

¡Madre mía! *Antichrist*, de Lars von Trier

BEGOÑA SILES

Universidad CEU - Cardenal Herrera de Valencia

SALVADOR TORRES

El Mundo, Comunidad Valenciana

Mother of God! Lars von Trier's *Antichrist*

Abstract

The death of a son triggers a deep feeling of guilt in a couple's life, which in the mother's case goes beyond sorrow. In this article we locate the difference between the typical distress and the atypical devastating desolation, in order to explore the sinister jouissance, that inhabits a woman when she gives into it. Opposite to the logic of the psychotherapeutic discourse we will find the no-sense of the death drive. From the welcoming and embracing nature to the destructive mother-nature. Maternity as a focus of anguish.

Key words: Feeling of Guilt. Disconsolation. Death Drive. Maternity. Anguish..

Resumen

La muerte de un hijo desencadena un profundo sentimiento de culpa en la vida de una pareja. Sentimiento de culpa que, en el caso de la madre, va más allá del lógico pesar. Del desconsuelo típico al devastador desconsuelo atípico, que en este artículo se rastrea, para indagar en el goce siniestro de una mujer toda ella entregada a él. Frente a la lógica del discurso psicoterapéutico, la sinrazón de la pulsión de muerte. De la madre naturaleza acogedora, a la madre naturaleza destructiva. La maternidad como foco de angustia.

Palabras clave: Sentimiento de culpa. Desconsuelo. Pulsión de muerte. Maternidad. Angustia.

ISSN. 1137-4802. pp. 53-67

Anticristo femenino

Antichrist. Así, terminado con el signo femenino. Un Anticristo, pues, femenino¹ (F1).

¿Por qué? ¿Por qué Lars von Trier localiza el Anticristo en lo femenino? ¿O habría que decir en la maternidad?

Nos proponemos seguirle el rastro a esa mujer desesperada por la muerte de su hijo. Preguntarnos por su aflicción, ésa que le lleva a ser la encarnación del Anticristo.



¹ Este artículo está basado en la ponencia "¡Madre mía! *Antichrist*, de Lars von Trier", presentada en la II Jornada de Análisis Textual en torno a "Lars von Trier: cineasta de

la angustia", celebrada en la Universidad Rey Juan Carlos el 24 de octubre de 2014. Agradecemos a Lorenzo Torres, organizador de la jornada, la oportunidad que nos brindó de poder participar en tan interesante encuentro.

Para ello, convendría empezar formulando la cuestión del siguiente modo: ¿El desconsuelo, el dolor y la desesperación de esa mujer están motivados por la muerte de ese hijo? No es éste nuestro punto de partida. Entendemos que la muerte de un hijo provoque esa aflicción, pero no en el caso que nos ocupa. Lo que pretendemos demostrar es esto: que, en realidad, es cierta desesperación, anterior a la muerte del hijo, la causante de su fallecimiento.

Prólogo: la pasión de él y ella

Antichrist arranca con un hombre y una mujer (él y ella, puesto que nunca sabremos sus nombres) haciendo el amor. La ópera *Rinaldo* de Händel² subraya la pasión de un acto que vemos realizarse en diferentes estancias de la casa. Una pasión filmada a cámara lenta. Y una pasión a la que se entregan desafortadamente. No quieren que nada ni nadie les interrumpa. Ni siquiera los sonidos procedentes de la habitación de su hijo Nic. Por eso silencian el interfono, para entregarse al acto sexual libre de cualquier atadura. Un acto sexual, por tanto, que implica el olvido de que en esa casa existe un hijo. Un hijo que demanda cierta atención. Y una atención que, por el hecho de estar entregados a ese goce que todo lo absorbe, no le prestan. De manera que el hijo saldrá de su cuna, pasará por delante de la habitación de sus padres, les verá haciendo el amor y seguirá avanzando en dirección a una de las ventanas de la casa, para precipitarse al vacío (F2 a F6).

