

## **Acontecimiento**

# Acontecimiento

SLAVOJ ŽIŽEK

TRADUCCIÓN DE RAQUEL VICEDO



sextopiso

Todos los derechos reservados.  
Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida,  
transmitida o almacenada de manera alguna sin el permiso previo del  
editor.

Título original  
*Event*

Copyright: Edición original en inglés publicada por primera  
vez por Penguin Books Ltd, Londres  
© Slavoj Žižek, 2014  
El autor ha ejercido sus derechos morales  
Todos los derechos reservados

Primera edición: 2014

Traducción  
© RAQUEL VICEDO

Copyright © EDITORIAL SEXTO PISO, S.A. DE C.V., 2014  
París 35-A  
Colonia del Carmen, Coyoacán  
04100, México D. F., México

SEXTO PISO ESPAÑA, S. L.  
Calle los Madrazo, 24, semisótano izquierda  
28014, Madrid, España

[www.sextopiso.com](http://www.sextopiso.com)

Diseño  
ESTUDIO JOAQUÍN GALLEGO

Formación  
NATALIA MORENO

Impresión  
KADMOS

ISBN: 978-84-15601-55-5  
Depósito legal: M-23608-2014

Impreso en España

A Jela

El acontecimiento de mi vida

## ÍNDICE

TODOS A BORDO	
ACONTECIMIENTO EN CAMINO	15
1. PRIMERA PARADA	
DEFINIR, REDEFINIR, ENMARCAR	21
2. SEGUNDA PARADA	
<i>FELIX CULPA</i>	41
3. TERCERA PARADA	
BUDISMO NATURALIZADO	59
4. CUARTA PARADA	
LOS TRES ACONTECIMIENTOS	
DE LA FILOSOFÍA	75
Transbordo 4.1. La verdad duele	76
Transbordo 4.2. El yo acontecimental	85
Transbordo 4.3. <i>La vérité surgit de la méprise</i>	92
5. QUINTA PARADA	
LOS TRES ACONTECIMIENTOS	
DEL PSICOANÁLISIS	105
Transbordo 5.1. Lo Real. Enfrentándose a la Cosa	109
Transbordo 5.2. Lo Simbólico. La nueva armonía	120
Transbordo 5.3. Lo Imaginario. Los tres chapoteos	133

6. SEXTA PARADA	
DESHACER UN ACONTECIMIENTO	141
7. ÚLTIMA PARADA	
<i>NOTA BENE!</i>	155
NOTAS	165
ÍNDICE ANALÍTICO	177

## TODOS A BORDO —ACONTECIMIENTO EN CAMINO

«¡Un *tsunami* ha matado a más de 200 000 personas en Indonesia!» . «¡Un *paparazzi* ha sacado una foto de la vagina de Britney Spears!» . «¡Por fin me he dado cuenta de que tengo que abandonar todo lo demás y ayudarlo!» . «La salvaje toma del poder por parte de los militares ha hecho añicos el país entero!» . «¡El pueblo ha ganado! ¡El dictador ha huido!» . «¿Cómo es posible que exista algo tan bello como la última sonata para piano de Beethoven?» .

Todas estas afirmaciones hacen referencia a lo que al menos algunos de nosotros consideraríamos un acontecimiento: una noción anfibia con más de cincuenta tonos de gris. Un «acontecimiento» puede hacer referencia a un desastre natural devastador o al escándalo más reciente provocado por una celebridad, al triunfo del pueblo o a un cambio político despiadado, a la intensa experiencia de una obra de arte o a una decisión íntima. Teniendo en cuenta todas estas variaciones, no hay otro modo de introducir orden en el enigma de la definición que corriendo un riesgo, subiéndonos al tren y empezando nuestro viaje con una definición aproximada de acontecimiento.

*El tren de las 4:50*, de Agatha Christie, comienza en medio de un viaje en tren de Escocia a Londres, cuando Elspeth McGillicuddy, que va a visitar a su vieja amiga Jane Marple, ve que una mujer está siendo estrangulada en el compartimento de un tren que pasa (el de las 4:50 desde Paddington). Todo ocurre muy rápidamente y la imagen no es nítida, así que la policía no se toma en serio la denuncia de Elspeth, puesto que no existen pruebas de que se haya cometido un crimen; sólo la señorita Marple cree su historia y comienza a investigar. Éste

es un acontecimiento en toda su dimensión y esencia: algo traumático, perturbador, que parece suceder de repente y que interrumpe el curso normal de las cosas; algo que surge aparentemente de la nada, sin causas discernibles, una apariencia que no tiene como base nada sólido.

