

ESCUELA DE DOCTORADO Y ESTUDIO DE POSTGRADO

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Eros y Tánatos en el cine. Relación entre el erotismo y la muerte en la filmografía de

Lars von Trier: *Anticristo* (2009) y *Nymphomaniac* (2013)

**MÁSTER UNIVERSITARIO EN TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE Y
GESTIÓN CULTURAL**

CURSO 2023-2024

Alumna: Valeria Rosales Remedios

Tutor: Domingo Sola Antequera

Convocatoria: Julio

Índice

I. Introducción.....	4
I.I. Justificación del tema.....	5
I.II. Objetivos.....	6
I.III. Metodología.....	6
I.IV. Estado de la cuestión.....	8
II. Erotismo y muerte: Eros y Tánatos.....	10
II.I. Sigmund Freud: pulsión de vida y pulsión de muerte.....	13
II.II. Jacques Lacan: las pulsiones, el significante y el goce.....	19
III. Lars von Trier: el <i>Anticristo</i> del cine.....	27
III.I. <i>Anticristo</i> (2009): Adán y Eva de vuelta en el bosque.....	28
III.II. <i>Nymphomaniac</i> (2013): un llamado a lo animal.....	37
IV. Conclusiones.....	43
V. Webgrafía.....	50
VI. Bibliografía.....	50
VII. Filmografía.....	54

Para y por el cine, por y para siempre.

*«Somos seres deseantes, destinados a la incompletud, y es eso lo que nos hace
caminar».*

— Jacques Lacan

I. Introducción

La sexualidad y el interés por la misma es algo más lejano cronológicamente de lo que se podría pensar pues existe desde la Antigüedad, ya que lo encontramos tanto en Grecia como en Roma e incluso en el Egipto faraónico. Reflexionando sobre el tema de este trabajo y sobre la representación de la sexualidad, parece evidente que el cine le aporta otra dimensión, así como mucho más dinamismo y realismo a las representaciones de un encuentro erótico (Gubern 1989: 9). Por otro lado, la muerte se ha convertido, mayoritariamente, en la más grande preocupación del ser humano, sobre todo porque se presenta de manera misteriosa, es algo que sigue siendo, y de manera persistente, algo desconocido, algo imposible, aunque resulte evidente, de conocer en vida.

Pero ¿qué sucede cuando la mente de un director se sumerge en esa naturaleza perversa y socialmente prohibida del ser humano? Desde sus inicios Lars von Trier, el realizador cuya obra analizaremos, se verá abrazado por un sentimiento de descontento con todo aquello que pudiera relacionarlo con el típico cine hollywoodense, intentando alejarse de este a través de filmes controvertidos que lo han convertido en uno de los directores con mayor reconocimiento internacional:

Es la más rara de las entidades del cine moderno: un director «con nombre» y «de peso» que hace «grandes» películas para un público internacional, y que sin embargo continúa siendo un artista cinematográfico que no hace concesiones y que se aferra con fuerza a las riendas del más buscado de los poderes: el control artístico total (Stevenson 2002: 12).

Creador de su propio lenguaje y sus propias historias, y con una manera personal de dirigir, ha revolucionado el cine danés y en gran medida el europeo. En este trabajo traspasaremos el imaginario de este arquitecto de imágenes desde una perspectiva acorde con un proyecto de investigación, desarrollando temas teóricos como son el erotismo y la muerte, enfocándonos en la relación que ambos mantienen y centrándonos en cómo los performa en su filmografía y, en relación a la misma, enfocándonos sobre todo en dos de sus producciones: *Anticristo* (2009) y *Nymphomaniac Vol. 1 & 2* (2013), a pesar de permitimos la referencia a otras de sus películas en favor de un desarrollo óptimo del trabajo.

Para ello, se acudirá a las teorías de dos pilares del psicoanálisis: Sigmund Freud y Jacques Lacan, siendo estas el soporte de este trabajo, además de recurrir a la obra de George Bataille, que, partiendo de la filosofía fue el primero que señaló que existía una relación entre el erotismo y la muerte. Luego, seremos capaces de analizar el comportamiento de los personajes dentro de los dos filmes seleccionados y, finalmente y a través de conclusiones finales, podremos resaltar la relación que guarda el erotismo con la muerte dentro de la filmografía de Lars von Trier, además de, y de manera colateral, reflexionar sobre la importancia de contar en la actualidad con una mente creativa y dispuesta a romper el canon.

I.I. Justificación del tema

Lars von Trier es un director conocido por los temas controvertidos en los que basa sus películas, así como por su manera de ver y entender el medio, o por desvelar la realidad más secreta del ser humano, aquella que se busca ocultar, proyectándola en sus filmes. Lo que cautiva nuestra atención es el porqué, entonces, de la sorpresa por parte de los espectadores ante algo que se encuentra latente en la propia naturaleza humana. Quizá la sorpresa se inscriba en la manera tan cruda que tiene este realizador de plasmar la realidad, lo que nos cuadra con el rechazo que tiene la sociedad a nivel muy general frente a ciertos temas considerados tabú. Escuchando esa duda inicial que se nos planteó, pensamos en aquellos temas considerados controvertidos y en qué películas se plasmaban más intensamente, así como la manera en la que eran desarrollados.

Buceando en su filmografía, pudimos identificar una serie de temas recurrentes: la depresión y su tránsito hacia la locura, la muerte —en ocasiones, e incluso mayoritariamente, producida por el asesinato— y la sexualidad, centrándose sobre todo en esta enfocada en el erotismo de la mujer. Es por ello que, persiguiendo un interés personal sobre aquellos temas considerados tabú, especialmente el erotismo, la muerte y su relación entre ambos, nos decantamos por estudiarlos desde un punto de vista teórico, desarrollándolos en un TFM en el que una selección de películas servirá de ejemplo de cómo se exponen dentro de su obra audiovisual, acorde a un máster cuyos principales intereses son la historia del arte, siendo el cine siendo un objeto de estudio esencial.

Para desarrollar ese punto de vista teórico del que hablamos, seguimos una metodología enfocada en el psicoanálisis, desarrollada de manera más extensa en el

subapartado dedicado a la misma, reconociendo que nuestras competencias dentro del campo de la filología y la historia del arte no son suficientes para explicar la relación que guardan el erotismo y la muerte.

I.II. Objetivos

Con este trabajo se busca, en primer lugar y como se explicó en el apartado anterior, ahondar en aquellos temas que siguen considerándose prohibidos y controvertidos dentro del arte pero que a la vez han sido importantes y de interés para el ser humano durante la mayor parte de su historia, centrándonos en su representación en el Séptimo arte, lo que nos lleva al segundo objetivo: seguir difundiendo la obra de un director que despierta inquietudes e interrogantes en sus espectadores, pero que en lugar de ser percibido como un factor positivo, sigue estando escondido detrás de una cortina que parece censurarlo, reservando los filmes de este autor a un público reducido, a los seguidores más fieles del cine en sus variedades más arriesgadas y a aquellos que son considerados «atrevidos» y con el estómago suficiente para ver estos filmes que parecen estar vetados para la retina de la gran mayoría.

Y es esto precisamente lo que sigue persiguiendo Lars von Trier proyecto tras proyecto, dejar atrás los esquemas establecidos, no solo en la realización cinematográfica sino, además, en aquellos temas que se desarrollan en una búsqueda absurda de hacer de las películas un producto lo más comercial y digerible posible, separando a este medio de su membrana culturizante, artística y creadora de nuevas historias y fantasías.

Como tercer objetivo planteamos lograr explicar de manera eficaz y exitosa no solo la relación que tiene el erotismo con la muerte en el terreno del psicoanálisis, cuestión que evidentemente podemos encontrar en diversos trabajos, sino cómo aparece y se justifica esa relación en la filmografía de Lars von Trier, específicamente en los filmes *Anticristo* y *Nymphomaniac*.

I.III. Metodología

En líneas anteriores mencionamos los temas principales que podíamos identificar en la filmografía del realizador danés, conclusión a la que llegamos repasando toda su obra. Inicialmente, nos decantamos por el tema a tratar para focalizar el trabajo, en este

caso, como ya dijimos: el erotismo y la muerte y la relación que existe entre ambos. Ante el límite de tiempo y extensión con la que cuenta todo Trabajo de Fin de Máster, era evidente que no podríamos desarrollar nuestro análisis sobre todas las películas de von Trier, por lo que tuvimos que realizar una selección y centrarnos en la misma, aunque dentro del discurso hagamos referencia a otras películas que apoyen nuestras tesis. Esta selección fue determinada por el grado de recurrencia de los temas que tratamos en esta investigación, reconociendo que tanto en *Anticristo* como en *Nymphomaniac* podemos encontrar, no solo según nosotros sino para varios críticos de cine que mencionaremos tanto en el apartado dedicado al estado de la cuestión como en el propio análisis de estas películas, ejemplos claros de lo que para el psicoanálisis freudiano y lacaniano es esa relación del erotismo y la muerte.

En el momento de aproximarnos al análisis, y al darnos cuenta de que nuestro trabajo no se centraba tan solo en un análisis cinematográfico sino clínico o en el psicoanálisis, comencé a resultarnos esencial partir de uno de los modelos o enfoques metodológicos de la Historia del Arte. Para ello utilizamos *Modelos y Teorías de la Historia del Arte* (2015) de Juan Plazaola, puesto que nuestra formación es otra. De los enfoques expuestos en su libro, nos encontramos dentro de un debate interno entre el personalista y el del psicoanálisis del arte, siendo ambos excluyentes del factor histórico, aunque al tratarse de un trabajo que se centra en la obra de un autor contemporáneo este inconveniente no tuvo peso en la elección. La diferencia entre los enfoques reside en que, aunque ambos exponen la psicología del artista como determinante dentro de su expresión artística, el psicoanálisis del arte se enfoca en aquellas fantasías — normalmente sexuales— que el artista quiere apartar de su realidad:

Está urgido [el artista] por apetitos demasiado clamorosos... Así como cualquier otro, con un anhelo insatisfecho se aparta de la realidad, y transfiere todos sus intereses y toda su libido a la creación de sus deseos en la vida de la fantasía... Un artista sabe cómo elaborar sus sueños diurnos de modo que pierdan esa nota personal que hiere los oídos ajenos y se hagan deleitables a los demás, sabe cómo modificarlos y disfrazarlos para que no sea fácilmente perceptible su origen en fuentes prohibidas... Cuando logra hacer esto, abre a los demás el camino de la conformidad y el consuelo de sus propias fuentes inconscientes de placer, y por ello obtiene su gratitud y su admiración (Freud: 1970 en Plazaola 2015: 99).

Esta diferencia fue la clave para decantarnos por uno de los dos métodos, siendo la sexualidad y el tratamiento de los temas tabú dentro de una manifestación artística la preocupación principal en este trabajo, el enfoque freudiano comenzó a convertirse en el

indicado. Es necesario aclarar, asimismo, que es el mismo Sigmund Freud el que admite que este sistema no es el indicado para determinar ni la belleza ni el valor artístico de una obra, que en nuestro caso es una preocupación secundaria, siendo lo esencial la aparición de estos temas teóricos —erotismo y muerte— en la obra de Lars von Trier.

Pero aunque es Plazaola el que nos ofrece la propuesta de trabajar con Freud, para un trabajo que contempla analizar obras más contemporáneas, además de la necesidad que produce todo trabajo de recurrir a fuentes que se complementen, empezamos a creer que lo más idóneo iba a ser citar a un sucesor de la obra freudiana: Jacques Lacan. En el subapartado «Jacques Lacan: las pulsiones, el significante y el goce» será crucial la distinción de algunos de las definiciones que ofrece Freud frente a las que ofrece Lacan, estudioso que, asimismo, nos ayudará a entender de manera más efectiva los conceptos freudianos, entendiendo que el psicoanálisis y sus estudios no son nuestra principal especialidad.

Asimismo, queremos aclarar desde estas alturas del trabajo que, aunque la metodología que aquí expone Juan Plazaola se centra en el artista y su ubicación «a medio camino entre el individuo normal y el neurótico» (Plazaola 2015: 99), nosotros pretendemos centrarnos más en los personajes de las películas que en el propio artista-director, sencillamente porque estos son los que verdaderamente nos servirán de ejemplo para demostrar esa relación que guardan el erotismo y la muerte, aunque el psicoanálisis se convertirá en una herramienta valiosa para entender por qué acude Lars von Trier a estos temas para así plasmarlos en sus películas.

I.IV. Estado de la cuestión

A nivel académico, la obra de Lars von Trier ha sido muy estudiada, siendo incluida en estudios de cine europeo como el de José María Caparrós Lera (2003) o el de Luciano Berriatúa [et al.] (2004). Asimismo, Luis de Mercedes (2021) realizaría un estudio inicial de la cultura danesa a través de la obra del realizador y su manifestación en la propuesta Dogma 95. Si nos centramos en la obra de este director de manera más extensa, existen los trabajos de Jack Stevenson (2002) y de Hilario J. Rodríguez (2003), mientras que si nos centramos en proyectos más específicos contamos con los trabajos de Aarón Rodríguez Serrano (2016), que estudia la película *Melancolía* (2011) o el de Enric Burgos Ramírez (2021), mucho más actual, sobre la película *Los Idiotas* (1998). Asimismo, resulta interesante, dentro del mismo estudio de la obra del realizador, el

artículo de Carlos Ruiz Carmona y Marco Pereira Campo: «Estética y depresión en el cine de Lars von Trier» (2021). Pero si buscamos enfocarnos en la dirección que toma nuestro trabajo, Sofía Otero-Escudero de la Universidad de Sevilla es autora de un artículo en el que profundiza sobre la sexualidad femenina en su cine, centrándose en el caso específico de *Anticristo* (2009).

Por otra parte, acercándonos a los dos temas teóricos principales de este TFM, hemos partido de una obra seminal que nos ha servido de guía e hilo conductor del trabajo: *El erotismo* (1957) de Georges Bataille, y que a pesar de tratarse de un ensayo lejano en el tiempo, sus tesis se siguen usando en la actualidad; contamos con *Las lágrimas de Eros* (1961) del mismo autor. Asimismo resulta relevante el artículo «*Tertium comparationis*: sexualidad y muerte» de Mónica Graciela Gurevicz y Vanina Muraro (2014), y en la línea de este, un artículo citado en este trabajo será esencial para desarrollar las ideas iniciales sobre el erotismo y la muerte: «Eros y Tánatos» (2009) de Otto Dörr Zegers.

Existe, asimismo, una tesis realizada por Brizeida Isabel Segundo López y dirigida por Rosa Imelda de la Mora Espinosa de la Universidad Autónoma de Querétaro (México) bajo el título de «Sobre el erotismo y su relación con la muerte» (2016), y utilizada de manera recurrente en este trabajo por explicar de manera bastante entendible los temas del psicoanálisis necesarios para desarrollar los respectivos subapartados dedicados al tema. En la misma precisamente se estudia esta relación con la ayuda de conceptos de George Bataille, Sigmund Freud y Jacques Lacan. Es innegable que la tesis mencionada y este trabajo comparten objeto de estudio, destacando que en este trabajo se analiza la relación que tiene el erotismo con la muerte pero representada en el arte; en el cine.

