

Goce (auto)destrutivo

BEGOÑA SILES OJEDA

Universidad CEU- Cardenal Herrera de Valencia

SALVADOR TORRES MARTÍNEZ

El Mundo. Valencia

Self-destructive Jouissance

Abstract

Our cultural rites are threatened by the discourses of deconstruction, and Lars Von Trier's film *Melancholia*, takes that threat to the extreme of their complete disappearance. The film portrays the end of our civilization, and a fascination for chaos as it is portrayed in many catastrophe films. In *Melancholia*, we witness the self-destructive violence that overwhelms Justine, the main character of the film, the product of a dominant mother and an evasive father. In opposition to this, we find in Clint Eastwood's *Space Cowboys* a film that counters the threat of destruction with the heroic act.

Key words: Melancholia. Jouissance. Dominant Mother. Evasive Father. Heroic Act.

Resumen

Los ritos de nuestra cultura amenazados por los discursos de la deconstrucción. *Melancholia*, del director Lars Von Trier, lleva esa amenaza hasta el extremo de su completa desaparición. Fin de nuestra civilización. Fascinación por el caos, al que nos convocan muchas de las películas de catástrofes. Violencia autodestructiva de la protagonista Justine, marcada por sus progenitores: una madre dominante y un padre huidizo. *Space Cowboys*, de Clint Eastwood, como película que sirve de contrapunto: frente a la amenaza de destrucción, el acto heroico.

Palabras clave: Melancholia. Goce. Madre dominante. Padre huidizo. Acto heroico.

ISSN. 1137-4802. pp. 57-71

"No creo en el matrimonio... Personalmente, odio las bodas."

"La tierra es malvada. No nos apenemos por ella. Nadie la echará de menos."

He aquí dos enunciados bien rotundos. El matrimonio y la tierra donde vivimos no merecen la pena. ¿Les llama la atención tamaña rotundidad? No debería. El discurso de la posmodernidad lleva años proclamándolo, deconstruyendo todos los ritos de nuestra cultura por considerarlos meras convenciones. *Melancholia*, la última película del director Lars Von Trier¹, no hace más que llevar esos enunciados y esa

¹ *Melancholia*, Lars Von Trier, Dinamarca, 2011.

deconstrucción al extremo. O mejor: sigue al pie de la letra y hasta sus últimas consecuencias los postulados de esa posmodernidad.

Pero antes de adentrarnos en el contenido tan explícito al que nos convoca la película, bueno será contextualizarla. *Melancolía* pertenece al género fantástico. Pero, cuidado, que pertenezca a él no significa que tal hecho venga a cerrar la complejidad narrativo-estética de la película, por mucho que ahora pasemos a describir los parámetros del género que lo contiene. En todo caso, sí nos va a permitir traer a colación en esta introducción aspectos puntuales del género para orientar el análisis.

Género fantástico

El argumento de *Melancolía* está estructurado alrededor de una idea básica: el planeta llamado Melancholia se aproxima a la órbita de la Tierra hasta eclosionar con ésta. Fin del planeta Tierra. Fin de nuestra civilización.

Es precisamente este suceso, tan inverosímil como probable, el que nos permite clasificar esta película como género fantástico. Un género configurado bajo dos vertientes, como señala Gerard Lenne en el libro *El cine de la ciencia-ficción: Explorando Mundos*². En una primera vertiente, la propiamente fantástica, los sucesos están tratados desde un punto de vista sobrenatural, supersticioso, es decir, bajo parámetros irracionales; y en la otra, conocida como ciencia-ficción, los sucesos están orientados por el progreso tecno-científico y el paradigma de la racionalidad moderna.

2 LENNE, Gerard, "La ciencia-ficción, un conglomerado heteróclito", en *El cine de la ciencia-ficción. Explorando mundos*, Madrid, Valdemar, 2008, p. 56.

La película *Melancolía* conjuga estas dos vertientes. La fantástica, que personifica Justine en tanto atraída y entregada al planeta Melancholia, y cuya mirada fascinante y gozosa nos convoca al vértigo irracional del cine fantástico. Y la vertiente de ciencia-ficción, que sustenta John, apoyándose en la información científica que extrae de Internet y en las comprobaciones obtenidas a través del telescopio. Mirada científica, en cualquier caso, insuficiente por cuanto el campo del saber y del hacer científico jamás nos será mostrado: ninguna institución científica comparece en acción.

