

ANTICRISTO, DE LARS VON TRIER: HIBRIDACIÓN GENÉRICA DESDE LA CODIFICACIÓN DEL TERROR

Jorge Olvera Vázquez

OBJETIVO: vincular el filme con la poética de lo fantástico.

ACTIVIDAD: establecer las claves del terror en el filme.

Mucho del cine de terror de la actualidad suele recurrir, como estrategia formal y de contenido, al sobresalto, de manera que en realidad establecen más cercanía con el susto que con el miedo como ánimo textual. Sería incluso pertinente cuestionar genéricamente la filiación genérica de esos filmes, dado que entonces el terror no se encontraría a cabalidad en su intencionalidad textual.

El cine de terror más trascendente, en cambio, lleva a cabo una propuesta estética específicamente diseñada para construir el miedo, la angustia y la duda. Esta forma discursiva, que es en realidad un modo narrativo —aunque puede tomarse como filiación genérica— es la poética de lo fantástico.

Por lo antes mencionado, aquí tomaremos el caso del filme *Anticristo* (2009), del director danés Lars von Trier. Se trata de una cinta polémica en la que el enmarcamiento genérico se compone de distintos discursos, si bien su lectura como filme de terror es del todo pertinente; y es ésta la línea que seguiremos para determinar cómo se vincula con la poética de lo fantástico y así establecer las claves con las que configura el terror.

Por otro lado, ciertamente se trata de una obra intergenérica, dada su filiación a discursos y líneas genéricas, incluso muy distantes del cine de terror convencional. Lo mismo hay una línea psicológica que un drama conyugal de clave realista, además de la filiación genérica a lo fantástico, entre otras ideas genéricas, como lo veremos más adelante.

Comencemos por identificar la trama en progresión, la cual es de por sí algo ambigua (y este elemento es fundamental en la poética del filme y de lo fantástico en sí).

La historia se inicia con un prólogo —junto con el epílogo, únicas secuencias fotografiadas en blanco y negro—, en donde vemos a una pareja de mediana edad haciendo el amor en la ducha: mientras eso sucede, su bebé, de unos dos años de edad, despierta y sale de su cuna. Sin que los padres lo adviertan, él se para sobre el filo de la ventana que se ha abierto con el viento —afuera neva— y termina cayendo al vacío.

A partir de este hecho trágico, la pareja vive de forma dispar el duelo por la pérdida de su hijo: ella no puede superarlo y sufre continuas crisis emocionales que sólo logra apaciguar con sexo. Él es psicólogo y, por desesperación —y en abierta transgresión de los cánones—, comienza a tratar a su propia esposa. A diferencia del bebé, llamado Nick, la pareja carece de nombres propios.

A sugerencia de él, la pareja se dirige a una cabaña en el bosque para seguir allá el tratamiento; la idea es que ella comience a enfrentar sus temores —le tiene pánico al bosque—; en el pasado, tal vez un año antes, ella fue a esa misma cabaña para concentrarse en la redacción de su tesis sobre la persecución a la mujer a lo largo de la historia. Ella y su bebé permanecieron durante semanas allí.

Desde la travesía hacia la cabaña comienza a suscitarse un ambiente de ambigüedad y misterio. La convivencia en ese lugar no sólo no mejora, sino que se va tornando cada vez más tensa; la personalidad de la mujer se va descomponiendo más.

El terapeuta encuentra en el ático de la cabaña los apuntes para la tesis de su esposa y observa que la escritura, conforme avanzan las páginas, se vuelve más inestable e ilegible; además nota que la investigación, inicialmente sobre la persecución sufrida por las mujeres, se va volviendo una historia de las brujas y de la maldad femenina.

Más adelante, al revisar la autopsia hecha a su hijo, el marido nota que los pies del niño tenían deformaciones; también encuentra unas fotos de cuando su esposa estuvo en la cabaña con Nick y observa que en todas ellas —de distintos días—, el bebé lleva los zapatos al revés.

Cuando le hace notar esto a su esposa, ella reacciona en forma violenta y lo acusa de querer abandonarla; lo golpea en los genitales y luego lo masturba —mientras él está inconsciente— hasta hacerlo eyacular sangre. Luego le perfora la pantorrilla y le atornilla un pesado torno, con lo cual lo convierte en su prisionero. Lo encierra en un granero.

Luego de evadirse —siempre arrastrando el torno—, el terapeuta sufre la persecución y captura por parte de su esposa, quien para entonces ya se ha transformado totalmente. Ella lo hace partícipe de un rito en el que ella misma se mutila el clítoris. La mujer actúa ya como una bruja.

