

# *Antichrist*, angustia y verdad en el origen

LORENZO TORRES  
Universidad Rey Juan Carlos

---

## ***Antichrist*, anguish and truth in the origin**

---

### **Abstract**

Through analysing some of the sequences of the film *Antichrist* (2009), we will study how Lars von Trier portrays an anguish that, to some extent, has its origin in an autobiographical fact in which some vital truth was at stake. Truth that has to do with his own origins that we will interconnect with the story plot.

**Key words:** Lars von Trier. *Antichrist*. Truth. Anguish. Film analysis.

---

### **Resumen**

A través del análisis de algunas secuencias clave del film *Antichrist* (2009), analizo cómo Lars von Trier pone en escena una angustia que, en cierta medida, se origina en un dato autobiográfico en el que se jugaba cierta verdad vital que, a su vez, tiene que ver con sus propios orígenes y que interrelaciona con la trama del relato.

**Palabras clave:** Lars von Trier. *Antichrist*. Verdad. Angustia. Análisis fílmico.

---

ISSN. 1137-4802. pp. 35-52

---

En *Antichrist* (Lars von Trier, 2009) se muestra, a través de la historia invertida de unos modernos Adán y Eva y de la muerte del hijo de éstos, la profunda herida que Trier hubo de sufrir por el conocimiento, vía materna, de una inesperada verdad que él mismo desveló al público y a la que al final haré referencia.

Para ello voy a centrarme sobre todo en la primera secuencia de *Antichrist*; aunque haré referencia a otras del mismo film que resuenan en ésta.

## **El relato invertido del Edén**

Nos encontramos, efectivamente, con una especie de relato invertido del Edén: la pareja protagonista, en pleno acto sexual, pierde a su hijo en un accidente que se desarrolla simultáneamente a ese acto con las dramá-

ticas consecuencias emocionales que ello acarrea. Es decir que, al igual que en el mito bíblico, los protagonistas son de alguna manera expulsados de su Edén particular.

Como analizaré enseguida, la secuencia del prólogo parece estar diciéndonos que esa expulsión proviene de la dejación de sus deberes como padres al cuidado de su hijo al centrarse en el acto sexual: este sería el nexo común entre ambos relatos, el punto de ignición sexual que da lugar a relatos invertidos.

La preciosista estética en blanco y negro, la cristalina música barroca del *Rinaldo* de G. F. Händel o la seductora coreografía de los cuerpos desnudos –todo ello bebe de una **cuidad** estética publicitaria– induce a pensar en una secuencia onírica o *edénica*.

Es un esteticismo engañoso, pues se trata de una secuencia rodada con extrema dificultad técnica dada su complicación consecuencia del uso de la ralentización, que hace necesario un rodaje a alta velocidad<sup>1</sup> y el uso, según nos cuenta Trier, de una cámara digital *Red One* sobre “la que no sabía mucho”<sup>2</sup>. Es decir, Trier empieza a relatar una historia de manera arriesgada y dificultosa en el plano técnico –algo a lo que, de todas formas, nos tiene acostumbrados. Sin embargo en este momento del film la acción es muy sencilla, lo que señala hacia una contradicción que resuena en la dificultosa alocución verbal con que Trier explicará la secuencia en la edición en Blu-ray del film<sup>3</sup>: Cuando el entrevistador le pregunta sobre la estética y la técnica utilizada en esta secuencia, se traba constantemente y muestra dudas patentes sobre qué contar, mostrando, pues, una evidente incomodidad.

Una incomodidad o una sombra en el citado paraíso, como se entrevé a partir de la serie de elementos siniestros que entreveran este Edén: la frialdad de la miradas de los amantes, lejos del verdadero calor del deseo, la presencia de los tres mendigos (Desconsuelo, Angustia y Pena) y, sobre todo, la caída en el vacío del hijo a través de la ventana hasta aplastar su frágil cuerpo en el frío pavimento cubierto de nieve. Todo ello señala hacia una expulsión del Edén: el resto del film será una reflexión sobre la que ésta supone, en cómo Él<sup>2</sup> es incapaz de hacer frente a ello –su palabra se mostrará incompetente para afrontar la pulsión de la mujer– y en cómo Ella, desatada de todo lazo simbólico ante esa incapacidad, y a modo de Diosa primitiva<sup>4</sup>, es capaz de llevar al hombre casi hasta su muerte –el

1 En el audio comentado del director éste afirma que para lograr esa alta definición de la imagen, se rodó a un máximo de 1000 *frames* por segundo, o que hacía necesaria una gran cantidad de luz. Blu-ray, MFA Cinema, Alemania, "Audiokommentar Lars von Trier", CT: 00:03:40.

