

# *Melancholia*: el apocalipsis íntimo y la angustia

*Melancholia* | Lars von Trier | 2011

Roger Mas Soler\*

Universitat Autònoma de Barcelona

Recibido: 03/03/2014; aceptado: 15/04/2014

## Resumen

Este artículo examina el comportamiento la protagonista de *Melancholia* durante la primera parte de la película a partir de las teorías sobre la angustia que Søren Kierkegaard y Martin Heidegger formularon en *El concepto de la angustia* y en *Ser y tiempo*. El objetivo es enriquecer el análisis de la película interpretándola desde un marco teórico que, sin excluir la melancolía, explica el conflicto de Justine desde la reflexión sobre la existencia. Y con ello, como la otra cara de la misma moneda, se pretende presentar a *Melancholia* como una representación cinematográfica de la angustia.

**Palabras clave:** Angustia, Libertad, *Melancholia*, Kierkegaard, Heidegger, Trier.

*Melancholia*: the intimate apocalypse and anxiety

## Abstract

This article examines the behaviour of the main character of *Melancholia* in the first part of the film from the theories of anxiety that Søren Kierkegaard and Martin Heidegger formulate in *The Concept of Anxiety* and in *Being and Time*. The aim is to enrich the analysis of the film interpreting it from a theoretical framework that, without excluding melancholy, explains Justine's conflict from the reflection on existence. And in doing so, as the other side of the same coin, is intended to present *Melancholia* as a cinematographic representation of anxiety.

**Key words:** Anxiety, Freedom, *Melancholia*, Kierkegaard, Heidegger, Trier.

## 1. Introducción

El presente artículo forma parte de una investigación predoctoral más amplia que propone un análisis de *Melancholia* (Lars von Trier, 2011) desde las teorías sobre la angustia que Søren Kierkegaard y Martin Heidegger desarrollan en *El concepto de la angustia* y en *Ser y tiempo*, respectivamente. Este proyecto surge de la convicción de que el valor filosófico de la película del director danés proviene de una utilización del lenguaje cinematográfico que permite transmitir, en un contexto apocalíptico, la experiencia de la angustia en su lectura antropológica, ontológica y ética. La hipótesis principal que se quiere demostrar es la siguiente: *Melancholia* es una representación fílmica de la angustia que nos arranca de la cotidianidad y nos encara a nuestro ser-para-la-muerte; y con ello, se muestra como un dispositivo de comprensión

que nos abre a la reflexión sobre la propia existencia y sobre la mezcla ambigua de atracción y repulsión que produce la muerte. Y para demostrar esta hipótesis se utiliza un método interdisciplinario que mezcla la filosofía, el psicoanálisis y la cinematografía.

Al ser una investigación todavía en proceso –¿hay alguna que no lo esté?–, la estructura del trabajo tiene un carácter provisional. A pesar de ello, para presentar mejor el contenido de este artículo, vale la pena explicarla. A grandes rasgos, el análisis de *Melancholia* está dividido en dos secciones: en ambas se examina de qué manera se crean las condiciones para comunicar la angustia, pero si la primera está centrada en las técnicas puramente audiovisuales<sup>1</sup>, la segunda observa cómo se representa y se transmite la angustia a partir de los personajes<sup>2</sup>. A su vez, esta tiene dos partes, que se corresponden con las de la película: en la primera se utiliza el marco teórico propuesto

\* roger.mas@gmail.com

para interpretar la conducta de la protagonista durante su banquete de boda; y en la segunda se analiza la reacción de los personajes a la inevitabilidad del apocalipsis. Aquí se presentará un amplio resumen de la primera parte de esta segunda sección.

## 2. La intimidad del apocalipsis

Uno de los estímulos que impulsan esta investigación es la predilección por las películas apocalípticas<sup>3</sup> o postapocalípticas que, en lugar de centrarse en la espectacularidad y la destrucción desde un punto de vista general, intentan transmitir las emociones de los individuos que ven expirar su existencia en un mundo sin futuro. En otras palabras, aquellas películas que enfocan el fin como una tragedia íntima y que utilizan el apocalipsis global para describir el del alma. Al fin y al cabo, la inminencia de la muerte es un buen instrumento en manos del narrador para representar la angustia existencial, ya que nos despoja de lo cotidiano, accesorio y prescindible y nos sitúa frente a la nada. Este trabajo parte de la idea de que *Melancholia* es un ejemplo paradigmático de este tipo de cine. Siguiendo la estela de algunas de las grandes películas de ciencia-ficción, como, por ejemplo, *Frankenstein* (James Whale, 1931), *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972) o *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), reflexiona y genera reflexión sobre los temas que siempre han preocupado al ser humano.

El interés por la intimidad del apocalipsis también explica la elección del marco teórico, ya que Lars von Trier, como Kierkegaard y Heidegger, construye su discurso desde la experiencia del individuo. Por ello, se puede establecer un paralelismo entre el tipo de narración de *Melancholia* y el pensamiento de estos filósofos, que se oponen a la filosofía esencialista, reflexionan sobre la existencia concreta y nos ayudan a comprender al individuo. Del mismo modo que las suyas son filosofías vividas que se rebelan contra el conocimiento abstracto, el cine de Lars von Trier es un discurso cinematográfico que emana de la existencia del sujeto. En *Melancholia* no se intenta universalizar la experiencia del apocalipsis o describir la reacción de *la humanidad*, ni tampoco contiene discursos epidérmicos y grandilocuentes que, antes del fin, exalten *la civilización* o *el ser humano*. No hay épica, sino confrontación íntima a la nada. Quien se expresa es el individuo, no la idea. Permitiéndonos la licencia, casi se podría afirmar que *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996) es a Hegel lo que *Melancholia* es a Kierkegaard y Heidegger.

