

El Anticristo o la doblez de la naturaleza

BERTA PÉREZ

El anticristo
Lars von Trier

El episodio que presenta el “Prólogo. Desconsuelo-Dolor-Desesperación” de *Anticristo*, permaneciendo fuera de la historia, constituye su motor. La relación que guarda con el discurrir del tiempo, con la historia narrada por el film, es la misma que mantiene una condición trascendental con aquello que

posibilita y exige. El episodio –en blanco y negro, a cámara lenta y carente de diálogos– sólo retrata la connivencia del placer que acompaña al acto sexual –la fuente de la vida– con la destrucción de lo que él mismo engendra, con la muerte del hijo –la fuente del desconsuelo, del dolor y de la desesperación. El prólogo sólo envuelve la copertenencia de placer y muerte con la serena ternura del “Lascia ch’io pianga” del *Rinaldo* de Händel: contemplándola desde el más allá de la historia puede abrazarla. Esa copertenencia expresa la contradicción que el Hombre sufre desde el Principio de los tiempos, y la distancia que procura la cámara permite, en efecto, apiadarse de él, de quien ha de cargar con semejante paradoja a lo largo de la historia toda. El Prólogo es en sí mismo un refugio para el hombre, una “imagen de alivio”: despojándolo de la palabra lo redime por un momento, suspendiéndolo en el ins-

tante del éxtasis, en la eternidad de la muerte, lo acaricia a espaldas del tiempo¹. Es el amor que toda la obra de Von Trier siente por el Hombre que goza y desespera, que crea y destruye, y que –después de las dos primeras Trilogías– ya es hombre y mujer indisolublemente, pero Hombre que goza máximamente como mujer y que desespera máximamente como mujer².

Esa contradicción es, como se dijo, lo que mueve la historia, el tiempo de la humanidad y el de la película. El filme sólo pretende explicar cómo esa conjunción imposible puede realizarse; cómo el ser escindido y paradójico de la naturaleza (del Hombre) en lugar de desaparecer en la nada (del éxtasis y la muerte) puede perpetuarse en la historia, transmutarse en un suceder, en una sucesión. Si se aclara este tránsito se nos entregará la clave de la historia, la legalidad que gobierna la existencia de los hombres. *Anticristo* es seguramente, junto con *El elemento del crimen*, *Epidemic* y *Las cinco condiciones*, la película más explícita en relación al interés del director, al que determina todo su trabajo: la investigación de la naturaleza humana³.

El mito que cuenta la convivencia del hombre y la mujer en el paraíso, que explica la expulsión del hombre del paraíso, procura ese principio y esa clave, y por ello ocupa legítimamente el cuerpo de la película de Von Trier. El ajuste de cuentas entre “él” y “ella” en “Edén” expone en efecto el trato al que el Hombre llega consigo mismo para perpetuarse en la contradicción que lo

1 La primera película de Von Trier lleva por título *Images of a relief*. Y la letra de Händel reza: “Lascia ch’io pianga / La cruda sorte / E che sospiri / La liberta! / Il duolo infranga / Queste ritorte / De’ miei martiri / Sol per pieta”.

2 Sobra decir que la primera Trilogía de Von Trier, *Europa*, pregunta por la naturaleza del Hombre interrogando a su lado masculino, al detective, al científico y al “misionero”, mientras *El corazón de oro*, la segunda Trilogía, la explora en su cara femenina.

3 *Anticristo* es una película extremadamente teórica. Si, como Von Trier ha confesado, rinde homenaje a Bergman, es en parte por haber concentrado –lo mismo que *Las cinco condiciones*– toda la problemática de la obra en un único diálogo, en una relación exclusiva entre dos voces que se aman y se odian. Lo mismo que en *El elemento del crimen* y *Epidemic* (al que por cierto debería haber seguido una película titulada “El gran mal” que

constituye, el calvario que ha de atravesar su naturaleza escindida para auto-conservarse.



