

MELANCHOLIA DE LARS VON TRIER Y EL CONOCIMIENTO DEL LÍMITE¹

ROGER MAS SOLER

1. Introducción

Esta investigación parte de la convicción de que *Melancholia* (Lars von Trier, 2011) tiene un destacado valor filosófico, artístico y cognitivo que proviene de una utilización del lenguaje cinematográfico que permite transmitir, repensar y sentir la experiencia de la angustia. Dicho de otro modo, como espectador – utilizando a Rancière, añadiría “emancipado”– creo que la película del director danés nos incita a repensarnos de tal modo que nos saca de la cotidianidad y nos enfrenta a nuestro ser-para-la-muerte, casi como si ella misma actuara como detonante de la angustia.

Pero antes de argumentar esta tesis, considero conveniente dar unos pasos hacia atrás para explicar la génesis de mi trabajo, que surge del interés por el cine en general y por las películas apocalípticas en particular, entendiendo por “apocalipsis” cualquier catástrofe que amenace con el fin del mundo o de la civilización, sin que el término tenga necesariamente una connotación religiosa. Más concretamente, esta investigación proviene de la impresión que no todas las películas que se desarrollan en un contexto apocalíptico son propiamente apocalípticas, ya que muchas no se centran en las emociones que podría generar el fin del mundo. Por ejemplo, *2012* (Roland Emmerich, 2009) utiliza el apocalipsis como pretexto para desarrollar una trama de acción y supervivencia. En ella, el fin del mundo es un decorado, en el sentido que el argumento seguiría el mismo esquema si la película estuviera situada, por

¹ Este artículo ha sido realizado en el marco de los trabajos de investigación del proyecto Ministerio de Economía y Competitividad FFI2012-32614 “Experiencia estética e investigación artística: aspectos cognitivos del arte contemporáneo”

ejemplo, en un edificio en llamas. En cambio, en *The Road* (John Hillcoat, 2009), la adaptación cinematográfica de la novela de Cormac McCarthy, la atmosfera (post)apocalíptica es determinante en el desarrollo del argumento. Sin este contexto, la historia no existiría o sería otra.

Así pues, esta impresión motivó el deseo de analizar una película que intentara representar y transmitir la atmosfera y las emociones que, suponemos –no pretendo hacer una investigación de psicología-ficción–, experimentaríamos frente al fin del mundo. Más que el apocalipsis exterior, el del mundo, me interesa el apocalipsis interior que este ha causado: las emociones, pensamientos y actitudes de individuos que ven agonizar su existencia en un mundo sin esperanza. Y creo que la combinación de estos dos criterios –el contexto en que se desarrolla la película y el hecho de centrarse en la experiencia que generaría el fin en los individuos– nos permitirían clasificar un buen número de películas como integrantes de un género específico apocalíptico y postapocalíptico que iría más allá del clásico cine de catástrofes, como por ejemplo: *When the Wind Blows* (Jimmy T. Murakami, 1986), *Le Temps du Loup* (Michael Haneke, 2003) o la mencionada *The Road* (2009).

Si al final escogí *Melancholia* es porque me parece un ejemplo especialmente original de este posible género apocalíptico, ya que, como intentaré demostrar, no solo transmite el temor que produciría el fin del mundo, sino también atracción; en otras palabras, la experiencia de la angustia. Y para argumentar esta hipótesis, he articulado un marco teórico interdisciplinario que mezcla el cine con las teorías sobre la angustia de Søren Kierkegaard y Martin Heidegger. La elección de este marco se explica por la necesidad de elaborar un sistema conceptual que permitiera reflexionar sobre la experiencia ambigua del vértigo, la del individuo que, frente al precipicio, quiere mirar y alejarse al mismo tiempo, que es precisamente la definición que hizo Kierkegaard en *El concepto de la angustia* y que Heidegger continuó en *Ser y tiempo*. Además, también necesitaba una filosofía que, de acuerdo con el punto de vista de la película, partiese de la experiencia del ser humano singular.

Para finalizar esta introducción, quisiera hacer un par de puntualizaciones. En primer lugar, mi investigación se limita a las obras mencionadas y utiliza los conceptos de Kierkegaard y Heidegger como herramientas flexibles y adaptables. Esto no significa, obviamente, que la intención sea maltratarlos o

vulgarizarlos, sino que me he apropiado de ellos para que me ayuden a interpretar *Melancholia*. Y en segundo lugar, conviene dejar claro que este artículo es un breve resumen de mi proyecto de tesis doctoral, en el cual desarrollo con más detalle y profundidad los argumentos que aquí, por motivos de extensión, solamente sintetizaré. Dicho esto, a continuación y como paso previo al análisis de la película, haré un breve resumen del marco teórico que lo fundamenta.