Sobre la sexualidad o el erotismo plasmado en contenido audiovisual, contamos con una obra que fue citada anteriormente en este trabajo: *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (1989) de Román Gubern, que explora distintos temas como la imagen religiosa, la proletaria, la nazi y la cruel, pero que cuenta con un apartado bajo el nombre de «La imagen pornográfica» que nos ayuda a percibir cómo se ve plasmado el encuentro sexual-erótico en la industria audiovisual.

Gerardo Battista, de la Escuela de la Orientación Lacaniana, cuenta con un artículo bajo el título de «Anticristo» para la Revista *Ética y Cine*, y que precisamente cuenta

con las dos vertientes de mi trabajo: psicoanálisis y cine. En este artículo el autor nos ofrece una lectura lacaniana de la película, reflexionando sobre el goce femenino como punto de partida. Asimismo, existe una editorial que publica textos sobre cine bajo el nombre de SOLARIS, y cuentan con una entrega titulada *Trilogía de la Depresión, de Lars von Trier* (2021), donde diversos especialistas, entre ellos ensayistas fílmicos y psicoanalistas, reflexionan a través de ensayos sobre las películas de esta trilogía así denominada por Lars von Trier. También, y cobrando un importante protagonismo dentro del análisis de la película *Nymphomaniac*, contamos con un artículo para la Revista Katharsis escrito por María Isabel Restrepo Mejía y Sofía Fernández Fuente titulado «Sexualidad y exceso en el filme *Ninfomaniaca* del director Lars von Trier».

II. Erotismo y muerte: Eros y Tánatos

¿Qué relaciona a estos dos tópicos que podríamos percibir tan lejanos mutuamente? Desde tiempos inmemoriales estos dos temas han preocupado a filósofos y poetas, siendo el amor el plasmado con más intensidad, la mayor fuente de inspiración; pero «no hay amor sin erotismo, ni erotismo sin sexualidad» (Dörr Zegers 2009: 191), y aunque la sexualidad es algo que involucra a todos los animales, el amor, el erotismo y la preocupación por la muerte se limitan a la esencia humana. Por lo tanto, ante esa necesidad surgida en este trabajo de delimitar si nos centramos en el amor, el erotismo o la sexualidad, estamos estudiando las tres, aunque dentro de la sociedad posmoderna se pueda desligar el amor del erotismo, acción un tanto imposible desde el punto de vista etimológico. La sexualidad, como mencionamos con anterioridad, es parte del ser humano per se, mientras que el amor y el erotismo se persiguen o no dependiendo del individuo, por lo que es innegable la preocupación por los mismos. A pesar de que ambos, amor y muerte, son elementos tan humanos, el interrogante sigue siendo el mismo, y es cómo se acorta esa distancia donde el amor —y el erotismo— componen una «fuerza irresistible», relacionada con sentimientos positivos y «vendida» como algo vital y necesaria para encontrar la felicidad, mientras que la muerte tiene una connotación negativa, en palabras de Sigmund Freud es un «impulso destructor» (Freud 1970 en Dörr Zegers 2009: 194).

La respuesta es relativamente sencilla: efectivamente la muerte es el fin del todo, pero es el fin de la vida, no existe la vida eterna, por lo que no hay vida sin muerte. En

nuestro discurso dudamos de la sencillez de esta respuesta, ya que sigue resultando extraño relacionar el erotismo con la muerte, por muy cercanos que sean al formar parte de la vida, incluso si nos permitimos ver a la muerte como algo positivo más que negativo, sigue siendo objeto de interés tanto en este trabajo como en muchas otras investigaciones. Es importante recordar, aunque ya lo habíamos hecho antes en este trabajo que el que expone por primera vez la relación entre el erotismo y la muerte es George Bataille (Segundo López 2016: 3).

Una de las constantes preocupaciones que hemos tenido durante la realización de este trabajo es que quedase clara esa distinción entre sexualidad y erotismo, aunque uno necesite del otro. Para ello usaremos el trabajo de George Bataille, y es que para él la actividad sexual reproductiva es algo que comparten los animales sexuados y el humano, aunque es el humano el que ha cargado esta actividad sexual de erotismo, producto de una búsqueda psicológica, clave para con la muerte. En palabras del autor que parafraseo: «[...] el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte. [...] el objeto de esta búsqueda psicológica, independiente [...] de la aspiración a reproducir de la vida, no es extraño a la muerte misma» (Bataille 1957: 15).

Si, entonces, percibimos al erotismo como el producto de una búsqueda psicológica, resulta esencial separar al mismo de la sexualidad, cosa que ya hemos intentado a través de todo nuestro discurso pero que sigue siendo importante de retomar: en el apartado de «Introducción» de este trabajo hicimos alusión, aunque no de manera extendida, al uso de la pornografía como referente audiovisual del acto sexual dentro de la historia, cosa que se ha extendido hasta la actualidad. Empero, aunque en este trabajo y usando de ejemplo la obra de Lars von Trier el erotismo se vea reflejado, mayoritariamente, en las relaciones sexuales, no podríamos reducir el erotismo a la copulación:

[...] basta una lágrima, una imagen santa, un pie, un cadáver, un animal, un alimento, una flor, un pensamiento, una imagen familiar, una fantasía o cualquier cosa, para desatar la experiencia erótica (Jiménez y Valle 2012).

Esto guarda relación con una afirmación que hace Edgar Morin sobre el erotismo: «es la relación entre la mente y el sexo» (Morin 2003 en Serrano Barquín; Salmerón Sánchez y Serrano Barquín 2010: 328); la perversión del sexo es producida por la mente; el fetichismo, encasillado dentro de «lo prohibido», no nace de la sexualidad, se gestiona en sitios recónditos —y a veces no tan recónditos— del psique (328):

El eros es hijo de la mente y del sexo. La mente se abre al sexo y sexo se abre a la mente. Se invaden el uno al otro. La mente, perturbada por el sexo y perturbándolo (en la cabeza-a-cola psique-falo), se erotiza. El erotismo desborda las partes genitales, se apodera del cuerpo que deviene todo entero excitante, perturbador, apetitoso, emocionante, provocador, exaltador, y puede sublimar aquello que, fuera de la lubricidad, parece inmundo (Morin 2006: 45).

Nos parece importante destacar algo que el autor anhela pero que contradice a una afirmación que hacemos en nuestro trabajo. Y es que, según el autor:

El eros irriga mil redes subterráneas presentes e invisibles en cualquier sociedad, suscita miríadas de fantasmas que se levantan en cada mente. Opera la simbiosis entre la llamada del sexo, que procede de las profundidades de la especie, y la llamada del alma que busca adorar. Esta simbiosis tiene como nombre amor (45),

mientras que nosotros afirmamos que en la actualidad se podría desligar el erotismo del amor, aunque no se pueda hacer lo mismo con la relación erotismo-sexualidad. Tanto Bataille como Octavio Paz, por su lado, opinan que el erotismo inserta a la sexualidad dentro de la sociedad. Paz lo compara (al erotismo, al sexo) con la poesía:

El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora. La imagen poética, es abrazo de realidades opuestas y la rima es cópula de sonidos; la poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma, en su modo de operación, es ya erotismo. Y del mismo modo el erotismo es una metáfora de la sexualidad animal. ¿Qué dice esa metáfora? Como todas las metáforas designa algo que está más allá de la realidad que la origina algo nuevo y distinto de los términos que la componen (Paz 2000: 10 en Segundo López 2016: 13).

Octavio Paz no se aleja de Bataille, asimismo, al relacionar al erotismo con la poesía:

La poesía lleva al mismo punto que todas las formas al erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: *la poesía es la eternidad. Es la mar, que se fue con el sol* (Bataille 1957: 30).

Como podíamos deducir antes de este trabajo y confirmamos a medida que se va desarrollando, el erotismo es altamente difícil de definir, pero podemos hacer lo posible por desvincularlo de otros conceptos que podrían suscitar confusiones.

Una vez aclarada esta cuestión, continuamos de la mano de Morin para reflexionar sobre la conciencia humana de la muerte. Recordemos, aunque resulte repetitivo, que la conciencia de la muerte es una de las cosas que nos diferencia del resto de seres vivos.

Y es especialmente interesante lo que el autor mantiene sobre el sujeto y la muerte, porque es algo que retomaremos posteriormente en el análisis de *Anticristo*:

[...] la muerte no es solamente la descomposición de un cuerpo, es al mismo tiempo la aniquilación de un sujeto. La extrema objetivación de la muerte, descomposición y aniquilación, va a la par de su extrema subjetivación, dado que lo que resulta aniquilado es el sujeto. La muerte del ser querido rompe en el amante el Nosotros más íntimo y abre una herida irreparable en el corazón de su subjetividad (Morin 2006: 88).

Pero ¿en qué momento coincide la sexualidad o el erotismo con la muerte? Partiendo del hecho ya reforzado en este trabajo de que la sexualidad es algo que se presenta tanto en la vida animal como en la humana, y que es el erotismo el que nace de la mente humana y por lo tanto nos diferencia de los animales, Bataille de alguna manera sataniza el erotismo adjudicándole el adjetivo «diabólico», aunque lo presenta entre comillas, justo como ahora lo hacemos, debido a que este término nace del cristianismo, por lo que no sería idóneo utilizarlo deliberadamente si consideramos que el erotismo está presente desde la antigüedad (Bataille 1961: 37). No obstante, teniendo esto en cuenta, lo «diabólico» nos ayuda a relacionar al erotismo con lo prohibido: «el diablo no es sino nuestra propia locura», lo que nos encamina directamente hacia el temor y la ansiedad por la muerte (37). George Bataille, asimismo, reflexiona sobre la relación que tienen las lágrimas con la muerte y las risas con el deseo sexual (47), e inmediatamente también relaciona al erotismo con el nacimiento, y directo actor que «repara los estragos de la muerte» (48). Notemos cómo continuamos alejando al erotismo de la muerte, haciendo que actúe uno (el erotismo) como reparador del otro (la muerte), el erotismo como cobijo ante la frívola muerte. Es por ello que, y realizando un movimiento circular finalizando este párrafo con una pregunta, tal y como fue iniciado, como Bataille, nos preguntamos: «[...] ¿se habrán equivocado aquellos que relacionan su fase terminal de excitación con un cierto sentido fúnebre?» (48).

II.I. Sigmund Freud: pulsión de vida y pulsión de muerte

A pesar de que la pregunta con la que finalizamos el anterior apartado se refiere a una cierta relación que podría existir entre el encuentro sexual o erótico —específicamente la fase del orgasmo— y el fallecimiento, ahora apuntaremos a una perspectiva psicoanalista de cómo funciona este dualismo. Nuestra intención no es orientar este trabajo hacia un estudio meramente psicoanalista, sobre todo porque por

falta de preparación dentro de este campo no podemos, más bien se pretende utilizar el psicoanálisis como herramienta a la hora de estudiar una expresión artística, en este caso evidentemente a los personajes dentro de una película. Pero para ello resulta esencial sentar una base conformada por estos conceptos, a la vez que nos permitiremos utilizar el filme protagonista de este trabajo, *Anticristo*, a modo de ejemplo y atendiendo a un intento de empezar a establecer relaciones entre todas estas formulaciones teóricas y cómo se plasman en la práctica, en el contenido audiovisual.

Primero, ¿qué es una pulsión para Freud? En muy pocas palabras la pulsión es un estímulo que pone al aparato psíquico en movimiento; pero no se trata de un estímulo exterior sino uno interior, habitante del propio organismo, por lo tanto resulta casi imposible evitar la pulsión, aunque es precisamente el ser humano el que recurre a diferentes estrategias para evitar la pulsión (Segundo López 2016: 85).

Una pulsión sería entonces un esfuerzo, inherente a lo orgánico vivo, de reproducción de un estado anterior que lo vivió debió resignar bajo el influjo de fuerzas perturbadoras externas; sería una suerte de elasticidad orgánica o, si se quiere, la exteriorización de la inercia en la vida orgánica (Freud 1920: 36 en Segundo López 2016: 85).

Entonces, cuando hablamos los conceptos «pulsión de vida» y «pulsión de muerte» resulta importante reflexionar sobre el «principio del placer» que responde a la necesidad del ser humano por vivir de manera, pues, placentera. Como sabemos, este camino puede tener no uno sino muchísimos obstáculos, y los elementos que nos remiten al placer no son tan sencillos de alcanzar, esto respondería al «principio de realidad» (Freud 1920: 8 y 9); lo que nos lleva a renunciar a aquello que nos genera placer, por ser considerado difícil o imposible de conseguir, y abrazar la conformidad, o aquello que resulta displacentero, proyectándolo como algo que finalmente nos ayudará a encontrar el placer (10). En *Anticristo*, los protagonistas «Él» (Willem Dafoe) y «Ella» (Charlotte Gainsbourg) se tropiezan con el principio de realidad cada vez que recuerdan que su hijo Nic (Storm Acheche Sahlstrøm) está muerto, situación que intentan solapar manteniendo relaciones sexuales donde la agresividad, el sadismo y la violencia tienen cada vez más espacio. De la misma manera enfrenta sus problemas la protagonista Joe (Charlotte Gainsbourg), quien enfrenta la depresión y el vacío que habita en su ser involucrándose en actividades sexuales complicadas, donde además de ser violentas,

sádicas y descabelladas, también son del todo peligrosas. En ambas películas tenemos ejemplo de lo que afirma George Bataille sobre el erotismo:

(el erotismo) es cruel, lleva a la miseria y exige gastos que llevan a la ruina porque el erotismo está asociado al sadismo, la prostitución, los semidesnudos, el vocabulario erótico (Elizondo 2006 en Segundo López 2016: 13).

Salvador Elizondo, quien acaba de ser citado, continúa el discurso de Bataille adjudicando las siguientes características al erotismo:

la crueldad, la violencia, la violación de la interioridad del cuerpo humano, la profanación de las estructuras vitales, el atentado contra la interdicción, la fascinación del suplicio y el éxtasis místico (Elizondo 2006 en Segundo López 2016: 13).