Así pues, uno de los elementos esenciales para argumentar la hipótesis principal de la investigación es el análisis de los personajes, que son los depositarios del discurso de la película. Pero antes de centrarnos en lo prometido –la conducta de Justine durante el banquete de boda– y modo de preludio necesario, conviene trazar un breve bosquejo del marco teórico que fundamenta esta lectura de *Melancholia*<sup>4</sup>.

## 3. Marco teórico

En *El concepto de la angustia*, Vigilius Haufniensis<sup>5</sup> afirma que esta no es un estado de ánimo que el pensamiento abstracto o la psicología puedan definir, ya que los desborda, sino una experiencia fundamental de la existencia del ser humano que lo determina en cuanto tal. Y la define como “*una antipatía simpática y una simpatía antipática*” (Kierkegaard, 2010: 88) y como “el vértigo de la libertad” (Kierkegaard, 2010: 118). La angustia, pues, es una experiencia ambigua de la atracción y la repulsión, la experiencia del hombre que, al límite del precipicio y consciente de la posibilidad de lanzarse, quiere y no quiere al mismo tiempo (Kierkegaard, 2010: 118):

La angustia puede compararse muy bien con el vértigo. A quien se pone a mirar con los ojos fijos en una profundidad abismal le entran vértigos. Pero, ¿dónde está la causa de tales vértigos? La causa está tanto en sus ojos como en el abismo. ¡Si él no hubiera mirado hacia abajo!

Este abismo es el abanico de infinitas posibilidades frente al cual se encuentra el individuo. Para Kierkegaard, la existencia es una categoría propiamente humana que consiste en la relación interior, activa y libre del individuo consigo mismo. Este nace a partir de la libre elección de sí frente al abismo de la posibilidad. Y no se angustia porque pueda escoger entre el bien o el mal, sino por el hecho mismo de *poder*. La angustia es la realidad de la libertad en tanto que posibilidad ilimitada. Así, el objeto de angustia –la nada– es indeterminado y desconocido. Y no es una abstracción que se pueda comprender racionalmente, sino algo concreto que surge de la existencia. En la angustia no está amenazado algo específico, sino la totalidad de la existencia, expuesta a la nada. En este sentido, no hay que confundirla con el miedo, que tiene por objeto algo concreto y definido: el miedo es una experiencia física y un estado psicológico, mientras que la angustia es metafísica y metapsicológica.

La ambigüedad de la angustia se muestra en la posibilidad del pecado. Cuando estamos encarados a la

nada, nos sentimos atraídos por la posibilidad de pecar que brota de la libertad, experimentado al mismo tiempo atracción y repulsión. *Esto es, nos angustiamos ante la posibilidad de convertirnos en culpables. En otras palabras, la angustia es aquel estado en el cual la libertad está tan cerca como es posible de la culpabilidad. Además, Kierkegaard también menciona una angustia en relación al bien: un pecador puede darse cuenta de la posibilidad de salir de su estado, que le es cómodo.*

En cualquier caso, se trate del *culpable o del inocente, la angustia es el vértigo de la libertad. Nos angustiamos porque sabemos que tenemos la posibilidad, por saber lo que podemos llegar a ser. Y es que, como recuerda Kierkegaard (2010: 273), los horrores de la vida “siempre serán insignificantes en comparación con los de la posibilidad”. Así pues, la angustia es una expresión de la condición humana: brota de nosotros y nos constituye. Según el pensador danés, ni los ángeles ni los necios se angustian.*

Por su parte, Heidegger también considera que la existencia humana, a diferencia de la de los otros entes, es esencialmente abierta, en movimiento constante y responsable de sí misma. Los seres humanos somos lo que decidimos ser en cada momento, nuestro propio proyecto, un ser-en-el-mundo que se constituye por la posibilidad y la libertad. Recordemos que el término *Dasein* indica precisamente que estamos siempre arrojados a una situación concreta con la que mantenemos una relación activa. *Ahora bien, en la cotidianidad vivimos en un estado de caída en el cual huimos de nosotros mismos, nos disolvemos en el anonimato del uno (das Man) y nos damos sentido a través de las cosas e imitando a los otros. Con esta actitud, rehusamos la responsabilidad de escoger, y, por lo tanto, nos alejamos de nuestra existencia propia, que consiste en un ser-posible indefinido, abierto y libre para escogerse a sí mismo. En palabras de Heidegger (2000: 145): «“Uno” es en el modo del “estado de ser no en sí mismo” y la “impropiedad”.»*

En este contexto, el pensador alemán define la angustia como la disposición afectiva fundamental del *Dasein*, un encontrarse que le es inherente y que lo abre al mundo como mundo, situándolo así frente a sí mismo como un ser-el-en-mundo:

No es que se empiece por desviar reflexivamente la vista de los entes intramundanos, para pensar sólo en el mundo, ante el cual acaba por surgir la angustia, sino que es la angustia lo que como modo del encontrarse abre por primera vez el mundo como mundo (Heidegger, 2000: 207).

Con ello, la angustia arroja al *Dasein* contra lo que le produce angustia: su propio poder ser en el mundo.

De este modo, lo saca del absorberse en el mundo, lo singulariza, rompe su familiaridad cotidiana y le muestra su libertad para hacerse a sí mismo, señalándole la propiedad y la impropiedad como posibilidades de su ser. Como apertura fundamental, la angustia le expone al *Dasein* las posibilidades que pueden formar parte del propio proyecto. Y así descubre que hay una posibilidad inevitable que escapa a su elección: la muerte, la posibilidad de la imposibilidad de todo proyecto. La angustia, pues, nos sitúa frente a la nada, revelándonos que lo inminente es no poder existir.

Para Heidegger, el único modo de ser propio es aceptar anticipadamente que somos un ser-para-la-muerte. Pero en la cotidianidad, absorbidos en una existencia impropia, transformamos la angustia en miedo a los daños particulares, ocultándonos nuestra mayor certeza: que la muerte, a pesar de ser indeterminada, es posible en cualquier momento. El *Dasein* propio es el que, en una decisión anticipadora, se separa de la indiferencia del uno y afronta la existencia sabiéndose mortal, aceptando con la angustia su posibilidad más propia e intransferible. La asunción de su finitud le revela la muerte como el punto referencial de la existencia. Y aunque sigue viviendo como los demás miembros de su comunidad, la experiencia anticipada de la muerte le ha proporcionado una distancia que impide que se vea atrapado por las posibilidades mundanas.