Hay, por definición, algo «milagroso» en un acontecimiento, desde los milagros de nuestra vida cotidiana a aquéllos de los círculos más sublimes, incluyendo los de lo divino. La naturaleza acontecimental del cristianismo surge del hecho de que ser cristiano requiere creer en un acontecimiento singular: la muerte y resurrección de Cristo. Quizá incluso más fundamental sea la relación circular entre la creencia y sus motivos: no puedo decir que creo en Jesucristo porque me convencieron los motivos para creer; sólo cuando creo puedo comprender los motivos para creer. La misma relación circular es válida para el amor; no me enamoro por motivos precisos (sus labios, su sonrisa...): porque ya la amo, me atraen sus labios, etc. Por eso, el amor también es acontecimental. Es una manifestación de una estructura circular en la que el efecto acontecimental determina retroactivamente sus causas o motivos.<sup>1</sup> Y lo mismo es válido para un acontecimiento político como las largas protestas en la plaza Tahrir en El Cairo que derrocaron al régimen de Mubarak: uno puede explicar fácilmente las protestas como el resultado de determinados problemas irresueltos en la sociedad egipcia (jóvenes formados desempleados sin perspectivas claras, etc.), pero, de cualquier forma, ninguno de ellos puede dar cuenta en realidad de la energía sinérgica que generó lo que sobrevino.

Del mismo modo, el surgimiento de una nueva forma de arte es un acontecimiento. Tomemos el ejemplo del *film noir*. En su detallado análisis, Marc Vernet<sup>2</sup> demuestra que todas las características principales que constituyen la definición común de *film noir* (iluminación *chiaroscuro*, ángulos de cámara pronunciados, el paranoico universo de la dura novela de acción con corrupción elevada a una característica cósmica y metafísica encarnada en la *femme fatale*) ya estaban presentes en



las películas de Hollywood. Sin embargo, el enigma que perdura es la misteriosa eficiencia y persistencia de la noción de *noir*: cuanta más razón tiene Vernet en lo relativo a los hechos, cuantos más motivos históricos presenta, más enigmáticas e inexplicables se vuelven la extraordinaria fuerza y longevidad de esta noción «ilusoria» de *noir*: la noción que ha cautivado nuestra imaginación durante décadas.

En un primer enfoque, un acontecimiento es por consiguiente *el efecto que parece exceder sus causas* —y el espacio de un acontecimiento es el que se abre por el hueco que separa un efecto de sus causas—. Ya con esta definición aproximada, nos encontramos en el corazón mismo de la filosofía, puesto que la causalidad es uno de los problemas básicos que trata la filosofía: ¿están todas las cosas conectadas por vínculos causales? ¿Tiene todo lo que existe que estar justificado por motivos suficientes? ¿O existen cosas que de algún modo ocurren porque sí? ¿Cómo puede entonces la filosofía ayudarnos a determinar lo que es un acontecimiento —un suceso que no está justificado por motivos suficientes— y cómo es posible?

Desde su mismo origen, la filosofía parece oscilar entre dos enfoques: el trascendental y el ontológico u óntico. El primero se ocupa de la estructura universal de cómo se presenta la realidad ante nosotros. ¿Qué condiciones tienen que darse para que percibamos que algo existe realmente? «Trascendental» es el término técnico que utiliza el filósofo para este marco, que define las coordenadas de realidad —por ejemplo, el enfoque trascendental nos dice que para un naturalista científico sólo existen los fenómenos materiales espacio-temporales regulados por las leyes naturales, mientras que para un tradicionalista premoderno los espíritus y los significados también son parte de la realidad, no sólo nuestras proyecciones humanas—. El enfoque óntico, por otro lado, se ocupa de la realidad en sí misma, en su surgimiento y despliegue: ¿cómo se formó el universo? ¿Tiene un principio y un fin? ¿Qué lugar ocupamos en él? En el siglo xx, la distancia entre esos dos métodos de pensamiento se volvió extrema: el

enfoque trascendental alcanzó su apogeo con el filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976), mientras que el ontológico parece estar en la actualidad secuestrado por las ciencias naturales —esperamos que la respuesta a la pregunta sobre los orígenes de nuestro universo venga de la cosmología cuántica, las ciencias cognitivas y el evolucionismo—. Justo al principio de su superventas *El gran diseño*, Stephen Hawking proclama triunfante que «la filosofía ha muerto»: <sup>3</sup> las cuestiones metafísicas sobre el origen del universo, etc., que una vez fueron objeto de especulaciones filosóficas, ahora se responden mediante la ciencia experimental y pueden por tanto ser probadas empíricamente.

