

# La cárcel como metáfora de la experiencia de lo trágico en el cine de Lars von Trier.

The prison as a metaphor of the experience of the tragic in the cinema of Lars von Trier.

**Antonio Díaz Lucena<sup>1</sup>**

Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España.

Recibido 23 septiembre 2020 · Aceptado 20 febrero 2021

## Resumen

En este artículo explicaremos la conexión que encontramos entre la angustia protestante —definida por Lutero y Kierkegaard— y la experiencia de lo trágico desde una perspectiva moderna. Con este fin, llevaremos a cabo un análisis textual de algunas de las secuencias de la Trilogía Hipnótica (1984-1991) del cineasta danés Lars von Trier. Su elección obedece principalmente a la crítica a la sociedad occidental que contienen sus films liberando lo trágico a través del dolor y de aquello a lo director denomina la estética de “lo feo”. Bajo estas premisas reflexionaremos sobre la oportunidad que tenemos en la experiencia trágica como uno de los elementos que nos permiten una reconciliación con lo pretérito y por lo tanto con nosotros mismos.

*Palabras clave:* Angustia, tragedia, Lars von Trier, Kierkegaard, análisis textual

## Abstract

In this article we will explain the connection that we find between Protestant anguish —defined by Luther and Kierkegaard— and the experience of the tragic from a modern perspective. To this end, we will carry out a textual analysis of some of the sequences of the Hypnotic Trilogy (1984-1991) by the Danish filmmaker Lars von Trier. The reason we have chosen his work is mainly due to the criticism of Western society that his films contain, the release of tragedy through pain and from what the director calls the aesthetics of “the ugly”. Under these premises we will reflect on the opportunity we have in the tragic experience as one of the elements that allow us a reconciliation with the past and therefore with ourselves.

*Key Words:* Anguish, tragedy, Lars von Trier, Kierkegaard, Textual Analysis

1. antonio.diaz@urjc.es

## 1 · Introducción

El concepto de angustia se ha estudiado en profundidad por diferentes disciplinas. En filosofía hallamos los conocidos trabajos de Kierkegaard, Pascal, Jean-Paul Sartre, Heidegger, etc. Asimismo, en psicología, en la vertiente psicoanalítica son realmente remarcables las aportaciones de Freud a consecuencia de sus estudios sobre las neurosis actuales (neurastenia y neurosis de angustia) que datan de 1894-1895. En este artículo trataremos la angustia desde una óptica más filosófica que psicológica, aunque ambas disciplinas estén interconectadas y a lo largo de este texto podamos entrelazarlas en algún momento. Principalmente, la razón que nos ha llevado a abordar la angustia desde un ángulo filosófico reposa en la necesidad de profundizar en la religión cristiana, concretamente en el protestantismo y, lo haremos pertrechándonos del análisis que el profesor Aranguren lleva a cabo sobre el catolicismo y protestantismo como formas de existencia. Consideramos que es allí, concretamente en la ruptura con el catolicismo cuando el protestantismo siembra la semilla del concepto moderno de angustia. Significativo será entonces confirmar el arraigo que tuvo la angustia especialmente en el centro y norte de Europa para llegar a nuestra parada final: el concepto de la tragedia que emerge poderosamente con Lutero. A él se le atribuye la repetida y significativa sentencia: “*Nostrae vitae tragoedia*”<sup>1</sup>. Pensamiento transcendental del ideario del teólogo alemán en el que deposita el sentido de la existencia del hombre. El pathos del hombre, asentaba Lutero, debía de ser trágico.

De igual manera, el danés Søren Kierkegaard, posterior a Lutero, recogió parte de su pensamiento sobre la religión dedicando gran atención al concepto de angustia, principalmente desde una dimensión ética pero también estética. El filósofo danés afirmaría que la angustia nace de la reflexión y trae consigo el dolor que es necesario para la existencia. Kierkegaard anticipó uno de los grandes problemas al que se tendrá que enfrentar el hombre moderno: aprender a vivir con este dolor. Un dolor que deja entrever aquello que angustiaba más al filósofo: el advenimiento de la

<sup>1</sup> López-Aranguren, José Luis (1952) *Obras Completas. Filosofía y Religión. El catolicismo y protestantismo como formas de existencia*. Vol. I. Ed. Trotta, Madrid, 1994, p. 252.

nada; aquello que él denominó como el salto al pecado; la mera posibilidad de “no-ser”, es decir, la nada como pura posibilidad de ser. El pensamiento religioso/existencial de Kierkegaard, que tiene su epicentro en la angustia protestante luterana, allanaría el camino a otros pensadores (Nietzsche, Unamuno, Sartre, etc.) que centrarán su obra en la importancia del arribo de esa “nada” que agita la existencia del hombre revelando la necesidad de dar un nuevo orden o sentido a la vida. En este texto no profundizaremos en el nuevo horizonte que surge en la Modernidad ante este problema que descubre que los valores vigentes se han vuelto inoperantes para frenar su arribo –utilizando las palabras de Nietzsche– sino que ahondaremos en la angustia protestante con el fin de encontrar un posible encuentro con el concepto de lo trágico.

Con este propósito, llevaremos a cabo un análisis textual de los films del cineasta danés Lars von Trier, concretamente hemos elegido su Trilogía Hipnótica (1984-1991). Seguiremos una metodología basada en la Teoría del Texto<sup>2</sup> de Jesús González Requena que se apoya en los fundamentos de Barthes sobre la concepción de un texto infinito, abierto, “ramificado”<sup>3</sup> con una unión basada en la correlación intertextual. Barthes nos ha enseñado a deletrear el texto para un posterior análisis del mismo: escudriñando cada tramo, encontrando en ocasiones elementos contradictorios, entretejidos, formando parte de la pluralidad que el texto articula en sí mismo. Una pluralidad, que, en un texto audiovisual se delimita por las diferentes angulaciones de la cámara, la iluminación y composición de los planos, los diálogos de los personajes, el atrezo, la banda sonora, etc. Una polifonía de códigos que generan significados.

Y, por último, reflexionaremos sobre el trabajo que el británico Simon Critchley ha publicado sobre lo trágico en el presente. Haremos hincapié en la manera en cómo podemos reconducir la experiencia trágica para que no quede desplazada o condenada al olvido en la huida hacia delante de las sociedades actuales.

<sup>2</sup> La Teoría del Texto es un modelo de análisis textual promovido desde hace más de dos décadas por Jesús González Requena y su equipo de investigación. Véase <http://gonzalezrequena.com>

<sup>3</sup> Barthes, Roland (1985): *La aventura semiológica*. Ed. Paidós, Barcelona, 1993, p. 323.

