



Universidad  
Nacional  
de Rosario

**Universidad nacional Rosario- Facultad de  
psicología Trabajo integrador final:**

Título:

"El cine como un posible hacer ante lo indecible de la angustia"

Modalidad de presentación: ensayo

Autor: Raparo, Josefina R-5437/2

DNI: 40278546.

Docente tutor: Soledad Nívoli.

Mail: [jo.raparo@hotmail.com](mailto:jo.raparo@hotmail.com).

**-2023-**

1

Índice:

Resumen.....	p.
2 Palabras Claves.....	
p.	2
Introducción.....	p.
3 1-Psicoanálisis y cine. El porvenir de un diálogo .....	p.

4

a-Del lado del psicoanálisis.....	p. 4
b-Del lado del cine.....	p.7
2-La angustia. Concepciones psicoanalíticas, afectaciones cinematográficas....	p.11
3-Lo siniestro y lo bello.....	p.15
4-Tierra y <i>Melancholia</i> . La danza de la muerte.....	p. 19
Reflexiones finales .....	p.
23 Referencias bibliográficas.....	p. 25

2

Resumen:

El presente ensayo se propone presentar una vía de diálogo posible entre el

psicoanálisis y el cine. En primer lugar, se comenzará por definir al sujeto del psicoanálisis como fantasmático y al cine como acto creativo, subrayando, en ambos casos, el intento (siempre fallido) de abordaje de lo real. Luego, se desarrollará brevemente la noción de angustia en la teoría lacaniana, para pensarla como aquello que no engaña y que se articula con el impulso a la creación cinematográfica. En este punto se considerará al cine como acto creativo que, a través de la utilización de imágenes, tiene como objetivo intentar nombrar lo indecible. El par de lo siniestro y lo bello se presentará, a continuación, como las dos caras de la creación artística: lo siniestro como el límite de lo bello, lo bello como potencia impulsada por lo siniestro. Finalmente, a partir de estos articuladores teóricos, se analizará la película *Melancholia* (2011) del director Lars von Trier a fin de ilustrar las categorías psicoanalíticas que permitan pensar al cine como modo de decir lo indecible y que, en sus intentos, tropieza y falla a fin de posibilitar otro decir y generar nuevas preguntas.

Palabras clave:

Psicoanálisis - Cine - Angustia- Lo siniestro/lo bello - *Melancholia*.

**Introducción:**

En este recorrido se intentará realizar una lectura posible sobre el entrecruzamiento de dos discursos: el discurso del psicoanálisis y el discurso el cine. Ante la posibilidad del encuentro, interesa especialmente situar el intento de tramitación de la angustia como punto de engranaje. Así, interesa pensar esta cuestión en los términos del discurso psicoanalítico, pero también, en los términos del discurso del cine.

Se podría afirmar que una película es un artefacto que implica la mayoría de los rubros artísticos como la fotografía, la actuación, sonido, composición musical, diseño de manejo de planos y secuencia, el ritmo de montaje. El cine produce un artefacto narrativo complejo que se proyecta en diferentes direcciones, imposibles de abarcar integralmente aquí.

De la posible articulación entre estos dos campos de discurso, surgen algunos interrogantes: ¿Que se entiende por angustia? ¿Existe la posibilidad de elaborarla y/o al menos transmitirla? ¿Es el cine un intento de simbolizar esta angustia utilizando la palabra y la imagen como soporte?

Será fundamental para intentar situar estos interrogantes, remitir a algunos autores clásicos del psicoanálisis. En un principio, la noción de angustia fue mencionada y trabajada ampliamente por Freud, pero es Lacan quien, en su Seminario homónimo, le da la entidad de afecto direccionador de la cura. Es así que el psicoanálisis lidia con la imposibilidad de simbolizar aquello que escapa a la palabra, aquello que se define como lo real, como lo que no cesa de no inscribirse.

En estos términos, puede pensarse un punto de similitud con el discurso del cine, en tanto parece ser el recurso audiovisual un intento de tramitar algo de dicha angustia. Es entonces posible hipotetizar que el cine entendido como arte, parte de una ausencia, de una imposibilidad de traducción, de abertura de lo real, y es gracias a esta abertura de lo real que el acto creativo puede tomar vuelo y hacer algo con aquello imposible de nombrar, intento que en su esencia falla, tropieza, pero el intento queda. Es en esa falla donde situamos el encuentro, en tanto el cine intenta por vías también fallidas, elaborar algo de la angustia.

Se considerará la película *Melancholia* de Lars Von Trier (2011) como un intento de simbolizar lo no simbolizable de la angustia y la pérdida transmutada en imágenes que presenta la narración de la película. Puntualmente en el film seleccionado, se observan las diferentes posturas que toma cada personaje ante la posible destrucción del mundo. La angustia, la pérdida, lo siniestro, el deseo, la belleza y lo creativo son algunas de las nociones del psicoanálisis que podrían ser pensadas en el accionar de las protagonistas que responde a la pena de su creador. *Melancholia* responde a cierta ética desarrollada por su creador Lars Von Trier, en su obra en donde las elecciones estéticas trazan cierta singularidad fantasmática.

## 1-Psicoanálisis y cine. El porvenir de un diálogo

El psicoanálisis tiene un lugar indiscutible en la historia y en la cultura debido a un acto de ruptura con la disciplina dominante en su tiempo, la medicina científica de fines del

siglo XIX, y a un gesto que encuentra en el arte muchas claves de elucidación del psiquismo. Esto lo posiciona como un discurso y como una praxis singular, al mismo tiempo que ubica a Sigmund Freud como un “instaurador de discursividad” (Foucault, 1984, p. 100).

Por su parte, el cine aparece como la nueva forma artística de finales del siglo XIX y principios del XX, revolucionando el modo en que se concebía el entretenimiento en las nacientes sociedades de masas. El cine es efectivamente considerado como el “el séptimo arte” o “arte total” por Riccioto Canudo, que en su *Manifiesto de las Siete Artes* (1923), expresa lo siguiente:

...este arte de síntesis total que es el Cine, este prodigioso recién nacido de la Máquina y del Sentimiento, está empezando a dejar de balbucear para entrar en la infancia. Y muy pronto llegará la adolescencia a despertar su intelecto y a multiplicar sus manifestaciones; nosotros le pediremos que acelere su desarrollo, que adelante el advenimiento de su juventud. Necesitamos al Cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes. (p. 13)

No obstante, a pesar de ser contemporáneo del psicoanálisis, Freud nunca consideró al cine como una manifestación artística relevante. Sus reflexiones tienen en general a la pintura, a la escultura, a la literatura y al teatro en el centro de la escena. El cine es en cierta medida menospreciado, entendido como un arte degradado o como un mero entretenimiento hipnótico para una mayoría anestesiada.

Sin embargo, a pesar de ese desinterés inicial por parte de Freud, el cine y el psicoanálisis han desarrollado una serie de fructíferos e interesantes cruces y diálogos, que permiten iluminar zonas comunes en ambas praxis. En este trabajo se propone precisamente recorrer uno de esos cruces posibles, a partir de la película *Melancholia* de Lars Von Trier.

Para ello es necesario hacer un breve repaso por las cuestiones fundamentales del psicoanálisis y del cine, a fin de entablar el diálogo mencionado.

#### a-Del lado del Psicoanálisis

En primer lugar, si el objetivo es comprender de qué se habla cuando se habla de psicoanálisis, hay que comenzar por realizar una relectura del Inconciente freudiano, a partir del gesto de “retorno a Freud” realizado por la enseñanza de Jacques Lacan: “[e]l inconciente es la sorpresa, aquello que rebasa al sujeto, que siempre está dispuesto a escabullirse de nuevo, instaurando así la dimensión de la pérdida” (Lacan, 2022 p.131). Es en este punto donde Lacan comprende que el inconsciente es *discontinuidad* que se presenta como vacilación. Es precisamente allí, cuando algo del discurso vacila, donde se encuentra algo del sujeto en cuestión. ¿Qué quiere decir Lacan con esto? Que se encuentra al sujeto en aquellas fallas, esto es, en aquellos tropiezos en el discurso pronunciado. Es en relación a ello que es posible sostener que el psicoanálisis es una práctica de discurso, en tanto que se entiende al Inconciente como efecto del encuentro con el Otro. Aquellas palabras que el otro dona, que

demanda, que otorga, que calla, los silencios, los discursos que lo atraviesan y que, finalmente, son los que dan forma al sujeto en tanto hablante.