El primer capítulo se titula “El desconsuelo” (*Grief*) y presenta la reacción inmediata del Hombre ante la muerte del hijo en tanto que pérdida insostenible, en tanto que destrucción de la afirmación de su naturaleza, de aquello que había unido sus dos mitades, de lo que, justamente por eso, lo perpetuaba. El Hombre doble distribuye su reacción entre él y ella. Ella sufre la destrucción y se doblega: se desmaya; siente en su carne la destrucción y responde destructivamente: quiere morir. Pero, mientras, él lucha contra la muerte: obliga al desconsuelo a discurrir en lágrimas, al grito a articularse, y a ella a vivir. Conteniendo su agresividad –la reacción natural con la que ella responde a la destructividad de la naturaleza– él la transfigura en imágenes. El deseo de muerte de la mujer se traduce entonces en visiones de una densidad y una profundidad excesivas, sublimes, sobrehumanas, en las imágenes de un abismo que escapa a la representación, en las imágenes de lo oculto, en la cara del miedo: en lo que oculta el Edén⁴. Y él obliga a la imagen a localizarse, a hacerse presente; al miedo a enunciarse, a discurrir en el tiempo del *logos*; a ella a abandonar la casa para adentrarse en la maraña de Edén.

Él encarna el pensamiento racional que mueve a la acción, que empuja el tiempo hacia delante. Ella es el cuerpo,



la *physis*, que siente y teje imágenes. En el tren hacia Edén se sientan enfrentados: ella dibuja la imagen del Edén y él dirige con sus palabras los movimientos de ella dentro del cuadro⁵.

El pensamiento cree entonces haber dominado el cuerpo. Pero en el cuadro que ella dibuja se ha colado la profundidad insondable del imaginario, el fondo sobrenatural de la naturaleza tarkovskiana. Ella ha introducido bajo la superficie del Edén, los pájaros silenciosos, el ciervo escondido y el zorro oculto en la madriguera: los tres mendigos⁶. Ninguno de ellos está presente en la imagen, pero sólo de ellos cobra la representación su poder amedrentador. Porque ellos permanecen agazapados en los márgenes, en lo que la imagen no dice, el árbol –fuente de vida– se pudre por dentro. Y, por eso mismo, él, la mitad masculina del Hombre, comienza a padecer la embesitada de la naturaleza: el ciervo,

no llegó a ser y que Von Trier mismo relaciona también con *Rompiendo las olas* y con su deseo, retrotraible hasta su infancia, de narrar la historia de Cristo) la búsqueda de la fuente del mal hace que Von Trier se convierta de nuevo en terapeuta e investigador (detective o científico) y que una vez más la verdad perseguida anide precisamente en el propio ser del persecutor.

4 Son las imágenes de la infinita maraña del bosque, de la infinita negrura del ojo que lo mira, del tejido infinitamente complejo de la piel en la que la maraña del bosque y la maraña del hombre se tocan. Son las imágenes de la naturaleza asfixiante de la ciénaga de *El Elemento del Crimen* y las de la naturaleza terrible y callada del *Stalker* de Tarkovski.

5 La primera trilogía de Von Trier está aquí presente en su integridad: el tren de *Europa*, la hipnosis de *Epidemic* y la voz del terapeuta que dirige la historia en *The Element of Crime* manifiestan por fin su perfecta unidad.

6 Ya en el Prólogo aparecen las tres figurillas de tres mendigos con sus res-

pectivos nombres: Desconsuelo-Dolor-Desesperación. Las tres se desmoronan en el momento en el que el niño se precipita en el vacío. Más adelante, un dibujo de ella desvelará que “Los tres mendigos” refiere a una constelación en la que se dibujan los tres animales que ahora duermen en Edén y en la que se inscriben los tres sentimientos. Es difícil situar la fuente de donde von Trier ha tomado de hecho el topos, especialmente si se tiene en cuenta que –como descubrirá el “él” del propio filme– tal constelación no existe en la naturaleza exterior, sino solamente en el imaginario de ella o, finalmente, en la mente de él. En todo caso la propia gramática de la película deja claro que se trata de tres formas de la miseria humana, del dolor del Hombre, que mendenigan: que buscan un salvador. En este sentido es fácil recordar la leyenda de tradición plenamente cristiana que complementa las figuras de los Reyes Magos que regalan dones al Salvador con las de tres mendigos que exigen del Salvador que cargue con su dolor, su extravío y su confusión. También la misma gramática del filme deja claro que los mendigos buscan al Hombre que pueda acogerlos, que los pueda tolerar en su miseria, al modo en que lo hace un lastre y un parásito: acechándolo, amedrentándolo. Y también en el mito cristiano el gentío se esfuerza por proteger al dios nacido de los harapientos porque saben del mal que ellos acarrearán.

