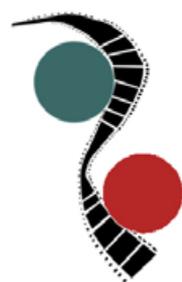


A black and white movie poster for the film 'Antigone'. The poster features two women in the foreground. The woman on the left is Irene Papas, looking upwards with a serious expression. The woman on the right is also looking upwards, with her hand near her chin. The background is a dark, grainy image of a crowd of people. The text 'IRENE PAPAS' is in the top right, 'SOPHOCLES' is in the middle right, and 'ANTIGONE' is in large letters across the bottom.

**IRENE  
PAPAS**

SOPHOCLES'

**ANTIGONE**



JOURNAL  
**ETICA & CINE**  
Revista Académica Cuatrimestral

Volumen 6 | Número 3 | Noviembre 2016  
ISSN 2250-5660 print | ISSN 2250-5415 online

# *Corre, Antígona, corre*



Con el auspicio de AUAPSI - Asociación de Unidades Académicas de Psicología

 AUAPSI



Ética & Cine

es una Revista Académica Cuatrimestral, editada de manera conjunta por:

Programa de Estudios Psicoanalíticos. Ética, Discurso y Subjetividad. CIECS - CONICET y Cátedra de Psicoanálisis.  
Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Córdoba.

Departamento de Ética, Política y Tecnología, Instituto de Investigaciones y Cátedra de Ética y Derechos Humanos,  
Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.

Con la colaboración del Centro de Ética Médica (CME), de la Facultad de Medicina, Universidad de Oslo, Noruega.

Con el auspicio de la Asociación de Unidades Académicas de Psicología de de las universidades estatales de Argentina  
y Uruguay.

Editores

Juan Jorge Michel Fariña  
Cátedra de Psicología, Ética y Derechos Humanos  
Facultad de Psicología  
Universidad de Buenos Aires  
jjmf@psi.uba.ar

Mariana Gómez  
Cátedra de Psicoanálisis  
Cátedra de Deontología y Legislación Profesional  
Facultad de Psicología  
Universidad Nacional de Córdoba  
margo@ffyh.unc.edu.ar

Editor invitado  
Jan Helge Solbakk  
Center for Medical Ethics  
Facultad de Medicina  
Universidad de Oslo, Noruega

Comité editorial

Jorge Assef (EOL)  
Orlando Calo (UNMDP)  
Gabriela Degiorgi (UNC)  
Andrea Ferrero (UNSL)  
Eduardo Laso (UBA)  
Anabel Murhel (UNT)  
María Laura Nápoli (UBA)  
Elizabeth Ormart (UBA)  
María José Sánchez Vázquez (UNLP)  
Alberto Santiere (ElSigma)

Secretaría de Redacción

Alejandra Tomas Maier (Coordinadora - UBA)  
Juan Pablo Duarte (Coordinador - UNC)  
Agustina Brandi (UNC)  
Juan Brodsky (UNC)  
Eugenia Castro (UNC)  
Lorena Beloso (UNC)  
David González (UNC)  
Gabriel Goycolea (UNC)  
Mauro Nahuel Gross (UNC)

Traducciones

Eileen Banks  
Susana Gurovich

## Comité de arbitraje

Renato Andrade Cominges, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú  
 Armando Andruet, Facultad de Derecho, UNC  
 Patricia Altamirano, Facultad de Psicología, UNC  
 Alejandro Ariel, Fundación Estilos, Argentina  
 Jessica Bekerman, 17 Instituto de Estudios Críticos, México  
 Moty Benyakar, Red Iberoamericana de Ecobioética. The UNESCO Chair in Bioethics  
 María Cristina Biazus, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil  
 Raquel Crisóstomo, UIC Barcelona  
 María Teresa Dalmasso, UNC  
 Osvaldo Delgado, Facultad de Psicología, UBA  
 Francisco Manuel Díaz, Universidad Nacional de Lanús  
 Fabián Fajnwaks, Paris 8, Francia  
 Diego Fonti, Universidad Católica de Córdoba  
 Yago Franco, Grupo Magma, Argentina  
 Ana Cecilia González, Centro de Investigación Psicoanálisis y Sociedad, Universidad Autónoma de Barcelona  
 Gabriel Guralnik, Facultad de Psicología, UBA  
 Begoña Gutiérrez San Miguel, Universidad de Salamanca  
 Ana María Hermosilla, Facultad de Psicología, UNMDP  
 Carolina Koretzky, Paris 8, Francia  
 Judy Kuriansky, Columbia University, USA  
 Benjamín Mayer, 17 Instituto de Estudios Críticos, México  
 Carlos Gustavo Motta, Universidad del Salvador, Escuela de Orientación Lacaniana  
 Catherine Mooney, School of Theology and Ministry, Boston College, Estados Unidos  
 Denise Najmanovich, UBA  
 Débora Nakache, UBA, Programa “Hacelo Corto” Ministerio de Educación CABA  
 Ricardo Oliveros Mejía, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú  
 Hugo Rabbia, CONICET  
 Pablo Ruiz, Department of Romance Languages, Tufts University, Estados Unidos  
 Pablo Russo, Escuela de Orientación Lacaniana  
 Luis Dario Salamone, Universidad Kennedy  
 Juan Samaja (h.), Universidad Nacional de Lanús  
 Fabian Schejtman, Facultad de Psicología, UBA  
 Marta Sipes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA  
 Inés Sotelo, UBA  
 Eduardo Suarez, UNLP  
 Carlos Tewel, USAL-APA  
 Soledad Venturini, Paris 7, Salpêtriere  
 Mónica Vul, UCACIS, Costa Rica  
 Elena Waisman, Departamento de Educación, Universidad Nacional de San Juan, Argentina  
 Rubén Zukerfeld, USAL-APA

## Índice

- 7 Editorial  
 Corre, Antígona, corre  
 Juan Jorge Michel Fariña  
 Universidad de Buenos Aires
- 9 La memoria de los verdugos  
*Remember* | Atom Egoyan | 2015  
 Eduardo Laso  
 Universidad de Buenos Aires
- 17 Si esto es un padre  
*El hijo de Saúl* | László Nemes | 2015  
 Nuria Girona Fibla  
 Universidad de Valencia
- 23 El amor superviviente de Marguerite Duras  
*Hiroshima mon amour* | Alain Resnais | 1959  
 Claudia Suárez  
 Universidad del Aconcagua
- 29 La construcción del enemigo  
*Mi mejor enemigo* | Alex Bowen | 2005  
 Cristian Di Renzo  
 Universidad Nacional de Mar del Plata
- 35 Automatización del Test de Bechdel-Wallace  
 José Nahuel Freitas, Milena Rosenzvit, Stephanie Muller  
 CONICET – FCEN (UBA)
- 41 Las tres vidas de Antígona  
*Antigone* | Slavoj Žižek | 2016  
 Paula Paragis
- 45 Reseña de libros  
*Antígona: una tragedia latinoamericana*  
 Rómulo Pianacci | 2016  
 Irene Cambra Badii

## EDITORIAL

## Corre, Antígona, corre

Juan Jorge Michel Fariña\*

Universidad de Buenos Aires

En *Birdman*, el premiado film de González Iñárritu, la misma escena teatral se juega tres veces. En la primera asistimos a la versión “oficial”, con los actores y sus respectivos parlamentos de acuerdo al guion. En la segunda se produce el *acting* que inesperadamente prolonga la escena fuera del teatro, con el actor obligado a ingresar a la sala en calzoncillos; la tercera vuelve al inicio y el elenco completo está en el escenario, pero el arma cargada introduce lo real que saca nuevamente la escena del teatro, esta vez de manera radical. ¿Qué nos dicen estas tres *representaciones*? Se trata de introducir un movimiento en el drama. A partir de la voladura de la nariz se aprecia la verdadera naturaleza trágica de la escena 1 (velada hasta entonces) y el sujeto puede finalmente saldar la impronta de su máscara. Atravesar su fantasma en ese Otro vuelo final, a la vez enigmático y revelador.

En el film polaco *Przypadek* (“El Azar”, Kieslowsky, 1987), Witek, un estudiante de medicina que ha extraviado su vocación, se entera de la inminente muerte de su padre y va presuroso a sacar un pasaje para viajar a Varsovia y verlo antes del fin. Pero llega tarde a la estación y debe correr el tren, que ya comienza a alejarse del andén. A la manera de *Corre, Lola, corre*,<sup>1</sup> Witek hará tres carreras diferentes para alcanzar desesperadamente el último vagón. En la primera logra abordar el tren. En la segunda es detenido por un guarda con quien tiene un altercado y termina en prisión. En la tercera, el tren se le escapa por un palmo de mano y queda desolado en la estación. A cada uno de los desenlaces sigue una historia diferente, de manera que el film se despliega en esas tres vidas divergentes. Vidas que son una misma pero vista desde distintas perspectivas. En las tres están presentes tanto la política como el amor, y toca a los espectadores juzgar las elecciones del personaje. Todo bajo el desquicio de la Polonia estalinista,<sup>2</sup> para indicarnos con el giro final del argumento que el caos no puede ser suprimido sino como mucho suspendido, cada vez, en el instante de la decisión.

De alguna manera también esa es la estructura del film *Remember*, de Atom Egoyan, tal como aparece comentado por Eduardo Laso en su agudo artículo que integra este número de la revista. Zev Guttman emprende una travesía para encontrar y ajusticiar a un nazi llamado Rudy Kurlander, quien fue el asesino de su familia en el campo de concentración. Es instigado y guiado para ello por Max, otro viejo judío inválido con quien comparte la vida en un geriátrico. Pero ocurre que hay varios Rudy Kurlander en la guía telefónica, y hay que interrogar a cada uno para identificar al verdugo ¿Qué son los tres Kurlander con los que Zev se encuentra antes del fin, sino facetas de la pregunta que insiste dentro suyo? No meras variantes del tema de la venganza, sino tiempos lógicos para por fin comprender... y concluir.

Se trata de la cuestión de la tensión entre la memoria y el recuerdo, pero también de las vicisitudes del duelo. Por eso este número de la revista está modelado por el tema de la *Antígona*. No sólo de manera explícita en las sustanciales reseñas de Irene Cambra Badii y Paula Paragis, sino también en el comentario de Nuria Girona Fibla sobre el film *El hijo de Saúl* o en la memoria de Hiroshima, por Claudia Suárez.

Y por cierto también, entre líneas, en el artículo de Cristian Di Renzo sobre el film *Mi mejor enemigo*, ambientado en el conflicto armado entre Argentina y Chile por el Beagle, en la primavera de 1978. Conflicto que llegó a ser resuelto por vía pacífica, pero que retornó de manera desplazada y ominosa pocos años más tarde con la guerra de Malvinas. Una vez más, ¿qué tratamiento para los cuerpos en el campo de batalla?

Cuando Slavoj Žižek dice que *apegarse a la letra tradicional es la manera más segura de traicionar el espíritu de una obra clásica*, parece dar la razón al centenar de Antígonas recopiladas por George Steiner o a las cuatro decenas que agrega Rómulo Pianacci en su investigación sobre las variaciones latinoamericanas de la pieza de Sófocles. Siguiendo esta

\* jjmf@psi.uba.ar

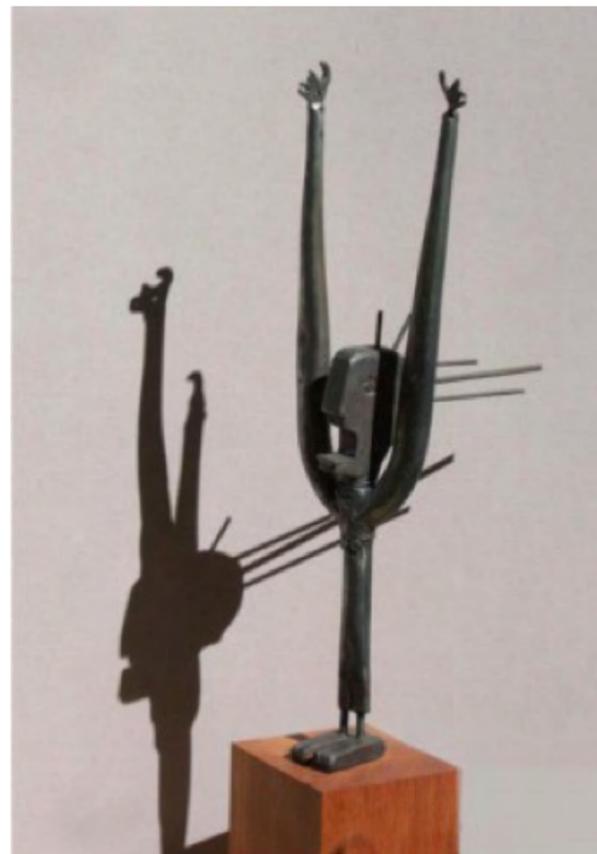
línea, ¿podríamos imaginar nosotros una *Antígona en Malvinas*?

Inmediatamente después de la rendición de Puerto Argentino se planteó el problema de qué destino correspondía a los cuerpos de los soldados argentinos muertos en las islas. La primera iniciativa de los británicos fue la de “repatriar” los restos y enviarlos al continente. Pero ocurre que la Argentina reclamaba la soberanía sobre las Malvinas, y los soldados habían caído en lo que entendían era su patria. Fue así que las viudas, hijas, esposas de los soldados navegaron desde Comodoro para dar sepultura a sus hombres. Pero la expedición fue repelida por los ingleses y se les impidió desembarcar. Pasaron años hasta que por fin se estableció el cementerio de Darwin y los familiares pudieron llorarlos sobre un montículo de tierra, una lápida, un nombre y una cruz.<sup>3</sup>

Los tiempos del duelo son largos. Y también lentas sus inscripciones en la memoria colectiva. Allí una vez más, el cine viene en nuestra ayuda. Alain Resnais filmó *Hiroshima mon amour* a 15 años de la bomba, Tristán Bauer dejó su testimonio fílmico sobre el valor de la sepultura a 30 de Malvinas.<sup>4</sup>

Es que a la manera de *Birdman*, la historia se escribe en varias direcciones para poder ser contada. Solo así el sujeto puede finalmente inventarse en ella. Una vez más la verdad tiene estructura de ficción, lo cual significa que no se trata de *historias* paralelas o sucesivas: cada carrera de Lola, cada entrada en escena del actor en *Birdman*, cada corrida de Witak por alcanzar el tren, resultan retroactivamente performativas. Como los Kurlander

en el periplo de Zev, no son errores o intentos fallidos, sino asertos de certidumbre anticipada que configuran el valor, último y primero, de una decisión.



Gustavo Rodríguez. Antígona. Escultura en hierro, año 2010.

<sup>1</sup> En *Corre, Lola, corre* (*Run Lola Run*, Tom Tykwer, 1998), Lola recibe un llamado telefónico de su novio, quien ha perdido accidentalmente 100.000 Marcos que pertenecen a un traficante. Si no consigue el dinero en 20 minutos, es hombre muerto. Ella promete encontrarse con él para ayudarlo a resolver el problema, aunque no tiene la menor idea de cómo hacerlo... Inicia una carrera hasta el lugar de la cita, pero llega tarde y ya su novio, desesperado, está asaltando una tienda. Ella intenta intervenir y muere asesinada por un policía. La secuencia comienza nuevamente, pero en esta segunda carrera Lola evita algunos obstáculos para llegar antes a su cita. Lo logra, pero esta vez es su novio quien muere atropellado. Vuelta a comenzar, y en su tercera carrera Lola hace una pausa para encomendarse a la diosa Tyché: entra a un casino y apuesta en la ruleta, ganando el dinero necesario para resolver el problema. Pero su cambio de itinerario alteró los hechos, introduciendo nuevas variantes en la historia, con un giro final que no adelantaremos aquí. Inspirada en la teoría del caos y el “efecto mariposa”, la película trata sobre el azar, el destino y sobre todo la contingencia en las elecciones del sujeto. En esta última línea es donde se recortan las escenas clave del film, en las que se va modelando la posición de Lola en relación a su deseo. Se trata del objeto de amor, jugado entre el padre y el amante, imprevisiblemente anudados en la peripección situacional. Sobre la relación de este film con la Antígona de Slavoj Žižek, ver la reseña de Paula Paragis en este volumen de *Ética&Cine*.

<sup>2</sup> Si bien el film fue realizado en 1981, su estreno debió esperar hasta 1987 debido a la fuerte censura estatal que objetó su contenido político.