2 Los personajes no tienen nombre, lo que refuerza mi teoría de que son unos Adán y Eva post-modernos.

3 *Íd.*

4

film también nos induce a reflexionar sobre si Ella fue también la provocadora de la muerte del hijo. Y para ello, ambos emprenderán el camino de vuelta hacia... el Edén –la casa del bosque donde pasan unos días de duelo–, hasta la dramática resolución.

### Castrati



En la época barroca este aria de ópera era cantada por los *castrati*, los cantores líricos sometidos de niño a una castración para conservar su voz aguda y cristalina. En este sentido, literalmente, Trier castra al personaje masculino al mostrar un plano detalle del acto: la penetración. Una castración, no por ser parte del acto sexual, menos dolorosa, cómo se ve en el rostro de la mujer.



Más allá del dato histórico, lo que consigue Trier desde el principio es impregnarnos de una atmósfera de melancolía mediante esta música triste –la letra del aria nos habla también de ello<sup>5</sup>– que, como he comentado, era cantada por alguien al que en su niñez castraban: todo ello resuena en el hijo que cae por la ventana.

4 Para una profunda reflexión sobre la figura de la Diosa, véase las actas del VII Congreso Internacional de Análisis Textual *Las Diosas*, Asociación Cultural Trama y Fondo, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, 25-27 de marzo de 2015, <http://goo.gl/3MKzD9>, consultado el 1 de febrero de 2015.

5 Esta es la letra original en español del aria *Lasciach'io pianga*:

*Déjame llorar.  
Déjame lamentarme de mi cruel destino  
¡Y que suspire la libertad!  
¡Y que suspire, y que suspire la libertad!*

*Déjame lamentarme de mi cruel destino  
¡Y que suspire la libertad!*

*El duelo infringe  
Estas imágenes  
de mis sufrimientos  
Yo ruego por misericordia  
mis sufrimientos  
Yo ruego por misericordia*

*Déjame llorar.  
Déjame lamentarme de mi cruel destino  
¡Y que suspire la libertad!  
¡Y que suspire, y que suspire la libertad!*

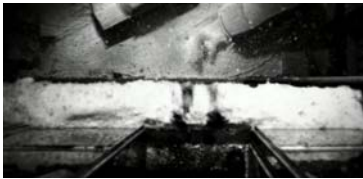
*Déjame lamentarme de mi cruel destino  
¡Y que suspire la libertad!*

Se puede visionar esta secuencia prólogo en <http://goo.gl/SVMiYZ>, consultado el 3 de febrero de 2015.



Desde un fondo desenfocado y con la pareja en pleno acto sexual, la mujer va posando la mano en la espalda de él, mientras se enfoca el intercomunicador de bebés que sirve para avisarles de si el hijo se despierta: se ve el detalle, en primer término, del icono del sonido en modo silencio; es decir, la voz del hijo cortada, castrada con el fondo de la escena primaria.

Una melancolía y angustia que podemos deducir de la estética general que predomina en el desangelado acto sexual, pues, efectivamente, este desequilibrio preciosista y frío en la puesta en escena nos habla más de una escena espectacular que de un acto en sí. O, en todo caso, el acto es realmente la secuencia que se desarrolla en paralelo, una que protagonizan el niño y las tres figurillas que representan a los mendigos del sufrimiento.



Hay un último elemento de la puesta en escena de esta secuencia que atañe a los castrati: cuando el niño cae, viene a posarse en un lecho blanco de nieve a modo de cuba de leche caliente adormecedora en la que se solía operar a los futuros castrati<sup>6</sup>. Ese choque contrasta con la inocencia de esa edad infantil en la que se solía hacer la citada castración, pues el blando choque del niño contra la calzada lo vemos desde la distancia; mientras que el muñeco que le representa vicariamente rebota contra el suelo en un plano más cercano.