## 2 · De Martín Lutero a Søren Kierkegaard

Antes de comenzar, convendría recordar que la etimología de la palabra angustia nos lleva a la raíz griega *ankhon* que significa “estrangular” o “ahogo”. El Real Diccionario de la Lengua Española contiene otras acepciones relacionadas: temor opresivo sin causa precisa, aflicción o congoja, estrechez del lugar o del tiempo. Además, existe otro significado, que no es nada común, recogido en *Romances de Germania* del siglo XVII de Juan Hidalgo. Hablamos del significado de cárcel<sup>4</sup>. De esta manera, cabría preguntarse entonces si el estado de angustia pudiera relacionarse con un sentimiento que nos dirige hacia el confinamiento del ser. Una experiencia psicológica muy ligada a lo que Aldous Huxley definió como una prisión metafísica<sup>5</sup>. Retomaremos esta idea un poco más adelante.

En el siglo XVI Martín Lutero inicia la ruptura con Roma. Recordemos los factores capitales de esta Reforma esgrimidos por el profesor Aranguren:

**1º.) la ruptura renacentista de la tradición medieval y la “vuelta” a la Antigüedad, 2º.) pérdida de confianza en la razón teológica (occamismo) y la irrupción del irracionalismo religioso, y 3º.) la corrupción de la “Iglesia visible” en su apariencia temporal<sup>6</sup>.**

El propósito de este texto, no olvidemos que nació de una coyuntura de crisis, fue el de implementar aquello que el clérigo sintió desvirtuado de su idea personal sobre el cristianismo. Deberíamos nombrar algunas de las acciones visibles que formaron parte del protestantismo luterano, siempre buscando una comunicación más personal con Dios, pues a través de estos ejemplos seremos capaces de ver como Lutero, poco a poco, contagia su carácter *superstitio*<sup>7</sup> a la Reforma. En primer lugar, desaparece la función del clérigo como confesor de pecados. Uno mismo es el que debe revelar sus

<sup>4</sup> Hidalgo, Juan (1609): *Romances de Germania: de varios autores, con el vocabulario por la orden del a.b.c. para declaración de sus términos y lengua*, Madrid, Imp. Antonio de Sancha, 1739, p. 154. (Del lat. *angustia*, angostura, dificultad) f. Cárcel

<sup>5</sup> Véase: Huxley, Aldous (1949): *Las cárceles de Piranesi*. Ed. Casimiro libros, Madrid, 2012.

<sup>6</sup> López-Aranguren, José Luis (1952) Op. Cit., p. 245.

<sup>7</sup> Ibid., p. 251.

actos directamente a Dios. Por otro lado, al estrecharse la comunicación, es decir, al eliminar los intermediarios, el hombre se queda solo frente a Dios<sup>8</sup>. El profesor Aranguren obserba en este acto el inicio de la supresión de la exterioridad católica abriendo así una brecha entre lo interior y lo exterior: “Lutero niega la exterioridad del catolicismo, lleno de milagros, veneración a los santos, culto a las reliquias, opera operata, indulgencias y clericalismos”<sup>9</sup>. Lutero con esta acción inaugura el Reino del Espíritu<sup>10</sup> rompiendo con el pensamiento figurativo<sup>11</sup> católico. Con este movimiento trascendental, Lutero incrementa el nivel de responsabilidad sobre los hombros de los fieles protestantes, pues el catolicismo dispone de diversos mecanismos para descargar el peso de la fe, por ejemplo: “la comunión por los santos, intercesión por las almas del Purgatorio, indulgencias, etc.”<sup>12</sup>. De esta manera, el católico comparte sus pecados, pero también las gracias en hermosa solidaridad de salvación<sup>13</sup>.

Resumiendo, si bien la comunicación con Dios en el protestantismo se estrecha, generando un diálogo más íntimo e interno, también se siembran incertidumbres a través del miedo y de la angustia debido principalmente a dos factores: el retorno a una concepción occamista del Dios irracional, arbitrario y tremendo<sup>14</sup> y el celo religioso de Lutero monstruosamente exacerbado al que el profesor Aranguren denominó *superstitio*<sup>15</sup> y varón de angustias<sup>16</sup>. De esta manera, percibimos cómo la angustia y la desesperación se instalan en el protestantismo. Recordemos de nuevo el pensamiento que el propio Lutero concitaba en esta frase tan poderosa: “*Nostrae vitae tragoedia*”<sup>17</sup>. Esta sentencia parece articularse como la piedra angular del pensamiento del teólogo alemán en tanto que desde allí pa-

8 Ibid., p. 243.

9 Ibid., p. 243.

10 Ibid., p. 242.

11 Ibid., p. 242.

12 Ibid., p. 234.

13 Ibid., p. 234.

14 Ibid., p. 251.

15 Ibid., p. 251.

16 Ibid., p. 251.

17 Ibid., p. 252.

rece elevarse para buscar una respuesta a la cuestión *soteriológica*<sup>18</sup>: ¿qué debo hacer para salvarme? Pues si a esto le sumamos el miedo al pecado tan común en la época, la anulación de la confesión por medio del clero y la descreencia en las buenas obras como apagafuegos de la angustia, estos hechos parecen precipitar a Lutero hacia el abismo de la desesperanza. Sin embargo, el reformador resuelve este problema hallando la esperanza en la desesperanza mediante una “Fe justificante”: *“justicia como pura gracia, justicia que justifica sin más, al que tiene confianza, al que tiene fe... Pero da a esta palabra el sentido que tiene en sus hermanas fidere y fiducia, es el sentido de confianza”*<sup>19</sup>. Lutero descubre en la confianza en la fe hacia Dios la solución a su problema porque entiende que la esperanza nace de esa misma desesperanza. Lo que pudiéramos denominar como la redención que se oculta tras el dolor. Un dolor que parece conducirnos hacia la posibilidad de una reflexión más profunda sobre la existencia. Idea que analizaremos más adelante.

### 3 · La angustia en Søren Kierkegaard

Si atendemos a los escritos del filósofo danés Søren Kierkegaard (1813-1855) encontramos grandes similitudes con el pensamiento de Lutero en su concepción de la angustia. De esta manera, concebimos que ambos se resignaban a la angustia como camino para llegar a la fe. Pero, ¿qué entendemos por angustia? El profesor Aranguren lo define de la siguiente manera:

**[...] aislamiento y desolación, soledad radical. Ante el mundo de enfrentamiento con la nada, el hombre “salta” a la fe. Per angusta ad augusta. He aquí por qué hay que aprender a angustiarse, y hasta ejercitarse imaginariamente en ello... No hay fe sin angustia; esta es uno de sus elementos constitutivos**<sup>20</sup>.

Es palpable que tanto para Lutero como para Kierkegaard el estado de angustia es clave para encontrar la fe y, por ende, necesario para la vida; una vida que no se concibe sin Dios. En este estado de la cuestión, se antoja

<sup>18</sup> Ibid., p. 252.

<sup>19</sup> Ibid., p. 253.