3 ARENAS, Carlos (coord.), *Apocalipsis ya. El cine del fin del mundo*, Valencia, Sendemà, 2011, p. 15.

Carlos Arenas, coordinador del libro *El cine del fin del mundo. Apocalipsis Ya*³, señala en su introducción que, en los últimos años, el número de películas y series de ficción cuyo argumento es el fin del mundo ha ido en aumento⁴. Un cine apocalíptico,

catastrófico que, como destaca Jesús González Requena en su libro *El club de la lucha. Apoteosis del Psicópata*⁵, no sólo ha ido en aumento, sino que además presenta ciertas novedades con respecto a épocas anteriores.

Las catástrofes, por ejemplo, son ahora cada vez más devastadoras. Y, además, si hasta los años setenta, se recreaban catástrofes históricas, ahora muchas de esas historias nos muestran la destrucción de los símbolos fundadores de nuestra civilización debido a catástrofes naturales, a invasiones de extraterrestres, o a rebeliones de humanos o de máquinas. Catástrofes que, en su espectacularidad devastadora, muestran el final de la civilización, de la humanidad, el cese de todo horizonte. Incluso, temporalmente, estas historias apocalípticas son cada vez más cercanas a nuestro presente.

Un aumento de la espectacularidad en las historias que va en detrimento de la figura del héroe. Un héroe debilitado para poder enfrentarse de alguna manera al suceso catastrófico; suceso que se erige ahora en dueño y señor de la historia representada.

En *Melancolía* ya se observan de forma bien explícita tales novedades en la representación de la catástrofe.

Por una parte, la espectacularidad de las imágenes, no en su parte realista (para hacer más creíble la catástrofe), sino en su parte estética.

Por otra, el debilitamiento de los sujetos que debieran afrontar la amenaza destructiva; en uno de cuyos casos concluirá en el suicidio.

Y, por último, la catástrofe natural, cuya eclosión supone la destrucción total de la Tierra. Fin literal de la humanidad. Sin supervivientes, sin esperanza posible de futuro. En las demás películas de catástrofes hay supervivientes y, por tanto, la posibilidad de cierta esperanza. En *Melancolía*, ya no.

Jesús González Requena, en el citado libro sobre *El club de la lucha*, nos advierte de la conexión existente entre la ficción de esas catástrofes cinematográficas y nuestra realidad cotidiana. Y pone el ejemplo del atentado de las Torres Gemelas, que ya tuvo en las pantallas de cine sorprendentes antecedentes en forma de destrucción de esas torres, objeto de las más diversas agresiones. Por lo que concluye que tal atentado quizás no sea

⁴ Bastará recordar las recientes *Take Shelter* (Jeff Nichols, EEUU, 2011) y *Fin* (Jorge Torregrasa, España, 2012).

⁵ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *El club de la lucha. Apoteosis del psicópata*, Valladolid, Caja España, 2008, pp. 13-19.

más que la representación de nuestras pesadillas. Pesadillas ya inscritas en muchas de las películas de catástrofes anteriores⁶.

En este sentido, González Requena se pregunta si el espectador contemporáneo no obtiene cierto goce al contemplar la destrucción de los símbolos fundadores de nuestra civilización. Un goce asociado a la propia fragilidad del mundo de la Modernidad, incapaz ya de contener la fascinación por el caos que nuestra mirada demanda.

6 Tales son los casos de *Armageddon* (Michael Bay, EEUU, 1998), *Independence Day* (Roland Emmerich, EEUU, 1996), *Godzilla* (Roland Emmerich, EEUU, 1998), *Deep Impact* (Mimi Leger, EEUU, 1998) o *El club de la lucha* (David Fincher, EEUU, 1999).

7 GONZÁLEZ REQUENA, J.: *El club de la lucha. Apoteosis del psicópata*, op. cit., p. 15.

8 KRISTEVA, Julia: *Sol negro. Depresión y melancolía*, Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1991, p. 183.

“Apocalipsis, entonces, sin Dios ni juicio final. Pues éste –señala González Requena– es uno de los datos más notables de nuestra posmodernidad: que Dios –casi todos lo dicen– ha muerto y, sin embargo, lo diabólico, es decir, la fuente del horror, mantiene su plena vigencia. O dicho de otra manera: ya sólo creemos en la posibilidad del horror”⁷.

Un horror que sin duda se remonta a épocas pasadas, pero que alcanza su plenitud en el siglo XX con las dos guerras mundiales. Como apunta Julia Kristeva en *Sol negro. Depresión y melancolía*⁸, “el poder de las fuerzas destructoras no se había jamás manifestado tan incontestable e indetenible como hoy [tras Auschwitz e Hiroshima], fuera y dentro del individuo y de la sociedad”.