El psicoanálisis aparece entonces como una *praxis* en donde lo que cobra importancia es el hablar, pero también la escucha. Estos dos lugares se encuentran mediados por la palabra que funciona de pivote e invoca una relación particular, única. Si se entiende al psicoanálisis de tal manera, decanta la idea de un “hacer haciendo”, no de una teoría aplicada o de una técnica perdida en su hacer reglado. El psicoanálisis tiene que ver con navegar por aguas desconocidas, lo que implica el encuentro con un sujeto deseante. Es así que se entiende al psicoanálisis en tanto lectura de deseo, que no puede pensarse como dualidad, es decir de “yo a yo”, sino que incluye una terceridad. En efecto se trata de una escena en la que participan el analizante, el analizado y la palabra que circula y articula. Es una *praxis* que se sostiene en transferencia. La palabra es esencialmente un medio para ser reconocidos en tanto sujetos hablantes.

En este sentido, la palabra, eje central sobre el que gira el sujeto, es imposible de concebir sin remitir a una respuesta. En consonancia con ello, como no hay palabra sin respuesta, hay en ese lugar de la respuesta alguien que escucha, donde se va circunscribiendo el lugar del oyente. La palabra porta un vacío, y es importante que el oyente pueda leer cómo se llena ese vacío: “¿por qué decís esto?” “¿Qué querés decir con esto?”

Es de este modo como el analista va suspendiendo certezas. La situación analítica tiene que ver con una búsqueda de la verdad, pero se trata allí de una verdad subjetiva, no objetiva (en el sentido cientificista del término). Es en este punto donde Lacan define al Inconciente como capítulo censurado de la historia. Sin embargo, esa verdad perdida se puede volver a encontrar en el cuerpo y en el silencio. En efecto, lo sellado con el silencio retorna en el presente en esa otra escena que se abre en la situación analítica. Es por ello que Lacan sostiene que “...lo olvidado se recuerda en los actos” (Lacan, 2021, p. 254),

La regla fundamental del método psicoanalítico es la asociación libre, que de libre no tiene nada, pero que orienta a la praxis. En efecto, “*diga todo lo que se le ocurra*”, implica dar una directiva. La asociación libre posibilita un decir, posibilita el surgimiento de una palabra plena. En algún momento, donde todo ese discurso imaginario se interrumpe, se detiene, hay algo que se escapa. La asociación libre tiene esa finalidad, el encuentro del sujeto con la verdad, que, tal como se mencionó más arriba, no es una verdad objetiva, sino subjetiva. La asociación libre implicará un cambio de sentido de lo que se dice, la sensación de división subjetiva, de no saber qué se está queriendo decir. Esto presenta al sujeto como dividido, en tanto se trata de descubrir qué dice en ese decir, qué posición subjetiva está tomando en relación al deseo.

Lacan (2022) se refiere precisamente a esta búsqueda de la verdad del sujeto, verdad que se da a conocer a través de la reconstrucción de su historia. Con *reconstrucción* refiere a la posibilidad de historizar el pasado en el presente, reconstrucción que justifica el hecho de que el psicoanálisis es una lectura realizada caso por caso, en su singularidad. La reconstrucción refiere a aquella verbalización actual que cada sujeto en su singularidad toma como propia, es la historia presente de lo vivido en el pasado que ahora aparece como búsqueda. El acento no está puesto en la rememoración de los acontecimientos, sino en la

reconstrucción que se haga de ellos. Es un tiempo diferente que nos aleja de las pretensiones cronológicas para darle lugar a esa temporalidad del inconsciente.

En este marco, ¿qué quiere decir estudiar un caso en su singularidad? ¿A que remite? ¿A qué se quiere llegar con esta reconstrucción de la historia del sujeto? Pensar en la reconstrucción de la historia del sujeto, permite poner el acento en el carácter esencial de la dimensión psicoanalítica, que tiene que ver con la reintegración por parte del sujeto de su propia historia, la suya, ninguna otra, historia que fue escrita, contada y leída por un Otro.

Por ende, si se habla de esta modalidad de abordaje del sujeto, es necesario interrogarse lo siguiente: ¿con qué concepción de sujeto trabaja el psicoanálisis? La respuesta es amplia y se puede responder desde varias perspectivas, pero en este caso se tomará la que Lacan explicita en "*Subversión del sujeto y la dialéctica del deseo*". Aquí, el psicoanalista francés presenta el grafo del deseo, que expone cómo se presenta y cómo se sitúa el deseo en relación con un sujeto definido a través de su articulación por el significante, entendiendo por significante aquello que representa a un sujeto para otro significante (Lacan, 2022).

Este grafo exhibe una topología de necesidad, demanda, y deseo, y tiene que ver con el modo en que el sujeto pasa de lo incondicional de la demanda a la condición absoluta del deseo. Este pasaje, según Lacan, es un logro. ¿Qué quiere decir esto? ¿Por qué resulta central dar cuenta del grafo en este momento del pasaje? La relación con el Otro es constitutiva del sujeto, el Otro es aquel que le dona un significante que permite que nuevos significantes puedan anudarse. Este primer significante del que habla Lacan organiza una trama. Este primer significante petrifica al sujeto, lo vacía, el sujeto queda vaciado de su ser, es en este punto que decimos que el psicoanálisis no es psicología, porque no hay respuesta ante la pregunta por el ser.

El ser es eclipsado por el campo del Otro y es así que desaparece por la función significante. Hablar es desaparecer. Esto permite dar lugar a dos movimientos que dan cuenta de la causación del sujeto, alienación-separación. Alienación refiere a aquel significante que viene del Otro, en tanto el sujeto es esclavo de esos significantes que lo nombran. Por otro lado, la separación da lugar al sujeto deseante, en tanto le permite encontrarse con algo del orden del deseo, así la separación implica una ruptura con ese Otro dominante. A través de la separación, el sujeto adquiere una escasa libertad y se convierte en un sujeto deseante.

El sujeto se pregunta por el ser justamente porque está vaciado del mismo. Ahora bien, este vaciamiento provoca en el sujeto intentos de colmarlo que son distintos en cada caso, por lo que surge el siguiente interrogante: ¿de qué manera el sujeto colma este vacío constitutivo y original? Esta variante al círculo infernal de la demanda, esta posibilidad de acercarse a colmar el vacío, es lo que el psicoanálisis llama deseo. En relación a esta falta, surge el fantasma como intento de respuesta. El fantasma responde a esa desaparición del sujeto, obtura la falta del Otro, es una respuesta a la castración del Otro. El fantasma le da una imagen al deseo del sujeto, le otorga una posibilidad de sostén, y al proporcionar una imagen a su deseo, propone en paralelo una lectura de deseo, es decir, un *cómo leer* ese deseo, desde qué lugar. En cierto modo, es como si propusiera una certeza a aquella búsqueda que no tiene otra llegaba que no sea la incertidumbre. En palabras de Faccendini (2017): "Lacan define al fantasma como el marco de realidad y también como el sostén de

deseo. Ahora agregamos que el fantasma se constituye por el Otro y en el campo del Otro, siendo que su instauración y construcción fijará en una escena el lugar y la significación en la relación al otro” (p. 87).

A partir de esta cita, se puede plantear, en primer lugar, que el fantasma es el guión que arma la escena entre el sujeto, el objeto, el otro y el Otro, es decir que guioniza la relación tejida entre ellos. En segundo lugar, el fantasma frena el circuito infernal de la demanda, de la que nos habla el grafo del deseo, en tanto acercarse a descubrir algo del deseo del Otro, o más precisamente que el Otro desea algo más que no es el sujeto en cuestión. En tercer lugar, el fantasma es una respuesta a la pregunta sobre qué desea ese Otro, que es estructuralmente inseparable de la pregunta por el deseo propio, estructura que no puede armarse si ese Otro no está atravesado por la falta. El fantasma es entonces el libreto que permite elucidar la posición del sujeto deseante, marca la relación con el Otro y con los pequeños otros, y marca la relación del sujeto con lo real, lo simbólico y lo imaginario.

Así, desde esta lectura, es posible llegar a entender de qué manera el sujeto es sujeto en tanto se constituye por el Otro y puede ser leído. En este sentido puede decirse que es texto, que permite una lectura a partir de aquella posición que toma en torno a su deseo. Es por ello, además, que se entiende a la praxis psicoanalítica como una operación de lectura que permite una aproximación a un saber sobre el sujeto.

Sin embargo, algo escapa al sujeto, hay algo intangible, que se escabulle en tierras desconocidas ¿Qué es lo que escapa al sujeto? Aquellas tierras desconocidas, que escapan cuando se quieren alcanzar tiene que ver con lo que define como lo real. Lo real es aquello no cesa de no escribirse. Es lo inaccesible. No obstante, existen múltiples intentos de acceso al orden de lo real desde lo simbólico o lo imaginario. Por ende, es gracias a esta abertura de lo real que el acto creativo puede tomar vuelo y hacer algo con aquello imposible de nombrar, ya que es esa misma imposibilidad la que motoriza una vía de realización, la que invita a un hacer.

