

## El mediodía nietzscheano. El nihilismo en *Melancholia* de Lars von Trier

### Ensayo

Marisol Mendez Cabrera<sup>1</sup>

Centro Boliviano Americano

Material original autorizado para su primera publicación en el *Journal de Ciencias Sociales*, Revista Académica de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Palermo.

Recibido: 29-12-15

Aceptado: 13-3-2016

**Resumen:** El presente ensayo ofrece un análisis crítico del film *Melancholia* del realizador danés Lars von Trier. En él la autora propone un diálogo interdisciplinar entre cine y filosofía y acude al pensamiento nietzscheano para articular la lectura del texto fílmico. Dado que la teoría filosófica de Friederich Nietzsche es extensiva, se ha optado por trabajar sobre el eje de uno de los conceptos principales que constituyen su pensamiento, el nihilismo.

Primero, y a modo de marco teórico, se discurre sobre el nihilismo, su significado e implicaciones. A continuación, se procede a entramar estas dilucidaciones con la puesta en escena, la construcción espacio-temporal y los aspectos temáticos del film.

**Palabras clave:** nihilismo, Nietzsche, análisis cinematográfico, Lars von Trier

**Abstract:** *The present essay offers a critical analysis of Lars von Trier's Melancholia. In it the author proposes an interdisciplinary dialogue between cinema and philosophy and approaches the nietzschean doctrine to articulate the reading of the film. Since the philosophy of Friederich Nietzsche is quite extensive, it has been determined to work alongside the lines of one of his main themes, nihilism.*

*Firstly, and so as to provide a theoretical framework, nihilism, its meaning and implications, are addressed. Thereafter, these elucidations are interwoven with the mise-en-scène, the space-time construct, and the thematic elements of the film.*

**Keywords:** *nihilism, Nietzsche, film analysis, Lars von Trier*

---

<sup>1</sup> Licenciada en Comunicación Audiovisual. Universidad de Palermo. Actualmente seleccionada para realizar una maestría en fotografía en University of the Arts London (UAL). Correo electrónico: marisolmc\_7@hotmail.com

## Nietzsche en la pantalla

¿De qué manera se articula la filosofía de Nietzsche con el discurso cinematográfico y cómo se relaciona con la obra de Lars von Trier?

Vivimos en la era del lenguaje, entendido como las posibilidades singulares y múltiples del discurso, los dialectos, la comunicación, la confrontación, la intertextualidad, la interpretación, la retórica y la pragmática (Nuñez, 2013). El lenguaje como *logos* o la “vieja hembra engañadora” como lo designaba Nietzsche (1981) comienza a estar relegado al plano de la figura autoritaria y mentirosa, al *establishment* propiamente dicho. Este análisis de la sociedad puede bien trasladarse al plano del desarrollo audiovisual y del cine en particular. En un medio donde impera un lenguaje estandarizado, regido por convenciones industriales, el trabajo de ciertos realizadores encuentra formas de operar dentro de él, pero en declarada oposición.

Para Vattimo es preciso que “el pensamiento se abra hasta para admitir el sentido no puramente negativo y deyectivo que la experiencia de lo estético ha asumido en la época de la reproductibilidad de la obra y de la cultura masificada” (Vattimo, 1996, p. 59). Con esto, reconoce las potencialidades de un medio en constante expansión, capaz de trazar nuevas formas de arte y recepción. Sin embargo, también señala que la obra de arte actual es exitosa solo en la medida en que hace problemático su ámbito, solo en cuanto discute su condición.

En este contexto se perfila el cine del realizador danés Lars von Trier, en particular su trabajo más reciente, la *Trilogía de la Depresión* que incluye el film a analizar, *Melancholia* (2011). Dichas obras se inscriben en el marco de producción de la industria pero se gestan en abierta oposición a ella. El discurso se torna relevante por cuestionarse sobre el propio dispositivo y la puesta en escena deja traslucir el espíritu emancipador del Dogma 95.

En este sentido, no resulta desacertado establecer un vínculo entre la producción de dos sujetos transgresores que dialogan con los cánones establecidos en la búsqueda de invertirlos, revertirlos y finalmente superarlos. Después de todo, fue Nietzsche quien señaló que el arte no tiene por qué estar sometido a estructuras fijas. Su reflexión sitúa al arte como lugar privilegiado del pensamiento y la acción (Oliveras, 2012): “Las personas graves y melancólicas, por aquello mismo que hace pesadas a las demás, es decir por el odio y por el amor, se hacen ligeras y ágiles y salen a flote” (Nietzsche, 1909 §90).

## Nihilismo: entre la cosmología y la moral

La ambigüedad del concepto del eterno retorno reside en el doble significado que se le atribuye, el moral y el cosmológico: “Actúa de manera que debas desear vivir de nuevo [el eterno devenir de lo mismo es una tarea] y así ocurrirá en todo caso” [y a la vez un hecho ineludible] (Nietzsche, 2004, p. 169).

En cuanto a la proposición cosmológica, Nietzsche (2004) propugna que el universo no obedece a un orden racional y por tanto carece por completo de sentido. Con ello se presupone que el devenir natural es infinito mientras que la materia y las energías físicas son finitas. En estas condiciones, si alguna finalidad fuese posible, ya se debería haber alcanzado en algún momento del tiempo infinito que constituye el pasado. Si esto no ha acontecido hasta ahora, significa que no lo va a hacer y, por tanto, que una finalidad para el devenir es a la vez inconcebible e inalcanzable. Tal proceso, sin finalidad ni sentido, es un movimiento circular que no crea nada nuevo. En ese contexto, la existencia se reduce a una repetición cíclica sin fin.

Así, en la medida en que no haya una dialéctica histórica con leyes racionalmente formulables, en el mundo del eterno retorno no hay lugar, aparentemente, para la libertad: las acciones del hombre son simplemente el producto del devenir cíclico del cosmos (Vattimo, 2002, p. 44).