<sup>3</sup> Esta gesta está narrada en varios filmes y documentales sobre Malvinas, especialmente en *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005), *El pullover azul* (2012), entre muchos otros que escribieron, en la filigrana del cine, la vigencia del texto de Sófocles.

<sup>4</sup> Por eso no hay un film paradigmático sobre la guerra, sino fragmentos, cortos. Y a veces esas pinceladas singulares dan mejor la medida que las grandes épicas. Volviendo a los rituales funerarios y la cuestión del deseo, el homenaje al monólogo de Hamlet por Hugh Grant, en el film *Florence*, de Stephen Frears, o el de Colin Firth en *El discurso del Rey*, o el más sublime de todos, el de Ernst Lubitch en su comedia negra de 1942 *Ser o no ser*, son unos pocos ejemplos de ello.

## La memoria de los verdugos

*Remember* | Atom Egoyan | 2015

Eduardo Laso\*  
Universidad de Buenos Aires

Recibido: 11 de junio 2016; aprobado: 15 de septiembre 2016

### Resumen

Lacan sostiene que de nuestra posición como sujetos somos siempre responsables. Y que un acto produce un sujeto nuevo. Un acto criminal también produce un nuevo sujeto. Luego de dicho acto, la pregunta es qué posición asumirá el sujeto que ha sido producido como criminal. *Remember* de Atom Egoyan nos confronta con este problema. El film trata sobre la justicia y la responsabilidad, el problema de la memoria por actos imperdonables y las decisiones sobre el pasado criminal.

**Palabras Clave:** Culpa | Genocidio | Responsabilidad | Memoria

### The memory of the murderers

### Abstract

Lacan sustains that we are always responsible for our position as subjects. Otherwise, that act produces a new subject. A criminal act also produces a new subject. After a criminal act, the question is what position will assume the subject that has been produced by that act. Produced as a criminal. Atom Egoyan's *Remember* confronts us with that problem. The film is about justice and responsibility, the problem of the memory for unforgivable acts, and the decisions about criminal past.

**Keywords:** Guilt | Genocide | Responsibility | Memory

“Yo he hecho eso”, dice mi memoria.  
“Yo no puedo haber hecho eso”  
—dice mi orgullo, y permanece inflexible.  
Al final —la memoria cede.

F. Nietzsche (*Más allá del bien y del mal*, aforismo 68)

### Memoria y recuerdo del crimen

Ya desde su primer modelo de aparato psíquico, Freud distinguía las huellas mnémicas, de la evocación de un suceso del pasado en la consciencia. Marcaba así una diferencia entre memoria y recuerdo que mantuvo a lo largo de su obra. También diferenciaba memoria de inconsciente, en tanto este último se vale de las huellas mnémicas, no para recordar sino como recurso para semi-decir una verdad que concierne al deseo rechazado por el Yo. Así, recordamos cosas que no podrían ser recordadas porque no ocurrieron (los falsos recuerdos) y no recordamos hechos que nos acontecieron. Sucesos

insignificantes de nuestro pasado persisten en nuestro recuerdo, y caen en el olvido acontecimientos que por su significatividad marcaron nuestra vida. Todo recuerdo es en última instancia “encubridor” y está atravesado por motivaciones inconscientes que operan sobre las huellas mnémicas, determinando tanto lo que se olvida y lo que se recuerda, como el modo en que nuestra memoria acude a la consciencia luego de ser afectados los hechos pasados por distorsiones, transacciones e infidelidades. Olvido y recuerdo están inconscientemente motivados y tienen un destinatario: se recuerda para alguien que ocupe el lugar del Otro. De ahí que en los recuerdos el sujeto —y también una sociedad— al mismo tiempo se reconoce y se desconoce.

La memoria —personal y social— está inscrita en huellas que testimonian del pasado. Y es la historia la encargada de volver esas huellas un discurso. Cómo se leen las huellas hace al campo de las diversas interpretaciones del sentido del pasado, las que no

\* lasale\_2000@yahoo.com

escapan a la trama de los deseos, ideales y fantasmas inconscientes –sean del sujeto o de una comunidad-. El rehusamiento de la lectura de las huellas, en cambio, es ya un esfuerzo de rechazo de lo acontecido. De forcluir lo ocurrido.

*Remember* de Atom Egoyan, nos confronta con el problema de la memoria y el recuerdo no de las víctimas de crímenes de lesa humanidad –o de los descendientes de ellas, tema que trató en el film *Ararat*, a propósito del genocidio armenio- sino de los victimarios. Son escasos los testimonios escritos u orales de genocidas, si se lo compara con los de las víctimas. Y se comprende que esto sea así, dado que jurídicamente nadie puede declarar en su contra y generalmente el criminal no se siente motivado a hacerlo. Las pocas veces que eso sucede, sea por remordimiento o porque fue forzado a hacerlo en el escenario de un tribunal y no puede ocultar su responsabilidad (como ocurrió con muchos jerarcas nazis), nos encontramos con un tipo de discurso generalmente exculpatorio como modo de defenderse del juicio condenatorio que proviene de los semejantes, o incluso de él mismo. Maneras de eludir la responsabilidad jurídica y moral, dejando fuera de consideración la cuestión del deseo que condujo al sujeto a suscribir o a apoyar determinados actos criminales contra un grupo humano. El argumento de la obediencia a la autoridad (“otro hubiera hecho lo mismo en mi lugar”, “obedecí órdenes”, “cumplí con mi deber”), la disociación temporal entre aquel que fue en el pasado y el yo actual (“en ese momento no sabía lo que después supe”, “fui engañado por el partido”, “por esa época era muy joven”), la denegación (“yo no hice nada”), la proyección (“ellos amenazaban nuestra forma de vida y hubo que defenderse”, “somos juzgados como criminales por haber perdido la guerra; de lo contrario seríamos héroes y estaríamos juzgando nosotros”), son las típicas estrategias que buscan legitimar al sujeto frente al Otro y ante sí mismo.

Cuando un genocida debe comparecer por sus delitos en un juicio, suele combinar la amnesia selectiva con la auto indulgencia y la exculpación: no recuerda lo que no le conviene, niega el derecho de otros a que lo juzguen, proyecta la culpa sobre las víctimas –que pasan a ser victimarios-, niega que haya cometido delitos, y exhibe toda una parafernalia de justificaciones de las que está seguro que la Historia y Dios lo absolverán.

Que un victimario de genocidio se rehúse a recordar ante un tribunal no significa que no haya memoria del crimen cometido, tanto subjetiva como objetiva. Las

huellas que deja su acto constituyen una memoria, más allá de la mala voluntad de recordar: desde las pruebas de ADN, las huellas dactilares, las fotos o los videos, hasta los testigos y los sobrevivientes operan como marcas dispuestas a ser leídas. Es que, como planteaba Freud en *Moisés y la religión monoteísta*, el problema de un crimen no es tanto cometerlo, como borrar sus huellas. No hay crimen sin huella, aunque haya en el perpetrador la voluntad de borrarla. Éste querría la borrada de toda huella del acto criminal, como pretendía el Reichführer de las SS Heinrich Himmler en su célebre discurso de Posem, el 4 de octubre de 1943 ante soldados y generales a propósito de la Shoah: “esa es una página de gloria de nuestra historia que nunca se ha escrito y que nunca se escribirá”. Una amnesia personal y colectiva, un Alzheimer social sobre los crímenes perpetrados. Que haya un crimen sin huella. Un crimen perfecto. Semejante olvido equivale a una segunda muerte para las víctimas: la denegación misma de que hayan existido y que se las haya asesinado. Se intentó en la Argentina con la figura del “desaparecido”. Y Turquía sigue insistiendo 100 años después con que el genocidio armenio no aconteció. Se trata de borrar la huella misma del crimen y la inscripción simbólica del muerto en la memoria de los vivos. De ahí que el olvido del crimen constituya un crimen de olvido, y que sea responsabilidad de los Estados y de los pueblos una política de la memoria que no incurra en una denegación de la existencia de las víctimas, según el deseo de los victimarios.

Dada la enormidad de los crímenes cometidos por un genocida –Hannah Arendt decía que eran tan graves que excedían toda medida jurídica de castigo: no había modo de pensar en un castigo proporcional al crimen cometido, porque su exceso mismo lo volvía inconmensurable al pensamiento racional- la alternativa a las estrategias exculpatorias sería una asunción de las responsabilidades por los actos cometidos, lo que implica para el sujeto que el exceso del crimen retorne en forma de autoacusaciones, de algo imperdonable que sólo puede saldarse con el suicidio.

La estrategia intermedia consiste en una escisión del Yo: reconocer los crímenes cometidos y al mismo tiempo plantearlos como cometidos por otro, “aquel que fui y ya no soy”. La división del yo es una estrategia común entre quienes participan de actos criminales requeridos por el Estado en determinado momento histórico y luego, cuando las circunstancias históricas cambian, dichos actos pasan a ser condenados y juzgados.

Néstor Braunstein recoge varios ejemplos de esta *Spaltung* del Yo.<sup>2</sup> Tomemos el caso de Günter Grass, el célebre escritor alemán que luego de 60 años confiesa en sus memorias que fue miembro de las Juventudes Hitlerianas, provocando un escándalo internacional, dado que durante décadas el autor de *El tambor de hojalata* fue un agudo crítico del nazismo y de las complicidades de los alemanes con el régimen genocida de Hitler. Lo que Braunstein destaca de la escritura confesional que constituye *Pelando la cebolla*,<sup>3</sup> es el modo en el que el autor pasa del empleo de la primera persona del singular a la tercera, como si hablase de otra persona, en aquellos pasajes en que habla de su vinculación con el nazismo. Por ejemplo: “Durante los últimos años de la Ciudad Libre de Danzig, el chico que llevaba mi nombre se adhirió voluntariamente a la Juventud Popular, una organización que acabó por ser la Juventud Hitleriana. ... Como fueron tantos los que guardaron silencio, se siente una fuerte tentación de relegar a segundo plano nuestro propio silencio o de compensarlo invocando la culpabilidad colectiva o de hablar sólo en abstracto de uno mismo en tercera persona: “Él era, vio, tuvo, guardó silencio...”.

Lacan planteaba que de nuestra posición de sujetos somos siempre responsables. Y respecto del acto, que produce un sujeto nuevo. De esto se sigue que quien lleva a cabo un acto criminal, carga con las consecuencias de su acto. Acto que lo produce como sujeto. En cierto sentido, es correcto el planteo del genocida respecto de su escisión, sólo que es incorrecto el punto en el que lo sitúa: no entre la comisión de crímenes y su juzgamiento (lo cual le resulta conveniente), sino entre el antes y después de cometer el crimen que lo produjo como criminal. Hay un antes y un después del acto, y todo el asunto es la posición que asuma respecto del acto que lo ha producido como sujeto nuevo. Para el caso, producido como asesino.

#### Otto Wallisch: nombre metonímico de la responsabilidad

*Remember* es un relato sobre la justicia y la responsabilidad, presentado en la forma de una falsa historia de venganza. El director Atom Egoyan manipula al espectador, identificado a la figura del vengador, para finalmente avergonzarlo de lo que ha estado aguardando desde sus supuestas certezas morales. Si estábamos acompañando el asesinato del

policía neonazi y esperábamos que el anciano sufrido de Zev Guttman encuentre a Otto Wallisch para que lo mate, súbitamente el giro final de la trama nos pone tan estupefactos como el personaje principal. Y Max Rosenbaum, el inválido compañero de Zev en el geriátrico, pasa a ser el último sobreviviente de Auschwitz que logra hacer justicia.



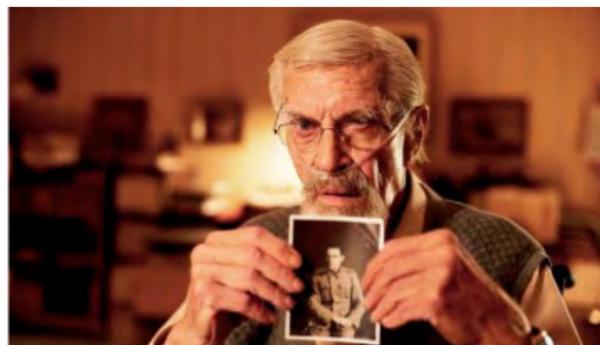
Lo que hace que *Remember* no sea, a pesar de las apariencias, una historia de venganza, es el personaje de Max Rosenbaum y su posición lo largo del film. El azar le ofrece la oportunidad de desquitarse de uno de los criminales que mató a su familia, cuando el amnésico Otto Wallisch es internado en su geriátrico. Pero él es un judío religioso: mal podría proponerse una vía vengativa, cuando eso es prerrogativa de Jehová. Y recuerda a Simon Wiesenthal, para quien trabajó, y su planteo ético de que todo criminal de guerra debe ir a juicio público.

Él podría haberse vengado de Otto Wallisch en el geriátrico, quien a esa altura está demente e indefenso, creyéndose un judío sobreviviente. Luego de la guerra, Wallisch construyó una nueva identidad mediante el doble mecanismo de denegar su pasado –que pasó al estatuto de inexistente- e inventarse un pasado sustituto identificándose con una víctima de la Shoah bajo el nombre de Zev Guttman. Al punto de casarse en 1946 con Ruth, una judía americana, y realizar una nueva vida armada desde la farsa de un relato en el que figura como sobreviviente del Holocausto, con los beneficios secundarios que eso reporta (reconocimiento, respeto, indemnizaciones). La mentira funcionó tan bien que se la terminó creyendo.

En determinado momento del film, en una charla entre el hijo de Zev y el director del geriátrico, se barajan varios diagnósticos para dar cuenta de las dificultades de Zev para recordar: demencia senil, trastornos neurocognitivos, trauma por duelo. ¿Cuál es la causa de las fallas

de la memoria de Zev? ¿El Alzheimer, o la propia posición del sujeto que decidió rechazar todo rastro de lo acontecido en su pasado nazi? Los trastornos neurológicos de la memoria del personaje representan un modo radical de olvido sobredeterminado por razones denegatorias. La identificación con la víctima lo saca de todo recuerdo posible de su lugar de victimario.<sup>4</sup>

Así las cosas, ¿de qué le serviría a Max matar a alguien que ya no recuerda por qué se lo mataría? Asesinado de ese modo, moriría como la víctima inocente a la que se ha identificado para eludir la justicia y las propias responsabilidades. Que recuerde quién ha sido se vuelve decisivo para Max. Además está pendiente la ubicación de Kunibert Sturm, el compañero de Otto en el campo de concentración. Así que Max se valdrá de la conveniente amnesia de Zev, para mandarlo en la misión vengativa de buscar a Wallisch, supuestamente oculto bajo el falso nombre de Rudy Kurlander, lo que lo conducirá a Kunibert Sturm, su cómplice en Auschwitz, y a que se reencuentre finalmente con su nombre propio y su ominoso pasado. Punto a partir del cual Zev deberá decidir qué hará con Wallisch y sus actos. Qué posición asumirá cuando sepa que ese asesino aborrecible que debe matar por haber cometido crímenes imperdonables es él mismo. En otras palabras, Max lo pone en el camino de una verdad -porque, como dice el mismo Zev, no se puede vivir en la mentira- y de la responsabilidad por sus actos. Así se salda por lo menos el crimen agregado, que es el crimen del olvido. Queda a cuenta de Otto Wallisch qué hará con esa verdad que lo concierne.