#### b-Del lado del cine

De acuerdo a lo desarrollado hasta ahora, es posible sostener entonces que la creación artística encuentra su espacio de despliegue y manifestación gracias a la cualidad de apertura de lo real. Se puede inferir, de esta manera, que la creación surge de la falta, entendida como una ausencia, objeto inalcanzable que se presenta bajo los efectos la apariencia de lo real. Desde la perspectiva psicoanalítica, la ausencia del objeto es lo que impulsaría la creación artística.

Cualquier mirada que produce el arte, mística, inigualable, hablante e indescifrable se inscribe en la piel de lo real. Así, se puede afirmar que lo real es el elemento infaltable en la creación del cine. Tal como sostienen Lasso y Fariña:

Se trata de dar imágenes, palabras, representaciones a aquello que en principio está ausente, silenciado, rechazado. Para que ese real deje de ser una mortificación hecha herida abierta, instalada como repetición vana. En este sentido, el cine es pasador de lo real a lo simbólico a través de las imágenes (Lasso y Fariña, año, p.1)

Ahora bien, ¿cómo se daría esto?, ¿Qué relación tiene el cine con lo real? El cine se presenta como el acto creativo que, a través de la utilización de imágenes, se acerca a nombrar lo indecible. Es en este punto que la creación cinematográfica es leída a través de las coordenadas del psicoanálisis<sup>1</sup>. En relación a esto, se puede inferir que el cine es escenario portador de una paradoja, ya que auxilia con imágenes a lo no-dicho, pero a su vez no se agota en ello. En efecto, la materialidad de imágenes permite una metonimia: estas son indefinidas, siempre remiten a otra cosa, siempre remiten a más, no se agotan en el puro hecho de figurar. Lo que se muestra explícitamente en la pantalla es precisamente el velo que oculta lo implícito. La materialidad de las imágenes cinematográficas, aunque parezca concreta, está atravesada por la ambigüedad y la incertidumbre inherente a la condición humana. En este sentido, la naturaleza misma del cine se encuentra tejida por el hilo del deseo. Cada imagen que se despliega en la pantalla es una metonimia, una representación fragmentaria y simbólica del deseo en sí mismo. En otras palabras, el cine captura e intenta evocar los anhelos y las tensiones fundamentales que nos constituyen como sujetos deseantes.

Sin embargo, es importante destacar que este deseo en el cine no se presenta de manera plenamente realizada ni satisfecha, sino que persiste como una fuerza inquietante. El cine se convierte en un reflejo del malestar humano, un obstáculo que perturba y desestabiliza el sentido tanto en la trama como en la propia imagen. Es a través de esta tensión, de este desajuste entre lo deseado y su representación, que se despliega la riqueza y la potencia del cine como medio artístico y que encuentra su parentesco con el medio psicoanalítico.

El cine se vuelve de esta manera un espacio fértil para explorar y cuestionar las pasiones y contradicciones más íntimas. A través de sus imágenes en movimiento, se enfrenta a la paradoja de lo visible y lo invisible, de lo explícito y lo implícito, y se sumerge en el enigma del deseo humano. En última instancia, el cine invita a reflexionar sobre la condición de sujeto y a adentrarse en las profundidades del ser, generando una constante inquietud y búsqueda de sentido en la experiencia cinematográfica.

Tal como lo expresa Martínez en “Entre cine y psicoanálisis: un ensayo sobre sus desencuentros y afinidades”:

Hay que dejarlo claro: *lo real*, de acuerdo a Jacques Lacan, no es sinónimo de realidad (de mundo material, tangible) ni de verosimilitud, sino que más bien es aquello que *la realidad no puede simbolizar*; aquello que la subjetividad nunca puede acaparar del todo. Aún más radical, para el psicoanálisis de corte lacaniano *lo real* no es algo exterior a la subjetividad sino aquello que le da su fundamento. Así pues, lo real está del lado de la verdad psíquica, de la angustia,

<sup>1</sup> Martínez (2010) enfatiza que en este encuentro entre cine y psicoanálisis habría una suerte de desencuentro fundamental: “El cine y el psicoanálisis se bifurcan en el sentido en que mientras el cine dicta historias y construye los avatares del deseo de los sujetos, el psicoanálisis más bien señala la imposibilidad de hacer una historia terminante” (p. 2). Tal como veremos a lo largo del presente escrito,

es posible concebir de otro modo el encuentro-desencuentro entre la praxis del cine y la praxis del psicoanálisis.

9

y siendo más extremos: lo real está del lado de la muerte; detrás de las cosas. en toda imagen hay esa presencia de lo real, hay un punto en que las palabras faltan para significarla. (Martinez, 2010, p.11).

La noción de lo real es entendida aquí en tanto dimensión que está más allá de las construcciones simbólicas y las nociones fantasmáticas que los sujetos crean para lidiar con el mundo. Es aquello que no puede ser plenamente capturado o simbolizado por el lenguaje o por las imágenes<sup>2</sup>.

Lo real, entonces, implica para el sujeto la exigencia de simbolización, y es en esta tarea de inscripción que, aunque por vías diferentes, el trabajo del análisis y de la creación estética cruzan sus caminos. En ambos casos, se remite a aquello que no puede ser capturado ni expresado completamente por el lenguaje o las imágenes.

En relación a esto, lo real no puede ser directamente accesible o representado, pero se manifiesta en fenómenos como el trauma, el dolor y la angustia. Está asociado con lo inasimilable, lo incomprensible y lo inexpresable.

Teniendo en cuenta esta dinámica, tanto en el psicoanálisis como en el arte se trata de enfrentarse a aquellos acontecimientos que por su naturaleza abrumadora se sitúan más allá de lo tolerable. Estos eventos arrasadores se caracterizan por ser imposibles de ser mostrados, vistos u oídos en su totalidad. Son experiencias que escapan a la capacidad de representación directa, y que, por lo tanto, requieren de una mediación simbólica para ser abordadas.

El psicoanálisis, a través de la palabra, busca darle un espacio de expresión a lo que ha quedado excluido en tanto real, permitiendo así su tramitación y elaboración. El análisis busca abrir un camino para que el sujeto pueda hablar y simbolizar aquello que ha sido experimentado como traumático, para que deje de repetirse de manera compulsiva y sin sentido.

El cine, por su parte, se vale de las imágenes, las palabras y las representaciones simbólicas para acercarse a la misma dimensión de lo real. A través de la creación artística, se intenta dar forma a lo inasible, capturar su esencia en una obra que invite a la reflexión y permita una experiencia estética que trascienda sus propios límites.

En definitiva, tanto el psicoanálisis como el arte cinematográfico buscan dar voz y significado a lo que ha quedado excluido o reprimido en la experiencia subjetiva. Ambas praxis se enfrentan al desafío de inscribir lo imposible, de traer a la luz lo que estaba en la sombra, para así aliviar el sufrimiento y abrir la posibilidad de un encuentro profundo con el sujeto y

<sup>2</sup> Miller, en su texto, *S'tructure*, describe *lo simbólico* como aquella red de relaciones que se sostiene por oposición. En relación a lo imaginario, plantea“(…) lo que deja entonces fuera de lo simbólico y de la ley simbólica, la dimensión de las representaciones que uno se hace a partir de esa red de relaciones. Esto es lo imaginario: allí existe el más y el menos; allí existe una inercia especial; allí existe lo confuso y lo encubierto que uno creía patrimonio del inconciente”(Miller,1993, p. 95).

10

con el Otro. En ambos casos, además, con la sospecha de lo imposible de tal empresa, esto es, con la intuición de que nunca será posible un abordaje completo de eso real,

El cine puede ser leído en tanto metonimia, ya que implican una sucesión de fotografías que figuran el movimiento. La fragmentación es intrínseca a la cinematografía. Una película no lo muestra todo, es una visión reducida de los eventos y siempre remite a algo más, y siempre hay algo que se escapa en aquella puesta en escena, algo de lo imposible que siempre queda afuera, un resto<sup>3</sup>.

En tanto, hay un impedimento de acceder directamente a "lo real", su presencia se manifiesta en formas como la angustia, el trauma y las perturbaciones en nuestra vida cotidiana. Se puede pensar al cine, teniendo en cuenta su técnica artística audiovisual, a partir de su intento de montar y elaborar algo de la experiencia subjetiva. En palabras de Laso y Fariña (2017): “el cine permite dar palabras e imágenes al acontecimiento catastrófico” (p. 87). Entonces, el cine, en tanto creación artística, habilita la posibilidad de pensar un modo de significar y traducir la angustia en imágenes, en sonidos, en palabras, en discurso. Es el arte de interpretar aquello que aparece oscuro y sin sentido.