Entre medias, se inserta una última vez el ojo de la lavadora sobre la que unos minutos antes hacía el amor la pareja: ¿qué se está lavando aquí? Dilataré la posible explicación hasta el final.

### Escena espectacular o acto

Para diferenciar entre escena espectacular y acto sigo la declinación que Jesús González Requena ofrece del segundo:

un suceso protagonizado por un sujeto dentro de determinado trayecto, inscrito en determinado programa de acción.

<sup>6</sup> Como se muestra en *Farinelli* (Gérard Corbiau, 1994), o en la entrevista a Ernesto Tomasini, *The Guardian*, "All mouth and no trousers", 5 de agosto de 2002 <http://goo.gl/9s5ufd>, consultado el 20 de febrero de 2015.

De modo que si a propósito de toda narración cabe preguntarse cuál es su acto central, debe contarse con la posibilidad, de que no lo haya. Nos encontraremos, entonces, ante una narración débil, lábil, desestructurada.

Si lo hay, en cambio, nos encontraremos ante un relato que se estructurará, precisamente, sobre el anuncio, la demora y la final realización de ese acto<sup>7</sup>.

A partir de ello, propongo un tercer tipo de narración: aquella en la que sí hay acto; pero descentrado. Por lo tanto, su caracterización quedaría a medio camino de los dos propuestos por González Requena: existe un acto; pero la ficción que propone el film no gira a su alrededor, sino que más bien se centra en sus efectos, por tanto, una narración descentrada o invertida.

7 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2014), "Melancolia", *Trama y Fondo*, 34, p. 34.

*Antichrist* pertenecería a este tercer tipo de ficción, pues el suceso que supone la muerte del niño queda inscrito en la secuencia onírica del epílogo sin que ello suponga que la estructura de la ficción gire en torno a aquel, sino más bien en cómo resolver el duelo de la madre. No por ello el espectador dejará de preguntarse por ese acto esquinado. Se trata de un hecho promovido por el propio film, por ejemplo, integrando en la trama cierto suspense a partir de la introducción –tardía– de las fotografías familiares en las que se muestra los zapatos intercambiados del hijo o, cuando en uno de los momentos más intensos e impactantes –la secuencia de la castración clitoriana– Trier inserta un primer plano del niño cayendo y otro de la madre mirando fuera de campo<sup>8</sup>. Un plano, entonces, que crea cierta expectativa de que quizá ella era consciente del acto dado que este inserto no aparece en la secuencia del prólogo y, por lo tanto, sería una especie de mostración de un lapsus mental o acto fallido.

8 CT: 01:28:55



Freud ya señaló que estos actos fallidos surgían por el afloramiento de deseos inconscientes producido, por ejemplo, por la angustia, cuando se relaja la censura haciendo posible que lo reprimido retorne<sup>9</sup>. Iré analizando este tema de la angustia en *Antichrist*, pues se trata de una cuestión mayor en toda la obra de Trier.

9 FREUD, Sigmund (1901), *Psicopatología de la vida cotidiana*, *Obras Completas VI*, Buenos Aires: Amorrortu.

Más allá de reflexionar sobre si mira cómo cae el niño –hecho, por otra parte, imposible, ya que se encuentran en estancias diferentes– a partir de esta mirada, puede afirmarse que Ella es consciente del acto sexual. Además, el rostro de Él queda oculto por el de ella, como si se lo hubiese comido la Medusa, mientras le agarra fuertemente. Debemos recordar este dato cuando acudamos al suceso biográfico citado más arriba sobre cierta verdad que le habría contado su madre a Trier.

### Lars en la oscuridad



El film arranca desde la oscuridad más absoluta desde la que va surgiendo el nombre del director. Se trata de un fondo siniestro formado con trazos como primitivos de tiza y, en el centro, su nombre, que puede verse gracias a que se ha borrado parte del fondo de tiza, dejando un espacio libre, pero negro, para la escritura. Al mismo tiempo, tenemos la sensación de que esa mancha negra se come al nombre del director. Y bajo la mancha, unos trazos rosas que enseguida retomaremos.