Lo que sin duda sorprende al viajero es que ambos enfoques culminan en una determinada noción de Acontecimiento: el Acontecimiento de la revelación del Ser —del horizonte del significado que determina cómo percibimos y nos relacionamos con la realidad— en el pensamiento de Heidegger; y, en el Big Bang (o simetría rota), el Acontecimiento primordial a partir del cual surgió nuestro universo entero, en el enfoque óntico, sostenido por la cosmología cuántica.

Nuestro primer intento de definir el acontecimiento como un efecto que excede a sus causas nos lleva por tanto de vuelta a una multiplicidad incoherente: ¿es un acontecimiento un cambio en el modo en que la realidad se presenta ante nosotros, o se trata de una transformación devastadora de la realidad en sí misma? ¿Reduce la filosofía la autonomía de un acontecimiento, o puede explicar esta misma autonomía? Así que, de nuevo: ¿existe un modo de introducir algún orden en este enigma? El procedimiento obvio habría sido clasificar los acontecimientos en especies y subespecies —para distinguir entre acontecimientos materiales e inmateriales, entre acontecimientos artísticos, científicos, políticos e íntimos, etc.—. Sin embargo, un enfoque así ignora la característica fundamental de un acontecimiento: la aparición inesperada de algo nuevo que debilita cualquier diseño estable. La única solución apropiada es, por tanto, enfocar los acontecimientos

de un modo acontecimental: pasar de una noción de acontecimiento a otra destacando los callejones sin salida que los impregnan, para que nuestro viaje se produzca a través de las transformaciones de la universalidad misma, acercándonos —o así lo espero— a lo que Hegel llamó «universalidad concreta», una universalidad que no es sólo el contenedor vacío de su contenido particular, sino que engendra este contenido mediante la utilización de sus antagonismos inmanentes, puntos muertos e inconsistencias.

Imaginemos que estamos realizando un viaje en metro con muchas paradas y transbordos, y que cada parada representa una presunta definición de acontecimiento. La primera parada será un cambio o desintegración del marco a través del cual la realidad se nos presenta; la segunda, una Caída religiosa. A ésta le seguirá la ruptura de la simetría; la Iluminación Budista; un encuentro con la Verdad que hace añicos nuestra vida cotidiana; la experiencia del yo como un suceso puramente acontecimental; la inmanencia de la ilusión a la verdad que hace que la misma verdad sea acontecimental; un trauma que desestabiliza el orden simbólico que habitamos; el surgimiento de un nuevo «Significante Maestro», un significante que estructura todo un campo de significado; la experiencia de un flujo puro de (sin)sentido; una ruptura política radical; y que un logro acontecimental se deshaga. El viaje estará lleno de baches, pero será emocionante, y por el camino se explicarán muchas cosas. Así que, sin más demora, ¡comencemos!

## 1. PRIMERA PARADA —DEFINIR, REDEFINIR, ENMARCAR

El 7 de septiembre de 1944, después de que los aliados invadiesen Francia, el mariscal Philippe Pétain y los miembros de su régimen de Vichy fueron trasladados por los alemanes a Sigmaringen, un gran castillo en el sur de Alemania. Allí se estableció una ciudad-Estado extraterritorial, regida por el gobierno francés en el exilio presidido nominalmente por Fernand de Brinon. Había hasta tres embajadas en la ciudad-Estado: las de Alemania, Italia y Japón. Sigmaringen tenía sus propias emisoras de radio (*Radio-patrie, Ici la France*) y su prensa (*La France, Le Petit Parisien*). La población del enclave de Sigmaringen era de aproximadamente 6000 habitantes, entre los que se encontraban políticos colaboracionistas muy conocidos (como Laval), periodistas, escritores (Céline, Rebatet), actores como Robert Le Vigan, que representó a Jesucristo en 1935 en *Gólgota*, de Duvivier, y sus familias, además de alrededor de 500 soldados, 700 miembros de las ss francesas y algunos civiles franceses que realizaban trabajos forzados. Era un panorama de locura burocrática llevada al límite: para mantener el mito de que el régimen de Vichy era el único gobierno legítimo de Francia (que, desde un punto de vista legal, era efectivamente el único), la maquinaria de Estado continuó trabajando en Sigmaringen, produciendo en masa un flujo interminable de proclamaciones, leyes, decisiones administrativas, etc., sin consecuencias reales, como un aparato del Estado sin Estado que funciona por sí solo y que está atrapado en su propia ficción.<sup>4</sup>

La filosofía a menudo se presenta ante sus oponentes racionales como una especie de Sigmaringen de ideas, produciendo en masa sus ficciones irrelevantes y fingiendo que

ofrece al público los conocimientos de los que depende el destino de la humanidad, mientras la vida real avanza hacia otro lado, indiferente a las gigantomaquias filosóficas. ¿Es realmente la filosofía un mero teatro de sombras? ¿Un pseudoacontecimiento que imita con impotencia acontecimientos reales? ¿Y si su poder reside en el hecho mismo de apartarse de la interacción directa? ¿Y si, en su distancia Sigmaringen de la realidad inmediata de los acontecimientos, puede ver una dimensión mucho más profunda de estos mismos acontecimientos, y el único modo de orientarnos en la multiplicidad de acontecimientos es a través de la lente de la filosofía? Para responder a esto, primero debemos preguntarnos: ¿qué es esencialmente la filosofía?