Llaman la atención las relaciones y descripciones de carácter peyorativo que ofrecen Bataille y Elizondo al erotismo, mientras que Octavio Paz, citado en el apartado anterior, lo relaciona con la metáfora, adjudicándole un valor poético. Pero realmente esto es algo que no afecta a la realidad más allá de tratarse de diferentes perspectivas y resultados de estudios del erotismo pues es algo que envuelve al ser humano en su día a día, sin importar cómo el mismo actúa en la vida del individuo. Y así está presente en las películas de Lars von Trier: el erotismo es un actor, que consume la vida de los personajes. Para concluir con esta idea, encontramos importante destacar que la definición de Paz nos resulta especialmente atractiva porque es compatible con ese *je ne sais quoi* que produce el momento erótico, un sentimiento de no tener las palabras suficientes para describir las sensaciones producidas; situación en la que el cine siempre tendrá las herramientas indicadas. Y es que a través del lenguaje cinematográfico (planos, interpretación, iluminación, movimiento de cámara...) Lars von Trier consigue captar las emociones que nacen de la evocación erótica.

Freud llama a la pulsión de vida «Eros», la pulsión de muerte sería entonces «Tánatos», cosa que no hace el autor, pero es una relación que se le adjudica con posterioridad y que podemos hacer dentro de este trabajo:

It is a little odd that Freud himself never, except in conversation, used for the death instinct the term Thanatos, one which has become so popular since. At first he used the terms "death instinct" and "destructive instinct" indiscriminately, alternating between them, but in his discussion with Einstein about war he made the distinction that the former is directed against the self and the latter, derived from it, is directed outward. Stekel had in 1909 used the word Thanatos to signify a

death-wish, but it was Federn who introduced it in the present context (Reisner 2003: 245 – 246).

Pero retomando el tema del principio de placer, la meta (*Ziel*) de la pulsión serían todas esas estrategias a las que se accede para cortar el estado de estimulación de la fuente de la pulsión (Segundo López 2016: 85). Asimismo, Freud nos habla de unas «pulsiones de meta inhibida»:

La experiencia nos permite también hablar de pulsiones “de meta inhibida” en el caso de procesos a los que se permite avanzar un trecho en el sentido de la satisfacción pulsional, pero después experimentan una inhibición o una desviación. Cabe suponer que también con tales procesos va asociada una satisfacción parcial (Freud 1915: 118 en Segundo López 2016: 85 y 86).

Así, «Ella», en *Anticristo*, utiliza el sexo como meta, pero al tratarse de un acto que siempre concluye, que siempre tiene un fin, en el momento que no está manteniendo relaciones sexuales se siente atormentada por el sentimiento que le produce el recordar la muerte de su hijo. Por otro lado, «Él» toma la decisión de mudarse por un tiempo con su esposa a una casa en el bosque de manera que puedan superar esto juntos, esto lo hace persiguiendo un instinto profesional al ser terapeuta, decidiendo de manera irresponsable encargarse de la terapia de su esposa. Sin embargo, el desenlace de los hechos le demuestra que quizá esta no fue la mejor idea; el bosque se convierte en un estimulador de malas energías, en un trastornador de la imaginación de ambos que, sumado al dolor que el luto produce, crea un cóctel químico en sus psiques que desarrolla la locura.

Las metas de las funciones cuentan con diferentes destinos. Así, Freud plantea cuatro «destinos de pulsión»: el trastorno hacia lo contrario, la vuelta hacia la persona propia, la represión y la sublimación (Freud 1915: 122 en Segundo López 2016: 90). Por su parte, el trastorno hacia lo contrario cuenta con dos procesos: «la vuelta de una pulsión de la actividad a la pasividad y el trastorno en cuanto al contenido». En cuanto al primer proceso tendríamos de ejemplo el sadismo-masoquismo y el ver-exhibicionismo. Con respecto al segundo proceso se encuentra esa transición del amor al odio tan común en la actitud humana (91).

En el caso de la represión, según Freud, esta se produce al haber conseguido la satisfacción de la pulsión: «se produce placer en un lugar y displacer en otro», por ello

que el displacer sea mayor que el placer, ya que «la represión busca evitar el displacer» (91):

[...] por obra del proceso represivo, el placer de satisfacción que sería de esperar se muda en displacer; y entonces se planteaba otro problema ¿cómo una satisfacción pulsional tendría por resultado un displacer? Esperamos aclarar ese estado de la cuestión mediante este preciso enunciado: A consecuencia de la represión, el decurso excitatorio intentado en ello se produce; el yo consigue inhibirlo o desviarlo (Freud 2007 en Segundo López 2016: 91).

Aparte de la meta, existen otros componentes que aunque no desarrollemos de manera profunda en este trabajo, resulta importante mencionarlos cuando hablamos de las pulsiones. Estos son el esfuerzo (*Drang*), que, usando una metáfora, podría decirse que es el motor de la pulsión, el que pone a trabajar a la pulsión. Luego está el objeto (*Objekt*), que es lo que hace que sea posible la satisfacción de la pulsión, el canal hacia la satisfacción de la pulsión. Y por último está la fuente (*Quelle*), se trata de un proceso físico, corporal, en el que algún órgano o parte del cuerpo se ven estimulados por la pulsión (Segundo López 2016: 85 y 86). Freud nos dice que estos representantes pueden ser conscientes, pero como ya se dijo antes, la pulsión nunca va a ser consciente ni intencional (86).

Pero anterior al principio del placer se encuentra el «principio de nirvana», un estado en el que no solo se persigue la ausencia de estímulos sino habitar en la nada, sirviendo así a la pulsión de muerte. De este modo, tenemos:

El principio de nirvana expresa la tendencia de la pulsión de muerte; el principio del placer es la exigencia de la libido, es el modo de trabajo de las pulsiones sexuales, y su modificación dio paso al principio de realidad, por la influencia del mundo exterior, Freud plantea que ninguno de estos principios es destituido por otros, se concilian entre sí (94).

Y por su lado, la pulsión de muerte está determinada por pulsiones que producen displacer, donde la represión, que acaba de ser explicada, toma protagonismo:

[...] porque sus metas y sus requerimientos son inconciliables con el yo, el placer que generaría la satisfacción de esta pulsión, se siente en el yo como displacer por la acción de la represión (94).

Estas pulsiones, de vida y de muerte, Eros y Tánatos, están mezcladas y altamente relacionadas. Asimismo, según Segundo López:

[...] todas las mociones pulsionales son una mezcla de las pulsiones de eros y de destrucción en diferentes proporciones y estas diferencias son las que producen las variaciones sexuales (97).

Por tanto, las pulsiones de muerte se pueden desahogar de distintas maneras: a través del erotismo, por ejemplo, o «hacia afuera» presentadas de manera agresiva: «[...] la crueldad y la pulsión sexual se copertenecen» (97).

Para concluir este apartado dedicado a Freud y las pulsiones, queremos incluir en este trabajo un tema que ha sido mencionado en este trabajo, relacionándolo no a los personajes de las películas de Lars von Trier sino al mismo director y a su audiencia: el tabú. Para Freud, el tabú nace del temor al peligro, y este —el temor— se produce en la psique (Freud 1917 en Segundo López 2016: 130):

El significado del tabú se nos explicita siguiendo dos direcciones contrapuestas. Por una parte nos dice «sagrado», «santificado», y, por otra «ominoso», «peligroso», «prohibido», «impuro». Lo opuesto al tabú se llama en lengua polinesia «noa»; lo acostumbrado, lo asequible a todos. Así, adhiere al tabú algo como el concepto de una reserva; el tabú se expresa también esencialmente en prohibiciones y limitaciones. Nuestra expresión compuesta «horror sagrado» equivaldría en muchos casos al sentido del tabú (Freud 2007 en Segundo López 2016: 131).

El tabú ocupa un lugar en nuestro inconsciente, constantemente habita ahí y resulta tentador, como pasa con todo lo prohibido. Por eso es que encontramos tan llamativo que se toquen temas tabú en el arte, en este caso en una o, en el caso de von Trier, varias películas. Muchas veces la violación del tabú se convierte en un motivo para admirar a un artista, pero por otro lado se convierte también en un motivo para rechazar una propuesta artística: «[...] se puede hablar de una conciencia moral del tabú y una conciencia de culpa tras la violación del tabú» (Segundo López 2016: 132). Asimismo, el tabú no se determina en base a la moral porque «no es un mandato hecho por Dios», por lo tanto se vuelve subjetivo, es incomprensible, y se prohíbe a sí mismo según la persona (131), aunque es innegable que, como sociedad, tenemos una noción general de lo que es y no es considerado tabú.

Esperamos que este subapartado dedicado a las teorías psicoanalistas planteadas por Sigmund Freud sirvan de total apoyo tanto para el cuerpo del trabajo como para el posterior análisis cinematográfico que se llevará a cabo en el mismo, teniendo como conclusión que la relación entre el erotismo y la muerte para Sigmund Freud está

premeditada por las pulsiones (134). No obstante, y como ya hemos aclarado anteriormente, aún faltan las teorías de otro psicoanalista para complementar muchas ideas recién planteadas: Jacques Lacan.

II.II. Jacques Lacan: las pulsiones, el significante y el goce

Como se menciona en el apartado dedicado a la metodología de este trabajo, durante el desarrollo del mismo se nos ha presentado la necesidad de acudir al criterio de uno de los sucesores de las teorías freudianas. Tomando en cuenta nuestro objeto de estudio, nos limitaremos al tema de las pulsiones, aunque si algunas de las otras afirmaciones lacanianas resultan útiles también encontrarán su espacio.

En título de este subapartado aparece por primera vez en este trabajo el término «gocce». Jacques Lacan llama goce a la satisfacción de la pulsión; no es lo mismo que el placer porque para la conciencia el satisfacer la pulsión resulta «displacentero» (11). Este no es el único término del que se presta Lacan para explicar lo relacionado con el psicoanálisis y las pulsiones: también utiliza el de «significante». Antes de desarrollar qué función tiene este término en las teorías lacanianas quisiera explicar brevemente de dónde viene el mismo. Sabemos que este término es utilizado especialmente en la lingüística; siendo Ferdinand de Saussure el que expone en sus conferencias, recopiladas en el *Curso de lingüística general* (1916) por Charles Bally y Albert Sechehaye y publicado *post mortem*, la dicotomía «significado-significante»: el significado es lo que designa el significante, lo que representa ese significante. De esta manera, si pensamos en la palabra «casa», el vocablo, el conjunto de letras que conforman esa palabra, las sílabas, y su fonética y fonología sería el significante, mientras que el significado sería la imagen mental que tenemos de la palabra «casa».

También contamos con una segunda opinión, la de otro lingüista contemporáneo a Saussure, Charles Sanders Peirce, que plantea un tercer factor a tomar en cuenta: la referencia, formando lo que llama un «triángulo semiótico»: significado-significante-referencia», pero realmente no pretendemos sumergirnos mucho más en estos estudios lingüísticos, ya que consideramos que con tener una noción del término y lo que significa en el campo de la lingüística es suficiente para entenderlo dentro del campo del psicoanálisis laciano que es lo que nos interesa en este trabajo.

Lacan denomina significantes a los efectos en el aparato psíquico producto de las pulsiones. Por lo tanto, aunque la muerte se presenta como algo desconocido para nosotros los seres humanos, es algo que tiene relevancia en nuestra realidad, quizá incluso más que la vida; la muerte siempre será la propulsora de grandes incertidumbres: la muerte es un signifiante:

Lacan llama significantes a los representantes de las pulsiones, a los efectos que han causado estas dentro del aparato psíquico, los significantes se enlazan unos con otros y estos forman cadenas de significantes, a través de la metáfora y la metonimia. Estos significantes son todos los símbolos que se encuentran en la cultura, como la muerte, es todo el material del lenguaje y es con lo que se comunican los hombres. El hombre conoce sobre su propia relación con la muerte a través del signifiante, se da cuenta que él puede faltar en la cadena signifiante (Segundo López 2016: 135).

Nos resulta curiosa la corta distancia que tiene la teoría de Jacques Lacan con la de Octavio Paz, expuesta en el subapartado anterior a este. La diferencia la podemos encontrar en que las ideas lacanianas nos acercan a la lingüística mientras que Paz nos acerca a la lírica, a los estudios poéticos. Pero en ambos vemos la presencia del lenguaje, de los símbolos, y de la metáfora:

[...] el símbolo quiere decir pacto, y en cuanto que son en primer lugar significantes del pacto que constituyen como significado: como se ve bien en el hecho de que los objetos del intercambio simbólico, vasijas hechas para quedar vacías, escudos demasiado pesados para ser usados, haces que se secarán, picas que se hunden en el suelo, están destinados a no tener uso, sino que son superfluos por su abundancia (Lacan 1966: 261 en Segundo López 2016: 136).

Pero retomemos y pensemos en lo que para Ferdinand de Saussure es el signifiante y comparémoslo con cómo lo define Jacques Lacan. Y es que si para Saussure el signifiante se reducía una palabra, para Lacan involucra muchos más elementos. Tengamos en cuenta a este nivel del trabajo que las teorías lacanianas son difíciles de explicar y entender, pero quizá sus propias palabras y esquemas nos ayuden a aclarar nuestra mente y la del lector.

ESQUEMA DE LAS PARALELAS



Imagen 1: Esquema de las paralelas extraído de la obra «Teoría de la falta de objeto» (1994) de Jacques Lacan.

Este es un esquema planteado por Jacques Lacan en el capítulo «El significante y el Espíritu Santo» de la obra *Teoría de la falta de objeto*. Lo primero que debemos destacar es que para la teoría de Lacan el significante y el significado pierden relación, muy diferente al esquema de Saussure donde, si recordamos, el significado designa lo que representa el significante. Además de esto, cambia la jerarquía del sistema; en el sistema de Saussure el significado va por encima del significante: «un significante no significa nada» (Martínez 2020). Para Lacan este esquema que presenta es fundamental:

[...] lo que es significante de algo puede convertirse en todo momento en significante de otra cosa, y todo lo que se presenta en la apetencia, la tendencia, la libido del sujeto, está siempre marcado por la impresión de un significante — lo cual no excluye que haya tal vez alguna otra cosa en la pulsión o la apetencia, algo que de ningún modo está marcado por la impresión del significante (Lacan 1994: 50).

El significante es introducido naturalmente a través del deseo. «Todo significante es un representante del deseo» (Segundo López 2016: 142). Y es que, si partimos del hecho de que es el lenguaje un elemento que, tal como el erotismo y la preocupación por la muerte mencionadas anteriormente, es algo que diferencia al ser humano de los animales, no nos extrañará la siguiente afirmación: «Todo en la vida de los hombres está creado por los significantes, lo que somos es lo que hablamos, incluso somos lo hablado antes de nacer» (138):

Los símbolos envuelven en efecto la vida del hombre con una red tan total, que reúnen antes de que él venga al mundo a aquellos que van a engendrarlo [...] lo seguirán incluso hasta donde no es todavía y más allá de su misma muerte, y que por ellos su fin encuentra su sentido en el juicio final en el que el verbo absuelve su ser o lo condena salvo que se alcance la realización subjetiva del ser-para-la-muerte (Lacan 1966: 268 en Segundo López 2016: 138).