2. Marco teórico

En *El concepto de la angustia*, Vigilius Haufniensis² 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. Y la define como «una antipatía simpática y una simpatía antipática»³ y como «el vértigo de la libertad»⁴. La angustia, pues, es una experiencia ambigua de la atracción y la repulsión, la experiencia del hombre que, al límite del precipicio y consciente de la posibilidad de lanzarse, quiere y no quiere al mismo tiempo:

«La angustia puede compararse muy bien con el vértigo. A quien se pone a mirar con los ojos fijos en una profundidad abismal le entran vértigos. Pero, ¿dónde está la causa de tales vértigos? La causa está tanto en sus ojos como en el abismo. ¡Si él no hubiera mirado hacia abajo!»⁵

Este abismo es el abanico de infinitas posibilidades frente al cual se encuentra el individuo. Para Kierkegaard, la existencia –que es una categoría propiamente humana– es la relación interior, activa y libre del individuo consigo mismo. Este nace a partir de la libre elección de sí frente al abismo de la posibilidad. Y no nos angustiamos porque podemos escoger entre el bien o el

² Sabemos que una buena parte de la obra de Søren Kierkegaard está firmada por seudónimos. Y, en este caso, el autor de *El concepto de la angustia* es Vigilius Haufniensis. A pesar de estar comprometido con el punto de vista hermenéutico que considera que hay que aproximarse a estos textos como si fueran obra del autor seudónimo y no de Kierkegaard –como él mismo pide en la última sección de *Post Scriptum no científico y definitivo a “Migajas Filosóficas”*, titulado *Una primera y última explicación*–, a partir de aquí, para simplificar (y porque la intención de este trabajo no es una exégesis de toda su obra), me referiré a él con su auténtico apellido.

³ KIERKEGAARD, Søren (2010). *El concepto de la angustia*. Madrid: Alianza, p. 88.

⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁵ *Ídem.*

mal, sino por el hecho mismo de *poder*. La angustia es la realidad de la libertad en tanto que posibilidad ilimitada.

Así, el objeto de angustia –el abismo, la nada– es indeterminado y desconocido. Y no es una abstracción que se pueda comprender racionalmente, sino algo concreto que surge de la existencia. En la angustia no está 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. El miedo es una experiencia física y un estado psicológico, mientras que la angustia es metafísica y metapsicológica.

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

En cualquier caso, se trate del culpable o del inocente, la angustia es el vértigo de la libertad. Nos angustiamos porque sabemos que tenemos la posibilidad, por saber lo que podemos llegar a ser. Y es que, como recuerda Kierkegaard, los horrores de la vida «siempre serán insignificantes en comparación con los de la posibilidad»⁶. Así pues, la angustia es una expresión de la condición humana: brota de nosotros y nos constituye. Es por ello que, según el pensador danés, ni los ángeles ni los necios se angustian.

Por su parte, Heidegger también considera que la existencia humana, a diferencia de la de los otros entes, es esencialmente abierta, en movimiento constante y responsable de sí misma. Los seres humanos somos lo que decidimos ser en cada momento, nuestro propio proyecto, un ser-en-el-mundo que se constituye por la posibilidad y la libertad. Recordemos que el término *Dasein* indica precisamente que estamos siempre arrojados a una situación concreta con la que mantenemos una relación activa. Ahora bien, en la

⁶ *Ibid.*, p. 273.

cotidianidad vivimos en un estado de caída en el cual huimos de nosotros mismos, nos disolvemos en el anonimato del uno (*das Man*) y nos damos sentido a través de las cosas e imitando a los otros. Con esta actitud, rehusamos la responsabilidad de escoger, y, por lo tanto, nos alejamos de nuestra existencia propia, que consiste en un ser-posible indefinido, abierto y libre para escogerse a sí mismo. En palabras de Heidegger: «“Uno” es en el modo del “estado de ser no en sí mismo” y la “impropiedad” .»⁷

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

«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*.»⁸

Con ello, la angustia «arroja al “ser ahí” contra aquello mismo por lo que se angustia, su “poder ser en el mundo” propio.»⁹ De este modo, lo saca del absorberse en el mundo, lo singulariza, rompe su familiaridad cotidiana y le muestra su libertad para hacerse a sí mismo, señalándole la propiedad y la impropiedad como posibilidades de su ser. Como apertura fundamental, la angustia le expone al Dasein las posibilidades que pueden formar parte del propio proyecto. Y así descubrimos que hay una posibilidad inevitable que escapa a nuestra elección: la muerte, la posibilidad de la imposibilidad de todo proyecto. La angustia nos sitúa frente a la nada, revelándonos que lo inminente es no poder existir.