Como se mencionó con anterioridad la doctrina del eterno retorno también conlleva un significado moral. La eternización es una tarea a realizar. Se debe buscar que la vida de cada individuo sea algo digno de repetirse hasta el infinito. En otras palabras, frente a una visión cíclica de la existencia, el hombre debe aprender a vivir de tal manera que la repetición eterna de cada instante sea algo a lo que aspirar. “Sólo quien considera la propia existencia apta para repetirse eternamente sobrevive” (Nietzsche, 2004, p. 78).

## Instinto de Venganza

En *Así Habló Zaratustra* (1995) la redención se describe como el acto de transformar el “*es war*”, o “*así fue*”, en un *así quise que fuera*. Para superar el nihilismo el hombre debe liberarse del peso del pasado; sin embargo, éste parece erguirse como una sombra inalterable. El instinto de venganza nace de este sentimiento de impotencia. Incapaz de querer *hacia atrás*, el hombre designa responsables y busca fundamentos. Para él todo modo de ser corresponde a una intención, a una voluntad y en última instancia el mundo se instaura sobre el principio de causalidad. Si un individuo se encuentra frente a un dato dado o

ante una situación sobre la que no ejerce control, suele atribuirle la culpa a una voluntad ajena, por ello, bien puede decirse que el deseo de venganza deriva en moral, en religión y en metafísica.

### Tres manifestaciones del nihilismo

En *La voluntad de poderío* (1994) se establece que el nihilismo se manifiesta de tres maneras: como una liberación del cristianismo, como una liberación de la moral y, finalmente, como una liberación de la Verdad (con mayúscula). La primera ocurre cuando el hombre se da cuenta de que a la historia no se le puede atribuir un orden providencial. Falto de imperativos, el devenir pierde sentido. En segundo lugar, el hombre comprende que detrás de la multiplicidad de las cosas no existe una unidad total. Si el conjunto es el que da valor a las partes individuales y, por ende, al hombre mismo, y se descubre que este sistema es falso, el hombre pierde su valor. Puesto que el devenir no conduce a nada, y se ha derribado la noción de totalidad, nace la conjetura de que el sentido y la estabilidad existen en otro mundo, el de la Verdad. El grado más profundo de nihilismo se da cuando el hombre asevera que inclusive él mismo es una construcción humana y pierde la fe en el mundo metafísico (Nietzsche, 1994).

Cuando el individuo no es capaz de aceptar la responsabilidad de su condición recurre a la religión. Ante la sensación de desamparo busca una voluntad externa a él para echarle la culpa por aquello que no está dispuesto a asumir. Pero dicha búsqueda no es exclusivamente la de un chivo expiatorio, pues el hombre también acude a los dioses de manera espontánea para dar las gracias. El espíritu religioso, entonces, responde al instinto de venganza, unas veces como búsqueda de expiación, y otras, como expresión de gratitud (Nietzsche, 1998).

Si la existencia está constituida por una serie de hechos que escapan a la iniciativa individual, y el modo de ser de los hombres está determinado por dogmas como pecado y redención, buscar responsables es la manera incorrecta de relacionarse con el pasado. Al no poseer influencia alguna sobre la historia, el hombre intenta atribuirle estructuras comprensibles, pero en ese acto, que es de resignación, se transluce su debilidad. Reconocer y aceptar estructuras no es un modo activo de querer hacia atrás, sino por el contrario, se trata de reducir toda acción a una cuestión de gracia (Vattimo, 2002).

Voluntad de verdad se refiere a la creencia de que existe un fundamento. Si el devenir implica el caos y el movimiento, en algún lugar debe haber un mundo estable, inteligible. Nietzsche (1972) considera esta mentalidad propia de hombres débiles e improductivos que temen al devenir y prefieren la

inmovilidad. En este contexto, la voluntad de verdad es equiparable a la impotencia de crear. Quien pone su fe en fundamentos se rehúsa a crear un mundo y prefiere someterse al modelo propio. Un claro ejemplo es el que domina la mentalidad de moral cristiana que sienta sus bases sobre preceptos gregarios que exaltan la virtud y la pasividad. Para Nietzsche (1995) son los hombres inferiores quienes se refugian detrás de estas leyes y normas de conducta porque no pueden dominar y dirigir su propia voluntad. Pero aún más radical resulta el hecho de que la formulación de dichas normativas implica una voluntad última, también llamada Dios, que haya dictado qué debe hacer el hombre y qué no. Si efectivamente existe una ley moral dada, la voluntad está atada a ella y pierde por completo su libertad creadora.

### Tiempo circular

De esto se deduce que el nihilismo en su estado más evolucionado conlleva su propia superación. Si los valores, el orden y el sentido son ilusorios, que es lo mismo que decir que no existen fuera de la voluntad misma, significa que todo debe ser creado (Nietzsche, 1995). Sin embargo, la voluntad creadora llega a su límite cuando aparece el tiempo como cauce de su camino. Lo futuro es lo todavía abierto, un terreno fértil de juego; lo pasado está, es fijo e inalterable. Por lo tanto, si el nihilismo se origina en el deseo de venganza y en la relación de la voluntad con el *así fue*, debe existir una temporalidad distinta de la acepción lineal del tiempo que posibilite a la voluntad *querer hacia atrás*. La solución, según Vattimo (2002) radica en la idea del eterno retorno, que plantea una estructura circular del tiempo.

Mira este instante -dice Zaratustra-. De esta puerta parte un largo y eterno camino que vuelve: detrás de nosotros yace una eternidad. ¿No debe todo el que puede partir haber recorrido ya una vez este camino? ¿No debe todo cuanto puede acontecer haber acontecido ya una vez, haberse cumplido, haber transcurrido? [...] ¿Y no están todas las cosas de tal manera estrechamente anudadas de modo que este instante arrastra consigo todas las cosas que vendrán? ¿Por tanto, también a sí mismo? (Nietzsche, 1995 p. 312 )

Expresado de manera simple puede decirse que un instante contiene la eternidad. De este límite tan fugaz del ahora, se proyectan pasado y futuro hacia el infinito. El pasado deja de ser una sombra determinista que pesa sobre el presente y se prolonga hasta el futuro. En la estructura circular que describe Nietzsche (1995) hay reciprocidad entre las tres instancias; al ser el presente el nexo entre pasado y futuro, se encuentra en relación directa con la totalidad del tiempo.