² *Rinaldo*, *Laschia Ch'io Pianga*, HWV7 (1711), de Georg Friedrich Händel, interpretada por la mezzosoprano Tuva Semmingsen.



Sin duda que entregados a ese goce, este padre y esa madre serán incapaces de evitar la tragedia de la muerte del hijo. Tragedia que enseguida vemos les afectará de forma distinta: mientras él llora camino del cementerio custodiando el féretro, ella se derrumba, hasta el punto de tener que ser hospitalizada. Allí postrada conoceremos la razón de su desplome.

Ella: *Fue culpa mía. Pude impedirlo. No sabías que últimamente se despertaba. Pero yo sí sabía que a veces se despertaba, salía de la cuna y paseaba por la casa cuando creíamos que estaba dormido. Sabía abrir la puerta. Se despertó. Se sintió perdido.*

De forma que mientras la pérdida del hijo ella la vive con un insoportable sentimiento de culpa, él la entiende como un accidente inevitable. De hecho, cuando ella se atribuye la culpa, él replica lo siguiente: *¿Y yo qué? También estaba allí.* Y ante la insistencia de ella (*pude impedirlo*), su contestación es categórica: *No.*

Por eso el desconsuelo de su mujer él lo entiende como algo natural: *El desconsuelo no es una enfermedad, es una reacción natural, sana. No debe extirparse (F7 a F11).*



Sin duda, él habla del desconsuelo típico que acompaña al duelo. Pero no escucha lo que late en el fondo del desconsuelo de su mujer, que no sólo llora y se derrumba por la pérdida del hijo, sino porque el sentimiento de culpa que puede acompañar a la muerte de un ser querido, en su caso va más allá. Va, qué duda cabe, en la dirección de ese desconsuelo atípico diagnosticado por el doctor Wayne. Desconsuelo atípico del que él no quiere saber nada.

No quiere saber nada de la verdad inscrita en las palabras de su mujer: se siente culpable de la muerte del hijo porque pudo impedirlo.

El ruido de ella

¿Por qué cree ella que pudo impedirlo? ¿Porque silenció el interfono sabiendo que su hijo se salía de la cuna? ¿O porque ese interfono era bien poca cosa para detener un ruido mayor difícil de silenciar?

Para entenderlo conviene acudir a ese otro momento de *Antichrist* en que cierto ruido le removió algo por dentro. Se trata del instante en que ambos se hallan en su casa de Edén, a la que acuden tras la muerte del hijo, y en la que ella rememora el tiempo que pasó a solas con Nic tratando de aislarse para escribir su tesis doctoral.



Ella: He tenido miedo aquí antes.

Él: Sí, no es de extrañar.

Ella: No sabía lo que era el miedo. Empecé a tener miedo y dejé de escribir.

Él: ¿Qué fue diferente de la última vez?

Ella: Oí un ruido (F12 y F13).

Inmediatamente sabremos a qué ruido se refiere: el llanto de Nic. Pero no tanto su llanto, porque cuando ella salga de la casa en busca de su hijo veremos que lo encuentra risueño en un cobertizo próximo. Por tanto, no se debe al llanto propiamente de Nic, sino a ese otro llanto mucho más profundo asociado a la naturaleza entera. Una naturaleza que en tanto ruido inquietante la atemoriza. Pero la atemoriza no sólo por provenir de fuera, sino por hallarse en el interior de ella. Tanto es así que la cámara lo subrayará mediante un fundido de esa naturaleza con la nuca de la mujer.

Por eso el interfono al que aludimos antes sirve de bien poco. Porque el sonido que pudiera transmitir no acalla el ruido más intenso que procede del interior de esa mujer.

Ella misma lo enuncia así: *Entonces entendí que toda la belleza de Edén igual fuera horripilante. Entonces oí lo que no oía antes. El llanto de todo lo que morirá.*

El prólogo no hace más que poner en imágenes esta sentencia. Toda su belleza plástica está encaminada a enfatizar la relación entre el goce sexual de una pareja que nada quiere saber de los límites que configuran su realidad, y ese hijo que deambula por la casa hasta precipitarse al vacío. Se establece así un encadenado entre el goce sexual de la pareja y la muerte del hijo. Un goce, pues, letal (F14).