La “profusión de imágenes” y su complementaria “retención de la palabra”, conforman lo que Kristeva denomina “nueva retórica apocalíptica”. Y parte de la propia etimología del concepto, puesto que *apocalypso* significa de-mostración, des-cubrimiento por la mirada, que se opondría a *aletheia*, el desvelamiento filosófico de la verdad. La mirada fascinada, pues, eclipsando a la palabra que vendría a contener esa demanda de mostración “bruta de la monstruosidad”.

El cine fantástico o de ciencia-ficción contemporáneo muestra los símbolos de la Modernidad como quimeras o los destruye, dando pie a las imágenes apocalípticas posmodernas. De manera que la representación del caos, del horror, adviene con el mayor de los realismos, en tanto en cuanto no hay relato simbólico que encauce lo devastador de esas catástrofes, ni héroe que tenga la fuerza para enfrentarse a ellas.

Y si nosotros, espectadores, acudimos a las salas de cine para ser testigos de esa destrucción civilizatoria, hasta el punto de demandar el mayor de los realismos, es porque algo de nuestro interior lo reclama. Instalados en medio del confort que la sociedad del bienestar nos proporciona, reclamamos dosis cada vez más altas de excitación visual que nos saque

del sopor al que, después de todo, conduce tanto consumo placentero. Necesitamos sentir, palpar, esa violencia desplegada en la pantalla que, tanto más asusta, tanto más atrae, por ser inherente a nosotros.

Dos enunciados de partida

“No creo en el matrimonio... Personalmente, odio las bodas.”
“La tierra es malvada. No nos apenemos por ella. Nadie la echará de menos.”

El primero lo formula la madre de Justine (F1)

“¿Dominante? Gilipollecas... Justine, si tienes un atisbo de ambición, no puede decirse que venga de la rama paterna. Sí. No estuve en la iglesia. No creo en el matrimonio... Hasta que la muerte nos separe, para siempre, Justine y Michael. Sólo diré una cosa: disfruta mientras dure. Personalmente, odio las bodas. Sobre todo cuando se trata de mi familia más próxima”.



La madre de Justine no cree en el matrimonio (odia las bodas) y lo dice durante el banquete de boda de su hija, cuyo rostro reflejará el impacto de tamaña declaración (F2). Su madre no cree en el matrimonio que, precisamente en ese instante, Justine festeja. No sólo no cree, sino que dice más: lo odia. Como odia al padre de su hija, a quien replica tras su alocución.



F1-F2

El padre (F3):

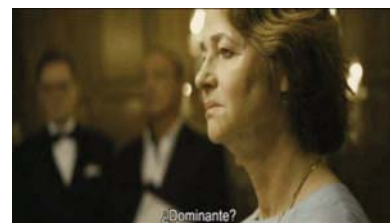
“Bien, ¿qué puedo decir sin hablar de tu madre? Mi esposa de antaño. Y es exactamente lo que no quiero hacer. Pero no creo que esté revelando un gran secreto si añado que puede llegar a ser bastante dominante en ciertas ocasiones”.



F3

Un padre dominado por su mujer. Tan dominado por ella que no puede transmitirle a su hija nada que no sea el reconocimiento de esa presencia dominante. Tan dominante que le hará callar y sentarse.

La melancolía que da título a la película de Lars Von Trier tiene aquí uno de sus puntos nucleares. Prestemos atención (F4).



F4

“¿Dominante? Gilipollecés... Justine, si tienes un atisbo de ambición, no puede decirse que venga de la rama paterna. Sí. No estuve en la iglesia. No creo en el matrimonio... Hasta que la muerte nos separe, para siempre, Justine y Michael. Sólo diré una cosa: disfrutad mientras dure. Personalmente, odio las bodas. Sobre todo cuando se trata de mi familia más próxima”.

¿No perciben el cúmulo de contradicciones? El padre no puede decir nada sin hablar de la madre. Es decir, al hablar de la madre, ya no puede seguir diciendo nada. Y la madre, negando ser dominante, no hace sino confirmar tal dominancia desacreditando al padre. Un padre que ya antes se había comportado de manera patética (F5). “Estoy hecho un lío con tanta Betty”. De manera que si hay una madre dominante es porque hay un padre patético: se hace un lío con las mujeres.

F5



9 FREUD, Sigmund: “Duelo y Melancolía”, *Obras Completas, Tomo 6* (1914-1917), Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 2091.