Finalmente, ella se queda dormida y el marido aprovecha la ocasión para liberarse del torno. Ahorca a su esposa y termina quemándola como a las brujas. Al alejarse del bosque, mira a la distancia una masa de mujeres caminando en la dirección de la que él viene.

Establezcamos ahora qué es, en qué consiste la poética de lo fantástico; es decir, la estética propia de la literatura fantástica que surge en el siglo XIX, poco después del inicio de la novela gótica.

El primer autor que teoriza sobre esto es Tzvetan Todorov, quien plantea la relación genérica entre lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso, en tanto géneros vecinos que deben deslindarse, pero que guardan profunda relación.

Así, lo fantástico existe si un relato, dada la naturaleza de los hechos que refiere, termina por no aclarar el carácter natural o sobrenatural de lo sucedido, produciendo la duda del lector. Si el texto apunta a la explicación lógica, pertenece al género de lo extraño; si inscribe lo referido en el ámbito de lo sobrenatural, pertenece a lo maravilloso: únicamente la indeterminación isotópica sustenta la condición —y en este caso la filiación genérica— de lo fantástico. Así, además de vacilante en su naturaleza, lo fantástico también queda definido como evanescente; una sola frase puede cambiar la concepción genérica de un relato.

Asimismo, la lectura del texto debe situarse en el marco de la literalidad, sin peligrosas desviaciones poéticas ni alegóricas, que impedirían o reducirían el enfrentamiento de las isotopías natural-sobrenatural. El discurso debe posibilitar la ambigüedad a partir de indeterminaciones léxicas y semánticas: el uso del copretérito —por su naturaleza indeterminada— y el empleo de *modalizaciones* —toda locución que convierta en ambigua un enunciado— son también factores necesarios.

Por su parte, la presentación del acontecimiento extraordinario se ubica en el pináculo de una gradación; el lector no es enfrentado de inicio con lo sobrenatural, al menos en lo fantástico tradicional, sino que, por medio de indicios, se va preparando la aparición del elemento sobrenatural. Lo importante es que, si impera la poética de lo fantástico, el texto termine estableciendo la duda; la poética de la incertidumbre.

Para Todorov, lo fantástico es un género; sin embargo, Irène Bessièrè sostiene que no es así y más bien considera lo fantástico como “una lógica narrativa tanto formal como temática”.¹

Así, establece una dimensión lúdica que guarda relación directa con la ambigüedad en la narrativa fantástica, la cual, justamente allí, se halla en su hábitat: la poética de lo fantástico es, en este sentido, una certidumbre sobre lo incierto, pues “el cuestionamiento del límite entre lo real y lo irreal, propio de toda literatura, se convierte en su centro explícito”.²

En cualquier caso, el propio Freud relaciona lo *Unheimlich* con lo espantable, angustiante; sin embargo, ubica cierta indeterminación semántica que daría pie a un sentido realmente siniestro, además de lo angustioso, ominoso.³

No obstante, ambos autores coinciden en reconocer un estado de incertidumbre intelectual, respecto a lo desconocido, como la base de lo siniestro, lo cual finalmente es una de las condiciones de la literatura fantástica, como es bien sabido. A partir de esto, se tejen los vínculos con el miedo o la inquietud.⁴

Todo lo relacionado con la muerte (el espectro, el cadáver, las apariciones), la práctica de la magia y encantamientos, la omnipotencia del pensamiento, los miembros separados del cuerpo, las repeticiones que trascienden la casualidad (que apuntan hacia lo sobrenatural y el *dejà vu*) las ocultas fuerzas nefastas, lo inanimado que parece animado y viceversa y, por supuesto, el doble en sus distintas formas, componen el inventario de lo siniestro; sin olvidar que siniestro puede ser una situación, un objeto o una persona. Para Freud, el doble es lo siniestro por antonomasia.

¹ Véase Irène Bessièrè, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain* (París: Larousse, 1974), 10.

² Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (México: Ediciones Coyoacán, 1999), 133. Por su parte, Víctor Bravo afirma que “lo fantástico supone la transgresión del límite entre la ficción y realidad”. Véase Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción* (Caracas: Monte Ávila, 1987), 185.

³ Véase Sigmund Freud, “Lo siniestro”, en E. T. A. Hoffmann, *El hombre de arena seguido de Lo siniestro* (Buenos Aires: López Crespo Editor, 1976), 9.