Edén

Vayamos a ese ruido que se desencadena en Edén. Recuerden que empezó a tener miedo y dejó de escribir, tras oír un ruido. Es decir, primero fue el ruido, y después el abandono de su escritura. O por decirlo de otra manera: porque escuchó cierto ruido, ya no pudo seguir escribiendo. De manera que su intranquilidad no la desencadenan esos textos que investiga para su tesis en torno al “Ginocidio”, sino lo que ella cree ser el llanto de Nic. Y, como buena madre, sale en busca de su hijo. Pero una vez que lo encuentra y la realidad desmiente que Nic estuviera llorando, ella, contra toda lógica, sigue escuchando su llanto en el exterior de la cabaña, en una clara alucinación auditiva. Alucinación que se desencadena, pues, en el preciso instante en que ella siente el alejamiento de Nic. Esto es lo que ella misma dice.

Ella: Nic se alejó de mí la última vez. Siempre estaba fuera, por ahí. Podría haberse esforzado en quedarse a mi lado.

Y puesto que no se esfuerza, ella, para retenerle a su lado, le calza las botas al revés. Se lo dice su marido tras descubrirlo en unas fotos.



Él: ¿Te habías dado cuenta que le calzabas al revés?

Ella: Es verdad. ¡Qué raro! Tuve un lapsus. ¡Qué raro! (F15)

Un lapsus sin duda elocuente: esa madre no quiere que su hijo se separe de ella. Quiere protegerle, que no se sienta perdido. Y calzándole al revés está, sin duda, dificultando su andar, su marcha. De manera que la protección se convierte en sobreprotección ligada al acto agresivo. Como después hará, cuando se sienta en peligro de abandono, con su marido al taladrarle la pierna para atornillarle una pesa. Porque a su marido también le recrimina lo distante de ella que se había mostrado ese último verano.

Ella: Siempre eras distante conmigo y con Nic. Ahora que lo pienso, muy, muy distante.

Él: Bien. ¿Puedes darme un ejemplo?

Ella: No es muy complicado de entender. El verano pasado, por ejemplo. Estabas muy distante el verano pasado. Como padre, como marido. Te perdiste el último verano de Nic.

Recriminación que llega a su máxima expresión cuando ella cree que él la quiere dejar. Entonces, ya totalmente fuera de sí, se enzarzará a golpes con su marido.

Sin embargo, hubo un momento en que ella se separó de él, precisamente para irse a Edén con su hijo. Separación que ambos recuerdan en los siguientes términos.

Él: La verdad, respeté tus deseos. Querías tranquilidad para escribir.

Ella: Quizá no lo dije en serio.

Él: Entendí que deseabas estar sola para escribir. Te llevarías a Nic a Edén y estaríais los dos solos. Así podrías acabar la tesis.

¿Quizá no lo dije en serio? ¿Qué quiso entonces decir?

Si él respetó sus deseos y ella no lo tiene claro, ¿es porque en el fondo no deseaba estar a solas con Nic? Y si es así, ¿por qué?

Ella: Una vez allí el proyecto perdió importancia. Ya lo dijiste cuando te hablé del tema, palabrería.

Él: No lo llamé nunca así.

Ella: No con esa palabra, pero significaba lo mismo. Y de pronto, se convirtió en palabrería. Peor aún, una especie de mentira.

Él: Entiendo.

Ella: No lo entiendes. Entiendes muchas cosas, pero eso no.

¿Qué es lo que él sigue sin entender?

Ella: Descubrí algo inesperado en el material de la tesis. Si la naturaleza humana es mala, también lo es la naturaleza.

Él : ¿De las mujeres? ¿La naturaleza femenina?

Ella: La naturaleza de las hermanas. Las mujeres no controlan sus cuerpos, dependen de la naturaleza, lo pone en los libros.