Justine, hasta ese momento “resplandeciente”, según palabras de su padre, ve su rostro oscurecido. Ahí empieza el proceso de abatimiento que desembocará en la melancolía de Justine. Melancolía que Freud define en los siguientes términos.

“(…) La melancolía se caracteriza psíquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor”⁹.

Estado de ánimo melancólico que Freud relaciona con el duelo, del cual viene a decir lo siguiente: “El duelo es, por lo general, la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc. Bajo estas mismas influencias surge en algunas personas, a las que por lo mismo atribuimos una predisposición morbosa, la melancolía en lugar del duelo”¹⁰.

10 *Ibíd.*, p. 2091.

11 *Ibíd.*, p. 2094.

F6



El melancólico, al igual que el afectado en el duelo por la pérdida de un ser amado, sufre esa pérdida, “pero de sus manifestaciones inferimos” –dice Freud– “que la pérdida ha tenido efecto en su propio yo”¹¹. En cualquier caso, Freud deja claro que la pérdida del melancólico no tiene por qué ser real (como sin embargo sucede en el duelo); basta con que el melancólico la sienta como tal. De hecho, Justine no ha perdido a sus padres, que están presentes en su boda. Pero tras el parlamento de su madre, lo cierto es que a Justine le cambia la expresión de la cara. Tanto es así que su hermana Claire, dándose inmediata cuenta del estado de ánimo de su hermana, se la llevará aparte (F6).

Claire: "Escúchame. Acordamos que no montarías un número esta noche".

Justine: "No queremos números".

Claire: "No, no queremos... Mirame cuando te hablo".

Justine: "No he hecho nada".

Claire: "Sabes a qué me refiero".

Justine: "De acuerdo".

Claire le recuerda a su hermana que no montarías un número esa noche. Cabría añadir: ¿un número como el de su madre? La conexión entre ambas resulta evidente. Justine y su madre se hallan ligadas por un vínculo tan fuerte como autodestructivo. La madre odia el matrimonio y Justine, sin odiarlo, porque de hecho se casa, no podrá en cualquier caso consumarlo. Y no podrá, precisamente, a raíz del parlamento despreciativo de su madre. Porque será en ese momento cuando Justine acuse el impacto de unas palabras maternas que vienen a denostar el matrimonio que su hija celebra. Palabras sin duda envenenadas por cuanto irán emponzoñando una ceremonia que, ya desde su inicio, llevaba cierto retraso por culpa de los propios contrayentes. Una ceremonia, por tanto, que ya avanzaba con serias dificultades.

Pero hay algo más en lo que madre e hija coinciden: en el desprecio de sus respectivos maridos. El de la madre resulta obvio, a tenor de su duro parlamento. Pero el de Justine se irá poco a poco revelando similar. Hasta el punto de optar incluso por acostarse con otro hombre, justo en el instante en que debiera haberlo hecho con su marido (F7). Justine, agobiada, le pide a Michael un momento. ¿Para qué? Para en lugar del acto sexual, enmarcado en la ceremonia sagrada que confiere a dicho acto su pleno valor simbólico, consumir su sexualidad con el primer hombre que le sale al paso: el anodino Tim (F8).

El goce de Justine apunta, pues, hacia un lugar imprevisto. Como apuntará luego el planeta Melancholia, saliéndose de su órbita para estrellarse contra la Tierra. Un goce, el de Justine, sin duda inducido por el desprecio de la madre hacia la figura paterna y el rito matrimonial, que resultará (auto)destrutivo. Volvamos a Freud, para recordar cómo la pérdida del ser amado tiene en la melancolía efecto en el propio yo. El melancólico se atormenta a sí mismo, por cuanto la pulsión que le habita no encuentra vías simbólicas para su desencadenamiento.



F7-F8

Dice Freud: "El tormento, indudablemente placentero que el melancólico se inflige a sí mismo, significa, análogamente a los fenómenos correlativos de la neurosis obsesiva, la satisfacción de tendencias sádicas y de odio orientadas hacia un objeto, pero retrotraídas al yo del propio sujeto"¹². Ese sadismo, continuará diciendo Freud, "nos aclara el enigma de la tendencia al suicidio, que tan interesante y tan peligrosa hace a la melancolía"¹³.

12 *Ibíd.*, p. 2096.

13 *Ibíd.*, p. 2096.