#### 4. Justine y el apocalipsis íntimo

*“¿Qué va a pasar si me entrego y no funciona?”*

Los Planetas, Montañas de basura.

A grandes rasgos, estas son las ideas que, a modo de herramientas flexibles, se han utilizado para interpretar la primera parte de *Melancholia*, en la cual se relata el fracaso de la boda entre Michael (Alexander Skarsgård) y Justine (Kirsten Dunst). Por su carácter melancólico y sus turbulencias emocionales, la protagonista no conseguirá ser feliz en ningún momento, cosa que ocasionará la ruptura. Ciertamente, los críticos le han diagnosticado trastornos varios: bipolaridad, depresión, esquizofrenia, etc. Pero la película, más allá del título, no hace ningún esfuerzo por aclararlo. Ateniéndonos a Freud, no hay duda de que Justine sufre de melancolía: está profundamente abatida, pierde el interés en el mundo, su capacidad de amar parece desaparecer y su actividad decrece hasta ser prácticamente nula. Y también es sabido que el embrión

de la película se gestó mientras Lars von Trier se estaba tratando por depresión. No obstante, el punto de vista hermenéutico de este artículo se aleja por completo de una interpretación biográfica y psicológica. Lo que aquí nos interesa es que se trata, en esencia, de un personaje angustiado y atrapado por las convenciones de un mundo al que, pese a intentarlo, no se adapta. Así, el convite es una sucesión de escenas entre la tragedia, el melodrama y la comedia negra que muestran un torrente subterráneo de emociones reprimidas que rompen una y otra vez la barrera protectora de las convenciones sociales, revelando su artificialidad y su absurdidad.

La imagen que sigue al título ya anuncia las dificultades que esperan a la protagonista (así como el tono satírico de la película): un plano cenital enseña una enorme limusina blanca atascada en la vereda que lleva a la mansión donde se celebrará la fiesta; y precisamente, atascado en un camino angosto que oprime y ahoga es como le va a uno en la angustia (del latín “angustus”). Pese a que Michael y Justine se lo toman con sentido del humor, al final no pueden superar el obstáculo y tienen que seguir a pie. Y cuando llegan a su destino, Claire (Charlotte Gainsbourg), la hermana de Justine, les reprocha la tardanza. En este diálogo (min. 11) constatamos algo fundamental para la lectura de *Melancholia* que aquí se defiende: a pesar de las dudas que empiezan a asomar, Justine deja claro que está convencida de la decisión que ha tomado. Así, escogiendo el matrimonio, ha optado por una forma de vida determinada y ha rechazado otras posibilidades.

Tanto para Kierkegaard como para Heidegger, la existencia del individuo es sobre todo libertad y relación con su propio ser. Nuestro ser –a diferencia del de los entes no humanos– es abierto y en constante movimiento, de modo que somos lo que decidimos ser en cada momento. En palabras de Heidegger (2000: 161), «el “ser ahí” es “ser posible” entregado a la responsabilidad de sí mismo, es *possibilitas yecta* de un cabo a otro. El “ser ahí” es la posibilidad del ser libre *para* el más peculiar “poder ser”». El futuro es el abismo de la posibilidad y, como decía Sartre, estamos condenados a ser libres, a tener que escoger. Somos un proyecto de nosotros mismos que está siempre por realizar y que construimos a través de decisiones libres, encarados a la infinitud de las propias posibilidades. Nuestra esencia es nuestra existencia: no *tenemos* posibilidades, sino que *somos* nuestras posibilidades. Y así, frente a la nada (en el sentido de que la posibilidad no es nada concreto, sino lo que precede a cualquier concreción), experimentamos angustia, que para Heidegger (2000: 208) lo es de nuestro mismo ser-en-el-mundo:

La angustia “singulariza” al “ser ahí” en su más peculiar “ser en el mundo”, que en cuanto comprensor se proyecta esencialmente sobre posibilidades. [...] La angustia hace patente en el “ser ahí” el “*ser relativamente al* más peculiar “poder ser”, es decir, el *ser libre para* la libertad del elegirse y empuñarse a sí mismo.

La angustia reside en la libertad absoluta, en el hallazgo de la posibilidad como elemento constitutivo de la propia existencia, una posibilidad que, como el abismo, es aterradora y tentadora. En definitiva, *nos angustiamos porque vemos el futuro como una pizarra en blanco, inevitable y amenazante, a punto de ser determinada por las decisiones que tomemos*<sup>6</sup>.

Por todo ello, el momento en que Justine le asegura a su hermana que quiere casarse es muy relevante para esta investigación, ya que contribuye a sustentar una de las concreciones de la hipótesis principal: la interpretación de la espiral decadente que experimenta la protagonista se enriquece si a su carácter melancólico le añadimos la angustia que surge frente a la posibilidad y su propio ser-en-el-mundo. De entrada, Justine decide casarse, demostrando en este diálogo que es consciente de la responsabilidad de su decisión. Pero como veremos, su conducta ambigua indicará que el matrimonio le provoca un sentimiento de atracción y repulsión, una simpatía antipática y una antipatía simpática, que es la experiencia ambivalente característica de la angustia.