En febrero de 2002, Donald Rumsfeld —en aquella época secretario de Defensa de los Estados Unidos—, se aventuró en los terrenos de filosofía *amateur* al hablar de la relación entre lo conocido y lo desconocido: «Está lo conocido conocido; hay cosas que sabemos que sabemos. Está lo desconocido conocido; es decir, hay cosas que ahora sabemos que no sabemos. Pero también está lo desconocido desconocido: cosas que no sabemos que no sabemos». El objetivo de este ejercicio era justificar el ataque inminente de los Estados Unidos a Iraq: sabemos lo que sabemos (es decir, que Sadam Hussein es el presidente de Iraq); sabemos lo que no sabemos (cuántas armas de destrucción masiva tiene Sadam); pero también hay cosas que no sabemos que no sabemos: ¿y si Sadam tiene alguna otra arma secreta de la que no tenemos ni idea...? Pero lo que Rumsfeld olvidó añadir fue el cuarto término crucial: lo «conocido desconocido», las cosas que no sabemos que sabemos —que es precisamente el inconsciente freudiano, el «conocimiento que no se conoce a sí mismo», como solía decir el psicoanalista francés Jacques Lacan (1901-1981, cuyo trabajo es una referencia básica de este libro)—.<sup>5</sup> (Para Lacan, el Inconsciente no es un espacio de instintos prelógicos —irracionales—, sino un conocimiento articulado simbólicamente ignorado por el sujeto). Si Rumsfeld pensó que el principal

peligro en la confrontación con Iraq era lo «desconocido desconocido», las amenazas de Sadam que ni siquiera podemos sospechar, nuestra respuesta debería haber sido que el principal peligro era, por el contrario, lo «conocido desconocido», las creencias y las suposiciones negadas de las que ni siquiera somos conscientes y que se adhieren a nosotros. Lo «conocido desconocido» fue de hecho la principal causa de los problemas que los Estados Unidos se encontraron en Iraq, y la omisión de Rumsfeld prueba que no era un verdadero filósofo. Lo «conocido desconocido» es el tema privilegiado de la filosofía: forma el horizonte trascendental, o el marco, de nuestra experiencia de la realidad. Recordemos el tema clásico de principios de la modernidad que hace referencia al cambio de planteamiento en nuestra comprensión del movimiento:

La física medieval creía que el movimiento era causado por un ímpetu. Las cosas están en reposo por naturaleza. Un ímpetu hace que algo se mueva; pero después se agota, y el objeto se ralentiza y se detiene. Algo que continúa moviéndose, por lo tanto, tiene que seguir siendo empujado, y ese empuje es algo que puede percibirse. [Éste era un argumento incluso para la existencia de Dios, puesto que algo muy grande —como Dios— tenía que empujar para que los cielos continuaran moviéndose]. Así que, si la Tierra se mueve, ¿por qué no lo notamos? Copérnico no pudo responder a la pregunta [...]. Galileo tenía una respuesta para Copérnico: la simple velocidad *no* se nota, sólo se nota la aceleración. Así que la Tierra puede moverse sin que lo notemos. Además, la velocidad no cambia hasta que una fuerza la cambie. Ésa es la idea de *inercia*, que después reemplazó la vieja idea del ímpetu.<sup>6</sup>

Este cambio en nuestra comprensión del movimiento, del ímpetu a la inercia, modifica fundamentalmente cómo interactuamos con la realidad. Como tal, se trata de un acontecimiento: en su esencia, un acontecimiento no es algo que ocurre en el mundo, sino un *cambio del planteamiento a través del cual*