Sin embargo, para Lacan hay un «límite del significado nunca alcanzado por ningún ser vivo»: la muerte. La única manera aparente de conocer la muerte es reflexionando

sobre ella, ideándola a través de un proceso filosófico. Pero precisamente por ser algo desconocido, se encuentra perpetuamente en los pensamientos del ser humano, como tema constante sobre el qué debatir, es eternamente la mayor preocupación humana (Lacan 1994: 50). Es por ello que Jacques Lacan ofrece un segundo esquema para reflejar lo que él mismo llama «la última palabra del significado»:

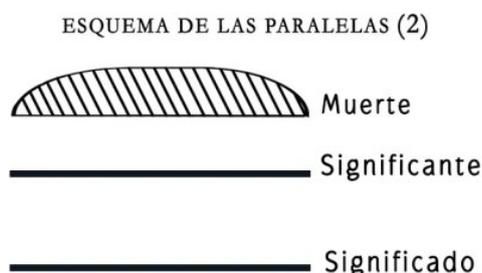


Imagen 2: Segundo esquema de las paralelas extraído de la obra «Teoría de la falta de objeto» (1994) de Jacques Lacan.

No resulta un asunto baladí la presencia de la muerte en nuestro inconsciente, ya que para Lacan «el inconsciente es la suma de los efectos de la palabra sobre un sujeto» (Lacan 1964: 264 en Segundo López 2016: 139). Asimismo, determina que el propio inconsciente está estructurado como un lenguaje y así lo explica en el *Seminario 20: Aún* (1972), y diferencia el trabajo de los lingüistas con el de los psicoanalistas con respecto al lenguaje, pero de nuevo sería entrar en un terreno que en este trabajo no nos incumbe ni nos preocupa del todo.

Y ya habiendo explicado el término «significante», es turno del «goce» de ser desglosado en este trabajo, un término lacaniano que probablemente sea más fácil de entender que el significante, pero que puede sembrar en nosotros ciertas dudas. Como se insinuaba al inicio de este subapartado, el placer reduce la tensión del aparato psíquico, el goce la aumenta, volviéndose intolerante para el yo al satisfacer la pulsión. Esto, en palabras más corrientes, simplemente intenta reflexionar sobre el hecho de que, en muchas ocasiones, aquello que nos hace sufrir, por otro lado nos hace disfrutar (Martínez 2021). Pasa tanto en los protagonistas de *Anticristo* como en la protagonista de *Nymphomaniac*, manteniendo relaciones sexuales donde la agresividad y el riesgo predominan como aliviadoras del dolor que sienten por dentro. En el caso de *Anticristo*, por ejemplo, lo vemos en la escena donde «Ella» aplasta los testículos de «Él» y lo masturba hasta que el mismo eyacula sangre. Vemos placer en la actitud de ambos

producido por una situación agresiva y peligrosa. Asimismo, existe un goce previo al lenguaje denominado por Lacan como el goce de la cosa. El otro de los goces es uno que surge de la palabra, llamado, también por Lacan, «gocce fálico» (Segundo López 2016: 143 y 144).

El goce sexual deja indefectiblemente un margen de insatisfacción. Esto no significa que haya que desdeñar el placer que puede obtenerse por este medio sino dejar planteada la paradoja que lo caracteriza: ese placer es precisamente aquello que nos impide una “verdadera” satisfacción pues el goce del cuerpo del Otro queda siempre más allá de los límites del acto sexual. De esta manera puede concluirse que el cuerpo erógeno es ese cuerpo que el significante produce separándolo de su ser real y, por lo tanto, del goce. Cuerpo que es sexuado, es decir, erógeno, en tanto corporizado del significante. Por esta sexuación está llamado a una incansable búsqueda de su ser real por el rodeo del Otro, pero, la inaccesibilidad que caracteriza a este es causa de un eterno fracaso (Gerber 2007: 29 en Segundo López 2016: 147).

La sexualidad, por su parte, actúa a través de las pulsiones, aunque Lacan se preocupa por aclarar que estas pulsiones son parciales, ya que, como habíamos deducido antes en este trabajo, la pulsión puede satisfacerse sin biológicamente haber alcanzado la meta reproductiva:

La pulsión puede satisfacerse sin haber alcanzado aquello que, desde el punto de vista de una totalización biológica de la función, satisface supuestamente su fin reproductivo, precisamente porque es pulsión parcial y porque su meta no es otra que se regrese en forma de circuito (Lacan 1964: 186 en Segundo López 2016: 147).

Por lo tanto, y para condensar mucho más la definición del goce, el goce sería aquello que nos hace sufrir, pero cuya desaparición nos haría sufrir más (Tappan 2022). Tal como la experiencia mística a través de la transverberación que vivió Santa Teresa de Jesús:

Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun hartado. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento (Ruta Teresiana).

Para Jacques Lacan, hablar de un «masoquismo» era limitarse, era simplificar las cosas. Es por esto que abre un abanico de goces: goce fálico, goce del otro, el otro

goce... y así reflexionar sobre cómo el goce aparece en todos los elementos de la subjetividad humana. En la vida siempre se nos presentan situaciones difíciles, obstáculos, dimensiones de sufrimiento que para Lacan, pues, tienen «cierta dimensión de placer», pues hay una «ganancia secundaria» que nos lleva a mantener estas situaciones incómodas, nos protege, porque siempre vamos a considerar que hay algo peor y con esta idea nos camuflamos. Pero ¿dónde entra el lenguaje en estas teorías en torno al goce? Según Lacan, existe en nosotros una sensación de no contar nunca, por más que lo intentemos, con las palabras suficientes para expresarnos. Siempre hay una pérdida, no de comunicación, sino dentro de la propia satisfacción:

La lengua no es suficiente para poder permitirnos, como herramienta, dar cuenta de todo aquello que deseamos; siempre hay una pérdida, un resto, y eso nos muestra un “goce irrenunciable”, dice Lacan, un malestar irrenunciable al estar usando la lengua (Tappan 2022).

Es por esto que, si las pulsiones no se pueden satisfacer, al goce se le produce una falta a través del lenguaje, un vacío que solo puede llenarse con la palabra (Segundo López 2016: 172). Y es, verdaderamente, del todo importante el lenguaje y no se trata de un invento de Jacques Lacan al azar:

¿Qué sería de nosotros sin el lenguaje? Nos hizo ser lo que somos. Sólo él revela, en el límite, el momento soberano en que ya no rige. Pero al final el que habla confiesa su impotencia (Bataille 1957: 280).

Es por eso que «el momento supremo se da en el silencio, y, en el silencio, la conciencia se oculta» (280). Es solo en la intimidad, en el silencio, que podemos dar voz —aunque se trata de una voz «muda», porque no existe el Otro— a lo prohibido, a aquello que ocultamos, pero es cuando hablamos, cuando surge la palabra, que podemos desahogar eso que pensamos en la intimidad.

Volviendo a las pulsiones, tanto Lacan como Freud sostienen que no se puede saber con exactitud qué son pues solo conocemos sus efectos. Por eso que la pulsión de muerte, por ejemplo, se presente como algo desconocido sobre lo que no se sabe nada. Eso sí, aunque la muerte *per se* se muestre como tal, no podemos confundir la pulsión de muerte con la muerte, ya que la muerte es un estado donde la vida acaba, su pulsión actúa aún en vida (152). Por otro lado, mientras que para Freud la pulsión de la muerte actúa por una necesidad de regresar a un estado anterior (la muerte), para Lacan la pulsión de muerte actúa dentro de la cadena significativa, respondiendo a los efectos del

significante (152). De hecho, así mismo es como el ser humano se da cuenta de su propia muerte, porque sabe que en un punto él puede faltar en la cadena significativa (135).

Ahora pues, si para Freud la relación del erotismo con la muerte, como dijimos en el subapartado anterior, está premeditada por las pulsiones, para Lacan la relación del erotismo con la muerte se genera en el goce (170). Encontramos sumamente importante, además, recalcar el papel de la subjetividad del individuo en la sexualidad como un elemento importante en la relación del erotismo y la muerte:

A diferencia de la actividad sexual de los animales, en los hombres el deseo toma un papel primordial en la sexualidad, que surgió a partir de la pérdida de la animalidad, donde se dejó de regir en la conducta del hombre los instintos y tomó su lugar la cultura que a base de prohibiciones, reglas, normas se dejó de realizar ciertas conductas sexuales o se postergaron para momentos en que la cultura considera adecuados (170).

En otras palabras, la preocupación, la culpa y la angustia por hacer o estar involucrado en situaciones que irrumpen las normas, cambia la noción que se tiene de la sexualidad y forja un vínculo más cercano con la muerte, tal como predica George Bataille: «se abre más el vacío de muerte que genera el orgasmo» (171). Esta angustia, plenamente importante dentro de la relación que mantiene el erotismo con la muerte, se presenta dada la presentación del peligro, casi como una «amenaza de muerte» (172). El erotismo persigue cruzar los límites, sentir la violencia, el dolor, la angustia. El erotismo no se lleva bien con la razón, ni con las leyes; siempre se va a buscar satisfacer la pulsión, por eso es que tiene más relación con el goce que con el placer (173).

Ahora bien, la relación del erotismo con la muerte es, al final, simbólica, causa de la experiencia interior y subjetiva:

La experiencia interior es la clave para descifrar la relación entre el erotismo y la muerte primeramente porque en el erotismo el ser se transforma porque el ser desaparece en el acto erótico, en el acto voluptuoso ya no nos pertenecemos, las riendas las toma la animalidad que pensábamos habíamos dejado atrás. Cuando se transgrede nos transformamos, ya no somos los mismos, somos algo que ya no es yo, es satisfacción de la pulsión, parcial pero satisfacción, el deseo es sentido por el yo como algo extraño (175).

La preocupación por la muerte y su rol en la sociedad hace que nos detengamos de cuando en cuando a reflexionar sobre la vida y el sentido o no sentido que tiene vivirla. Esta reflexión nos acompaña hasta en el acto sexual pues el orgasmo nos recuerda la

finitud de la misma (176). Nos dice George Bataille al principio de *El erotismo*: «Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte» (Bataille 1961: 15), nos acerca a la muerte, el erotismo imita a la muerte (Segundo López 2016: 177), por ello que el semblante general asociado al orgasmo sea parecido al del estado de muerte. Pensemos en la expresión de Santa Teresa en *El éxtasis de Santa Teresa* (1647 – 1652) de Gian Lorenzo Bernini, usada y no por casualidad para la portada de la edición de la obra de Bataille citada en este trabajo.



Imagen 3: Detalle del «Éxtasis de Santa Teresa» de Bernini en el Santa María de la Victoria, Roma (Italia). Imagen extraída de: <https://historia-arte.com/obras/extasis-de-santa-teresa>.

A estas alturas de nuestro recorrido solo queda recordar que, como ya aclaramos, el psicoanálisis no es nuestra especialidad, pero esperamos que este ahondamiento, aunque pueda ser poco profundo, haya sido fructífero para el entendimiento de ciertos conceptos que serán clave para el análisis de *Anticristo* y *Nymphomaniac*. Con esto podemos dar por concluido el apartado dedicado a las aclaraciones psicoanalistas que consideramos pertinentes sobre la relación del erotismo con la muerte, cuyas aportaciones y aclaraciones serán de utilidad para entender y analizar la expresión artística de Lars von Trier, así como las actitudes y decisiones de los personajes de sus películas, estas realmente la parte clave del trabajo.

III. Lars von Trier: el *Anticristo* del cine

En el apartado dedicado a la justificación del tema nos hacíamos una pregunta: ¿cómo un creador como Lars von Trier, que busca plasmar la realidad en la que vivimos, se ve constantemente litigado por la audiencia —y en parte por la industria—, catalogándolo como controvertido? El rechazo al desnudo, a la pornografía, es algo que acarreamos como sociedad gracias al puritanismo religioso que nos ha circundado a lo largo de la historia: «La pornografía es transgresión porque el cuerpo humano es sagrado, en las religiones se prohíbe mostrar el cuerpo ya sea en pinturas, dibujos» (Segundo López 2016: 41). Esto resulta del todo contradictorio sabiendo que la pornografía y, de hecho, la sexualidad se han convertido en producto, parte de la economía y objeto de consumo. Pero parece que, refiriéndonos a la pornografía o la presencia de escenas sexuales en una película, las mismas son aceptadas siempre y cuando estén justificadas; por ello que existan debates en los cuales se discute si una escena donde haya copulación es verdaderamente necesaria para que se desarrolle la historia de una película de manera óptima.

Cabe destacar que no es solo el desnudo aquel factor sancionado en el cine de Lars von Trier, es, como explicaremos con posterioridad, la presencia en sus películas del peligro, de infanticidios, feminicidios y una insistencia recurrente a la violencia, sobre todo una que es constante y que ocupa gran parte del tiempo en pantalla; para algunos espectadores innecesaria, porque, como con el desnudo, siempre necesitamos valernos de una excusa para justificar la presencia de esta en el cine y cuando no existe, cuando no hay razón, se produce en nosotros un miedo o prejuicio al acceder a este tipo de contenido.

Aunque creemos que con los anteriores subapartados contestamos a esa pregunta inicial, aún nos queda pendiente destacar esa relación del erotismo con la muerte dentro de la selección de filmes que hicimos. Dedicaremos los siguientes subapartados a analizar dos películas que sin duda tienen gran relevancia dentro del trabajo de este director que desde su primer contacto con el cine tuvo muy claro cómo sería su paso por el mismo:

Stevenson (2005) explica que en la Universidad crearon el grupo Film Group 16, donde se reunían para discutir el tema de las películas que se iban a rodar, etc. con la diferencia de que Lars nunca dejaba que sus películas fueran objetivo de

discusión, tuvo siempre las ideas muy claras. Ya desde este momento, rodaron dos de sus primeras películas, en la misma línea que sus películas actuales. La primera en 1977 fue *El jardín de orquídeas*, basado en un jardinero (judío), que se disfrazaba o de mujer o nazi para acostarse con el amor de su vida, pero termina abusando de una niña pequeña para saciar sus deseos sexuales. La siguiente fue *Menthe – La feliz* en 1979, basada en una relación sadomasoquista entre dos mujeres, enlazando también deseos sexuales e ideologías religiosas (Otero Escudero 2018: 43).

Avanzaremos de la mano del psicoanálisis porque es lo que planteamos desde el comienzo de este trabajo, pero también nos daremos la libertad de subrayar desde el punto de vista artístico y literario todo lo que nos resulte oportuno.

III.I. *Anticristo* (2009): Adán y Eva de vuelta en el bosque

Lars von Trier avanza en contra de las reglas. En *Anticristo* no necesita ninguna «excusa» para incluir una escena sexual pues desde que comienza la película se nos muestra a los protagonistas manteniendo relaciones sexuales, es esta la escena sexual más explícita de la película, ya que los órganos sexuales tienen mayor tiempo en escena. Los personajes están tan absorbidos por el encuentro erótico que no se dan cuenta de que su hijo sale de su cuna y, acercándose a la ventana, inevitablemente se cae, ultimando en su muerte. Además de esto, a través de imágenes intercaladas Lars von Trier nos intenta mostrar que la mujer llega al orgasmo al mismo tiempo que el bebé cae en la nieve y muere.