De aquí surge una primera hipótesis: este film sería la traducción de un acto relacionado con los propios orígenes de Trier –ya que es el primer plano del film– y que éste parecería vivir como algo que, en su momento, le habría devorado. De hecho, Trier escribió el guion de la película en una etapa de su vida muy depresiva en la que acababa de salir de un sanatorio.

Trier, además, no añade a su nombre ninguna información suplementaria del tipo “película de” o la más usual “dirigida por” ¿No se percibe ya en esta manera de presentarse a sí mismo en el film cierta sensación de angustia? Por lo que sólo podemos deducir que, efectivamente, de lo que se va a hablar en el fondo es de Trier y de una forma, como voy a mostrar, bastante turbia, como si en los orígenes del director hubiese una gran mancha negra o un acto devorador.

Es decir, que Trier parece decirnos que lo que vamos a presenciar no es ninguna ficción, pues nadie la dirige –como él no dirigió ese acto originario

que señalo. Mas esto no quiere decir necesariamente que sea un texto autobiográfico. En todo caso, si no es una ficción y teniendo en cuenta el espesor de esta imagen, necesariamente será algo que tiene que ver con la verdad, una impregnada de angustia.

Por lo tanto, retomando la primera hipótesis: *Antichrist* tendría que ver directamente con lo más íntimo de Lars von Trier, quizá con una sombra originada en un pasado tan oscuro como esa mancha que parece devorar su nombre; pero que ahora es capaz de textualizar. Volveré sobre ello.



Esta imagen de prensa promocional, evidentemente elegida por él, o por sus asesores de imagen, alimenta cierto sentido tutor que parece agrandar a Trier, pues literalmente, muestra su sombra mientras sostiene el paso del tiempo. Muestra, además, una sonrisa ciertamente cínica que contrasta con la intensidad de sus películas; pero que evidentemente cultiva en público.



En el mismo ámbito puede situarse esta fotografía tomada en pleno Festival de Cannes de 2011 –en este caso presentando otro sombrío film, *Melancholia*. El mismo festival que le declaró *persona non grata* por unas declaraciones pro-nazis.

En términos fílmicos, de la fotografía de prensa al fotograma del film se diría que falta *racord*, algo falta entre el cinismo festivalero y el fondo angustiado del fotograma. Un asomo de angustia quizá; pero una que tendría que ver, de nuevo, con la verdad pues, como he afirmado más arriba, estaría inscrita en el propio nombre del cineasta, es decir, nos hablaría también de su angustia vital.

### ¿Quién es el Anticristo?



Sin solución de continuidad, se pasa al cartelón del título. Este tipo de montaje por corte parecería resolver la interrogación que surge en el espectador en el sentido de preguntarse quién es el Anticristo en el film. Es, en el fondo, una interrogación del espectador por la verdad del film.

La cual, por otra parte, le produce también cierta angustia: ¿quién es el Anticristo del título? ¿Ella, la madre; o el niño; o incluso Él, el padre, que al final la mata a ella...?

Si seguimos al pie de la letra el montaje, parecería que éste nos propone a Lars von Trier como Anticristo, dado que se pasa de un cartel a otro, como he apuntado, sin solución de continuidad. Se podría objetar que ambos carteles son muy diferentes: el primero es de tonos oscuros; más luminosos y coloridos los del segundo. Sin embargo, en el film estos colores verdosos resuenan en la siniestra naturaleza que lo habita y que el propio Trier ha declarado a menudo que imaginaba como el infierno en la tierra.

Entonces, quizá lo que propone este montaje se puede verbalizar como “el anticristo de Lars von Trier”, aunque faltaría la partícula que uniría ambos planos dotándolos de ese sentido. Pero es que realmente esa conjunción aparece; pero en la banda sonora: un sonido metálico seco, cortante, que se expande por ambos planos y que parece golpear en el interior de la cabeza del espectador.