Con su palabra y una carta con instrucciones precisas, Max funciona como un Otro que suplementa la falta de memoria de Wallisch. Pero al hacerlo, se vale de la mentira que el criminal se armó, para usarla en el sentido opuesto por la que fue edificada. Max fabrica para un Zev inexistente una memoria que refuerza la mentira en la que ha vivido durante años: que es una víctima sobreviviente del genocidio nazi, que ha tenido a Max Rosebaum

de compañero de infortunios en Auschwitz, que ambos han perdido a sus familias en el campo, que se han reencontrado al final de sus vidas en un geriátrico y que allí se han comprometido a encontrar a los responsables de las muertes de sus familias y vengarse. Max relanza un significante para Zev: *Otto Wallisch*. El nombre olvidado por la escisión del Yo y el Alzheimer, retorna desde el Otro que Max encarna. Este nombre propio se convertirá en la cifra enigmática de una búsqueda en torno de la identidad y la responsabilidad, bajo el guión ambiguo que Max le aporta en esa carta que -como toda carta- siempre llega a destino. Ambiguo porque el texto no le miente pero se presta a una lectura doble: “*Zev, hay algunas cosas difíciles que debes saber. En primer lugar, Ruth ha fallecido. Tenía cáncer. Ella te quería y estuviste con ella, sosteniendo su mano, al final. En segundo lugar, tienes demencia. Recientemente has estado olvidando muchas cosas. Tú y yo tenemos una historia similar. Ambos somos sobrevivientes de Auschwitz.* (Efectivamente, ambos lo son, sólo que en bandos opuestos) *Mira tu brazo izquierdo, eras el prisionero 98814.* (Aquí se vale de la mentira que el mismo Wallisch construyó y que Max utiliza) *Cuando terminó la guerra, me prometí que encontraría a los hombres responsables del asesinato de nuestras familias* (“nuestras” porta la ambigüedad de que no necesariamente incluye al oyente: puede estar aludiendo a la comunidad judía). *Trabajando con Simón Wiesenthal, he ayudado a capturar decenas de ex nazis en todo el mundo. Hace seis meses, Dios me sonrió cuando viniste al hogar para personas mayores.* (Es un acontecimiento providencial que uno de los asesinos de su familia termine en su geriátrico con un cuadro de demencia senil) *De inmediato te reconocí de Auschwitz, aunque tú no me recordabas.* (No miente en esto: Wallisch no recuerda a una de sus tantísimas víctimas) *Somos los últimos sobrevivientes con vida de nuestro bloque de la prisión. Además de mí, eres la única persona que podría reconocer el rostro del hombre que mató a nuestras familias.* (Esto es exacto, y en el film vemos una escena en la que Max le muestra una foto de Wallisch. Al final del film sabremos que estuvo confrontándolo con su propia foto como oficial nazi) *Simón Wiesenthal insistía que todos los criminales de guerra debían ser sometidos a un juicio público. Sin embargo, nosotros no podemos darle a Wallisch esa oportunidad. Incluso si hubiera suficientes pruebas, él -como nosotros-, probablemente moriría antes que pudiera ser extraditado a Alemania. Hemos acordado que Otto Wallisch debe morir.* (No sabemos si esto es un engaño de Max o si en algún momento efectivamente

acordaron eso. A los efectos de la posición ética que el film pretende transmitir, entiendo que se trata de la segunda alternativa: visto desde la posición de víctima de la Shoah -o sea, visto desde el punto de vista de Zev- el crimen se vuelve horroroso e imperdonable) *Tú debes matarlo. Prometiste ir una vez que Ruth muriera. Me lo prometiste a mí y se lo prometiste a Ruth*”.



Max, que está impedido en una silla de ruedas, lanza así a Zev en una aparente misión de retaliación, que terminará siendo una búsqueda de su memoria e identidad. Zev está tomado por la palabra de Max, en tanto se presenta como aquel que es capaz de recordar por él, tanto el pasado como el deber ético de realizar una justicia reparadora: ubicar a Otto Wallisch, quien se oculta bajo la falsa identidad de Rudy Kurlander. Dado que hay sólo cuatro Kurlander que responden a la edad que debería tener el criminal, y dado que Zev es quien puede reconocerlo, deberá visitar a cada uno de ellos hasta dar con el verdadero Otto Wallisch y matarlo.

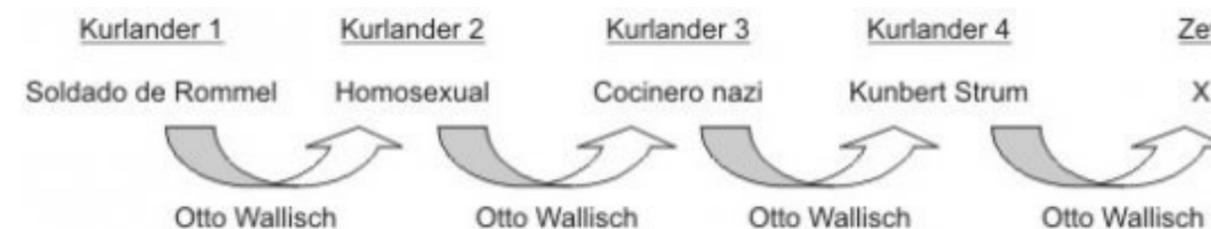
El film es el periplo de Zev en torno de esta búsqueda que -como Edipo- no es más que la búsqueda de sí mismo. Las etapas de este recorrido son a su vez significativas: en cada visita a un sospechoso se produce un deslizamiento del objeto buscado. *Wallisch* es el nombre de un objeto aborrecible que se desliza, se hurta, hasta descubrirse como algo que siempre estuvo ya allí. Es el nombre de un objeto *unheimlich* que se metonimiza, de Kurlander en Kurlander, hasta lograr nombrar su objeto.

**Rudy Kurlander 1:** Se llama así y fue soldado de Rommel. No estuvo en Auschwitz. Es el prototipo del alemán nacionalista que participó en la guerra. Su declaración es un cúmulo de inconsistencias: dice que en la guerra

servió a su patria como soldado en el norte de África, y que es un alemán que está orgulloso de su servicio. Pero luego de la guerra este alemán orgulloso se fue a EEUU y se hizo ciudadano norteamericano. Afirma que sirvió a su país como soldado. O sea, no en calidad de nazi. Y que lo que hicieron los nazis con los judíos fue vergonzoso, pero que no supo sobre Auschwitz hasta después de la guerra. Luego agrega que los judíos le causaron problemas a su país -que es lo que los nazis sostenían-, que los judíos no le importaban y que pensó que los deportaban a campos de trabajo. “Fue una vergüenza... pero ese no fui yo”. Que emplee el término “vergüenza” en vez de “crimen” resulta por lo menos sugestivo. La vergüenza es un sentimiento que surge como consecuencia de que un sujeto es descubierto ante la mirada del Otro. El afecto vergonzoso hace pie en el lugar del propio sujeto, no de la víctima, en tanto adviene como efecto de la caída de la imagen amable que el sujeto sostenía ante el Otro. Se trata de un sentimiento que viene en lugar de la culpa y hace obstáculo a la responsabilidad. Para Rudy, Auschwitz es vergonzoso, un exceso respecto de una política contra los judíos que tenía sus buenas razones. Los trabajos forzados en cambio no le hubieran dado vergüenza...

**Rudy Kurlander 2:** Estuvo en Auschwitz pero como víctima. No por su condición de judío, sino de homosexual. Postrado en la cama, delgado y moribundo, evoca a todas las víctimas de los campos. Antes de que Zev descubra esto, cree que es el genocida que busca y se da un malentendido: le explica que él estuvo en Auschwitz y que su familia fue asesinada. Rudy le dice que lo lamenta mucho, a lo que Zev le responde que lo que hizo es algo de lo que no puede pedir disculpas. Visto desde la mirada de las víctimas -y Zev cree que lo fue- el crimen de genocidio es imperdonable.

**Rudy Kurlander 3:** alemán nazi fallecido tres meses atrás. Su hijo, un oficial de policía, representa la transmisión de una herencia mortífera: como el padre, es un racista morbosamente fascinado por la historia del nazismo, al punto que llama Eva a su ovejero alemán, como la pareja de Hitler, y que al enterarse de que Zev estuvo en Auschwitz se entusiasma por querer escuchar los relatos del campo. Cuando descubre el tatuaje con los



números en el brazo de Zev, concluye que es un judío y, furioso, lo insulta y le lanza su perra para que lo ataque, en una repetición de tantas escenas de horror de los campos, como si no hubiera pasado la historia ni la justicia.



**Rudy Kurlander 4:** se trata de Kunibert Sturm, ex oficial de Auschwitz y compañero de Otto Wallisch, con quien al final de la guerra se hizo pasar por víctima judía para escapar de la justicia. Este encuentro final, con los hijos y nietos de ambos de involuntarios testigos, le permite a Zev encontrar finalmente el objeto de su búsqueda, que equivale a encontrarse con su pasado y su nombre propio. Si al final recuerda, es porque su otro semejante, verdadero doble especular de sí mismo, le devuelve su identidad como mensaje en forma invertida.

La trágica verdad se devela a partir del malentendido del nombre propio: Zev lo llama Otto al falso Kurlander, quien no acaba de comprender qué está pasando. Conminado bajo amenaza de muerte a confesar su secreto ante la propia familia y a decir su nombre, éste confiesa llamarse Kunibert Sturm. Zev le dice que no mienta, que se llama Otto Wallisch. Y entonces Sturm le grita que ese es su nombre, que ambos fueron compañeros en Auschwitz, y que se tatuaron mutuamente para hacerse pasar por víctimas. Cuando le recuerda que el nombre Zev fue elegido porque significa Lobo en hebreo, Otto lo mata.



Una de las cuestiones del film es el problema entre memoria y recuerdo, la tensión entre registro de hechos pasados y la implicación del sujeto en los mismos, sea para evocarlos o para denegarlos. A lo largo del film, Egoyan nos va dando indicios de la verdad de Zev, sólo que lo suficientemente sutiles como para que los pasemos de largo: la incomodidad de Zev durante la ceremonia judía en el geriátrico, el significado de su nombre en hebreo (“lobo”), la consternación en la armería cuando buscan sus antecedentes, entre los cuales está el dato de si es un fugitivo de la justicia (“¿tengo aspecto de ser un fugitivo?” le dice al comerciante), la vehemente afirmación de que no mintió cuando el oficial neonazi lo acusa de haberlo engañado diciendo que era amigo de su padre, la sorprendente habilidad para manejar un arma de fuego en la casa del tercer Kurlander, y la ejecución al piano de una pieza de Wagner, el célebre compositor antisemita alemán. Hay en la conducta de Zev la puesta en juego de una memoria del hábito, un saber-hacer que queda en el recuerdo pero no requiere de la puesta en palabras (por ejemplo, andar en bicicleta o tocar un instrumento: uno se encuentra con que lo sabe, en un tipo de saber-hacer que no requiere pasar por la palabra, al punto de que si uno se lo pone a pensar, se obstaculiza la acción). Es este tipo de memoria encarnada la que opera como signo indicial de quien es Zev... pero para el espectador. No para Zev, es decir, para Wallich. Mientras su “cuerpo” recuerda hábitos como tocar Wagner en el piano o empuñar una Glock, esa memoria no pasa al campo significativo. La memoria del hábito no lo abre a ninguna interrogación. En todo caso oficia como signos indiciales de que algo no cierra con Zev. Pero no funciona como vía hacia el recuerdo. Otto no se acuerda de sí mismo: está aferrado al sí mismo que Max le ha refrendado, y desde el lugar de víctima se dirige a vengar a “su familia”. No sabe que así sigue el guión del Otro que oficia de memoria suplementaria.



Zev sólo recuerda cuando Sturm le devuelve el nombre propio y le recuerda la traducción del nombre *Zev*: “Dijiste que éramos lobos” le grita, justo antes del disparo. La eficacia del nombre propio y el valor sintomático que porta la elección del nombre *Zev* tienen un efecto interpretativo e interpelativo: Rudy Kurlander es a Kunibert Sturm como Zev es a Otto Wallisch. Y “Zev” es significante del chiste siniestro de un nazi, que al mismo tiempo oculta y revela, que semidice la verdad de que un lobo se disfrazó de cordero para andar entre corderos.

<u>Rudy Kurlander</u>	<u>Zev</u>
Strum	Wallisch

En el Seminario *La ética del Psicoanálisis*, Lacan afirma que “La ética consiste esencialmente (...) en un juicio sobre nuestra acción, haciendo la salvedad de que sólo tiene alcance en la medida en que la acción implicada en ella también entrañe o supuestamente entrañe un juicio, incluso implícito. La presencia del juicio de los dos lados es esencial a la estructura” (Lacan, 1992, p. 370) Lacan plantea un juicio implícito del lado del acto mismo –no hay acto que no entrañe un juicio que pone en juego una ética– y un juicio ético por el acto realizado. Esta duplicación de los juicios no necesariamente coinciden: el juicio ético implícito en el asesinato masivo de judíos puede ser luego condenado como infame por el juicio que recae sobre dicho acto. Sólo cabe hablar de ética –es decir, de un juicio sobre el acto– cuando dicho acto acarrea la posición de un sujeto que ha puesto en juego implícitamente un juicio. El acto y su juicio ético implícito son luego juzgados, es decir, son pasibles de un juicio ético. A lo que Lacan le agrega la vara de medir el acto en relación al deseo que lo habita, para saber si el sujeto quiere o no lo que desea.

Una vez que Wallisch recuerda su acto genocida junto al juicio implícito del mismo, resta el juicio ético por dicha acción, ahora que recuerda y se recuerda. Hay apenas un segundo entre el rechazo de su pasado y el súbito cambio de Zev: mira casi con vergüenza a su hijo y sólo alcanza a decirle “yo recuerdo”, antes de concluir con un tiro en la sien. Que esté identificado como víctima del holocausto, hace que su “yo recuerdo” le vuelva del Otro al modo de la torsión en una banda de Moebius: su yo es visto desde el otro que creía ser, desde la mirada de la víctima, y por eso se le vuelve monstruoso. Ese cambio de perspectiva impide que tenga la posición cínica en Sturm. Que además esté presente su hijo ante la revelación de su identidad para sí mismo y para los demás, impide cualquier salida de desresponsabilización.

Al final del film, el director le deja la última palabra a Max Rosebaun, para aclarar que el acto de Zev no es fruto de la demencia o de la instigación al suicidio motivado por las palabras que le escribió, sino una decisión, la conclusión a que llega como juicio ético por su acción. “Él sabía exactamente lo que estaba haciendo. El hombre que mató se llamaba Kunibert Sturm. Y el nombre de Zev era Otto Wallisch. Ellos fueron los hombres que asesinaron a mi familia” dice un Max conmovido. Cuando Zev adviene a la verdad de ser Otto Wallisch, finalmente despierta de su amnesia y ya no está más tomado por el guión del Otro. Ahora se trata de decidir qué hará con su pasado renegado y el peso de la culpa. Su nombre propio se ha vuelto el significante que le devuelve su posición de sujeto responsable. Responsable para decidir éticamente por sus actos. Sólo que se trata de actos imperdonables.

<sup>1</sup> Arendt, H. (2007), *Responsabilidad y juicio*, Barcelona, Paidós.

<sup>2</sup> Braunstein, N. (2012); *La memoria del Uno y la memoria del Otro*, México, Siglo XXI.

<sup>3</sup> Grass, G. (2007); *Pelando la cebolla*, Barcelona, Alfaguara.

<sup>4</sup> Es el punto débil del guión, dado que históricamente no hay registro de que haya ocurrido que unos nazis, para escapar de la justicia, se hayan mimetizado con ese otro aborrecible que representaba para ellos el judío. El racismo y el riesgo de ser reconocidos en la comunidad judía obraron de obstáculos insalvables para semejante estrategia.

# Si esto es un padre

*El hijo de Saúl* | László Nemes | 2015

Nuria Girona Fibla\*

Universidad de Valencia

Recibido: 12 de junio 2016; aprobado: 16 de octubre 2016

## Resumen

En la película de László Nemes, *El hijo de Saúl* (2015), el protagonista encuentra a un niño agonizante que ha sobrevivido a la cámara de gas en el campo de Auschwitz-Birkenau y a quien después un médico de las SS asfixia con sus propias manos. La escena de este asesinato confronta a Saúl (Géza Röhrig) en sus límites como viviente; decide con determinación entonces que este cadáver no se sumará a la maquinaria de muerte que es el campo de exterminio y busca desesperadamente un rabino para enterrarlo. Este artículo analiza la enigmática obstinación de este personaje en relación con los límites de la vida humana que puso en juego el nazismo y con los límites visuales de la representación del horror que presenta el film. Porque justamente, en el radical punto de encuentro entre el borde de las imágenes y el borde de la muerte se abre un espacio para imaginar, pese a todo, la vida humana.

**Palabras clave:** László Nemes | *El hijo de Saúl* | Shoah | Auschwitz-Birkenau | horror

## If this is a father

## Abstract

In the film by László Nemes, *Son of Saul* (2015), the main character finds a dying child who has survived the gas chamber at Auschwitz-Birkenau camp, whom a SS doctor suffocates with his own hands. The scene of this murder confronts Saul (Géza Röhrig) within his limits as a living being; then he decides with determination that this body will not be added to the machinery of death which is the death camp and desperately looks for a rabbi to bury him. This article analyzes the enigmatic obstinacy of this character in relation to the limits of human life that Nazism put on the line, and to the visual boundaries of horror representation that the film presents. Because precisely, in the radical meeting point between the edge of the images and the edge of death, a space to imagine human life, despite everything, it's opened up.