<sup>3</sup>Si bien no es la vía principal abordada por este trabajo, se podría sostener que lo que queda afuera es la praxis misma del montaje cinematográfico, la invención específica del “séptimo arte”.

11

## 2-La angustia. Concepciones psicoanalíticas, afectaciones cinematográficas:

El abordaje que Lacan realiza en su Seminario 10 *La angustia*, dictado los años 1962-1963, profundiza un recorrido que da origen a una nueva clínica: la clínica del objeto. La misma se sostiene en su máxima invención: el objeto a. Este objeto aparece como ese resto que se desprende de la constitución del sujeto en el campo del Otro. Esto quiere decir que el sujeto no aparece únicamente como determinado por el Otro en términos significantes, sino que de esta operación cae un resto que no es reintegrable en términos simbólicos ni imaginarios.

Este resto que cae, es el objeto a, que según la lectura de Allouch (1993), es la invención de Lacan. El objeto a escapa de la lógica del significante y, en efecto, no es posible ubicarlo en términos simbólicos ni imaginarios. Así, el recorrido por el concepto de angustia gira en torno a pensarla como un afecto y es en tanto afecto que se asocia con aquello que Lacan establece como “lo no engaña”.

El objeto a es la prueba de la alteridad del Otro, de la presencia del Otro sobre el

sujeto, es garantía de la existencia de otro. Tal como lo expresa Lacan: “[a]sí pues desear al Otro, A mayúscula, nunca es más que desear a” (2020, p 194). Pero, ¿cómo es esto posible?<sup>4</sup> Es en este punto, donde Lacan se pregunta sobre la influencia del objeto a y la angustia en la constitución subjetiva. En la clase XII, “La angustia, señal de lo real”, Lacan comienza a ubicar cómo este objeto opera en el lugar de la causa del sujeto, y para eso elabora el tercer esquema de la división. A partir de este esquema, se empieza a formalizar de qué manera este objeto operaría en un lugar de antecendencia lógica, es decir que este resto, el objeto a, empieza a operar como el objeto causa del deseo. En tanto tiene función irreductible de la falta, permite sostener el deseo. El tercer esquema de la división se compone de tres tiempos. En el primer tiempo del esquema, se debería suponer un sujeto de goce, pero solo en un sentido mítico. En el segundo tiempo, se encuentra la angustia como constitutiva de la función del a, como resto, pero funcionando como antecendencia lógica, en tanto lugar vacío. El sujeto aparece en el tercer piso como sujeto del deseo, el sujeto implicado en el fantasma, en la búsqueda de su goce –perdido-. En la medida en que quiere hacer entrar dicho goce en el lugar del Otro como lugar del significante, el sujeto se precipita como deseante, en el sentido de que aborda, más acá de su realización, la hiancia entre el deseo y el goce. Ahí se sitúa la angustia, aparece como un paso necesario para constituirse como sujeto deseante y, en ese sentido, esta aparece como término medio entre goce y deseo, ya que, una vez franqueada la angustia, el deseo se constituye.

Lo mencionado permite encontrarse con la serie de preguntas desplegadas en el grafo del deseo, que inauguran cierta incertidumbre, permitiendo que el sujeto se forme en tanto tal. ¿Qué me quiere el Otro? ¿Qué quiere en lo concerniente a este lugar del yo? Se puede pensar que lo que devuelve el Otro es un enigma, ya que el deseo no puede ser traducible, el sujeto no puede desentrañar ese misterio. Esta demanda justifica el pensar al deseo como deseo del Otro, y es allí donde algo de la angustia de dibuja, se esboza; allí se puede ver el vínculo entre la angustia y el deseo del Otro. La imposibilidad de saber qué lugar ocupa el sujeto en ese deseo de aquel Otro, habilita la posibilidad de la construcción del fantasma, fantasma que está

<sup>4</sup> Existe una relación entre angustia y el gran Otro, Lacan lo explica de la siguiente forma: “Hay pues, de entrada, un a, el objeto de la caza, y un A, en el intervalo de los cuales el sujeto surge con el nacimiento del significante, pero como tachado, como no sabido. Toda la orientación ulterior del sujeto se basa en la necesidad de una reconquista respecto a este no sabido original” (2020, p 76).

ahí para velar el lugar de la angustia, fantasma en tanto respuesta a esa pregunta sobre el deseo del Otro. El que demanda apela a la incondicionalidad del Otro, ese pedido de incondicionalidad es pedido de amor que encubre la falta.

La dimensión significativa es aquello que engaña, el momento en el que el significante acontece, aquello que se dice desaparece, por más que se diga dos veces. ¿Qué implica que el significante engaña? Para Lacan, no todo puede ser dicho, siempre hay una pérdida en eso que se dice. Lo que se dice es engañoso. La demanda tiene que ver con articular un pedido, y es engañosa porque siempre deja un resto. Aquello que se demanda nunca es lo que se desea, porque el deseo no se puede traducir. En este sentido, la demanda está destinada a sostener un vacío, ya que nunca se puede colmar en su totalidad, y en tanto haya vacío hay deseo. El deseo debe seguir circulando.

Al psicoanálisis le interesa el sujeto como deseante, pero ese volverse deseante, no

es sin angustia, ya que la pérdida del objeto posibilita el deseo, la pérdida permite al sujeto desear:

Debido a la existencia del inconsciente, nosotros podemos ser ese objeto afectado por el deseo. Incluso es en tanto que marcada de este modo por la finitud que nuestra falta, la nuestra, como sujeto del inconsciente, puede ser deseo, deseo finito. En apariencia es indefinido, porque la falta, al participar siempre de cierto vacío puede llenarse de distintas maneras, aunque sepamos muy bien, porque somos analistas, que no la llenamos de cien maneras. Veremos por qué y cuáles son estas maneras” (Lacan, 2020, p. 35.)

Mientras los significantes construyen el sujeto a partir de una red de huellas, un sujeto que nace en el intervalo de estos significantes, que habla, que se encuentra bajo la dimensión del engaño; la angustia se piensa como ese corte que abre y deja aparecer lo inesperado, la noticia, la sorpresa, un corte neto sin el cual la presencia del significante, su funcionamiento, su surco en lo real es impensable. La angustia es lo que no engaña, lo que queda fuera de duda<sup>5</sup>. Tal como lo articula lacan: “[l]a duda, los esfuerzos que invierte, todo ello no es sino para combatir la angustia, y precisamente mediante engaños. Es que se trata de evitar lo que, en la angustia, es certeza horrible” (2020, p. 88). La angustia es un silencio que recorre el cuerpo, que solo pide a gritos ser escuchada.

La angustia es un fenómeno de borde, una señal que se produce cuando el sujeto se ve amenazado por algo que no debe aparecer: el objeto a, el resto aborrecido del Otro. ¿Cuándo surge la angustia? La angustia surge cuando se colma ese agujero constitutivo del sujeto. Lacan lo expresa del siguiente modo: “[d]igo *algo-* entiendan *cualquier cosa*. Es angustia en tanto presencia del objeto a, la otra vertiente de la angustia: “(...) es de su colmamiento total de donde surge la perturbación en la que se manifiesta la angustia” (Lacan, 2020, p 77). Es en este sentido, Lacan entiende a la angustia como señal de lo real, señal de la relación del sujeto con el objeto a:

Siempre tenemos que vémosla con este a minúscula, que no está, por su parte, en escena, pero que no hace otra cosa más que pedir a cada instante subir a ella para introducir un discurso en aquel que sigue sosteniéndose en la escena, aunque solo sea para introducir el desorden, un jaleo, diciendo basta de tragedia, o igualmente basta de comedia, aunque de este modo es un poco mejor (Lacan,2020, p153).

<sup>5</sup>“La angustia provee certeza”, sostiene Harari (2007, p.47)

A partir de esto, resulta necesario acentuar que la angustia, en tanto respuesta a la confrontación con lo desconocido, lo incomprensible, lo que no puede ser plenamente simbolizado en el lenguaje, es una reacción ante la falta de significado y el silencio que el Otro puede provocar en el sujeto. Es un afecto que tiene una innegable relación con lo expectante.

Es por esta razón que el acto creativo del cine puede ser pensado como un intento de tramitación, aunque siempre fallido, de la angustia. El objeto a no puede ser atrapado, ni traducido, ni detallado por la palabra; como tampoco puede ser apresado por medio de la imagen. En este sentido, la angustia aparece como el único correlato/traducción subjetiva de la presencia este objeto a. En el acto creativo de la obra cinematográfica, hay un intento de tramitar la angustia: la palabra la bordea, las imágenes le dan color, las escenas le dan propiedades imaginarias... Los planos cortos y los planos largos, la paleta de colores elegida,

la tonalidad de las voces de los personajes, las miradas cargadas de desolación, remiten a un intento de tramitación que se realiza a partir de un conjunto de elecciones estéticas en manos del director.