Para Heidegger, el único modo de ser propio es aceptar anticipadamente que somos un ser-para-la-muerte. Pero en la cotidianidad, absorbidos en una existencia impropia, transformamos la angustia en miedo a los daños particulares, ocultándonos nuestra mayor certeza: que la muerte, a pesar de ser indeterminada, es posible en cualquier momento. El Dasein propio es el

⁷ HEIDEGGER, Martin (2000). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 145.

⁸ *Ibid.*, p. 207.

⁹ *Ibid.*, p. 208.

que, en una decisión anticipadora, se separa de la indiferencia del uno y afronta la existencia sabiéndose mortal, aceptando con la angustia su posibilidad más propia e intransferible. La asunción de su finitud le revela la muerte como el punto referencial de la existencia. Y aunque sigue viviendo como los demás miembros de su comunidad, la experiencia anticipada de la muerte le ha proporcionado una distancia que impide que se vea atrapado por las posibilidades mundanas.

3. Análisis de *Melancholia*

Después de la exposición del marco teórico, mi investigación prosigue con un análisis de *Melancholia* en dos partes: en primer lugar, examino la transmisión de la angustia a partir de la representación audiovisual, y, en segundo lugar, la transmisión a partir de los personajes. A propósito de esta división, conviene decir que no responde a ninguna preconcepción sobre el cine, sino solo a cuestiones prácticas. En cualquier caso, aquí expondré básicamente la primera parte, en la cual argumento que la película de Lars von Trier consigue crear las condiciones para representar y transmitir la angustia porque comparte sus dos características esenciales: la interminación y la ambigüedad.

En relación a la indeterminación, defiendo que el antagonista principal de la película es indeterminado. Se podría objetar que, muy al contrario, el antagonista es un planeta enorme que aparece representado en pantalla en múltiples ocasiones. Ahora bien, entiendo que la amenaza real no es el planeta mismo, sino la nada de la aniquilación absoluta, de la cual funciona como símbolo. Lo que está amenazado en *Melancholia*, como en la angustia, no es nada en concreto, sino la totalidad de la existencia humana, expuesta a la nada. Por otra parte, el planeta es algo completamente ajeno, extraño y más allá de cualquier marco conocido. De entrada, tiene una trayectoria errante y cambia de color, algo que ya de por sí es misterioso. Pero además, y a diferencia de lo que suele ser habitual en las películas con amenazas cósmicas, no descubrimos su existencia y características a través de astrónomos profesionales, sino a través de un aficionado 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 concreto, mensurable y

comprensible. Pero no es el caso. Y esta desinformación contribuye a generar la sensación de indeterminación.

En segundo lugar, *Melancholia* también transmite una atmosfera indeterminada gracias a la fusión del realismo del guión en el tratamiento de los personajes con un tono audiovisual mágico y enigmático. Esta peculiar mezcla puede descolocar al espectador, acostumbrado, en general, a que el realismo del guión vaya de la mano de un realismo audiovisual.

Y, en tercer lugar, la indeterminación también se consigue, a nivel narrativo, con la destrucción sistemática de las convenciones del género de catástrofes, género al cual, por temática, parece que tendría que pertenecer *Melancholia*. De hecho, el ejercicio de la destrucción de géneros es característico en la filmografía de Lars von Trier. En *Dancer in the Dark* (2000), por ejemplo, da la vuelta al musical. Y en *Breaking the Waves* (1996), al melodrama. Con ello se difumina la experiencia del espectador, acostumbrado a unos clichés radicalmente diferentes. Resumiendo, 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 la mayoría de películas de este y otros géneros– 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 temor. Robando a Kierkegaard las palabras con las que define la angustia, podemos decir que, con ello, la película nos genera una antipatía simpática y una simpatía antipática, ya que el apocalipsis se muestra como un acontecimiento atractivo y repulsivo al mismo tiempo. Vale la pena recordar, por cierto, que esta voluntad de zarandearnos embelleciendo acontecimientos desasosegantes es frecuente en la obra de Lars von Trier, como podemos comprobar, por ejemplo, en el prólogo de *Antichrist* (2009). Así pues, en definitiva, creo que *Melancholia* crea las condiciones para generar la sensación de vértigo propia de la angustia, ya que nos impulsa a contemplar lo que nos aterra. Una sensación, dicho sea de paso, que se puede relacionar con la que transmite el narrador de *La guerra de los mundos* (1898) de H.G. Wells y a la que experimentan los personajes de los

relatos de H.P. Lovecraft, que, afectados por lo que él llamaba “horror cósmico”, desean mirar lo que los amenaza a pesar de sentir repulsión.

