

EL CINE APOCALÍPTICO, LA ANGUSTIA Y EL SERIO PENSAMIENTO DE LA MUERTE APOCALYPTIC CINEMA, ANXIETY AND THE EARNEST THOUGHT OF DEATH

Roger Mas Soler

Universitat Autònoma de Barcelona
Københavns Universitet — Copenhagen Center for Disaster Research

RESUMEN

El propósito de este artículo es argumentar que algunas películas apocalípticas tienen un valor filosófico destacado como dispositivo existencial, en tanto que pueden constituir una ocasión para pensar seriamente en la propia muerte en el sentido kierkegaardiano. Para ello, utilizaré a las teorías de Søren Kierkegaard y Martin Heidegger sobre la angustia y la muerte en *Junto a una tumba*, *El concepto de la angustia* y *Ser y tiempo*, definiré un subgénero de cine apocalíptico basándome en la distinción entre cine de montaje y cine de mostraje y, finalmente, me centraré en *Melancholia* como ejemplo paradigmático de ello. El objetivo último es demostrar que la película de Lars von Trier se conforma como una representación cinematográfica de la angustia, gracias a lo cual nos puede sacar de la cotidianidad y enfrentarnos al tabú de la muerte.

PALABRAS CLAVE: Angustia, Muerte, Apocalipsis, Cine, Montaje, Mostraje, Melancholia, Kierkegaard, Heidegger, Ariès, Trier.

ABSTRACT

The purpose of this article is to argue that some apocalyptic movies have a singular philosophical value as an existential device, insofar as they can constitute an occasion to think seriously about death in the kierkegaardian sense. To that end, I will use Søren Kierkegaard's and Martin Heidegger's theories on anxiety and death in *At a Graveyard*, *The Concept of Anxiety* and *Being and Time*, I will define an apocalyptic movie subgenre based on the distinction between montage and mostrage cinema and, finally, I will focus on *Melancholia* as a paradigmatic example of it. The final goal is to demonstrate that Lars von Trier's film constitutes itself as a cinematic representation of anxiety, thanks to which it can pull us out of everydayness and make us confront the taboo of death.

KEYWORDS: Anxiety, Death, Apocalypse, Cinema, Montage, Mostrage, Melancholia, Kierkegaard, Heidegger, Ariès, Trier.

«And we all know how this will end.»
Sufjan Stevens, *Death with Dignity*.



1. INTRODUCCIÓN

En el último párrafo de *La Peste* de Albert Camus, mientras los habitantes de Orán celebran el fin de la epidemia que ha asolado la ciudad, el narrador nos advierte que, aunque no lo recordemos, la muerte nos amenaza constantemente:

Oyendo los gritos de alegría que subían de la ciudad, Rieux tenía presente que esta alegría está siempre amenazada. Pues él sabía que esta muchedumbre dichosa ignoraba lo que se puede leer en los libros, que el bacilo de la peste no muere ni desaparece jamás, que puede permanecer durante decenios dormido en los muebles, en la ropa, que espera pacientemente en las alcobas, en las bodegas, en las maletas, los pañuelos y los papeles, y que puede llegar un día en que la peste, para desgracia y enseñanza de los hombres, despierte a sus ratas y las mande a morir en una ciudad dichosa¹.

En el momento en que escribo estas líneas, me informan de que un Airbus A320 de la compañía alemana Germanwings se ha estrellado en los Alpes franceses. Después de leer las últimas actualizaciones, que son pocas y confusas, veo que algunos usuarios de Twitter se lamentan con frases como «nos podría pasar a todos» y «tragedias como ésta te abren los ojos». Así pues, parece que, a pesar de saber que somos mortales, solo lo recordamos cuando tropezamos de frente con la muerte, sea porque sucede alguna catástrofe, porque muere un conocido o porque nos detectan una enfermedad grave. Frente a esto, nos damos cuenta de que, en un momento u otro, todos moriremos. Pero incluso después de habernos enfrentado a la muerte, como los habitantes de Orán, en nuestro día a día acostumbramos a rechazar el pensamiento de la muerte². Aunque ésta, gracias a los medios de comunicación, aparece constantemente en nuestras vidas en forma de espectáculo, cuando se trata de encararla como realidad inherente e inevitable, procuramos ahuyentarla. En definitiva, aunque cabría suponer que somos conscientes de nuestra condición mortal, parece que el conocimiento que tenemos de ella es más proposicional que existencial, en el sentido que no nos sentimos mortales. Y, en cualquier caso, solemos pensar que todavía nos queda tiempo. Este autoengaño es el mismo que desenmascara Tolstói en *La muerte de Iván Ilich*. El protagonista del relato es un funcionario obsesionado con la respetabilidad y la posición social que cree que la muerte solo sucede a los demás. Y cuando un día fatídico le comunican que sufre una enfermedad terminal, es incapaz de aceptarlo.

¹ CAMUS, Albert (2010): *La Peste*, Barcelona, Edhasa / Diario Público, p.224.

² El presente artículo no se enmarca en el contexto de las ciencias sociales. Su posición epistémica y metodológica surge de la filosofía y los estudios culturales. Por ello, no pretende ser un estudio empírico y exhaustivo sobre las diversas actitudes frente a la muerte, que des de un punto de vista individual y intercultural pueden tener matices muy distintos: unos la consideran un tránsito, otros la buscan, etc. Aquí partimos de la intuición comúnmente aceptada y, como veremos, históricamente justificada, según la cual los habitantes de las sociedades occidentales tienden hacer lo posible por ignorarla.



En lo más hondo de su alma se daba perfecta cuenta de que se moría, pero él no estaba acostumbrado a ello; además, no lo comprendía, no podía comprenderlo. El ejemplo de silogismo que aprendió en la lógica de Kiseveter: «Cayo es hombre, los hombres son mortales, luego Cayo es mortal», en el transcurso de su vida le pareció justo sólo en lo tocante a Cayo, pero de ningún modo respecto a sí mismo.³

Este fragmento expresa la actitud occidental contemporánea frente a la muerte, que se ha convertido en algo intolerable e inmencionable: la consideramos una condición ajena, la encerramos en los geriátricos y en los hospitales, la negamos luchando desesperadamente contra el paso del tiempo, etc. La muerte es hoy un tabú. El tabú. No es de extrañar, pues, que la muerte haya sido uno de los principales objetos de estudio de la historia del pensamiento. Siguiendo la estela de Sócrates y Platón, quien afirmó en el Fedón que la filosofía es el arte de aprender a morir⁴, son muchos los filósofos que la han considerado un *ars moriendi*⁵. Constatando la inclinación de evitar el pensamiento de la propia muerte, la filosofía nos ha recordado de múltiples maneras que en algún momento —en cualquier momento—, todos moriremos, impulsándonos a reflexionar sobre el carácter intrínseco e inevitable de la mortalidad. De este modo, esperamos que la muerte nos enseñe algo sobre la vida para que no nos ocurra lo mismo que a Iván Ilich, que solo se da cuenta de que su existencia podría haber sido muy diferente cuando ya es demasiado tarde.

Ahora bien, la constante inminencia de la propia muerte y la angustia que nos abre a ella son experiencias radicalmente subjetivas e intransferibles, de modo que el discurso teórico stricto sensu —esto es, la filosofía entendida como una contemplación imparcial del mundo que busca una supuesta verdad objetiva— choca con un límite que no puede superar. El discurso con pretensión objetiva, sea filosófico o científico, nos puede ofrecer una explicación fisiológica y causal sobre la muerte, pero no ayuda al individuo a lidiar con ella. No al menos de un modo existencial. Para ello se requiere un discurso que explore lo que está completamente afuera del pensamiento —la propia muerte—, un conocimiento subjetivo tal como lo entendía Søren Kierkegaard, para quien la filosofía no es una contemplación imparcial del mundo que revela una supuesta verdad objetiva. Del mismo modo que la existencia no es una idea abstracta que se pueda englobar en un sistema con pretensión objetiva, sino el devenir de un ser humano, el pensamiento del individuo no es la especulación objetiva del filósofo que se olvida de sí mismo, sino el pensamiento subjetivo, la reflexión sobre la existencia.