La angustia no se puede explicar, remite a la señal de la presencia de un real, el objeto a. Por ende, ninguna vía alcanza a traducirla en su integridad. Se podría decir que ni el cine, con su recurso imaginario, lo logra. Sin embargo, se puede pensar que el cineasta (particularmente alguien con un estilo sumamente marcado como Lars von Trier,) intenta transmitir y mostrar algo de su angustia. En ese intento, ineludiblemente, falla. Pero es precisamente este indecible de la angustia lo que posibilita un decible, es decir, en tanto hay un no-todo dicho, el creador se habilita a pensar distintas formas de bordear aquello que no se puede decir. Es esta imposibilidad de traducción de la angustia lo que motoriza los intentos de abordarla a través de lo bello de la creación cinematográfica.

Es necesario subrayar aquí el hecho de que el arte en general, y el cine en particular, es el medio por el cual lo indecible resulta la materia prima para pensar las distintas formas de abordaje de lo real. En esa línea, puede ser pensado como una metonimia, es decir, como que siempre hay algo más, siempre hay algo que remite a otra cosa, siempre queda un resto en ese decir. Necesariamente, algo se escapa cuando se intenta tramitar la angustia.

A partir de todo lo expuesto acerca de la angustia en la praxis psicoanalítica, se proponen aquí los siguientes interrogantes, con ánimos de introducir el abordaje del film *Melancholia*, de Lars von Trier: ¿es acaso el cine, la creación artística por el cual esa falta es colmada? ¿Es adecuado afirmar que *Melancholia* de Lars von Trier pretende colmar exhaustivamente los agujeros constitutivos tejidos por el significante en su encuentro con el Otro? Dicha afirmación, ¿no conduciría a callejones sin salida? ¿No debería invertirse el interrogante, planteando en cambio que lo real en tanto agujero es lo que habilita la vía de la creación cinematográfica? ¿No se tendría que concebir a esta obra maestra del director danés como un montaje de imágenes y sonidos que se muestra en sí mismo como un montaje fallido en el intento por colmar la falta? .

La falta puede ser abordada de distintas maneras, pero cada una de ellas se presenta como singular. El sujeto cinematográfico, por su parte, también realiza un tratamiento singular al encuentro con el vacío que inaugura lo real, con eso que insiste pero no puede ser dicho, al menos completamente, es decir, con los desfiladeros abiertos por el significante, la angustia.

La incertidumbre abierta por el tratamiento artístico, permite leer en cada obra algo de la singularidad plasmada, alojada. ¿Por qué el cineasta, en este caso Lars von Trier, elije unos

14

tipos de recursos para su creación y no otros? ¿Por qué sería necesario interrogarse acerca de su marca estética distinguible, de su "firma", de su estilo?. La vivaz tarea de la curiosidad abre puertas hacia la búsqueda de las respuestas ante estos interrogantes, que permitirán el encuentro con pasajes que plasman presunciones hacia lo incierto.

### 3-Lo siniestro y lo bello

Lo bello sin referencia a lo siniestro carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello.

Paralelamente, lo siniestro, si se presenta sin mediación o elaboración metafórica, destruye el efecto estético. La belleza es siempre un velo ético a través del cual debe presentarse el caos, lo siniestro, por su parte, funciona siempre como su límite.

Eugenio Farias, en *Lo bello y lo siniestro*, reflexiona sobre estos dos términos presentando a lo siniestro como condición y límite de lo bello. Lo siniestro, en efecto, se propone como causa de la obra de arte, como su posibilidad de existencia y como fuente de su poder. En palabras del autor:

...lo siniestro es condición y es límite: debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado. Es a la vez cifra y fuente de poder de la obra artística, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y de arrebatos. (Farias, 2006, p. 1)

La categoría de “lo siniestro” fue explorada por Freud en *Das Unheimliche* (1919)<sup>6</sup> y se ordena alrededor de la pregunta, surgida de la lectura de una obra literaria, por la sensación de lo terrorífico, de lo extraño y de lo inquietante. El primer paso que el creador del psicoanálisis considera vital, consiste en realizar un análisis lingüístico del término *Unheimlich* y sus posibles significaciones en alemán. Señala, en primer lugar, que *Unheimlich* es lo contrario de *Heimlich*, que significa lo familiar, lo agradable, lo confiable y lo que se siente como cercano. A la inversa, lo *Unheimlich*, es aquello que aparece como lo clandestino, lo oculto y se refiere a una sensación de inquietud, extrañeza o miedo que experimentamos cuando lo familiar o lo conocido, se vuelve extraño o inquietante. En otras palabras, lo siniestro se relaciona con aquello que despierta una sensación de mal augurio. Es la premonición de que algo malo va a pasar, porque tiene características familiares pero al mismo tiempo perturbadoras. (Freud, 1919,)

Lacan, por su parte, le dedica una clase del Seminario X a lo *Unheimlich*, titulada “Del Cosmos al *Unheimlich*”. Allí se dedica a diferenciar este fenómeno de la angustia, aunque ambos parecen compartir el mismo mecanismo:

Lo Unheimlich es lo que surge en el lugar donde debería estar el menos-phi. De donde todo parte, en efecto, es de la castración imaginaria, porque no hay imagen de la falta y con razón. cuando algo surge ahí, lo que ocurre, si puede expresarse así, es que la falta viene a faltar” (Lacan, 2020 p.52).

Ambos fenómenos, lo siniestro y la angustia, se entrelazan en su forma de aparición, pero la diferencia radica en lo siguiente: mientras que en lo *Unheimlich* puede situarse algo del orden de lo imaginario, es decir, que hay soporte de imagen; la angustia pertenece a lo Real, no engaña, por lo que escapa entonces a la imagen y a la palabra.

En esta línea, es posible sostener entonces que algo del orden del objeto a aparece en este lugar designado con el prefijo *Heim*, lugar de aparición de la angustia. Así, la posibilidad

<sup>6</sup> Esta obra fue traducida al español como “Lo siniestro” por López Ballesteros y como “Lo ominoso” por José Luis Etcheverry. Elegimos la primera por ser la de uso corriente en los estudios sobre cine y psicoanálisis.

de la ausencia es la seguridad de la presencia, ya que lo más angustioso que hay para el sujeto acontece cuando se perturba la relación de aquella falta que produce deseo, cuando el lugar de ese vacío es colmado, perturbado, cuando no hay posibilidad de falta, cuando la demanda no puede desfallecer y parece colmarse a todas horas. Así Lacan explica cómo el prefijo *Heim*: “representa la ausencia en la que nos encontramos” (Lacan, 2020 p. 58).

En el mismo seminario<sup>7</sup>, Lacan profundiza el recurso teórico de pensar la estructura de la angustia en su relación con el fenómeno de lo *Unheimlich*. El fenómeno de lo *Unheimlich*, que permite el surgimiento de algo que en el mundo no se puede decir, se presenta súbitamente, de golpe. Se materializa cuando lo conocido se torna desconcertante, ya sea debido a una transformación de lo familiar o a la emergencia de elementos normalmente ocultos. Lacan lo plantea del siguiente modo:

Lo único que quiero destacar hoy, es que lo horrible, lo oscuro, lo inquietante todo aquello con lo que traducimos, como podemos, en francés, el magistral *Unheimlich* del alemán, se presenta a través de ventanillas. Es enmarcado como se sitúa el campo de la angustia. (Lacan, 2020, p. 86)

Ahora bien, ¿de qué manera es posible pensar lo bello en función de lo siniestro? Lacan se ocupa de la función de lo bello en su Seminario 7 *La ética del psicoanálisis* (2022), dictado entre 1959 y 1960. Allí elabora la función de lo bello como aquello que se instaura a la manera de una barrera y que a su vez señala lo inevitable de lo horroroso. Su brillo resplandeciente permite ocultar la catástrofe subjetiva que se produce entre la búsqueda de lo perdido y el horror de su presencia. El brillo de lo bello tiene la característica de lo innumerable, sin embargo es un brillo que seduce. Se podría pensar que este brillo produce una extraña fascinación de carácter inconsciente.

Es interesante destacar, precisamente, la función de lo bello como la barrera más importante frente a lo horroroso, y es por esta razón que se piensa como un tejido producido por la dialéctica deseante. En tanto el significante introduce el agujero, algo es nombrado como la falta. Dicho nombramiento permite instaurar algo como como perdido y, simultáneamente, para que algo tome vuelo a través del acto creativo, incentiva las diferentes escrituras con el objetivo de elaborar una pizca de esa pérdida.

