

Anticristo

Anticristo | Lars von Trier | 2009

Gerardo Battista*

Escuela de la Orientación Lacaniana

Recibido: 31 de marzo 2015; aceptado: 6 de junio 2015

Resumen

El presente ensayo propone pensar el film como una versión del pecado original que el director realiza tomando como referencia el goce femenino. Siendo el *Anticristo* un universo en el que todo se desmorona, la película da a ver el odio, el horror y el desprecio hacia lo radical del Otro sexo.

Palabras clave: Goce femenino | Estrago | Verdadera mujer

Antichrist

Abstract

This paper invite us to think this film as a version of the original sin like a reference of the female *jouissance*. The *Antichrist* is a universe where everything crumbles, and the movie let us see hate, horror, and contempt towards the radicalness of the Other sex.

Keywords: Female *jouissance* | Ravage | True woman

La película está estructurada como una novela: un prólogo, cuatro capítulos y un epílogo. “*Anticristo*” es una palabra usada por el apóstol Juan para anunciar el fin de los tiempos ante la presencia del adversario decisivo de Cristo. El film está plagado de metáforas con alusiones bíblicas en las que el sentido religioso estalla ante lo inadmisibles de lo femenino.

Eva es quien incita a Adán a morder el fruto prohibido del árbol de la ciencia del bien y del mal, desobedeciendo la norma que Dios-padre había establecido en Edén. Lugar donde había puesto Dios al hombre después de haberlo creado a partir del polvo de la tierra. Esta historia transcurre allí y, como veremos hacia el final del film, el director *realiza* su propia versión del pecado original.

Anticristo, ¿la Medea de Lars von Trier?

El goce femenino es lo que le permite a Lacan en *El seminario 20* situar al goce en tanto real. Una mujer en posición femenina implica “el ser no toda en la función fálica no quiere decir que no lo esté del todo. Está de lle-

no allí. Pero hay algo más” (Lacan, 1972-1973 [1992], p. 90): la relación con la falta en el Otro. Por ello, una mujer en posición femenina está en el no-todo como no-toda. Si una mujer pierde el relevo fálico y se relaciona sólo con la falta en el Otro, está el riesgo de que se extravíe. Este estrago no se condice con la cara fálica de reivindicación articulada al deseo materno, sino con la ausencia de límite. Es por ello que la vertiente estrago del goce femenino podemos relacionarla en el acto de una verdadera mujer. El estrago no es materno, es femenino. Lo estragante de una madre es lo que aparece de verdadera mujer en ella, un ejemplo de ello es Medea.

Tomando a este personaje mitológico, su nombre proviene del griego y significa “la mujer que planea y conspira”. Mitad diosa, mitad humana, es hija de Aetes (el Sol) y de Ydia (la hija del Océano). Cuando la acción comienza, Medea, que vive en Corinto con Jasón y sus hijos, aparece como aquella que ha hecho todo por ayudar a su amado a alcanzar el famoso vellocino de oro: ha traicionado a su padre y a su patria, ha asesinado a su hermano, ha persuadido a las hijas de Pelias de que maten a su propio padre. Sin embargo, nada de esto habrá de impedir que Jasón, un

* gerardobattista@hotmail.com

buen día, le anuncie que la deja para casarse con la hija de Creonte, el rey de esa tierra. Medea queda devastada por su propia pasión ilimitada. Los votos que le fueron ofrendados se han perdido junto con su honor, desaparecido para siempre más allá del Hellas. Sin un hogar paterno en el cual refugiarse en su infortunio, ella sabe que ha sido no sólo deshonorada, sino humillada. Matar a Jasón hubiera sido demasiado simple. Lo que ella elige es replicar la elección de Jasón: si él ama a sus hijos al extremo de sacrificarla por ellos, ella sacrificará, a su vez, a los hijos que ama, así como, a su nueva esposa, aquella destinada a dar a Jasón otros hijos. Es de este modo que ella lo despoja de las dos cosas más preciadas para él; sabe que con ello le inflige una herida mortal. Es en esa coyuntura, que Miller (1993; pp. 90-91) plantea cómo el punto donde lo que en ella se relaciona a la mujer arrasa con su posición de madre, donde se extrema y se muestra al desnudo aquello que acecha más allá de la madre. Con esta acción sale de su letargo doloroso para volver al mundo, pero es un mundo retirado del universo simbólico, ya no hay palabras que hagan límite a la sangre. Ella actúa desde un lugar de minusvalía, haciendo de su desamparo y desesperanza un arma mortal. Medea encarna esa dimensión de radical alteridad que Lacan define como el acto de una “verdadera mujer” (Lacan, (1958 [2002]), p. 723). Acto que sacrifica el tener fálico, cuya satisfacción es golpear *eso* que era lo más esencial para el ser del otro, como para quien lo hace. Acto de una verdadera mujer que nos devela la genuina venganza femenina. Si el sujeto femenino ya ha perdido todo y no tiene nada que proteger, se encuentra en la posición estructural del amo. La voluntad despreciada como insensatez, el capricho, se encuentra del lado de la mujer. Hay una función errática en la voluntad de la mujer, de la cual gozan. Así lo reconoce Lacan cuando habla del Deseo de la Madre. El Deseo de la Madre es el capricho, es decir, la voluntad sin reglas, mientras que el Nombre-del-Padre es la autoridad, pero en la medida en que depende de reglas. Y por eso hay un desfase: el hombre, amo-siervo, se inscribe en el discurso del amo; los amos hombres son siempre solamente amos de siervos, son falsos amos, como lo denunció Nietzsche. Mientras que la dominación femenina se desprende de un discurso histérico, es decir, de una posición de un amo sin reglas que denuncia al falso amo, él mismo siervo de las reglas (Miller, 2006).