<sup>20</sup> Ibid., p. 264.

capital ofrecer más información acerca de cómo emerge la angustia en el individuo ¿Qué resorte es aquél que lo proyecta? ¿Es acaso el miedo? Kierkegaard ha estudiado y meditado durante muchos años sobre el concepto angustia. En algunos momentos ha generado ambigüedades y contradicciones evidentes en sus escritos, pero sí podríamos asegurar que ha dejado claro por qué brota y cuáles son los elementos que la acompañan.

Kierkegaard principalmente divide la angustia en dos grandes dimensiones que son inseparables una de la otra. En un primer nivel encontramos una angustia ontológica que nos deriva hacia la posibilidad de poder y, por otro lado, hallamos una angustia que pudiéramos denominar religiosa, en tanto que gira sobre la posibilidad de pecar. La primera dimensión pone de manifiesto los raíles de todo su concepto sobre la angustia y podríamos resumirlo en una frase: la existencia misma del hombre consiste en elegir, tomar una decisión. Sobre esta decisión discurre toda la obra del filósofo danés siguiendo con los preceptos reformistas que predicaban una “angosta” comunicación con Dios, otorgando a la religión el significado de pura interioridad. Porque es allí donde puede nacer una relación consigo mismo<sup>21</sup>.

No pretendemos describir las diferentes formas de angustia, sino que nos centraremos en aquello más físico, que, según Kierkegaard desencadena a éstas. Este punto, en primer lugar lo desarrolla en su reflexión sobre Antígona incluida en su obra *Enten – Eller (O lo uno o lo otro, 1843)*. El filósofo danés reflexiona en este escrito sobre la estética (ámbito personal y subjetivo de la existencia) y la ética (ámbito cívico de la existencia) tratando temas, como: la culpa, el pecado, la compasión o la comparación que realiza entre la tragedia antigua versus la tragedia moderna– texto que nos conduce directamente al concepto de angustia que define como “reflexión”<sup>22</sup>.

**La angustia es, en realidad, reflexión, y en esto difiere esencialmente del sufrimiento. La angustia es el órgano por el cuál el sujeto se apropia y asimila el sufrimiento. La angustia es la energía del movimiento por el cual el sufrimiento penetra en el corazón: pero este movimiento no es tan rápido como el de la**

<sup>21</sup> Ibid., p. 272.

<sup>22</sup> Kierkegaard, Søren (1843): *Antígona*. Ed. Renacimiento, Sevilla, 2003, p. 54.

**flecha; es sucesivo, no se lleva a cabo de un solo golpe, sino que se detiene constantemente [...] La angustia actúa de una manera doble. Ronda alrededor de su objeto, le tienta por todas partes, y encuentra así el sufrimiento; o bien, en un momento dado, crea súbitamente este objeto que es el sufrimiento; de tal forma que, en ese mismo instante, se convierte en un movimiento sucesivo<sup>23</sup>.**

Kierkegaard detecta principalmente en las tragedias griegas el sufrimiento de sus personajes como un hecho puntual en un tiempo presente. Asimismo, el acto trágico descrito cambia el rumbo de la existencia de los personajes y marca los pasos de la trama que gira en torno al suceso acontecido en el tiempo mencionado. El filósofo danés reflexiona sobre algo que él considera aún más doloroso que lo trágico en tiempo presente: la reflexión sobre aquello que ya ha ocurrido o que pudiera ocurrir, porque: *“la angustia es la aparición de la libertad en cuanto posibilidad frente a la posibilidad”*<sup>24</sup> – escribe Kierkegaard. Aquí yace el pensamiento más importante del pensador desde el que derivan muchos de los conceptos que componen su obra. El filósofo reitera su idea sobre el dolor que aflige al individuo – *la reflexión*– pero especifica, también, el objeto de ese dolor:

**La angustia es una determinación de la reflexión... implica una reflexión de tiempo; no se puede estar angustiado por algo del presente, sino por algo del pasado o del porvenir. El presente puede, por sí solo, determinar inmediatamente al individuo; en pasado y el futuro no pueden hacerlo más que por la reflexión. El sufrimiento helénico, así como toda la existencia helénica, es enteramente presencia; he aquí el por qué es en ella el sufrimiento tan profundo y el dolor menor<sup>25</sup>.**

A la luz de los pensamientos de Lutero, Kierkegaard nos presenta una existencia en la que el sufrimiento se muestra como una parte necesaria de nuestra vida. Además, el filósofo constata que no se refiere al miedo a la vida

<sup>23</sup> Kierkegaard, Søren (1843): Op. Cit., p. 54.

<sup>24</sup> Kierkegaard, Søren (1844): *El concepto de angustia*. Ed. Alianza, Madrid, 2013, p. 102.

<sup>25</sup> Kierkegaard, Søren (1843): Op. Cit., p. 55-56.

o al miedo a pecar cuando trata la angustia, a pesar de que al pecado siempre se llega saltando desde la angustia. Pues, el miedo, surge del temor ante algo patente u objetivable –definición que también podemos observar en Freud. Al contrario, la angustia es un miedo sin objeto legítimo patente: “es la aparición de la libertad en cuanto posibilidad frente a la posibilidad”<sup>26</sup>. Kierkegaard a través del concepto de angustia nos revela un pensamiento moderno y actual que otros pensadores desplegarán con mayor arraigo algo más tarde: la relación del hombre con lo no objetivo y trascendente: la amenaza de la nada en sus diferentes formas<sup>27</sup>. Angel Garrido-Maturano en su obra sobre el pensador danés sostiene que lo angustiante para Kierkegaard es “la nada como pura posibilidad de ser, como pura posibilidad vacía del espíritu”<sup>28</sup>. Es aquí donde Kierkegaard abre una brecha a través de sus reflexiones religiosas/existenciales poniendo de manifiesto que la posibilidad de “no-ser” –lo que denomina el salto al pecado– es una posibilidad destructiva en tanto lleva al hombre a la desesperación. Igualmente, la reflexión sobre la posibilidad de elegir, la angustia que genera dicha reflexión, apuntala –como veremos– el concepto de tragedia moderna que denominó el filósofo como aquello en lo que el dolor es más grande que el sufrimiento<sup>29</sup>.

Seguiremos por la brecha que abrió Kierkegaard ofreciendo un nuevo escenario en el horizonte del pensamiento moderno con la reflexión de la posibilidad de “no-ser” o el advenimiento de la “nada”, no tanto desde una visión religiosa ligada al pecado o la soteriología, sino, como una cuestión existencial y antropológica, porque como sentenció el danés, la nada genera angustia<sup>30</sup>. De igual manera, también deja constancia de que no se puede huir de la angustia a través de la inocencia<sup>31</sup> (ignorancia) buscando reposo y paz. Porque es allí, en ese páramo idílico de paz y reposo donde al no haber “nada” por lo que luchar emerge de nuevo la angustia. Kierke-

**26** Kierkegaard, Søren (1844): Op. Cit., p. 102.

**27** Garrido-Maturano, Ángel (2006): *Sobre el Abismo*. Ed. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006, p. 11.