La función de lo bello se relaciona con la sublimación, concepto que Lacan también retoma en el Seminario 7. La sublimación tiene que ver con un armado, esto es, con una artesanía, que permite transgredir cierto límite<sup>8</sup>. Es la posibilidad del duelo lo que inaugura la posibilidad del deseo, pero a la vez cierto límite de no poder alcanzarlo, ya que como se dijo, su presencia causa la angustia, al igual que su ausencia causa el deseo.

Resulta curioso destacar los rodeos que se realizan para bordear el agujero que produce el objeto, y que son ante todo fallidos. Son encuentros y desencuentros en los que siempre queda un resto, un innumerable que permite la seguidilla de nuevos intentos de significación. Aquí es donde se manifiesta la forma en que el sujeto neurótico lleva consigo una incapacidad para la plena realización de la sublimación.

<sup>7</sup> Ver clase VI, “Lo que no engaña” (2020, p.86)

<sup>8</sup> Se debe tener en cuenta que a la altura del Seminario 7, todavía no está delimitada la noción de objeto a *tal* como se la entiende en el Seminario 10. A partir de la publicación de este seminario, se puede pensar que el límite de acceso al deseo está impuesto por el objeto a.

Lacan refuerza este último punto al alejarse de la concepción freudiana que equipara la sublimación con lo sublime, ya que la misma no tendrá que ver con la valoración social o cultural de la obra, menos aún con su reconocimiento como tal. Para Lacan, lo central de la obra de arte no se estructura en torno a lo sublime, sino que consiste en ese acto creado por la sublimación y ordenado alrededor de un vacío.

En consonancia con estas lecturas, es posible afirmar que el cine introduce el brillo de lo bello, que seduce y fascina, permitiendo velar lo horroroso del caos. Esto sirve para elaborar lo inabordable de la subjetividad, su límite más puro. En este sentido, el encuentro con la obra de arte cinematográfica abre la pregunta por el sentido mismo del cine como praxis.

En *The Pervert's Guide to Cinema* (2006), un documental dirigido por Sophie Finnes y presentado por el filósofo esloveno Slavoj Žižek, se plantea que el cine es un arte perverso pues no puede dejar de señalar el objeto del deseo. Se establece, además, que el cine señala y expone el objeto de deseo como tal, indicando también que dicho señalamiento de tal objeto, de cualquier forma que se ejercite, es una impostura. El filósofo enfatiza en esta idea de que el cine es un arte que pone en juego cierto límite al despliegue de las preguntas neuróticas que impulsan la búsqueda del objeto causa de deseo.

La perspectiva sostenida por el documental se encuentra en las antípodas de lo planteado en el presente trabajo: ¿acaso el cine es una experiencia tendiente a cerrar preguntas, a otorgarles inmediata respuesta? ¿No se trataría más bien de una praxis que implica la instauración de otros interrogantes? Al finalizar un film inquietante, ¿acaso la curiosidad sobre su realización, su “detrás de escena” o sus estrategias de montaje no implica el comienzo de una búsqueda, la formulación de nuevas preguntas?

En este sentido, se podría pensar de qué manera el cine, a diferencia de lo dicho por el filósofo, abre paso no solo a un mar de aguas desconocidas sobre su realización, sobre su creación, sino también sobre el sujeto creador, el cineasta, que con su hacer, ofrece una artesanía dedicada a transmitir fallidamente algo de su subjetividad.

Cabría retomar aquí lo expresado por Lucrecia Martel, directora argentina reconocida por obras como *La Ciénaga* (2001), *La niña Santa* (2004), *La mujer sin cabeza* (2008) y *Zama* (2017) entre otras, que describe su labor de la siguiente forma: “[e]stamos produciendo imágenes y sonido para un vacío incomprensible” (2016, p. 3). Esta afirmación sirve de anclaje para abordar la cuestión del cine en tanto acto creativo. Sostener al cine en estos términos, posibilita pensar que mediante la elaboración se puede poner en juego una forma de narrativa ante lo más oscuro del sujeto. En relación a ello, Gustavo Motta, en su libro titulado *Las películas que Lacan vió y aplicó al psicoanálisis* (2016), elabora esta idea de pensar la tarea del realizador cinematográfico como aquel que deberá contar una historia puesta en imágenes:

Un autor, que quizás acceda a la fama, relata una historia siguiendo su estilo. Su mundo de representaciones resultará enigmático para los otros porque la dificultad de toda creación artística se encuentra en la diferencia que una representación singular provoca. toda obra de arte es una respuesta que la subjetividad del artista arroja al vacío, a lo invisible, a lo que a nadie antes se le ocurrió, a la alegría, o al horror. Es, en este sentido, la transfiguración de un lugar común. Un lugar inventado, nuevo. (p. 83)

Anteriormente se dijo que lo fantasmático vela la angustia, permite poner un velo a lo real de la falta. En este sentido, es importante destacar que sin esta constitución fantasmática, que vela lo horroroso, presencia que metaforiza el deseo, el cine no podría cobrar vitalidad. El

18

velo que se teje en el montaje cinematográfico permite metaforizar algo de la angustia, consiguiendo de esa manera que algo de lo bello surja como soporte para elaborar lo catastrófico. Tras aquel velo, hay imágenes que resultan imposibles de soportar, ya que señalan el vacío, la nada naciente, el abismo que inunda la superficie. Este juego entre el velo y lo velado es lo que da nacimiento a la obra de arte. Si el velo es demasiado tupido, el efecto estético es débil. Si es demasiado transparente, corre el riesgo de dejarse arrastrar por el abismo. En precisamente en esta delicada danza entre lo bello y lo siniestro en que algo puede, efectivamente, mostrar su verdadera potencia.

#### 4- Tierra y *Melancholia*. La danza de la muerte

Luego de lo desarrollado hasta ahora, es posible abordar la obra cinematográfica elegida como caso del presente trabajo. Se trata, como se anunció al comienzo, de *Melancholia* (2011) de Lars Von Tier. En ella se metaforizará este gesto ético y estético de un abordaje fallido de la angustia: por momentos devastadora, no puede evitar ser a la vez extremadamente muy bella. Asimismo, es un grito al cielo de una problemática experimentada por el propio director, como es la depresión. Lejos de caer en una aplicación

diagnóstica, lo que llevaría a una suerte de “psicoanálisis aplicado al cine”, el procedimiento que se persigue aquí es el inverso: la película servirá de guía para pensar aquellas coordenadas del psicoanálisis, sobre todo de orientación lacaniana, que muchas veces generan cierta dificultad a la hora de su abordaje, pero que aquí adquieren su relevancia y permiten reflexionar sobre la potencia de la obra de arte. Es por ello que el eje se centrará en la creación del film en tanto acto.

En primer lugar, es preciso señalar que en la estética de *Melancholia* (2011) predomina el uso de cámara en mano<sup>9</sup> y los planos cortos, tanto en su dimensión espacial como temporal, lo cual es una recurrencia en sus películas<sup>10</sup>. En segundo lugar, cabe mencionar que en este caso también se advierte, además de su particular forma de abordar el arte cinematográfico, su empeño en trabajar con personajes femeninos entregados a condiciones adversas, personajes azotados por la vida, cansados de una existencia inagotable y sufrida.

Este film-catástrofe, en el que, tal como lo señala Matias “el director danés se vale de un género hipercodificado como la ciencia ficción para permitirse imaginar un fin del mundo particularmente pulcro” (Matias, 2012, p2), se convierte en un terreno donde es posible observar la reacción de los personajes ante la inminencia de la muerte. *Melancholia* es expresión de la emergencia de lo oculto, y premonición de que hay algo (el planeta Melancholia) capaz de destruirlo todo. La película gira en torno a la forma de abordar la incipiente destrucción del mundo, suceso terrorífico capaz de arrastrar todo a su paso y convertirlo en silencio. En efecto, al momento de la colisión, el director elige quitar todo tipo de sonido. Sólo se escucha un silencio aturdidor pero también pacífico y restaurador, de una Tierra que, como dice uno de los personajes (Justine), es malvada.