Sabemos de las tendencias sádicas del melancólico, también del masoquismo posterior, que le lleva a reorientar la violencia hacia sí mismo, pero ¿cómo se llega hasta ahí? Es decir, ¿por qué el sujeto se melancoliza? O, siguiendo el ejemplo de la propia Justine, ¿de dónde procede su violencia autodestructiva? Lo hemos ido argumentando: de esa madre dominante y de ese padre huidizo. O lo que viene a ser lo mismo: del encadenamiento a una madre totalitaria de la que no puede desprenderse, en tanto el padre que debiera imponer un límite a la omnipotencia materna, desaparece.

F9-F10-F11

Esto es lo que le dice Justine a su madre (F9).



Justine: "Mamá, estoy un poco asustada".
Gabi: "Un poco. Yo estaría muerta de miedo en tu lugar".
Justine: "No. Es otra cosa, yo... Tengo miedo, mamá. Me cuesta andar bien".
Gabi: "Vaya, aún te tambaleas. Tambaléate hasta la puerta. Deja de soñar, Justine".
Justine: "Tengo miedo".
Gabi: "Como todos, cariño. Olvídalo. Lárgate de una vez".



Justine se tambalea; le cuesta andar. Ya se lo había dicho antes a su hermana (F10).

Claire: "¿Qué te pasa, Justine?"
Justine: "Estoy... Avanzo penosamente entre algo gris, entre lana gris. Y se agarra a mis piernas. Pesa mucho, me cuesta tirar de ella".



Justine avanza "penosamente entre algo gris, entre lana gris". Lana que se agarra a sus piernas, que "pesa mucho" y le "cuesta tirar de ella". El texto ya nos lo había mostrado de forma bien explícita al comienzo de la película, cuando Justine, con el traje de novia, caminaba a cámara lenta entre árboles como sujeta por cuerdas (F11).

La madre reconoce ese peso de Justine como algo que viene de lejos. Así se lo dice a su hija: "Vaya, aún te tambaleas". Y le conmina a Justine a que deje de soñar. Es decir, le insta a que rompa los espejismos imaginarios que, como el matrimonio, falsean la vida, en opinión de su madre. "Disfrutad mientras dure", sentenciará Gabi. ¿Qué contrasentido, no? El matrimonio es un falso espejismo, pero el placer que proporciona el mero disfrute de la vida, no. Justine, dejando de soñar, se tambalea. O lo que viene a ser lo mismo: fuera de la plenitud imaginaria que, después de todo, es el regalo envenenado de la madre, Justine sucumbe.

Y lo hace porque después de todo Justine tiene miedo de otra cosa. ¿Qué cosa? Pues precisamente de aquello de lo que la madre nada quiere saber: del goce. Y para entender la diferencia entre placer y goce, seguiremos la explicación de Jesús González Requena¹⁴.

Si del goce nada queremos saber es porque el paradigma cognitivo, racionalista, que constituye nuestra modernidad nos lo impide. Un paradigma que "concibe al ser humano como una máquina racional gobernada por un aparato psíquico que busca el placer y rehúye el dolor"¹⁵. Y continúa diciendo González Requena: "Por esa vía, la del paradigma cognitivo que rige la modernidad –y el estado del bienestar en su conjunto– la conducta humana real nos resulta incomprensible". Como incomprensible le resulta a Gabi la conducta de su hija, cuyo goce nada tiene que ver con el simple disfrute hacia el cual le dirige su madre.

¹⁴ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "Escribir la diferencia", *Trama y Fondo* n° 17, 2004.

¹⁵ *Ibíd.*, pp. 10-11.

Nos encontramos así ante la paradoja a la que alude González Requena: "Nosotros, los modernos, habitantes de un mundo configurado para el placer, tratamos de huir del placer que nos sobra [pueden llamarlo –así lo hizo, por otra parte, Schopenhauer– aburrimiento]". Y si finalmente lo hacemos es porque, después de todo, "nuestros cuerpos no son esas máquinas al servicio de nuestra conciencia que el paradigma cognitivo concibe, sino, por el contrario, cuerpos reales habitados por una pulsión que reclama goce". Hasta tal punto que, como termina diciendo González Requena, "para alcanzarlo no duda en introducirse en la vía del riesgo, del dolor y, en el límite, de la conducta suicida".