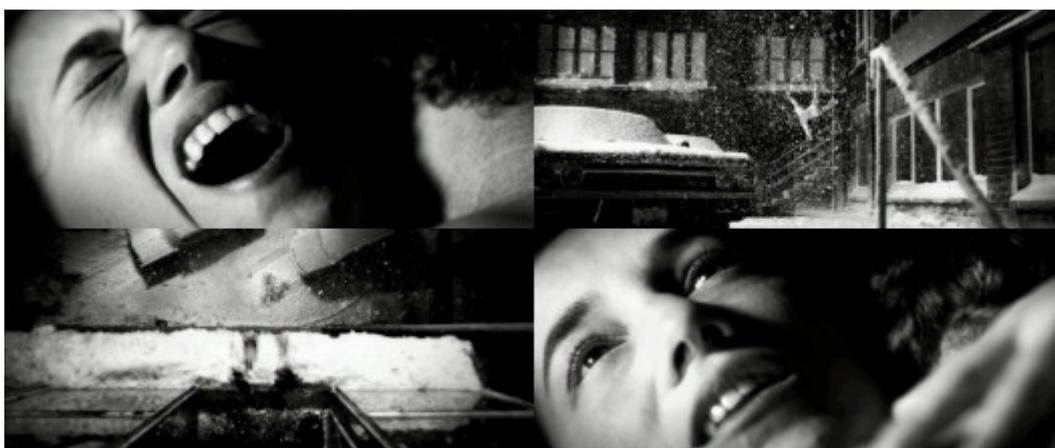


Imagen 4: Captura extraída de la película «Anticristo» y extraída del artículo citado de Sofía Otero Escudero (2018).

Esto no es un asunto al azar, ya que precisamente subraya esa relación del momento erótico con la muerte, ese último suspiro que produce el orgasmo y que nos transporta a

la misma muerte a través de la representación de la muerte del niño y la composición visual que nos deja.

Encontraremos aún más curioso el hecho de que al público no solo le ofenda la escena sexual, quizá de esos fotogramas sea lo que menos preocupa, lo especialmente controversial, al menos en esta secuencia, es la muerte, la muerte de un bebé. Pero también se resalta el hecho de que la razón del despiste de los padres haya sido el sexo, que el hijo haya sido “olvidado” por mantener relaciones sexuales; que se hayan visto tan consumidos por la excitación erótica que no se hayan podido detener a observar al bebé y asegurarse de su bienestar. Lars von Trier no tiene ningún problema en recrear infanticidios en sus películas: en su película más reciente, *The House that Jack Built* (2018), el protagonista, Jack (Matt Dillon), asesina a los dos hijos de su pareja con un rifle, y luego obliga a la madre de los mismos a tener un pícnic con sus cadáveres. Podemos creer lo que queramos de este de contenido y de sus películas, pero es innegable que la audacia con la que escribe sus guiones en los que este tipo de escenas tienen cabida es, como mínimo, reconocible.



Imagen 5: Captura de un fotograma de la escena del picnic en «The House that Jack Built».

Asimismo, no podemos dejar pasar la oportunidad al mencionar esta película de resaltar ese atrevimiento con el que trabaja Lars von Trier pues realmente parece no necesitar de ninguna excusa, sorprende cómo el director parece tener todo planificado artísticamente, ya que consigue crear imágenes tan maravillosas como la que vamos a ver a continuación, tratándose de una “casa”, o al menos un intento de representación visual de la misma, hecha a partir de cadáveres.



Imagen 6: Captura de un fotograma que nos muestra la casa hecha con cadáveres en «The House that Jack Built». Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=c6DuLPGZIoQ>.



Imagen 7: Detrás de cámara de «The House that Jack Built», vemos parte del proceso de creación de la casa hecha con cadáveres. Extraído de: <https://fashionindustrybroadcast.com/2020/11/28/fib-film-review-the-house-that-jack-built/>.

Para nosotros lo importante en este caso no es ni siquiera que Lars von Trier haya tenido la audacia de incluir en una de sus películas lo que vendría a ser, a través de los recursos de efectos especiales y maquillaje, cadáveres colocados para formar una casa y por lo tanto la sorpresa o impacto que pueda ocasionar que a Jack, el asesino, no le haya bastado con quitarle la vida a estas personas sino que opta por colocarlas de esta manera, casi como trofeos, como juguetes. Lo relevante es todo el trabajo creativo que hay detrás. Son cosas que no podemos pasar por alto al estudiar el trabajo de un director. Pero como lo importante aquí no es tanto la habilidad de este creador para alcanzar este tipo de escenas con un gran impacto visual sino precisamente la presencia del erotismo y la muerte en su filmografía, es interesante destacar que, de hecho, es *The House that Jack Built* un ejemplo de la aparición de estos temas. A través de Verge

(Bruno Ganz), que actúa como la conciencia de Jack, descubrimos sus frustraciones sexuales, las cuales desahoga, en muchas ocasiones, recurriendo al asesinato y a este tipo de, por llamarlo de algún modo, *performances* en las que, casi hace de la muerte un arte.

Anteriormente en este trabajo, en el apartado dedicado a explicar la relación del erotismo con la muerte, advertíamos que las palabras de Edgar Morin nos ayudarían en el análisis de *Anticristo*, recuperemos esa cita:

[...] la muerte no es solamente la descomposición de un cuerpo, es al mismo tiempo la aniquilación de un sujeto. La extrema objetivación de la muerte, descomposición y aniquilación, va a la par de su extrema subjetivación, dado que lo que resulta aniquilado es el sujeto. La muerte del ser querido rompe en el amante el Nosotros más íntimo y abre una herida irreparable en el corazón de su subjetividad (Morin 2006: 88).

Y es que, aunque en *Anticristo* nos permitían intuir que el personaje femenino sufría de depresión desde antes de la muerte de su hijo, parece que esta muerte desencadena una época de caos, donde las cosas parecen dejar de tener sentido, y así lo plasma von Trier, involucrando a sus personajes en experiencias que hacen reflexionar al espectador sobre cómo hubiese hecho todo de manera distinta. El director logra transmitir esa desesperación, ese sentimiento de no saber qué hacer ante la muerte, y *Anticristo* es, sobre todo, una reflexión de principio a fin sobre la culpa. Y resulta interesante para este trabajo y el entendimiento desde el punto de vista del psicoanálisis de esta película lo que dicen Sigmund Freud y Jacques Lacan sobre ello.

Para Freud, la culpa se presenta como un «dolor psíquico», uno que realmente es producido por la misma persona que lo siente, como un castigo por haber traicionado al otro, de ahí la relación entre la culpa, el amor y la pulsión:

(La culpa es) el problema mas importante del desarrollo cultural [...] el precio del progreso cultural debe pagarse con el déficit de dicha provocado por la elevación del sentimiento de culpa (Freud 1979: 131 en Juárez Hernández 2014).

Para el psicoanálisis hay una necesidad en el ser humano de mejorar, de callar esas voces del subconsciente, de perder la culpa a través del autocastigo, un autocastigo que puede durar años o incluso, en ocasiones, toda la vida. Esta culpa está premeditada, para Freud, por lo que los padres inculcan al niño a través de la educación sobre lo que está bien y mal (Juárez Hernández 2014); pero también es importante el papel de la sociedad

que moldea lo que es correcto o no, y que además nos condena, muchas veces antes que nosotros mismos. Pero en general el sentimiento de culpa crece dentro del que lo siente y es producido por el mismo.

Para Lacan, la culpa está estrechamente relacionada con el deseo: «Propongo que de la única cosa de la que se puede ser culpable, al menos en la perspectiva analítica, es de haber cedido en su deseo» (Lacan 1959 – 1960: 379 en Gurevicz, Mónica Lourido y Parajuá 2015: 307). En cualquiera de las dos teorías, freudiana y lacaniana, podemos ver reflejada la actitud de los protagonistas de *Anticristo*. Porque, al final, para la propia culpa no es ni siquiera relevante el porqué de su producción, lo que importa es el qué hacer para callarla, y es precisamente eso lo que nos atormenta. El sentimiento de culpa acompaña a los protagonistas en todo momento, condicionando sus acciones y reacciones; como advertimos antes, toda la película es una reflexión sobre la culpa y cómo los personajes lidian con ella.

Reconocemos en la mayoría de filmes de Lars von Trier que se presta especial atención no solo a la sexualidad femenina como habíamos advertido en el subapartado dedicado a la justificación del tema, sino a la mujer en sí misma. Ya nos explica Sofía Otero Escudero que en *Anticristo* tenemos la presencia de la mujer desde el propio título:

Centrándonos en *Antichrist*, habría que destacar que ya desde el principio se hace alusión al tema central que conglomeraba todo lo demás cuando en los créditos iniciales se escribe la palabra “Antichrist” siendo la “t” final representada con el símbolo de la mujer (Otero Escudero 2018: 45),

algo que por cierto no hace al azar y más adelante reflexionaremos sobre ello.



Imagen 8: Título promocional de la película y el mismo que aparece en los créditos que indica la cita.

Extraída de: <https://psiqueycultura.org/anticristo/>.

Aunque tanto el personaje femenino como el masculino son protagonistas, parece que la mujer cobra más protagonismo (45), quizá porque el sentimiento de culpa se suma a la depresión que acarreaba desde antes del incidente de la muerte de su hijo. El personaje masculino adopta un papel casi de «salvador», porque es el que intenta mantener la compostura y se muestra como alguien mucho más «cuerdo». Pero porque toda la película se centra en la culpa de la madre por lo que podemos establecer esa relación sexualidad – maternidad y búsqueda del placer – maternidad (46). En la película se nos muestra cómo ella, desesperadamente, intenta callar la culpa a través del sexo, siendo siempre el hombre el que se niega al principio por considerar que no es la manera indicada de mantener relaciones sexuales, aunque en varias ocasiones ceda finalmente, pero cuando este no lo hace, ella responde de manera violenta (47).

Esta violencia es trasladada al encuentro erótico:

En una de las escenas que ella busca su placer, le pide al marido que la golpee para poder soportar el dolor que siente por la pérdida de su hijo, necesita un sexo violento en el que sufra -como castigo de lo que le ha pasado a su hijo y por lo que ella se siente culpable -, cuando él se niega, ella se masturba en la naturaleza. Se ve cómo ella se masturba para llegar al orgasmo hasta que finalmente él cede y se observa un plano del cuerpo de él sobre el de ella (la espalda de él) (47).

Luego de esta escena, después de que se muestra cómo el hombre satisface sus deseos sexuales accediendo a golpearla, mientras la mujer se amputa el clítoris, algo que llamamos «negación del órgano femenino» (Olivia Barboza, 2017 en Otero Escudero 2018: 47). En definitiva, Lars von Trier lo que busca es proyectar en el filme esa culpabilidad que siente la madre, demostrando que la misma ha priorizado el deseo por encima del cuidado de su hijo. Se nos muestra así como una madre poco digna, que constantemente hace las cosas mal, como por ejemplo colocarle los zapatos al niño al revés, todo producto de un despiste originado tanto por sus propios problemas mentales como por su sed insaciable de placer.

Se trata también de una reflexión sobre las expectativas que mantiene la sociedad sobre el rol de la madre y la maternidad, una presión con la que cargan la mayoría de mujeres que también son madres, un miedo constante a hacer las cosas mal y no cumplir eficazmente con el papel materno. Lo curioso es que a pesar de que se nos muestra a la mujer como el personaje inestable y disfuncional, es el hombre el que termina matándola, la ahorca y de manera del todo simbólica la quema en una hoguera.

Simbología que cierra con la escena final en donde se muestran a todas las mujeres asesinadas, que aunque sin rostro, que pasean alrededor del personaje masculino (Otero Escudero 2018: 47).

Constantemente ha sido la representación de la figura de la mujer y el cómo es representada en sus películas una de las cosas que los espectadores reconocen de Lars von Trier. Y es que la mujer adopta un papel importante en sus películas, siempre se trata del centro de las mismas, casi siempre dueñas de su propio destino, aunque la manera en la que toman las riendas en ocasiones sea desastrosa. Pero no podemos cegarnos, ya que en *Anticristo* no se la muestra a la mujer empoderada como esperamos, se muestra como alguien que no puede controlarse, que es débil, siendo el hombre el que demuestra más cordura y orden. De hecho, jamás se nos muestra algún rastro de culpabilidad de parte del padre, tan solo se preocupa por averiguar qué es lo que hace que su esposa sufra tanto y sea tan autodestructiva y destructiva con los que la rodean. Y aunque pueda tratarse de una reflexión de cómo la mujer es castigada por la sociedad, no podemos ignorar que la sensación de culpa de la que hablamos en líneas anteriores se vea reflejada unilateralmente y que haya sido el personaje femenino la elegida para hacerse responsable de este sentimiento en la película.

Jacques Lacan tiene una opinión dentro de sus teorías con respecto a la mujer y su relación con el goce:

La situación de la mujer con respecto al goce es uno de los factores que intervienen en la inexistencia de la relación sexual. Lacan nos dice que la mujer se encuentra en una posición no toda en lo que respecta al goce fálico, el goce fálico es el obstáculo por el cual el hombre no llega a gozar del cuerpo de la mujer porque de lo que goza es del órgano. [...] La mujer en esencia ella no toda es, porque no hay La mujer [...] porque el goce de la mujer no es uno solo, igual a todas las mujeres, sino que cada una goza de diferente manera, no se le puede preguntar a una mujer por el goce de otra o de todas las mujeres, por esta naturaleza que la excluye de las cosas, que la hace no toda, la mujer tiene un goce adicional, suplementario respecto a lo que designa como goce la función fálica (Segundo López 2016: 149 y 150).

Pero lo que vemos en esta película es una excepción, una que evidentemente se repite, y es que lo que impide la relación sexual no es la mujer, sino en este caso el hombre.

Podemos concluir, entonces, que la representación de la mujer en *Anticristo* resulta una a la que podríamos no estar acostumbrados en el cine, administrándonos una dosis

de ilusión, pero si es su propio placer el detonante de todos los males en la película, y por lo tanto, la amputación del placer, de su clítoris, la solución a los mismos (Otero Escudero 2018: 48), no hace falta rebuscar tanto para percatarnos del mensaje que transmite Lars von Trier en este filme. Y es que la propia protagonista es la que dice que «[...] la naturaleza es el reino de Satán y que la mujer es esclava de su naturaleza» (Battista 2015: 18). El director aquí acude a la religión para respaldar ese sentimiento misógino que tiene la sociedad de la mujer como autora del pecado original.