Y precisamente, el objetivo del presente artículo es argumentar que algunas películas apocalípticas tienen un valor filosófico destacado como dispositivo existencial, en tanto que pueden constituir una ocasión para pensar en la propia muerte con seriedad, que, como veremos más adelante, consiste en vernos en ella. Para ello, primero recurriré a las teorías de Søren Kierkegaard y Martin Heidegger sobre la angustia y la

³ TOLSTÓI, León (1995): *La muerte de Iván Ilich y otros relatos*, Barcelona, RBA Editores, p. 57.

⁴ PLATÓN (1986): *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, Madrid, Gredos, p.39.

⁵ Aunque en PLATÓN este aprender a morir es, al fin y al cabo, una preparación para la inmortalidad.



muerte, después definiré este subgénero de cine apocalíptico y finalmente me centraré en *Melancholia*⁶ como ejemplo paradigmático. En otras palabras, intentaré demostrar que la película de Lars von Trier se conforma como una representación cinematográfica de la angustia, gracias a lo cual nos puede sacar de la cotidianidad y enfrentarnos a la mortalidad, funcionando como dispositivo de comprensión de la existencia, de mi existencia. Y éste, al fin y al cabo, es uno de los objetivos fundamentales de la filosofía.

2. LA MUERTE COMO TABÚ

Pero antes de acercarnos a Kierkegaard y Heidegger, conviene demostrar que, en efecto, en la cotidianidad de las sociedades occidentales existe una inclinación creciente a dar la espalda a la muerte. Para ello recurriremos a *Historia de la muerte en Occidente* de Philippe Ariès. De acuerdo con la investigación del historiador francés, hasta el siglo XI la muerte era próxima y familiar, un fenómeno cotidiano y domesticado. El moribundo fallecía en su habitación en una ceremonia pública, rodeado de parientes y conocidos de todas las edades. La gente afrontaba la muerte sin desesperación y sin patetismo, sin aferrarse a su individualidad y aceptando con resignación nuestro destino colectivo. Pero a partir de los siglos XI y XII se dieron algunas transformaciones⁷ que, poco a poco, recuperaron la preocupación por la singularidad de cada ser humano —que era muy presente en la antigüedad romana y se perdió en los primeros siglos de la Edad Media—, añadiendo dramatismo a la relación del individuo con su propia muerte y convirtiéndola en el lugar privilegiado en el que el ser humano —rico o letrado— tomaba conciencia de sí mismo.

La siguiente modificación se produce entre los siglos XVI y XVIII, cuando la preocupación se desplaza de la propia muerte a la muerte del otro. Según Ariès, hay dos grandes cambios que lo explican. Por una parte, a nivel artístico, los temas relacionados con la muerte se cargan de sentido erótico, lo cual erosiona la familiaridad de la muerte y contribuye a convertirla en una ruptura que, como el acto sexual, arranca al individuo de su vida cotidiana. Y por otra, la actitud de los asistentes en la ceremonia de la muerte sugiere una dificultad creciente para aceptar la muerte del otro, ya que estos, tanto en el lecho como en el duelo, rompen la rigidez del ritual tradicional y se vuelven más espontáneos y expresivos. A partir de ahora, el individuo se preocupará menos de su propia muerte y se centrará en el dolor por la ausencia del ser querido, lo cual también explica el culto a los cementerios.

⁶ VON TRIER, Lars (2011). *Melancholia*, Dinamarca-Alemania-Suecia, Zentropa Entertainments / Memphis Film / Slot Machine / Zentropa International Köln / BIM Distribuzione / Eurimages / Trollhättan Film AB / Arte France Cinéma.

⁷ Brevemente: la representación del Juicio Final como la separación de los justos y los condenados, que pone el acento en la responsabilidad individual; el desplazamiento de este juicio al momento concreto de la muerte del individuo, que será sometido a una última prueba; el interés por la descomposición del cuerpo, que insinúa un vínculo entre la muerte y un sentimiento de fracaso personal; y la personalización de las sepulturas, que sugiere el deseo de recordar la identidad del difunto.

Los cambios expuestos hasta ahora fueron muy lentos, casi imperceptibles. Pero Ariès afirma que, desde el segundo tercio del siglo xx, las sociedades occidentales están experimentando una revolución a nivel intelectual y emocional que se puede resumir de este modo: «La muerte, en otro tiempo tan presente por resultar familiar, va a difuminarse y a desaparecer. Se vuelve vergonzante y objeto de tabú.»⁸ Según la investigación del historiador francés, el origen de esta revolución se encuentra en una doble voluntad de protección. Por un lado, los allegados del moribundo suelen ocultarle la gravedad de su condición para evitarle el sufrimiento que implica la certeza de la propia muerte. Esta actitud es la opuesta a la del individuo de la Edad Media y el Renacimiento, que participaba de su muerte porque en este momento excepcional se completaba su individualidad. Y por el otro, como consecuencia de la intolerancia frente a la muerte ajena, no se quiere perturbar a la sociedad con la intensidad emocional y el padecimiento que provoca la irrupción de la muerte, de modo que la alejamos y la ocultamos. Hoy ya no se fallece en casa, sino en los hospitales, donde la muerte se ha convertido en un proceso tecnificado que se divide en una sucesión de pequeñas fases y que se determina por decisión médica, con lo cual ha perdido un dramatismo que podría trastornar a familiares y amigos. Ariès señala que último trabajo de los médicos es proporcionar al moribundo una muerte aceptable, es decir, una muerte que sea tolerable para los presentes y que altere lo menos posible la regularidad de la vida cotidiana. Además, se espera que el enfermo tenga el valor y la delicadeza de morir con discreción y que los allegados eviten las manifestaciones emocionales excesivas, que ya no inspiran piedad sino incomodidad. El dolor tiene que expresarse en privado. Así, se ha despojado a los vivos de su duelo y al moribundo de su propio fallecimiento.

En definitiva, pues, la muerte ha sustituido al sexo como principal prohibición. Al mismo tiempo que el segundo ha conquistado gradualmente el espacio público, hemos desarrollado métodos y protocolos para ocultar el paso de la primera en nuestra vida cotidiana. Ni podemos ver la muerte ni podemos hablar de ella. Por ello, observando los cambios históricos en las actitudes frente a la muerte y volviendo a la intuición que iniciaba este artículo, es legítimo preguntarse si, en general, los individuos de las llamadas sociedades occidentales pensamos seriamente en la propia muerte. Y para examinar esta cuestión, nos aproximaremos a las teorías sobre la muerte y la angustia que Søren Kierkegaard y Martin Heidegger exponen en *Junto a una tumba* y *El concepto de la angustia*, el primero, y en *Ser y tiempo* el segundo.

3. LA ANGUSTIA Y EL SERIO PENSAMIENTO DE LA PROPIA MUERTE

En el último de los Tres discursos para ocasiones supuestas, titulado *Junto a una tumba*, Kierkegaard compara la muerte con el hacha que, paciente y silenciosa, espera frente a las raíces del árbol. No sabemos cuándo se producirá el golpe, pero todos serán

⁸ ARIÈS, Philippe (2000): *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona, El Acantilado, p.83.



cortados, hayan dado buenos frutos o no, algo que se juzga después. Ello nos aterra tanto que acabamos pensando en la muerte como algo que solo sucede a los demás. Para explicarlo, el pensador danés distingue entre los múltiples estados de ánimo que puede generar la muerte y el serio pensamiento de la muerte: «Pensarse uno mismo muerto es seriedad; ser testigo de la muerte de otro es un estado de ánimo»⁹. Aunque el muerto sea un amigo, «aunque haya sido tu hijo, y aunque haya sido tu amado, y aunque haya sido tu único consejero, es, con todo, un estado de ánimo (...)»¹⁰.