¿Qué significa eternidad del tiempo: eternidad del tiempo pasado y eternidad del tiempo futuro? Si en la profundidad del pasado el tiempo es una eternidad transcurrida, significa que el tiempo como tal no

puede tener nada fuera de sí. Todo lo que puede suceder tiene que haber sucedido ya. De igual manera, un futuro infinito exige que en él transcurran todos los acontecimientos intratemporales. Pasado y futuro, entonces, constituyen el tiempo total con todo su contenido temporal. De esto se deduce el eterno retorno de lo mismo. Todo tiene que haber existido ya y debe volver a ser una vez más en el futuro (Fink, 1980).

La idea del eterno retorno se puede concebir de dos maneras. Si todo lo que ocurre es solo repetición de lo anterior, el futuro se erige como algo fijo de antemano. Toda acción, todo impulso y osadía son absurdos y vanos pues todo está ya decidido. Pero también se puede tomar a la inversa: nada está hecho, y todo está todavía por crearse. Cada decisión hallará su eco en el futuro, no solo en el futuro abarcable sino también en el de las repeticiones venideras. “En el instante reside el centro de gravedad de la eternidad” (Fink, 1980, p. 106).

En esta concepción cíclica, eternidad y temporalidad no son distintas: como eterno retorno, el tiempo es lo eterno. Dicho de otra manera, la voluntad puede ahora querer hacia atrás, pues el querer hacia adelante implica querer hacia atrás.

### **Melancholia**

En el film *Melancholia* (2011) la muerte es inminencia y eminencia; siempre presente en una danza perpetua con la vida. Así se representa en los planos iniciales del prólogo donde aparece el planeta Melancholia orbitando cerca de la Tierra. Si bien la carga ideológica de dichas imágenes es esencialmente amenazante pues indica la proximidad del fin, von Trier elige mostrarlas como una coreografía cósmica, estética y armónica. Después de todo, el devenir es el flujo natural de la existencia. Melancholia se aproxima a la Tierra, se yergue desafiante frente al planeta menor para finalmente engullirlo, y con él, a todo lo existente. No hay lugar para dudas, el espectador sabe de antemano que no hay salvación posible para la Tierra y sus habitantes. La colisión final, que se observa como un beso de destrucción, marca el inicio formal del film y es a su vez la resolución del mismo.

### **Preludio del fin**

Se puede apreciar que el film está estructurado de manera circular; empieza por el final y termina de nuevo en el principio. Pero esta concepción cíclica no se limita a la estructura del guión, también se refiere a la temporalidad del prólogo, donde se disuelven los límites entre las tres dimensiones del tiempo.

La noción del eterno retorno se delinea con claridad en la secuencia inicial del film. En ella se suceden distintas escenas de manera anacrónica. Von Trier ofrece al espectador la puesta en escena de un mundo quebrado que no coincide en espacio ni en tiempo con el propio relato que va a desplegarse. De cualquier manera, cada uno de los diecisiete planos que compone el prólogo marca un momento significativo del film, que solo cobra sentido cuando se conoce la obra en su totalidad.

El tratamiento de la obertura es el ralentí. Con esta técnica von Trier descompone los instantes, prolongándolos para que parezcan infinitos. Adicionalmente, la cámara lenta hace visible los detalles más mínimos y los sutiles matices expresivos, creando así un espacio psicológico subjetivo donde el tiempo se suspende tanto para los personajes como para el espectador.

Un bloque de piedra existe en el tiempo de manera distinta de como lo hace un acontecimiento más breve como por ejemplo un eclipse solar. Con el ralentí, von Trier homologa los diferentes modos de ser en el tiempo. Así, el espectador aprecia cómo un relámpago, una pintura que arde en llamas o la colisión de dos planetas, pierden su dimensión temporal *real*. De manera similar y gracias al montaje, el espacio físico también pierde su orientación tradicional. La sucesión de planos sitúa a los personajes de un allí remoto en un aquí cercano; de un campo de golf, al espacio exterior, en el medio de un bosque, en el afluyente de un río y de vuelta en el espacio exterior. Zaratustra le enseña a su alma -precisamente con la doctrina del eterno retorno de lo mismo- a superar la distinciones fijas del tiempo y del espacio, es decir, las diferencias del ahora, el luego y el entonces, del aquí y del allá (Nietzsche, 1995, p. 165).

¿Pero cómo pueden estas cosas ser lo mismo? Son lo mismo para la noción del retorno. Si la esencia del tiempo es la repetición eterna, entonces desaparecen las diferencias entre futuro y pasado. Lo futuro es algo que ya ha sido siempre y viceversa. Dicho en otras palabras, el tiempo como cauce contiene la totalidad de lo que acontece, de la misma forma que el prólogo de la película abarca ya todo cuanto va a suceder en el desarrollo de la misma.

Los personajes transitan diversos estados que dan cuenta de cómo se va modificando su postura frente a la cercanía del Apocalipsis. Por ejemplo, en un plano se ve a Claire jugando con Leo en el mismo jardín que más adelante se convertirá en sitio ominoso. La ligereza de este primer momento se trastoca cuando vuelven a aparecer madre e hijo, esta vez huyendo por los campos de golf, aterrorizados. Se puede apreciar cómo el paso de Claire es pesado y cómo sus pies se hunden en el pasto dificultándole la huida. Ella

lleva a Leo a cuestras, pero el peso parece provenir de una carga mayor, la del espíritu. Nietzsche condena el espíritu de la pesadez que encarna el hombre que se aparta del mundo y se encierra en lo finito (Nietzsche, 1995). Claire, efectivamente, vive oprimida por el peso de lo intramundano y la carga de la moral. Al negar su voluntad creadora, su percepción del mundo es limitada, torva y seria (Fink, 1980).

