En términos de Deleuze, podríamos decir que la realidad hoy ha dejado de constituirse en términos de *objeto* y ha pasado a hacerlo en términos de *signo*. Por ello, hoy más que nunca, la exigencia que el mundo-imagen le plantea al pensador, a todos nosotros, es interpretar los signos que se nos presentan para desplegar los significados embrollados en ellos.

Por ejemplo, al igual que sucede con el acontecimiento representado en una fotografía, en la realidad el sentido no sería unívoco: puede ser esto o lo otro, y esto otro también. Este retorno de la imagen puede asimilarse a un renacimiento de rasgos míticos en nuestra cultura. En todo caso, lo cierto es que hoy observamos el nacimiento de una nueva modalidad del *Ser*, el nacimiento de un nuevo *Mundo*, y es tal vez por ello que vivimos en medio de una civilización tan confundida que parece sumirse en el más profundo caos.

El devenir imagen del mundo no es, evidentemente, un proceso ingenuo o azaroso. Toda producción o cambio cultural está, de una u otra manera,

*dirigido*. No necesariamente por individuos concretos, pero sí por *tipos humanos*. Como afirmaba Nietzsche: detrás de cada una de nuestras verdades y de nuestros ideales existe una voluntad que los quiere. O, en términos de Marx, detrás de las producciones de nuestra conciencia, es decir, de las ideologías, existen intereses claramente determinables. Así, pues, al realizar un trabajo crítico o hermenéutico no podemos obviar que la actual producción industrial de imágenes responde a algo, a alguien. Por ello, a pesar de la natural apertura de sentido que caracteriza a un mundo devenido imagen, también es cierto que existen múltiples intentos, más o menos explícitos, de eliminar la pluralidad de sentidos clausurando así toda posible interpretación. El ejemplo más alarmante de esto radica en muchas de las super producciones cinematográficas de Hollywood. Estas hacen del lenguaje de las imágenes un lenguaje excesivamente cerrado, absolutamente determinado, impidiéndole con ello al espectador cualquier tipo de aproximación libre a la materia fílmica. Las películas de Hollywood parecen decirnos “así son las cosas y no existen alternativas diferentes”. En este sentido, dogmatizan y adiestran nuestro pensamiento. Nos obligan a mirar la realidad de una forma particular, reduciendo la complejidad y la multiplicidad de aspectos inherentes a ella a una sola posibilidad. Por ello, son, a pesar de que muchas veces aparentan lo contrario, muy conservadoras y tranquilizadoras. No impactan nuestra percepción, no agitan nuestra sensibilidad, no despiertan nuestra memoria profunda, no agitan nuestra imaginación, en fin, no activan nuestro pensamiento. Lo que hace de estas películas tan aburridas (aunque muchos piensen lo contrario) es que ya sabemos exactamente qué va a pasar; o, más bien, que en realidad sabemos que no va a pasar nada. Esta clausura del sentido orquestada por determinados intereses produce lo que me gustaría calificar como la *miseria de la imagen*.

No obstante, no todo es tan sombrío. Existe, por el contrario, una *potencia de la imagen*, y es ella la que nos debe interesar. La potencia de la imagen radica

en la capacidad que tienen algunas imágenes de afectarnos directamente. Pero no por lo cruel, siniestro o crudo del motivo representado, sino por su propia naturaleza. No porque una imagen sea muy fuerte va a afectarnos, en el sentido en el que estamos usando el término. Una imagen nos afecta, nos choca o nos moviliza cuando tiene la capacidad de remover nuestros esquemas de representación del mundo. Como decía, Heidegger, *cuando nos hace pensar*. Y esto sucede cuando dejamos la imagen abierta, cuando respetamos su carácter intrínsecamente plegado, cuando asumimos que una imagen es un signo y no un objeto o un código. Si logramos respetar esto último, entonces las imágenes aparecen, como decíamos, como un pliegue que puede ser explicado de muchas maneras. Por tanto, esta potencialidad, exige del espectador, pensador o intérprete, un trabajo muy duro de desciframiento, en el que ve comprometida tanto su sensibilidad como su memoria, su imaginación y su entendimiento.

Tal vez la virtud más importante de *Melancolía*, de Lars Von Trier, es lograr constituir un tipo de imagen paradójica, es decir, un tipo de encadenamiento de imágenes, visuales y sonoras, que tiene la potencia para hacernos pensar en vez de dejarnos tranquilos con nuestra pequeña y mezquina tarea de solo reconocer el mundo. Nos hacen ir más allá de nosotros mismos y, en ese proceso, nos empujan a crear un nuevo territorio existencial, tanto para nosotros como para los demás.