Por ello, y aferrándonos al permiso que nos da el realizador para concluir nosotros mismos quién es el anticristo, resulta evidente que se trata de la mujer (19), y es que por ello por lo que incluye en el título la “t” como el símbolo femenino (a veces la “o” en la versión del título en español), cuestión que mencionábamos con anterioridad. De este modo se justifica el nombre que lleva el título del filme.

Otro factor que nos resulta interesante es la elección del director de no otorgarles nombres a los protagonistas, y aunque podamos reconocer que es una estrategia ingeniosa, en realidad no es muy difícil de entender: Él puede ser cualquier hombre y Ella puede ser cualquier mujer; arrebatándoles el nombre lo que hace Lars von Trier es despersonalizarlos, y arrebatando la empatía que podría sentir el espectador por los mismos. También así resulta más fácil verse reflejado en cualquiera de los dos personajes, lo que hace que aumente la sensación de angustia ante los acontecimientos trágicos de la película. Asimismo, descarta al niño de la ecuación y a este sí que le adjudica un nombre, para que se entienda que fue el hijo el peor afectado, pero además está muerto, por lo tanto no tiene un papel activo en la vida de sus padres estando vivo sino estando muerto, lo que se convierte en toda una reflexión sobre la importancia de la muerte en la vida de los seres humanos, especialmente la muerte del ser querido.

Otro motivo por el cual haya sido probable que Lars von Trier decidiera no otorgarles nombres a los protagonistas se trata de un guiño al pecado original, por ello el título que escogimos para este subapartado. Y es que la referencia parece ser evidente: se van al bosque, la naturaleza está presente simulando al Edén, y es la mujer la que comete el pecado, tal como relata la Biblia que ocurre con Eva. Queda aún más claro esta teoría si hacemos caso a lo que dice Gerardo Battista, autor citado anteriormente:

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” (Battista 2015: 18).

Aunque en ambos casos el hombre también debería de asumir la culpa o parte de la misma, en ninguno de los dos se decide que sea proyectado de esta manera. Por eso está noción adoptada del judeocristianismo y que seguimos cargando hoy en día prefigura a la mujer como mala por naturaleza; todos somos pecadores pero es culpa de Eva, de la mujer, que le hizo caso a la tentación ofrecida por el diablo. Existe en el ser humano, en relación con esto, una necesidad por buscar siempre alguien que asuma la culpa; todo se hace más fácil si alguien más tiene la culpa, y solo los más valientes, o precisamente aquellos a los que les afecta mucho más este sentimiento son los que deciden asumir ese cargo, de nuevo por una necesidad de autocastigo en búsqueda de la paz interior.

Encontramos relevante, antes de dar por concluido este subapartado, detenernos en el uso del blanco y negro tanto de la escena con la que comienza la película como con la que acaba. Lars von Trier presenta este filme con la estructura de un libro: «Capítulo Uno: Duelo»; «Capítulo Dos: Dolor (Reina el Caos)»; «Capítulo tres: Desesperación (Genocidio)»; «Capítulo Cuatro: Los tres mendigos» y un «Epílogo», por lo que este recurso del blanco y negro para la escena inicial y la final nos ofrecen, de manera artística, una estructura circular en la que podemos reflexionar sobre cómo todo termina justo como empieza: de una muerte a otra muerte. Realmente, y más allá de esta explicación, no sabemos por qué el director hace uso del blanco y negro para estas escenas, lo que sí conocemos es el efecto que produce en el espectador: el blanco y negro nos aleja de la realidad, porque en la realidad vemos colores, cuando todo está en blanco y negro la ficción resulta más evidente, pero en este caso, y conociendo la trama de la película, se muestran estas escenas como un momento de abstracción de los personajes principales, como un instante de la vida en la que todo parecía no estar bien, o donde al menos los eventos no se desarrollaron de manera natural, donde todo parecía ser incorrecto.

Hemos llegado al final del análisis de *Anticristo*, pero resultará complicado llegar a conclusiones sin antes analizar la otra película que nos compete: *Nymphomaniac*, con un subapartado cuyo título hace referencia hacia ese regreso a lo animal del que hablaba

George Bataille, ese llamado que parece hacernos la naturaleza a través del erotismo cada vez que la pulsión sexual decide actuar en nuestro psique.

III.II. *Nymphomaniac* (2013): un llamado a lo animal

Nymphomaniac (2013) es una película dividida en dos partes que conforma y finaliza la «Trilogía de la Depresión» de Lars von Trier, compuesta por *Anticristo* (2009), *Melancolía* (2011) y la película de la que estamos hablando. Una preocupación que tuvimos al realizar este trabajo fue si incluir en el mismo la segunda entrega de esta trilogía —más allá de mencionarla para ejemplificar alguna cuestión—, ya que sabíamos que íbamos a trabajar con la primera y la tercera. La realidad es que, si nos centramos en el psicoanálisis, cualquier película de Lars von Trier es digna de ser analizada e incluida en un trabajo cuya metodología esté guiada por el psicoanálisis del arte, pero este trabajo se enfoca específicamente, como ya se advirtió, en la relación que guarda el erotismo con la muerte y cómo esta se manifiesta en la filmografía del director, por lo tanto tuvimos que centrarnos, dada la naturaleza de este trabajo, en aquellas entregas donde esta relación resultara más evidente. *Nymphomaniac*, como *Anticristo* y *Melancolía*, tiene la estructura de un libro. Se divide en dos partes, dentro de las cuales encontramos «capítulos»:

- Volumen I:

«*The Complete Angler*» (El pescador completo).

«Jerôme».

«*Mrs. H*» (La señora H).

«*Delirium*» (Delirio).

«*The Little Organ School*» (La pequeña escuela del órgano).

- Volumen II:

«*The Eastern & Western Church - The Silent Duck*» (La Iglesia oriental y occidental - El pato mudo).

«*The Mirror*» (El espejo).

«*The Gun*» (La pistola).

Lars von Trier promociona esta trilogía intentando reflejar cómo los diferentes personajes dentro de las películas lidian con la depresión, justo como advierte el título. Es decir, en ningún momento recalca que se quiera demostrar de alguna manera la relación del erotismo y la muerte. Es importante tener esto en cuenta, ya que, aunque en *Anticristo* se muestra de manera explícita la presencia de la muerte —y la del erotismo, claro está—, con *Nymphomaniac* nos da la sensación de que lo relevante es el erotismo y cómo este se presenta en la vida del ser humano, pero por algo la incluimos en este trabajo y lo demostraremos en este subapartado.

En *Nymphomaniac* vemos a una chica llamada Joe, interpretada de adolescente por Stacy Martin y de adulta por Charlotte Gainsbourg, encontrada herida en la calle por un anciano llamado Seligman (Stellan Skarsgård) que le ofrece techo y cobijo. Estando en su departamento ella le cuenta las experiencias de su vida, la mayoría, o más bien todas, eróticas y marcadas por una sexualidad violenta. Él, por su lado, le ofrece, aparte de escucharla, comprenderla de la mano de su gran sabiduría, aunque para ella Seligman se muestra de manera un tanto juzgadora, factor que se intenta justificar por la diferencia de edad que existe entre ambos, bajo el prejuicio que se suele tener de que los adultos mayores no tienen la mente tan abierta como los que pertenecen a otras generaciones. Tanto Gainsbourg como Skarsgård se convierten en actores recurrentes en la filmografía de Lars von Trier, lo mismo pasa con Willem Dafoe que también aparece en esta película aunque interpretando un papel secundario. Esto, aunque parezca un dato irrelevante, causa que nos alejemos cada vez más de los personajes, ya que de película a película vemos a los mismos actores interpretando papeles diferentes, lo que hace que nos sustrayamos de la imagen que teníamos de los mismos para reemplazarla por la nueva, la que estamos viendo en esta o en los otros filmes.

Joe se aferra totalmente a su condición de ninfómana, a tal punto que parece escudarse en ella, justificando su conducta y sus decisiones, las cuales casi siempre han estado determinadas por la suposición de esta y por los entornos a los que este trastorno sexual la ha llevado. La ninfomanía está altamente ligada a una insatisfacción y esto, desde el punto de vista freudiano, está relacionado con la pulsión de vida, con la pulsión sexual que no puede ser satisfecha. Desde el punto de vista lacaniano, por su lado, podemos volver a traer a colación esa falta que se le presenta al goce a través del lenguaje de la que hablamos en el subapartado dedicado a Jacques Lacan: cuando no se

satisface la pulsión, se presenta un vacío que no se puede llenar, ya que esto solo se puede lograr a través de la palabra, y ni siquiera la palabra resulta suficiente. Pero como quiera, Joe intenta llenar su vacío, satisfacer la pulsión a través del sexo, algo que resulta natural en cualquier ser humano que sienta satisfacción a partir del encuentro sexual, del encuentro erótico, pero que en el caso de una persona ninfómana puede ser peligroso, ya que al no conseguir que su deseo se vea saciado, acude a experiencias cada vez más peligrosas.

La relación y siquiera el reconocimiento de la sexualidad es algo que para Freud descubrimos en la niñez, y así lo narra Joe en *Nymphomaniac*, dice que a los dos años descubrió su vagina y sus senos, aunque en las teorías freudianas la sexualidad de la niña se descubre a través del clítoris en específico (Fernández Fuente y Restrepo Mejía 2016: 359), pero no creemos que Lars von Trier haya analizado esto de manera exhaustiva al momento de redactar el guion de la película.

Para Freud, estos recuerdos tienden a desvanecerse de la memoria, para dar paso a que la pulsión sexual tenga lugar en otras experiencias del orden de la sublimación, que es la desviación de las fuerzas pulsionales sexuales hacia metas nuevas para la adquisición de logros culturales (Freud 1976 [1905]: 161 en Fernández Fuente y Restrepo Mejía 2016: 360).

Entonces, aunque las experiencias infantiles pasan a ser reemplazadas por las de la vida adulta, la sexualidad de la infancia deja una huella marcada en la esencia del ser humano, por lo que se vuelve altamente determinante en lo que a la noción y percepción que tenemos de nuestra propia sexualidad respecta (Freud 1976 [1905]: 158 – 159 en Fernández Fuente y Restrepo Mejía 2016: 360). Joe se dedica a narrarle a Seligman sus experiencias sexuales desde la niñez, pasando por su adolescencia y hasta su adultez, evidentemente resultando más fuertes y extremas aquellas experiencias vividas en las etapas más maduras de su vida. Sin embargo, una de las experiencias eróticas de su niñez es una donde está jugando con su amiga en un baño cuyo suelo está cubierto de agua, y ella se esfuerza sobre manera para que su clítoris choque contra el agua, lo que demuestra una insistencia en el placer autoerótico. Joe comenta que esto fue alrededor de sus siete años, coincidiendo con la edad de latencia de la que habla Freud en sus *Tres ensayos de la teoría sexual*, aquí ya aparecen las «inhibiciones sexuales», que trabajan como obstáculos para que se satisfaga la pulsión: «el asco, el sentimiento de vergüenza,

los reclamos ideales en lo estético y en lo moral (Freud 1976 [1905]: 160 en Fernández Fuente y Restrepo Mejía 2016: 361).

Este cuadro cinematográfico que expone esta vivencia de Joe, revela que hay un encuentro con un exceso de satisfacción en el periodo de la latencia, que al no ser limitado por el Otro, contribuye a que quede fijada a un goce de carácter autoerótico, y con una disposición a la repetición a partir del encuentro en algún momento de la vida con una contingencia que lleve a Joe a la repetición de esa manera de gozar, sin tener consciente el sentido de por qué lo hace (Fernández Fuente y Restrepo Mejía 2016: 361).

Esta búsqueda de la autosatisfacción sin el Otro continúa incluso en su adolescencia y adultez cuando tiene la oportunidad de tener encuentros sexuales con otras personas, porque siempre el placer va a ser personal (362), por eso también la persecución hacia encuentros sexuales con distintas personas sin importar el quién ni el cómo, el objetivo siempre va a ser el orgasmo. Esto es algo a lo que Jacques Lacan llama «goce solitario», y el aferrarse al mismo hace que la interacción social y un posible vínculo romántico resulten casi imposible (362), porque para la pareja, considerando que se trata de una relación monógama, es muy difícil mantener el ritmo de la persona ninfómana. De hecho, para Lacan «no hay relación sexual, pues en la relación con el otro siempre hay una falla» (Lacan 1973: 4 en Fernández Fuente y Restrepo Mejía 2016: 368), por ello que nunca consiga la satisfacción plena, y en las ocasiones en las que está más cerca de conseguirla es cuando tiene un encuentro erótico consigo misma. Pero ya Sigmund Freud nos hablaba de esta insistencia por repetir una y otra vez el encuentro erótico en búsqueda de la excitación:

La necesidad de repetir la satisfacción se produce por un sentimiento de tensión que tiene un carácter de displacer y una sensación de estímulo y proyectado a la zona erógena periférica; para cancelar un estímulo requiere de un segundo estímulo aplicado al mismo lugar. La excitación se presenta como tensión por lo tanto como displacer altera la situación psíquica (Segundo López 2016: 90).

Joe pierde la virginidad con Jerome (Shia Labeouf), quien se aleja de su vida después de este encuentro pero vuelve a ella al convertirse en su jefe, y ambos entablan una relación que pretende ser romántica. Para Lacan, el goce sexual es un goce de órgano: «[...] para que el hombre pueda hacer el amor con una mujer, éste también tiene que aceptar la castración para poder dejar de lado la función fálica» (Lacan 1973: 29 en Fernández Fuente y Restrepo Mejía 2016: 368). En pocas palabras, Joe nunca encuentra a este hombre, simplemente porque tanto ella como Jerome, que la ve como un «tigre

que él no puede alimentar», piensan que la falta que ella siente va a ser satisfecha a través del placer fálico. Ya habíamos advertido esto en el subapartado dedicado a *Anticristo* y la noción lacaniana de la mujer y su goce: «el goce fálico es el obstáculo por el cual el hombre no llega a gozar del cuerpo de la mujer porque de lo que goza es del órgano» (Segundo López 2016: 149).

Este deseo insaciable impuesto por el goce fálico es tan insistente que, a pesar de haber sido ignorado por Joe durante un tiempo, vuelve a ella. Es decir, para Lacan el amor es «aquello que se introduce para establecer la conexión con el Otro» (Miller, 2011 [2008]: 157 en Fernández Fuente y Restrepo Mejía 2016: 375), y así fue para Joe, por ello que interrumpiera los encuentros sexuales con otras personas durante el tiempo que empieza a establecer una relación romántica y monógama con Jerome, decisión a la que finalmente e inevitablemente tuvo que renunciar para satisfacer la pulsión sexual. Para Lacan «el amor suple la ausencia de la relación sexual» (Lacan 1973: 17 en Fernández Fuente y Restrepo Mejía 2016: 376), pero sabemos que a veces la pulsión es tan fuerte y los significantes tan ruidosos, que el amor no es suficiente para acallar el deseo. Tanto así que muchas personas prefieren un estilo de vida condicionado por el goce, alejándose de las relaciones monógamas que defienden una concepción normativa socialmente del amor.