Este descubrimiento, el del poder incontrolable de su naturaleza, es el que le lleva a escuchar ese ruido que le provoca miedo. Un ruido asociado a su propia naturaleza devastadora. ¿Entienden por qué no quiere en el fondo quedarse a solas con Nic? Porque empieza a descubrir en sí un poder que le produce miedo. El poder siniestro de la madre naturaleza. Una madre naturaleza así descrita por ella: *La iglesia de Satán. La naturaleza es la iglesia de Satán.*

³ Jesús GONZÁLEZ REQUENA, "Sobre los verdaderos valores. De Freud a Abraham", *Trama y Fondo. Revista de cultura. Tramas de la verdad*, nº 24, segundo semestre, 2008, p. 19.

Como bien apunta Jesús González Requena, en su artículo "Sobre los verdaderos valores. De Freud a Abraham"³, *la belleza y armonía que emana de la imago primordial tiene por correlato la violencia extrema de lo real. En suma: que sólo la conjunción de ambas magnitudes explica su omnipotencia.*

Dos naturalezas

A pesar de todo ello, él insiste en negar la maldad en la mujer. Tanto insiste que llegará incluso a ponerse en el papel de esa naturaleza que da miedo.



Él: Me gustaría hacer un último ejercicio. Es como un juego de rol. Mi papel es el de los pensamientos que te dan miedo. Tu papel es el del pensamiento racional. Soy la naturaleza. Lo que tú llamas naturaleza.

Ella: Bien señor naturaleza qué quieres.

Él: Hacerte tanto daño como pueda.

Ella: ¿Cómo?

Él: ¿Cómo crees?

Ella: ¿Asustándome?

Él: Matándote.

Ella: La naturaleza no puede hacerme daño. Sólo eres lo verde de fuera (F16).

En este diálogo, en el que invierten sus papeles, está de un modo meridiano explicado qué entiende cada uno por naturaleza. Para él, lo verde que no puede hacer daño. Aquello que recubre lo real de esa naturaleza y, por tanto, la transforma en algo cautivador.

Pero hay algo más.

Él: No, soy más que eso.

Ella: No entiendo.

Él: Estoy fuera, pero también estoy dentro. Soy la naturaleza de los seres humanos.

Ella: ¿Esa naturaleza? ¿La naturaleza por la que hacen cosas terribles a las mujeres?

Él: Ese soy yo.

Ella: Esa naturaleza me interesó mucho cuando estuve aquí. Esa naturaleza era el tema de mi tesis, pero no subestimes a Edén.

Él: ¿Qué hizo Edén?

Ella: Descubrí algo inesperado en el material de la tesis. Si la naturaleza humana es mala, también lo es la naturaleza.

Él: ¿De las mujeres? ¿La naturaleza femenina?

Ella: La naturaleza de las hermanas, las mujeres no controlan sus cuerpos, dependen de la naturaleza, lo pone en los libros.

De manera que, para ella, la naturaleza es eso otro, pero algo más que eso, aquello que hace tanto daño como pueda, incluso llegar a matar (F17).

Pero no puede terminar el juego sin que él vuelva a colocarse en el papel de quien se obstina en negar esa maldad.



Él: Tu documentación habla de los horrores que se cometieron contra las mujeres. Pero, ¿crees que demuestra la maldad de las mujeres? Debías ser crítica, de eso iba tu tesis, pero aceptas esos textos. ¿Sabes lo que has dicho?

Ella: Olvidalo, no sé por qué lo he dicho.

Él: No puedo seguir ahora.

Ya lo ven: ese hombre no para de esforzarse por entender a su mujer, pero su propio discurso lógico y bien pensante anula la posibilidad de hacerse cargo de esa maldad en forma de naturaleza devastadora de lo real.

Y, sin embargo, de eso sabe. Lo sabe porque su inconsciente no deja de mostrarle esa naturaleza caótica que representan los tres mendigos a los que se alude en la película: el ciervo, el zorro y el cuervo.