*percibimos el mundo y nos relacionamos con él.* En ocasiones, dicho planteamiento puede presentarse directamente como una ficción que no obstante nos permite decir la verdad de un modo indirecto. Un ejemplo excelente de una «verdad que tiene la estructura de una ficción» son esas novelas (o películas) en las que una obra de teatro representada por personajes (como parte de la trama) refleja los enredos amorosos de la vida real de los personajes, como es el caso de la película sobre la puesta en escena de *Otelo* en la que el actor que hace el papel de Otelo siente verdaderos celos y, cuando se representa la última escena de la obra, estrangula realmente a la actriz que hace el papel de Desdémona, y la mata. *Mansfield Park*, de Jane Austen es uno de los primeros ejemplos de este procedimiento. Fanny Price, una joven procedente de una familia pobre, crece en Mansfield Park a cargo de sir Thomas Bertram. Se cría allí con sus cuatro primos, Tom, Edmund, Maria y Julia, aunque es tratada como si fuera inferior a ellos; sólo Edmund se comporta con verdadera amabilidad con ella y, con el paso del tiempo, un tierno amor surge entre los dos. Cuando los niños crecen, el severo patriarca sir Thomas se marcha durante un año; durante ese tiempo, el cosmopolita y sofisticado Henry Crawford y su hermana Mary llegan al pueblo, y su llegada desencadena una serie de enredos amorosos. Los jóvenes deciden escenificar una obra: *Promesas de enamorados*; Edmund y Fanny inicialmente se oponen al plan, ya que son de la opinión de que sir Thomas no estaría de acuerdo. Acaban por convencer a Edmund, que acepta a regañadientes representar el papel de Anhalt, el enamorado del personaje que representa Mary Crawford, para impedir que los demás traigan a un extraño que represente el papel. Además de darles a Mary y a Edmund un vehículo para hablar del amor y del matrimonio, la obra le da a Henry y a Maria una excusa para coquetear en público. Para decepción de todos, sir Thomas llega inesperadamente en mitad del ensayo, y el plan se va al garete.<sup>7</sup> Pero, hasta este momento, lo que estamos presenciando es una supuesta ficción que representa una realidad que nadie quiere admitir.

A menudo, en una narración, sólo entendemos de qué va realmente la historia mediante un cambio similar de perspectiva. Mucho más que la famosa y posterior *W. R.: Los misterios del organismo*, la obra maestra de Dušan Makavejev es *Inocencia sin protección* (1968), con su estructura única de «película dentro de una película». Su héroe es Dragoljub Aleksić, un acróbata aéreo serbio entrado en años que solía hacer sus acrobacias colgando de aviones y que, durante la ocupación alemana de Serbia durante la guerra, filmó un melodrama ridículamente sentimental en Belgrado con el mismo título. La película de Makavejev incluye esta película íntegra, a la que añade entrevistas con Aleksić y otros fragmentos documentales, y la clave de la película es la relación entre estos dos niveles y la pregunta que plantean: ¿la inocencia de quién está sin protección? La película de Aleksić responde: la de la chica a la que Aleksić salva de las maquinaciones de su malvada madrastra y del hombre que ésta quiere imponerle como marido. Sin embargo, la verdadera respuesta es: la «inocencia sin protección» es la de Aleksić, que insiste en sus peligrosas acrobacias mientras se hace viejo, que posa para la cámara, actúa y canta, victimizado y ridiculizado por los alemanes, después por los comunistas de posguerra y, finalmente, por los mismos espectadores de la película, que no pueden sino reírse de sus actuaciones grotescamente ingenuas. Cuanto más avanza la película de Makavejev, más conscientes somos del patetismo de la fidelidad incondicional de Aleksić hacia su misión acrobática. ¿Qué puede ser más ridículamente trágico que ver a un anciano en su sótano, colgando por los dientes de una cadena y balanceando su torso para la cámara? ¿Acaso no se expone de esta manera a la mirada pública en toda su inocencia, sin los medios para protegerse de la ridiculización del público? Este cambio en nuestra perspectiva, cuando somos conscientes de que la inocencia que hay que proteger en realidad es la de Aleksić, a pesar de que se supone que él es nuestro héroe, designa el momento acontecimental de la película. Es la exposición de la realidad que nadie quiere admitir, pero que ahora



se ha convertido en una revelación, y que ha cambiado las reglas del juego.

En Hollywood, el fotograma estrella es, por supuesto, la unión de una pareja. Así es como la entrada de Wikipedia describe la escena final del *thriller* de ciencia ficción de Spielberg *Super 8*: «La película termina con la nave espacial despegando hacia el planeta natal de la criatura mientras Joe y Alice se cogen de la mano». La pareja se une —se «crea»— cuando la Cosa, a la que Lacan se referiría como «el tercero traumático» y que ejercía de ambiguo obstáculo para la creación de la pareja, acaba por ser derrotada y desaparece. El papel del obstáculo es ambiguo porque, a pesar de ser siniestro, es necesario para unir a la pareja en primer lugar; es el reto al que deben enfrentarse o el obstáculo que deben vencer para darse cuenta de que quieren estar juntos.<sup>8</sup>