A este goce suicida se verá abocada Justine, que por saber de él lo teme. Sabe de ese goce en tanto lo siente, lo sufre, lo padece y, como ella misma dice, le pesa. Su madre, en cambio, nada quiere saber del miedo, del dolor de su hija: "Olvidalo. Lárgate de una vez", le llega a decir. Pero



su hija no puede: “Pesa mucho, me cuesta tirar de ella”. ¿De qué? De esa lana gris que se agarra a sus piernas como si fueran las raíces de la tierra; de la madre tierra. Le cuesta tirar de ella, desprenderse de ella; librarse de esas raíces maternas que tanto pesan (F12). Le pesan, al tiempo que la imagen materna y la naturaleza que esa madre representa, no dejan de atraer su mirada (F13-F14).



Una vez constatado el encadenamiento de Justine hacia su madre, forjado con la ambivalencia del temor y la atracción, Justine acudirá entonces al padre. Pero el padre, que también a duras penas había prolongado su estancia en la casa durante la ceremonia, a pesar de la demanda de Justine de querer hablar con él, excusa así su ausencia mediante una carta (F15).



“Para mi amada hija Betty. Eres el orgullo de cualquier padre. No te encuentro y han ofrecido llevarme a casa. Hasta pronto. Besos del tonto de tu padre”.

F12-F13-F14

Aquel a quien Justine acude en auxilio del miedo que la atenaza, se reconoce un tonto. Flaco favor para una hija que le necesita para romper las cadenas, las raíces maternas que tanto le pesan. El padre se hace “un lío con tanta Betty”. Y en ese lío incluye, ahora, a su hija, que pierde de esta manera su nombre, Justine, y con él aquello que la singulariza. Justine, su hija, es una Betty más, lo que demuestra la incapacidad del padre para diferenciarla, esto es, para romper las raíces que la mantienen unida a esa madre tierra.



F15

Porque en el fondo de la melancolía de Justine late el drama del conflicto edípico. Aquel cuyo punto de partida se halla en la relación dual entre la madre y el hijo (relación imaginaria de fusión y plenitud), y la irrupción de un tercero que vendría a romperla para facilitar precisamente que el sujeto se constituya como tal.

Así lo enuncia González Requena en su libro *Clásico, manierista, post-clásico*: “La función paterna sería ese tercero que no sólo amenaza y prohíbe [que pone en cuestión la identidad imaginaria], sino que también nombra, dotando de un apellido y de un nombre, destinado éste a hacer al sujeto asumir tanto su singularidad (su carencia) como su identidad sexual”¹⁶.

¹⁶ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Ediciones Castilla, 2006, pp. 545-546.

Justine es, para su padre, una Betty más, colocándola de esta forma en el terreno indiferenciado de todas las Bettys. Un plano imaginario en el que sitúa a su hija y a sí mismo, incapaz de otra cosa que no sea tontear con mujeres a falta de mayor compromiso. La suya es la palabra de un tonto. Así de literal. Un tonto confundido entre tanta Betty, liado entre ellas, y, por tanto, incapaz de desenredar a su hija de esas raíces que tanto le pesan.

Como dice Kristeva, “el desfallecimiento paterno hace imposible el duelo del objeto materno”¹⁷. Así, en lugar de un tercero que vendría a reprimir la pulsión que se desata en esa relación dual, su ausencia proclama el triunfo absoluto del delirio narcisista. Y, con él, lo que González Requena caracteriza como “dialéctica de todo o nada, de plenitud narcisista o desintegración”¹⁸.

¹⁷ KRISTEVA, Julia: op. cit., p. 14.

¹⁸ GONZÁLEZ REQUENA, J.: *Clásico, manierista y postclásico*, op. cit., p. 544.

F16

Hacia esa desintegración vamos. Porque Justine, que a duras penas ha llegado hasta ahí, pasará efectivamente de la plenitud narcisista a su paulatina desintegración psíquica (F16). Una desintegración que le provocará un “estado de ánimo profundamente doloroso”, el desinterés por el mundo exterior y la inhibición de las funciones físicas, ajustándose a la descripción de Freud sobre los síntomas de la melancolía.



Aferrada a esas raíces que tanto le pesan, y de las que no puede desprenderse por cuanto no hay padre ni marido capaces de cortarlas, a Justine ya sólo le quedará su plena desintegración asociada a la destrucción de la Tierra. Una tierra que, llegados a este extremo, carece ya de sentido. Así se lo manifiesta a su hermana Claire (F17-F18).



Justine: *“La tierra es malvada. No nos apenemos por ella. Nadie la echará de menos”.*

La melancolía de Justine adquiere los rasgos de la psicosis, cuyo fundamento se halla en el fracaso más absoluto de la función represora que encarna la figura paterna. Una prohibición que, como insiste González Requena, “no reprime el deseo”, sino que “reprime la pulsión y, en esa misma medida, la configura como deseo”¹⁹.