Pero resulta que cuando se encuentra con esa naturaleza siniestra, con esos animales desgarrados y ensangrentados, se queda abatido. No puede con ella. Le supera (F18).



Como se quedará abatido cuando lea el informe del forense, en relación con la autopsia del hijo.

Texto de la carta: *Lo único anormal es una ligera deformidad de los huesos de los pies producida anteriormente y a la cual no damos importancia.*

Que al leer el informe algo le inquieta resulta evidente. La cámara no sólo anota la inquietud de su rostro, sino su desvalimiento mediante un zoom de retroceso. Él comienza a sospechar algo. Tanto es así que empieza a tener *unos sueños muy raros*. Sueños como el de las bellotas que caen sobre él, y que le hacen presente el llanto de todo lo que va a morir (F19).



Lo venimos diciendo, él, a pesar de todas las visiones, sigue resistiéndose a conferirle un estatuto real a esa maldad que proviene de la naturaleza de su mujer.

No hay duda, entonces –señala González Requena en su artículo “Lo Real”–, *que es el principio de realidad, en tanto vía y pragmática del principio del placer, el que reclama saber lo menos posible de lo real*⁴.

De forma que él, en tanto instalado en ese principio del placer, taponaba la posibilidad de saber algo acerca de un goce que está más allá de ese principio, por cuanto vemos que a ella no le calma el acto sexual.

⁴ Jesús GONZÁLEZ REQUENA, “Lo Real”, *Trama y Fondo. Revista de cultura. El relato*, n°29, segundo semestre de 2010, p. 11.

⁵ Begoña SILES y Salvador TORRES, “Goce (auto)destructor”, *Trama y Fondo. Revista de cultura. La muerte*, n°35, segundo semestre de 2013.

Y para entender la diferencia entre placer y goce, al igual que ya hicimos en otro lugar, en relación con el análisis de *Melancolía*⁵, parece oportuno recordar lo establecido por el propio González Requena cuando dice:

Si del goce nada queremos saber es porque el paradigma cognitivo, racionalista, que constituye nuestra modernidad nos lo impi-

de. Un paradigma que concibe al ser humano como una máquina racional gobernada por un aparato psíquico que busca el placer y rehúye el dolor. Por esa vía, la del paradigma cognitivo, la conducta humana nos resulta incomprensible.

Como incomprensible le resulta a él la conducta de su mujer, cuyo goce nada tiene que ver con el simple placer sexual. De ahí, como subraya González Requena, que para alcanzar ese goce el ser humano *no dude en introducirse en la vía del riesgo, del dolor y, en el límite, de la conducta suicida*⁶.

Conducta que él no deja de reprocharle a ella.

Él: La maldad a la que te refieres es una obsesión. Las obsesiones no se materializan, es un hecho científico. La ansiedad no puede obligarte a hacer cosas que no harías, como el hipnotismo. Nadie puede hipnotizarte para obligarte a hacer algo que no harías, en contra de tu naturaleza. ¿Lo entiendes?

⁶ Jesús GONZÁLEZ REQUENA, "Escribir la diferencia", *Trama y Fondo. Revista de cultura. La mujer y el goce*, n°17, segundo semestre de 2004, pp. 10 y 11.

Ella: Sí, creo que sí.

Ella lo duda, pero ¿cómo no dudar de que las obsesiones no se materializan? ¿Es un hecho científico? Y la ansiedad, ¿no puede obligarte a hacer cosas que no harías?

Nada más alejado de su experiencia, porque él, como bien dijo cuando se puso en el papel de ella durante aquel juego interpelativo, terminará finalmente matándola. Lo hará contraviniendo su débil teoría y acatando la más fuerte demanda de esa naturaleza triunfante localizada en el interior mismo de ese Edén siniestro.

La madriguera

Un Edén presidido por una inquietante madriguera, junto a la cual se halla un árbol tan grande como seco. ¿Qué hay ahí que tanto le atemoriza a ella? Esta es su disertación acerca de tan misterioso lugar.