**28** Ibid., p. 27.

**29** Kierkegaard, Søren (1843): Op. Cit., 34.

**30** Kierkegaard, Søren (1844): Op. Cit., p. 105

**31** Ibid., p. 101

gaard encuentra el círculo que se cierra en torno al concepto de angustia y afirma que no se puede escapar de ella. Pues, ahí yace el profundo misterio de la inocencia; “que ella sea al mismo tiempo la angustia”<sup>32</sup> o más adelante en el texto, enuncia: “*algo así como si la inocencia estuviera perdida*”<sup>33</sup>. En esta idea del filósofo danés toma forma el pensamiento de que uno mismo no puede renunciar a su esencia (él lo denominó espíritu), no puede dejar de ser él hundiéndose en lo vegetativo<sup>34</sup> o buscando refugio en la inocencia para huir del dolor que porta la angustia.

Como veremos a continuación, este es el ejemplo más común que el cineasta danés Lars von Trier relata en sus films: la elección de un personaje que huye del dolor, entendido como lo pretérito, –la Historia o su historia– en su marcha hacia adelante. Este escenario conduce irremediablemente, siguiendo el pensamiento de Lars von Trier, al encuentro con lo trágico que él metaforiza con la imagen de una cárcel.

### 3. Análisis textual de la Trilogía Hipnótica de Lars von Trier

#### 3.1. Breve biografía del cineasta

Lars von Trier nació en la ciudad danesa de Copenhague en 1956 y fue educado en un ambiente intelectual<sup>35</sup>, progresista y activista. Su madre, Inger Host, conoció personalmente a figuras destacadas de la época como fueron el escritor y pintor Hans Scherfig<sup>36</sup>, tío–abuelo de Lone Scherfig<sup>37</sup> o Hans

<sup>32</sup> Ibid., p. 101

<sup>33</sup> Ibid., p. 107

<sup>34</sup> Ibid., p. 105

<sup>35</sup> Stevenson (2002): *Lars von Trier*. Ed. Paidós, Barcelona, 2005, p. 21.

<sup>36</sup> Hans Scherfig (1905–1979) pintor y escritor danés nacido en Copenhague. Alcanzó la fama como novelista. Entre sus obras destacan: *Det forsømte forår* (Primavera Robada, 1940), *Frydenholm* (1962), *Idealister* (Idealistas, 1945) y *Skorpionen* (El Escorpión, 1953) que fue publicada en veinte países.

<sup>37</sup> Lone Scherfig (1959) directora danesa que forma parte del grupo de Dogma'95 junto con Lars von Trier y Thomas Vinterberg. Se graduó en la Escuela Nacional de Cine de Dinamarca (rama de dirección) en 1984. Cosechó grandes éxitos con su film *Italiensk para begyndere* (Italiano para principiantes, 2000).

Kirk<sup>38</sup>. Su educación estuvo basada en el liberalismo y la tolerancia<sup>39</sup> aunque no exenta de obligaciones y de responsabilidades<sup>40</sup>.

Deberíamos destacar durante el periodo de adolescencia su militancia en el Partido Comunista danés que abandonaría en sus años universitarios<sup>41</sup>. En la medida en que comenzó a comunicar a través del arte sus ideas y sentimientos, su visión utópica de la existencia, entendida como una imagen donde la cultura y los valores humanistas sostenían la existencia del hombre en el mundo, comenzaría a diluirse en favor de una representación de la destrucción de esos pilares en los que fue educado. Él mismo ha manifestado en varias entrevistas que estos valores y visión del mundo: “son necesarios, pero están basados en un cuento chino<sup>42</sup>”. Elemento también tangible en la nominación del carácter principal de su ópera prima (*Forbrydelsens Element*, 1984) como el último humanista<sup>43</sup> de Europa.

Igualmente, si prestamos atención cuidadosamente a los caracteres principales de sus obras observaremos que todos ellos manifiestan a su inicio una visión ciertamente idílica de la existencia del hombre pero también un exceso de confianza en esos mismos valores y su educación, que se alzan como diques contenedores de lo siniestro<sup>44</sup> o de lo trágico, como detectamos en el caso de Fisher (*Forbrydelsens Element*, 1984), el profesor Mesmer (*Epidemic*, 1987), Leo Kessler (*Europa*, 1991), Selma (*Dancing in the Dark*, 2000), Grace (*Dogville*, 2003, *Manderlay*, 2005), “He” (*Antichrist*, 2009) o Seligman (*Nymphomaniac: Vol. I y II*, 2013). Las peripecias del viaje en el relato les empujan a tomar decisiones y llevar a cabo acciones que liberan la

**38** Hans Kirk (1898–1962) es un conocido escritor danés que ha escrito una de las novelas más famosas de la literatura danesa: *The Fisherman* (1928). Kirk militó en el Partido Comunista danés, y permaneció en activo hasta su muerte. Todas sus novelas contienen una gran influencia del pensamiento marxista.

**39** Stevenson (2002): Op. Cit., p. 21.

**40** Ibid., p. 21.

**41** Ibid., p. 31.

**42** Björkman, Stig (2003). *Trier on von Trier*. London: Faber and Faber Limited, p. 143.

**43** Larsen, Jan Kornum (1990): “A Conversation between Jan Kornum Larsen and Lars von Trier”. En Lumholdt, Jan (Ed.) *Lars von Trier Interviews*. Ed. The University Press of Mississippi, 2003, p. 39.

**44** Véase González Requena, Jesús (1997): “Emergencia de lo siniestro”, en *Trama & Fondo*, nº 2, Madrid, 1997.

tragedia poniendo sobre la mesa un dilema de gran complejidad dramática: la aceptación del pathos y el reconocimiento por tanto de aquello que no se quería ver.

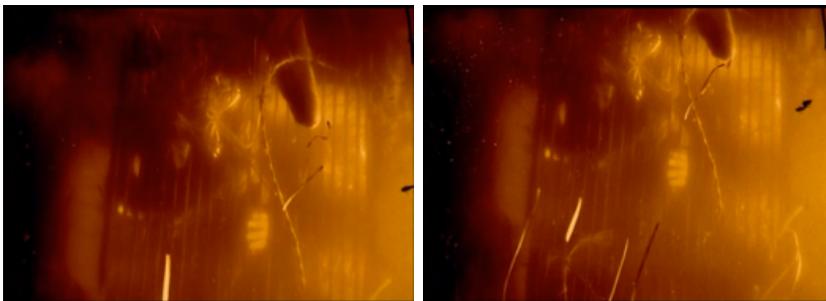
Lars von Trier repite la misma idea en sus films. Si bien es cierto que esta propuesta se viste de diferentes maneras, el fondo es idéntico: describe el desengaño de sus personajes ante su visión reducida de la existencia.