Al principio de la película predomina la simpatía. Pero pronto las cosas se tuercen hacia a la antipatía y descubrimos que Justine no es feliz. Poco a poco, en progresión *in crescendo*, las escenas nos la muestran atrapada en unas convenciones y unas relaciones que la oprimen. Un encarcelamiento que, por cierto, no solo se transmite a partir de las tensiones entre Justine y el resto de personajes, sino también, simbólicamente, impidiendo que el espectador salga de la localización de la película. Esta afirmación puede parecer extraña, ya que, obviamente, no podemos ver nada que la cámara no filme. No obstante, la película genera la sensación de que el espectador, a diferencia de algunos personajes que salen y vuelven a entrar, está encerrado en la mansión y su entorno. Casi se podría decir que la primera secuencia, la de la entrada (fallida) en limusina, es un mal presagio que insinúa que entramos en una trampa de la que no se saldremos (recordemos que al final la Tierra colisiona fatalmente con el planeta Melancholia). Asimismo, hay al menos tres escenas más que prácticamente actúan como fronteras infranqueables. En la última de la primera parte (min. 65), el caballo de Justine se niega a cruzar un pequeño puente de piedra que desempeña el papel simbólico de separación

entre la localización de la película y lo que hay más allá. Una situación que se repite en la segunda parte (min. 78), con la diferencia de que Justine, enfadada y frustrada, pegará al caballo para que, de nuevo sin éxito, la obedezca. Y para terminar, cuando Claire intenta inútilmente escapar con su hijo de la colisión planetaria (min. 112), el carrito de golf que conduce se averiará justo al inicio del mismo puente. Así pues, en resumen, la imposibilidad de escapar de la localización se puede interpretar como símbolo del aislamiento de una burguesía decadente que vive atrapada en unas costumbres absurdas y opresivas que ahogarán a Justine.

Esta absurdidad se pone de manifiesto en varias ocasiones. Sin ir más lejos, el detalle de utilizar el carrito de golf para huir de un apocalipsis inevitable es un caso paradigmático de la mirada irónica de Lars von Trier. Pero hay otros ejemplos: el concurso organizado durante el banquete para acertar el número de judías que hay dentro de un recipiente, el padre de Justine jugando con la cubertería y llamando “Betty” a todas las chicas – incluida su hija– o la meticulosidad enfermiza con la que se ha estructurado la celebración. Pero por si la crítica fuera demasiado sutil, el discurso que Gaby (*Charlotte Rampling*), la madre de Claire y Justine, pronuncia durante el banquete lo deja bien claro (mins. 19-20)<sup>7</sup>:

Sí, no he ido a la iglesia, no creo en el matrimonio. Claire, a quien siempre he considerado una mujer sensata: has organizado una fiesta espectacular... “Hasta que la muerte os separe. Por siempre jamás, Justine y Michael”. Solo tengo una cosa que añadir: disfrutad mientras dure. Yo personalmente detesto el matrimonio, sobre todo cuando afecta a los miembros más cercanos de mi familia.

Un rechazo feroz a la absurdidad de las convenciones y los rituales en el que ella misma insistirá cuando John (Kiefer Sutherland), el marido de Claire, le comunica que todos la están esperando para la ceremonia del pastel (min. 31):

La primera vez que Justine hizo caca en el orinal no estuve allí. La primera vez que mantuvo relaciones sexuales tampoco estuve. Así que dejadme en paz con vuestros putos rituales, por favor.

Lars von Trier parece estar de acuerdo con la idea de Freud según la cual la cultura se construye sobre la represión de las pulsiones, ya que la primera parte de la película está formada por una serie de situaciones melodramáticas y tragicómicas que muestran los conflictos que surgen del choque entre la naturaleza y las normas sociales. Robándole la expresión a Nietzsche (1999: 82), se puede decir que vemos *Melancholia* “con la misma angustiada expectativa con que se observa

el caldero de la cocina de una hechicera: en cualquier instante pueden producirse rayos y centellas, anunciarse terribles apariciones”. El ser humano cree que ha domesticado unas fuerzas que no pueden estarlo y que siempre amenazan con su resurgimiento. En este sentido, el convite sugiere que el precio que hemos pagado por la civilización es muy alto. El director danés lo utiliza para realizar un ejercicio radicalmente filosófico que es habitual en su filmografía: investigar tabúes, poner patas arriba la estabilidad de lo que se da por supuesto, provocar al espectador para que reflexione sobre lo que normalmente se mantiene oculto. Ya en *Epidemic* (1987) afirmó que una película tiene que ser como una piedra en nuestro zapato, explicitando que, desde su punto de vista, el cine debe inquietarnos y sacudirnos. Y en *Melancholia* lo intenta ridiculizando algunas de las convenciones sociales más enraizadas (las relacionadas con la familia, las relaciones sentimentales y el trabajo), cuya absurdidad se acentúa gracias a la inminencia del fin del mundo, ya que el espectador sabe desde la obertura que la Tierra desaparecerá.

Fijémonos, por ejemplo, en la escena que sigue a la anterior (mins. 31-32), en la cual John se disculpa ante los invitados y le reprocha a Claire el comportamiento de su madre y su hermana, insinuando que no están a la altura del lujo de su mansión. La intensidad y la seriedad de John ya son bastante ridículas por sí mismas, pero el apocalipsis inminente –del que los personajes todavía no son conscientes– les confiere un tono absurdo y muy crítico con una burguesía que se nos muestra retorcida y superficial. En cualquier caso, más allá de las escenas particulares, la cuestión es que en la primera parte de *Melancholia* vemos una civilización decadente que en la segunda parte desaparecerá. Y por fortuna, según el mensaje de la película, Justine se encarga de transmitirlo en una conversación con su hermana (mins. 91-93), dejando claro que la destrucción será absoluta y que la existencia no tiene ningún sentido: “La Tierra es cruel. No debemos llorar por ella. [...] Nadie la echaría de menos. [...] Solo hay vida en la Tierra. Y por poco tiempo.”