⁷ La correspondencia freudiana del árbol con el falo y la casa con el útero no requiere ulterior comentario.

el primero de los mendigos, lo llama para mostrarle el aborto del que no puede desprenderse, la posesividad de la naturaleza madre⁷.

El segundo capítulo eleva a la conciencia el reparto de papeles tal como se ha construido hasta aquí. Ella confiesa la convicción de que el mal reside en la naturaleza, de que es ella quien manda, y él reitera su confianza en el poder de la mente: trata de encerrar de nuevo esa naturaleza, la naturaleza de ella, en la pirámide de sus miedos. Pero el segundo capítulo –“Dolor” (*Pain*)– consume sobre todo la inversión que comenzó a expresarse en el cierre del primero. Se muestra a las claras que el triunfo del logos, de él, no consiste en que la razón se adueñe de la naturaleza del Hombre, de ella, sino únicamente en que ella misma se apropia de la razón, de la otra mitad del Hombre. Mientras ella cruza segura el puente sobre las aguas de Edén, mientras gana el recuerdo que localiza y desactiva el miedo, mientras duerme el sueño que sutura el abismo del que nacen las imágenes del vértigo, él se estremece ante el pájaro que devora a la cría, y acaba por escuchar cómo la propia naturaleza, el zorro que no es él ni ella, se ha hecho con el lenguaje para decir: “Reina el caos”. Por el camino del logos ella ha recordado su miedo al llanto

del niño, ha situado la fuente de esa amenaza, el sujeto de ese llanto, en la naturaleza y la ha enfrentado para llamarla “Satán”. Pero todo ello ha servido finalmente a la aceptación y la afirmación de su destructividad, de la de ella o de la de la naturaleza (del Hombre): los tres mendigos han salido de su ocultamiento, han roto su silencio, para desafiar a la mitad masculina del hombre, al logos.

El tercer capítulo se titula “Desesperación (Ginocidio)” (*Despair (Ginocide)*) y hace explícito el saber de la mujer: muestra las imágenes de los ginocidios que ilustran los textos de su trabajo, la historia que ella ha recordado e investigado. Esos dibujos son también el recuerdo de las niñas asesinadas y de la madre sacrificada en *El Elemento del crimen* y continúan el grabado que enmarca a Udo Kier mientras relata la matanza de las madres en *Epidemic*: constituyen la memoria de la violencia que el lado masculino del Hombre, el logos, ha ejercido sobre ella, sobre el cuerpo. Él desea entonces hacerse cargo de esa maldad, del mal que anida en la naturaleza humana, en tanto que masculina. Propone un juego de roles en el que él se convierte en la naturaleza y ella en el “pensamiento racional”, en la justa razón que ha de redimir a la mujer.



Y, en efecto, la razón es ya de la mujer. *Ella* es quien ahora sabe y habla. Pero el *logos* se ha vuelto en ella reflexivo, ha superado la simple objetividad de la ciencia para doblarse sobre sí mismo y descubrir la propia maldad. *Ella*, que desempeña ahora el papel del pensamiento racional, denuncia el poder destructivo de las Hermanas de Ratisbona, de la mujer maltratada por el hombre. La madre naturaleza, sirviéndose del *logos*, puede pues ahora afirmar su propia destructividad, expresarla en el lenguaje del hombre. La primera Trilogía de Von Trier culmina con una mujer que ya no es sólo víctima, que es además verdugo, con la mujer-lobo (*Werwolf*) que en *Europa* reivindica la agresividad, la animalidad, de la naturaleza humana. Y las tres protagonistas de la segunda Trilogía la asumen de forma heroica. Exactamente como la asume *ella* ahora. Ya reconciliada consigo, con la madre naturaleza, tan identificada con *Thánatos* como cualquier heroína con su ley, exige de *él* la misma asunción de la propia agresividad, la misma fidelidad a la naturaleza humana: "si me quieres, me habrás de pegar".

Y *él*, que la ama, cuya ley es la de Eros, resulta entonces manipulado, deviene víctima. Por eso ha de vengar ahora a la otra mitad del Hombre, ha de volver por los fueros del *logos*. Mira la foto del hijo muerto con la mirada objetiva de la razón y devuelve el llanto del sustrato suprasensible de Edén donde ella lo había emplazado, del imaginario femenino donde él lo había encerrado, a los pies del niño que han sufrido la violencia de la mujer, al cuerpo, a la naturaleza deformada del hijo por la posesividad de la madre que no tolera la separación de aquello que pare, a la naturaleza

que se vuelve contra sí misma, que es contra-natura. *Él* escribe ahora de espaldas a ella —ejerciendo el pecado que la madre no tolera, del que lo ha acusado desde siempre, esto es, distanciándose— lo que ya no le puede decir: que su gran miedo, lo que está por encima y por debajo del Edén, Satán, la Naturaleza, es *ella* misma.