Pero antes seguramente resonó en la del propio Trier, pues, como él mismo se encargaría de anunciar en la web del film y en diversas entrevistas, para él esta película fue su particular *Inferno*, haciendo referencia a la obra autobiográfica de A. Strindberg, en la que este angustiado autor de cambio de siglo fue desgranando su infierno personal<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> A febrero de 2015 la Web oficial del film está caída: <http://www.anticristthemovie.com/> Véase, por ejemplo, BADLEY, Linda (2011), *Lars von Trier. Contemporary Film Directors*, University of Illinois Press, pp. 147-148.



En este plano del título seguimos con un fondo sucio dominado, como he apuntado más arriba, por tonalidades verdes, lo que señala la importancia que más adelante tomará la Naturaleza en la trama. Precisamente, como elemento angustiante para la protagonista; por ejemplo, cuando de viaje en tren hacia la casa del Edén, su rostro se ve reflejado en la ventanilla fusionándose con la naturaleza, lo que nos permite ser testigos del carácter siniestro de Ella –a modo de Medusa, como analizo más abajo<sup>11</sup>.



11 CT: 00:27:53



O cuando tiene que atravesar un pequeño puente que salva un riachuelo, acción que le produce una evidente angustia y que sólo logrará cruzar lanzándose a correr<sup>12</sup>.

12 CT: 00:38:24



Mientras, él la observa intentando encontrar la verdad de esa angustia; pero sin entender muy bien lo que ocurre.

Pies cortados



En el título del film cabe destacar su doble escritura, pues primero se dibujó en una tonalidad rosa que puede recordarnos a lo femenino –ya presente en el anterior cartelón–; pero por encima de ese rosa se repasó con un sangriento rojo.

Ese rosa, por cierto, estaba en el primer cartel, bajo la mancha negra, lo que señala de nuevo hacia cierto viaje inverso y siniestro.

Retomando la pregunta que me hacía más arriba sobre quién es el Anticristo, parecería que la configuración icónica del título la señalase ahora a Ella como tal. Hay un par de pistas en la imagen que vienen a subrayar esta hipótesis; sobre todo, si nos fijamos en la “T” final, la de “CHRIST”. En primer lugar, nos recuerda al símbolo por excelencia de lo femenino. Pero, además, la “T” se asemeja asimismo a una especie de monigote infantil; pero al que le faltarían los pies.



Precisamente, en la secuencia del prólogo, en los momentos previos a la caída del hijo, el encuadre corta sus pies. Esta fijación en unos pies que faltan o que fallan se explica en la segunda parte del film, ya en el Edén. Nos detendremos en este momento más abajo.





Una caída que por montaje nos lleva a la mujer en su vaivén sexual: hasta tal punto es el poder de diosa de su sexualidad que, como puede comprobarse si nos fijamos en la posición de la cabeza del hijo y del muñeco que sostiene con la mano derecha, su movimiento de caída se repite. Para ser exactos, no es que se repita sin más, sino que realmente lo que hace es caer de nuevo; pero con diferente postura: primero en posición supina –como la madre en el acto sexual– y a continuación boca abajo –como el padre en el acto sexual.



He subrayado el poder de la diosa; pero puede objetarse que en el siguiente plano nos encontramos con un movimiento descendente similar, esta vez protagonizado por el hombre. Sin embargo, mientras que ella parece estar gozando plenamente, el goce de él se acentúa de forma diferente, aunque sólo sea por la sombra que le cubre medio rostro y, sobre todo, como si de alguna manera estuviese también él cayendo con el hijo.

Es decir, que el montaje muestra también cierto nivel incestuoso que resuena en el rostro ¿dolorido, gozoso? de la mujer. Literalmente, entonces, como si la caída del hijo fuese el mayor goce para ella.



O, en otro sentido, como si fuese un parto siniestro en el que el hijo saldría expulsado por la madre para morir de inmediato.