Así pues, Justine está atrapada por unas convenciones que la angustian. Una vez que ha decidido casarse, *tiene que ser feliz y demostrarlo*. En caso contrario, la posibilidad escogida se disolvería en el absurdo. Su hermana y su cuñado, entre otros, se encargan de dejárselo bien claro. Cuando se escapa un momento de la fiesta para ver a su sobrino, que ya está durmiendo, John le increpa (mins. 37-38): “Más vale que seas muy feliz”. A lo que ella responde: “Sí, eso espero, eso espero de verdad”. Y luego

él le dice que, a pesar de la gran cantidad de dinero que ha costado la fiesta, habrá valido la pena si tienen un trato: “tienes que ser feliz”. Justine, sin demasiada convicción, le asegura que lo será. Después del diálogo, simula una sonrisa a modo de entrenamiento y regresa a la fiesta, donde su padre le pregunta, de nuevo, si es feliz. Y ella vuelve a contestar afirmativamente. De una forma u otra, todos la presionan para que sea feliz. Pero Justine, lejos de conseguirlo, cada vez está más triste, aislada y melancólica. Su rostro, su lenguaje corporal y su conducta indican que está intentando disimular un rechazo incipiente por todo lo que la rodea.



La primera escena en que se insinúa su creciente infelicidad es muy relevante para el objetivo de esta investigación, porque nos muestra otro elemento esencial de la angustia, una de las dos caras de la ambigüedad que la caracteriza: el deseo provocado por la prohibición. Justine, abrumada por la situación, abandona el comedor donde se celebra la fiesta y sube al coche eléctrico (**mins. 21-24**). Después de conducir un rato a través del campo de golf, se detiene en el hoyo número dieciocho (del que su cuñado presume constantemente), se sube el vestido de novia y, con expresión de alivio y contemplando el cielo nocturno, orina en el césped. Podría haberlo hecho en la mansión, que está llena de baños lujosos, pero orinar en medio del campo de golf en el día de su boda es una forma de transgredir las convenciones que la someten.

En *El concepto de la angustia*, Kierkegaard afirma que esta es el supuesto del pecado. Como hemos visto, el individuo se angustia por la posibilidad del pecado, que es el espacio inobservable entre la inocencia y la culpabilidad. En palabras del pensador danés (2010: 168) la “angustia es el estado psicológico que precede al pecado, hallándose tan cerca de él, tan angustiosamente cerca de él, que ya no puede estarlo más.” En este estado el individuo experimenta el vértigo de quien está frente al abismo y se angustia por la posibilidad de convertirse en culpable. Y esto es, precisamente, lo que parece sentir Justine: ha decidido casarse y ahora está angustiada frente a la

posibilidad del pecado, que en su caso es no comportarse como los demás esperan que lo haga, no disfrutar como se supone que debería; en definitiva, no ser feliz. La prohibición despierta el deseo de transgresión, lo cual produce angustia. Y Justine, orinando en el campo de golf –el escenario que, en cierto sentido, representa la sociedad que ella rechaza–, manifiesta esta voluntad de transgresión.

Kierkegaard lo explica a través de la historia del primer hombre, a quien Dios prohíbe comer los frutos del árbol del conocimiento. Adán siente angustia, pero no del acto en sí, sino de la posibilidad de hacerlo que prohíbe el tabú. Lo que le angustia es que *puede*, que tiene la libertad para hacerlo. En el mismo momento en que Dios establece la prohibición, él adquiere conocimiento de la libertad, deja atrás la inocencia y la ignorancia y descubre la posibilidad de la transgresión, que a su vez despierta el deseo. En este sentido, la angustia fundamenta todo conocimiento, ya que el acto voluntario de Adán implica una comprensión de su elección. Y cuando finalmente cede a la tentación y transgrede, comete el primer pecado, el pecado original, antes del cual, en la inocencia, “no está el hombre determinado como espíritu, sino solo anímicamente determinado en unidad inmediata con su naturalidad. El espíritu del hombre está entonces como soñando.” (Kierkegaard, 2010: 87). En la inocencia, la angustia es angustia de la nada, de la mera posibilidad:

En este estado hay paz y reposo; pero también hay otra cosa, por más que esta no sea guerra ni combate, pues sin duda que no hay nada contra que luchar. ¿Qué es entonces lo que hay? Precisamente eso: ¡nada! Y ¿qué efectos tiene la nada? La nada engendra la angustia. Éste es el profundo misterio de la inocencia, que ella sea al mismo tiempo la angustia. El espíritu, soñando, proyecta su propia realidad, pero esta realidad es nada, y esta nada está viendo constantemente en torno a sí a la inocencia (Kierkegaard, 2010: 87).

En el estado de inocencia, en el que la libertad es solo posibilidad, no hay conocimiento del bien y del mal, por lo que tampoco hay culpa. Pero sí que hay angustia, porque el espíritu, frente a la nada, comprende que tiene que decidir. Y la angustia posterior al estado de inocencia proviene del ejercicio de la libertad: el futuro del individuo es un conjunto infinito de posibilidades que cierra aferrándose a la finitud, esto es, escogiendo. Si la angustia de estado de inocencia lo era de la nada, la posterior siempre lo es de algo.

Este esquema que se explica mediante la figura de Adán vale para toda la humanidad, ya que, según Kierkegaard (2010: 66), “el hombre es individuo y en cuanto tal consiste en ser a la par sí mismo y la especie entera, de tal suerte que toda la especie participa en el individuo y

el individuo en toda la especie.” Por ello, todos los seres humanos perdemos la inocencia de la misma manera que la perdió Adán: mediante una culpa. Y la culpa de Justine es no ser feliz. Aunque ella ya ha perdido la inocencia y, por tanto, su caso no es asimilable al del pecado original, el esquema de Kierkegaard nos sirve para interpretar su situación. Como en el caso del primer hombre, Justine sabe cuáles son los límites de su conducta, qué puede hacer y qué no, qué prohibiciones se le han impuesto. Y lo que la empieza a angustiar es que *puede no ser feliz*<sup>8</sup>. Al principio del convite, Justine intenta comportarse como se supone que tiene que hacerlo: finge una sonrisa adecuada, sigue los rituales, participa en los juegos, escucha los discursos, tranquiliza a su hermana cuando esta intuye el fracaso, etc. Pero la prohibición de la infelicidad despierta la posibilidad y el deseo de la transgresión. De este modo, abandona el estado de ignorancia feliz de las primeras escenas y, desde la angustia, comprende la decisión que ha tomado. Finalmente, se abandona al pecado, transgrediendo los límites que le han sido impuestos.