En opinión de Kierkegaard, pensar en la muerte sin imaginarnos unidos a ella es una broma. Lo ejemplifica rechazando la famosa sentencia que Diógenes Laercio atribuye a Epicuro y que tiene como objetivo superar el miedo a la muerte: «pues cuando ella está, yo no estoy, y, cuando yo estoy, ella no está.»¹¹ Esto, afirma Kierkegaard, no es pensar en la muerte seriamente, ya que nos situamos fuera de ella. La seriedad no se encuentra en la exterioridad, en la muerte de otro, sino en la interioridad y la apropiación, en el pensamiento sobre la propia muerte. Y lo fundamental aquí es que, a diferencia de los estados de ánimo, el serio pensamiento de la muerte «tiene un poder retroactivo y real en la vida del viviente»¹², actuando como maestro y mostrándonos el valor del tiempo.

Tal como nos ha demostrado la investigación de Ariès, hemos dado la espalda a la muerte de tal modo que muchos vivimos creyendo que es algo que sucede a los demás y que, en cualquier caso, nos afectará en un futuro siempre lejano. Kierkegaard también insiste en ello: la seriedad nos aconseja pensar que todo se acaba, pero ello es difícil, dice, porque «hay un consuelo en la vida, un falso adulador; hay un reaseguro en la vida, un hipócrita impostor, se llama: aplazamiento.»¹³ De este modo, a pesar de la indeterminabilidad de la muerte, solemos vivir como Iván Ilich antes de la enfermedad: con la convicción injustificable de que todavía tenemos tiempo. Y no hay nada como el serio pensamiento de la muerte para descubrir este engaño: «La certeza de la muerte es seriedad, su incertidumbre es enseñanza, ejercitación de la seriedad; serio es aquél que, por la incertidumbre, es instruido para la verdad en virtud de la certeza.»¹⁴ Una seriedad que no se puede aprender siguiendo las lecciones de un hombre que ejercite el serio pensamiento de la muerte, porque ningún maestro puede enseñarnos como lo hace la muerte. Así pues, la tarea de pensar seriamente en la muerte es propia de cada individuo e implica el conocimiento de uno mismo:

Si es cierto que la muerte existe, como es el caso; si es cierto que todo termina con su decisión; si es cierto que la muerte nunca consiente en dar una explicación: pues, bien, entonces se trata de comprenderse a sí mismo (...); y el breve pero impulsor llamamiento de la seriedad, como el breve llamamiento de la muerte, es: hoy mismo. Pues, en la seriedad, la muerte da una fuerza vital que ninguna otra cosa da, nos hace vigilantes como ninguna otra cosa¹⁵.

⁹ KIERKEGAARD, Søren (2010): *Discursos edificantes. Tres discursos para ocasiones supuestas*, Escritos Søren Kierkegaard, vol. 5, Madrid, Trotta, p.444.

¹⁰ *Ibid.*, p.445.

¹¹ Ídem.

¹² *Ibid.*, p.464.

¹³ *Ibid.*, p.449.

¹⁴ *Ibid.*, p.449.

¹⁵ *Ibid.*, p.451.



En este sentido, el serio pensamiento de la muerte nos da el ímpetu para seguir el dictado del templo de Apolo en Delfos: conocernos a nosotros mismos. Y, al contrario del consejo falsamente tranquilizador de Epicuro, tenemos que hacerlo viéndonos en la muerte. No se trata de pensar en la muerte de un modo abstracto y objetivo, como si fuera un problema matemático que requiere una solución, sino de salir a su encuentro sin dejar de temerla y apropiándonos de ella en nuestra subjetividad.

La seriedad reside en que es la muerte lo que piensas, y que la piensas como lo que está asignado, y que de esta manera haces aquello de lo que la muerte no es capaz, estar ahí cuando la muerte también está ahí. (...) La muerte cuida de su oficio en la vida, no va de un lugar a otro como en la imaginación del temeroso, afilando su guadaña y amedrentando a mujeres y niños, como si eso fuera la seriedad. No, sino que dice: aquí estoy, y si alguien quiere aprender de mí que venga¹⁶.

Como afirma Kierkegaard, la muerte es un enigma, no explica nada ella misma y no necesita que nadie la explique, pero el viviente necesita una explicación que le permita conformar una vida. Y todas las explicaciones que acostumbramos a dar de ella —un tránsito, una desgracia, un alivio o una nada— contienen una concepción de la existencia. Por ello, el serio pensamiento de la muerte tiene una fuerza retroactiva e impulsora que nos ayuda a hacer las paces con la vida y a comprendernos a nosotros mismos.

Además, el serio pensamiento de la muerte no depende de tener el tiempo suficiente para completar la tarea. Por una parte, sabemos que el aplazamiento es un engaño y que podemos morir en cualquier instante. Y por la otra, no es una labor que se pueda completar, sino el esfuerzo constante de «vivir cada día como si fuera el último y, además, el primero de una larga vida.»¹⁷ La seriedad «se aferra hoy mismo al presente, no desprecia ninguna tarea por ser demasiado humilde, no descarta ningún tiempo por ser demasiado breve (...).»¹⁸ El serio pensamiento de la muerte convierte el tiempo en algo precioso, ya que consiste en «pensar que se ha acabado, que todo se ha perdido en la vida, para entonces ganarlo todo (...).»¹⁹ Al fin y al cabo, una vez muertos somos todos iguales, y del mismo modo que a los árboles los separa la calidad de los frutos que han dado, lo único que nos diferencia a nosotros es el modo en que hemos vivido. Morir, dice Kierkegaard, «es ciertamente la suerte de todo ser humano y, por tanto, un arte muy modesto; pero poder morir bien es la más alta sabiduría de la vida»²⁰.

Por su parte, Martin Heidegger coincide con Kierkegaard en el rechazo del consuelo epicúreo y en la necesidad de pensar en la muerte como la propia muerte y no como

¹⁶ *Ibid.*, p.445.

¹⁷ *Ibid.*, p.463.

¹⁸ *Ibid.*, p.452.

¹⁹ *Ibid.*, p.446.

²⁰ Ídem.



la muerte del otro. De hecho, como señalan Michael Theunissen²¹ y Laura Llevadot²², el análisis existencial de la muerte que lleva a cabo al principio de la segunda sección de Ser y tiempo se basa en las reflexiones expuestas en Junto a una tumba. Veámoslo.

Heidegger concibe la existencia a la manera kierkegaardiana, esto es, como el modo de ser exclusivo del ser humano, que es una relación que se relaciona con sí misma. Esto significa que, al contrario de los entes no humanos, nuestra existencia es libre y abierta, en movimiento constante y responsable de sí misma. Cada individuo es lo que decide ser en cada momento, un proyecto de sí mismo que, encarado a sus propias posibilidades, se construye en una constante anticipación de sí. Esta proyección implica una libertad intrínseca de escoger en virtud de la cual el individuo se crea a sí mismo. Es en este sentido que nuestra esencia está en nuestra existencia. Así, para evitar la cosificación de la ontología clásica —que reduce el ser a objetividad y presencia—, el término que utiliza el pensador alemán para analizar la existencia humana es «Dasein», el cual, al estar constituido por el verbo «sein» y la partícula «da» («ser ahí»), indica que estamos siempre arrojados a una situación concreta con la que mantenemos una relación activa. Por ello, nuestra estructura fundamental es ser-en-el-mundo. Y en la cotidianidad *vivimos en un estado de caída en el cual huimos de nosotros mismos, nos disolvemos en el anonimato de lo que Heidegger llama das Man —«el uno» o «la gente»— y nos damos sentido imitando a los demás.*

Disfrutamos y gozamos como *se* goza; leemos, vemos y juzgamos de literatura y arte como *se* ve y juzga; incluso nos apartamos del «montón» como *se* apartan de él; encontramos «sublevante» lo que *se* encuentra sublevante. El «uno», que no es nadie determinado y que son todos, si bien no como suma, prescribe la forma de ser de la cotidianidad²³.