## 2. Las tres catástrofes de Deleuze presentes en *Melancolía*

En sus clases sobre *Capitalismo y esquizofrenia*, Gilles Deleuze sugiere que existen tres grandes temores que atormentan la existencia humana sobre la faz de la Tierra: uno psíquico, otro social y finalmente uno cósmico. Los individuos entramos en pavor ante la presencia de rasgos *esquizofrénicos* en nuestra personalidad; las sociedades, frente a la posibilidad de una *guerra civil*; y la Tierra, por su parte, cuando constata la inminencia del *diluvio*. Constar o solo imaginar la llegada de alguno de estos tres acontecimientos,

activa, según piensa Deleuze, nuestros más profundos miedos. Pero, ¿por qué? ¿Qué hace de estos eventos la efectuación de la *Idea* de peligro? ¿Por qué debemos evitarlos o contenerlos a cualquier precio? Porque los tres -cada uno en su respectivo nivel: psíquico, social y cósmico-, representan el inicio de un *proceso de caotización*, proceso que puede llegar a ser, si no es conjurado a tiempo, absoluto y fatal. Este movimiento ocasiona la disgregación de cualquier tipo de estructura, generando el desvanecimiento de sus límites y la pérdida de sus códigos. Así, cuando esto sucede nos enfrentamos a la abolición de todos los *territorios* que tan pacientemente el tiempo ha ido configurando. Lo que el caos introduce ahí donde empieza a asomarse es, entonces, la fragmentación del Todo y, con ello, la posibilidad palpable de su inevitable pérdida.

En *Melancolía* de Lars Von Trier están imbricados estos tres registros. Si bien la interpretación final de la película puede condicionarse por el choque del planeta Melancolía con el planeta Tierra y, por tanto, por la catástrofe del fin del mundo, pienso que una lectura más justa del film nos muestra que no solo está presente en él el tercer nivel de caotización, *el diluvio*, sino también los otros dos. **En primer lugar**, durante toda la película se observa la historia de Justine, quien, sin saber muy bien por qué, se encuentra al límite de sus posibilidades de mantener una vida psíquica coherente y cohesionada, “normal”. Justine transita un umbral en el que se enfrenta palpablemente con la posibilidad de perderse a sí misma. Varios pasajes nos muestran esta situación liminal:

1. Al inicio, cuando Justine abandona la fiesta orina en medio del campo de golf (22:00:00).
2. Luego, Justine lleva a su sobrino a dormir y se queda dormido con él, cuando Claire la levanta tiene el siguiente diálogo. Claire: “¿Qué sucede Justine?”. Justine: “Estoy luchando con este hilo de lana gris que tengo enredado entre mis pies. Es muy pesado para andar arrastrándolo”. C: “No, no

lo tienes”. J: “Sé que odias oírlo”. C: “No le digas nada a Michael”. J: “¿Crees que soy estúpida?”. Inmediatamente después, Justine en vez de volver a la fiesta se da un baño en la tina. Está con la mirada ida, fija en el vacío, sin expresión (30:00:00).

3. Más adelante, Justine vuelve a conversar con Claire, esta vez en el estudio: Claire le dice que Michael, su esposo, ha estado intentando acercarse a ella sin ningún éxito. Justine, aquejada, responde: “eso es mentira, yo sonrío, sonrío y sonrío”. “Es mentira, nos engañas a todos”, le responde Claire visiblemente molesta.

4. Luego busca a su madre: “Mamá, tengo un poco de miedo”. La madre le responde: “¿Un poco? Si fuese tú tendría el miedo de mi vida”. J: “No, es algo más. Tengo miedo mamá. Tengo problemas para caminar”. M: “Veo que aún te tambaleas. Pues ve a tambalearte fuera de aquí. Deja de soñar Justine”. J: “Estoy asustada”. M: “Todos lo estamos. Vete de aquí”. (45:00:00)

5. En la escena final de la primera parte las hermanas tienen un breve intercambio de palabras: Justine: “Lo intente Claire”. Claire: “Sí, lo hiciste. En verdad lo hiciste”.

Esta primera parte de la película muestra el proceso de fragmentación por el que pasa Justine. No logra establecer ningún vínculo estable con el mundo externo, ni con los padres, ni con el esposo, ni con su jefe, incluso el vínculo con la hermana, quien parece llegar a ella con mayor facilidad, está muy dañado. Por ello, el inicio de la segunda parte de la película, nos muestra una Justine prácticamente en estado catatónico. No puede subir al taxi que la va a llevar nuevamente a la casa de la hermana; casi no puede caminar; duerme muchísimo; no puede bañarse, ni siquiera mantenerse en pie; la comida le sabe a cenizas, a muerte. (1:10:00). Ahora bien, el estado psíquico de Justine empieza a mejorar repentinamente cuando empiezan a percibirse con mayor evidencia los efectos de la llegada del planeta Melancolía. De alguna manera, el preludio a la catástrofe cósmica es una vía de liberación para ella.