Sin embargo, es Justine quien más aparece, unas veces como la novia y otras, como la mujer superada. Primero se la ve libre, en medio del campo, rodeada de crisálidas que revolotean alrededor. La decisión no está librada al azar. Los gnósticos representaban al ángel de la muerte con un pie alado que pisaba una mariposa. De esto se interpreta que asimilaban la vida, más que al alma, como ente trascendente. Por ello, las mariposas representan la resurrección (Cirlot, 1992, p. 299). Justine es como la crisálida que se anticipa al renacer de una nueva conciencia. Como novia, en cambio, se la observa intentando hacerse camino a pesar de las raíces que la constriñen. Estas ataduras representan las imposiciones sociales y las normas de buena conducta de las que no puede escapar. Así también se puede observar la contraposición de la novia que se deja arrastrar por la corriente sin oponer resistencia, entregándose al reflujo como sepulcro, frente a la mujer poderosa en cuyas manos se forman corrientes eléctricas como rayos. La primera es incapaz de dar rienda suelta a su libertad creadora, mientras la segunda ha tomado posesión de ella.

La alternancia entre pasado y futuro encuentra su punto más álgido en el plano donde Claire, su hijo Leo y Justine caminan hacia el espectador, cada uno iluminado por la luz de un astro distinto. El sol, seccionado por nubarrones, se eleva sobre Claire; la luna eclipsada se sitúa justo por encima de Leo, y el planeta Melancholia con su destello azul brilla sobre Justine. Pasado, presente y futuro se unen en una sola imagen. El sol como un fuego extinto; la luna como la noche que se cierne sobre el ahora, y Melancholia como el fin definitivo que se acerca. También Claire, como el pasado y los viejos prejuicios; el niño como la inocencia de un futuro en gestación, y Justine como mujer superada que anuncia la llegada del superhombre o el despertar de la consciencia.

Pero el tiempo no es solo la esfera donde existen las cosas, el lugar donde comienzan y se extinguen, donde se rompen y vuelven a unirse. El tiempo en sí es lo que comienza y acaba, es lo que construye y destruye. Fink (1980) lo denomina "el juego dionisiaco del mundo" (p. 118). Así en *Melancholia* (2011) la muerte se manifiesta también como fin o caducidad. Se puede percibir lo efímero en sus múltiples



manifestaciones: relaciones que se desmoronan, naturaleza que se marchita, certezas que se disipan, Apocalipsis total.

### El sacramento del absurdo

En la primera parte del film el espectador asiste a la fiesta de casamiento de Justine, ocasión que von Trier aprovecha para desplegar un mundo de estructuras al borde del colapso, donde las grandes instituciones como el matrimonio o la familia son puestas en tela de juicio. Atrapada en un ambiente signado por tradiciones, reglas y protocolos, la protagonista se muestra incapaz de adaptarse a tal rigurosidad. Su comportamiento resulta errático porque no se amolda a las convenciones y está fundado en el rechazo a la comunidad.

Nietzsche (1972) opone a la figura del hombre abierto a la vastedad del cosmos la contraimagen del hombre pobre de mundo. La mediocridad es concebida como disminución de la relación con el mundo. El individuo se vuelve manso y débil cuando se establece en lo cercano, cuando se limita a lo finito y lo conocido, cuando prefiere la comodidad y la pequeña satisfacción. Su voluntad carece de anhelo que lo arrebate y lo conecte con la inmensidad. De esta pobreza dan cuenta todos cuantos rodean a Justine. Cada uno, enfrascado en un delirio personal u ofuscado por una ambición nimia, ignorando el cuadro general.

Alrededor, sus allegados actúan movidos por sus propios intereses. Nadie está pendiente del estado afectado de la novia y ni siquiera le permiten la tristeza en lo que debería ser “el día más feliz de su vida”. Su hermana Claire parece estar más interesada en conservar las apariencias que en su bienestar. “*We agreed that you weren’t going to make any scenes tonight.*” (‘Habíamos acordado que no armarías ninguna escena’) le recuerda. De manera similar, su cuñado John sólo actúa movido por el objetivo de no malgastar el dinero invertido en la fiesta y su jefe sólo la valora por su utilidad. Este último le ofrece un ascenso, pero no demora en asignarle una tarea que debe cumplir hasta el fin de la velada.

Justine ni siquiera puede hallar estabilidad o refugio en sus padres. Su madre no oculta el desprecio que siente hacia el matrimonio y señala que mujeres como ellas no están hechas para encajar en los moldes. Su padre, por quien Justine siente afinidad, parece más comprensivo pero, cuando ella le pide que por favor se quede después de la celebración, él la abandona sin animarse a decírselo frontalmente.

Se hereda el instinto de obediencia a expensas del arte de mandar. Por ello imperan y son más los súbditos que los gobernantes. Por eso el hombre suele permanecer atado al deber. Son las figuras de mando y las instituciones, los padres, los maestros, la opinión pública, los prejuicios de clase, quienes lo determinan y le dan forma (Nietzsche, 1909). Si el hombre no es capaz de superar esta mentalidad, todo intento de desarrollo, toda búsqueda de trascendencia, se convierte en un círculo vicioso. Al cuestionar la base trascendente de la moral idealista, es decir la voluntad divina y el mundo inteligible, despierta su libertad (Nietzsche, 1995). Sin ser completamente consciente de ello, Justine contrapone al “tú debes” su soberano “yo quiero” y, de esta manera, le dice no a la cultura, no a la tradición, no a los valores preestablecidos, ajenos. Logra liberarse de su carga, pero puede quedar nuevamente encarcelada si se acomoda demasiado en este nuevo lugar libre de valores. Corre el peligro de convertirse en una libertina, un ser insaciable y disconforme que carece de metas. En esta etapa, aún no ha alcanzado la libertad para proyectar y crear sus propios valores; apenas se ha librado del idealismo.

En este plano, Justine se siente sola pero aún le queda descubrir que su soledad es más profunda que la mera ausencia de compañía humana.

### **A la Intemperie**

“Se desaprende a conocer a los hombres cuando se vive entre ellos: demasiado primer plano hay en todos los hombres ¡que tienen que hacer allí los ojos que ven lejos, que buscan lejanías!” (Nietzsche, 1995, p. 248). El ser más aislado piensa en lo más universal; por eso Nietzsche (1995) dice que la soledad de Zaratustra es su patria. Para Justine, también. La anfitriona de la fiesta se ausenta en repetidas ocasiones; desaparece sin aviso, buscando alejarse del hormiguero humano con todo su ruido y caos. Justine se entretiene saludando a su caballo, duerme una siesta, se sumerge en un largo baño. Pero de todas sus escapadas tal vez las más significativas sean cuando se aventura a la intemperie y recorre los alrededores. Von Trier opta por planos generales que dan cuenta de la pequeñez de la figura humana frente a la amplitud del escenario natural. En contraste, las escenas interiores suelen estar constituidas por planos conjuntos y cerrados que fuerzan la cercanía entre los personajes y generan un ambiente de intimidad artificiosa. En los campos de golf, por primera vez, aparece una Justine completamente sola, en sintonía con el silencio cósmico.