### 3.2. La tragedia y la metáfora de la cárcel

El cineasta danés metaforiza plásticamente la tragedia configurando la idea de una cárcel. Con esta imagen, agrega significación a la tragedia haciéndonos conscientes de nuestra imposibilidad de escapar de ella. Por muchas precauciones que tomemos, educación o riqueza que poseamos, nos rodeemos de diferentes tipos de niveles de seguridad, en un escenario más rural o más urbanita, en un tiempo o en otro, no podremos huir del destino trágico que nos espera.

En los films, *Forbrydelsens Element* (1984) y *Europa* (1991), que pertenecen a la denominada Trilogía Hipnótica, la metáfora de la cárcel emerge en muchas de sus imágenes: mediante angulaciones cerradas, elección de localizaciones claustrofóbicas o creación de composiciones en el cuadro. Expondremos algunos ejemplos extraídos del análisis llevado a cabo en mi tesis doctoral<sup>45</sup> sobre el cine de Lars von Trier que nos permitirán reforzar esta idea. Pero, antes de enunciar estos modelos, observemos qué es lo que se esconde en la apertura de su primer largometraje (*Forbrydelsens Element*, 1984), justo cuando el protagonista comienza a narrar –en estado de hipnosis– su último viaje. Estas primeras imágenes describen el fondo de Europa. Un lugar turbio, espeso y putrefacto que simboliza también las profundidades de la vida psíquica del protagonista. Además, apreciamos que se trata de un fondo que es también continente de una serie de elementos entre los que detectamos: una reja y un alambre de espino.

<sup>45</sup> Díaz Lucena, Antonio (2014): *Poética del Romanticismo y Nihilismo en Forbrydelsens Element (Lars von Trier, 1984): la ausencia de diques simbólicos y la emergencia de lo siniestro*. Universidad Rey Juan Carlos.



Imágenes<sup>46</sup> de *Forbrydelsens Element*.

Passaría desapercibido si no paramos la imagen y lo ampliamos. Al hacerlo descubrimos lo siguiente junto a la reja.



*Forbrydelsens Element*. Detalle ampliado por nosotros.

A simple vista parecen los dedos de una mano cerrada. Un puño que agarra los hierros de la reja. No es posible percibir una silueta detrás de la mano, pero sí se distingue con claridad que se trata de un puño humano. Elementos que anticipan la idea sobre el confinamiento y la muerte en el viejo continente y que, desde luego, tendrán una continua correspondencia a lo largo del film.

Igualmente, en *Europa* (1991), el tercer film que cierra la Trilogía Hipnótica, el protagonista Leo Kessler explota una bomba en el tren en el

<sup>46</sup> Timecode: 00:03:37.

que viajaba quedando preso en el habitáculo donde se escondió. Intenta pedir ayuda sin éxito pereciendo así bajo el agua.



Imágenes<sup>47</sup> del film *Europa*. Leo Kessler intentando salir del vagón que se hunde en el río.

Observemos el puño de Kessler asiendo los barrotes en su lucha por escapar del vagón del tren. Ampliamos la imagen para apreciarlo con mayor detalle.



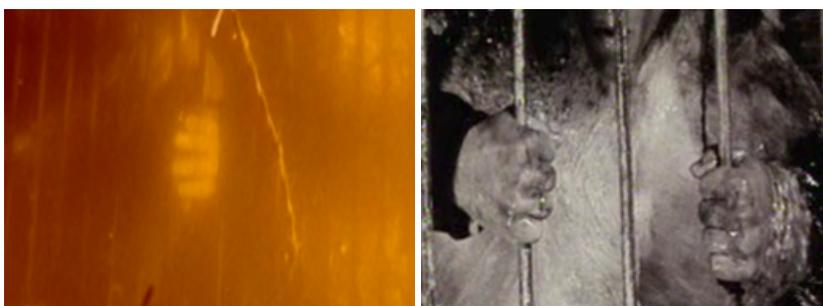
Detalle ampliado por nosotros de las manos de Leo Kessler.

De nuevo, nos encontramos con una mano que agarra las varillas de un enrejado. Esta secuencia se inserta al final del film que concluye la primera Trilogía del cineasta y que, con su inclusión compone un final cíclico: empieza igual que termina con una reja y una mano asiendo los hierros.

Sobre este detalle detectado por nosotros sobre el cuál no hemos

<sup>47</sup> Timecode: 01:39:14.

hallado ninguna publicación o referencia alguna, desde el director o de la crítica, entendemos que pudiera ser fortuito, pero de igual manera, esta teoría reforzaría el significado de este análisis por dos motivos: ofrece una estructura cíclica a la Trilogía Hipnótica que acompaña al hilo conductor de la hipnosis, pero también este significado o composición cíclica vigoriza la figura de la cárcel como espacio mental o psíquico del que no podemos escapar.



Contrastamos los dos detalles del puño en ambos films *Europa* (1991) y *Forbrydelsens Element* (1984).

A estas imágenes del final de *Europa* (1991), el cineasta agrega la siguiente sentencia que el actor sueco Max von Sydow enuncia en voz en off: “Quiere despertar y liberarse de la imagen de Europa, pero no es posible”<sup>8</sup>.

Extraemos de este parlamento otro de los elementos que nos permiten confirmar la existencia de la metáfora de la cárcel –física o psíquica– en estos films identificando Europa con un pensamiento apresador: nuestro destino trágico.

### 3.3. Composición y visualización del cautiverio en *Forbrydelsens Element*

De la misma manera, la construcción de la idea de ahorroamiento se presenta también mediante la creación de composiciones que metaforizan el encarcelamiento del ser humano, principalmente configuradas y diseñadas de tres modos:

48 Timecode: 01:41:01.

1) Técnicas: enfatizadas por los objetivos y la angulación de la cámara.

Ángulos que tienden a menguar el espacio transmitiendo una sensación de empequeñecimiento y asfixia.



Imágenes<sup>49</sup> de *Forbrydelsens Element*. El agente Fisher contestando al teléfono que se encuentra en el suelo.



Imágenes<sup>50</sup> de *Forbrydelsens Element*. Fihser caminando por un pasillo dirigiéndose a su oficina.

2) La elección de localizaciones donde prima una arquitectura que diseña un espacio cerrado y asfixiante (mazmorras, alcantarillado, fábricas abandonadas, pasadizos estrechos, etc.).



Imágenes<sup>51</sup> de *Forbrydelsens Element*. Fisher y Kim en un bote hinchable recorren el alcantarillado de la ciudad.

**49** Timecode: 00:10:06.

**50** Timecode: 00:20:06.

**51** Timecode: 00:53:02.



Imágenes<sup>52</sup> de *Forbrydelsens Element*. Kim y Fisher caminan por los angostos pasillos del castillo de Kronborg o la fortaleza Tre Kronor.



Imágenes<sup>53</sup> de *Epidemic* (1987). Lars von Trier lleva a su máxima expresión esta idea encerrando a una de sus actrices en un ataúd.