En este estado, haciendo las cosas porque los demás las hacen, nos cerramos en una definición que nos viene dada desde fuera, rehusamos la responsabilidad de escoger y nos alejamos de nuestra existencia propia, que, como hemos visto, consiste en ejercer la libertad para elegirnos a nosotros mismos. En palabras de Heidegger: ««Uno» es en el modo del «estado de ser no en sí mismo» y la «impropiedad»»²⁴ Ahora bien, no hay que leer la impropiedad como si fuera «una caída desde un «estado primitivo» más alto y puro»²⁵ o «una mala y lamentable propiedad óptica que quizás pudiera eliminarse en estados

²¹ THEUNISSEN, Michael (2006): «The Upbuilding in the Thought of Death: Traditional Elements, Innovative Ideas, and Unexhausted Possibilities in Kierkegaard's *At a Graveside*», en *International Kierkegaard Commentary*, 9 & 10, Macon, Mercer University Press, p.321-358.

²² LLEVADOT, Laura (2012): «*At a Graveside: Ethics and Ontology*», en *Kierkegaard in Lisbon. Contemporary readings of Repetition, Fear and Trembling, Philosophical Fragments and the 1843 and 1844 Upbuilding Discourses*, Acta 17, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, p.19-34.

²³ HEIDEGGER, Martin (2000): *El ser y el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, p.143.

²⁴ *Ibid.*, p.145.

²⁵ *Ibid.*, p.195.

más avanzados de la cultura humana»²⁶, porque la caída es en realidad inherente al Dasein²⁷. Y por lo tanto, la existencia propia no es un estado excepcional que alguien ha logrado separándose de los demás, sino una modificación existencial. El Dasein se caracteriza por ser una carga de posibilidades que tiene que actualizar constantemente en el tiempo y por tener que asumir la responsabilidad que esto supone.

Pero no todas las posibilidades son equivalentes. Hay una, la más propia del Dasein, que escapa a nuestra elección y que se manifiesta como el destino inminente: la muerte, la posibilidad de la imposibilidad de todo proyecto. En consonancia con el análisis de Ariès, Heidegger afirma que el Dasein se mantiene «inmediata y regularmente en un «ser relativamente a la muerte» impropio.»²⁸ Esto es, en la cotidianidad, atribuimos a la muerte una certeza externa y la ocultamos bajo el temor de daños particulares. Nos asusta la posibilidad una herida, pero la muerte es algo ajeno. Del mismo modo que hacemos cosas porque «se hacen», cuando decimos que la gente «se muere» insinuamos que ésta solo afecta a los demás. Las habladurías de la cotidianidad nos ocultan nuestra certeza más propia: nos sabemos cuándo, pero la muerte llegará en cualquier momento. «La posibilidad más peculiar, irreferente, irrebasable y cierta es, por lo que respecta a la certidumbre, indeterminada»²⁹.

Vemos, pues, que Heidegger coincide con Kierkegaard tanto en considerar la muerte como indeterminable y decisiva como en la insistencia en la necesidad de pensarse uno mismo en la muerte. Los dos rechazan el encubrimiento de la muerte que impide aceptar su carácter decisivo —ya sea dándole la espalda en la cotidianidad o considerándola, como Epicuro, en abstracto— y urgen a encararla, lo cual, en Heidegger, significa adelantarse o volcarse hacia ella para que se manifieste como la posibilidad de comprender nuestro poder-ser más propio. «Un «ser relativamente a la muerte» propio no puede esquivarse ante la posibilidad más peculiar, irreferente, encubriéndola en esta fuga e interpretándola torcidamente o al alcance de la «comprensividad» del uno.»³⁰ Así, de la misma manera que Kierkegaard afirmaba que el serio pensamiento de la muerte tenía un poder retroactivo en la vida del individuo, Heidegger considera que el Dasein propio es el que se separa de la indiferencia del uno y, en una decisión anticipadora, afronta la existencia con absoluta consciencia de su posibilidad más propia. Ser-para-la-muerte impide que vivamos encarcelados en las posibilidades de la cotidianidad y, como el serio pensamiento de la muerte de Junto a una tumba, nos revela la importancia del tiempo. La muerte se convierte en el punto de referencia y el tiempo de la existencia se ancla en el presente, cuando asumimos la mortalidad y la responsabilidad de elegirnos libremente. Ello da sentido a una naturaleza, la nuestra, que se caracteriza por el cuidado o la cura de su propio proyecto y de su mundo.

²⁶ *Ibid.*, p.196.

²⁷ No hay que olvidar que el mismo Heidegger insiste en *Ser y tiempo* que la mirada de esta obra es puramente ontológica, alejándose así de un punto de vista moralizador.

²⁸ *Ibid.*, p.283

²⁹ *Ibid.*, p.289.

³⁰ *Ibid.*, p.284.



De todos modos, la existencia propia es una elección. Si queremos podemos vivir de espaldas a la muerte, ya que el ser solo se muestra si le salimos a su encuentro. Y lo que determina el modo en que éste se nos manifiesta es la disposición afectiva, esto es, el modo en que nos implicamos con las cosas: amor, odio, miedo, etc. Pues bien, según Heidegger, la disposición afectiva fundamental que nos abre al mundo —y con ello a *nuestra posibilidad más propia— es la angustia.*

El angustiarse abre original y directamente el mundo como 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*³¹.

La angustia es inherente al Dasein como un encontrarse fundamental que lo sitúa frente a sí mismo y lo arroja «contra aquello mismo por lo que se angustia, su «poder ser en el mundo» propio.»³² Y al mostrarle las posibilidades que pueden formar parte de su proyecto, le descubre que una de ellas, la muerte, está más allá de su elección. Así pues, la angustia nos encara a la nada y nos revela que lo inminente es la imposibilidad de la existencia. Con ello, rompe nuestra familiaridad cotidiana, nos arranca de la absorción en el uno, nos singulariza y nos muestra nuestra libertad para hacernos a nosotros mismos, señalándonos la propiedad y la impropiidad como posibilidades de nuestro ser.

Ahora bien, si queremos profundizar en la comprensión de la angustia, tenemos que recurrir, de nuevo, al pensamiento de Søren Kierkegaard, las ideas del cual resuenan en la teoría heideggeriana. En El concepto de la angustia, el autor seudónimo Vigilius Haufniensis afirma que ésta 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. Así pues, conviene insistir en que aquí no nos referimos a la angustia ni en un sentido psicológico —que se relaciona con lo que en un contexto clínico llamamos «ataque de pánico» o «de angustia»— ni en el sentido coloquial que la asocia al miedo. Para Kierkegaard, la angustia es «el vértigo de la libertad»³³, la experiencia de estar frente al abismo de la posibilidad. No en vano la palabra proviene del latín *angustus*, que se refiere a un desfiladero, una zona estrecha que ahora y oprime.

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 abajo³⁴.

³¹ *Ibid.*, p.207.

³² *Ibid.*, p.208.

³³ KIERKEGAARD, Søren (2010): *El concepto de la angustia*, Madrid, Alianza, p.118.

³⁴ Ídem.

Kierkegaard entiende la existencia como la relación interior, activa y libre del individuo consigo mismo, que nace a partir de la elección de sí frente al abismo de la posibilidad. Y la angustia es la experiencia ambigua de la atracción y la repulsión de quien, al límite del precipicio y consciente de la posibilidad de lanzarse, quiere y no quiere al mismo tiempo. Por ello, el pensador danés la define como «una antipatía simpática y una simpatía antipática»³⁵. Una ambigüedad que se muestra en la posibilidad del pecado. Cuando estamos encarados a la nada, nos sentimos atraídos por la posibilidad de pecar que surge de la libertad, experimentado al mismo tiempo atracción y repulsión. *Esto es, nos angustiamos ante la posibilidad de convertirnos en culpables*³⁶. La angustia es la realidad de la libertad en tanto que posibilidad ilimitada. Y no surge de la necesidad de escoger entre el bien o el mal, sino por el hecho mismo de poder.