En las dos excursiones que realiza Justine, sus acciones son íntimas pero su naturaleza está alterada. La primera vez orina en medio del campo de golf, pero lo hace como desafío. Su matrimonio ya ha

comenzado a desmoronarse, y las fisuras del fundamento se tornan visibles. Justine ha comprendido que todo cuanto está sucediendo es una gran farsa, pero está lejos de sucumbir.

La segunda vez que acude a los campos, la importuna Tim, el nuevo interno de la firma donde trabaja, a quien su jefe le ha encargado seguirla hasta obtener un eslogan para su más reciente campaña publicitaria. En un arrebató, Justine lo tumba y tiene sexo con él. Pero el arrebató no es pasional en el sentido romántico. El acto sexual carece de amor y tampoco está fundado en el deseo. Se trata más de una descarga, un trance de rebeldía. Justine comienza a ahogarse en el absurdo que la rodea y siente temor de haber perdido el dominio sobre sí. El someter a alguien más, el sentirse plena en su propio cuerpo, le devuelve (aunque sea de forma provisoria) la sensación de control.

Para ver no sólo debe optarse por la soledad, también se precisan ojos que escudriñen lo lejano. En más de una ocasión Justine eleva su mirada a los cielos: cuando escapa de los campos de golf, cuando nota la presencia de la estrella Antares, cuando se percata de su desaparición. Por ello no resulta extraño que durante la ceremonia de las lámparas de papel, mientras todos observan su vuelo, Justine vuelque los ojos hacia el firmamento. En un primer momento sigue el curso de las lámparas desde el telescopio, sólo que no se detiene ahí. Al plano de ella le suceden imágenes del espacio exterior, en toda su magnitud y grandeza, dando a entender al espectador que su mirada trasciende el mero espectáculo. Desde el fuero interno, tal vez aún sin ser consciente de ello, Justine intuye el ocaso de la existencia y comprende que el hombre está solo en el universo.

### Bajo el Resplandor Azul

La separación por capítulos es recurrente en la obra de von Trier, más bien infrecuente en el cine. Los capítulos regulan por la forma y establecen un límite y una proporción dentro del relato. En este caso en particular, la fragmentación le permite al director aplicar un tratamiento individual a cada pieza.

En la primera parte de *Melancholia* (2009), denominada *Justine*, la puesta en escena es violenta. Casi como si se tratara de un documental casero, von Trier pone en evidencia la cámara en mano y recurre a saltos de eje y a múltiples elipsis. Asimismo la iluminación vira a los amarillos y proviene casi exclusivamente de fuentes artificiales. Esto refuerza la idea de artificio y expone el fraude de la instancia. En cambio, la segunda mitad, denominada *Claire*, juega con la luz natural y los tonos están en la gama del azul en congruencia con la cercanía del planeta Melancholia y el advenimiento de una nueva conciencia. En ella

persiste el recurso de cámara en mano pero se lo emplea de manera más controlada. Formalmente las dos mitades casi parecen películas diferentes y en ocasiones, más que un discurso, conforman el choque de dos voces en tensión que colisionan y ponen de manifiesto los caracteres de las dos hermanas; Justine es voluble, insubordinada y pasional, mientras Claire es consecuente, correcta y práctica.

En la primera parte toda la acción transcurre en una sola velada, pero en esta segunda mitad se extiende varios días: desde la crisis nerviosa de Justine y su reclusión en casa de su hermana Claire, hasta el final definitivo de la humanidad anunciado en el prólogo.

Lo primero que llama la atención es el estado casi vegetativo en que se halla la protagonista cuando regresa al lugar en que tiempo atrás celebró su boda. La comida le sabe a ceniza, se rehúsa a bañarse, apenas tiene energía para salir de la cama. Nada queda de la mujer implacable que confrontaba a su jefe y renunciaba públicamente. Ya no hay rastro del impulso vital que la movía a tener sexo con un extraño en su propia boda o a cambiar de lugar todos los libros de la biblioteca. La Justine que llega junto a su hermana es una sombra derrotada y melancólica. Mas no debe confundirse su aflicción con depresión. Históricamente la melancolía estuvo asociada a la angustia existencial.

[En la Edad Media] Pensar más allá de ese Dios omnipotente es una inutilidad, y el melancólico se ve afectado por pensamientos inútiles. Para escapar de la opresión, el melancólico se aísla (...) [En el Renacimiento] El melancólico deseoso de una independencia absoluta pierde los puntos de referencia, ni Dios ni los otros le sirven de orientación. En esa búsqueda de la independencia infinita se encuentra solo, y la soledad lo vuelve frágil. Desgarrado entre los extremos de la autoafirmación y la duda se desespera. (Berenstein, 2011)

Justine se ha hundido en esta melancolía, estado que podría equipararse a lo que Nietzsche (1995) denomina el nihilismo pasivo. Ha perdido todo idealismo, toda fuerza para trascenderse a sí misma. Ya no se atreve a nada, ya no quiere nada, ya no tiene proyectos. Despojada de certezas, su potencia creadora se ha consumido y, aunque dispone de una cultura amplia, ya no es tarea para sí misma (Garnier, 2014).

Sin embargo, la protagonista eventualmente se sobrepone al pesimismo. A medida que el planeta azul se aproxima a la Tierra, el ánimo de Justine se transforma, mientras el de Claire experimenta un declive. La primera encuentra la estabilidad mientras que la segunda sucumbe a la desesperación.