¿Cómo podemos socavar esta estructura narrativa que subordina la producción de la pareja al encuentro con una Cosa? Tomemos como ejemplo el clásico de ciencia ficción de Stanisław Lem *Solaris* y su versión cinematográfica, realizada en 1972 por Andréi Tarkovski. *Solaris* es la historia de un psicólogo de la agencia espacial, Kelvin, que ha sido enviado a una nave espacial medio abandonada sobre un planeta recién descubierto, Solaris, en el que han estado sucediendo cosas extrañas (los científicos se vuelven locos, alucinan, se suicidan). Solaris es un planeta con una superficie fluida oceánica que se mueve sin cesar y, de vez en cuando, imita formas reconocibles —no sólo estructuras geométricas elaboradas, sino también cuerpos gigantes de niños o edificios de la vida real—. Aunque todos los intentos por comunicarse con el planeta fracasan, los científicos consideran la hipótesis de que Solaris es un cerebro gigante que de algún modo lee nuestras mentes. Poco después de su llegada, Kelvin encuentra a su lado en la cama a su mujer muerta, Harey, que, unos años antes se había suicidado en la Tierra después de que él la abandonara. Es incapaz de deshacerse de Harey, todos los intentos por quitársela de encima fracasan estrepitosamente (después de enviarla al espacio en

un cohete, ella vuelve a materializarse al día siguiente), y análisis de sus tejidos demuestran que no está compuesta de átomos como los seres humanos normales. Por debajo de determinado nivel, no hay nada, sólo vacío. Finalmente, Kelvin comprende que Solaris, este cerebro gigante, directamente materializa las fantasías más íntimas que sostienen nuestro deseo; es una máquina que materializa el objeto fantasmático definitivo que uno nunca estaría dispuesto a aceptar en realidad, aunque toda su vida psíquica gira en torno a él. Harey es una materialización de las fantasías traumáticas más íntimas de Kelvin.

Leída de este modo, la historia trata en realidad del viaje interior del héroe, de su intento por llegar a un acuerdo con su verdad reprimida o, como dijo el propio Tarkovski: «Puede que efectivamente la misión de Kelvin en Solaris tenga un único objetivo: mostrar que el amor del otro es indispensable para vivir. Un hombre sin amor ya no es un hombre. El objetivo de toda la "solarística" es mostrar que la humanidad debe ser amor». En clara oposición a esto, la novela de Lem se centra en la presencia externa inerte del planeta Solaris, de esta «Cosa que piensa» (por usar la expresión de Kant, que encaja perfectamente aquí): el tema de la novela es precisamente que Solaris sigue siendo un Otro impenetrable, con el que no es posible establecer comunicación. Es cierto que nos devuelve las fantasías más íntimas que hemos negado, pero el «¿Qué quieres?» que subyace a este acto sigue siendo profundamente impenetrable (¿por qué lo hace? ¿Es una pura respuesta mecánica? ¿Para jugar a un juego demoníaco con nosotros? ¿Para ayudarnos —u obligarnos— a enfrentarnos a la verdad que hemos negado?). Sería interesante comparar el trabajo de Tarkovski con las reinterpretaciones comerciales de Hollywood de novelas que han servido como base a películas: Tarkovski hace exactamente lo mismo que el productor más bajo de Hollywood, reinscribiendo el enigmático encuentro con la Otredad, la Cosa, en el marco de la producción de la pareja.

El modo de escapar de la estructura de Hollywood es por tanto no tratar a la Cosa sólo como una metáfora de la tensión familiar, sino aceptarla en su presencia inútil e impenetrable. Esto es lo que ocurre en *Melancolía*, de Lars von Trier (2011), que pone en escena una interesante inversión de esta fórmula clásica de un objeto-Cosa (un asteroide-alien) que actúa como el obstáculo que posibilita la creación de una pareja. Al final de la película, la Cosa (un planeta que va a colisionar con la Tierra) no se retira, como en *Super 8*; choca contra la Tierra, destruyendo toda la vida, y la película trata sobre las distintas formas en que los personajes principales lidian con la inminente catástrofe (con reacciones que van del suicidio a la aceptación cínica). El planeta es por tanto la Cosa —*das Ding* en su esencia más pura, como lo habría expresado Heidegger: la Cosa real que disuelve cualquier planteamiento simbólico—: lo vemos, es nuestra muerte, no hay nada que podamos hacer.<sup>9</sup> La película comienza con una secuencia introductoria, rodada a cámara lenta, en la que aparecen los personajes principales e imágenes del espacio, y que presenta los motivos visuales. Un plano desde la ventajosa perspectiva del espacio muestra un planeta gigante que se acerca a la Tierra; los dos planetas chocan. La película continúa en dos partes, y cada una lleva el nombre de una de las dos hermanas: Justine y Claire.