**Keywords:** László Nemes | *Son of Saul* | Shoah | Auschwitz-Birkenau | horror

En la película de László Nemes, *El hijo de Saúl* (2015), el protagonista encuentra a un niño agonizante que ha sobrevivido a la cámara de gas en el campo de Auschwitz-Birkenau y a quien después un médico de las SS asfixia con sus propias manos. Empieza entonces una carrera desesperada para Saúl Ausländer (Géza Röhrig). Ya no cesará en su empeño por buscar un rabino entre los presos para enterrarlo según las leyes judías: roba el cadáver, lo esconde, carga con él, afirma que se trata de su hijo. En su afán por sepultarlo, pone en peligro los planes de huida del *sonderkommando*<sup>1</sup> al que pertenece. Uno de sus compañeros lo increpa: “vas a conseguir que nos maten”: él responde inexpresivamente: “ya estamos muertos”.

La película de Nemes ha reavivado el debate acerca de la representación del genocidio nazi, en especial el que enfrentó a Didi Huberman con Claude Lanzman a pro-

pósito del valor documental de las imágenes de archivo y la exhibición de cuatro fotografías tomadas clandestinamente en dicho campo<sup>2</sup> (a las que el film también alude). Pero la particular puesta en escena de este director parece haber reconciliado sus posiciones enfrentadas. El propio Lanzmann ha mostrado su aprobación (Blottière: 2015) y Didi Huberman, en la carta pública (2016) que dirige a Nemes, retoma entre elogios los planteamientos con los que ya respondiera en su momento a la polémica.

Pero más que volver a la controversia sobre la posibilidad de representar el horror de los campos, me interesa reorientar esta cuestión alrededor de las figuraciones de la muerte que la película presenta y alrededor de la enigmática obstinación de su protagonista, una cuestión que enlaza los límites de la vida humana que puso en juego el nazismo con la propuesta visual de Nemes. Porque jus-

\* nuria.girona@uv.es

tamente, en el radical punto de encuentro entre el borde de las imágenes y el borde de la muerte se abre un espacio para imaginar, pese a todo, esa vida humana.



Como sucede en las fotos clandestinas tomadas en Birkenau, en la película, el espectador no ve, sólo atisba. Cuando comienza solo se escucha el canto de un pájaro; después, murmullos, lamentos y ladridos de perros crecen en intensidad hasta que un silbido interrumpe el canto. La pantalla aparece difuminada, apenas se distingue el verde de un bosque y sombras imprecisas, confusas que, a medida que se aproximan, adquieren su condición de seres humanos, hasta que el rostro de Saúl, perfectamente perfilado al entrar en foco, ocupa todo el plano. Desde ese momento los seguiremos de cerca, la cámara prácticamente ya no abandonará su cara o su espalda.

El plano continúa mientras Saúl avanza y a su alrededor siguen los lamentos, los gritos de órdenes en alemán, los sonidos metálicos... ruidos informes como las figuras desenfocadas del que ya se adivina como un campo de exterminio al que van llegando los prisioneros. Cuando el personaje se detiene para descansar y se apoya contra una pared, vemos de nuevo su cara y cómo ante él pasan velozmente decenas de figuras borrosas de hombres, mujeres y niños, antes del cierre de una puerta y la cola en negro que precede al título de la película. En la siguiente secuencia, ya en la antesala de la cámara de gas, la escena se repite: mientras Saúl se apoya en la pared, esas figuras (ahora desnudas) son empujadas hacia una puerta que nuevamente se cierra. Observamos su rostro que ocupa por completo de nuevo el encuadre, se escuchan los golpes y gritos procedentes del interior de la cámara que resuenan en aumento hasta que la pantalla queda, otra vez, en la oscuridad.

El sonido sugiere así lo que la imagen niega a la vista, siempre emborronada, deliberadamente cerrada en el formato de 1:37,1 y a escasos centímetros de su protagonista. La propuesta visual que, en palabras de Nemes, reduce “el alcance de lo visible” para relatar “la experien-

cia visceral de estar en un campo de concentración” (en Pena, 2016: 7) muestra por elusión el horror del exterminio. Los cortes iniciales, con sus correspondientes pausas en negro, dan cuenta fragmentariamente de la maquinaria de muerte del campo, en donde la cadena de acciones debe cumplirse implacablemente.

La atmósfera asfixiante, la imposibilidad de ver, el sonido ensordecedor y disociado de la imagen, etcétera, construyen no tanto la historia de un deportado sino su vivencia en esas circunstancias. Las formas no se distinguen con nitidez. La percepción fallida apunta a los límites de la visión humana y de la representación fílmica, así como a los contornos de la vida: sombras, borrones, bultos... las huellas de lo real son las huellas de lo inhumano.

No es casual la elección del director de rodar íntegramente en película de 35 mm. La preferencia del soporte analógico tiene que ver con la materialidad que proporciona el grano y la profundidad de la imagen fotoquímica, en contraste con la digital “que está fijada en pixels y que no está viva, es materia muerta” (Nemes en Pena, 2016: 8). Este medio permite hacer del cine “un proceso hipnótico y fisiológico” apunta Nemes (en Pena, 2016: 7). La textura del detalle y la imperfección de la película fotográfica componen así una “materia viva” frente a la descomposición del campo y a la muerte que todo lo invade, articulan a la vez relato y experiencia en la inmersión subjetiva a la que nos arrastran. Didi Huberman ha caracterizado esta articulación como una “relación de tactilidad con el espectador” (2016: 15), en lo que la película “nos toca”, aunque lo que quisiera destacar es la implicación sensorial que convoca al cuerpo de ese espectador en una historia en donde precisamente los cuerpos quedan borrados o reducidos a la materialidad del cadáver.

En ese sentido, la delimitación de la distancia respecto a lo filmado, de cómo y hasta qué punto mostrarlo, se erige como cuestión crucial de un film empeñado, como Saúl, en buscar el último reducto de humanidad. Si en los límites de lo audible y lo visible se juegan los límites de lo humano, en su obcecación se miden igualmente la muerte y la vida.



### Robar (a) la muerte

La secuencia en la que Saúl contempla el asesinato del niño se registra en la película mediante uno de sus escasísimos planos generales y uno de los pocos con fondo nítido, un énfasis que señala una cesura narrativa en la dramática del filme y que detiene, por un momento, la maquinaria de la “industria planificada de la muerte” (Sánchez Biosca, 2006: 139).

Aunque nuestra mirada contempla lo mismo que él, no sabemos exactamente qué ve, qué se encarna en esta visión (como no sabemos nada de su vida de antes de la llegada al campo). De pronto, de entre todos los cadáveres anónimos que ha arrastrado y amontonado, surge este niño. No es más que un niño y ha visto su rostro, el único en el que la cámara, por cierto, se detiene. De pronto ha visto también la cara de quien lo mata, en medio del anonimato y la impunidad con el que se ejerce el poder de la muerte en su entorno.

La escena confronta a Saúl en sus límites como viviente, lo enfrenta quizás al automatismo de sus acciones en esta maquinaria y decide con determinación que este cadáver no se sumará a la cadena: “asume la voluntad de llevar un único muerto” (Huberman, 2016: 22).



Su afán por enterrar a este niño supone por su parte un intento por restaurar la integridad de su muerte. No le devolverá la vida pero sí la humanidad que le ha sido arrebatada casi por tres veces (en la cámara de gas, a manos del médico, al punto del horno crematorio). Igualmente su reconocimiento como hijo le otorga una filiación que lo salva de su destino de despojo anónimo. No será ceniza extraviada ni cuerpo apilado entre otros, será el *hijo de Saúl*, honrado en sus exequias, llorado en el *Kaddish*. Saber quién es el difunto y dónde está su tumba asegura una inscripción simbólica individual y comunitaria a ese resto expulsado tanto de la muerte como del universo de los vivos. La sepultura permite, paradójicamente, recuperar la existencia de este infante como mortal y conservar lo que de incorruptible tiene como sujeto. En ese gesto se cifra el rescate de

una muerte como muerte humana y de una vida vivida como tal.

“Ya estamos muertos” afirma Saúl y en su respuesta resuenan las palabras de Giorgio Agamben: “En Auschwitz no se moría, se producían cadáveres” (2000:74). El campo es ese lugar donde la muerte es reemplazada por la fabricación de cadáveres, allí donde el hombre deja de ser hombre y su muerte deja de ser una muerte, literalmente exterminada. La eficacia del sistema concentracionario no reside solo en la capacidad de matar a este niño y los siguientes, a Saúl y a todos los judíos, sino en cómo la desapropiación de la propia muerte destruye lo específicamente humano: “Cadáveres sin muerte, no-hombres cuyo fallecimiento es envilecido como producción en serie. Es justamente esta degradación de la muerte lo que constituye el ultraje específico de Auschwitz, el nombre propio de su horror” (Agamben, 2000:74).

Esta sustracción iba del cuerpo (gaseado, volatilizado, eliminado) al significativo. “Solución final” fue el rodeo que tomó la palabra. Uno de los testigos de Shoah (Lanzman, 1985) relata la prohibición de utilizar los términos “muerto” o “víctima” para nombrar a los judíos asesinados: “los alemanes nos imponían decir, en lo que hace referencia a los cuerpos, que se trataba de figuras (*Figuren*), es decir, de marionetas, de muñecas, o de trapos (*Schmattes*)”. *Stücke* (piezas o trozos de carne muerta) destaca de entre las órdenes en alemán que escuchamos en la película. Como *sonderkommando*, Saúl es “portador del secreto”, conoce bien lo que esconden las recomendaciones que los soldados de la SS hacen a los judíos antes de entrar a las falsas duchas. Se necesita al menos de un cuerpo que no desaparezca sin dejar rastro.

“Ya estamos muertos”: la réplica del protagonista reconoce en él mismo la condición de quien se propone soterrar. Anticipa el más que previsible final que le espera en el campo y que se propone evitar para este semejante con el que se ha cruzado. “Cadáver sin muerte” se refiere tanto al niño, en la desapropiación de una forma de morir como a él mismo, en la manera de vivir en el campo, como si nada separara un cuerpo sin vida del muerto viviente en el que se aloja.

En cualquier caso, la “Solución final” engloba, bajo un mismo plan de aniquilación, tanto a los campos de concentración como a los de exterminio. Poder de hacer vivir y poder de hacer morir confluyen en esta respuesta, en la deriva que va de la biopolítica a la tanatopolítica,<sup>3</sup> hasta que el cadáver de este niño que regresa de la muerte viene a trazar otros límites. Desde esta perspectiva, la película de Nemes plantea la potencia del deceso

revertido en aliento, en el intento de Saúl de inscribir en la vida una zona muerta y en la muerte, una zona viva.

Cuando los cadáveres no son más que desechos informes que ocultar o fabricar industrialmente, volver a lo elemental y dar sepultura a un niño se convierte en un acto de resistencia. La ceremonia funeraria no solo restituirá el hurto de humanidad a este infante, también convoca a Saúl a recuperar esa vida que le ha sido privada ferozmente y a la que se aferra. Por algo, a diferencia de los animales, solo los humanos entierran a sus muertos.

### Ser padre para estar vivo

Es Saúl quien pone a salvo la cámara con la que uno de sus compañeros ha logrado tomar fotografías del campo, en alusión a las que tomara el *sonderkommando* conocido como Alex, en agosto de 1944. Una de estas instantáneas, la que quedaba enmarcada por el umbral de la puerta de acceso a la cámara de gas, se integra como imagen fílmica en el transcurso del relato. No es solo el testimonio de lo en ella apenas vemos lo que prima Nemes en este tributo sino las circunstancias en la que la fue tomada, al poner en escena el “bastidor” que la posibilitó y los riesgos que conllevó. Tal y como describió Didi Huberman: “este aparece como el umbral paradójico de un interior (la cámara de muerte que protege, justo en ese momento, la vida del fotógrafo) y de un exterior (la innoble incineración de las víctimas apenas gaseadas). Ofrece el equivalente de la enunciación en la palabra de un testigo” (2004: 65).



No es accidental que el argumento de la película trame a la par el intento de Saúl con el intento de fuga de los *sonderkommando* ni en hacerlos coincidir con estas instantáneas, como si de distintas formas de resistencia se tratara y como si en distintas líneas del relato se movilizara una salida del campo. Aunque en

contraste con estas posibilidades, el propósito de Saúl parece suicida y en contra de todo y de todos, “un gesto a contracorriente del imperativo ‘político’ (sacar fotos para dar testimonio) y del imperativo de la supervivencia (trabajar para la fuga)” (Herederó, 2016: 11).

El interrogante de la película se refiere desde luego a cómo sobrevivir en el campo pero llega más lejos: ¿en qué consiste estar vivo? La interrogación se origina del lado de la privación extrema y la necesidad de huida. Pero el trayecto en el que acompañamos a Saúl es otro: se plantea del lado de un deseo. Un deseo que surge en su absoluta destitución como ser humano. Un deseo loco porque todo lo embarga y pone en peligro la vida. Un deseo extraño, absurdo, desesperado. La secuencia del momento de la fuga en la que atraviesa el campo, cargado con el bulto del niño, en medio del fuego cruzado, exponiéndose a la muerte por este cadáver (por la muerte misma), revela con toda su intensidad este despropósito.

No olvidemos que en ningún momento se nos asegura que ese niño sea su hijo. La cámara que en todo momento lo acompaña y la restricción de lo visible que antes comentaba no solo dan cuenta de la experiencia infernal del campo, tal y como planteaba antes, la borradura nos hace dudar también de los límites subjetivos en los que Saúl se mueve y de los contornos de la realidad y su rapto. Quizás sea preciso inventar una enajenación mayor que aquella a la que el campo aboca para sobrevivir en él, un borde en el que, frente a la inexistencia de la muerte nazi, Saúl opone la irrealidad de un hijo muerto.

Porque de eso se trata, de una invención, a falta de mejor nombre. Saúl se inventa un hijo y su pérdida, se inventa como padre doliente. Es el sujeto mismo el que está en juego, pero desde ese lado, la supervivencia nunca es independiente de un otro como objeto de amor, lo cual parece insólito en este medio. Eso recuerda Saúl: que si hay otro, hay sujeto (ese otro necesario para constituirse como uno mismo). Más todavía si ese otro se ha perdido. Hay pérdida porque hay sujeto, esa herida lo despierta. Y ese otro amado, perdido, no es cualquiera, es un hijo, una parte de sí mismo, una descendencia truncada. Puede que este otro sea del orden de la alucinación (siempre lo es), no importa para reconocerse en él y recomponer el perfil de una *imago humana* donde se declaró muerto.

Saúl rescata de este modo ya no el cadáver del niño sino un resto que hace límite y abre una brecha fantasmática en esa “ejecución sin resto” (Nancy, 2006: 62) que impuso el nazismo.<sup>4</sup>

Tampoco tiene nombre el fantasma de esta invención. Frente a palabras como “viudo” o “viuda” que designan

a aquel que sobrevive a un cónyuge; o “huérfano”, para quien ha perdido a sus progenitores, no existe nominación para quien ha sobrevivido a un hijo, aparte de que Saúl apenas habla, no nombra jamás su deseo. En eso, dicho sea de paso, se separa de Antígona, puesto que más allá del deber de enterrar a sus muertos, el dilema aquí no se entabla entre el estado y la familia ni Saúl cuenta con margen de elección en su destino, si tenemos en cuenta que Antígona decide morir.

Tomemos de momento la cruzada que emprende en tanto responsabilidad y forma de duelo: responsable de reponer la inscripción simbólica de ese niño que a su vez restituye la suya propia y lo nombra como padre; duelo que requiere de dolor, a pesar de la inexpresividad del personaje. Más que un sentimiento, ese dolor le confiere cierta consistencia en medio de esa liquidación subjetiva a la que ha sido expuesto. El duelo es también una apelación a los recursos simbólicos que implica elaborar una pérdida, eso que caracteriza a lo humano. Pero Saúl no dispone más que de un cadáver, un despojo transfigurado en hijo perdido, punto ciego del amontonamiento indiscriminado de cuerpos muertos que lo rodean.

Todo duelo tiene algo de negación de la muerte del otro. Solo que aquí, el desmentido no es por la ausencia en lo real del hijo. El desmentido es por *lo real* del campo, por *lo real de la muerte* en el campo, hasta tal punto que lo que atisba en este cadáver le permite seguir viviendo.



### La muerte como apertura a la ausencia

Al final de la película, Saúl tiene que soltar el cuerpo del niño en el río, en una separación en la que pierde tanto su objeto de amor como su objeto de duelo. Poco después morirá, en la contingencia de una muerte que no es la del campo pero sí la de su huida y que tampoco dejará vestigio.