3) Pequeña arquitectura u objetos de atrezzo que forman parte del día a día en la vida del hombre (poleas, grúas, cuerdas, vallas, puentes, redes, mallas, somieres metálicos, enrejados, contraventanas, u otros pequeños útiles, como: objetos para estampar sellos, tijeras, bisturís, calderas, etc...). El cineasta utiliza estos enseres para generar distancia, confinar o encerrar a los habitantes de Europa.



Imágenes<sup>54</sup> de *Forbrydelsens Element*.

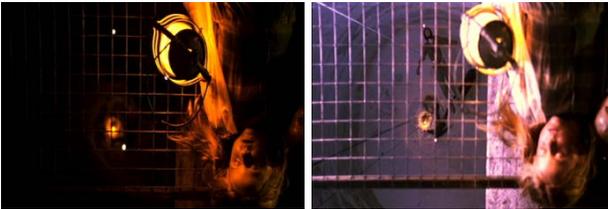
52 Timecode: 01:11:06.

53 Timecode: 00:42:39.

54 Timecode: de 00:42:23 a 00:44:26.



Imágenes<sup>55</sup> de *Forbrydelsens Element*. Kim y su hijo encerrados en el burdel.



Imágenes<sup>56</sup> de *Forbrydelsens Element*. Una niña de la lotto es transportada tumbada por encima de un pozo. Observamos cuando se ilumina el fondo que existen otros cuerpos colgados más abajo.



Imágenes<sup>57</sup> de *Forbrydelsens Element*. Ampliación realizada por nosotros.

## 4 · La utilidad de la tragedia en la sociedad actual

Abriremos este apartado aportando algunos detalles sobre la tradición cultural y artística que rodea a Lars von Trier. Si nos detenemos en los trabajos cinematográficos y literarios escandinavos de los dos últimos siglos, ad-

55 Timecode: 00:46:44.

56 Timecode: 01:25:15.

57 Timecode: 01:25:15.

vertiremos una tendencia hacia la representación de lo trágico. Desde Sjöström a Bergman, Dreyer a August, o en literatura, ya sea Strindberg, Ibsen, Dinesen, Sandemose, –todos, o la inmensa mayoría– han planteado en sus obras un escenario dramático. Este hecho nos conduce a pensar que el sufrimiento y el dolor se hallan muy arraigados en la cultura nórdica desde una perspectiva religiosa o atea. Pero si abrimos un poco más nuestro ángulo de visión e indagamos en la tradición de la filosofía de lo trágico –que muchos han afirmado que es una peculiaridad del pensamiento filosófico alemán<sup>58</sup>– ponemos de manifiesto que su epicentro se encuentra en el centro y norte de Europa tomando en cuenta la repercusión y el estudio que ha alcanzado lo trágico. Peter Szondi en su trabajo *Teoría del drama moderno (1880–1950). Tentativa sobre lo trágico*, afirma que: “... hasta el presente, la noción ‘*Tragik*’ (condición trágica) y ‘*Tragisch*’ (‘elemento’ trágico) ha sido eminentemente alemana<sup>59</sup>”. Una parte de la obra mencionada de Szondi está compuesta por el análisis de conceptos sobre lo trágico que numerosos pensadores germanos –además del danés Kierkegaard– nos han legado. El teórico alemán abre este capítulo avisando de que fue Schelling quien fundó la filosofía del pensamiento trágico definiendo la esencia de la tragedia:

**La esencia de la tragedia estriba [...] en la pugna que efectivamente entabla la libertad que reside en el sujeto con la necesidad en tanto dimensión objetiva, conflicto que no concluye con la derrota de uno ante el otro, sino con las manifestaciones de ambos, victoriosos y a la vez vencidos, en la más perfecta indiferenciación.<sup>60</sup>**

Schelling postula una dialéctica entre la libertad y la necesidad en la que no hay victoriosos ni vencidos. Muestra así, a través del acto, la pérdida de la propia libertad, pero al mismo tiempo la existencia de esa libertad. Es la aceptación del destino del héroe trágico aquello que le mata (no necesariamente de manera física) pero también le libera. Pero más allá de analizar

<sup>58</sup> Szondi, Peter (1978): *Teoría del drama moderno (1880–1950). Tentativa sobre lo trágico*. Ed. Dykinson, Madrid, 2011, p. 246.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>60</sup> Citada por Szondi en la página 254 pero el original se halla en: Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1856–1861): *Philosophie der Kunst*, Vol. 5, Stuttgart, Cotta. p. 693.

el concepto de tragedia a lo largo de los siglos o su esencia misma, –como llevó a cabo Szondi–nos centraremos en la concepción de la tragedia en la actualidad desde un punto de vista teórico a través de los trabajos de William y Critchley, pero también práctico tomando como ejemplo el cine de Lars von Trier que hemos analizado.

Previamente hemos anunciado el firme deseo del cineasta danés de mostrar el destino trágico del ser humano como parte de la esencia del ser humano. Desde la estética, podemos entender con claridad que Lars von Trier formula en sus films que la representación de la tragedia no sigue el camino de la belleza canónica porque si fuere así tendría mayor visibilidad y aceptación.

En una de sus primeras entrevistas concedidas a raíz del éxito alcanzado con su Trilogía Hipnótica, enunció que: “[...] mi misión es el elevar lo feo y mostrar que la belleza puede ser encontrada en todas partes”<sup>61</sup>. De estas palabras, podemos dilucidar dos conceptos muy significativos: en primer lugar, observamos que el director apuesta por aquello que denomina *lo feo*, lo que no es bello, y por ende pudiéramos relacionar con su otra cara, lo sublime, siguiendo la obra de Burke<sup>62</sup> o Kant<sup>63</sup>. Una categoría estética que recoge otros elementos que se escapan del concepto clásico de belleza pero que sin embargo son atractivos, porque como dice el director, –“la belleza se puede encontrar en todas partes”– incluso en lo desagradable o doloroso como es el caso de la representación de la tragedia. En segundo lugar, utiliza la palabra “elevar” que pudiéramos sustituir por “sacar a la luz” o “sublimar”. Entiende que aquello tapado, lo que no se ve o se ha decidido ocultar debe ser sacado a la luz. Además, nos llama poderosamente la atención la utilización que hace del vocablo “misión”. Idea que parece instituirse como un deber moral: recordar que *lo feo*, lo que no deseamos ver y hemos preferido en muchas ocasiones olvidar su existencia o dejar de ver, forma parte de nosotros mismos. Al hilo de la declaración del cineasta, debemos de matizar que no solo reside en su pensamiento un motivo meramente es-

**61** Michelsen, Ole (1982): “Passion is the Lifeblood of Cinema”. En Lumholdt, Jan (Ed.) *Lars von Trier Interviews*. Ed. The University Press of Press of Mississippi, USA, 2003, p. 5.