A partir de aquí, el resto de la primera parte mostrará el hundimiento progresivo de Justine en la farsa en que se convierte la boda. Lo cierto es que, como si de una pecadora arrepentida se tratara, ella lo sigue intentando, aunque cada vez con menos fuerzas. En la ceremonia del pastel, por ejemplo, procurará hacer lo que se espera de ella y pedirá disculpas a Michael por su comportamiento. Él, un espíritu cándido, se atribuye la responsabilidad por no haberla cuidado lo suficiente y trata de animarla con el regalo de bodas: un terreno con manzanos. Como si se tratara del jardín del Edén, parece un paraíso en el que podrían recuperar la inocencia perdida. Justine interpreta su papel y se muestra aparentemente feliz. Su marido, con una ternura inocente y conmovedora, insinúa que quiere tener hijos con ella, animándola a imaginarse columpios en los manzanos. Pero en este preciso instante, en el cual parecía suceder lo que se supone que tenía que suceder, aparece de nuevo el deseo de la transgresión: Justine se sube el vestido de novia, coge la mano de Michael y la lleva hacia su entrepierna. Al final no sucede nada, ya que ella, con una actitud juguetona, lo deja solo en la sala. Pero lo que aquí nos interesa es la voluntad de transgredir de Justine, que en un momento romántico, justo cuando él le hablaba de hijos y de columpios, intenta excitarlo sexualmente. Se diría que es incapaz de soportar tanta ternura y, atraída por la posibilidad del pecado, lo tienta como si fuera la serpiente en el Edén. En resumen, pues, la candidez de Michael y el carácter bucólico del regalo contrastan con la inclinación de Justine a la transgresión

y al pecado. A propósito de esto, no es baladí recordar que comparte nombre con el personaje de una de las obras más conocidas del Marqués de Sade<sup>9</sup>. Por motivos de extensión, no es posible profundizar en ello, pero vale la pena apuntar que la protagonista de *Justine o los infortunios de la virtud* (1791) también vive en un mundo que la oprime y la degrada y también es un personaje ambiguo que, como la angustia, concentra en sí misma la inocencia y la transgresión.



Unas escenas más adelante, después del encuentro con John en la habitación de su sobrino, Justine habla con su hermana (**mins. 41-42**). En el diálogo que mantienen se constata otra vez la ambigüedad de la angustia: pese a su conducta y a las dudas de Claire, Justine deja claro por enésima vez que quiere casarse, intentando encajar para redimirse del pecado de la infelicidad. Y justo después de la conversación, la angustia se manifiesta violentamente y en una situación que apunta a la noción heideggeriana. Visiblemente enfadada al contemplar la perfecta ordenación de los libros de arte en la estantería, Justine los cambia de sitio con rabia y disgusto. Para Heidegger, como hemos visto, la angustia abre el individuo al mundo y lo sitúa frente a *sí mismo como un ser-el-en-mundo*. Con ello, lo saca de su estado de caída. De este modo, si el *Dasein* es un estar familiarizado con el mundo, la angustia lo hace sentir fuera de casa. En palabras del pensador alemán (2000: 208): «en la angustia le va a uno “inhóspitamente”.» En este sentido, cuando Justine desordena los libros y destruye un orden previo, escapa simbólicamente de la familiaridad que la disolvía en el anonimato del uno y que la alejaba de la impropiedad. Su arrebató indica que es cada vez más consciente de las posibilidades que pueden formar parte de su propio proyecto.

La ambigüedad de la angustia la observamos también cuando, después de buscar consuelo en su madre sin encontrarlo, se esfuerza por integrarse en la fiesta, lo cual solo servirá para entristecerla todavía más. Al verlo, su hermana le ofrece alcohol para que se emborrache y se

divierta, o para que al menos pueda disimular. Y Justine, que acaba de rechazar el mismo ofrecimiento por parte de una camarera, entiende que tiene que hacerlo para simular felicidad y acepta entre lágrimas. Su marido intenta animarla una vez más y bebe con ella, en un empeño desesperado para convertir el drama en fiesta, para disfrazar de comedia la tragedia. Pero la realidad es que están cada vez más distanciados. Y en un último afán para ser feliz, Justine participa en un espectáculo de globos luminosos que se elevan hacia el cielo portando los mensajes que han escrito previamente los invitados. Es en vano: más allá de las sonrisas iniciales, su expresión la delata. Al final está tan descolocada que cuando tiene que lanzar el ramo desde lo alto del balcón –en uno de los muchos rituales de la boda que son objeto de mofa– es incapaz de hacerlo. Claire, ostensiblemente molesta, le coge el ramo de las manos y lo lanza ella misma a unos invitados que, como si fueran figurantes, no parecen percatarse de la situación.



Así pues, aunque lo ha intentado, Justine no ha conseguido alcanzar la felicidad que se esperaba de ella, por lo que se siente culpable. Y en la siguiente secuencia del film, en uno de los momentos más simbólicos del ritual del matrimonio, volverá ceder a la atracción propia de la angustia. Pero en este caso la prohibición transgredida será mucho más significativa que orinar en un campo de golf. La secuencia se inicia con una primera escena en la cual Justine y Michael, solos en la habitación y según la tradición, se disponen a consumar el matrimonio. Y no hay duda de que él lo intenta. Pero el rostro y la actitud de Justine muestran que la posibilidad de mantener relaciones sexuales con su marido le produce repulsión. De hecho, la escena es tan subversiva que se desarrolla y termina de una manera completamente inversa a la que se supondría: si las películas con un relato más estereotipado suelen mostrar –casi siempre con un toque de comicidad y ternura– los problemas que tiene el marido para desabrochar el vestido de la novia, aquí vemos –con un tono sarcástico y distante– las dificultades de Michael para abrocharlo. Justine, en lugar de terminar de desnudarse, le pide que la ayude a vestirse y huye precipitadamente de la habitación. El patetismo de la situación se intensifica con