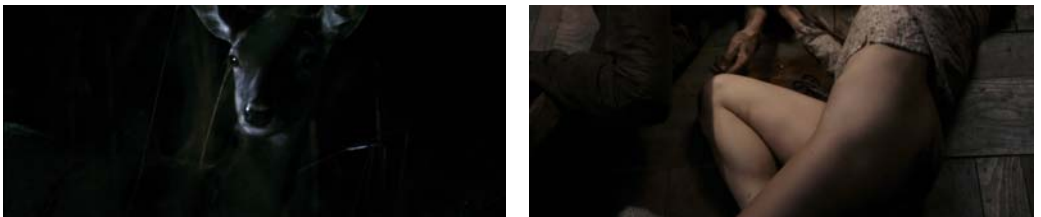
Cuando el niño ya ha caído y no tiene demasiada lógica volver al punto de vista de la ventana, Trier nos ofrece un plano cenital, una especie de plano subjetivo imposible, pues los padres están en pleno orgasmo. Pero ahí aparece: justo en el centro del plano, Trier sitúa las huellas de sus pies señalando hacia dónde ha caído a modo de símbolo matemático de resultado.



Y justo tras la caída del hijo, de nuevo, la cara de goce de Ella. O más bien, su mirada ¿Se puede gozar con ojos los abiertos? Nuestras místicas dirían que no; pero aquí estamos en el Anticristo, por lo que podemos hablar del anti-goce o, como afirmaba más arriba, de parto siniestro. El cuál, por cierto, tiene su eco en una secuencia, justo antes de llegar al

Edén, en la que Él asiste –también angustiado– a una especie de aborto de una cierva<sup>13</sup>.

13 CT: 00:37:28



Esta cierva aparecerá de nuevo tras la automutilación clitoriana del último segmento del film. En esta secuencia la imagen de las tijeras que quedan enganchadas señala también hacia ese aborto o parto invertido que señalé al principio: tras el corte, ella da un grito que podría recordar

al de un niño recién nacido, mientras la cierva mira desde el espíritu del bosque<sup>14</sup>.

Lo más interesante, además de la clara identificación entre la mujer y la cierva, es que el aborto no pende sobre la cadera de la mujer, sino sobre su cabeza; lo que parece señalar, de nuevo, hacia un origen que tiene que ver con una palabra oscura, literalmente oculta o fuera de campo como puede deducirse por la cabeza de Ella girada hacia la pared. Desaparece, pues, esa mirada de goce del principio. Su mirada –que inevitablemente nos va a llevar a la mirada siniestra de la Medusa–, resuena en otros puntos de la secuencia del prólogo, en elementos que recuerdan a la forma circular del ojo.



14 CT: 01:33:21

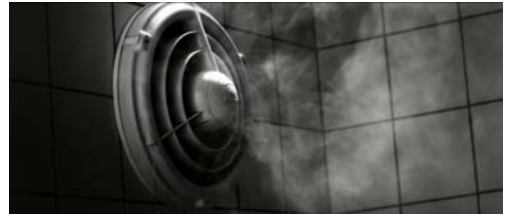
### El ojo siniestro

Por ejemplo, como he señalado, en la “T” de Antichrist parece un monigote, cómo si sobre ésta se hubiese dibujado un círculo, forma que se encuentra en diversos puntos de esta secuencia prólogo.

O en esta especie de extractor del cálido vapor que ya nos avanzaba la frialdad de la escena sexual a la que asistimos –pese a su potencia en el campo de lo imaginario con insertos tomados directamente del género pornográfico.

O en el círculo de la báscula cuya medida parece enloquecer y en el que se muestra cómo pese a la potente escena sexual, todo parece tener cierta ligereza que nos recuerda a la de los cuerpos flotantes, tanto de la publicidad como de la pornografía –cuya cadencia replica.

En el tercer círculo, el de la puerta de la lavadora, ella parece identificarse o fusionarse con ésta y, sobre todo, es interesante fijarse en la isomorfía entre esa gran boca de la lavadora y la de Ella: entonces ¿quizá algo que tiene que ver con una palabra en los orígenes de Trier necesitaba ser lavado?





Medusa (1597)  
Caravaggio.  
Galería de los Uffizi.  
Florencia.

Los tres círculos están situados estratégicamente en el lado izquierdo de sus respectivos planos, es decir, en el lado contrario donde la "T" cierra el título, cómo si esa "T" cerrase el sentido de lo que aquí se juega.

En un artículo póstumo de Freud, "La cabeza de Medusa", comentaba que ésta es "el talismán supremo que proporciona la imagen de la castración — asociada en la mente del niño con el descubrimiento de la sexualidad materna— y su negación"<sup>15</sup>.