Así pues, el objeto de angustia es indeterminado y desconocido. En ella no está amenazada una cosa específica, 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, como una araña, un avión o un asesino en serie. En palabras de Heidegger, la angustia no lo es de algo que esté dentro del mundo, sino que «el «ante qué» de la angustia es el «ser en el mundo» en cuanto tal.»³⁷ Y como el momento de la muerte, este ««ante qué» de la angustia es absolutamente indeterminado.»³⁸ El lenguaje nos da una pista de esta indeterminación cuando alguien nos dice que nos hemos angustiado «por nada». El Dasein no sabe ante qué se angustia, pero esta tan cerca que, como un desfiladero, corta la respiración. En definitiva, tal como sostiene Kierkegaard, mientras que el miedo es una experiencia física y un estado psicológico, la angustia es metafísica y metapsicológica. *Nos angustiamos por el abismo de la posibilidad, por saber lo que podemos llegar a ser. Y es que los horrores de la vida «siempre serán insignificantes en comparación con los de la posibilidad»*³⁹. *Así pues, la angustia no es una abstracción que se pueda capturar racionalmente, sino una expresión de la condición humana que brota de nosotros y nos constituye. Al fin y al cabo, como decía Kierkegaard, ni los ángeles ni los necios se angustian.*

4. EL CINE DE MONTAJE Y EL CINE DE MOSTRAJE

Hemos visto que tanto Kierkegaard como Heidegger insisten en el carácter inherente de la angustia y en la necesidad de pensar en la muerte como algo propio y no ajeno. Y tanto la una como el otro son experiencias radicalmente subjetivas que exigen apropiación por parte del individuo en su propia existencia, no verdades que puedan ser comprendidas a través de un discurso conceptual

³⁵ *Ibid.*, p.88.

³⁶ 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.

³⁷ HEIDEGGER, Martín (2000): *El ser y el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, p.206.

³⁸ Ídem.

³⁹ KIERKEGAARD, Søren (2010): *El concepto de la angustia*, Madrid, Alianza, p.273.



con pretensión de objetividad. Para aproximarnos a ellas, pues, necesitamos un conocimiento existencial que estimule la reflexión subjetiva y que intente iluminar la verdad del individuo singular.

Del mismo modo que establecemos una distinción entre una filosofía que, como la hegeliana, busca una verdad objetiva a través de un discurso conceptual que ignora lo que no se puede universalizar y otra que, como la kierkegaardiana, se fundamenta en la pasión y la subjetividad e intenta comunicar una verdad existencial, podemos distinguir entre un cine representativo que busca la recreación o sustitución de la realidad y otro más preocupado por estimular una vivencia subjetiva. Aquí quiero plantear la posibilidad que, por su uso del lenguaje cinematográfico, una clase determinada de películas apocalípticas puedan funcionar como resorte hacia este conocimiento subjetivo, constituyéndose como ocasión para abrirnos a la angustia y pensar seriamente en la muerte.

Laura Llevadot, en un artículo⁴⁰ en que observa el cine de Lars von Trier con una mirada kierkegaardiana, nos recuerda que, según el pensador danés, a cada tipo de verdad le corresponde un modo distinto de comunicación.

La verdad objetiva es transmitida mediante lo que Kierkegaard llama «comunicación de saber» [*Videns Meddelelse*], la cual se atiene al *qué* [*hvad*] de lo comunicado, mientras que la verdad subjetiva, en tanto consiste en una verdad existencial que el individuo debe reduplicar en su existencia para comprenderla de veras, exige una «comunicación de poder o capacidad» [*Kunnens Meddelelse*], puesto que lo que se trata de transmitir no es un saber sino un hacer. De ahí que este tipo de comunicación ética esté más preocupada por el *cómo* [*hvorledes*] que por el *qué*. De hecho, el *cómo* es el *qué*, la forma es el mensaje, pues no se puede tratar de transmitir una verdad ética o ético-religiosa en forma objetiva o científica, porque en ese caso el individuo receptor la asume como un saber del cual se siente dispensado de llevar a cabo en su existir⁴¹.

Kierkegaard, que trataba de comunicar una verdad ética o ético-religiosa que el lector pudiera reduplicar y que cuestionara su modo de vivir, consideraba que ello no era posible a través de un discurso generalizador, abstracto y de sentido prefabricado. Así, para lograrlo, construyó un abanico de tipologías existenciales —como, por ejemplo, las diversas versiones del esteta en *O lo uno o lo otro*— y recurrió a procedimientos estilísticos tales como la estrategia de los seudónimos y la no clausura del relato.

La tesis de Llevadot es que Lars von Trier, que como el pensador danés pone el foco sobre la existencia singular que se resiste a la abstracción y que cuestiona lo general, también ha tenido que modificar los procedimientos formales de su lenguaje para tratar de comunicar verdades existenciales. Y para argumentarlo, primero nos recuerda la distinción entre un cine de montaje y un cine de mostraje.

⁴⁰ LLEVADOT, Laura (2007): «El individuo singular: el cine de Lars von Trier a la luz de Kierkegaard», *Thémata. Revista de filosofía*, núm. 39.

⁴¹ *Ibid.*, p.436.





Figura 1. Fotograma de *Ordet* (Carl Theodor Dreyer, 1955).

Desde sus inicios, el cine se ha definido mayoritariamente a través del montaje —que, como demuestra el efecto Kuleshov, tiene una influencia decisiva en la comprensión de las imágenes—, considerándolo el arte de componer fragmentos de realidad para crear la ilusión de continuidad. Y en opinión de muchos, esta forma de entender el arte cinematográfico lo ha convertido en un arte conservador. Siguiendo a Llevadot, hay básicamente tres razones que lo explican. En primer lugar, al ofrecer un encadenamiento de imágenes de sentido cerrado, el cine de montaje no deja espacio a la libre asociación de ideas por parte del espectador. En segundo lugar, porque la necesidad de recuperar la inversión exige la distribución masiva, lo cual contribuye a la homogeneización de un sentido muy prefabricado ya de por sí. Y en tercer lugar, algunas técnicas de montaje se han repetido con tanta frecuencia que se han convertido en convenciones —como los *raccords de mirada*— que el espectador ha interiorizado y naturalizado de tal manera que rechaza cualquier asociación de imágenes de lógica distinta.

A este convencionalismo se le opone una concepción del cine que modifica el lenguaje en un intento de reducir al máximo el peso del montaje para escapar de la homogeneización del sentido y que, con Lapoujade, llamamos «cine de mostraje»⁴². Como ejemplos de ello, Llevadot menciona los falsos *raccords* de Jean-Luc Godard, los planos secuencia de Carl Theodor Dreyer, el uso que hace Orson Welles de la profundidad de campo, las situaciones óptico-sonoras puras de Roberto Rossellini y las diversas técnicas que usa Lars von Trier a partir del Manifiesto Dogma 95, como la cámara en mano y la multiplicidad de cámaras fijas.

A partir de aquí, Llevadot establece un paralelismo entre estas dos concepciones del lenguaje cinematográfico y los tipos de comunicación de los que hablaba Kierkegaard. Mientras que el cine de montaje parece apropiado para transmitir verdades objetivas —no en vano se ha utilizado tantas veces como instrumento de propaganda y adoctrinamiento—, el cine de mostraje intenta comunicar una verdad subjetiva, la

⁴² LAPOUJADE, Robert (1971): «Du montage au montraje», *Fellini, L'Arc*, núm. 45.

verdad del individuo, la verdad existencial que no se deja incluir en generalizaciones abstractas y que se mantiene como resto. Por ello, en tanto que esta verdad exige la apropiación por parte del espectador, el cine de mostraje se mantiene en una ambigüedad que huye de la clausura de significados y que posibilita una multiplicidad de interpretaciones.