un plano de Michael absolutamente solo en la habitación, en camisa blanca y calzoncillos, subiéndose los calcetines con el rostro desconcertado. Y en la siguiente escena se produce la transgresión: Justine mantiene una relación sexual en medio del campo de golf con un joven empleado de su suegro. Para el objetivo de este artículo hay al menos dos detalles a tener en cuenta. En primer lugar, que Justine, consciente de que su suegro y jefe le ha ordenado al chico que la siga en todo momento para presionarla laboralmente, espera que él vaya tras sus pasos. Esto indica un cierto grado de planificación, por lo que la transgresión es voluntaria. Después de repetir en varias ocasiones que quiere casarse, Justine cede al vértigo y se lanza al abismo, a una de las dos caras de la angustia. Y en segundo lugar, su actitud durante la relación sexual es intensa, pasional y dominante. En el único momento en que el chico parece querer tomar la iniciativa, Justine le empuja con violencia hacia el suelo. La frialdad que mostraba a su marido se ha transformado en pasión agresiva. Es como si cometiera adulterio solo por despecho con todo lo que la rodea. En otras palabras: la cuestión no es tanto el deseo que pueda sentir como el hecho de estar haciendo la última cosa que se esperaría de ella. Y la hace con toda la pasión que le acaba de negar a su marido.

La sensación de vértigo propia de la angustia que – como se intenta demostrar aquí– experimenta Justine a lo largo de la primera parte de *Melancholia*, tiene un parecido que vale la pena remarcar con el “cosmic horror” de H.P. Lovecraft y con la “perverseness” de Edgar Allan Poe. El primero describió lo que sienten los personajes de muchos de sus relatos como un deseo ambiguo de contemplar lo que les amenaza a pesar de sentir repulsión. Y la “perverseness” de Poe, que encontramos en cuentos como *El gato negro* (1843), *El corazón delator* (1843) y *El demonio de la perversidad* (1845), es un impulso primigenio que incita al individuo al mal por el simple hecho de que *puede* hacerlo y sabe que no debería. Además, este impulso es seguido por un intenso sentimiento de culpa. En *El demonio de la perversidad* –el título del cual ha dado nombre a esta inclinación– el narrador cree haber cometido el crimen perfecto. Pero después de pasar por inocente durante muchos años, se empieza a obsesionar con la idea de confesar. Y al final, torturado por este impulso y por el conocimiento de ser el único que tiene la posibilidad de delatarse, cede al demonio de la perversidad, se declara culpable y es condenado a muerte. Si no hubiera confesado, nadie le habría descubierto. Pero la tentación de inculparse le genera una atracción tan grande que no la puede resistir. Como Kierkegaard, Poe (2008: 163-164)

compara la sensación que experimenta el narrador con la contemplación de un precipicio:

Estamos al borde de un precipicio. Miramos el abismo, sentimos malestar y vértigo. Nuestro primer impulso es retroceder ante el peligro. Inexplicablemente, nos quedamos. [...] Y porque nuestra razón nos aparta violentamente del abismo, *por eso* nos acercamos a él con más ímpetu. No hay en la naturaleza pasión de una impaciencia tan demoníaca como la del que, estremecido al borde de un precipicio, piensa arrojarse en él.

La libertad radical –que podemos ejercer para confesarnos culpables, para saltar del precipicio o para cometer adulterio– produce angustia, una mezcla de atracción y repulsión. Y para algunos, como para Justine, este demonio de la perversidad llega a ser irresistible.

Volviendo a la película, una vez se ha consumado la infidelidad –que será la última y definitiva transgresión– se confirma el desastre que se intuía. Justine se despoja finalmente de la máscara que llevaba con tanto esfuerzo –entre otras cosas, le dice a su suegro lo que piensa de él– y los invitados abandonan la mansión. Y cuando se encuentra cara a cara con su marido, ella le asegura que lo mejor que puede hacer es marcharse. El diálogo entre los dos muestra de nuevo la importancia de la posibilidad en *Melancholia*: Michael le dice que “todo podría haber sido diferente” (**min. 59**). Pero el rostro cansado y hastiado de Justine –que se ha encarado al abismo de la posibilidad y ha experimentado el vértigo de la libertad– le indica que también podría haber sido peor, ya que, como sabemos, los horrores de la vida son insignificantes si se comparan con los de la posibilidad. Y además, el apocalipsis de la segunda parte de la película materializará la imposibilidad de toda posibilidad, lo cual acentuará la trivialidad de los asuntos humanos en general y de los que se nos han mostrado en la primera parte en particular. Una trivialidad que incluso Claire, que había preparado en convite con la meticulosidad propia de quien concede importancia a estos rituales, acabará reconociendo. Cuando Michael ya se ha ido y después de decirle a Justine que a veces la odia, Claire vuelve a entrar en la mansión, donde el organizador del evento le comunica que ya se sabe el número de judías y que nadie lo ha acertado (**mins. 61-62**), a lo que ella reacciona con ironía y desdén, señalando la trivialidad del concurso y, por extensión, de toda la boda.