F17-F18

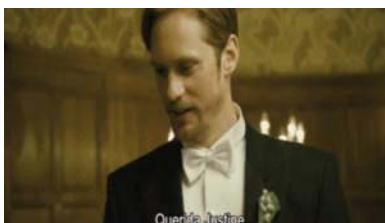
¹⁹ *Ibid.*, p. 538.



F19

Nada de todo esto le ocurre a Justine, cuya aceptación de la maldad como única adjetivación posible para la vida en la tierra, le lleva a su total claudicación: "Sólo hay vida en la tierra. Y no por mucho tiempo", terminará diciéndole a su hermana Claire. El goce de Justine alcanzará el paroxismo en esa entrega de su cuerpo al planeta Melancholia. No hay hombre que pueda estar a la altura de tamaña demanda. No al menos en este universo melancólico (F19).

Porque si el padre no se constituye en esa figura tercera capaz de contener esa pulsión de goce destructivo, tampoco lo será su marido Michael. Ya lo hemos dicho: Justine necesita un hombre capaz de romper esa relación dual entre madre e hija. Pero no podrá romperla porque, al igual que le sucede al padre, Michael también asumirá su debilidad con la palabra. Una palabra ligada al acto tan necesario de impedir el dominio absoluto de la madre. Acto para el que se requiere una alta dosis de energía que desplace la sin duda violenta energía pulsional. Energía que en ningún momento muestra Michael.



F20

Recordemos sus palabras durante el banquete (F20).

Michael: *"Querida Justine. Bueno, bla, bla, bla... Vaya aprieto, nunca he dado un discurso. Lo siento, yo ... Es verdad, nunca he dado un discurso. Justine es la que habla. Se le da de maravilla."*

Gabi: *"Pues que hable ella"*.

Michael: *"Justine te quiero mucho. Nunca soñé que llegaría a tener una esposa tan bonita. Creo que soy el hombre más afortunado de este mundo. Te quiero. Bueno, pues ya está, no tengo más que decir"*.

Ya ha dicho bastante: Michael está viviendo un sueño. Se considera el hombre más afortunado del mundo por tener una esposa tan bonita. Y sin duda la tiene, pero será incapaz de poseerla. Su cuerpo resplandeciente le otorga un brillo imaginario que, cuando desaparece, le sume a Michael en la impotencia. Y tanto más idolatra a Justine, tanto más se muestra incapaz de transformar esa pulsión irreprimible en deseo comprometido. Porque, como ya hemos dicho, hace falta colocarse en una posición exterior a la relación imaginaria, para que el sujeto se configure como tal, más allá de la fusión letal con la madre.

El único que intenta acotar el dominio asfixiante de Gabi es John, el marido de Claire. Lo intenta, pero su posición pragmática, racionalista, cuadrículada, será insuficiente para afrontar la pulsión devastadora que

rige el imperativo materno. Lo que Freud, en *El malestar en la cultura*, describe así: “A raíz de esta hostilidad primaria y recíproca de los seres humanos, la sociedad culta se encuentra bajo una permanente amenaza de disolución”, para terminar diciendo que, “en efecto, las pasiones que vienen de lo pulsional son más fuertes que unos intereses racionales”²⁰.

²⁰ FREUD, Sigmund: *El malestar en la cultura*, *Obras Completas*, Tomo 8 (1925-1933), Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 3050.

John trata de expulsar de la casa donde se celebra la ceremonia a esa madre dominante. No entiende sus desmanes. Como tratará de expulsar de la mente de Claire el temor del choque aniquilador de Melancholia contra la Tierra. En ambos casos apelará al interés racional en el que se sustenta el paradigma cognitivo. De hecho, John no hace más que calcular el dinero que cuesta la boda y medir la distancia entre Melancholia y la Tierra. Un paradigma cognitivo que excluye todo aquello que escapa al orden de la lógica. Por eso John se aferrará a la ciencia como instrumento de precisión que transforma el mundo en algo inteligible. Cuando el mundo se resiste a los parámetros científicos, John fallará ante Claire, lo mismo que antes lo han hecho el padre de Justine y Michael con relación a esta última. Y en el caso de John de forma bien palmaria: se suicidará (F21-F22).



F21-F22

Space Cowboys

Conviene precisar, en todo caso, que la institución científica como tal jamás comparecerá en la narración de *Melancholia*. Nada de esto sucede en otro film amenazado en el interior de su trama por el apocalipsis. Tal es el caso de *Space Cowboys*²¹, donde no sólo veremos a la ciencia trabajar para evitar la colisión de un satélite con seis cabezas nucleares contra la tierra, sino a sujetos dispuestos a afrontar la amenaza de destrucción.