Ella: El agua fluye sin ruido. Oscurece muy pronto allí. Entro en la oscuridad. Los ciervos se esconden entre los helechos.

Él: Como siempre. ¿Cuesta andar por allí?

Ella: No. No te creas. Casi me siento bien.

Hasta que, de pronto, esa naturaleza casi amable se vuelve inhóspita y difícil de transitar. Justo en el lugar donde se halla la madriguera.



Ella: Entre los árboles, en la pendiente, está la vieja madriguera.

Él: ¿Cómo te sientes allí?

Ella: No lo sé. Debería ser fácil pasar. Sin embargo, es como andar por el barro. El tronco es grande. El árbol se pudre lentamente. Tiene una extraña personalidad. Siempre lo he notado (F20).



De manera que todo va bien, o casi bien, hasta que aparece esa madriguera. Etimológicamente, madriguera viene del latín ‘matricaria’, y ésta del clásico matrix o matriz, ‘útero’, a su vez de mater, ‘madre’. De manera que ella tiene problemas para andar justo cuando pasa delante de esa madriguera que guarda precisamente relación con la maternidad. Y es entonces cuando la cámara de Lars von Trier, para mostrarnos eso que no anda bien en lo tocante a esa mujer, se mete ahí, en esa madriguera, como después se meterá el marido para protegerse de la violencia extrema de ella.

Pero sin duda que algo no anda bien. Y todo ello tiene mucho que ver con esa madriguera que a ella le atemoriza y que a él, lejos de servirle de refugio, casi supone su tumba. De nuevo, la dialéctica entre esa naturaleza imaginaria que protege, y esa naturaleza siniestra que mata. Él, queriendo protegerse de la ira de ella, va a ir a refugiarse precisamente en la madriguera que focaliza la angustia y la desesperación causante de toda esa violencia. Por eso él no sólo encuentra refugio, sino que se topará en su interior con el chillido de un cuervo cuya desesperación se verá incapaz de acallar. Lo intenta golpeándolo con una piedra, pero no puede.

¿Por qué no puede si se ve que fuerza le sobra? Tiene fuerza para hacer el amor cuantas veces ella le reclama, y, paradójicamente, también para llegar a estrangularla y quemarla en la hoguera. Entonces, ¿por qué no puede con ese cuervo? Porque de la desesperación que representa ese cuervo él nunca ha sabido nada. Nos referimos, claro está, a la maternidad de ella, foco de su desesperación. La belleza de Edén, esa que guarda relación con la sola presencia de una madre y su hijo ligados a esa naturaleza, se torna horripilante cuando el hijo se aleja de ella. Recuerden lo que dijo: *Podría haberse esforzado en quedarse a mi lado* (F21).

Estamos pues ante una madre, he ahí su desesperación, que no acepta la inevitable separación de su hijo. Por eso le demanda a él que sepa de eso. ¿De qué? Que no dijo en serio que deseara estar a solas con Nic en Edén. De ahí su reproche: *Entiendes muchas cosas, pero eso no.*



¿Entienden lo que esa mujer le está pidiendo? Le está pidiendo que le separe de un hijo al que pretende mantener atado a ella. Notable paradoja. Necesita separarse de su hijo, para no asfixiarle con su perversa naturaleza sobreprotectora, pero a su vez se resiste a dejar de ser el recinto totalitario que en su momento fue: ella y el hijo siendo uno. Por eso, la función paterna es tan necesaria como ingrata: porque separa a la madre y al hijo permitiendo sus respectivas singularidades, chocando con el irresistible anhelo de plenitud.

González Requena señala la importancia de esa función paterna, *del padre como lo que es en tanto hecho netamente cultural: quien con su prohibición y con su presencia hace espacio para el hijo. Y también: como quien es capaz de soportar, a la vez, el odio y el pánico que esa separación produce.* Pues de lo que se trata, continúa diciendo este autor, *es de que el hijo pueda ser algo más que hijo. Es decir: que pueda ser un ser diferenciado, separado de la madre carne y de la madre tierra que está en sus orígenes*⁷.