**62** Veáse: Burke, Edmund (1756): *De lo sublime y de lo bello*. Ed. Alianza, Madrid, 2010.

**63** Veáse: Kant, Immanuel (1764): *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Ed. Alianza, Madrid, 2008.

tético en la representación de la tragedia, sino que hallamos también una reflexión sobre el ser en tanto que las elecciones de ciertos personajes irremediablemente conducen a un destino trágico. Un *pathos*, que como hemos expuesto, configura la metáfora de la cárcel detectada en sus obras.

De esta manera, advertimos en el cineasta una vía hacia el auto conocimiento que reside en la aceptación, en la necesidad de abrazar del *pathos* inserto en lo trágico. Un pensamiento en línea con el concepto de angustia de Kierkegaard explicado: no podemos zafarnos de ello, aherroja nuestra existencia por lo que tendremos que aprender a vivir con ello.

#### 4.1. El aprendizaje que reside en la tragedia

Si algo caracteriza a las sociedades posmodernas actuales es el culto al olvido que está vigorizando una cultura de la desmemoria. Ciertamente es que no es un rasgo único de la Posmodernidad la reflexión que gira entorno al olvido porque ha ido *in crescendo* con la industria tecnológica, especialmente desde Gutenberg, pero es ahora cuando la tecnología ha dado un salto cualitativo y cuantitativo obteniendo mucha más presencia y por lo tanto siendo determinante en las sociedades actuales.

En referencia a este culto al olvido que estamos practicando en la actualidad, Manfred Osten enuncia que: “se trata de un olvido bajo el signo de una modernización que abarca todos los ámbitos de la vida y que viene acompañada de turbulencias producto de la aceleración, quiebras de continuidad y ruinas en una proporción hasta ahora desconocida<sup>64</sup>”. Si bien es cierto que nunca hemos dispuesto de mejores recursos y dispositivos desde el punto de vista de la seguridad y de la eficiencia para almacenar información en formato digital, este mismo hecho, la capacidad de almacenaje y los sencillos mecanismos para recuperar o extraer su contenido, están acelerando el destierro de *mnemotecnología* y por lo tanto la precipitación de nuestra existencia hacia adelante.

El constante ritmo al cuál estamos sometidos junto con nuestro deseo de querer abrazar todo lo que tenemos a nuestro alrededor al unísono están generando destacados cambios en el ser humano<sup>65</sup>. Nuestro cerebro

<sup>64</sup> Osten, Manfred (2004) *La memoria robada*. Siruela, Madrid, 2008, p. 13.

<sup>65</sup> Véase el trabajo de Norman Doidge *The Brain That Changes Itself: Stories of Personal Triumph from the Frontiers of Brain Science*. New York: Penguin, 2007.

intenta adaptarse a los nuevos retos que le ponemos delante reprogramándose en la medida de sus posibilidades<sup>66</sup>. En este escenario de premura que nos exige decisiones más ágiles y constantes, paciencia y reflexión profunda, herramientas que contribuyen a conciliarnos con lo pretérito, están también siendo defenestradas en favor de una adaptación al medio que rompe con el sistema tradicional lineal de lectura y aprendizaje. Retomando las palabras de Osten enunciadas al comienzo, hablamos de: “queiebras de continuidad”. Rupturas que laceran un proceso lógico que siempre ha favorecido la creación de un hilo de unión con lo que nos rodea. Todos estos elementos nos impelen a abrirnos camino corriendo y, por lo tanto, ligeros de equipaje si queremos llegar antes a nuestro objetivo. Y esa es la premisa: llegar el primero; llegar lo antes posible.

En su trabajo sobre la tragedia y los tiempos presentes, Simon Critchley plantea una reflexión moderna sobre la enseñanza que reside en lo trágico para el individuo de las sociedades occidentales actuales. Un individuo, que como hemos expuesto previamente, ha decidido disolver el vínculo que le une a su pasado en favor de un presente colérico que busca la certidumbre de un mañana en cada acción. El pensador británico aduce que “nuestra libertad está constantemente cuestionada por aquello que nos atrapa por la red del pasado; un pasado determinado por el destino”<sup>67</sup>. Las sociedades actuales se caracterizan por la necesidad y el deseo de liberarse del ayer para disminuir las probabilidades de condicionamiento futuro, es decir, obtener la máxima libertad posible. Sin embargo, esta acción, como apunta Critchley, tiene su riesgo porque “quien niega el pasado se expone a ser destruido por él: esa es, en efecto, la gran lección de la tragedia”<sup>68</sup>). Un mensaje que se manifiesta en el género de la tragedia y que hemos podido comprobar en la construcción de los personajes trágicos de Lars von Trier que hemos analizado. Al hilo de este pensamiento, lo trágico nos permite regenerar la atadura que nos une de nuevo con nuestro pasado en tanto que “la tragedia da vida a aquello que apresa a nuestro ser y nos arrastra a un pasado que quisiéramos desechar con nuestra obsesión por un futu-

<sup>66</sup> Buller, David *Adapting Minds Evolutionary Psychology and the Persistent Quest for Human Nature*. Cambridge, MA: MIT Press, 2005.

<sup>67</sup> Critchley, Simon *Tragedia y Modernidad*. Ed. Mínima Trotta, Madrid, 2014, p. 35.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 36.

ro próximo<sup>69</sup>". En esta dialéctica que emerge entre necesidad y libertad es donde se enmarca la tragedia, como hemos puesto de manifiesto previamente.

El filósofo británico echa mano de una metáfora muy significativa y visual que podremos explicar con el cine de Lars von Trier que toma prestada de Walter Benjamin. El alemán acuñó en su tesis *Sobre el concepto de historia* la figura del "freno de emergencia" a colación de una comparación que realiza con las "revoluciones" y la tragedia:

**Marx dijo que las revoluciones son la locomotora de la historia mundial. Pero tal vez las cosas se presentan de muy distinta manera. Puede ser que las revoluciones sean el acto por el cual la humanidad que viaja en tren aplica los frenos de emergencia<sup>70</sup>.**

Critchley con este sentido ante la experiencia de lo trágico expone que: "ralentiza las cosas confrontándonos con aquello que ignoramos sobre nosotros mismos (pero sin embargo constituye lo que somos); esa fuerza desconocida que nos afecta a diario, minuto a minuto"<sup>71</sup>. La tragedia plantea un retorno, un viaje de regreso hacia el yo desprendido.

Si aplicamos la figura del freno de mano de Benjamin al cine de Lars von Trier detectamos esa ralentización en varios niveles: en un ángulo temático con la elección de personajes angustiados ante un dilema al que tienen que hacer frente durante el relato con resolución trágica. En un segundo nivel, trataríamos la puesta en escena donde la elección de los espacios, la iluminación, las texturas o la decisión de aplicar la técnica del ralentizado de las imágenes que el cineasta practica en muchas secuencias, ponen en relieve este matiz que invita a una reflexión profunda y sin crono de lo que observamos. Una condensación del tiempo que nos hipnotiza y que se erige como un elemento dominante del film confirmando a sus obras un estilo especial. Como apunte, habría que agregar que el director danés ha potenciado el uso del ralentizado de las imágenes en los últimos trabajos que componen su Trilogía de la Depresión: *Antichrist* (2009), *Melancholia*

<sup>69</sup> Ibid., p. 35.