Pues bien, aquí quiero reducir el campo de estudio dentro del arte cinematográfico y aplicar esta misma distinción a las películas apocalípticas para defender que algunas de ellas tienen un valor filosófico como dispositivo existencial. Modificando el lenguaje tradicional y cuestionando las convenciones del género, estos films tratan de comunicar una verdad subjetiva y estimulan al espectador para que reduplique el mensaje, constituyéndose así como una ocasión para pensar seriamente en la propia muerte en el sentido que Kierkegaard describe en *Junto a una tumba*.

5. UN APOCALIPSIS EXISTENCIAL

En menor o mayor medida, las películas apocalípticas⁴³ siempre han contenido un potencial para reflejar nuestros temores más profundos, entre los cuales el miedo a la muerte es uno de los más constantes y universales. Confrontando la amenaza del caos, la destrucción absoluta y, con frecuencia, la necesidad de mantener su humanidad mientras la civilización se derrumba, los personajes de estas películas se enfrentan a la angustia relacionada con la finitud en general y con la propia muerte en particular. De este modo, el cine apocalíptico suele tener la capacidad de crear las condiciones para comunicar la constante inminencia de la muerte. Esta capacidad se intuye en la presencia del género a lo largo de toda la historia del cine. Al fin y al cabo, como hemos visto, la muerte se ha convertido en el gran tabú de nuestros días, y cualquier tabú genera la atracción por la transgresión que proviene de la angustia⁴⁴. Y las formas de transgredirlo son muy diversificadas. Por poner solo algunos ejemplos⁴⁵: cometas —*Verdens Undergang* (August Blom, 1916)—, colisiones cósmicas —*La fin du monde* (Abel Gance, 1931), *When Worlds Collide* (Rudolph Maté, 1951), *Deep Impact* (Mimi Leder, 1998), *Armageddon* (Michael Bay, 1998)—, conflictos extraterrestres —*The Day the Earth Stood Still* (Robert Wise, 1951), *Invasion of the body snatchers* (Don Siegel, 1956), *The War of the Worlds* (Byron Haskin, 1953)—, monstruos —*Gojira* (Ishiro Honda, 1954), *The Mist* (Frank Darabont, 2007), *Monsters* (Gareth Edwards, 2010)—, destrucción nuclear —*On the Beach* (Stanley Kramer, 1959), *The War Game* (Peter Watkins, 1965), *The Day After* (Nicholas Meyer, 1983)—, zombis —*Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968), *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002)—, guerras bacteriológicas —*The Last Man on Earth* (Sidney Salkow y Ubaldo Ragona, 1964)—, desastres medioambientales —*The Day After Tomorrow* (Roland Emmerich, 2004)—, epidemias —*Contagion* (Steven Soderbergh, 2011)—, etc.

⁴³ Aquí utilizo el término «apocalipsis» para designar cualquier catástrofe que amenace con el fin del mundo o de la civilización en general, sin que tenga necesariamente connotaciones religiosas.

⁴⁴ No pretendo afirmar que ésta es la única razón que explica el interés generado por cine apocalíptico. Ello requiere una investigación que está más allá de las intenciones y las ambiciones del presente artículo.

⁴⁵ Sin ninguna voluntad sistemática o valorativa.





Figura 2. Fotograma de *The Mist* (Frank Darabont, 2007).

Todas estas películas atesoran el potencial de transmitir la inevitabilidad de la muerte y su carácter decisivo. Para alguien que piensa en la muerte como algo externo que solo afecta a los otros, el cine apocalíptico puede ayudarlo a comprender que, en algún momento, todo termina. Se podría argumentar que esta capacidad también la tienen todas las películas que, de un modo u otro, se acercan al tema de la muerte, como, por ejemplo, *Mi vida sin mí* (Isabel Coixet, 2003) o *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004). Sin negar esta posibilidad, considero que la diferencia fundamental es que en el cine apocalíptico está amenazada la existencia de toda la humanidad, no solo la de algunos individuos en particular. Y por ello, no se trata de la muerte *del otro*. Al mostrar que frente a una catástrofe global no hay escapatoria, pueden constituirse como lugar privilegiado para transmitir la inevitabilidad de la muerte. Además, las películas que, como *Melancholia*, se acaban con el fin del mundo, no permiten la posibilidad del duelo —en el sentido que ya no queda nadie para vivirlo—, una estrategia muy utilizada por aquellas que representan la muerte del otro.

Ahora bien, no todas las películas apocalípticas actualizan o aprovechan la capacidad de convertirse en ocasión para estimular el serio pensamiento de la muerte. Para que ello sea posible, considero necesarias dos características.

Por una parte, el contexto apocalíptico de la narración —es decir, la inevitabilidad y la inminencia del fin del mundo o de la civilización— tiene que ser determinante en el argumento y no solo un decorado para desarrollar una película de otro género. Por ejemplo, *2012* (Roland Emmerich, 2009), utiliza una profecía sobre el apocalipsis como pretexto para narrar una historia de acción y supervivencia. El fin del mundo es solo un decorado, en el sentido que la trama seguiría el mismo esquema si el contexto fuera un edificio en llamas o un transatlántico que se hunde. En cambio, en *4:44 Last Day on Earth* (Abel Ferrara, 2011), la atmósfera apocalíptica determina la historia.





Figura 3. Fotograma de 4:44 *Last Day on Earth* (Abel Ferrara, 2011).

Y por otra parte, la película tiene centrar la narración en la perspectiva del individuo y en su reacción cuando se enfrenta al final de la existencia. No me refiero necesariamente al hecho de optar por un punto de vista subjetivo en el sentido en que hablamos de una cámara subjetiva, sino al intento de comunicar el estado de ánimo de los personajes. De este modo, más que los fuegos artificiales, interesan los pliegues de la existencia individual. Mientras que los protagonistas de *4:44 Last Day on Earth* se enfrentan a las emociones que les provoca el hecho de saber que sus horas están contadas, los de *2012* huyen constantemente de catástrofes concretas —terremotos, erupciones, etc.— sin afrontar realmente el hecho de que el mundo está al borde de la desaparición. Y para que una película apocalíptica se convierta en un dispositivo que nos abre al serio pensamiento de la muerte, tiene que prestar al menos tanta atención al apocalipsis interno como al externo.

Así pues, creo que hay un tipo de películas apocalípticas que, a diferencia de producciones que se centran en la acción, la espectacularidad y el aspecto más externo del apocalipsis, ponen en escena las experiencias subjetivas de la angustia y la propia muerte, que desbordan cualquier aproximación objetiva para comprenderlas. Algunos ejemplos podrían ser *Miracle Mile* (Steve De Jarnatt, 1988), *The Road* (John Hillcoat, 2009) o *Perfect Sense* (David Mackenzie, 2011). Y considero que *Melancholia* es el paradigma de esta clase de cine apocalíptico, ya que además de las dos características mencionadas, la película de Lars von Trier se constituye como una representación visual de la angustia —que, recordémoslo, es la disposición afectiva que nos abre a la propia muerte— porque comparte su misma esencia: la indeterminación y la ambigüedad⁴⁶.

⁴⁶ Aunque la comunicación de la angustia a través de los personajes también podría ser relevante para esta investigación —sin ir más lejos, Kierkegaard cuestiona en *Junto a una tumba* la tristeza melancólica que desea la muerte como una huida y la crítica como signo de puerilidad propio de quien teme a la vida—, por razones de extensión y porque éste es un trabajo en curso, me centraré en la representación audiovisual.

6. MELANCHOLIA

En relación a la indeterminación, en primer lugar, afirmo que ésta es la característica principal del antagonista de la película. Se podría objetar que un planeta enorme es lo contrario de un objeto indeterminado. Pero hay varias razones, fundamentadas en el texto y en la imagen, que permiten sostener esta interpretación. De entrada, la amenaza real no es el planeta mismo, sino la nada indeterminada de la aniquilación absoluta, de la cual funciona como símbolo. Como en la angustia, lo que está amenazado en el film no es algo concreto, sino la totalidad de la existencia humana, expuesta a la nada.