La posibilidad de cualquier legado queda así truncada. Los dos muertos terminan fuera de su propia cade-

na familiar, interrumpen el ciclo humano de la vida y su ordenamiento simbólico (sin tumba, sin memoria, ¿sin herederos?). Una descendencia imposible en donde nada queda, ya no por los padres, madres e hijos que murieron sino por los que nunca vendrán, dado que la probabilidad de prole ha sido cancelada y con ella lo irreductible de su transmisión.

Esta pura ausencia de porvenir se plantea en términos de violenta fractura en la que la paternidad abortada no solo anula un linaje biológico sino el potencial humano que la fabuló. Eso pone en escena la película: tanto lo que fue Auschwitz como lo que no dejó advenir, los que murieron y los que nunca nacieron.<sup>5</sup> Una discontinuidad que arrasa con un futuro y su memoria, con la memoria de futuro misma, podríamos decir. Si en *Shoah* (Lanzman, 1985) todo gira en torno a la ausencia de huellas de lo ocurrido y cede la palabra a los que regresaron, *El hijo de Saúl* hace del devenir una ausencia, en donde lo inimaginable no se refiere solo a lo que tuvo lugar sino a lo que no pudo ser, invocando a los que no llegaron.

Se trata por tanto de un asunto de herencia. Saúl es ahora un cuerpo por enterrar, como el del niño a la deriva del río y como el que él mismo encontró. Quedamos en ese sentido, en duelo, ahí donde memoria, olvido, inscripción y borradura crean una comunidad de cuerpos, con las implicaciones políticas que conlleva el vínculo por la pérdida. Un relevo de duelo que no se obtura en su dimensión melancólica sino en su apertura a la vulnerabilidad, a la dependencia mutua y a la responsabilidad, a la necesaria transformación que implica elaborar su pérdida.<sup>6</sup>

Una comunidad en duelo como condición de comunidad incompleta, que hace de su común la muerte, una muerte que no posee pero que comparte:<sup>7</sup> por los que murieron y por los que no.

Por último, si de herencia se trata, es preciso aludir a la secuencia final de la película, en la que un niño surge del bosque y Saúl sonríe, antes de que escuchemos los disparos que, cegados a la vista, suponemos que terminan con él. Frente al cuerpo del infante muerto, la mirada asombrada de este niño que logra escapar, sellado para siempre por lo que ha visto. Nuevamente no sabemos si se trata de un doble alucinado del hijo cuya vuelta a la vida reemplaza a la multitud inabarcable de las víctimas o el asomo de una promesa de vida que no volverá a ser la misma.

¿Qué nos queda? El relato de un padre imposible y de sus últimas horas en el infierno del campo, de un ser padre para estar vivo, de una ficción de la supervivencia y

de la supervivencia de la ficción en este espacio de muerte. La función filiatoria que Saúl logró inscribir en un lenguaje que la película toma a su cargo, en el exterminio de toda filiación del discurso. “La cuestión se asemeja:

#### Referencias

Agamben, Giorgio (2000) [1999]. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer II. Valencia: Pre–Textos.

Blottière, Mathilde (2015). “Claude Lanzmann: Le Fils de Saul est l’anti-Liste de Schindler”. Télérama du 24 mai 2015. Disponible en http://www.telerama.fr/festival-de-....

Brocca Michel (2016). “Quise evitar toda posibilidad de espectáculo”. Disponible en: http://www.pagina12.com.ar/diario/s...

Butler, Judith (2006) [2004]. Vida precaria. El poder del duelo y la violencia. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós.

Didi-Huberman, Georges (2004) [2003]. Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto. Trad. Mariana Miracle. Barcelona: Paidós.

(2016). “Salir de la oscuridad”, Caimán. Cuadernos de cine 45 (96), pp. 15-28.

Esposito, Roberto (2009) [2008]. Comunidad, inmunidad y biopolítica. Trad. Alicia García Ruiz. Madrid: Herder.

Foucault, Michel (2000) [1997]. Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975–1976). Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Heredero, Carlos F. (2016), El hijo de Saúl. La resistencia moral, Caimán. Cuadernos de cine 45 (96), pp. 10 - 11.

Kovacsics, Violeta (2016). “El arte como descendencia”, Caimán. Cuadernos de cine 45 (96), pp. 12-14.

Nancy, Jean-Luc (2006) [2006].. La representación prohibida, seguido de La Shoah, un soplo. Trad. Margarita Martínez, Buenos Aires: Amorrortu.

Pena, Jaime (2016). “Entrevista László Nemes. Viaje al corazón de la muerte”. Caimán. Cuadernos de cine 45 (96), pp. 6-8.

Sánchez Biosca, Vicente (2006). Cine de historia. Cine de memoria. La representación y sus límites. Madrid: Cátedra.

<sup>[1]</sup> En el pregenérico de la película se nos informa sobre la labor de estos “comandos especiales” compuestos por prisioneros forzados a colaborar y conocidos como “portadores de secretos”. En distintas entrevistas Nemes ha mostrado su interés al respecto: “mi primera fuente de inspiración fue el documento *Des voix sous la cendre* (“Voces desde las cenizas”), una colección de testimonios escritos por *sonderkommandos*, que había permanecido oculta desde 1944. A pesar de sus privilegios (podían alimentarse y vestirse), los *sonderkommandos* estaban condenados a morir en poco tiempo y lo sabían” (en Brocca, 2016). La película remite a la rebelión encabezada por uno de estos comandos en el campo de Auschwitz-Birkenau, en octubre de 1944, al igual que en *La zona gris*, dirigida por Tim Blake Nelson (2001).

<sup>[2]</sup> En concreto, la polémica surge a raíz de la exposición organizada por Clément Cheroux en París, en 2001: “Mémoire des Camps de concentration et d’extermination nazis (1933-1999)” y el artículo de Didi Huberman que se incluía en su catálogo, posteriormente incorporado en su libro *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto* (2004).

<sup>[3]</sup> En relación a la ya clásica fórmula de Michel Foucault que describía la transformación del poder soberano en biopoder, mediante la cual el antiguo derecho de “hacer morir y dejar vivir” cede su lugar a la fórmula inversa, “hacer vivir y dejar morir” (2000: 218). En ese sentido, Agamben considere en el nazismo “la absolutización sin precedentes del biopoder de hacer vivir se entrecruza con una no menos absoluta generalización de poder de hacer morir, de forma tal que la biopolítica pasa a coincidir de forma inmediata con la tanatopolítica” (2000: 71).

<sup>[4]</sup> El saber de que nada de los campos puede ser representado, puesto que fue la ejecución de la representación; su ejecución en los dos sentidos del término, su efectuación sin resto (en presentación hastiada de sí) y su agotamiento también sin resto, sin el resto que era hasta ese momento la posibilidad de una representación dada con todas las otras muertes [...], sin ese resto que no había sido ni más ni menos, acaso, que el motivo y el móvil de toda representación: la muerte como apertura a la ausencia” (Nancy, 2006: 64).

<sup>[5]</sup> “El hijo de Saúl es el vástago que no pudo ser. El mismo que evocó Imre Kertész en *Kaddish por el hijo no nacido*, un libro en el que el autor reflexiona sobre la supervivencia en los campos, sobre el trabajo con las palabras y sobre la imposibilidad de una descendencia” (Kovacsics, 2016: 12).

<sup>[6]</sup> La propuesta corresponde a Judith Butler, en “Violencia, luto, política”, escrito después de los atentados del 11 de septiembre de 2001, en donde se pregunta “qué debe hacerse políticamente con el duelo” (2006:14).

<sup>[7]</sup> Una comunidad que hace de su común “aquello que no es propio, que es de todos, que es anónimo” (Espósito, 2009: 92), siendo lo más impropio esta muerte. “¿Qué otra cosa es lo “común” sino lo impropio, aquello que no es propio de ninguno, sino precisamente general, anónimo, indeterminado?” (Espósito, 2009: 92).

cómo ser padre o cómo escribir después de Auschwitz”. Llamémosle invención, locura, cine o, sencillamente, posibilidad de engendrar a partir de un futuro perdido para siempre.

## El amor superviviente de Marguerite Duras

*Hiroshima mon amour* | Alain Resnais | 1959

Claudia Suárez\*

Universidad del Aconcagua

Recibido: 8 de octubre 2016; aprobado: 24 de octubre 2016

Resumen

Luego de diez años de abordar el género documental, se le encarga al director Alain Resnais una producción que trate sobre la crueldad de la guerra y los mortíferos efectos de la bomba atómica en Hiroshima. Pero cambia de proyecto y decide hacer una película, para la cual elige a Marguerite Duras, escritora y también cineasta, para el guión. El resultado es el famoso filme Hiroshima mon amour (1959), que se constituye en su ópera prima. Según Marguerite, el designio principal de la película ha sido acabar con la descripción del “horror por el horror”. Para ello, relata una historia de amor fuera de lo común: su protagonista femenina va a recordar a su primer amor y su trágico final. La guionista destaca la experiencia de no morir de amor, mostrando en detalle un tránsito que va desde las sombras hacia la luz y enlaza la reflexión sobre Hiroshima (muerte) y el amor (vida). El título de este trabajo destaca el amor superviviente y su contenido relaciona la creación de Marguerite, en particular esa historia de amor, con algunos de los conceptos con los que se trabaja en psicoanálisis, como son: el objeto petit a, el amor y el duelo, siendo éste último un camino necesario para “no morir de amor”.

**Palabras clave:** Hiroshima mon amour | Psicoanálisis | objeto petit *a* | amor | duelo

**The Surviving Love of Marguerite Duras**

**Abstract**

After ten years of working on the documentary genre, director Alain Resnais is asked to work on a production which deals with the cruelty of war and the deadly effects of the atomic bomb in Hiroshima. But he changes the project and decides to make a film. He, therefore, chooses Marguerite Duras, screenplay writer and filmmaker. The result is the famous film Hiroshima mon amour (1959), which constitutes her debut. According to Marguerite, the main purpose of the film was to stop describing the “horror for its own sake”. To do so, the film describes a love story out of the ordinary: the leading lady will remember her first love and its tragic ending. The writer highlights the experience of not dying of love, showing in detail a path that goes from shadows to light and links reflections on Hiroshima (death) to love (life). The title of this work highlights the surviving love and its content relates Marguerite’s creation, especially that love story, to some of the concepts that we work in psychoanalysis, such as: the “petit a” object, and love and mourning, the latter being a necessary element “not to die of love”.

**Keywords:** Hiroshima mon amour | Psychoanalysis |object petit a | love | mourning

#### Introducción<sup>1</sup>

La película *Hiroshima mon amour* (1959) es la ópera prima del director Alain Resnais. La misma ha recibido críticas diversas, de acuerdo a los diferentes gustos, pero es siempre valorada por aquel espectador que no busca productos comerciales ni clichés.

A Resnais, luego de diez años de realizar documentales, se le encarga mostrar la crueldad de la guerra y los mortíferos efectos de la bomba atómica en Hiroshima. Pero decide abordar el proyecto por un camino diferente, a través de un filme, y elige la escritora y también cineasta Marguerite Duras.<sup>2</sup>

Para expresar el motivo de este escrito, conviene recurrir a unas palabras que Jacques Lacan (1956/2010) le dirige a Marguerite:

Sin duda no podría usted socorrer a sus creaciones, nueva Marguerite, con el mito del alma personal. Pero la caridad sin grandes esperanzas con que usted las anima ¿no es acaso producto de la fe que usted tiene para dar y vender [de sobra], cuando celebra las bodas taciturnas de la vida vacía con el objeto indescriptible? (p.72)

La pregunta, al final de la cita, se refiere en parte a la novela: El arrebato de *Lol V. Stein*(Duras, 1964/2010) y la misma es una guía para buscar en el guión de *Hiroshima mon amour* alguna conexión con ese objeto indescriptible

<sup>[\*]</sup> lic.claudiasuarez@yahoo.com.ar

y retomar dos de sus temas principales, que son el amor y el duelo.

El breve recorrido a seguir: primero presentar extractos del guión, segundo resaltar la temática que se estima sobresaliente y posteriormente mostrar una sencilla articulación con nociones psicoanalíticas.

### Hiroshima mon amour

El argumento trata de una actriz francesa que ha viajado a Hiroshima para filmar una película sobre la paz. Cuando su trabajo ha finalizado, debe regresar a París, pero conoce a un ingeniero japonés y juntos viven una “brevísima historia de amor” (Duras,1960/1984,p.7). Estos amantes en sus encuentros, si bien hablan de Hiroshima, también dialogan sobre los recuerdos juveniles de la actriz.

Ella<sup>3</sup> relata su vida en su ciudad natal Nevers. Allí durante la guerra se enamora de un soldado alemán, mantiene con éste una relación secreta y planean juntos huir. El soldado es asesinado, ella lo encuentra moribundo y en ese instante comienza su largo proceso de dolor; es humillada por los pobladores y como castigo la rapan en público; después sus padres la protegen y la ocultan en un sótano por un tiempo hasta que escapa a París para no volver nunca más a Nevers.

Luego de contar su historia secreta, la actriz y el japonés se animan a vivir las últimas horas de un amor apasionado en Hiroshima.

### Las aclaraciones de Duras

El propósito respecto al guión, Duras lo explícita al fundamentar la historia de los protagonistas:

[...] llegará a tener más importancia que HIROSHIMA. Si no se cumpliera esta condición, la película, como tantas otras, no pasaría de ser una película de encargo más, sin interés alguno a excepción del de un documental novelado. Si se cumple esta condición, se conseguirá una especie de falso documental que resultará mucho más probatorio de la lección de HIROSHIMA que un documental de encargo (Ibíd., p.8).

La originalidad de la autora, la danza de ideas entre el amor, la muerte y el horror, a su vez el sello particular asignado al film, se muestran en la siguiente cita:

[...] acabar con la descripción del horror por el horror, pues esto lo hicieron los japoneses mismos, pero hacer renacer este horror de estas cenizas inscribiéndolo en un

amor que será forzosamente particular y deslumbrante. Y en el que se creará más que si se hubiera producido en cualquier otra parte del mundo, en un lugar que la muerte no ha conservado. (Ibíd., p.8)

Al final de la película las dos historias, la de Hiroshima y la de los protagonistas, quedan emparentadas. Un recurso para lograrlo es no otorgarles nombres a los personajes, Duras señala:

Tienen nombres de lugar, nombres que no son tales nombres. Es como si el desastre de una mujer rapada en NEVERS y el desastre de HIROSHIMA se respondieran EXACTAMENTE. Ella le dirá (a él): Hiroshima, ése es tu nombre”. (Ibíd., p.10)

El retrato de los personajes<sup>4</sup> se describe en dos apéndices. En el primero, titulado *Retrato del japonés*, Duras describe:

Es un hombre de unos cuarenta años. Alto. Tiene una cara muy occidentalizada. El espectador no debe decir: “¡Qué seductores son los japoneses!”, sino: “¡Qué seductor es ese hombre!”. Esta es la razón de que sea preferible atenuar la diferencia de tipo entre los dos héroes. Si el espectador no olvida nunca que se trata de un japonés y una francesa, el alcance profundo de la película desaparece. (Ibíd.,p.65)

En *El retrato de la francesa*, se detallan así sus rasgos:

Tiene treinta y dos años. Es más atractiva que guapa... Todo en ella, palabra, movimiento, “pasa por su mirada”. Esa mirada se olvida de sí misma. Esa mujer mira por su cuenta. Su mirada no consagra su comportamiento, sino que lo desborda siempre. (Ibíd.,p.66)

De un extracto, muy condensado en contenido, se desprenden cuestiones y relaciones entre el amor, la muerte, la guerra y el duelo. El mismo es un núcleo que permite un corto análisis. Es el siguiente:

Porque está más enamorada del amor mismo [la francesa] que las demás mujeres. Sabe que de amor no se muere. Ella tuvo, en el curso de su vida, una espléndida ocasión de morir de amor. No murió en Nevers. Desde entonces, y hasta este día, en Hiroshima, en que conoce a ese japonés, arrastra en ella, con ella, el vacío del alma de una mujer que vive en prórroga con una ocasión única de decidir su destino.” Ella entrega a ese japonés — en Hiroshima — lo que de más caro tiene en el mundo, su propia expresión actual, **su supervivencia a la muerte de su amor**, en Nevers. [negritas mío]

### El amor de la francesa: núcleo del análisis

Duras transmite (in supra) que para que el amor, de la francesa, no muera ella debe vivir.