<sup>70</sup> Benjamin, Walter (2003): *Selected Writings*, vol. 4 1938-1940. Ed. H. Eiland y M. W. Jennings, Harvard UP Cambridge, 2003, p. 402.

<sup>71</sup> Critchley, Simon: Op. Cit., p. 30.

(2011) y *Nymphomaniac* (2013), incrementando también el efecto de la experiencia trágica en ellas. El mejor ejemplo reside en *Melancholia* (2011) donde encontramos la representación de la destrucción de la Tierra.

Concluyendo, Lars von Trier desde sus primeros trabajos no ha dudado en transmitir en sus creaciones aquello que no se quiere ver: lo despreciado, lo tapado, lo que duele, lo sublime, lo siniestro. Su inclusión nos proporciona elementos para reflexionar sobre la experiencia de lo trágico; sobre nosotros mismos; sobre lo que somos. En una de sus primeras declaraciones a los medios al poco de estrenar su ópera prima avanzó el mensaje que ha ido reiterando en sus films y que nosotros hemos también analizado con esta reflexión sobre lo trágico a lo largo de este artículo:

**Estoy encantado con mis orígenes judíos. Ser judío tiene algo que ver con el sufrimiento y la conciencia histórica, dos cosas que encuentro mucho a faltar en el arte moderno. La gente se ha olvidado de sus raíces y de su religión<sup>72</sup>.**

A pesar de que su madre, a una edad avanzada le confesara que su padre biológico no fue Ulf Trier, de descendencia judía, el cineasta siempre ha tenido muy presente la importancia trascendental de abrigar el pasado. Hecho que se debe principalmente a la educación recibida en el seno familiar.

## 5 • Conclusión

Hemos iniciado este trabajo, –siguiendo la obra de Aranguren– recordando los elementos más importantes de la Reforma protestante y sus diferencias con la religión católica. Esta revisión nos ha permitido ahondar en algunos detalles de la personalidad de Lutero que han allanado el terreno para explicar el sentimiento de angustia en la religión protestante. Concepto que Søren Kierkegaard ha descrito como un sentimiento necesario, –en tanto uno no puede huir de él– en la existencia del hombre, asentando así las bases de la angustia existencial actual. Una angustia que nos empuja a formularnos muchas preguntas en torno al sufrimiento y al dolor. Este

72 Stevenson, Jack (2002): Op. Cit., p. 33.

escenario de desasosiego y displacer expuesto nos conduce a una reflexión sobre la experiencia trágica, pero, más concretamente sobre el concepto de lo trágico que hemos ejemplificado con el trabajo de Lars von Trier. El cineasta danés ha elegido representar el dolor que yace en lo trágico como una necesidad del ser humano, especialmente en las sociedades posmodernas. Un pensamiento, que como hemos podido comprobar, se alinea con la reflexión del filósofo danés Søren Kierkegaard. Además, hemos descubierto a través del análisis textual de sus obras que Lars von Trier utiliza la representación de la metáfora de la cárcel con el mismo significado de pathos trágico: no podemos escapar de nuestro destino porque nuestro destino somos nosotros. De esta manera, “su misión” plantea una reconciliación con lo pretérito desplazado que ha sido vestido con una estética de lo sublime, aquello a lo que el cineasta llama “lo feo”, lo que se tapa de manera habitual en nuestras sociedades occidentales.

Concluyendo, Lars von Trier es plenamente consciente de que la aceptación del pathos trágico nos permite enfrentarnos con aquello de nosotros mismos que no conocemos, de ahí que el cineasta construya la metáfora de cárcel como un fin necesario. Este posible aprendizaje al que pudiéramos acceder requiere del sacrificio de asumir la responsabilidad que implica aceptar todo lo que somos, todo aquello que nos hace.

## 6 · Bibliografía

- Benjamin, Walter (2003): *Selected Writings*, vol. 4 1938-1940. Ed. H. Eiland y M. W. Jennings, Harvard UP, Cambridge, 2003.
- Björkman, Stig (2003). *Trier on von Trier*. London: Faber and Faber Limited
- Buller, David *Adapting Minds Evolutionary Psychology and the Persistent Quest for Human Nature*. Cambridge, MA: MIT Press, 2005.
- Burke, Edmund (1756): *De lo sublime y de lo bello*. Ed. Alianza, Madrid, 2010.
- Critchley, Simon *Tragedia y Modernidad*. Ed. Mínima Trotta, Madrid, 2014.
- Díaz Lucena, Antonio (2014): *Poética del Romanticismo y Nihilismo en Forbrydelsens Element (Lars von Trier, 1984): la ausencia de diques simbólicos y la emergencia de lo siniestro*. Universidad Rey Juan Carlos
- Doidge, Norman *The Brain That Changes Itself: Stories of Personal Triumph from the Frontiers of Brain Science*. New York: Penguin, 2007.

- Garrido-Maturano, Ángel (2006): *Sobre el Abismo*. Ed. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006.
- Hidalgo, Juan (1609): *Romances de Germania: de varios autores, con el vocabulario por la orden del a.b.c. para declaración de sus términos y lengua*, Madrid, Imp. Antonio de Sancha, 1739.
- Huxley, Aldous (1949): *Las cárceles de Piranesi*. Ed. Casimiro libros, Madrid, 2012.
- Kant, Immanuel (1764): *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Ed. Alianza, Madrid, 2008
- Kierkegaard, Søren (1843): *Antígona*. Ed. Renacimiento, Sevilla, 2003.
- Kierkegaard, Søren (1844): *El concepto de angustia*. Ed. Alianza, Madrid, 2013.
- Larsen, Jan Kornum (1990): "A Conversation between Jan Kornum Larsen and Lars von Trier". En Lumholdt, Jan (Ed.) *Lars von Trier Interviews*. Ed. The University Press of Mississippi, 2003.
- López-Aranguren, José Luis (1952) *Obras Completas. Filosofía y Religión. El catolicismo y protestantismo como formas de existencia*. Vol. I. Ed. Trotta, Madrid, 1994.
- Menke, Christoph (2005): *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*. Ed. Machadolibros, Madrid, 2008.
- Michelsen, Ole (1982): "Passion is the Lifeblood of Cinema". En Lumholdt, Jan (Ed.) *Lars von Trier Interviews*. Ed. The University Press of Mississippi, USA, 2003.
- Osten, Mandred (2004) *La memoria robada*. Siruela, Madrid, 2008.
- Stevenson, Jack (2002): *Lars von Trier*. Ed. Paidós, Barcelona, 2005.
- Szondi, Peter (1978): *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Ed. Dykinson, Madrid, 2011.