⁴ Para David Roas, más que miedo realmente —al cual considera más posible en el cine que en la literatura— debería hablarse de inquietud en la literatura fantástica, tanto en el nivel de la representación, como en el estrictamente pragmático; véase David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, en *Teorías de lo fantástico* (Madrid: Arco/Libros, 2001), 30. Sin embargo, “cae en una contradicción, pues previamente a esta diferenciación establece que “la transgresión que provoca lo fantástico, la amenaza que supone para la estabilidad de nuestro mundo, genera ineludiblemente una impresión terrorífica, tanto en los personajes como en el lector”. ¿Cómo puede entonces no causar miedo?

Freud reconoce que la ficción dispone de diversos recursos para provocar lo siniestro; eso caracteriza a lo fantástico y puede decirse que es imposible lo fantástico sin lo siniestro.

Hay que considerar, para efectos del análisis de *Anticristo*, por lo menos las dos variedades de lo fantástico decimonónico: lo fantástico romántico y lo fantástico realista, además de la estética gótica como una forma de discurso profantástico que se vincula estrechamente con lo fantástico romántico.

Así, el gótico es un tipo de narrativa en el que la violencia, lo depresivo, la sangre, el pasado medieval, el fantasma y lo sobrenatural en general se privilegian en una narración; aunque ciertamente lo sobrenatural nunca se pone en entredicho.

Lo fantástico romántico retoma la idea del paisaje, las ruinas, el pasado, los contenidos lúgubres y presenta la acción potencialmente sobrenatural en un escenario —la noche tormentosa, la vieja mansión, el castillo— heredados del gótico. Alude al miedo ancestral, a lo desconocido.

Lo fantástico de la segunda mitad del siglo XIX es de estética realista y cambia el escenario de los sucesos a la ciudad y a la cotidianidad para *desfamiliarizarla*. Se representa lo cotidiano y conocido para devastarlo, en función del elemento sobrenatural que llega a trastocar el paradigma de realidad. Se basa en un discurso con indicios que preparan la aparición de lo sobrenatural asociado con lo siniestro para fijar la idea de que la otredad habita en el mundo real y conocido. Veamos, pues, qué acontece en el filme.

Para efectos de esta muestra analítica, dividiremos el filme en secuencias y tomaremos tres calas significativas para observar la codificación del terror. Entonces tenemos tres secuencias:

1. Prólogo (1ª secuencia).
2. Hallazgo en el ático (7ª secuencia).
3. La tortura (8ª secuencia).

Al margen de algunas escenas que deberemos tomar en cuenta, como en su momento veremos. Comencemos.

Primera secuencia. Prólogo

En este inicio —un prólogo, como si se tratara de un texto escrito— presenta la *causalidad* de la historia: la muerte del hijo de la pareja los sume en el duelo y en la culpa, especialmente a ella. Pero, por otro lado, también comienza a codificar indicios que, a la vez, se convierten en lo que Lauro Zavala llama intriga de predestinación.⁵ Así, una toma cerrada nos muestra que, cuando el bebé se baja de su cuna, sus zapatos se encuentran puestos al revés: el derecho en la izquierda y viceversa. Esto también sería un factor para que el niño haya perdido el equilibrio cuando se paró sobre el marco de la ventana.

Por otro lado, hay un exceso de casualidad en el hecho de que el viento haya abierto la ventana, justamente momentos antes de que el bebé se despertara, lo cual coincide con la circunstancia de que sus padres hacían el amor y nunca se dieron cuenta del peligro que Nick corría. Desde el principio, pues, se vinculan los impulsos hacia la vida y hacia la muerte —*eros* y *tánatos*—, pues coinciden, se sincronizan los momentos exactos de la muerte del bebé y el orgasmo de la mujer; pertinente y significativa es, en este sentido, la edición en paralelo de esas escenas.

Finalmente, esta primera secuencia es también muy importante, porque nos introduce en un ambiente conocido, familiar y cotidiano. La ducha, la lavadora iniciando su ciclo, el niño durmiendo, la curiosidad infantil. Ese mundo queda devastado con la muerte del niño, lo que funciona como intriga de predestinación, al avisarnos cómo quedará asolada la relación conyugal y la realidad misma. Se trata, entonces, de un contexto inicial que será *desfamiliarizado* en el desarrollo de la historia.

Séptima secuencia. Hallazgo en el ático

En esta secuencia, las tomas son oscuras. Esto ya delinea un ambiente de misterio y de cierta opresión cuando, junto con el personaje masculino, nos trasladamos al ático de la cabaña. Allí él encuentra una serie de grabados e

⁵ Se refiere a un elemento situado en las secuencias iniciales de un filme, que avisa de alguna manera el final, la resolución de la historia. De hecho, propone esto como una categoría de análisis en su “Guía de análisis fílmico”. Véase Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico*. (México: UAM Xochimilco, 2002), 23.

ilustraciones que representan lo mismo actos de tortura contra mujeres, que aquelarres y actos brujescos y diabólicos.