En la primera parte, «Justine», una joven pareja, Justine y Michael, se encuentra celebrando su banquete de bodas en la mansión de la hermana de Justine, Claire, y de su marido, John. El espléndido banquete dura del anochecer al amanecer, e incluye comida, bebida, baile y los habituales conflictos familiares (la fría madre de Justine hace comentarios sarcásticos e insultantes, que provocan que al final John intente echarla de su propiedad; el jefe de Justine la persigue por todas partes, pidiéndole que escriba el texto de un anuncio para él). Justine se escapa de la fiesta y se vuelve cada vez más distante; tiene sexo con un extraño en el césped y, cuando acaba la fiesta, Michael la abandona.

En la segunda parte, «Claire», una Justine enferma y deprimida se queda con Claire, John y su hijo, Leo. Aunque Justine es incapaz de realizar actividades cotidianas normales como darse un baño o incluso comer, va mejorando con el tiempo. Durante su estancia, Melancolía, un planeta azul tetrúrico gigantesco que había estado escondido detrás del sol, se vuelve visible en el cielo a medida que se aproxima a la Tierra. John, que es un astrónomo *amateur*, está entusiasmado con el planeta, y espera con impaciencia el «paso» anunciado por los científicos, que han asegurado al público que la Tierra y Melancolía pasaran el uno junto al otro sin colisionar. Pero Claire empieza a asustarse y cree que el fin del mundo es inminente. Encuentra un sitio en Internet que describe los movimientos de Melancolía alrededor de la Tierra como una «danza de muerte», en la que el supuesto paso de Melancolía cerca de la Tierra inicia una órbita efecto honda que provocará que los planetas colisionen poco después. La noche del paso parece que Melancolía no chocará con la Tierra; sin embargo, después del paso, el canto de los pájaros cesa abruptamente, y al día siguiente Claire se da cuenta de que Melancolía ha dado la vuelta y acabará colisionando contra la Tierra. John, que también descubre que el fin está cerca, se suicida con una sobredosis de pastillas. Claire está cada vez más nerviosa, mientras que Justine permanece impertérrita ante la inminente fatalidad: calmada y silenciosa, acepta el acontecimiento que se acerca, proclamando que sabe que no existe vida en ninguna otra parte del universo. Consuela a Leo construyendo una «cueva mágica» protectora, un refugio simbólico de palos de madera, sobre el césped de la mansión. Justine, Claire y Leo se meten en el refugio mientras el planeta se acerca. Claire continúa estando nerviosa y asustada, mientras que Justine y Leo permanecen tranquilos y cogidos de la mano. Los tres son incinerados inmediatamente cuando ocurre la colisión que destruye la Tierra.

Esta narrativa está salpicada de muchos detalles ingeniosos. Para calmar a Claire, John le dice que observe Melancolía

a través de un círculo de alambre que rodee su forma circular en el cielo, encerrándolo en un marco, y que repita ese ejercicio diez minutos después para comprobar que la forma se ha vuelto más pequeña, dejando un espacio en el marco —una prueba de que Melancolía se está alejando de la Tierra—. Ella lo hace, y se emociona cuando ve que la forma es más pequeña. Sin embargo, cuando observa Melancolía a través del marco unas horas después, comprueba aterrorizada que la forma del planeta se ha extendido bastante más allá del marco del círculo de alambre. Este círculo es el círculo de fantasía que encierra la realidad, y el golpe se produce cuando la Cosa lo atraviesa e inunda la realidad. También hay detalles maravillosos de las alteraciones que se dan en la naturaleza mientras Melancolía se acerca a la Tierra: insectos, gusanos, cucarachas y otras formas de vida repelentes que a menudo están escondidos bajo la verde hierba salen a la superficie, mostrando la asquerosa vida que se arrastra bajo la idílica superficie: lo Real invade la realidad, echando a perder su imagen. (Esto se parece a *Terciopelo azul* de David Lynch, en la que, en un célebre plano que sigue al ataque al corazón del padre, la cámara se mueve extremadamente cerca de la superficie de la hierba y después la penetra, mostrando cómo se arrastra la microvida, lo Real repelente que hay bajo la idílica superficie suburbana).<sup>10</sup>

La idea para *Melancolía* nació en una sesión de terapia a la que von Trier asistió durante un tratamiento para la depresión: el psiquiatra le dijo que las personas depresivas tienden a actuar con más calma que otras bajo una presión extrema o ante la amenaza de una catástrofe —ya que esperan que sucedan cosas malas—. Este hecho nos ofrece otro ejemplo más de la división entre realidad —el universo social de las costumbres y opiniones establecidas que habitamos— y la brutalidad traumática y sin sentido de lo Real: en la película, John es un «realista» completamente inmerso en la realidad cotidiana, así que, cuando las coordenadas de esta realidad se disuelven, su mundo entero se desploma; Claire es una histérica que empieza a cuestionarse todo presa del pánico, pero aun así evita

sufrir un ataque psicótico total; y la deprimida Justine sigue como siempre porque ya está viviendo en un retiro melancólico de la realidad.