Además, el planeta se describe como algo completamente extraño y más allá de todo lo conocido. Por una parte, cambia de color y tiene una trayectoria errante. Y por la otra, a diferencia de lo que es habitual en las películas con amenazas cósmicas —que cuentan entre sus convenciones con el momento de difusión del peligro a través de los medios comunicación y el debate entre expertos—, no descubrimos su existencia y características a través de la prensa y de astrónomos profesionales, sino a través de un aficionado a la astronomía y su hijo. Si en algún momento de la narración se ofreciese una descripción científica del planeta, el espectador lo podría visualizar como un objeto mensurable y comprensible. Pero no es el caso. La única información se nos proporciona cuando Claire —Charlotte Gainsbourg—, asustada por la presencia del astro, realiza una búsqueda en una página de Internet que parece poco fiable. En opinión de algunos críticos, esta ausencia de información quita realismo a la película. Peter Bradshaw, desde lo que —de acuerdo con la distinción anterior— parece una concepción del cine como arte representativo de montaje, se pregunta cómo es posible que ningún personaje piense en conectar la televisión para saber qué está pasando⁴⁷. Mi opinión, en cambio, coincide con la de *Sukhdev Sandhu*, para quien *la hipotética falta de información y plausibilidad científica no desmerece a la película*⁴⁸. *Al fin y al cabo, su narración no está vinculada a una supuesta credibilidad que provendría del conocimiento científico, sino a la angustia que despierta la confrontación con la nada*. Y esta desinformación contribuye a generar la sensación de que el astro, como el objeto de la angustia, es indeterminado.

De hecho, no parece justo acusar *Melancholia* de falta de realismo. Primero, porque no quiere ser una película de ciencia-ficción interesada en los detalles científicos, sino de drama realista que explora las grietas de la existencia. Y segundo, porque muchos films apocalípticos ofrecen información detallada para obtener un crédito de verosimilitud que luego sirve para justificar un relato de acción nada realista. Desde este punto de vista, la película de Lars von Trier tiene una vocación mucho más realista que, por ejemplo, *Armageddon* (Michael Bay, 1998), en la cual un grupo de astronautas aterrizan en un asteroide del tamaño de Texas y lo destruyen con explosivos colocados a solo 242 metros de profundidad.

⁴⁷ BRADSHAW, Peter (2011): «Cannes 2011 review: Melancholia», *The Guardian*, 18 de mayo de 2011. <<http://www.guardian.co.uk/film/2011/may/18/cannes-2011-review-melancholia?intcmp=239>> [Consulta 4 de marzo de 2012].

⁴⁸ SANDHU, Sukhdev (2011): «Cannes 2011: Melancholia, review», *The Daily Telegraph*, 18 de mayo de 2011. <<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/cannes-film-festival/8520943/Cannes-2011-Melancholia-review.html>> [Consulta 4 de marzo de 2012].





Figura 4. Fotograma de *Melancholia* (Lars von Trier, 2011).

En esta línea, y en segundo lugar, afirmo que *Melancholia* también consigue crear una atmosfera indeterminada gracias a la fusión del *realismo del guión en el tratamiento de los personajes con un tono audiovisual mágico y enigmático, que, por ejemplo, se manifiesta de modo paradigmático en la obertura de la película, bella e inquietante a la par. Esta peculiar mezcla puede descolocar al espectador, acostumbrado, en general, a que el realismo del guión vaya de la mano de un realismo audiovisual.*

Finalmente, en tercer lugar y a nivel narrativo, la indeterminación también se consigue con la destrucción sistemática de las convenciones del género de catástrofes. De hecho, esta práctica es característica en la filmografía de Lars von Trier, que ya en *Idioterne* (1998) desmitificó el proceso de creación cinematográfica, mostrando sus entrañas mediante la aplicación del manifiesto Dogma 95. En *Dancer in the Dark* (2000), por ejemplo, da la vuelta al musical. En *Breaking the Waves* (1996), al melodrama. Y en *Antichrist* (2009), al cine de terror. Con este ejercicio de demolición de las convenciones de género, se difumina la experiencia del espectador, acostumbrado a unos clichés radicalmente diferentes. Sintetizando, en *Melancholia* encontramos esta destrucción en la ausencia de esperanza, acción y suspense —porque sabemos desde la obertura que la colisión es inevitable—, en el vuelco de la historia de amor —que suele ser la trama secundaria de muchas películas— y en la inversión del tópico del final feliz.

En relación a la ambigüedad, defiendo que *Melancholia* presenta el apocalipsis de una forma ambigua porque utiliza las técnicas cinematográficas para embellecer un acontecimiento que, en principio, causa temor⁴⁹. Y es que, a pesar de las discrepancias particulares, la mayoría de críticos coincidieron en elogiar la belleza audiovisual de la película. Anthony O. Scott, por ejemplo, escribió que, a pesar de no ser un film para sentirse bien, genera satisfacción estética⁵⁰. Ahora bien, en tanto que esta satisfacción se

⁴⁹ Esta voluntad de zandearnos embelleciendo acontecimientos desasossegantes también es frecuente en el cine de Lars von Trier, como podemos comprobar en el prólogo de *Antichrist*.

⁵⁰ SCOTT, Anthony Oliver (2011): «Bride's Mind Is on Another Planet», *The New York Times*, 10 de noviembre de 2011. <<http://movies.nytimes.com/2011/11/11/movies/lars-von-triers-melancholia-review.html?adxnnl=1&pagewanted=all&adxnnlx=1332860963-S4MiPf7JHohL-fGIfxUlzA>> [Consulta 4 de marzo de 2012].

genera frente al fin del mundo, puede ocasionar en el espectador una combinación de atracción y repulsión. Así pues, más concretamente, puede despertar la experiencia de lo sublime, ya que la belleza no tiene la ambigüedad necesaria para explicar la angustia⁵¹. En este sentido, *Melancholia* produce una combinación paradójica, un conflicto entre el deseo de saber y el de no saber, de mirar y no mirar. Jorge Fernández describe esta experiencia distinguiendo entre el terror y el horror:

Y nótese qué delgada diferencia media entre el *terror*, que remite a la situación capaz de producir un miedo exagerado, y el *horror*, sentimiento mucho más difícil de caracterizar. Aquello que Lovecraft denominaba «espanto cósmico», un pánico que produce a partes iguales la fascinación y el delirio, se corresponde con lo que podríamos entender como «horror», o incluso la *angustia* heideggeriana⁵².

Israel Arias expresó esta ambigüedad en las primeras líneas de su crítica: «El fin del mundo es hermoso. Triste, sí, pero muy hermoso. Ese es el agrídulce sabor de boca que deja *Melancholia* (...)»⁵³. Y también Elliot Kern:

Cuando *Melancholia* terminó, me pareció acaparadoramente difícil el trabajo de levantarme de mi silla. No porque no quisiera que la película terminara: no podría haberse concluido de una manera diferente. Fue porque en la escena final de *Melancholia* fui testimonio de la destrucción de la vida en la Tierra, y entendí que eso era bueno⁵⁴.

Así pues, robando a Kierkegaard las palabras con las que define la angustia, sostengo que la *Melancholia* genera una antipatía simpática y una simpatía antipática, creando las condiciones para suscitar ante el apocalipsis una experiencia ambigua, desasosegante y atractiva a la vez, esto es, la misma que se experimenta ante el objeto de la angustia. Para justificar esta tesis, veamos algunos⁵⁵ elementos que contribuyen a ello.

⁵¹ En la crítica del juicio, Immanuel Kant afirma que lo bello y lo sublime son dos géneros diferentes y no dos especies del mismo género. En otras palabras, lo sublime no es la belleza extrema. Mientras que la experiencia de la belleza es finita y completa, proviene de la forma limitada y produce una contemplación reposada, la de lo sublime desborda la forma, pone en juego la idea de infinito, sobrepasa al sujeto y causa temor. Más concretamente, el sublime dinámico, el de los sentidos, puede amenazar nuestra integridad. Pero a pesar de ello, dice Kant, cuando el individuo posee una cierta educación y está en un lugar seguro, lo sublime le produce placer, una idea que recuerda a la posterior tesis kierkegaardiana según la cual la experiencia de la angustia es ajena al ser humano sin espiritualidad. Y es que, del mismo modo que Kierkegaard afirma que la causa del vértigo no está en el abismo sino en los ojos del observador, Kant entiende que lo sublime proviene de nuestro espíritu y no del objeto.