²¹ *Space Cowboys*, Clint Eastwood, EEUU, 2000.

Aunque conviene aclarar que el trabajo de la ciencia, sin duda necesario, será insuficiente cuando lo que se impone es actuar contra la evidencia de aniquilación. El planeta Melancholia, al igual que el satélite ruso cargado con cabezas nucleares, son la amenaza destructiva. Y, ante esa amenaza, en *Space Cowboys* se activan las defensas del conocimiento científico; en este caso, mucho más consistentes que las mostradas en *Melancholia*. Primero, tratando de explicar el suceso y enunciando la tarea a



F23

emprender para gestionarlo. Así lo explica la ingeniera Sara Holland(F23).

“En 1986 la antigua Unión Soviética lanzó el satélite de comunicación Ikon. Ikon es un enlace vital en las telecomunicaciones rusas. Su órbita se desintegra rápidamente. Entrará en la atmósfera terrestre en 30 días. Su misión –dice dirigiéndose a los cuatro miembros del equipo Daedalus- es interceptarlo y capturarlo usando el brazo de la lanzadera. Entonces tendrán 42 horas para reparar su sistema de guiado que será reconfigurado por Control de Misiones. Luego lo pondrán en su órbita geoestacionaria con cohetes con módulos de asistencia de carga útil”.



Una vez descrito el problema y nombrado a quienes deberán resolverlo, se pondrán en funcionamiento los códigos que permitan dominarlo, ceñirlo, capturarlo(F24). Pero habrá un momento en que tales códigos resultarán insuficientes ante el descubrimiento de una fuerza mayor que amenaza con derrumbarlo todo. Frank Corvin descubre, en plena operación de rescate, que el satélite ruso lleva a bordo seis cabezas nucleares armadas. Y pide explicaciones a la base. Se las dará el general ruso Vostov (F25).



F24-F25

“Ikon es una reliquia de la guerra fría. Lleva flotando en el espacio desde que cayó la Unión Soviética. Lleva seis misiles a bordo dirigidos a bases estratégicas americanas. Todas, y eso es lo peor, en áreas metropolitanas. Si Ikon deja de comunicar supondrá que ha habido una catástrofe e iniciará el lanzamiento”.



F26-F27

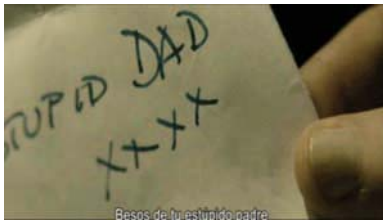
De manera que cuando esa energía aniquiladora comparece, ya sólo quedará activar una energía que nada tendrá que ver con magnitudes vectoriales, ni mediciones reconfortantes, puesto que hablamos de una magnitud que se mide con el coraje de lo heroico. De ahí que se haga necesaria la acción de un sujeto dispuesto a cortocircuitar el choque violento entre dos cuerpos o dos planetas cuya fusión resulta devastadora. Hawk será el sujeto dispuesto a sacrificarse por ello (F26).



Frank: “¿De qué estás hablando? No”.
Hawk: “Te quiero, Frank, ¿pero por qué eres tan aguafiestas? ¿Y has visto una luna más bonita?”
Frank: “Está a 400.000 kilómetros. No lo conseguirás”.
Hawk: “Y una mierda que no. Si llego a la mitad, la gravedad de la luna hará el resto. Los dispararé al espacio exterior y se autodestruirán”.

Un sujeto, pues, que se sacrifica para que tal fusión sea interrumpida, abriendo así un horizonte de futuro para esa humanidad amenazada (F27).

En *Space Cowboys*, tal interrupción del caos destructivo es posible, porque además de ciencia hay sujetos capaces de cierto sacrificio. En *Melancholía*, no. En *Melancholía*, cuando la pulsión de Justine y la evidencia destructiva del choque de planetas se impone, tan sólo vemos sujetos incapaces de afrontarlo. Ni el padre (F28), ni Michael (F29), ni John (F30), serán capaces de estar a la altura del goce (auto)destrutivo de Justine (F31) y del planeta Melancholia. Por lo que frente al sacrificio del sujeto, cuyo acto evita la destrucción (F32), se impondrá el suicidio como única y siniestra salida (F33).



F28



F29



F30



F31



F32



F33