Existen diferentes versiones sobre el amor, hay elogios o encomios que se encuentran en *El Banquete* (Platón,

380 a C). Del primer discurso que Fedro inicia, se extrae que: “a dar la vida por otro únicamente están dispuestos los amantes” (179b, p.123), además: “[...] los dioses estiman por encima de todo la abnegación y la virtud en el amor” (179 d, p.124). Expresiones que indican la aprobación del sacrificio, el compromiso hasta la muerte, la entrega extrema que aceptan los dioses.

De la obra platónica Lacan manifiesta:

[...] para introducir el problema del amor, el discurso de Fedro se refiere a la noción de que es un gran dios, casi el más antiguo de los dioses, nacido inmediatamente después del caos [...]” (1960-61/2010, p.56); y a partir de esto fundamenta que, en esta muestra del pensamiento griego, el amor se entiende “como principio del sacrificio último” (Ibíd.p.57)

La propuesta de Duras confronta con el pensamiento sacrificial, que por los múltiples ejemplos en cada época, se lo puede calificar de extemporáneo; la autora piensa que para “vivir” no hay que morir.

### La escena del recuerdo

En una escena de la película, la francesa y el japonés ingresan en un bar, ahí ella le cuenta su historia más íntima, más preciada, la pérdida de su amado en Nevers, aquel soldado alemán. Al ser encontrada sobre el cadáver los habitantes de su pueblo la capturan para humillarla en público, por haber mantenido una relación amorosa con “un enemigo”. Posteriormente sus padres la protegen y la ocultan en un sótano, lugar donde se aloja varios meses con su duelo a cuestas.

“El japonés” sigue atentamente el relato, intuitivamente para ayudar a la confesión del recuerdo trágico, le habla a “la francesa” como si él fuera el soldado:

“ÉL.— Cuando estás en el sótano, ¿yo he muerto?”



ELLA.— Has muerto... y... la eternidad ... Bonito para pensar la muerte.



ÉL. — Y luego, un día, amor mío, sales de la eternidad. ELLA.— Sí, dura mucho. Me dijeron que había durado mucho... Empiezo a ver. Recuerdo. Veo la tinta. Veo la luz. Veo mi vida. Y tu muerte. Mi vida que sigue. Tu muerte que sigue (Ibíd., p.41-2)

El hecho que el japonés pregunte como si fuese el soldado, es una eficaz idea de Duras que nos permite interrogarnos de qué objeto se trata, ¿la francesa a quién le responde?

Por otra parte la respuesta de ella indica un largo proceso de duelo, pero también un día “sale de la eternidad”, es decir el trabajo de duelo llega a su fin (Freud,1915/2005).

### El duelo como pasaje

En el guión cinematográfico se organizan varias escenas que tienen que ver con la pérdida del objeto amado. La protagonista encuentra a su amado ya muerto, en el sótano de su casa atraviesa un estado de locura, lo que sale a la luz en el encuentro con el japonés.

En psicoanálisis el duelo es tratado ineludiblemente, ya que como acontecimiento existencial, se requieren recursos para su lectura y para la intervención clínica. Además en dos dimensiones es posible ubicar al duelo, en lo cotidiano y en el dispositivo analítico.

Consideraciones teóricas, se encuentran en la obra freudiana. Por ejemplo en Duelo y melancolía (Freud, 1915/2005b) se lo define así:

El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc. [...] Cosa muy digna de notarse, además, es que a pesar de que el duelo trae consigo graves desviaciones de la conducta normal en la vida, nunca se nos ocurre considerarlo un estado patológico ni remitirlo al médico para su tratamiento. Confiamos en que pasado cierto tiempo se lo superará, y juzgamos inoportuno y aun dañino perturbarlo (p. 241-242).

En otro texto titulado *La transitoriedad*, Freud sostiene que cuando el duelo expira “nuestra libido queda de nuevo libre para, si todavía somos jóvenes y capaces de vida, sustituirnos los objetos perdidos por otros nuevos que sean, en lo posible, tanto o más apreciables” (1915/2005a, p. 311). Esto se puede transferir a la posibilidad de la protagonista del filme, que se enamora del japonés, pero ¿es este el sujeto amado?

Jacques Lacan (1962-1963/2010) en una de sus clases realiza una escueta referencia a la película *Hiroshima mon amour*, para decir que no se trata de la pérdida del *partenaire*, se trata de algo más allá.

Este psicoanalista retoma el texto freudiano que versa del duelo y la melancolía, y extrae, de dicho estudio, que el vínculo que se trata de restaurar es “con el objeto fundamental, el objeto oculto, el objeto a, verdadero objeto de la relación al cual a continuación se le podrá dar un sustituto que al fin de cuentas no tendrá más alcance que aquel que ocupó primero su lugar” (p. 362).

El comentario puntual sobre los personajes, Lacan lo emite con estas palabras:

Como me lo decía uno entre nosotros, humorista, a propósito de la aventura que se nos describe en el filme *Hiroshima mon amour*, es una historia muy adecuada para mostrarnos que cualquier alemán irremplazable puede encontrar inmediatamente un sustituto perfectamente válido en el primer japonés que aparezca a la vuelta de la esquina. (p.362)

Al año siguiente, en otra clase, el maestro francés sin abandonar su análisis sobre el duelo y el amor, dice:

Sería reiterativo retomar ese objeto paradójico, único, especificado, que llamamos objeto a. Pero se lo presento de modo más sincopado al subrayar que el analizado, en suma, le dice a su interlocutor, el analista – *te amo, pero porque inexplicablemente amo en ti algo más que tú, el objeto a minúscula, te mutilo.* (p.276)

Hasta aquí un pequeño hilo teórico para recordar la pregunta, que Lacan le formula a Duras, que abrió camino a esta redacción.

### A modo de conclusión

El enigmático objeto indescriptible, que fundamenta el elogio de Lacan a Duras, ha sido deducido del filme y además se encuentran en las mismas palabras del psicoanalista, puntualmente en una de sus clases (in supra). Este objeto es relativo a la experiencia del amor. Tema muy amplio, que solo aquí se hace mención. En síntesis el interrogante inicial une dos temas: el duelo y el amor.

Para no reducir el mensaje de la excepcional guionista, se sostiene que además en la obra dos palabras resuenan: muerte y vida, dos posibilidades que danzan juntas; el amor en el medio, a veces más cerca de la muerte otras más cerca de la vida, ¿cómo pensarlo de otro modo si somos convocados a creer en un amor nacido en Hiroshima?

*Al finalizar: la imagen en monocromo de la presentación de la película, la tierra quemada que representa a la muerte, a la consecuencia de la bomba atómica, y la hierba capaz de nacer como claro testimonio de la vida.*



*Una especie de parafraseo, quizás poético:*

**vida – muerte – amor**  
**vida – amor – muerte**  
**muerte – vida – amor ...**

### Referencias

- Duras, M. (1984) *Hiroshima mon amour*. Barcelona. Editorial Seix Barral (versión original publicada en 1960).  
 (2010) *El arrebato de Lol V. Stein*. Buenos Aires. Tusquets editores (versión original publicada en 1964).  
 Freud, S. (2005a). *La transitoriedad*. En J. Strachey (Ed.) y J.L.Etcheverry y L. Wolfson (Trads.). *Obras Completas: Sigmund Freud* (Vol. XIV, pp. 305-312) Buenos Aires: Amorrortu (Trabajo original publicado en 1916 [1915]).  
 (2005b). *Duelo y melancolía*. En J. Strachey (Ed.) y J.L.Etcheverry y L. Wolfson (Trads.). *Obras Completas: Sigmund Freud* (Vol. XIV, pp.237-255) Buenos Aires: Amorrortu (Trabajo original publicado en 1917 [1915]).  
 Lacan, J..(2010) *El Seminario de Jacques Lacan, Libro VIII: La Transferencia*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original del año 1960-1961).  
 (2010) *El Seminario de Jacques Lacan, Libro X: La Angustia*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original del año 1962-1963).  
 (2010) . *El Seminario de Jacques Lacan, Libro XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original del año 1964).  
 (2010) . *Homenaje a Marguerite Duras, Del rapto de Lol V. Stein*. En *Intervenciones y Textos 2*. Buenos Aires. Manantial (Trabajo original del año 1964).  
 Platón (2006). *El Banquete*. Buenos Aires Editorial Agede.

<sup>1</sup> Este trabajo tiene como base otro escrito presentado, pero no editado, en las Jornadas Interdisciplinarias de literatura francesa y francófona: Homenaje a Marguerite Duras, realizadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, agosto 2014.

<sup>2</sup> Duras nació en Saigón, ciudad de la Indochina francesa, en 1914 y falleció en París en 1996. Escribió unas cuarenta novelas y una docena de piezas de teatro, dirigió varias películas entre ellas *India Song* (1975) y *Les enfants* (1984). Además recibió muchos reconocimientos y premios internacionales.

<sup>3</sup> El personaje no tiene nombre propio, recurso de la autora que se explica más adelante.

<sup>4</sup> Los respectivos actores: Eiji Okada y Emmanuelle Riva.

# La construcción del enemigo

*Mi mejor enemigo* | Alex Bowen | 2005

Cristian Di Renzo\*

Universidad Nacional de Mar del Plata

Recibido: 26 de junio 2016; aprobado: 28 de octubre 2016

## Resumen

La historia nos demuestra como la disputa por la soberanía sobre alguna región determinada puede desencadenar las más cruentas guerras basadas en la desconfianza a partir de la creación de una imagen particularmente negativa acerca del “Otro”. Esta situación de desprestigio existente entre Argentina y Chile en lo que respecta en cuestiones limítrofes encuentra, desde finales del siglo XIX, momentos de tensión bélica y de relajamiento. En este caso, trabajará específicamente con el film: *Mi mejor enemigo* dirigida por Alex Bowen y estrenada en junio de 2005. En esta premiada película de co producción chilena-argentina-española se efectúa una crítica directa al conflicto que tuvo en pie de guerra a Argentina y Chile por el Canal de Beagle y las islas Picton Lennox y Nueva. Más precisamente, la historia transcurre en diciembre de 1978, momento en el cual el inicio de las hostilidades parecía inminente e irreversible y en donde aparecen claramente dos posiciones contrapuestas: la paz o la guerra en donde interviene un concepto clave: la frontera.

**Palabras clave:** Frontera | Similitud-Diferencia | amigo/enemigo

## The construction of the enemy

### Abstract

History shows us how the dispute over sovereignty over any given region may trigger the bloodiest wars based on mistrust from creating a particularly negative image about the “Other”. This situation existing between Argentina and Chile disrepute with regard to border issues is, from the late nineteenth century, war moments of tension and relaxation. In this case, it will work specifically with the film: *My Best Enemy* directed by Alex Bowen and released in June 2005. In this award-winning film co Spanish Chile-Argentina-production critical direct conflict took on a war footing is made Argentina and Chile over the Beagle Channel and the islands Lennox and Nueva Picton. More precisely, the story takes place in December 1978, at which time the outbreak of hostilities seemed imminent and irreversible and where two opposing positions appear clearly: peace or war where it intervenes a key concept : the border.

**Keywords:** Similarity | Difference | Border | friend-enemy

## Contexto histórico y análisis del film

*“La conciencia territorial es un don de convergencia entre los determinantes históricos y los conocimientos geográficos en el plano de la realidad, y se manifiesta como una expresión de la madurez espiritual de un pueblo, cuando se ha formulado la conciencia nacional en el marco del Estado-Nación”.*<sup>1</sup>

Esta idea era ampliamente compartida por varios de los militares más reacios a las negociaciones que creían que una pérdida territorial no era otra cosa que una derrota moral y para algunos eso era inaceptable. El devenir de los sucesos va a estar condicionado por el peso de algunos de los militares involucrados que van a ir obstaculizando o favoreciendo el desarrollo de los

acontecimientos. En el caso del litigio por el Canal de Beagle y las islas Picton Lennox y Nueva, las incidencias que tienen las estructuras decisorias y el tipo de régimen particular influyen sobre los procesos de negociación diplomática.<sup>2</sup>

Los conflictos entre los Estados pueden producirse debido a diversos motivos y desde diferentes perspectivas analíticas.<sup>3</sup> Ahora bien, se optará por una perspectiva en particular, en la cual se pueden identificar varios elementos representativos para-con el conflicto. Si consideramos la naturaleza del desenlace de los conflictos entre los Estados, podemos diferenciar al menos tres tipologías: “luchas”, “juegos” y “debates”.<sup>4</sup> Las “luchas”, tipos de conflictos casi automáticos, es la categoría que mejor

\* cristiandireno1@gmail.com

ilustraría la escalada de violencia pre bélica entre Argentina y Chile para el periodo 1977- 1978. Es así que podemos observar que los gastos militares como porcentaje del P.B.I. presentan un notable aumento en Argentina a partir de 1976 y se mantienen relativamente similares en los años posteriores hasta el retorno de la democracia. Conclusiones similares pueden obtenerse en el análisis de los gastos chilenos.<sup>5</sup>

En ese tipo de conflicto, las acciones de una de las partes propician el accionar contrario del otro existiendo procesos de aceleración o de desaceleración. Esto puede evidenciarse, la aceleración, en las carreras armamentísticas de cada país. Particularmente, para el caso argentino, las crecientes exportaciones facilitaron la acumulación de reservas en efectivo que prepararon el camino para algo muy similar a una “orgia” de compras en el mercado de armamentos del mundo, compras desenfrenadas que se aceleraron en los últimos meses de 1978.<sup>6</sup>

Sin embargo, un dato central de esta situación está dado en que tanto en Argentina como en Chile existían regímenes autoritarios que llegaron al poder de la mano de Golpes cívicos-militares y se pretendió fomentar además, por las posiciones más duras, una deshumanización acerca del otro. Esto último sería una condición necesaria para fomentar el odio necesario para iniciar las hostilidades hacia su propio vecino.



Es en este sentido en el que en el film se presenta el dilema existente entre dos universos irreconciliables: en primer lugar la posición más dura ligada a la inevitabilidad de la guerra expresada en las facciones ligadas al nacionalismo territorialista, en donde se fomentaba el odio y en la que se sustentaban derechos de posesión desde ambos lados a través de múltiples elaboraciones teóricas. Además, bajo esta óptica, se considera al otro como un enemigo, diferente, al que hay que vencer bajo cualquier costo. En segundo lugar se expresa la opción contraria, en donde se apostaba a

una salida pacífica del conflicto y en donde reinaban expresiones que se enlazaban más en las similitudes existentes entre ambos países. Varios son los momentos en los que el film incurre en esta dicotomía y en la incomodidad de tener que apuntar las armas frente a un “otro” que es diferente pero a la vez es familiar, similar, en el sentido del mutuo reconocimiento como un igual. Se tomará el ejemplo del sargento chileno Osvaldo Ferrer quien en el momento de responder como es Argentina el mismo responde “igual que aquí” y además deja en claro que en la región en la que están inmersos las familias están compuestas por ciudadanos de ambos países. Aun así, la posición del sargento quien tenía pleno conocimiento del aspecto social de la región, está dispuesto a apuntar su fusil, aunque esta situación puede analizarse también en el hecho del respeto de la estructura jerárquica dentro de la Fuerza a la que pertenece y la mera oposición a la orden impartida desde arriba, implicaría una situación de desobediencia y conllevaría un castigo.

Otro de los aspectos en los que el film incurre también es en exponer la situación que les tocó vivir a los jóvenes que estuvieron involucrados en la puesta en marcha de los preparativos para el enfrentamiento bélico desde ambos bandos.<sup>7</sup> La voz en off del soldado chileno, en momentos en los que su grupo pierde referencia a raíz de la descomposición de una brújula, apunta claramente a describir que “las trincheras son para esconderse, nosotros solo queríamos que alguien nos encontrara”. Tal vez, uno de los aspectos a destacar es que el servicio militar tenía el carácter de obligatoriedad en ambos países y por lo tanto a las fracciones que les tocó incurrir en servicio para 1978, tuvieron que formar parte de los planes de ataque y defensa correspondientes. Se reflejan rasgos claves relacionados con la juventud en ambos bandos, en donde por ejemplo, prevalecía la pasión por el fútbol, deporte por excelencia de la región del atlántico sur. De hecho, el mundial de 1978 va a tener una importante función legitimadora de la dictadura en Argentina<sup>8</sup> y se intentó dar una imagen de pacificación y de orden hacia el mundo debido a que las denuncias y los reclamos por justicia en relación a los detenidos desaparecidos habían tenido repercusiones a nivel internacional. Es así que los jóvenes encuentran en un partido de fútbol la canalización de la necesidad de diversión en medio de un clima bélico, aunque el mismo no está exento de tensiones, estrechamente ligadas con los sujetos más “profesionales”, con una clara tendencia

nacionalista. Además el juego les permite escapar del miedo a la muerte que existía dentro de estos jóvenes a sabiendas de la cercanía de ella. En este sentido, es pertinente nombrar la escena en la que los conscriptos bailan entre ellos las danzas típicas de cada país: el tango en Argentina y la cueca en Chile. Esto último constituye una parte importante en la construcción de las identidades culturales de cada país y actuaría a la vez, como un elemento de diferenciación entre ellos.