Las dos mitades del Hombre se han separado por fin tajantemente: la mitad femenina, *ella*, una vez que *él* se ha separado, puede volver contra él su destructividad como contra un perfecto otro: puede deformar también su naturaleza, castigar su sexo y repetir en *él* de nuevo el secuestro del hijo. Por fin la naturaleza del Hombre, en el tiempo de la desesperación, se decide resueltamente por la destrucción. El ajuste de cuentas del Hombre con la división de su naturaleza se librará ahora como la lucha abierta de sus dos mitades: ambas asumirán su diferencia específica y así se identificarán con dos leyes perfectamente contradictorias. Sólo de este modo pueden en verdad acatar la Ley (doble) de la Naturaleza, de aquella que sólo por el conflicto, sólo a través de la guerra, puede afirmarse⁸. Encarnando la pura voluntad, la libertad que domina al propio cuerpo, que puede arrastrarlo como a un objeto, también él se hace cargo de la propia destructividad: el pensamiento racional salva la vida matando a golpes al mendigo de la madriguera, al pájaro en cuyo graznar se desespera la naturaleza. Tapando los oídos a la otra mitad de la naturaleza, silenciando su sentir, rompiendo su vínculo con el cuerpo, es por fin fiel a su naturaleza mascu-

⁸ Como es bien sabido, la concepción "dialéctica" de la naturaleza, la comprensión de la *physis* como *pólemos*, se remonta a Heráclito.

⁹ Desde *El Elemento del Crimen* se vuelve patente en la obra de Von Trier su creencia, por lo demás confesada por él mismo, en la alegría (*Joy*).

lina, a su deseo de vida, a la ley de Eros, y cumple así la parte de la tarea que la Naturaleza del Hombre le exige a él⁹.

En el último capítulo es ella quien se encarga de consumir la destrucción. Fiel a su naturaleza, a la naturaleza femenina del Hombre, reafirma el secuestro, arrastra a su otra mitad hasta la casa, lo trae de regreso, anuncia la muerte (cuando aparezca la constelación de los tres mendigos) y mutila su sexo. Pero lo mutila mientras recuerda la muerte del hijo, mientras recuerda que ha sido su placer lo que ha matado al hijo, que el placer y la muerte se copertenecen. De modo que, de acuerdo con



su ley, con la ley de la culpa y la expiación, con la justicia heracliteana de la naturaleza, su sufrimiento, su automutilación y su deseo de muerte, redundan, lo mismo que la conducta de él, la que se rige por la ley de la razón, en la negación del sentir, del cuerpo, de la naturaleza femenina.

Y es ahora cuando el ciervo que arrastra a su hijo aparece en efecto superpuesto al recuerdo del hijo, y el grito de ella, que desencadena el gránizo, el llanto de la naturaleza madre, hace por fin posible que el ciervo, la naturaleza que procrea, encuentre por fin cobijo, que deje de mendigar en los márgenes del Edén y sea acogido en casa. Aniquilado el placer, las campanas del zorro, el segundo mendigo que entra también en la casa del Hombre, afirman definitivamente, lo mismo que en

Rompiendo las olas, el retorno de la vida¹⁰. Y el pájaro muerto, el que estaba ya enterrado en la madriguera, al que había enterrado de nuevo él, el que siempre resurge, llama desde los cimientos de la casa, para ser también acogido¹¹. Y el Hombre puede acogerlos porque la mitad masculina cumple a la vez con su ley y con la de ella, porque liberándose del clavo que lo mantiene atado a la casa y a la mujer y matándola a ella, a la madre, se mantiene fiel al logos, niega el cuerpo y se iguala a Ulises, pero, a la vez, cumple las órdenes de ella, se encarga de que la palabra de ella se cumpla, de que alguien muera cuando los tres mendigos llegan: ella, desde la pérdida del hijo, desde que el hijo y el padre se habían comenzado a distanciar, desde siempre, había deseado morir¹². La constelación no está en la naturaleza externa sino en la naturaleza del Hombre, es la pirámide de sus miedos: son las esquinas del Edén, son los tres límites de su sentir, los que exigen que la perpetuación sólo pueda nacer de la destrucción.