La película se inicia con una larga secuencia en blanco y negro. Una pareja tiene sexo, mientras que su pequeño hijo, Nick, cae por una ventana y muere en el momento en que la mujer alcanza el clímax sexual. La pareja parental no tiene nombre propio, sólo tienen nombres los persona-

jes ausentes. Nos anticipa la presencia de un goce “con domicilio desconocido” (Lacan, 1957-1958 [1999], p. 201).



Ella pasa un mes en el hospital, mermada en el dolor. Él, psiquiatra, decide tomar a su cargo el tratamiento de su mujer. En esta coyuntura llegan a Edén.

El Anticristo es un universo en el que todo se desmorona. Se desploma el niño y poco después lo hará la madre, así como las ramas de los árboles, un pichón de pájaro, crotolas en el tejado, en planos de resonancias inquietantes.

Las tres mendigas portadoras de tristeza, dolor y desesperación —que nombra a los capítulos del film— son figuras femeninas, así como las tres especies animales que aparecen son hembras: la cierva, que carga en la matriz a su cría muerta; la zorra que se desgarró el vientre mientras exclama “reina el caos”; y el cuervo, tras devorar la cabeza de su pichón termina atacando a un hombre.



La protagonista dice que la naturaleza es el reino de Satán y que la mujer es esclava de su naturaleza. Esto resuena con uno de los significados de “Edén”: palabra hebrea de origen acadio que significa “placer”.

Él encuentra los estudios de tesis sobre feminicidio de su esposa, fotos de las cazas de brujas y libros llenos de artículos y notas sobre temas misóginos, en los que su escritura se vuelve más frenética e ilegible a cada página. Al tiempo que el clima se torna lumbre y sórdido.

Él estudia el informe de la autopsia de Nick, que establece que los huesos de ambos pies del niño se han deformado de manera extraña. Encuentra fotografías de aquel con el calzado puesto en el pie contrario. En ese momento el personaje femenino lo ataca repentinamente, acusándolo

lo de planear abandonarla. Desnudándolo y montándose sobre él, tritura sus testículos con un bloque de madera.

En un *flashback* al prólogo, muestra que, lo que en una primera secuencia era un niño que cae accidentalmente y una madre inmersa en el dolor, ahora se resignifica. Mediante un cambio de ángulo y la incorporación en el montaje de un *raccord* de mirada que une en dos planos sucesivos a la madre, en pleno clímax sexual, mientras observa a su hijo trepándose sobre el escritorio cerca de la ventana, convirtiéndolo así en un infanticidio. En *La Interpretación de los sueños*, cuando Freud (1900) cuando evoca las tres variedades de los sueños típicos ubica al infanticidio como un crimen específicamente femenino.

Al comienzo del film *Ella ve* en un sueño, al modo de una radiografía, su propio cuerpo fragmentado. No es un goce ni parcial, ni localizado, ni contable como el que responde al goce del órgano. Se trata de un goce que la arrastra. Ella intenta librarse erráticamente de ese goce a través del sexo, del uso del goce fálico. Así como le pide a su marido que la golpee durante las relaciones sexuales, al modo de un llamado a hacerse marcar por el falo, el cual proporciona coordinadas imaginarias-simbólicas, es decir, un ser en el mundo. Asimismo, a través de la ablación del pasaje al acto se produce un corte en lo real del cuerpo de su clítoris intentando mitigarlo. Nada logra negativizar ese goce que invade su cuerpo y la domina.



El *film* concluye con el epílogo, llamado el desenlace y la resolución del conflicto, donde el montaje de la mortificación fálica *representado* por el pecado original precipita la última secuencia: Él, luego de matar a su mujer, *realiza* el mordisco del fruto. Abandona el Edén, rodeado de mujeres, todas Una, con lo irrepetible y singular de sus rostros borrados.

Algunas consideraciones

Lars von Trier en una entrevista dirá que los espectadores tendrán que adivinar quién es el anticristo.

El film *da a ver* el odio, el horror y el desprecio hacia lo radical del Otro sexo, tal como el padre del psicoanálisis nos enseñó en *El tabú de la virginidad* (Freud, 1918 [1917]). Cuestión que insiste en la filmografía de este director y que en algunas secuencias de este *film* la violencia descarnada hacia y de la mujer encubre una misoginia, evidenciando que el anticristo para Lars von Trier es la mujer. A quien concibe como el germen del mal. Ello no refiere a la posición femenina.

El interés de esta película es que *presenta* un goce envuelto en su propia contigüidad que no ha sido tocado por la lógica edipo-castración. Por ello, es un *film* difícil de ver. Desde la perspectiva del psicoanálisis lacaniano, podemos plantear, que *Anticristo* sería un goce imposible de negativizar por la norma fálica del Dios-padre. Es por ello que las ficciones neuróticas como las religiosas, entre otros artificios, son intentos de arreglárselas con el goce femenino. Lars von Trier nos enseña a través de su propia versión sobre el pecado original que el goce femenino es el punto de partida.

Referencias

- Barros, M. (2011). *La condición femenina*. Buenos Aires: Grama.
- Lacan, J. (1958 [2002]) "Juventud de Gide o la letra y el deseo" en *Escritos 2*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1957-1958 [1999]) "Las formaciones del inconsciente" en *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 5*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1972-1973 [1992]) "Aún" en *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 20*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J.-A. (1993). *De Mujeres y Semblantes*. Buenos Aires: Cuadernos del Pasador.
- Miller, J.-A. (2006). "Mujer coraje". En: *AMP Blog*. Disponible en: <http://ampblog2006.blogspot.com.ar/2010/11/jacques-alain-miller-pagina12.html>