Lo curioso de todo esto es que, si recordamos que Joe se sometía a experiencias sexuales donde el eje era el masoquismo sexual para no solo hacer caso a esa pulsión sexual que se lo pedía, sino también llenar un vacío existencial, para Freud el masoquismo es una «demanda de amor» (Freud 1976 [1905]: 71 en Fernández Fuente y Restrepo Mejía 2016: 378), lo que finalmente condena a Joe a pedir más y más de relaciones y parejas sexuales que no pueden satisfacerla porque ni ella misma cuenta con las herramientas para descubrir lo que quiere. Exactamente lo mismo le pasa a Ella en *Anticristo*, que le exige a su esposo que sea violento dentro de la relación sexual, para de alguna manera llenar el vacío producido por la muerte de su hijo. Pero la verdad es que Joe tenía clara lo que opinaba del amor; para ella el amor distorsiona las cosas, el amor es algo que nunca pedimos.

Encontramos importante destacar que Joe es una ninfómana autodiagnosticada, ella misma reconocía síntomas de este trastorno dentro del estilo de vida que durante tantos

años eligió tener. Debemos considerar esto, ya que si tenemos en cuenta que existen teorías freudianas y lacanianas que justifican la actitud de Joe sin usar el término «ninfomanía», es muy probable que lo que le pasa y las experiencias y sensaciones que tiene sobre su propia vida sean más comunes de lo que ella cree.

Una vez más vemos en el cine de Lars von Trier a una mujer que ocupa todo el protagonismo de la película. Pero no solo es protagonista, ocupando prácticamente toda la trama del filme, sino que es proyectada como una mujer dueña de su propia sexualidad, y sobre todo sin temor a contarle a un hombre que acaba de conocer las vicisitudes de su vida sexual. Es cierto que no se nos muestra la imagen de la mujer empoderada a la que no le importa lo que la sociedad opine de ella, sino que esa actitud indiferente está relacionada con la depresión que la consume, al igual que su forma de percibir y vivir su propia sexualidad, no se trata de una libertad sexual que Joe decidió adoptar, sino que esta es producto de otras necesidades personales no-eróticas.

El destino de Joe es trágico, ya que luego de sentirse totalmente segura de contar sus experiencias sexuales, mientras está durmiendo en el departamento de Seligman, este intenta abusar sexualmente de ella. Ella se percata de esto, y aunque Seligman intenta justificar sus acciones, decide dispararle con una pistola que él mismo tenía en su casa. La película termina con esta escena y el sonido del disparo, por lo que el espectador debe asumir que Seligman muere.

Habíamos iniciado este subapartado proclamando que *Nymphomaniac* parecía enfocarse sobre todo en el erotismo, dejando la parte de la muerte de lado, pero esto se trata de una apreciación superficial, ya que una vez que nos adentramos a un análisis de esta película podemos no solo ver cómo todo lo que vimos en pantalla termina en la muerte de un personaje que pudo haber plantado en el espectador cierta empatía y que se mostraba como una persona que, no solo intentaba entender lo que Joe se estaba esforzando por explicar de la mejor manera posible, sino que aportaba comentarios plagados de conocimiento y comprensión, sino que vemos en Joe cómo a medida que va contando su recorrido vital y sexual, se va dando cuenta de que ninguno de estos encuentros sexuales y en general sus ansias por verse envuelta en un erotismo violento y extremo han podido llenar el vacío que siente, ni curar su depresión. Por lo tanto, y de la manera más freudiana posible, volvemos a concluir: si la pulsión sexual, la pulsión de

vida no está, lo único que queda es la pulsión de muerte, y esa es la condena que Joe siente que debe sufrir, haciendo caso a ese «principio de nirvana» del que hablábamos en el subapartado dedicado a las teorías de Sigmund Freud, un principio, un estado que muchos persiguen cuando se quedan sin recursos que ellos mismos puedan reconocer para continuar con la vida.

IV. Conclusiones

Hemos llegado a la etapa final de este trabajo y ante tanta información, sobre todo considerando que hemos contado con pensamientos de diferentes autores, las conclusiones siempre serán ese ojo del huracán donde podremos reflexionar sobre lo que se ha expuesto a lo largo de un discurso. Por ello, quisiéramos empezar a exponer nuestras conclusiones haciendo un recorrido desde nuestros primeros aportes.

Empezamos nuestro trabajo introduciendo esa relación que existe entre el erotismo y la muerte a partir del trabajo de George Bataille. No podemos pasar por alto su obra, aunque nos hayamos centrado más en el psicoanálisis, ya que esta relación es, ante todo, filosófica, está plagada de simbolismo, y es algo sobre lo que debemos meditar desde la filosofía, porque de hecho es de esta manera que tanto el erotismo como la muerte se presentan en nuestro psique. Es a partir de la reflexión filosófica que nos preguntamos el porqué de las cosas, el por qué somos como somos, y esto es lo que incluso nos lleva a hacernos las distintas preguntas que nos hicimos sobre el porqué del gusto hacia las películas de Lars von Trier, como también el porqué del rechazo a las mismas.

Mientras comprendíamos todo lo que expresaba Bataille en su obra sobre el erotismo y la muerte, aquel pensamiento que compartía en el que relacionaba al erotismo con la poesía cobró especial importancia, más aún cuando reconocíamos la misma reflexión en Octavio Paz. Aunque confiamos en que el lector siempre puede volver a la cita sobre la que hablamos, la volvemos a traer por una necesidad de tenerla como referencia visual en este momento de nuestro trabajo:

La poesía lleva al mismo punto que todas las formas al erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: *la poesía es la eternidad. Es la mar, que se fue con el sol* (Bataille 1957: 30).

Y sí, verdaderamente podemos concluir que no solo la poesía, sino que el lenguaje, aparte de conformar una parte importante de la vida de todos los seres humanos, son altamente relevantes cuando queremos hablar del erotismo, y así lo aprendimos con Jacques Lacan y su significante. Pero además de esto que mencionamos, nos queda una cuestión que no mencionamos antes pero que podemos incluir como reflexión dentro de estas conclusiones: Lars von Trier se aferra de manera constante a la poesía durante la escritura de sus guiones. Tanto en *Anticristo* como en *Nymphomaniac* vemos que los personajes reflexionan sobre su vida a través de frases poéticas. Esto, de la mano del lenguaje cinematográfico que responde a ese *je ne sais quoi* producido por el momento erótico que mencionábamos en el apartado dedicado a Sigmund Freud, hace que por un lado resulte un poco más difícil para el espectador entender el cine de Lars von Trier, sencillamente porque requiere de cierto nivel de reflexión en el momento que no todo espectador tiene o bien no quiere desarrollar en el momento que está disfrutando de una película, pero que por otro es una respuesta artística ante la falta producida por el lenguaje de la que tanto hablaba Jacques Lacan.

Comenzábamos el apartado «Erotismo y muerte: Eros y Tánatos» con una pregunta, recordémosla: «¿Qué relaciona a estos dos tópicos que podríamos percibir tan lejanos mutuamente?». Creemos que esta pregunta enlaza exitosamente todo aquello que hemos querido desarrollar a través de este trabajo. Por lo tanto, como parte de las conclusiones queremos contestarla, ya que es verdaderamente la duda inicial que se nos presentó desde antes de siquiera comenzar este trabajo. Realmente, ¿cuál es la relación que guarda el erotismo con la muerte? Es clave.

Consideramos que existen diferentes respuestas para esta pregunta, y precisamente hemos intentado utilizar todas las que creíamos eran indicadas para el trabajo. Comencemos con lo que decía George Bataille sobre esta relación:

[...] el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte. [...] el objeto de esta búsqueda psicológica, independiente [...] de la aspiración a reproducir de la vida, no es extraño a la muerte misma (Bataille 1957: 15).

Aprendimos en este trabajo que para Bataille el erotismo se acercaba a la muerte a través de lo prohibido. Incluso, para él, si queremos incluir al amor dentro de la ecuación que involucra al erotismo: «[...] el impulso del amor, llevado hasta el extremo, es un impulso de muerte» (Bataille 1957: 46). El erotismo, tal y como lo vivimos hoy en

día, nos acerca a lo prohibido, y lo prohibido nos recuerda a la muerte: «El erotismo abre a la muerte» (29). Para Bataille, el orgasmo imita a la muerte: «El erotismo de los cuerpos tiene de todas maneras algo pesado, algo siniestro» (24). George Bataille se preguntaba algo: «[...] ¿se habrán equivocado aquellos que relacionan su fase terminal de excitación con un cierto sentido fúnebre?» (Bataille 1961: 48), una pregunta que en su momento dejamos sin contestar, pero que ahora tiene sentido reflexionar sobre la misma. Y es que, si consideramos que el encuentro erótico imita a la muerte, y lo prohibido, lo siniestro, lo perverso, relacionado con el encuentro erótico tal y como lo percibimos hoy en día, nos lleva a la angustia, a la culpa y a la preocupación por la muerte, no cabe duda de esta estrecha relación que guardan ambas. El erotismo, como ya hemos dicho con anterioridad en este trabajo, siempre va a querer volver a un estado anterior, y ese estado dentro de la subjetividad del hombre es la muerte.

Otra de las respuestas a esta pregunta la tuvo Sigmund Freud, y es algo que ya habíamos concluido antes en este trabajo: para Freud, la relación del erotismo con la muerte se manifiesta a través de las pulsiones. Como mencionamos anteriormente en este trabajo, resulta prácticamente imposible describir lo que es una pulsión, sin embargo podemos explicar libremente los efectos de la misma. Y el erotismo, la sexualidad, se presentan a través de Eros; la muerte a través de Tánatos, de la pulsión de muerte. Ambas trabajan de manera distinta:

Las pulsiones sexuales son plásticas, desviables y desplazables, a diferencia de las de destrucción o de muerte, esta libido desplazable trabaja al servicio del principio de placer a fin de evitar éxtasis y facilitar descargas (Segundo López 2016: 88).

La cuestión es que aunque una persigue el placer (pulsión de vida) y la otra el displacer, que como explicamos es inconciliable con el yo (pulsión de muerte), ambas aparecen «mezcladas», y eso es lo que produce conflicto en la integridad humana.

Las pulsiones de eros y la de muerte no aparecen puras sino que lo hacen mezcladas, el sadismo es un ejemplo y es un representante de la pulsión de muerte, lo dice Freud en *El yo y el ello*. En este mismo texto plantea que la pulsión de eros y de muerte aspiran simultáneamente mediante un compromiso a la vida, estas dos clases de pulsiones se coordinan a través de un proceso fisiológico (anabolismo y catabolismo); en cada fragmento de sustancia viva, están mezcladas estas dos clases de pulsiones (96).

De esta manera damos evidencia de esta relación respaldada por las teorías de Freud. Pero ¿qué dice Jacques Lacan de esta relación? Pasamos a otra de las respuestas para aquella pregunta inicial, aunque vemos primordial aclarar que los conceptos que utiliza Lacan (significante y goce) son introducidos a partir de la teoría psicoanalista de Sigmund Freud, por lo que para contestar a esta pregunta desde la teoría de lacaniana, indirectamente utilizamos también la freudiana. Exponíamos en el subapartado dedicado a desarrollar los conceptos de Jacques Lacan que es el goce el que establece esa relación entre el erotismo y la muerte. Decíamos que, desde los planteamientos filosóficos de George Bataille, podríamos relacionar más al goce con el erotismo que al placer con el mismo es porque el erotismo está fuertemente ligado a la violencia, al exceso, lo que lleva al ser humano a un límite. Nos queda claro que el goce, lejos de lo que podemos imaginar por el significado general que le adjudicamos a este sustantivo, se presenta como algo intolerable y no tiene nada que ver con el disfrute, es más bien, en el término más freudiano, displacentero.

Pero, de nuevo ¿dónde y en qué momento se presenta la muerte? Para concluir con las ideas tanto filosóficas como psicoanalistas en torno a la relación del erotismo y la muerte solo nos queda decir que es en el erotismo, en la pulsión de vida, que se presenta la muerte mientras estamos vivos. No conocemos la muerte, ni siquiera cuando sufrimos la muerte de un ser querido o alguien cercano, solo conocemos una idea de la muerte, porque la muerte solo la conocemos en el momento en el que que morimos, antes de eso solo la conocemos a través del peligro, del miedo, de la angustia, todos sentimientos que nos produce el momento erótico:

La experiencia interior es la clave para descifrar la relación entre el erotismo y la muerte primeramente porque en el erotismo el ser se transforma porque el ser desaparece en el acto erótico [...] ya no nos pertenecemos (175).

Aún nos quedan respuestas de parte de dos fuentes que probablemente sean las más importantes y esperadas dentro de este trabajo. Y es que ¿cómo se presenta, entonces, esa relación entre el erotismo y la muerte en las dos películas analizadas? Comenzando por *Anticristo*, en este trabajo hemos dicho que es este un filme en el que esta relación parece evidente. Si nos remontamos a lo más básico, algo que puede ser percibido por cualquier espectador es la presencia del erotismo durante toda la película. Lo otro que resulta evidente es la presencia de la muerte a través del fallecimiento de Nick. Pero lo

interesante es que la existencia de estos dos elementos puede ser explicada y respaldada por el psicoanálisis freudiano y lacaniano.

Queremos aclarar, también, que no es el psicoanálisis la única disciplina con la que podríamos contar para explicar la presencia del erotismo y la muerte en la filmografía de Lars von Trier. Pasa que, sencillamente, Sigmund Freud trató muchos temas durante toda su carrera, temas relevantes en la vitalidad del ser humano, por ello que Jacques Lacan afirme que todo se encuentra en Freud, y es el psicoanálisis freudiano, de la mano del lacaniano el que nos ha ayudado a explicarnos el porqué de las acciones y desarrollo de los personajes que habitan en el mundo cinematográfico del director.

Habiendo aclarado esta cuestión, podemos concluir que en *Anticristo* la relación que existe entre el erotismo y la muerte está premeditada por la culpa. El sentimiento de culpa es precisamente lo que hace que Ella acuda a la violencia erótica para intentar callar al mismo. Es la culpa en un estado avanzado de desarrollo que hace que cada vez el ambiente se vuelva más y más pesado, y al final, el hombre, que parecía verse menos afectado por la situación, se ve tan envuelto y consumido por la violencia que decide acudir al feminicidio. Es importante recordar una vez más que es el personaje femenino, la mujer, la única que siente culpa de los dos, además de que se intenta mostrar como la causa de varios de los problemas del hijo, como el hecho de colocarle los zapatos al revés, causándole una deformidad en los pies, y, por supuesto, la muerte del mismo, que en ningún momento es asumida por el padre, ya que parece mostrarse más preocupado por encontrar la raíz del problema psicológico de la mujer.