En relación a la imagen y su forma de transmisión de un lenguaje subjetivo - sobre aquel intento de decir lo indecible- Alejandro Cannock, en su texto *Melancholia o la belleza en la catástrofe* de 2012, plantea lo siguiente:

El lenguaje visual es, en principio, altamente indeterminado y abierto, lo que le otorga a sus usuarios una libertad 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 (p. 2)<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> La cámara en mano es uno de los sellos característicos del movimiento conocido como *Dogma 95*, integrado entre otros por Lars von Trier

<sup>10</sup> Véase por ejemplo *Anticristo* (2009) *Ninfomanía parte 1* (2013) *Ninfomanía parte 2* (2013), <sup>11</sup> En este punto, que cabe interrogarse la forma en la que la producción cinematográfica responde a algo o alguien. Se podría decir que puede ser tanto al espectador como a la elección estética por parte

*Melancholia* narra la destrucción de la Tierra en manos del planeta *Melancholia*. El espectador es anoticiado desde el comienzo acerca de este catastrófico final, ya que dentro de los primeros 8 minutos de la película, se presenta la escena de la colisión realizada en modalidad de *Slow Motion*. En esta suerte de resumen, el planeta Melancholia efectivamente choca contra la Tierra.

La narrativa de la película está estructurada en dos partes. La división responde tanto a posiciones subjetivas divergentes de dos hermanas ante la destrucción del planeta Tierra, como a un orden cronológico. En la primera parte, que lleva por nombre “Justine” (interpretada por Kirsten Dunst), el montaje es más rápido, más brusco, en ella predominan los saltos de eje y la cámara en mano. En la segunda parte, denominada “Claire” (interpretada por Charlotte Gainsbourg) los planos se estiran, son más lentos. La división de las partes en que se realiza la película hace alusión al modo de abordaje de la posible destrucción: para Justine, representa un alivio; para Claire, por el contrario, supone la pérdida de todo.

Su estética de filmación varía entre cámara estática y cámara en mano. En la primera parte de la película, *Parte 1: Justine*, la filmación es cámara en mano, va y viene, cámara que da saltos de plano a plano sin transiciones. Sin embargo, en los primeros 8 minutos se sumerge en un estatismo, la cámara se mantiene inmóvil en los 16 planos del prólogo de la película, con el prelude de Wagner en Slow Motion. Luego retoma su estabilidad y se vuelve fija también en el último plano de la película, plano violento, de destrucción absoluta, caracterizado por un silencio absoluto.

En los primeros 8 minutos donde los planos son entrelazados entre planos cortos y largos, filmados con la técnica de Slow Motion, muestra en una de sus múltiples planos una Justine caracterizada como *Ofelia*, obra realizada por el pintor inglés John Everett Millais. Obra que simboliza a una Justine que también es Ofelia, personaje de la obra Hamlet, rechazada por todos en su búsqueda de amor y consuelo, esa pobre Ofelia que enloquece de dolor, de la que todos se compadecen, la que se acaba cayendo (o tirando) desde un árbol y ahogándose en el río, sin embargo Justine parece estar preparada para su terrible final.

Se podría leer que el lugar de centro del drama cinematográfico gira en torno a la biblioteca. Lugar predilecto de los diferentes personajes donde van surgiendo los diferentes encuentros y desencuentros entre los mismos. La biblioteca es cultura, libros de arte, de lectura novelaria, de literatura, de estudio de los astros, es lo razonable en tanto racional, pero también es lo más profundo y oscuro del sujeto, lugar de la angustia y lo inexplicable, aquello que huye a la lógica y al sentido común.

Como si fuese la única capaz de predecir la catástrofe, Justine, el día de su boda, se comporta de forma errática y falsa. Sonríe sin sentirse feliz, pensando que los rituales sociales le devolverán la cierta estabilidad, cierta razón para desenvolverse en su mundo, y se ausenta en cuanto le es posible para afrontar las imágenes que la asolan. Esto es claro en la escena donde Justine y Claire se encuentran en la biblioteca alojadas bajo una luz cálida con tintes

del director. En este caso, y con miras a recortar el gran campo complejo y dinámico de la creación cinematográfica, se podría decir que responde a acto creativo del equipo que forma parte el director. El lenguaje de la imagen, en palabras del autor, permite pensar la potencia de la imagen, en tanto permite un abanico de significaciones acerca de la producción cinematográfica.

mientes a todos”, retirándose de la habitación.

Los encuentros y desencuentros entre las hermanas permiten dilucidar sus posiciones fantasmáticas. Mientras que para Claire su familia es prioridad, y resguardo, Justine se encuentra vacilante y sin rumbo. En la escena donde Justine, con su vestido de novia, se recuesta junto a su sobrino, Claire la despierta preguntando si está pasando algo, a lo que Justine responde: “estoy avanzando a duras penas, como a través de lana gris, se pega a mis piernas, pesa mucho arrastrarlo”. Se podría interpretar como la angustia, en tanto afecto, recorre el cuerpo de Justine, pero no puede expresarlo, hay algo que toca esa tristeza, ese vacío, que se metaforiza en esas lanas que la estancan en un malestar del que no puede salir.

Mientras Claire parece cargar con la representación del sentido común, y la razón, dentro de la estructura del film, Justine, la reina del caos que vive siempre situaciones que se escapan de su control, asume sin esfuerzo la inevitabilidad del apocalipsis. Y ¿cómo no afrontar de ese modo algo que le va a librar de una vida que no sabe cómo vivir, o quizás, que ya no está dispuesta a vivir? El apocalipsis exterior salva a Justine de su apocalipsis interior y le brinda la oportunidad de acoger con generosidad su final inmediato, gesto ético de la liberación de lo terrible de vivir a través de lo bello del final de lo agobiante.

El caos que introduce el planeta *Melancholia* permite pensar en la fragmentación de lo conocido, la certeza de la pérdida que juega con la perspectiva del espectador, pero la posibilidad abierta de la espera por parte de los personajes, de que quizás se trata de una catástrofe evitable. Los rodeos que se generan por parte de Claire, por ejemplo, ante la imposibilidad de inscripción de la pérdida de un hogar que pronto estará hecho trizas, se conjugan perfectamente con la vacua esperanza de que quizás dicho acontecimiento no se produzca.

Lo bello y lo siniestro danzan juntos en *Melancholia*, de principio a fin. La belleza se prefigura como liberación de aquel malestar que parece atormentar a Justine y que presenta hermosos colores celestes cargados con luminosidad y trae consigo el sonido de la novena sinfonía de Wagner. Lo bello de la tragedia representada en aquellas imágenes extraordinarias y metafóricas del inicio, la luz del extraño planeta que atrae a Justine y ante el que ella se desnuda. A la vez, el comportamiento errático de Justine, el hundimiento que el dolor le provoca y su desesperado subsistir en un mundo donde nada le interpela. *Melancholia* representaría entonces lo Unheimlich, ya que la vida tal como se conoce, terminaría en destrucción total, aquello conocido, familiar, lo Heim, se vuelve extraño por la presencia del elemento extraño, un nuevo planeta que aparece, amenazante. Lo siniestro de la posibilidad de la muerte, lo lúgubre, *Melancholia* es bello, con sus colores celestes, llama la atención de Justine, lo encuentra objeto de deseo, viene a ponerle imagen a lo catastrófico del sujeto: la muerte.

Lars Von Trier, en tanto artista, se presenta como sujeto dividido entre estas dos hermanas. Claire puede ser pensada como la Tierra, lo racional, mientras que Justine es el desorden y el caos. La forma dividida que el cineasta elige para abordar su angustia representa lo crudo de lo real, sus intentos de expresar sus vivencias, de resignificar su historia contada a través de metáforas representadas por la colisión de los planetas, que a su vez representan a dos hermanas.

Resulta necesario aclarar que se puede tratar de analizar hasta el hartazgo la temática de tal o cual obra cinematográfica, incluso se puede desmenuzar o concentrar el análisis en algún aspecto de la película en particular, se puede incluso bucear en la historia personal del director, en la forma en la que se escribió el guion o llevó acabo el *casting*, en el contexto cultural o histórico en el que se gestó el film, y sin embargo, no es allí en donde se encontrará la verdad de la obra, no es allí donde encontraremos las respuestas al inevitable agujero constitucionales que se posee en tanto sujeto.

El discurso del cine requiere tener en cuenta elecciones estéticas de imágenes, movimiento, sonido e iluminación. Exige que su transmisión sea puramente una demostración de una idea plasmada en un primer momento en aquella hoja en blanco donde se intenta formatear algo de lo que atraviesa el cuerpo del creador. Se revela el objetivo: transmitir y tramitar algo del orden de la angustia. La fotografía acompaña, las cámaras con su vaivén, los personajes respondiendo a las diferentes indicaciones directivas. Las diferentes elecciones que se realizan llevan la marca de una subjetividad fantasmática que plasman la singularidad del cineasta, que hacen que *Melancholia*, sea una obra única, distinta a cualquier otra, que permite que no se agote en una sola mirada, sino que la pluralidad de voces enlaza la continua tramitación de aquello horroroso que se quiere velar a través de lo bello que alcanza la obra cinematográfica.

### Reflexiones finales:

A partir de este recorrido de escritura, se ha podido arribar a una serie de reflexiones que es importante recuperar aquí.