Ahora bien, una escena disruptiva es la que sucede tras la aparición de un pastor quien circula libremente por esas tierras y no le preocupa para nada la delimitación de la frontera. El término de frontera<sup>9</sup> puede analizarse desde múltiples puntos de acceso: como un límite físico que marca una diferencia política, aunque no cultural entre dos países o bien como un límite cultural, social o ideológico generado por las culturas para marcar aquello que es correcto y aquello que se aleja de la normalidad aceptada.<sup>10</sup> Es por ello que la demarcación “simbólica” de la frontera, por parte de los soldados adquiere un significado claramente asociado a una situación ineludible: la necesidad de demarcar una diferencia en una zona en donde predominan las similitudes, ya sean geográficas, culturales y hasta históricas entre ambos países. Es por ello que en este trabajo se considera que la frontera existente a través de la cordillera de Los Andes no es más que una frontera políticamente delimitada, cuyos orígenes legales surgen hacia finales del siglo XIX, momento de consolidación de los diferentes Estados-Naciones en América Latina y en gran parte del mundo occidental. Es más, se puede observar que las regiones en cuestión están íntegramente relacionadas producto de la historia compartida y de la cercanía geográfica. En este sentido, el film es claro: la lógica de amigo-enemigo es absurda y se refleja en otra situación clave: la herida del conscripto chileno Guillermo Mansilla. Al no poseer medicina, surge el debate moral de solicitar ayuda a los soldados argentinos quienes en la

inmensidad del territorio que los rodea, serían los únicos que tendrían la posibilidad de salvarle la vida, aunque también son quienes podrían quitársela. La situación se resuelve con el intercambio solidario de ambos bandos. Justamente a es través de “brújula”, una perra que encuentran perdida, es que se inician las relaciones entre ellos. No obstante, el soldado más profesional argentino opuso resistencia a que se le brinde la ayuda necesaria, puesto que “no hay mejor chileno que un chileno muerto”, a lo que su superior Ocampo le responde rápidamente “silencio, y usted no sea bestia”. Otra escena en la que refleja tal dicotomía, es la representada por el soldado más intransigente chileno que no aceptó comer el cordero que les había regalado aquel pastor que se encontraba de paso, alegando que no podía hacer tal cosa con el enemigo; a su vez le pregunta a su superior Ferrer ¿usted cree que van a poder matar tan fácil después de esto?, a lo que este le responde “hay cosas que uno hace que no sabe por qué las hace y esta es una de esas”. Sin embargo el soldado no acepta ir y resta solo limpiando su rifle. Estos casos demuestran nuevamente la lógica del título *Mi mejor enemigo*.

A raíz del análisis de las situaciones expresadas podemos sostener que el film refleja un concepto de frontera que se asemeja más a su concepción como un espacio de intercambio e interconexión entre dos culturas que son ante todo similares, con raíces comunes pero que han ido desarrollando, a lo largo de la historia particularidades, diferencias entre ellas.

Sin embargo, al transcurrir dentro de un sistema jerárquico de dominación propio de las FF.AA., en el momento en el que la guerra es inminente, el 22 de diciembre, los bandos que habían jugado, bailado e intercambiado horas de sus vidas, se preparan para abrir fuego unos contra otros, como si fueran desconocidos. Finalmente, con la llegada de la noticia del cese de la hipótesis de guerra por medio del radio de los argentinos se vive un instante de alegría y distensión hasta el momento en el que Ocampo se acerca a devolver las cartas que le había confiado un conscripto chileno. Contrariamente, el bando chileno no había recibido las órdenes de replegarse puesto que su radio no tenía batería, por lo cual se termina con un intercambio de disparos iniciado por el soldado “más profesionalizado” chileno y que tendrá como resultado un herido y un muerto. Se efectiviza, entonces, la creación imaginaria del otro, puesto que toda guerra contiene en sí misma un componente imaginario por más fundamentos teóricos que puedan esbozarse con mayor o menor claridad.

## Conclusiones

El film toma el nombre de *Mi mejor enemigo* a partir del hecho de mostrar diversas situaciones en donde entran en tensión la asimilación con la diferenciación entre ambos bandos. Pese a que las similitudes son mayoría frente a las diferencias, la tensión de una guerra inminente, inevitable, pone de manifiesto como la estructura decisoria hacia el interior de las FF.AA. con el particular contexto histórico que presentaba para ese entonces dos gobiernos dictatoriales podía desencadenar sin demasiados contratiempos el inicio de las hostilidades. Incluso, al inicio del film, el soldado conscripto Rojas deja constancia de la existencia de desaparecidos en su tierra, situación en la que lamentablemente existían también, similitudes hacia ambos lados de la cordillera y con algunos matices, en varios países limítrofes.

También podrían interpretarse que los planos realizados para poder contemplar la región en la que transcurre gran parte de la película, tendrían la intencionalidad de mostrar otro aspecto importante, la sensación de soledad con la que debían convivir estos jóvenes que debieron incurrir a un enfrentamiento contra otros jóvenes con los que se identifican casi en su plenitud. Incluso en ese inmenso territorio de la pampa patagónica, unos y otros no logran diferenciarse, son sólo un componente más del paisaje que no distingue diferencias. La aparición del pastor quien circula libremente por esos pagos, no hace otra cosa más que reflejar tal situación, ingenua y ridícula, pero real. Es en este sentido que el concepto de frontera adquiere una importancia central ya que el origen de tal delimitación se puede encontrar ante la necesidad de “protección” ante lo extraño, lo ajeno y que por lo tanto puede ser considerado como hostil y peligroso. En este sentido, el Estado a través de sus FF.AA. sería el encargado de controlar y contener tal frontera,<sup>11</sup> tan precisa y tan confusa a la vez.



Las situaciones de diversión entre los jóvenes es un elemento disruptivo que en cierta parte contribuye a fortalecer la posición por la paz frente a la postura belicista, aunque momentáneamente, ya que el film incurre en intercalar momentos de tensión con otros de relajamiento. Aun así la juventud vence el miedo a morir en los momentos de diversión entre ambos. En este sentido, la aparición de la perra podría interpretarse como una señal de humanidad por parte de los soldados frente a la pretendida deshumanización impartida desde arriba por dos regímenes militares, ya que no se podría apuntar y disparar hacia el otro sin antes crear una imagen negativa del adversario.

Al finalizar el film se deja al público una reflexión que nace a partir de Rojas, quien luego del retorno de la frontera se sienta en la mesa con sus compañeros, y brindan por la memoria del conscripto Chilote, abatido en el intercambio de disparos y se desprende casi inevitablemente un razonamiento: “ni un besito, ni un billete, ni medalla, ni las gracias.” A decir verdad, la soledad, única compañera de la travesía que les había tocado vivir, no los había abandonado aun al momento de su regreso. Pues, la sociedad de ambos lados de la cordillera estaba, en su amplia mayoría, exenta, al margen del conflicto limítrofe que los tuvo en pie de guerra y que recibieron a las fiestas de fin de año de 1978 con una sensación de paz, de tranquilidad, tal vez no de ir a la guerra, sino de enfrentarse con quienes convivían desde su nacimiento.

## Referencias

A.A.V.V. (2011) *La frontera argentino-paraguaya ante el espejo. Porosidad y paisaje del Gran Chaco y del Oriente de la República del Paraguay*. Universitat de Barcelona, Barcelona.

Bosoer, Fabián (2005) *Generales y Embajadores. Una historia de las diplomacias paralelas en la Argentina*. Bergara. Buenos Aires.

Deutsch, Karl (1974), *El análisis de las relaciones internacionales*. Psicología. Paidós, Buenos Aires.

García Targa, Juan (2006) *Fronteras coloniales en América. El caso de México*. Pp. 60. En: Montserrat Ventura i Oller Ariadna Lluís i Vidal-Folch Gabriela Dalla Corte Ed. (2006) *La Frontera entre límites i points*, Casa América Catalunya, Barcelona.

Madrid Murúa, Rubén (2003) “*La Estrategia Nacional y Militar que planificó Argentina, en el marco de una estrategia total, para enfrentar el conflicto con Chile el año 1978*”, Memorial del Ejército de Chile, Edición N° 471, págs. 50-69, Santiago, Chile.

Mosquera, Carlos Julio (1994) *La conciencia territorial argentina*. Círculo Militar Argentina. Buenos Aires.

Oszlak, Oscar. (1987) *La formación del Estado argentino: orden, progreso y organización nacional*. Planeta Buenos Aires.

Passarelli, Bruno. (1998). *El delirio armado. Argentina-Chile. La guerra que evito el Papa*. Sudamericana. Buenos Aires.

Stepan, Alfred. (1982) *Repensando a los militares en política. Cono Sur: Un análisis comparado*. Sudamericana/ Planeta S.A. Buenos Aires.

Tulchín, Joseph (1990) *La Argentina y los Estados Unidos. Historia de una desconfianza*. Planta. Buenos Aires.

<sup>1</sup> Daus Federico 1978; 169. En Mosquera, Carlos Julio (1994) *La conciencia territorial argentina*. Círculo Militar Argentina. Buenos Aires.

<sup>2</sup> Bosoer, Fabián (2005) *Generales y Embajadores. Una historia de las diplomacias paralelas en la Argentina*. Vergara. Buenos Aires.; 327.

<sup>3</sup> Las distintas perspectivas de análisis ligadas a temáticas pertenecientes a las Relaciones Internacionales están determinadas por las distintas tradiciones de pensamiento y los grandes paradigmas teóricos. Sin embargo, el panorama actual presenta una gran diversidad de enfoques que presentan un pluralismo teórico y metodológico dentro de la disciplina.

<sup>4</sup> Rapoport 1960 en: Deutsch, Karl (1974), *El análisis de las relaciones internacionales*. Psicología. Paidós. Buenos Aires.

<sup>5</sup> Stepan, Alfred. (1982) *Repensando a los militares en política. Cono Sur: Un análisis comparado*. Sudamericana/ Planeta S.A. Buenos Aires pp. 77.

<sup>6</sup> Tulchín, Joseph (1990) *La Argentina y los Estados Unidos. Historia de una desconfianza*. Planta. Buenos Aires. Pp 261.

<sup>7</sup> En el caso argentino, se desplegó el denominado Operativo Soberanía. Al respecto véase: Madrid Murúa, Rubén (2003) “*La Estrategia Nacional y Militar que planificó Argentina, en el marco de una estrategia total, para enfrentar el conflicto con Chile el año 1978*”, Memorial del Ejército de Chile, Edición N° 471, págs. 50-69, Santiago, Chile.

<sup>8</sup> De hecho, el conflicto era vivido por algunos militares argentinos en términos similares al de un partido de fútbol en donde el empate de por sí era una derrota. Al respecto véase Passarelli, Bruno. (1998). *El delirio armado. Argentina-Chile. La guerra que evito el Papa*. Sudamericana. Buenos Aires.

<sup>9</sup> Un análisis pormenorizado del concepto de frontera puede obtenerse a través de la obra: A.A.V.V. (2011) *La frontera argentino-paraguaya ante el espejo. Porosidad y paisaje del Gran Chaco y del Oriente de la República del Paraguay*. Universitat de Barcelona. Barcelona.

<sup>10</sup> García Targa, Juan (2006) *Fronteras coloniales en América. El caso de México*. Pp. 60. En: Montserrat Ventura i Oller Ariadna Lluís i Vidal-Folch Gabriela Dalla Corte Ed. (2006) *La Frontera entre límites i points*, Casa América Catalunya, Barcelona.

<sup>11</sup> En relación a la consolidación estatal véase Oszlak, Oscar. (1987) *La formación del Estado argentino: orden, progreso y organización nacional*. Planeta Buenos Aires.

# Automatización del Test de Bechdel-Wallace

José Nahuel Freitas\*, Milena Rosenzvit, Stephanie Muller  
CONICET – FCEN (UBA)

Recibido: 19 de febrero 2016; aceptado: 12 de marzo 2016

## Resumen

Una película pasa el Test de Bechdel-Wallace si cumple que 1) hay al menos dos mujeres en ella que 2) en algún momento hablan entre sí 3) acerca de algo que no es un hombre. Se cree que aproximadamente el 40 % de las películas actuales falla en el Test. A pesar del enorme potencial que tiene esta herramienta para hacer visible la desigualdad de género en el cine, no se ha desarrollado, desde su creación en 1985, una versión automática de la misma. Ese fue el propósito de este trabajo. El test desarrollado permitió, a través del análisis de los guiones del sitio [imdb.com](http://imdb.com), obtener evidencia de que la cantidad de películas que pasan el test es incluso menor a estimaciones previas. Además, este programa permite analizar grandes corpus de guiones en función del género cinematográfico.

**Palabras clave:** Test de Bechdel-Wallace | Desigualdad de Género | Análisis de textos automáticos | Análisis de guiones

## Abstract

A movie is considered to pass the Bechdel-Wallace if it satisfy three conditions: 1) there are at least two women characters that 2) talk to each other at some point 3) about something that is not related to a men. It is believed that about 40% of movies fail to pass the test. In spite of the great potential of this tool to make visible the gender inequality in cinema, since its introduction in 1995, an automatic version of it is still to be developed. That was the purpose of this work. The developed test enabled us, through the analysis of movie scripts obtained from the site [imdb.com](http://imdb.com), obtain evidence that the number of movies that pass the test is even lower than previous estimations. Also, this program allows to analyse large sets of scripts as a function of the cinematographic genre.

**Keywords:** Bechdel-Wallace test | Gender Inequality | Automatic text analysis | Script analysis

## Introducción

El Test de Bechdel-Wallace apareció por primera vez en la tira cómica *The Rule* del cómic *Dikes to Watch Out For*<sup>1</sup> de la historietista estadounidense Alison Bechdel, en 1985. En aquella tira (ver Figura 1), uno de los personajes es invitado al cine y responde que solo acepta ver una película si la misma pasa 3 condiciones: 1) debe haber al menos dos personajes femeninos en la película 2) en algún momento los personajes femeninos deben hablar entre sí, 3) acerca de algo que no sea un hombre. Estas reglas fueron ideadas por Liz Wallace, una amiga de la autora, que dijo haberse inspirado en un fragmento de *A Room of One's Own*, de Virginia Woolf:<sup>2</sup> “*And I tried to remember any case in the course of my reading where two women are represented as friends. [...] They are now and then mothers and daughters. But almost without exception they are shown in their relation to men. It was strange to think that all the great women of fiction were, until Jane Austen's day, not only seen by the other sex, but seen only in relation to the other sex.*”. Luego de

la publicación, este conjunto de condiciones pasó a ser conocido como El test de Bechdel-Wallace o, como nos referiremos de ahora en adelante, Test de Bechdel.

En el año 2008 se creó el sitio web [bechdeltest.com](http://bechdeltest.com),<sup>3</sup> en el cual los usuarios pueden subir el nombre de una película y el resultado de la aplicación del test. Al día de la fecha (14/02/2016) el sitio cuenta con 6341 películas, de las cuales el 57,6 % pasa el test.<sup>4</sup> Asimismo, muchas de las películas más conocidas y premiadas de la historia, sorprendentemente, no pasan el test. Algunos ejemplos son la trilogía original de *Star Wars*, la saga completa de *El Señor de los Anillos*, *El Padrino*, *Forrest Gump*, y *El Rey León*. Entre las argentinas, podemos citar *El Secreto de sus Ojos*.<sup>5</sup> El hecho de que una película en particular pase el Test no implica que haya una participación femenina aceptable, o que no tenga contenido sexista. Igualmente, una película puede no pasar el Test de Bechdel y aun así transmitir un mensaje por la igualdad de género. Pero, si analizamos en conjunto un gran número de películas, que sean representativas, por ejemplo, de una época, o poseedoras de un cierto rating, o distintivas de un direc-

\* [nahuel.freitas@gmail.com](mailto:nahuel.freitas@gmail.com)



Figura 1. Tira cómica que dio origen al test.

tor o un género cinematográfico, y obtenemos un alto número de ellas que no pasa el test, resulta razonable interpretar los resultados en términos de desigualdad de género. Al ser un test muy poco exigente, permite poner de relieve la poca participación femenina en la ficción cinematográfica. Basados en su relativa sencillez, y en el potencial que tiene este test para mostrar, en términos estadísticos, el lugar de la mujer en el cine, decidimos desarrollar una versión computacional del mismo. Creemos que este desarrollo tiene principalmente dos ventajas respecto al sitio web bechdeltest.com. Por un lado, permite analizar un gran número de películas al mismo tiempo, y comparar los resultados obtenidos en función de distintos parámetros (género, director, fecha de producción, país de procedencia). En segundo lugar, permite hacer el análisis sobre un conjunto de películas que puedan resultar una muestra verdaderamente representativa de un grupo. Por el contrario, la base de datos del sitio web crece con el constante aporte particular de los usuarios, que puede tener diferentes tipos de sesgos. Luego de una exhaustiva búsqueda, no hemos encontrado ningún desarrollo similar, por lo que creemos que puede resultar una innovación significativa.