Así que cómplices en la lucha, las dos mitades del Hombre han podido con los tres mendigos, han logrado hacerse cargo del desconsuelo, del dolor y de la desesperación del Hombre para que éste pueda perpetuarse, para que la Naturaleza pueda regenerarse. Abando-

10 La lluvia de Tarkovskii precede en *Solaris* el encuentro del padre y el hijo, al retorno del pecador al hogar, al perdón de los pecados, a la redención del Hombre.

11 También *El Elemento del Crimen* se cierra con el retorno de la vida desde debajo de la tierra, a través del hurón que con su mirar promete la alegría: el fondo de la tierra, el sustrato terrible de Edén donde se agazapan los mendigos del Hombre, los que como el enano de Zaratustra tiran de él hacia el suelo, esconde en sí mismo la posibilidad de la vida, de crear.

12 El "Excurso sobre Odiseo" de Theodor Adorno expone el modo en que la negativa de Ulises a escuchar el canto de las sirenas, su renuncia a la sensibilidad que lo constituye, es condición de la constitución de su yo como razón ilustrada. Cf. ADORNO, W. Th.: *Dialéctica de la Ilustración*.

nando el Edén por entre los muertos, cargando con el mal de la naturaleza humana, con el pecado original o el elemento del crimen, sacrificando el cuerpo para llevar la vida, para abrir la Historia, él ya es Cristo.

El Hombre se convierte así, en efecto, en algo más que naturaleza: por haberla obedecido, traicionándola y asfixiándola, cuando ella lo ha dictado, es también guerrero, héroe y dios, fundador de la Historia, eterno enemigo de la Naturaleza. Éste es el Hombre del Epílogo, el que ha salido del Edén para que

ella, la naturaleza que lo envuelve, pueda proliferar, para que ella lo pueda de nuevo abrazar y para que lo pueda de nuevo amenazar, para cargar de nuevo con la tarea de darle un rostro a ella que es cuerpo. Es Ulises, es Edipo y es Cristo, es el criminal que ha salvado la vida convirtiéndola en historia, es el salvador que ha ejecutado el genocidio para que la mujer vuelva a gozar. Es el *logos* que ha negado la naturaleza para poder engendrar, y es la naturaleza que ha parido el *logos* para poder perpetuarse. Por todo ello el Anticristo es Ella: la naturaleza del Hombre, su madre.

Forclusión del relato

LORENZO TORRES

Antes de morir piensa en mí
Raúl Hernández Garrido
2008

El film *Antes de morir piensa en mí*, de Raúl Hernández Garrido, está basado en la obra teatral del mismo autor *Los engranajes*. Ésta, a su vez, es la segunda obra de su ciclo *Los esclavos* (Premio Lope de Vega 1997). Este elaborado trayecto intertextual no es sólo autorreferencial, sino que presenta además una serie de cruces con la tragedia clásica a la que el autor se siente muy apegado. En el prólogo a la edición impresa del citado ciclo¹, Margarita A. Garrido afirma que gracias a su escritura Hernández Garrido va "transportado por blandos relojes [y penetra] en un tiempo mítico que otorga identidad a [su] itinerario dramaturgico". Algo de esto se desprende del trayecto citado y se refleja, igualmente en la propia estructura narrativa del film.

En el trasfondo, pues, una reflexión sobre el mito o, más bien, una búsqueda de los restos de lo mítico en nuestra sociedad. Un mito que, como sugiere el propio film, no puede surgir de la época franquista: Nina, la protagonista, es una de las últimas sentenciadas a muerte. Pero tampoco de la historia pasional e incestuosa que pone en imágenes y a la que los dioses olímpicos eran tan aficionados.

En el arranque de la película se muestra el cuerpo asesinado del amante, Sergio (Chema León), y más adelante se ve el proceso casi ritual del despedazamiento de su cuerpo y su posterior ingesta por parte de los otros dos protagonistas: Nina (Sara Vallés) y Miguel (Carlos Kaniowsky). Sacrificio y rito que finalmente no cristalizan

¹ En HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl (2009): *Los esclavos*, Madrid: Teatro del Astillero, p. 278, p. 11 (Prólogo).