Por otra parte, *Melancolía* también nos muestra el segundo nivel de la catástrofe del que nos hablaba Gilles Deleuze: “la guerra civil”. A lo largo de toda la película, pero sobre todo en la primera parte, se observa, durante la fiesta de matrimonio de Justine, una paulatina decadencia de los lazos sociales, expresada fundamentalmente en la precaria relación que mantienen Justine y Claire con su madre. Esta condensa la ruptura de los lazos que sostienen el tejido social. La madre parece estar imposibilitada para mantener algún tipo de vínculo afectivo, por más pequeño que sea; incluso, lo dice expresamente, desprecia al matrimonio, institución que representa la unión de la pareja, la reproducción, la creación de la familia y, a través de ello, el origen de la sociedad. Lo que la madre está diciéndonos, entonces, es que lo que normalmente consideramos como fundamento de la vida comunitaria del ser humano, la pareja y la familia, no tienen sentido. Además, la figura materna, núcleo de la vida y de la formación del sujeto, es aborrecida por ella misma. Piensen en el diálogo entre ella y Justine que leímos hace un momento. Por otro lado, el padre tampoco juega un rol social sólido: refugiado en sus bromas, en el alcohol y en sus “betys”, no desempeña ninguna forma de autoridad ni de ley que otorgue límites y cohesión. Así, pues, frente a estas dos (no) figuras las hijas quedan abandonadas a los vaivenes de la existencia, haciéndose imposible con ello la familia y la sociedad misma.

Otro vínculo social fundamental que se ve truncado en la película es el laboral. El trabajo es clave para la supervivencia y el desarrollo de cualquier colectividad. En la primera parte de la película observamos la perversidad del jefe de Justine, quien a toda costa necesita obtener de ella un slogan para una campaña publicitaria. Su ambición y su falta de escrúpulos llegan a tal punto que ni siquiera es capaz de respetar su noche de bodas, pues manda a su sobrino a que la persiga hasta obtener lo que buscaba. El vínculo laboral termina por romperse violentamente cuando Justine le confiesa a su jefe que siempre lo ha despreciado, a él y a su empresa.

Finalmente, la relación entre Justine y su recién estrenado esposo, Michael, también está viciada desde el inicio. Él, como llega a decir Claire, ha estado tratando de acercarse a ella toda la noche, pero le ha sido imposible. La boda no se llega a consumir, incluso, la misma noche, Justine se acuesta con otro hombre. Así, pues, familia, trabajo, amor y sexualidad, lazos claves de una sociedad se muestran imposibles en esta parte de la película. La “guerra civil” lo ha tomado todo.

### 3. Catástrofe y forma

Vemos, pues, que la catástrofe, en cualquiera de sus niveles de efectuación amenaza nuestras estructuras (psíquicas, sociales o cósmicas). De esta manera, son, en última instancia, nuestras formas básicas las que corren peligro: las palabras y las cosas. Las *Formas*, y esto Platón lo sabía muy bien, son la condición de posibilidad de un mundo organizado. Por ello, son totalmente necesarias para superar la *indeterminación absoluta y originaria del ser* en la que todo está mezclado con todo. No importa ahora si estas formas reguladoras existen objetiva e independientemente y si, por tanto, modelan la realidad sin la intervención de la mente humana; o si son, por el contrario, inherentes a nuestra naturaleza y somos nosotros, en definitiva, quienes ponemos orden en el mundo. Seamos realistas o idealistas, lo importante es que es imperativo habitar un mundo medianamente estable, en el que seamos capaces de determinar territorios claramente cualificados. El cosmos, o la armonía, no es otra cosa que el establecimiento de *un orden de las palabras y las cosas*, aquel que es amenazado por la catástrofe. Así, pues, las formas tienen la función de operar una organización, una distribución y un reparto de lo sensible, como dice Jacques Rancière, pues lo real, en tanto materia en perpetuo devenir, es *amorfo* por definición. Las formas nos permiten decir “esto es esto” y, gracias a ello, dan a luz a un mundo.