Para terminar, solo queda añadir algo a la interpretación de la última escena de primera parte, aquella en la cual el caballo de Justine se niega a cruzar el puente. Cuando se ha hecho referencia a ella al principio del análisis, se ha omitido a propósito un detalle esencial para esta investigación: el animal se llama Abraham, como el patriarca del judaísmo,

la paradoja del cual constituye el objeto de la reflexión de *Temor y temblor*, que Kierkegaard escribió bajo el seudónimo de Johannes de Silentio. Según el conocido relato del Génesis (22: 1-19), Abraham acepta el mandato divino de sacrificar a su hijo Isaac. Kierkegaard sostiene que, con ello, ha realizado el salto de la fe, suspendiendo el juicio moral para obedecer a Dios. El patriarca realiza el salto de la fe y suspende el juicio moral para obedecer la orden de Dios. Su acto no parece tener ningún sentido ni beneficiar a nadie más. Abraham se encuentra frente a una situación que exige entrega absoluta y que genera angustia:

Lo que siempre se pasa por alto en la historia de Abraham es el hecho de la angustia [...]. Desde un punto de vista ético, podemos expresar lo que hizo Abraham diciendo que quiso matar a Isaac, y desde un punto de vista religioso, que quiso ofrecerlo en sacrificio. Se presenta, pues, una contradicción, y es en ella precisamente donde reside una angustia capaz de condenar a una persona al insomnio perpetuo; sin embargo, sin esa angustia, no habría sido nunca Abraham quien es (Kierkegaard: 1997: 31).

Como hemos visto en la explicación del marco teórico, el pensador danés también afirma en *El concepto de la angustia que esta no solo se experimenta, sino que nos constituye. La angustia es propiamente humana, la expresión de nuestra condición*: “Ésta es la razón de que no se encuentre ninguna angustia en el bruto, precisamente porque este, en su naturalidad, no está determinado como espíritu.” (Kierkegaard, 2010: 88). Y Abraham, que no sería quien es sin experimentar angustia, acepta el sacrificio que Dios le pide pese a la contradicción y a la imposibilidad de entender el mandato divino. El caballo Abraham, en cambio, se niega a cumplir la orden de Justine. A diferencia de su homónimo bíblico, el animal no puede experimentar angustia, ya que es únicamente humana: su reacción es fruto del miedo, que le impide cruzar la frontera. Y con esta rebelión contra su amo, impide que el espectador vea que hay más allá de la prisión escenográfica en que se ha convertido la mansión. Sin sacrificio, pues, no hay humanidad.

## 5. A modo de conclusión

Por todo lo expuesto hasta aquí, pues, parece justificado defender que lo que experimenta Justine durante la primera parte de la película no es solamente melancolía, sino sobre todo angustia. Este artículo, sin embargo, no pretende agotar el análisis de *Melancholia*. Al contrario, su intención es, en primer lugar, ofrecer el marco teórico propuesto como herramienta para que el espectador, desde

su propia experiencia, pueda enriquecer la interpretación de la película de Lars von Trier. Al mismo tiempo, y en segundo lugar, este artículo también ha querido apuntar la hipótesis principal de la investigación de la cual forma parte, que, como hemos anunciado anteriormente, defiende que *Melancholia* es una representación cinematográfica de la angustia que puede arrancarnos de la cotidianidad y encararnos a nuestro ser-para-la-muerte, constituyéndose así como un resorte de comprensión sobre la propia existencia y su finitud. Al ser solo una parte de la totalidad del proyecto, es evidente que no puede sostener por sí

misma esta hipótesis. Para ello sería necesario presentar las otras dos partes: la observación de la actitud de los tres personajes principales ante la inminencia del apocalipsis y, principalmente, el análisis de la transmisión de la angustia a través de la representación audiovisual. No obstante, esperamos que este artículo haya servido al lector para hacerse una idea de la hipótesis que proponemos y que haya contribuido a demostrar que *Melancholia*, a diferencia de la mayoría de películas apocalípticas, se erige como ocasión para reflexionar sobre la angustia. Y quién sabe si para experimentarla.

---

#### Referencias

- Heidegger, Martin. (2000). *El ser y el tiempo*, México: FCE.
- Kierkegaard, Søren. (1997). *Temor y temblor*, Barcelona: Altaya.
- Kierkegaard, Søren. (2010). *El concepto de la angustia*, Madrid: Alianza.
- Nietzsche, Friedrich. (1999). *Schopenhauer como educador*, Madrid: Valdemar.
- Poe, Edgar Allan. (2008). *Todos los cuentos 1*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- 

<sup>1</sup> El lector interesado puede consultar un artículo publicado en el nº14 de la revista *Disturbis* en el cual expongo esta parte del trabajo. <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis/Bienvenida.html>

<sup>2</sup> Esta división no responde a ninguna idea preconcebida sobre la naturaleza del cine, sino a una cuestión puramente metodológica.

<sup>3</sup> Aquí se utiliza el término “apocalipsis” para designar cualquier catástrofe que amenace con el fin del mundo o de la civilización, sin que tenga necesariamente connotaciones religiosas.

<sup>4</sup> El resumen de marco teórico que se expondrá a continuación es el mismo que se incluye en el artículo de la revista *Disturbis*, ya que, a pesar de ofrecer contenidos diferentes, los dos textos parten del mismo fundamento.

<sup>5</sup> Como sabemos, una buena parte de la obra de Kierkegaard está firmada por seudónimos. A pesar de estar comprometidos con el punto de vista hermenéutico que considera que hay que aproximarse a estos textos como si fueran obra del autor seudónimo –como él mismo pide en *Una primera y última explicación*, la última sección de *Post Scriptum no científico y definitivo a “Migajas Filosóficas”*–, a partir de aquí, para simplificar, se lo mencionará con su apellido.

<sup>6</sup> Para el danés, *la angustia solo lo es del futuro; cuando decimos que nos angustiamos por algo que ha pasado, en realidad lo estamos por la posibilidad de que vuelva a suceder*.

<sup>7</sup> La traducción de los textos es del doblaje en castellano.

<sup>8</sup> Esto no implica excluir otras razones que expliquen su comportamiento, como la posibilidad de padecer un trastorno psicológico o el hecho de no estar realmente enamorada de su marido. Al contrario, estas son explicaciones perfectamente legítimas y que se pueden complementar con el objetivo de este artículo, que no es otro que enriquecer la interpretación la conducta de Justine a la luz del marco teórico propuesto.

<sup>9</sup> Las referencias literarias y artísticas son una constante en *Melancholia*. Entre ellas, por ejemplo, el *Hamlet* de Shakespeare y la Biblia.