<sup>15</sup> FREUD, Sigmund (1923, 1940), *Obras Completas, Tomo XXI*, Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 1979. Lacan incidió en ello posteriormente cuando afirmó que: "El agujero abierto de la cabeza de Medusa es una figura devoradora que el niño encuentra como una salida posible en su búsqueda de la satisfacción de la madre / He aquí el gran peligro que nos revelan sus fantasmas, ser devorado". En LACAN, Jacques (1956-1957) *Seminario IV. La relación de Objeto, "El falo y la madre insaciable"*, Barcelona: Paidós, 1998.

Este carácter devorador se relaciona con la primera hipótesis en la que he afirmado que la principal materia del film sería un acto relacionado con el origen o nacimiento de Trier y el acto de devorar.

La Medusa fue una de las tres gorgonas, hijas de monstruos arcaicos, que convertía en piedra a aquellos que la miraban fijamente a los ojos y que fue decapitada por un semidiós, Perseo. Éste decapitó finalmente a Medusa, que es lo que parece que intenta hacer él protagonista del film hacia el final.

### La búsqueda de la verdad



Se dibuja aquí una ecuación: a un hijo le cortan los pies, hecho que, por una parte, hace gozar a la madre, a modo de parto invertido; pero también, por otra, es un hecho que se limpia, cual lavadora automática.

Quizá es decir poco que el resto de la película tras el prólogo es la búsqueda de una verdad que ella habría olvidado por el propio trauma de la muerte del hijo. Pero igualmente, afirmar que es sólo este hecho traumático el que produce su olvido, es decir poco desde el punto de vista psicológico. Como se encargó de explicar Freud en "Inhibición, síntoma y angustia"<sup>15</sup>, un trauma puede dar lugar también a la angustia. Y no sólo por el trauma del nacimiento como afirmaba Otto Rank y como luego retomará Lacan. Como afirmaba Freud:

La angustia es entonces, por una parte, expectativa del trauma, y por la otra, una repetición amenguada de él. Estos dos caracteres que nos han saltado a la vista en la angustia tienen, a su vez, diverso origen. Su vínculo con la expectativa atañe a la situación de peligro; su indeterminación y ausencia de objeto, a la situación traumática del desvalimiento que es anticipada en la situación de peligro<sup>16</sup>.

[...] La situación de peligro es la situación de desvalimiento discernida, recordada, esperada<sup>17</sup>.

Es decir, que parecería que la causa y el efecto fuesen, en cierta manera, reversibles, lo que nos señala de nuevo el viaje invertido desde el Edén.

Kierkegaard –un filósofo que sin duda conoce Trier y que ha influenciado su obra, aunque sea sólo porque pertenecen a la misma cultura nórdica– relacionó la angustia con el pecado original<sup>18</sup>. En este sentido, no parece que la sexualidad, su represen-

16 FREUD, S. (1925-1926), "Inhibición, síntoma y angustia", en *Obras completas*, Vol. XX. Amorrortu, Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, 1979.

17 FREUD, id., p. 155-156.

18 KIERKEGAARD, Sören (1844), *El concepto de angustia*, Madrid: Espasa-Calpe.

tación, se mayor problema para Trier; pero en ese pecado original hay también una traición a Dios, es decir, a una Ley Simbólica, que creo que es lo que se juega en este film.



La pregunta –angustiosa– que se hace el espectador, tras el inserto pre-ablación, es si la madre del film lo sabe o no en ese preciso momento en el que vemos su mirada que parece mirar fuera de campo hacia dónde empieza a caer el hijo. Precisamente, para Kierkegaard “la angustia es el momento” y se vale de ello para explicar el encabezamiento del tercer capítulo de su obra *El concepto de angustia*, dónde habla de “la angustia como consecuencia de aquel pecado que consiste en la falta de conciencia del pecado”. Kierkegaard lo explica introduciendo el concepto de “momento”, que cita en alemán como “*augenblick*”, a modo de expresión figurada que significa “mirada de los ojos”<sup>19</sup>:

nada hay tan rápido como la mirada y, sin embargo, es conmensurable con el contenido de lo eterno [...]