⁵² FERNÁNDEZ, Jorge (2011): *Filosofía zombi*, Barcelona, Anagrama, p.30.

⁵³ ARIAS, Israel (2011): «Melancholia, el fin del mundo según Lars Von Trier», Europapress, 4 de noviembre de 2011. <<http://www.europapress.es/cultura/critica-00656/noticia-melancholia-fin-mundo-lars-von-trier-20111104132242.html>> [Consulta 4 de marzo de 2012].

⁵⁴ KERN, Elliot (2011): «Melancholia — Movie Review», Gotchamovies.com. <<http://gotchamovies.com/news/melancholia-movie-review>> [Consulta 11 de marzo de 2012]. Traducción del inglés.

⁵⁵ Por la naturaleza de este artículo, el objetivo es apuntar algunos detalles. En ningún caso lo considero un análisis exhaustivo que agota todas las posibilidades, sino el inicio de una línea de investigación.





Figura 5. Fotograma de *Melancholia* (Lars von Trier, 2011).

De entrada, la dirección artística —localización, paisaje, escenografía y vestuario—, que confiere a la película una atmósfera de fantasía, bella pero turbadora y enigmática a al mismo tiempo. Mientras que muchas cintas de catástrofes inquietan, en parte, gracias a los entornos más o menos desagradables en los cuales acostumbran a desarrollarse —*The Road* sería un ejemplo paradigmático de ello—, *Melancholia* lo intenta a través de un decorado elegante y armónico. Sin olvidar la iluminación, que, en la línea de la tradición expresionista, se combina con la naturaleza para expresar el drama de los personajes. Si en la primera parte de la película la iluminación cálida y agradable se contrapone al contenido de la narración —el fracaso de una boda y de la estructura familiar en general—, en la segunda se relata el fin del mundo con un tono azulado que proviene del astro. En lugar de mostrarnos el apocalipsis con habituales colores rojizos y apasionados, Lars von Trier nos invita a una actitud resignada a través de una iluminación de carácter frío. Así pues, el mismo planeta *Melancholia* también aporta ambigüedad, no solo por ser indeterminado, sino también porque es, al mismo tiempo, la causa de la destrucción y la fuente de la belleza del film, ya que la estética de ésta se construye a partir del halo azulado que emana del astro errante. En este sentido, se puede entender como el objeto de la experiencia de lo sublime.

Otro elemento esencial para entender la sensación de ambigüedad es el uso dual de la cámara, que crea dos atmósferas contrapuestas. Por un lado, prácticamente toda la película está filmada con la cámara en mano —siguiendo el estilo propio del tercer mandamiento o voto de castidad del manifiesto *Dogma*—, lo cual imprime realismo y transmite un dramatismo individual y cercano. Y por el otro, también hay algunas escenas puntuales filmadas con un estilo de cámara más clásico, con movimientos continuos y estables, que da a la imagen un aire sobrio, distante, romántico y sublime y que transmite un dramatismo más universal⁵⁶. De nuevo, la combinación de estas dos cámaras es ambigua: si el primer estilo inquieta, el segundo cautiva.

⁵⁶ Como el plano aéreo de las dos hermanas cabalgando entre la niebla (min. 64, figura n.º5) o todas las escenas cósmicas que muestran la danza mortal entre *Melancholia* y la Tierra.



Figura 6. *Los cazadores en la nieve* (Pieter Brueghel el Viejo, 1565).

Y finalmente, la obertura de *Melancholia* es, posiblemente, el elemento que más contribuye a presentar el fin del mundo como un acontecimiento sublime y, por lo tanto, a generar la ambigüedad propia de la angustia. A continuación citaré brevemente algunas de sus características más destacadas.

En primer lugar, el uso de la cámara lenta, que parece querer hipnotizar al espectador, algo que también vemos en otros trabajos de Lars von Trier, como en los prólogos de *Antichrist* (2009) y *Europa* (1991). En segundo lugar, el énfasis en el equilibrio geométrico de los planos, que recuerda a C.T. Dreyer y a Stanley Kubrick y que observamos, entre otras, en la octava escena de la obertura, un tríptico que alinea a la perfección tres personajes con tres astros. En tercer lugar, los claroscuros de iluminación, que contemplamos en la escena número seis, en la que el caballo de la protagonista desfallece a cámara lenta. En cuarto lugar, el punto de vista cósmico de algunos planos, que nos sitúa en el lugar de un observador externo, mostrándonos con frialdad la insignificancia de la existencia y, al mismo tiempo, creando la experiencia de lo sublime, ya que la visión de la colisión nos amenaza y nos causa placer estético. En quinto lugar, las constantes referencias artísticas, entre las cuales cito dos: en la tercera escena aparece, quemándose, *Los cazadores en la nieve*, de Pieter Brueghel el Viejo; y en la catorce se reproduce el cuadro *Ofelia*, de John Everett Millais, que a su vez apunta al *Hamlet* de Shakespeare. Y para terminar, la combinación de las imágenes con el *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, cuyo dramatismo sugestiona al espectador y acompaña una sensación de atracción y repulsión que se mantiene hasta el final.

7. CONCLUSIÓN

Por todo lo argumentado, afirmo que *Melancholia* —y el tipo de cine apocalíptico que representa— crea las condiciones para transmitir la angustia —que es la disposición afectiva que nos encara a nuestra propia mortalidad—, lo cual nos puede ayudar





Figura 7. Fotograma de *Melancholia* (Lars von Trier, 2011).

a pensar seriamente en la muerte en el sentido que reclama Kierkegaard en *Junto a una tumba*. En relación a la propia muerte no hay conocimiento objetivo o representación que valga. Se trata de comunicar una verdad subjetiva que el individuo pueda reduplicar en su existencia para comprenderla y cuestionar su modo de vivir. Y creo que la película de Lars von Trier, que no busca el concepto o la universalización sino la vivencia y que se podría caracterizar como cine de mostraje, nos acerca a un grado de aprehensión existencial inalcanzable para el discurso con pretensión objetiva. Por su fuerza disruptiva, *Melancholia* puede funcionar como un dispositivo de comprensión nuestra existencia individual, arrancándonos de la cotidianidad, abriéndonos a la angustia, encarándonos a nuestro ser-para-la-muerte y ayudándonos a desvelar la ilusión del aplazamiento.

El último plano de la película es un fundido a negro posterior a la colisión entre la Tierra y Melancholia —que es uno de los motivos por los cuales Peter Szendy la también la considera un ejemplo paradigmático del cine apocalíptico⁵⁷. Así pues, el fin de *Melancholia* es el fin del mundo. Y ello nos recuerda que, como afirma Kierkegaard, la decisión de la muerte es decisiva: «Cuando llega, se dice: hasta aquí, ni un paso más; entonces se acabó, no se agrega ni una letra; entonces el sentido ha sido expuesto, no ha de oírse un ruido más— entonces todo terminó»⁵⁸. Ahora bien, como dice el pensador danés, la tarea de pensar seriamente en la muerte es propia de cada individuo. Ningún maestro puede enseñarnos de la misma manera que la incertidumbre de la muerte cuando nos indica su certeza. Por ello, *Melancholia* solo puede ser una ocasión. La tarea pertenece a cada espectador.

Recibido: febrero 2015, aceptado: mayo 2015.

⁵⁷ SZENDY, Peter (2012): *L'apocalypse-cinéma : 2012 et autres fin du monde*, Nantes, Capricci Editions.

⁵⁸ KIERKEGAARD, Søren (2010): *Discursos edificantes. Tres discursos para ocasiones supuestas*, Escritos Søren Kierkegaard, vol. 5, Madrid, Trotta, p.448.