Pienso, entonces, que *Melancolía* es una película sobre la catástrofe en tanto proceso de abolición de las formas. En este sentido, Lars Von Trier nos presenta a través de todo el film el reverso profundo, negado e inconsciente de nuestra existencia. Pues la superficie visible que está siempre constituida por territorios claramente definidos es inseparable de aquel fondo insondable, intensivo e inconsistente. *Melancolía* es, entonces, expresión de la emergencia de ese flujo anómalo que es capaz de destruirlo todo. Teniendo en cuenta esto, me parece que la película nos propone no perder de vista el carácter íntimo de la catástrofe, su posibilidad **inmanente** e **inminente**: ese acontecimiento tan temido por el ser humano, capaz de arrastrar todo hacia el silencio y la noche, no proviene del exterior, de un lugar lejano; por el contrario, habita en nosotros, en nuestra psique, en nuestras relaciones sociales, incluso en nuestro mundo. Es **inmanente** entonces, pues toda forma se configura sobre una materia bruta -sobre un cuerpo sin órganos, dicen Deleuze y Guattari- que nunca desaparece y que, por tanto, siempre insiste por debajo de nuestras edificaciones existenciales. Así, pues, el flujo de materia en devenir está siempre presente. Por ello mismo la catástrofe es **inminente**. Aunque normalmente tendemos a pensar que vivimos seguros y estables, pues controlamos el mundo, interno y externo, la inmanencia real de lo indeterminado a todo cosmos, hace que en cualquier momento, en un instante inesperado, pueda activarse un *vector de caotización*, arrasando a su paso todo lo que encuentre. Es por ello, como decíamos al inicio, que le tememos tanto: porque nos reconocemos sometidos a sus designios. Es muy poco lo que podemos hacer cuando la esquizofrenia, la guerra civil o el diluvio amenazan con tomarlo todo.

Creo que todos podríamos estar de acuerdo con lo que he venido sugiriendo. Especialmente quienes estamos reunidos acá, pues, aunque no quiero generalizar, me parece incuestionable que los psicoanalistas, filósofos, y amantes del cine sabemos, incluso por experiencia directa, lo cercana y presente que está esa dimensión intensiva de la existencia. No ignoramos el

poder del *inconsciente* sobre la vida; mucho menos la realidad del *sin sentido* sobre el que todo *sentido* se construye. Por ello, Deleuze afirmaba que los buceadores del pensamiento regresan de las profundidades con los ojos inyectados de sangre y con los tímpanos reventados... si es que logran regresar. En este sentido, no cabe duda que Lars Von Trier es un pensador, y que sus películas son expresión de sus *visiones*. Por ello, *Melancolía* (o Bailar en la oscuridad) posee la potencia para violentar nuestro pensamiento y llevarnos, a los espectadores, al límite de nuestras formas. Gracias a esto activa en nosotros un devenir pensador inesperado.

#### 4. ¿Por qué adviene la catástrofe? La pérdida de la creencia, la desconexión.

Pero, ¿qué es lo que hace actual esa catástrofe que sobrevuela virtualmente la existencia? ¿Qué es lo que agrieta y hace estallar nuestras formas, permitiendo la emergencia de ese fondo sin forma que lo toma todo, como en la escena final de *Melancolía*? Mi propuesta es que *el caos emerge con brutalidad cuando se ha dejado de creer*. Creer es una condición clave para mantener visible y pensable en nuestro campo de experiencias aquello en lo que se cree -sea lo que esto sea-; es decir, es el impulso a partir del cual todo se organiza, adquiriendo un sentido, un valor y una finalidad. Es, por ello, un factor de génesis y cohesión. Desde esta perspectiva, creer no es originariamente un acto cognitivo; es, más bien, una adhesión y un asentimiento existencial, del cual se derivan los posteriores actos intelectuales, conscientes y lingüísticos. Por ello, primariamente, la creencia es una cualidad afectiva que nos mantiene unidos, ligados, aferrados o conectados con algo, sea lo que esto sea. *Creer es, en fin, y en términos psicoanalíticos, mantener erotizado el mundo.*

Freud afirmó en *Duelo y Melancolía* que cuando alguien ha pasado por un evento muy doloroso, los vínculos libidinales que establece con la realidad se repliegan hacia la vida interior. Como si los “tentáculos afectivos” que nos mantienen conectados con el mundo externo, tuviesen que emprender la retirada para protegerse y regenerarse; y así poder, luego, retornar e investir

nuevamente el mundo. Por ello, en situaciones de duelo o de *melancolía* los eventos del mundo pierden valor, el sujeto se desconecta y aísla, no encuentra sentido en su vida ni en las actividades comunes y ordinarias; no tiene fuerza para hacer prácticamente nada; ve todo gris, en fin, *se aburre*. Dino, protagonista de la novela *El Tedio* del gran escritor italiano Alberto Moravia, define esta condición de melancolía o tedio como “**la ausencia absoluta de relaciones con la realidad**”, es decir, como la condición del individuo que es incapaz e incluso impotente para conectarse con la multiplicidad de aspectos que acontecen en el mundo. Así, pues, cuando ya no creemos en el mundo es que ya no somos capaces de erotizarlo. En este punto la realidad aparece como un gran sin sentido, perdiendo completamente sus formas, es decir, sus territorios y sus códigos. Se convierte en una *pura cosa ahí*.