Para volverse completo, el nihilismo tiene que pasar por los extremos. En la medida en que reconozca que no hay valores únicos y se complazca en esta comprensión sin actuar sobre ella, resulta pasivo. Por el contrario, el nihilismo activo interviene en el modo de vivir anterior y desaloja los valores válidos hasta el momento “[...] infundiendo a lo que quiere morir con mayor razón el *deseo del final* (Heidegger, 2000, p. 87).

Ya en la primera mitad del film, Justine descubre que está condenada al absurdo. Ahora bien, esta conciencia corre el riesgo de quedar sepultada bajo el peso del desasosiego: ¿para qué la existencia, si se trata de un inagotable fraude? Sabe que no puede depositar su fe en un dios o creer en el espejismo del más allá; no existe salvación transmundana. Vislumbrar el eterno retorno implica ser consciente de la repetición sin finalidad metafísica.

No queda explicitado por qué se produce un cambio en la percepción de Justine, empero el espectador puede asistir al momento en que éste se consuma, cuando Justine se da un baño de luz bajo el resplandor azul de *Melancholia*.

Claire descubre que su hermana se escabulle una noche mientras los demás duermen y decide seguirla. Cuando da con ella, la encuentra desnuda tendida sobre la hierba a orillas de un pequeño riachuelo. Justine no se percató de que está siendo observada. Su mirada se dirige a las alturas como en una especie de trance cósmico. Las imágenes del planeta azul se intercalan con planos cada vez más cerrados de Justine, que recibe su luz. Desde las sombras, Claire observa pasmada. La escena rebosa sensualidad, pero también contiene algo de terrible ya que Justine se entrega al placer de la muerte que ronda cercana.

La protagonista se encuentra ante el mediodía nietzscheano, el “instante supremo en que la conciencia recién perfilada libra la batalla más importante: se cae ante el peso del agobio que representa la efectiva existencia absurda o, bien, haciendo pie en esa misma conciencia, tan clarividente como desgarradora, asumir la existencia, cruel, creadora y efímera” (Heidegger, 2000 p.54). Las deidades eternas deben desaparecer para que el hombre perecedero pueda conocer que su caducidad es justamente lo eterno contemplado como retorno. Para poder sobreponerse a la melancolía, el hombre debe afirmar la vida y renunciar a justificarla moralmente (según dicta la teología). Por eso tiene sentido que en esta escena Justine no cierre los ojos ante la muerte (representada como el planeta *Melancholia*) y que en cambio se entregue a la tierra con tanta voluptuosidad. Esto demuestra que la protagonista acepta a la naturaleza en

cuanto da y quita, en cuanto representa lo cíclico en la vida: la existencia en sí y en ella también la huella de lo perecedero. Zaratustra define a la vida como “mudable, salvaje y terca” (Nietzsche, 1995, p. 216); la vida que es devenir, mutabilidad, azar y no se deja conquistar ni constreñir en lo fijo. Nada permanece estable ni inmóvil en el tiempo, sino que todo se halla en continuo cambio. En ella, el dolor y el placer son transitorios.

De esta manera, Justine parece haberse sobrepuesto al miedo que le producía el poder de la Tierra. Finalmente comprende su carácter dual que pone en movimiento tanto fuerzas de creación como fuerzas de destrucción, y advierte que lo único que la trasciende es el devenir, pero que ella también forma parte de ese gran devenir que es el mundo.

Cuando deja de haber un más allá, la comunión es con el más acá, es decir, con la Tierra misma. Por ello la transmutación al ultrahombre (*Übermensch*) implica la reconciliación del cuerpo y el alma<sup>2</sup>. El cuerpo deja de concebirse como contenedor del espíritu y pasa a considerarse parte de él (Nietzsche, 1995). En este contexto, el placer no es la mera estimulación de los sentidos o una cumbre de sensaciones, sino que es experiencia del ser corporal, de las cosas, del firme asentamiento de lo que es en la Tierra (Fink, 1980). Como se ha podido constatar, el vínculo de Justine con la naturaleza, con lo terrenal, es, sino marcadamente sexual, al menos profundamente corporal, pues es en la comunión física con ella que halla su propio ímpetu vital. Ahora, en lugar de lamentarse o huir de la realidad del mundo sensible, se regocija en el azar de la vida puesto que en ella encuentra la expresión máxima de su libertad.

### Ante el ventanal

La muerte de Dios pone de manifiesto el carácter de juego de la existencia, pues la libertad creadora del hombre quedaría coartada por una voluntad divina. El único límite soportable para él es la Tierra. Nietzsche reconoce su poder creador. Ella es “el movimiento de producción del que surge todo lo existente múltiple, individualizado y limitado, y adquiere perfil, figura y consistencia” (Fink, 1980). Ya no se trata de un poder aislado y extraño, depositado en un Ser superior, sino más bien, de la omnipotencia como potencia intrínseca del universo.

La escena de transformación descrita con anterioridad marca la comunión de Justine con la Tierra y la superación de Dios. Remite a tres imágenes de las que constituyen el prólogo: la de Justine cuando abre los ojos, aquella en la que le brotan rayos de las manos y la de un arbusto en llamas.

---

<sup>2</sup> La traducción “ultrahombre” no es la más frecuente, y de hecho en las citas mantenemos la traducción habitual de “superhombre”. Esta otra versión del famoso término nietzscheano es de Gianni Vattimo

La película comienza con un primer plano de Justine que abre los ojos ante el ocaso de la existencia y el mediodía de la consciencia. A su alrededor se desploman pájaros, abatidos en pleno vuelo. Ella mira al espectador, serena y desafiante, entre una lluvia de muerte. Parece ser consciente del fin que se cierne sobre la tierra, pero no cierra los ojos ni desespera. Su disposición calma encuentra eco en la descripción de los anunciadores del superhombre del siguiente pasaje de *Así habló Zaratustra* (1995):

Yo amo a todos aquellos que son como gotas pesadas que caen una a una de la oscura nube suspendida sobre el hombre: ellos anuncian que el rayo viene y perecen como anunciadores. Mirad yo soy una anunciador del rayo y una pesada gota que cae de la nube; mas ese rayo se llama superhombre. (Nietzsche, 1995, p. 38)

El nihilismo trae consigo una mutación de la esencia del hombre, que debe aprender a prescindir de ideales a la hora de establecer valores. La *nada* pasa a convertirse en el criterio supremo. El nihilismo entonces se articula como un estado intermedio, un estado de transición, en el que llega a su fin una era del mundo y otra amanece.