19 KIERKEGAARD, *id.*, p. 103.

20 KIERKEGAARD, *id.*, pp. 109-110.

Una mirada [...] es un símbolo del tiempo; pero, bien entendido, del tiempo justamente en el conflicto fatal en que se encuentra cuando es tocado por la eternidad<sup>20</sup>.

Siguiendo la trama del film, pude traducirse esa “eternidad” en muerte, justamente en el centro del Edén, es decir de la casa del que toma el nombre. Se cierra aquí el círculo, pues el viaje hasta esa casa era, como afirmé al principio, un viaje a la semilla. Esta reversibilidad se manifiesta en la propia estructura narrativa del film, dónde podemos situar todas esas situaciones –como la de atravesar el puente sobre el río– en las que Ella, en su viaje hacia el Edén, va intuyendo una serie de peligros indeterminados, provenientes de la naturaleza y que van reavivando su angustia.







Cierta verdad parece surgir al final con esa especie de Macguffin de los zapatos: Él le muestra unas fotos en las que se ve cómo la madre intercambiaba los zapatos del niño hasta el punto de producirle una malformación –que quizá también habría ayudado a la caída<sup>21</sup>.

21 CT: 01:12:33

Traigo a colación lo del Macguffin no como lo suelen explicar los hagiógrafos de Hitchcock, es decir, como una anécdota para crear suspense que podría intercambiarse con cualquier otro elemento para hacer avanzar la historia; sino como algo que realmente encierra el punto de ignición de un relato. Un punto que tiene que ver con la hipótesis que proponía al principio, que consistía en pensar que quizá, en este film, se juega algo relacionado con los orígenes de Trier, que resonaría en este punto de ignición y que le habría hecho sentir cierta sensación de que el mundo se hundía a sus pies –algunas de nuestras pesadillas más angustiosas tienen que ver con ello–; pero ¿qué acto ocurrido en la vida de Trier puede compararsele?

### Una verdad en el origen donada en el final (y, por ello, siniestra)

Expongamos ya esa verdad que le habría contado su madre en su lecho de muerte: en 1989 ésta le reveló a Trier que, el que hasta ese momento creía que era su padre, en realidad no lo era. La razón que esgrimió su madre es que quería que éste tuviese, según sus propias palabras, “genes artísticos”, dado que el padre biológico, al que eligió intencionadamente, era un músico católico descendiente de una familia con varias generaciones de músicos y miembro de la resistencia católica<sup>22</sup>.

Me siento realmente manipulado al haberme convertido en alguien creativo. Si hubiera sabido que este era el plan de mi madre, me habría dedicado a otra cosa. Eso le habría enseñado. ¡La muy guarra!<sup>23</sup>

Este acto le hizo convertirse posteriormente al catolicismo por pura rebeldía. Dos años más tarde presentaba *Europa* (1991), que marcaba un antes y un después en su filmografía.

<sup>22</sup> Se trata de J.P.E. Hartmann. Agradezco al Doctor Antonio Díaz la comunicación de estos datos que expone en su tesis doctoral, *Poética del Romanticismo y nihilismo en "Forbrydelselement"* ("El elemento del crimen", Lars von Trier, 1984): *la ausencia de diques simbólicos y la emergencia de lo siniestro*, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, 2014, dirigida por Lorenzo J. Torres Hortelano; y que él recoge de STEVENSON, Jack (2002), *Lars von Trier*, Barcelona: Paidós, 2005, p. 310.

<sup>23</sup> *El Mundo*, "Drogas, porno y nazismo: los cinco escándalos de Lars Von Trier", 4 de diciembre de 2014, <http://goo.gl/VFXh05> (consultado el 15 de febrero de 2015).

Teniendo en cuenta todo esto y que la familia de Trier era judía; podemos imaginar que tras ese acto moribundo de su madre, efectivamente, su mundo desapareció bajos sus pies, a modo de castración tardía.

O, en los términos que he venido utilizando aquí, que el hecho de saber la verdad sobre su origen biológico –esa verdad tremenda, siniestra que le contó la madre justo antes de morir– empezó a identificarse, en su vida, con cierta angustia.



La angustia de la verdad.