Planos de detalle nos muestran también los apuntes que la esposa realizó cuando llevaba a cabo su investigación. Claramente se muestra cómo la escritura de ella se va transformando, hasta volverse totalmente ilegible y descompuesta. Esto es un claro indicio del proceso de transformación del personaje.

En otro exceso de coincidencia, en el momento justo en que el marido observa la escritura descompuesta de su esposa —y ella comienza a *desfamiliarizársele*, a tornársele siniestra—, cae un árbol en el bosque y las ramas de otro se doblan y amenazan con quebrarse. Nuevamente se hace uso de una edición en paralelo que enfatiza esta vinculación entre ambas acciones.

Lo anterior apuntala, además, un ambiente de *anormalización* para el espectador, pues previamente a esto, cuando la pareja se dirige a la cabaña, comienzan a representarse elementos de dubitación: ella se queja de que el pasto arde y la quema; el marido —que obviamente no siente nada— toma esto como una somatización: sabe que eso no es cierto. Sin embargo, cuando ella se descalza, su pie muestra algo parecido a una quemadura. Más adelante, durante una terapia, ella expresa que “La naturaleza es la iglesia de Satanás”. Y en ese mismo instante el viento comienza a soplar, en una suerte de extraña coincidencia. Aunado a esto, en una siguiente escena, la mujer amanece repentinamente curada de su fobia hacia ese bosque; ya puede caminar y desenvolverse con naturalidad y sin temores. Esta cura imprevista y tan rápida es posible, pero no probable; y dialoga con el espectador haciéndolo dudar. La poética de lo fantástico se sigue construyendo en el texto.

Por otro lado, cuando el marido recrimina a su esposa que justamente lo que ella criticaba inicialmente en su tesis —la idea de la maldad como algo inherente a la mujer, lo que justifica la violencia contra ella—, es lo que ahora ella asimila. Efectivamente, en el ejercicio terapéutico posterior al hallazgo, ella dice: “Si la naturaleza humana es diabólica, ocurre lo mismo en la naturaleza de las mujeres [...], las mujeres no controlan sus cuerpos, la naturaleza lo hace” (67’16”).⁶

Por otra parte, el descubrimiento del psicólogo en el ático retoma un motivo típico de la literatura fantástica —si bien iniciado por la novela de

⁶ *Antichrist*. Dir. por Lars von Trier (Dinamarca: M.L. Foldager, 2009).

caballerías—, que es el del manuscrito hallado.⁷ Ciertamente aquí se trata no de un manuscrito que cuenta una historia fantástica, sino algo peor: un documento que parece mostrar el verdadero yo de la esposa.

Octava secuencia. La tortura

En esta secuencia narrativa comienzan a trazarse relaciones entre ciertos indicios del principio y lo que aquí se narra. Así, advertimos que los zapatos del niño que vimos en un plano cerrado puestos al revés son aviso de lo que la mujer le hizo a su hijo: el marido descubre que, en todas las fotos en que sale el niño —tomadas durante la pasada estancia en la cabaña— sale con los zapatos puestos al revés.

Se desvela entonces que esa deformación ósea en los pies —muy extraña a la edad del niño— ha sido tramada por su propia madre. Y, por lo tanto, el lector ya puede esbozar la hipótesis de que su muerte ha sido *calculada*. La ambigüedad, sin embargo, no ha sido erradicada. La dubitación esencial de la historia se mantiene: ¿es ella una bruja? Porque finalmente ha terminado por aceptar o descubrir que la mujer posee una maldad inherente a su propia naturaleza.

Previamente a esto hay una escena en la cual la pareja tiene relaciones sexuales en el bosque y varios pares de manos salen de entre las raíces de un árbol como queriendo asirlos. Este elemento resulta sobrenatural, a menos que se interpretara metafóricamente. Mas no es fácil una lectura en este sentido, ni parece pertinente, pues no hay marcas textuales —indicios— que sugieran esto; además, el filme mismo ha querido funcionar en clave realista.⁸

De forma singular, tratado como caso clínico de desorden de personalidad —y entonces en tono psicológico—, aparece el tema de la maldad femenina en alusión al terror: la figura de la bruja. Irónicamente, la tortura a que

⁷ Baste recordar, por ejemplo, el caso de la novela de Jan Potocki, *Manuscrito hallado en Zaragoza*, uno de los textos clásicos de lo fantástico. Y no está de más recordar que la propia novela de Cervantes —parodia de las novelas de caballerías— se presenta como un documento hallado, cuyo autor es Cide Hamete Benengeli.