Como he mencionado ya, me parece que *Melancolía* es una película sobre la catástrofe, pero siempre y cuando entendamos esta como el resultado de una pérdida de creencia en las formas. Ahora bien, vale la pena aclarar que esta pérdida de fe es una incapacidad para adherirse y afirmar *nuestras formas actuales*. Pues, si hubiese un solo mundo, entonces estos procesos catastróficos determinarían un final absoluto. Serían, por tanto, expresión de un instinto de muerte primordial. Pero no siempre ni necesariamente la caotización es absoluta; aunque el temor que inspira en nosotros normalmente es experimentado con gran ferocidad, la catástrofe puede ser solamente la pérdida de un modo particular de organizar la psique, la sociedad o la Tierra. En este sentido, la catástrofe es también posibilidad de renacimiento y es, por ello, portadora de una potencia de vida inagotable. Esta relación, aparentemente paradójica, entre catástrofe y génesis es lo que Lars Von Trier a mi juicio presenta de forma sublime en *Melancolía*. Es lo que hace de esta película una obra maestra. No podemos, entonces, dejar de lado el elemento más importante de esta película, justamente aquel que liga los dos aspectos opuesto que acabo de mencionar: *la presentación de lo bello*. *Melancolía* también es una película sobre la belleza y es tal vez este aspecto el que

organiza todo el sentido que el film condensa y expresa. El director nos ubica en un pasaje de caotización, es cierto, pero no en aquel marcado por una línea de muerte, como dice Deleuze, si no más bien en aquel umbral preñado de vida. Y esto solamente lo sabe Justine, protagonista del film. Por ello, en las últimas escenas se muestra extrañamente tranquila y coherente a pesar del terrible acontecimiento que está por acaecer. Ella sabe, y se lo dice a Claire, que *este mundo es malo*. Justine enfatiza el “este”. Otros mundos, no necesariamente humanos, pueden ser mejores. Aquí el “malo” me parece que no es una calificativo moral; más bien, alude a una evaluación de potencias: el mundo es malo porque ya no puede ofrecernos nada, porque lo hemos perdido, porque ya no somos capaces de creer en él.

Y es por ello que este mundo debe ser superado, como el hombre, según Nietzsche, será superado por el super hombre. ¿Quién era el super hombre nietzscheano? Aquel que había redefinido su forma de creer en el mundo, aquel que había pasado por el acontecimiento traumático de la muerte de dios y había sobrevivido, aquel que se había aproximado al abismo del sin sentido y había sido capaz de retornar, aquel que superó el nihilismo, aquel que fue capaz de re-erotizar sus vínculos con el mundo, de re-significar la realidad, en fin, el súper hombre es el afirmativo, el que quiere, cree y, por tanto, crea un nuevo mundo en el que se multipliquen sus posibilidades de existencia. Lars Von Trier nos pone en ese umbral, antes de la destrucción de las viejas tablas y Justine, su profeta, lo sabe: como una vidente afirma: “yo veo cosas, sé cosas”. La imperturbabilidad de Justine hacia el final del film es la del pensador, ese del que hablábamos al inicio, aquel que ha regresado de las profundidades y que ha sobrevivido, es aquel que ha visto y que, por ello, no se preocupa ni se asusta de lo que va a suceder. Aquel que ama el sentido trágico de la vida. Justine, otro nombre para el super hombre.

Y Lars Von Trier presenta esta transición, como decíamos, con magistral belleza. Y es esta la belleza de la vida, de un nuevo nacimiento, de la

esperanza. Es también la belleza de la despedida, pocas veces vista, pocas veces mencionada, casi nunca aceptada. Pero también es bello, parece querernos decir el director, dejar ir, permitir que algo parta, pues sabemos que esa partida será la pérdida de una forma de existencia pero, al mismo tiempo, el inicio de una nueva, grande o pequeño, eso no importa, pero cargada de potencialidades y de futuro. *Melancolía* pone en juego lo que Gilles Deleuze le exigía al cine, al pensador y al hombre modernos: una conversión inmanente de la fe que nos devuelva *un* mundo. Es esta nuestra única posibilidad. Y Justine lo sabe, aunque este saber le cuesta la vida.