Justine denota una profunda conexión con la Tierra. Intuye su sabiduría y sabe entender sus señales. Si bien la premisa no se desarrolla de manera explícita durante el recuento de la historia en sí, en una de las imágenes del prólogo pueden observarse rayos que brotan de las manos de la protagonista. Estos indicarían que su relación con la naturaleza es tan estrecha que inclusive comparte algo de su poder. Así parece reconocer su energía creadora como algo familiar y equiparable al mundo sensible. Después de todo, el destino del superhombre (ultrahombre en la interpretación de Vattimo) es construir hacia arriba, por encima de lo humano, como un árbol que cuanto más estira sus ramas y crece hacia el cielo más hunde sus raíces hacia abajo, hacia lo oscuro, en lo profundo de la Tierra.

En el film la ausencia de Gracia se manifiesta de manera simbólica en el plano del prólogo donde puede divisarse un arbusto en llamas a través de un ventanal. El arbusto en llamas aparece en la Biblia como representación de Dios (Éxodo 3: 1-4), sólo que en esta instancia se revela como una presencia inútil. El ventanal permanece vacío: no hay nadie para ver el arbusto, nadie para oírlo. Ante el Apocalipsis el hombre abandona a Dios, lo supera y se afirma en la soledad de la muerte.

Con la muerte de Dios no solo se derrumban los valores, sino que también desaparece la garantía de un mundo inteligible (Yvon Belaval, 1990). Ante la ausencia de ideas trascendentes, el más allá se convierte

en un reflejo utópico de la tierra. El ultrahombre, entonces, renuncia a los ideales ultramundanos y retorna a la tierra con la misma pasión con que se entregaba a lo incognoscible.

El espíritu de la pesadez representa lo contrario de todo esto. Mantiene al hombre sujeto en la autoalienación y lo encadena a lo intramundano. En él todavía persiste la idea de un Dios y una moral trascendente, por lo que su vida está oprimida por cargas de moral, trasmundo y religión. Se trata de un hombre que, bajo su pesada carga, contempla el mundo de manera seria y terrible. “Ahora el olvido del mundo y el olvido de sí mismo se corresponden, lo mismo que se corresponden a la inversa, el auténtico ser-sí-mismo y la apertura de la existencia al mundo” (Fink, 1980, p. 114).

Ante el ventanal, Claire y Justine discuten sobre cómo pasar sus últimas horas. En el diálogo se trasluce la postura ideológica de cada una, la primera, que no ha logrado superar la idea de Dios y la segunda, que sí ha podido. Claire, hambrienta de certezas y aterrorizada frente a la muerte, busca descorazonadamente un sentido en rituales vacíos. Por el contrario, su hermana se muestra implacable negándose a caer presa de construcciones ilusorias y esperanzas infundadas. Se acerca el Apocalipsis: no hay salvación posible.

A lo largo de la conversación, el rostro de Claire permanece en las sombras entre tanto el perfil de Justine recibe la luz que penetra por el ventanal. La dirección de fotografía indica cómo uno de los personajes se halla en la oscuridad mientras el otro se expresa desde una conciencia iluminada.

## Dos relatos

Y así como la vulnerabilidad de Claire queda expuesta, también lo hace la de su esposo John. Él es el hombre de ciencia, el espíritu racional que analiza el movimiento de los planetas, que se apoya en datos y medidas y desoye a los profetas de la catástrofe. En él, toda pasión y toda ambición se han transformado en la voluntad de orden y dominio racionales de la existencia.

Durante gran parte de la segunda mitad del film se encarga de tranquilizar a su esposa asegurándole que Melancholia no va estrellarse contra la Tierra. Pero cuando sus cálculos fallan, sucumbe a la desesperación y, en un acto de egoísmo y cobardía, se quita la vida y deja a su familia sola para enfrentar el fin del mundo.



El hombre teórico, como John, que cree en un sentido último, se maneja con la pretensión de que modificar la naturaleza es posible. Para Nietzsche (1995), que niega el sentido del universo, la realidad no es aprehensible y por lo tanto no se puede manipular. La ciencia tiene sus límites y ante algo tan monumental como la destrucción total, se quiebran los paradigmas.

Dios se erige como un ser absoluto, intemporal y fantástico, y al situarse en el terreno de lo incognoscible, le roba su auténtica realidad al hombre, el ser terrenal que existe en el tiempo. Por tanto, Nietzsche (1995) considera que la fe en un mundo elevado es el peor peligro para el hombre, pues lo aparta de la realidad en nombre de la Verdad. En este contexto, el instinto de verdad lo conduce a un error mucho más profundamente que la confianza ciega en los sentidos.

De esta manera se entiende que John ofrezca un relato fundado en la *verdad científica* que pretende vertebrar la seguridad de sus seres queridos. Él confía en lo que afirma: la Tierra se encuentra a salvo de peligro. Cuando se constata que no es así, se evaporan las certezas y se descubren las fisuras de la Verdad. Al experimentar el saber trágico que lo confronta con el sinsentido del universo, John no puede enfrentarlo.

Entonces a su relato lo reemplaza otro, uno completamente distinto en su naturaleza, pero que también se hilvana para hacerle frente a la muerte.

El pequeño Leo siente miedo ante la proximidad de *Melancholia*. Su padre ha desaparecido y su madre es un manojo de nervios. Él puede intuir el fin y se siente desprotegido. Es entonces que su tía se hace cargo. Justine le asegura que puede construir una cueva mágica donde podrán esconderse de la destrucción. Claramente sabe que se trata de una ilusión. Ella conoce el sentido trágico de la existencia, pero prefiere conservar la inocencia de su sobrino por lo que le ofrece dignidad ante la muerte. La cueva puede hacer alusión a la alegoría de la caverna de Platón (1992). Justine elige retornar a la caverna, al mundo de la ilusión para resguardar- como John no pudo- a su familia.