Nada de eso hará él. En lugar de establecer esa distancia, esa separación, aceptará que vayan solos a Edén y se irá entregando a la demanda insaciable de ella, sin advertir la presencia de ese hijo. Un hijo, pues, que parece incomodarles a ambos. Por eso son él y ella, sin nombres propios. Y quien lo tiene, que es Nic, no podrá sobrevivir en ese ambiente dominado por la pulsión sexual no de un padre y una madre, sino de él y ella, dos cuerpos entrelazados.

⁷ Jesús GONZÁLEZ REQUENA, "Sobre los verdaderos valores. De Freud a Abraham", op.cit, p. 32.

Como entrelazados son los cuerpos que aparecen bajo tierra en esa naturaleza a los pies del árbol, en una imagen plástica de inquietante belleza. De ahí que la angustia procedente de esa madriguera-materna tenga relación con el árbol en tanto representación de lo masculino y, por tanto, de la función paterna.

Y bien ¿cómo es ese árbol? Así lo describe ella.

El tronco es grande, pero el árbol se pudre lentamente. Tiene una extraña personalidad, siempre lo he notado.

Extraña personalidad, sin duda, la de un árbol que aun siendo grande se pudre lentamente. Toda su grandeza es poca en medio de esa naturaleza estéril repleta de cuerpos entrelazados, fundidos, que se abrazan sin otra misión que la de nutrir carnalmente esa tierra devastadora (F22).



De hecho, ella hace alusión a esa contradictoria fecundidad de la naturaleza.

Ella: Los robles alcanzan los 100 años. Sólo hace falta que produzcan un árbol cada 100 años para reproducirse. Puede parecerse banal, pero descubrirlo fue importante estando aquí con Nic. Las bellotas también caían en el tejado. Y caían y caían. Y morían y morían.

Naturaleza, decimos, habitada por cuerpos entrelazados que, en tanto se agolpan bajo esa tierra siniestra, apenas deja que el árbol se mantenga erguido para después pudrirse asfixiado por tan grandiosa madre naturaleza. De ahí la correlación que ella establece entre esa madriguera, por la que tanto le cuesta pasar, sin duda metáfora de su conflictiva maternidad, y ese árbol de tronco grande que se pudre ante la imposibilidad de arraigar en tierra tan extrema.

De manera que, bajo esas condiciones, se hace difícil que algo prospere. Como se hace difícil localizar el foco de esa angustia materna, mediante una terapia que la excluye, que niega la existencia de ese sentimiento maléfico, devastador. Incapaz de hacerse cargo de tan letal desconsuelo, él optará finalmente por admitir esa irracionalidad radical del universo caótico al que ella no deja de convocarle. Incumpliendo así la única promesa que en su momento formuló:

Ella: Yo también quiero morir.
Él: No te lo permitiré.

De manera que la prohibición, ligada a esa promesa, que de haberla cumplido hubiera permitido contener el goce siniestro de ella, jamás se inscribirá en ese universo dominado por la pulsión de muerte; por la naturaleza indomable y desbocada. Tanto no lo hará, que ella se verá impulsada a mutilar su sexo como única vía suicida para acallararlo. Y él, a ocupar definitivamente el lugar que su pensamiento racional había ido negando sistemáticamente. Triunfante la fuerza devastadora de esa naturaleza incontrolable, a ella no le quedará ya otra cosa que acatar su fatal destino, para morir estrangulada a manos de su marido.

Pero *Antichrist* no concluye aquí. No se cierra con ese poder destructivo de la naturaleza indomable. No. Se cierra mostrándonos su otra cara, reverso inquietante de la anterior. Renqueante y malherido, él va dejando atrás tamaña pesadilla para contemplar, como si fuera un sueño, la ocupación de esa naturaleza por una multitud de mujeres que ascienden por una ladera del bosque. Mujeres sin rostro encarnando de nuevo esa doble faz de lo imaginario y lo siniestro (F23).