Ahora bien, por lo señalado hasta ahora, en lugar de afirmar que Lars von Trier embellece el apocalipsis, parece más adecuado decir que lo muestra como algo sublime, ya que la belleza no tiene la ambigüedad necesaria para explicar la angustia. Sabemos que Kant, contraponiéndose a Longinus, considera que lo bello y lo sublime no son dos especies del mismo género, sino dos géneros diferentes e irreductibles entre sí. En otras palabras, lo sublime no es la belleza extrema. Para el autor de la *Crítica del juicio*, 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; una idea que –dejando de lado las diferencias entre sus teorías– comparte con Burke, quien consideraba que lo sublime evoca una sensación de terror y pavor. Pero a pesar de ello, dice Kant, cuando el individuo posee una cierta educación –y siempre que se encuentre en un lugar seguro–, lo sublime produce placer, lo cual nos recuerda a la posterior tesis kierkegaardiana según la cual la experiencia de la angustia es ajena al ser humano sin espiritualidad. Y es que, igual que para Kierkegaard la causa del vértigo no estará solamente en el abismo, sino también en los ojos del que contempla, Kant afirma que lo sublime no es una propiedad del objeto, sino que proviene de nuestro espíritu.

Retomando la argumentación, pues, definiendo que *Melancholia* crea las condiciones para suscitar ante el apocalipsis una experiencia ambigua, desasosegante y atractiva a la vez, la misma que se experimenta ante la nada, el objeto de la angustia. Para justificar esta tesis, veamos algunos elementos que contribuyen a generar ambigüedad.

De entrada, la dirección artística –esto es, la localización, el paisaje, la escenografía y el vestuario–, que confiere a la película una atmósfera de fantasía, bella pero inquietante y misteriosa a la vez. Mientras que muchas cintas de catástrofes inquietan, en parte, gracias a los entornos más o menos desagradables en los cuales acostumbran a desarrollarse –como en la citada *The Road*–, *Melancholia* lo hace a través de un decorado elegante, agradable y

armónico. Sin olvidar la iluminación, que, en la línea del expresionismo alemán –pensemos, por ejemplo, en *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922)–, se combina con la naturaleza para expresar de forma exteriorizada el drama de los personajes.

El mismo planeta Melancholia también aporta ambigüedad, ya que, por una parte, es el agente de la destrucción de la Tierra, y, por la otra, es la fuente de la belleza de la película, en tanto que la estética inquietante y fantástica de esta se construye a partir de –y en armonía con– el halo azulado que transmite el planeta errante. En este sentido, se puede considerar el objeto de la experiencia de lo sublime, que, como acabamos de ver, es una experiencia ambigua causada por un elemento natural que nos sobrepasa.

Otro elemento imprescindible para entender la sensación de ambigüedad es el uso dual de la cámara, que crea dos atmosferas 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 95–, que transmite un dramatismo a escala humana, 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 las imágenes un aire sobrio y distante. De nuevo, la sensación que genera la combinación de estas dos cámaras es ambigua: si el primer estilo nos inquieta, el segundo nos cautiva.

He querido dejar para el final de esta lista la obertura del film, que 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 de forma resumida algunas de sus características más destacadas.

En primer lugar, el uso hipnotizador de la cámara *slow motion*, que parece querer sugestionar al espectador, algo que también encontramos 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, entre otros, al de C.T. Dreyer y al de Stanley Kubrick (la octava escena, un tríptico que alinea tres personajes con tres astros, es una buena muestra de ello). En tercer lugar, los claroscuros de iluminación –al estilo de Velázquez en *La fábula de Aracne*–, que podemos contemplar, por ejemplo, en la escena número seis, donde desfallece a cámara lenta el caballo de la

protagonista. En cuarto lugar, el punto de vista cósmico en algunos planos del planeta *Melancholia*, que nos sitúa en el lugar de un observador externo, mostrándonos con frialdad la insignificancia de la existencia y, al mismo tiempo, crea la experiencia de lo sublime, ya que la visión de la colisión nos amenaza y nos causa placer estético. En quinto lugar, las referencias artísticas constantes, 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 finalmente, la combinación de las imágenes con la música de *Tristán e Isolda* de Richard Wagner cuyo dramatismo contribuye a sugestionar al espectador, acompañando la sensación de atracción y repulsión que se mantiene hasta el final. Por otra parte, el texto de la ópera también se puede relacionar con la historia de *Melancholia*, ya que, como en *Hamlet*, la aceptación de la muerte es un elemento fundamental de la narración.