En primer lugar, el psicoanálisis lleva consigo el gesto rupturista en relación a la medicina del siglo XIX, al igual que el cine revoluciona el hacer artístico instalándose como el séptimo arte, contemporáneamente. El psicoanálisis tiene como eje central la palabra, busca darle expresión a aquello oscuro y sinsentido del padecer subjetivo, permitiendo así sus variados intentos de elaboración. El cine por su parte, a través de imágenes, palabras intenta dar forma a lo indecible. De ahí que se puede establecer un punto de encuentro entre cine y psicoanálisis: ambos tienen el objetivo de tramitar las zonas más oscuras de la subjetividad, aunque utilizando diferentes medios, diferentes recursos, tramitación que es siempre fallida, pero que en su hacer posibilita leer algo del sujeto en ese intento.

En segundo lugar, este diálogo entre cine y psicoanálisis evidenció la necesidad de recuperar el trabajo de Lacan sobre el concepto de angustia, elaborado en su Seminario, *La angustia* (2021), lo que permitió a su vez reafirmar el hecho de que al psicoanálisis le interesa el sujeto como deseante. El sujeto deseante se constituye mediante la pérdida del

objeto a que posibilita el deseo, es de esta forma que la pérdida se instaura como aquello que permite al sujeto desear.

Esta pérdida de objeto no es sin angustia. A su vez, la presencia del objeto a obturando este agujero constitutivo permite la aparición de la angustia, se definiría así que la angustia tiene que ver con la presencia del objeto, tanto como con su ausencia.

La angustia es lo inexplicable de la subjetividad, recorre el cuerpo, pide a gritos ser escuchada, tramitada, elaborada, pese a ello ninguna vía lo logra. La angustia no se puede explicar, remite a la señal de la presencia de un real, el objeto a, ya que no puede ser traducida en imágenes, ni en palabras. Este carácter indecible de la angustia es lo que permite múltiples intentos de un decir, es en este punto que el cine aporta un hacer - con su recurso audiovisual particular y enigmático de bordear aquellas zonas oscuras que trae consigo el fenómeno de la angustia. Es esta imposibilidad de traducción de la angustia lo que motoriza los intentos de abordarla a través de lo bello de la creación cinematográfica.

En tercer lugar, el recorrido por el par siniestro/bello, permite pesquisar de qué forma lo siniestro y lo bello se entrelazan y se diferencian. Lo bello necesita de lo siniestro, para que le aporte su fuerza y vitalidad, el material que necesita para la creación de su accionar. En paralelo lo siniestro, necesita de lo bello en tanto mediación. Lo bello aporta aquel velo estético y ético contra lo horroroso que aporta el fenómeno de la angustia.

La angustia y lo siniestro también se entrelazan y se diferencia. Ambos comparten el mismo mecanismo de aparición, pero la diferencia radica en que lo siniestro presenta un carácter imaginario, la angustia por su parte, pertenece a lo real, es aquello que no engaña, es certeza total y asfixiante. Es en este punto donde lo bello cobra esa vitalidad deseante que permite la creación con el objetivo de elaborar algo de la experiencia angustiante.

Es posible afirmar que el cine introduce el brillo de lo bello, que seduce y fascina, permitiendo velar lo horroroso del caos que trae tras sí la angustia. Esto sirve para elaborar lo

24

inabordable de la subjetividad, su límite más puro. En este sentido, el encuentro con la obra de arte cinematográfica abre la pregunta por el sentido mismo del cine como praxis.

Finalmente, con todo ese andamiaje, *Melancholia*, es la obra cinematográfica de Lars Von Trier que se instala en un lugar particular para su creador, ya que es un intento de simbolización a lo más crudo de su padecer. *Melancholia* es producto de un sujeto dividido tratando de encontrar rumbo con sus colores celestes, su sinfonía, sus bellezas y sus oscuridades, es la representación de un hacer subjetivo con el objetivo de transmitir algo para que un Otro lo reconozca en tanto tal.

El recorrido de escritura de este trabajo permitió el encuentro con la lectura lacaniana en tanto operación de lectura enlazada con el cine entendido como discurso. Concluir es un paso necesario que permite nuevos recorridos, nuevas interrogantes, tales como ¿Qué pasa con el espectador en relación al acto creativo? ¿Qué lugar ocupa? ¿busca identificarse con ese accionar cinematográfico, que el cineasta intenta transmitir? Estos interrogantes

permiten una invitación a que el deseo siga circulando por el cuerpo, a la espera de ser atendido, ahora, con un gesto ético, creativo y vivaz.

El sujeto del psicoanálisis es un sujeto fantasmático. El fantasma vela la falta, dona imágenes al deseo del sujeto, le da una estética y una ética para elaborar la ausencia de objeto. Esa singularidad trazada por lo fantasmático permite el despliegue de imágenes que, el cine en tanto acto creativo, pone en pantalla con el objetivo de decir lo indecible, y en sus intentos, es que tropieza, falla, acontece y es así que permite que se posibilite otro decir. En su auxilio con su recurso audiovisual, se infiere que es paradójal, ya que nunca remite a una sola cosa, siempre hay otra, siempre hay más, siendo el cine un discurso metonímico y enigmático.

Para finalizar, es necesario aclarar que este accionar de escribir lleva consigo un intento de decir, y que en ese intento se diga algo. Intentar es fallar, es tropezar, y es en los tropiezos donde el sujeto, encuentra su lugar de aparición, sorprende. Se trata de bordear agujeros sin obturarlos, de permitir la sorpresa, el asombro con que se presenta la angustia, de poder crear algo a partir de la presencia de aquello real que escapa a las redes de simbolización y a la figuración de imágenes, pero que a su vez permite impulsar la creación artística, en su labor de decir. (me gusta este párrafo pero creo que ya está dicho mas arriba)

#### Referencias bibliográficas:

Allouch, J (1993) *Letra por letra*. Edelp.

Cannock , A. (2012) *Sobre Melancolía de Lars Von Trier o la belleza en la catástrofe*.

Canudo, R. (1923) “Manifiesto de las Siete Artes” en *La gazette des sept arts*.

Faccendini, J. (2017) *Clínica y neurosis: fantasma*. Laborde Editores. Farias, E (2006)

*Lo bello y lo siniestro*. Ariel.

Freud, S (1990) “Lo ominoso” en *Obras completas* (Vol. N° XVII). Amorrortu Editores.

Foucault, M. (1984) “¿Qué es un autor?” en *Revista Conjetural* - N° 4 (pp. 87-111).

Harari, R (2007) *El seminario, La angustia de Lacan: una introducción*. Amorrortu Editores.

Lacan, J. (2020) *Seminario 10. La angustia*. Ediciones Paidós.

Lacan, J. (2022) *Seminario 11. Los escritos técnicos de Freud*. Ediciones Paidós.

Lacan, J (2022) *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Ediciones Paidós.

Lacan, J. (2021) “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis” en *Escritos 1. Siglo XXI*.

Lacan, J. (2021) “Subversión del sujeto y la dialéctica del deseo” en *Escritos 2. Siglo*

*XXI*. Lasso, E., Fariña, J. J. M. (2017) *El seminario de la ética a través del cine*. Letra viva.

Lasso, E., Fariña, J. J. M. (2020) “El cine como pasador de lo real”. en *Ética y cine* (Vol X, N° 1 pp. 87-93). Universidad de Buenos Aires.

Matías, B. (2012) “El fin del (primer) Mundo: pensamientos sobre Melancolía, de Lars von Trier” en *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*.

26

Martel, L. (2016) *Estamos produciendo imágenes y sonido para un vacío incomprensible* [entrevista] publicada en: <https://www.telam.com.ar/notas/202307/634812-lucrecia-martel-doctorado-honoris-causa-uba-cine.html>.

Martínez López, J. S., Larrauri Olguín, G. (2010) *Entre Cine Y Psicoanálisis: un Ensayo*

*Sobre Sus Desencuentros y Afinidades*. Revista Razón y Palabra, (71) p. 1-24.

Miller, J (1993) “S’trucdure” en *Matemas II*. Manantial.

Motta G, (2016) *Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis*. Ediciones Paidós.

Rancière, J. (2001) *La fábula cinematográfica: Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Ediciones Paidós.

Von Trier, L. (2011) *Melancholia* [Película]. Zentropa; Memphis Film; Slot Machine; Canal+; Film i Väst; Sveriges Television; Nordisk Film; Liberator Productions; Danmarks Radio; arte France Cinéma; Centre national du cinéma et de l’image animée; CinéCinéma; Edition Video; Det Danske Filminstitut; Eurimages; Swedish Film Institute; Filmstiftung Nordrhein-Westfalen.