De este modo, “el que conoce el eterno retorno está elevado por encima de toda vinculación y disolución en lo existente intramundano, y, sin embargo, retorna de nuevo, desde lo abierto del mundo, a las cosas” (Fink, 1980, p. 125). Justine ha trascendido, pero puede volver y situarse junto a los que aún no lo han hecho para ayudarlos con la transición.

Así asistimos al final anunciado desde el inicio: la colisión cósmica y el fin de la existencia. En los últimos planos, von Trier nos ofrece tres distintas reacciones ante la llegada de la muerte: Claire que llora y grita sin poder disimular el miedo, Leo que permanece inmóvil y con los ojos cerrados aferrándose a la promesa del relato de la cueva, y Justine que despliega fortaleza y compostura.

### **“Sé que estamos solos...” o el frasco de alubias**

Para finalizar, resulta pertinente el análisis de una escena del film, que resume bastante explícitamente su trasfondo temático y que, adicionalmente, funciona como bisagra entre las dos partes que lo integran. Se trata de la escena donde Justine y Claire mantienen una conversación sobre el destino del planeta Tierra. Es la mañana previa a la llegada de *Melancholia*. Claire trata de fingir calma, su esposo le ha asegurado que según los cálculos científicos nada va a suceder, pero Justine piensa distinto. Por primera vez desde su llegada a la casa, parece saludable y dueña de sí cuando comunica a su hermana que no debe preocuparse, que la vida en la Tierra es malvada y que nadie la va a echar de menos. Visiblemente alterada, Claire no pone en duda el fin del mundo, pero sí arguye que puede haber vida en otros lugares. Justine está segura de que no. De que los humanos son los únicos y de que están solos y destinados a perecer. Como para respaldar sus palabras, revela que conoce el número exacto de alubias que contenía el frasco de la recepción de su boda, lo cual resulta imposible dado que en el momento de contarlas ella no estaba presente. El film nunca explica cómo Justine posee este conocimiento, pero el hecho de que lo posea parece validar el resto de sus afirmaciones.

Un dato tan trivial como el número de alubias remite a la primera parte de la película y sirve como garante de la verdad cosmogónica última: el ser humano se encuentra abandonado en una Tierra malvada.

### **Conclusiones**

La muerte de Dios se abre a una doble perspectiva. Puede entenderse como la desvalorización de la religión, de la moral y de la metafísica. A este primer momento Nietzsche lo denomina la llegada del nihilismo. Luego se la ve como la transmutación de todos los valores supremos, y ahí es donde reside su carácter funesto, pues implica que el hombre debe renunciar a todo lo que había elevado por encima de sí, a todo aquello que consideraba sagrado, bueno y verdadero.

La estructura del film *Melancholia* alude a este ocaso donde la vida y la muerte se encuentran hermanadas en un movimiento rotatorio misterioso. Desde un plano ideológico, desarrolla el advenimiento

del nihilismo pues enfrenta a los personajes con la inminente llegada del fin de la existencia. En el film se despliega un abanico de reacciones ante este suceso, y es la protagonista Justine quien transita las distintas etapas psicológicas del nihilismo.

Primero la embargan la desesperación y la angustia, que resultan del esfuerzo inútil de intentar descubrir un sentido o una finalidad a la existencia. Luego llega la conmoción que acompaña al sentimiento de soledad cósmica. Cuando Justine no encuentra una voluntad última, una unidad organizadora del todo, se le hace imposible penetrar la estructura del mundo. Entonces se siente perdida y vulnerable, arrojada en medio de la vasta intemperie. Tras experimentar el saber trágico que la confronta con el sinsentido del universo, llega la comprensión. Justine ya no soporta la idea de un mundo metafísico y desprecia toda clase de camino que conduzca a divinidades falsas y consuelos transmundanos. Desde este punto de vista, la única realidad posible es la del devenir. Cuando el Apocalipsis se cierne sobre ella, está lista para recibirlo con los ojos abiertos.

#### Referencias Bibliográficas:

BERENSTEIN, A. (2011). La construcción del relato de la melancolía en el imaginario cultural. En *Congreso internacional de análisis textual*. Segovia, España: Trama y Fondo.

CIRLOT, J.-E. (1992). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, España: Labor.

FINK, E. (1980). *La filosofía de Nietzsche*. Madrid: Alianza.

GARNIER, J. (18 de Septiembre de 2014). Nietzsche en castellano. Recuperado de [http://www.nietzscheana.com.ar/comentarios/jean\\_granier.htm](http://www.nietzscheana.com.ar/comentarios/jean_granier.htm)

HEIDEGGER, M. (2000a). *La Metafísica de Nietzsche*. Madrid: Destino.

NIETZSCHE, F. (1909). *Más allá del bien y del mal*. Valencia: F. Sempere y Comp.

--- (1972). *La genealogía de la moral: un escrito polémico*. Buenos Aires: Alianza.

---. (1994). *La voluntad de poderío*. Madrid: EDAF.

---. (1995). *Así Hablo Zaratustra*. Madrid: Alianza.

---. (1998). *Sobre utilidad y perjuicio de la historia para la vida*. Córdoba: Alción Editora.

---. (2004). *La Gaya Ciencia*. Alicante: Edimat.

NUÑEZ, S. (Octubre de 2013). La actualidad de Nietzsche, el nietzschismo de la actualidad. *Malabia*, Nro. 58.

Recuperado de:

<http://www.revistamalabia.com/index.php/archivo/68-numero-58/166-la-actualidad-de-nietzsche-el-nietzschismo-de-la-actualidad.html>

OLIVERAS, E. (2012). *Estética*. Buenos Aires: Emecé.

PLATÓN. (1992). *República*. Madrid: Gredos.

VATTIMO, G. (1996). Muerte o crepúsculo del arte. En G. Vattimo, *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa, pp. 49-59.

---. (2002). *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*. Buenos Aires: Paidós.

YVON BELAVAL. (1990). *Historia de la Filosofía: La filosofía en el siglo XIX (Vol. 8)*. Madrid: Siglo XXI Editores.

## Filmografía

FOLDAGER, L. M., VESTH, L. (productores) y VON TRIER, L. (director). (2011). *Melancholia* [cinta cinematográfica]. Dinamarca: Zentropa.