⁸ Incluso es significativa al respecto la escena de la primera terapia, una vez que la pareja ha llegado a la cabaña, en la que él le pide caminar de una piedra a otra. Las tomas son casi *amateurs*, la cámara se mueve y el encuadre es defectuoso, justamente como cuando se filma sin la habilidad ni el conocimiento cabal de la cámara (*Antichrist*, dir. por Von Trier, 44'44").

somete al marido trastoca la tradicional violencia hacia la mujer que el personaje estudiaba en su tesis. Efectivamente, la crueldad, la saña, la maldad de la esposa contrasta notablemente con el personaje abrumado y anonadado por el dolor del duelo; a estas alturas, ella se ha transformado totalmente, se ha tornado siniestra. *Parece* una bruja. La lógica nos dice que es una mujer enferma, trastornada, y esta ambigüedad adquiere gran fuerza.

Sólo hasta la novena secuencia —antepenúltima— se despeja la dubitación: en un *flashback*, regresamos a la primera secuencia y un plano cerrado nos deja ver que la mujer, mientras hacía el amor con su marido, vio al bebé y supo del peligro que corría, mas no hizo nada para evitarlo. Se confirma que había desde el principio una intención en *todo* y que, igual que las brujas, ella había sacrificado a un niño y debía efectuar un rito en el bosque, en alusión al aquelarre. E igual que las brujas es quemada al final de la historia.

Conclusiones

Anticristo, de Lars von Trier, es un filme que, en lo general, emplea la poética de lo fantástico. Se basa en la configuración de lo siniestro y de la duda; y extiende los efectos del primero hasta el final y de lo segundo hasta la antepenúltima secuencia.

El elemento sobrenatural —las manos que se asoman de entre las raíces de un árbol— aparece poco a poco, luego de irlo preparando, mediante los indicios, y se sitúa en un punto de una gradación en ascenso.

El ambiente creado por el filme es de dubitación general y oscila entre una lectura en clave natural y otra en clave sobrenatural. La mujer tiene un problema psicológico motivado por la culpa de sentirse responsable por la muerte de su hijo, o ella es realmente una bruja que necesitaba sacrificar a su hijo y llevar a su marido al bosque para realizar un ritual.

Así, la filiación genérica anunciada por el prólogo es de un drama conyugal a partir de la tragedia ocurrida a la pareja. Poco a poco, esta idea inicial se va transformando, a la vez que el ambiente se va tornando siniestro. La acción se traslada de la ciudad al bosque, lugar de misterio, de aquelarre; la cabaña está en un despoblado, en medio de un bosque neblinoso. Los elementos espaciales pertenecen tanto a la estética gótica, como a lo fantástico romántico, y se trata de un escenario propicio para lo sobrenatural.

Varias de las estrategias narrativas, como hemos visto aquí, pertenecen a la poética de lo fantástico; el trasladar las acciones de un contexto cotidiano a uno extraño, se remite específicamente a lo fantástico realista.

Sin embargo, la línea psicológica perdura largamente en el filme y siempre está flotando la posibilidad de explicarlo todo, con base en un trastorno mental de la esposa.

Podemos decir, entonces, que la cinta se define y caracteriza como una hibridación, como una propuesta intergenérica que cruza las líneas mencionadas y, entonces, podríamos ubicarla como un drama gótico-psicofantástico, tanto por su temática como por sus estrategias de presentación y la codificación de una estética discursiva.

Al final, ciertamente prevalece la poética de lo fantástico como una manera de establecer la estética del terror. Justamente, éste se basa en la angustia e indeterminación de la historia, la cual se establece como proyecto narrativo, a partir de la lograda hibridación genérica.

Fuentes

BESSIÈRE, IRÈNE

1974 *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. París: Larousse.

BRAVO, VÍCTOR

1987 *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila.

FREUD, SIGMUND

1976 “Lo siniestro”, en E. T. A. Hoffmann, *El hombre de arena* seguido de *Lo siniestro*. Buenos Aires: López Crespo Editor.

POTOCKI, JAN

2003 *Manuscrito hallado en Zaragoza*. Julio Caro Baroja (prologuista). José Luis Cano (traductor). Madrid: Alianza (El libro de bolsillo, Literatura).

ROAS, DAVID

2001 “La amenaza de lo fantástico”, en *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.

TODOROV, TZVETAN

1999 *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán.

ZAVALA, LAURO

2002 *Elementos del discurso cinematográfico*. México: UAM Xochimilco.

Filmografía

Antichrist

2009 Dir. por Lars von Trier. Dinamarca: M.L. Foldager. Actores: Willem Dafoe y Charlotte Gainsbourg.