En el caso de *Nymphomaniac*, la protagonista, Joe, sencillamente busca satisfacer constantemente la pulsión sexual a través de ese goce fálico sobre el que reflexionábamos, de la manera más lacaniana, debía renunciar. La realidad es que es innegable la presencia del erotismo, ese erotismo violento, peligroso, ese que nos acerca al estado animal. Pero además de la aparente muerte final de Seligman, vemos, tal como lo explicaba Freud, esa relación entre el erotismo y la muerte a través de las pulsiones. Como expresábamos, llega un punto en la vitalidad de Joe en el que no encuentra sentido en todas estas experiencias en las que ella misma se vio sometida, y cuando se renuncia a la pulsión sexual solo queda la pulsión de muerte.

Solo nos queda recalcar, sobre el tema de la relación que guarda el erotismo con la muerte, que siempre va a ser importante el reconocer a las películas como espejo de la realidad, y que aunque encontremos todo dentro de la ficción, el cine como objeto de estudio se convierte en un portal hacia la reflexión de distintos temas (erotismo y muerte en nuestro caso) de la mano de disciplinas como el psicoanálisis. Y es que uno de nuestros objetivos era desarrollar y ahondar temas controvertidos, prohibidos, considerados tabú que precisamente podemos encontrar en la filmografía de Lars von Trier. Esto era esencial para la defensa de un trabajo de investigación que no se viera limitado por tan solo un tipo de contenido, por lo tanto de temas o incluso de director.

Otro de los objetivos que teníamos era difundir la obra de un director que sigue siendo escondido por la censura, reservado para aquel público «atrevido», sancionando a este tipo de cine con un criterio moralista que, para nosotros, no tiene sentido ni cabida en el arte. La realidad es que Lars von Trier es un director auténtico, y lo único que le debemos es abrirnos a observar cómo plasma sus ideas tanto en el guion como en la pantalla grande. Y es que más allá del gusto personal, en sus películas se tocan temas latentes y relevantes en la vitalidad del ser humano, y la manera en la que lo hace es digna de estudio.

Al final, tal como advertimos en el apartado dedicado a la metodología de este trabajo, el psicoanálisis no nos ayudará tan solo a analizar las películas, sino también para comprender el porqué de la insistencia de Lars von Trier por ciertos temas y sobre todo, la manera tan arriesgada, para algunos agresiva, en la que los plasma. Juan Plazaola rescataba del psicoanálisis del arte de Freud que el artista tiene sus propias fantasías y que su arte era ese lienzo en blanco en el que, protegido por el mismo, podía desahogar todos sus temores, sus pensamientos más intensos, internos y oscuros, en el que además otras personas que se acerquen a este arte puedan sentirse a salvo de acceder a este contenido con el escudo que las expresiones artísticas ofrecen. Por más que puede haber razón en todo esto, es importante entender que realmente nunca sabremos con totalidad ni por qué este director hace el arte que hace, ni por qué el espectador se acerca a estos temas. Esto casi siempre estará determinado por gustos y razones tan subjetivas que no nos podríamos atrever a asumir un porqué.

En el apartado dedicado a Lars von Trier, que actuaba como introducción a los posteriores subapartados dedicados al análisis de las películas, nos hacíamos la siguiente pregunta «¿cómo un creador como Lars von Trier, que busca plasmar la realidad en la que vivimos, se ve constantemente litigado por la audiencia —y en parte por la industria—, catalogándolo como controvertido?». En ese momento intentamos responderla justificando el criterio de ese espectador que decide no acercarse a cierto tipo de contenido, a ciertas expresiones artísticas, acompañado de un miedo a lo prohibido. Este espectador, aunque deje atrás este miedo y finalmente acceda a aquello que es considerado tabú, luego siente culpa, o, por su lado, ofrece una crítica negativa a ciertas películas que dentro de sus esquemas no son aptas, no son válidas, son extremas y se salen del molde.

Pero ahora nos hacemos una nueva pregunta en base a la respuesta de la anterior: ¿es justo, entonces, que Lars von Trier, de nuevo, se vea litigado por la audiencia y por la industria, basándose simplemente en los temas y la manera en la que los decide plasmar en sus creaciones? Luego del recorrido que hemos hecho en este trabajo de investigación podemos concluir que no. Está claro que a nivel personal el espectador tiene total libertad a la hora de escoger el arte que consume, y es el director del que hablamos el mayor defensor de ello, ya que es evidente que hace más cine para él que para los demás, jamás quiso contentar a nadie e incluso se podría decir que se esfuerza por ser diferente. Pero si nos queremos acercar a la crítica cinematográfica, o en nuestro caso, un estudio psicoanalista que se presta de ciertas obras cinematográficas para desarrollar las ideas, no vale la pena dejarnos llevar por nuestra propia moral.

Como reflexión final, solo nos queda decir que si este trabajo consigue otro aprendizaje, aparte de aquel que la relación entre el erotismo y la muerte puede suscitar, nuestro deseo es que sea el de aceptar con agradecimiento el arte con el que contamos en la actualidad, con más sentido en este caso, viniendo de un creador contemporáneo con cuyos testimonios contamos y con cuyo arte, si está la suerte de nuestro lado, seguiremos contando.

V. Webgrafía

Dörr Zegers, Otto. 2009. «Eros y Tánatos». *Salud Mental*, 32, 3. Consultado en http://www.revistasaludmental.mx/index.php/salud_mental/article/view/1283/1281 el 25 de abril de 2024.

Jiménez, Marco A. y Valle, Ana María. 2012. «Vida y muerte. Erotismo en George Bataille». Consultado en <https://circulodepoesia.com/2012/10/vida-y-muerte-erotismo-en-george-bataille/> el 7 de mayo de 2024.

Juárez Hernández, Sandra Jazmín. 2014. «Culpa y castigo. Una explicación psicoanalítica». Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Consultado en <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/prepa4/n4/e18.html#n14> el 13 de junio de 2024.

Martínez, Juan Manuel. 2020. «¿Qué es el SIGNIFICANTE? En la teoría de LACAN». Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=EHGHv4E-PBQ> el 4 de junio de 2024.

Martínez, Juan Manuel. 2021. «¿Qué es el GOCE? | Jacques Lacan». Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=otlGWbxx4os> el 11 de junio de 2024.

Ruta Teresiana. «Visiones, apariciones y transverberación». Consultado en <https://rutateresiana.com/la-ruta/la-santa/visiones-apariciones-y-transverberacion/> el 11 de junio de 2024.

Tappan, José Eduardo. 2022. «¿TIENES 5 MINUTOS? Hablaré sobre: EL GOCE - José Eduardo Tappan». Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=HBt9fsMfCX8> el 11 de junio de 2024.

VI. Bibliografía

Bataille, George. 1957. *El erotismo*. Traducido por Antoni Vicens (primera parte) y Marie Paule Sarazin (segunda parte) en 1979 y 1997 respectivamente. Barcelona: Tusquets Editores.

Bataille, George. 1961. *Las lágrimas de Eros*. Introducción de J. M. Lo Duca. Traducido por David Fernández. Edición de 1981. Barcelona: Tusquets Editores.

Battista, Gerardo. 2015. «Anticristo». Número 2. Volumen 5. *Ética y Cine Journal*, pp. 17 – 19. Disponible en: <https://journal.eticaycine.org/Anticristo>.

Elizondo, Salvador. 2006. *Los puntos sobre las íes. George Bataille: el extremo de lo posible*. México: Epeelee. Núm. 38 en Segundo López, Brizeida Isabel. 2016. «Sobre el erotismo y su relación con la muerte». Tesis. Universidad Autónoma de Querétaro, México.

Fernández Fuente, Sofía y Restrepo Mejía, María Isabel. 2016. «Sexualidad y exceso en el filme *Ninfomaniaca* del director Lars von Trier». *Revista Katharsis*, N. 21, pp. 355 - 384. Disponible en: <http://revistas.iue.edu.co/index.php/katharsis>.

Freud, Sigmund. 1915. *Pulsiones y destinos de pulsión* en Segundo López, Brizeida Isabel. 2016. «Sobre el erotismo y su relación con la muerte». Tesis. Universidad Autónoma de Querétaro, México.

Freud, Sigmund. 1917. *El tabú de la virginidad* en Segundo López, Brizeida Isabel. 2016. «Sobre el erotismo y su relación con la muerte». Tesis. Universidad Autónoma de Querétaro, México.

Freud, Sigmund. 1920 – 1922. *Obras completas: Más allá del principio de placer; Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*. Traducido por José Luis Etcheverry y Leandro Wolfson. Edición de 1984. Buenos Aires: Amorrortu Editores. Disponible en https://proletarios.org/books/Freud-Tomo_XVIII.pdf.

Freud, Sigmund. 1970. *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza Editorial en Plazaola, Juan. 2013. *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Freud, Sigmund. 1976 [1905]. *Tres ensayos de la teoría sexual*. Obras completas, volumen VII (pp. 33 – 202). Buenos Aires: Amorrortu Editores en Fernández Fuente, Sofía y Restrepo Mejía, María Isabel. 2016. «Sexualidad y exceso en el filme *Ninfomaniaca* del director Lars von Trier». *Revista Katharsis*, N. 21, pp. 355 – 384.

Freud, Sigmund. 1979. *El malestar en la cultura*. Buenos Aires: Amorrortu Editores en Juárez Hernández, Sandra Jazmín. 2014. «Culpa y castigo. Una explicación psicoanalítica». Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

Freud, Sigmund. 2007. *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores en Segundo López, Brizeida Isabel. 2016. «Sobre el erotismo y su relación con la muerte». Tesis. Universidad Autónoma de Querétaro, México.

Gerber, Daniel. 2007. «El cuerpo erógeno entre significante y goce». *Non nominus, revista semestral de psicoanálisis*, 6. México.

Gubern, Román. 1989. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Edición de 2005. Barcelona: Anagrama.

Lacan, Jacques. 1959 – 1960. *El Seminario, Libro 7: La Ética del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós en Gurevicz, Mónica Graciela, Mónica Lourido, Marisa y Parajuá, Ana Sofía. 2015. «El sentimiento inconciente de culpa: una vía hacia la división subjetiva». VII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXII Jornadas de Investigación XI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-015/762.pdf>.

Lacan, Jacques. 1964. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós en Segundo López, Brizeida Isabel. 2016. «Sobre el erotismo y su relación con la muerte». Tesis. Universidad Autónoma de Querétaro, México.

Lacan, Jacques. 1966. *Función y campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis* en Segundo López, Brizeida Isabel. 2016. «Sobre el erotismo y su relación con la muerte». Tesis. Universidad Autónoma de Querétaro, México.

Lacan, Jacques. 1973. *Seminario 20, Aún*. Buenos Aires: Paidós en Fernández Fuente, Sofía y Restrepo Mejía, María Isabel. 2016. «Sexualidad y exceso en el filme *Ninfomaniaca* del director Lars von Trier». *Revista Katharsis*, N. 21, pp. 355 - 384.

Lacan, Jacques. 2008. *Teoría de la falta de objeto*. Buenos Aires: Paidós.

Miller, Jacques-Alain. 2011 [2008]. «Amamos a quien responde a nuestra pregunta: ¿Quién soy yo? Entrevista realizada a Jacques-Alain Miller por Hanna Waar para la *Psychologies*». *Revista digital de psicoanálisis, arte y pensamiento*, 278 (6). Disponible en <http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/006/template.php?file=arts/alcances/Amamos-a-aquel-que-responde-a-nuestra-pregunta-Quien-soy-yo.html> en Fernández Fuente, Sofía y Restrepo Mejía, María Isabel. 2016. «Sexualidad y exceso en el filme *Ninfomaniaca* del director Lars von Trier». *Revista Katharsis*, N. 21, pp. 355 - 384.

Morin, Edgar. 2006. *El método. La humanidad de la humanidad: La identidad humana*. Madrid: Cátedra. Disponible en <https://archive.org/details/morin-edgar.-el-metodo-5.-la-humanidad-de-la-humanidad-ocr-2006/mode/2up>.

Morin, Edgar. 2003. *El método; la humanidad de la humanidad*. Madrid: Cátedra en Serrano Barquín, Carolina; Salmerón Sánchez, Francisco y Serrano Barquín, Héctor. 2010-2011. «Eros, Thánatos y Psique: una complicidad triádica». *CIENCIA ergo sum*, 17, 3. pp. 327-332. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5034995>.

Olivia Barboza, Patricia. 2017. «Desde lo profundo de sus obras. Un análisis sobre la patologización/expropiación del cuerpo de las mujeres». *Revista Rupturas* [En línea], 7, 2, pp. 163 - 191. Disponible en:

<https://investiga.uned.ac.cr/revistas/index.php/rupturas/article/view/1837> en Otero Escudero, Sofía. 2018. «La sexualidad femenina en el cine de Lars von Trier. Caso concreto: *Antichrist* (2009)». Universidad de Sevilla. 6, *Revista AdMIRA. Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales*.

Otero Escudero, Sofía. 2018. «La sexualidad femenina en el cine de Lars von Trier. Caso concreto: *Antichrist* (2009)». Universidad de Sevilla. 6, *Revista AdMIRA. Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales*. Disponible en: https://institucional.us.es/revistas/AdMIRA/2018/6.1.3.%20La_sexualidad_femenina_e_n_el_cine_de_Lars_von_Trier.Caso_concreto.Antichrist_%282009%29.pdf.

Paz, Octavio. 2000. *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral en Segundo López, Brizeida Isabel. 2016. «Sobre el erotismo y su relación con la muerte». Tesis. Universidad Autónoma de Querétaro, México.

Plazaola, Juan. 2013. *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Reisner, Gavriel. 2003. *The Death-ego and the Vital Self Romances of Desire in Literature and Psychoanalysis*. Fairleigh Dickinson University Press.

Segundo López, Brizeida Isabel. 2016. «Sobre el erotismo y su relación con la muerte». Tesis. Universidad Autónoma de Querétaro, México. <https://ri-ng.uaq.mx/xmlui/handle/123456789/5584>.

Stevenson, Jack. 2002. *Lars von Trier*. Traducción de Carles Roche. Barcelona: Paidós.

VII. Filmografía

Von Trier, Lars. 2009. *Antichrist* (En España: *Anticristo*). Dinamarca: Zentropa. Disponible en: <https://www.filmin.es/pelicula/anticristo>.

Von Trier, Lars. 2011. *Melancholia* (En España: *Melancolía*). Dinamarca: Zentropa. Disponible en: <https://www.filmin.es/pelicula/melancholia>.

Von Trier, Lars. 2013. *Nymphomaniac Vol. I y II*. Dinamarca: Zentropa. Colección completa disponible en: <https://www.filmin.es>.

Von Trier, Lars. 2018. *The House that Jack Built* (En España: *La casa de Jack*). Francia: Les Films du Losange. Disponible en: <https://www.filmin.es/pelicula/la-casa-de-jack>.