La película utiliza cuatro actitudes subjetivas hacia este Acontecimiento definitivo (el planeta-Cosa que choca contra la Tierra), como lo entendería Lacan. John, el marido, es la encarnación del *conocimiento universitario*, que se viene abajo en su encuentro con lo Real; Leo, el hijo, es el *objeto-cause de deseo* querubínico para los otros tres; Claire es la mujer *histérica*, el único sujeto pleno de la película (en tanto en cuanto subjetividad significa dudas, cuestionamiento, incoherencia); y esto, sorprendentemente, deja a Justine la posición de *Maestra*, la que estabiliza una situación de pánico y caos introduciendo un nuevo Significante Maestro que pone orden en una situación de confusión, confiriéndole la estabilidad del significado. Su Significante Maestro es la «cueva mágica» que construye para establecer un espacio protegido cuando se acerca la Cosa. Hay que tener mucho cuidado aquí: Justine no es una Maestra protectora que proporciona una hermosa mentira —en otras palabras, no es el personaje de Roberto Benigni en *La vida es bella*—. <sup>11</sup> Lo que proporciona es una ficción simbólica que, por supuesto, no tiene eficacia mágica, pero que funciona a su nivel para evitar el pánico. El objetivo de Justine no es cegarnos ante la inminente catástrofe: la «cueva mágica» nos permite aceptar el Fin con alegría. No hay nada mórbido en ello; dicha aceptación es, al contrario, el antecedente necesario del compromiso social concreto. <sup>12</sup> Justine es por tanto la única capaz de proponer una respuesta adecuada para la inminente catástrofe y para la obliteración total de cada marco simbólico.

Para captar adecuadamente la aceptación de este Fin radical, uno podría atreverse a comparar *Melancolía* de Trier y *El árbol de la vida* de Terrence Malick (estrenada el mismo año). La historia de ambas películas contiene los dos mismos niveles: trauma familiar frente a catástrofe cósmica. Aunque uno no puede sino sentirse repelido por la excesiva pseudoespiritualidad de *El árbol de la vida*, la película tiene algunos

momentos interesantes.<sup>13</sup> Comienza con un verso del libro de Job, la respuesta de Dios a la queja de Job de por qué le han sobrevenido tantas desgracias: «¿Dónde estabas tú cuando yo fundaba la tierra [...], cuando las estrellas del alba cantaban a coro?» (38:4-7). Estas líneas obviamente se refieren a la familia O'Brien, que se encuentra en una situación similar a la de Job, sufriendo una catástrofe que no merece: al principio de *El árbol de la vida*, la señora O'Brien recibe un telegrama que le notifica la muerte de su hijo, RL, de diecinueve años; el señor O'Brien también es informado, por teléfono, mientras se encuentra en el aeropuerto, y la familia queda sumida en la confusión. ¿Cómo debemos interpretar esta serie de preguntas retóricas que Dios nos ofrece como respuesta a la pregunta de Job de por qué le sobrevienen desgracias? Del mismo modo, ¿cómo debemos entender la tragedia que cae sobre los O'Brien? En su reseña de la película, David Wolpe hace hincapié en la ambigüedad de la respuesta de Dios:

El relato de Dios de las maravillas de la naturaleza puede interpretarse de dos formas. Una posibilidad es que la inmensidad del mundo natural, en su despiadada indiferencia, no tiene nada que ver con las preocupaciones de los seres humanos. Al desierto no le importa si has rezado, y la catarata que corre veloz no hará una pausa para compadecerse de ti. La naturaleza nos muestra su enorme rostro vacío, y no somos nada. De hecho, Job se retracta de su queja, proclamando «puesto que sólo soy polvo y cenizas». [...] Pero gradualmente vemos que cada imagen, desde la célula hasta el cosmos, no sólo es grande, es hermosa. La segunda mitad de la cita de Job, cómo cantan las estrellas del alba, nos recuerda que la apreciación de la maravilla y de la belleza también es posible. Podemos perder nuestro ego en la indiferencia de la naturaleza, pero también podemos perderlo en la magnificencia de la naturaleza. ¿Vemos el mundo cruel o sublime? El drama de nuestra vida y nuestra muerte es fugaz, pero se representa en un escenario de maravilla incomparable.<sup>14</sup>