Para terminar con este resumen del análisis de la película, después de examinar la transmisión de la angustia a través de la representación audiovisual, quisiera hacer un breve comentario sobre la transmisión a través de los personajes, ya que *Melancholia* centra buena parte de su relato en las decisiones que toman los individuos, tanto en la boda fallida de la primera parte como cuando descubren la inevitabilidad del apocalipsis en la segunda. Pondré solo un ejemplo de cada parte.

En la primera, que transcurre en el banquete de boda, vemos como Justine (Kirsten Dunst) se encara al abismo de la posibilidad y experimenta el vértigo de la libertad. En una actitud ambigua, muestra por el matrimonio una simpatía antipática y una antipatía simpática. Se siente culpable por no ser feliz cuando se supone que debería serlo, y, al mismo tiempo, manifiesta un fuerte deseo de transgresión. Por ello, entiendo que la progresiva decadencia emocional de Justine no se explica solamente a partir del carácter melancólico, ya que la película la presenta en todo momento como un personaje ambiguo, que contiene en sí la inocencia y la transgresión.

Y en la segunda parte, los personajes se enfrentan a la inevitabilidad del apocalipsis, cosa que los enfrenta a su finitud y a su ser-en-el-mundo. Lo observamos en John (Kiefer Sutherland), el cuñado de Justine, que no puede asumir la angustia y se suicida. Su acto se explica porque, de manera similar al

Iván Ilich de Tolstói, él solo pensaba en la muerte de una forma abstracta y lejana. Paradigma del burgués sumergido en la racionalidad instrumental, John ha vivido siempre dando espaldas a su condición más propia, creyendo que la muerte es algo que sucede a los otros, y que, en cualquier caso, la suya no es inminente. La cotidianidad le ha ocultado su certeza más auténtica y propia: que a pesar de ser indeterminada, la muerte es posible en cualquier momento.

4. Conclusiones

Por todo lo argumentado, creo que es posible afirmar que *Melancholia* se distingue de la mayoría de películas apocalípticas porque va más allá del temor o el miedo y nos proporciona la ocasión para reflexionar sobre la angustia y la muerte. Es en este sentido que, en mi opinión, se puede sostener que el film de Lars von Trier tiene un valor cognitivo: no porque nos ofrezca el tipo de conocimiento proposicional característico de la ciencia, sino porque se constituye como dispositivo de comprensión de la existencia humana, o, más concretamente, de *mi* existencia. *Melancholia* pone en escena las experiencias individuales, comunicables e intransferibles de la angustia y la inminencia de la propia muerte, que desbordan cualquier intento del conocimiento científico para sujetarlas o comprenderlas. Ciertamente, aunque el discurso científico, – que tiene una pretensión objetiva y universal– nos da una explicación fisiológica y causal sobre la muerte, no ayuda al individuo a comprenderla existencialmente. Para ello es necesario otro discurso, un discurso que nos ayude a pensar lo que no se puede pensar, un conocimiento subjetivo tal como lo entendía Kierkegaard. Según el pensador danés, la filosofía no es una contemplación imparcial del mundo ni tiene que desenterrar una presunta verdad objetiva. Suponer lo contrario sería olvidar que hay una relación entre la verdad y el sujeto que la busca. Igual que la existencia no es una idea abstracta sino el devenir de un ser humano concreto, el pensamiento del individuo no es el pensamiento objetivo del filósofo que de tanto especular se olvida de sí mismo, sino la reflexión subjetiva sobre la propia existencia.

En definitiva, pues, considero que *Melancholia* –o la forma de hacer cine que representa– se muestra como este otro discurso, ya que, además de crear las condiciones para transmitir la angustia –en tanto que, como he intentado

demostrar, comparte sus características—, es un relato que se ha elaborado desde la subjetividad y que se constituye en el límite de lo pensable. Ciertamente, del mismo modo que nadie puede morir por mí, no hay saber que pueda proporcionarme conocimiento sobre mi muerte, al menos si, como Platón en el *Teeteto*, entendemos que el conocimiento es una creencia verdadera justificada. Pero creo que *Melancholia* tiene una fuerza disruptiva que nos sacude y nos arranca de la cotidianidad, abriéndonos a la angustia y encarándonos a nuestro ser-para-la-muerte. Desde este punto de vista, la podemos concebir como un conocimiento-otro que se sitúa en la frontera y nos proporciona la ocasión de explorar lo que está completamente afuera de las posibilidades del pensamiento. Y en la medida que no busca el concepto o la universalización sino la vivencia, nos acerca a un grado de aprehensión existencial inalcanzable para el discurso científico.