## Métodos

El Test de Bechdel se presta especialmente para hacer una versión computacional puesto que comprende tres simples condiciones que pueden analizarse a partir de los guiones de las películas. No es un test para el que existan distintas interpretaciones acerca de cómo aplicarlo. En distintos sitios web, foros y estudios en general siempre se pretende que el test se aplique de manera totalmente estricta: no influye el largo de los diálogos o la importancia de los mismos, sino simplemente si se cumplen o no esas tres condiciones. En particular, hay una sola enmienda que se suele hacer a la primera condición, y que nosotros decidimos adoptar por cuestiones metodológicas: los personajes femeninos en cuestión deben tener nombre. Así, el test queda resumido de la siguiente manera: una película pasa el test si tiene al menos dos personajes femeninos con nombre que en algún momento hablan entre sí acerca de algo que no es un hombre. Por lo demás, el resto de los personajes pueden ser todos masculinos, o femeninos sin nombres, o tener diálogos totalmente machistas. En términos generales, el programa desarrollado debería: a) identificar los personajes de cada guión y clasificarlos en femeninos y masculinos, estableciendo si hay al menos dos femeninos b) identificar si hay al menos alguna conversación entre dos personajes femeninos, identificar si hay o no una referencia a un hombre. Luego, el programa podría clasificar a las películas según pasen 0, 1, 2 o las 3 condiciones. Para escribir el programa se utilizó el lenguaje Python.<sup>6</sup> El mismo lenguaje fue utilizado para obtener los guiones y bases de datos automáticamente de los distintos sitios web. El módulo BeautifulSoup fue de gran ayuda al momento de procesar los documentos html.<sup>7</sup>

*Identificación de personajes.* El primer paso del programa es convertir cada guión en una lista de intervenciones. Cada intervención consiste en el nombre del personaje y lo que este recita. Luego identifica a cada uno de los nombres de esa lista con el género correspondiente, para lo cual busca ese nombre en listas de nombres femeninos y masculinos en inglés. Estas listas fueron generadas a partir de la base de datos de nombres del censo de Estados Unidos del año 1990.<sup>8</sup> Sin embargo, hay algunos personajes que nuestro programa no puede identificar, debido a que son nombres especialmente inventados para esa película, o en idiomas distintos al inglés, o bien son nombres que se usan para ambos géneros. No hemos tenido problemas con nombres poco comunes, de-

bido a que las listas generadas son muy completas (1565 nombres de mujeres y 1181 nombres de hombres). Otro tipo de casos se da cuando los personajes están nombrados por su apellido más algún título, por ejemplo: Mr. Brown. Es por ello que las listas de nombres generadas contienen además algunos títulos, como Mr, Ms, Queen, entre otros. A pesar de ello, algunos personajes cuyo título es genéricamente ambiguo (“Professor”) no pueden ser identificados por el programa. Por último, hay casos en los que los personajes no tienen nombres, por ejemplo: “The Waitress”, “The Lawyer”. En estos casos, si bien nuestro programa no puede identificar el género del personaje, esto no constituye un problema para analizar si se cumplen o no las primeras dos condiciones, puesto que hemos adoptado la enmienda de que los personajes femeninos que participan del diálogo en cuestión deben tener nombre. Sin embargo, en el caso de que haya conversaciones entre dos mujeres, esto puede llevar a errores al analizar si se cumple o no la tercera condición.

*Identificación de conversaciones.* Para identificar si existen diálogos entre mujeres con nombre, el programa recorre todas las intervenciones de un guión e identifica aquellos casos en los que hay dos intervenciones consecutivas hechas por personajes femeninos (que no sean el mismo personaje). Si el programa encuentra al menos una conversación entre mujeres, considera que la película ha cumplido con la segunda condición del test. En este punto es donde pueden darse más discordancias con el análisis que haría un humano: el programa no es capaz de evaluar si dos mujeres hablan entre sí cuando hay alguna intervención en el medio. Por otro lado, el programa no es capaz de dividir el guión en escenas, con lo cual se dan casos en que si la última intervención de una escena y la primera intervención de la escena siguiente están hechas por personajes femeninos, el programa lo identificará como un diálogo. Como ejemplo paradigmático, nuestro programa estableció que la película Magnolia pasa el Test de Bechdel, habiendo un solo “diálogo” entre mujeres que no es acerca de un hombre: “ROSE:-bye CLAUDIA: -Hello”. Esta incapacidad del programa se debe a que el formato de los guiones no es lo suficientemente regular para poder identificar el comienzo o el final de las escenas. Si bien existen protocolos en relación a la estructura y formato que debieran tener los guiones de películas,<sup>9</sup> en la práctica no existe un único formato. Por suerte, esto no constituye un problema para identificar los personajes y separarlos de las intervenciones, dado que a pesar de los distintos formatos algunas reglas generales se suelen cumplir.

*Identificación de referencias a hombres.* Para determinar si una película pasa la tercera condición, el programa recorre las conversaciones entre personajes femeninos buscando referencias masculinas, que identifica comparándolas con una lista generada de la siguiente manera: en primer lugar, existe una lista base que incluye nombres masculinos y referencias masculinas (him, husband, father, entre otros). En segundo lugar, cada vez que el programa identifica los personajes femeninos de un guión, añade a esta lista al resto de los personajes. Esta decisión puede traer algunos errores, pero hemos visto que aplicarla mejora significativamente la eficiencia del test, cuando se comparan los resultados obtenidos con los que arroja el sitio bechdeltest.com.

*Validación del programa.* Utilizamos dos corpus de guiones para poner a prueba el programa, ambos extraídos de The Internet Movie Script Database.<sup>10</sup> El corpus mayor contiene 946 guiones (casi la totalidad de guiones en dicho sitio). El corpus menor contiene un subconjunto de guiones de películas del corpus mayor (176), aquellas cuyo resultado para el Test de Bechdel se encuentra en el sitio bechdeltest.com. Para encontrar dicha intersección se bajaron los nombres de todas las películas del sitio bechdeltest.com junto con su resultado en el test. El corpus menor nos permitió comparar los resultados obtenidos por nuestro programa en el transcurso de su desarrollo, de manera de ir modificando funciones que mejoraran su eficiencia. Además, del corpus menor se eliminaron algunas películas cuyos personajes tenían nombres que no iban a poder ser identificados por nuestro programa por el hecho de ser extraterrestres (por ejemplo, *Star Trek*, *Star Wars*).

*Versión masculina del test.* Si bien puede parecer evidente que los requerimientos del test no son muy exigentes, resulta adecuado leer los resultados en comparación con un test inverso, sobretodo si el análisis se hace de forma cuantitativa. La versión masculina del Test de Bechdel que desarrollamos es la siguiente: una película pasa el test si hay al menos dos hombres que en algún momento hablan entre sí acerca de algo que no es una mujer. De esta manera, podemos estar seguros que los resultados se deben a desigualdad de género y no artefactos de la herramienta utilizada.

*Análisis por género de película.* Como una prueba de concepto de una posible aplicación del test automático se estudió la proporción de películas que fallan el test en función de los distintos géneros cinematográficos. Este análisis fue realizado sobre el corpus mayor, para lo cual se asignó cada película a uno o varios géneros. Esta infor-

mación estaba disponible en el mismo sitio de donde los guiones fueron obtenidos.<sup>11</sup> Los géneros para los cuales se tenían menos de 100 películas fueron descartados del análisis. Los resultados obtenidos fueron luego comparados con un análisis independiente sobre la base de datos de bechdeltest.com, realizado con anterioridad.<sup>12</sup>

### Resultados

*Validación del programa.* Utilizando el programa desarrollado aplicamos el Test de Bechdel al corpus menor de guiones, encontrando que un 45.61 % no pasa el test. Estos datos son similares a los arrojados por el sitio web, según el cual lo falla el 46.7% de las películas. Por lo tanto creemos que la herramienta desarrollada es robusta, si bien hay algunos parámetros que podrían mejorarse. Por otro lado estos resultados confirman el sesgo existente entre ambos géneros. Para entender a qué pueden deberse las diferencias existentes entre los resultados de ambas herramientas, desagregamos los mismos en función de la cantidad de condiciones que cumplen las películas (0, 1, 2 ó 3). La Tabla III A muestra las probabilidades de dar la respuesta i dado que la película clasifica como j según el test del sitio web. Si los resultados de nuestro programa coincidieran exactamente con los de la página web la tabla debería tener 1 en la diagonal y 0 fuera. Si bien no coinciden exactamente, se ve que los elementos de la diagonal son mayores a los elementos fuera de la diagonal. Las mayores diferencias parecen deberse a que nuestro programa asigna un “3” (es decir, considera que se han cumplido las 3 condiciones) en muchos casos en los que el sitio asigna un 1 ó un 2. Esto podría deberse a que nuestro programa identifica conversaciones entre mujeres que no lo son (por ejemplo, debido a cambios de escenas) y/o no es capaz de identificar algunas referencias masculinas.

	Res. Prog.	0	1	2	3
Res. Sitio					
0		0.65	0.18	0.06	0.12
1		0.07	0.37	0.23	0.33
2		0.03	0.03	0.47	0.47
3		0.05	0.06	0.11	0.78

Tabla IIIA. Probabilidades P (III) de que el programa de la respuesta i dado que la película clasifica como j en el sitio web.

Por otro lado, analizando algunas películas hemos visto que no es solo nuestro test el que falla. Se vio que la base de datos del sitio también tiene errores, pues con nuestro programa se identificaron guiones que claramente pasaban el test y que en el sitio clasificaban como que no lo pasaban. Por ejemplo, en la película *El Gran Pez* el único diálogo hallado entre mujeres fue -“Voy a lavar los platos”- “Yo te ayudo”. Según bechdeltest.com la película no pasa la tercera condición, si bien en el foro uno de los usuarios manifiesta su desacuerdo justamente haciendo referencia a este diálogo. Por otro lado, este es un buen ejemplo de lo aclarado respecto a la interpretación del test: el hecho de que una película en particular lo pase no implica que la participación femenina sea muy destacable. Al analizar el corpus de datos mayor, encontramos radicales diferencias en relación al número de películas que pasan el test. Si bien utilizando el corpus menor sabemos que hay cosas que se pueden mejorar, decidimos averiguar qué resultados se obtienen al correr el programa con un corpus más grande de guiones. Se encontró que un porcentaje mucho menor de películas pasaban el test, exactamente un 21.45 %. Esto podría deberse a varias causas. En primer lugar, el corpus menor, hecho con la intersección del corpus mayor con la base de datos del sitio, puede tener un cierto sesgo. Es decir, que las películas mayormente subidas por los usuarios del sitio sean una muestra no representativa del universo de guiones, con un mayor número de películas que sí pasan el test. Otra opción (no excluyente) es que el corpus mayor contenga un mayor porcentaje de películas que nuestro programa no es capaz de analizar correctamente. Esto concuerda con el hecho de que del corpus menor se eliminaron algunas películas cuyos personajes tenían nombres especialmente inventados. Dada la tendencia del test automático a asignar un “3” en casos donde el sitio web asignaría “1” o “2” (tendencia observada sobre el corpus menor), es llamativo el hecho de que al aumentar el tamaño la cantidad de películas que pasan el test disminuya tan abruptamente. Esta observación parecería apoyar la hipótesis de que las películas ingresadas en el sitio web están sesgadas.

*Versión masculina del test.* Utilizando un programa inverso al desarrollado para aplicar el Test de Bechdel, analizamos el corpus menor de guiones, obteniendo que un 87.64 % de los guiones pasan el test inverso.

*Análisis por género de películas.* Los guiones del corpus mayor fueron catalogados según su género y analizados por el test automático. Un análisis similar fue realizado previamente sobre la base de datos de bechdeltest.com.<sup>13</sup> Ambos resultados se muestran en la Figura 2.

Solo 6 géneros cumplieron con la condición de tener más de 100 películas: Romance, Drama, Comedy, Thriller, Crime, Action. Se observa que el test automático ordena los géneros según la cantidad de películas que pasan en una forma consistente con los resultados del sitio web. Esto nos permite concluir que el test desarrollado es una poderosa herramienta para realizar estudios automáticos sobre grandes corpus de datos en función de parámetros tales como géneros cinematográficos.

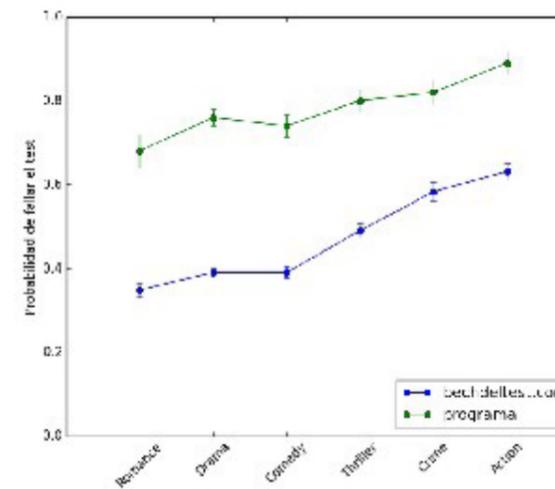


Figura 2. Probabilidad de fallar el Test de Bechdel en función del género cinematográfico. Resultados del test automático (verde) y del sitio web bechdeltest.com (azul).

### Discusión

Desde la publicación original de la tira *The Rule* en 1985, el mayor intento por realizar estudios sistemáticos

### Referencias

- 1 Bechdel, Alison. *Dykes to watch out for*. Firebrand Books, 1986.
- 2 Woolf, Virginia. “A Room of One’s Own. 1929.” New York: HBJ (1957).
- 3 <http://bechdeltest.com>
- 4 <http://bechdeltest.com/statistics/>
- 5 G. van Rossum, Python tutorial, Technical Report CS-R9526, Centrum voor Wiskunde en Informatica (CWI), Amsterdam, May 1995.
- 6 <http://www.crummy.com/software/BeautifulSoup/>
- 7 [http://www.census.gov/genealogy/www/data/1990surnames/names\\_files.html](http://www.census.gov/genealogy/www/data/1990surnames/names_files.html)
- 8 [http://es.wikipedia.org/wiki/Guion\\_cinematogr%C3%A1fico](http://es.wikipedia.org/wiki/Guion_cinematogr%C3%A1fico)
- 9 <http://www.imsdb.com/>
- 10 [http://www.reddit.com/r/dataisbeautiful/comments/1hn1l3/ten\\_graphics\\_on\\_the\\_bechdel\\_test\\_oc](http://www.reddit.com/r/dataisbeautiful/comments/1hn1l3/ten_graphics_on_the_bechdel_test_oc)

<sup>11</sup> <http://www.imsdb.com/><sup>12</sup> [http://www.reddit.com/r/dataisbeautiful/comments/1hn1l3/ten\\_graphics\\_on\\_the\\_bechdel\\_test\\_oc](http://www.reddit.com/r/dataisbeautiful/comments/1hn1l3/ten_graphics_on_the_bechdel_test_oc)<sup>13</sup> <http://bechdeltest.com>

## Reseña de libros

### Las tres vidas de Antígona

*Antigone* | Slavoj Žižek | 2016

Paula Paragis\*



**Antigone**  
Slavoj Žižek  
Bloomsbury, 2016

Agradecimientos

Introducción

Obra

Posdata

*“Una sola cosa es cierta: la única manera de ser fiel a una obra clásica es asumirla como un riesgo –evitarlo, apegándose a la letra tradicional, es la manera más segura de traicionar el espíritu del clásico”.*

Slavoj Žižek, *Antigone* (2016)<sup>1</sup>

Lecturas de la Antígona de Sófocles ha habido muchas, desde Hegel, Kierkegaard, pasando por Lacan y hasta Judith Butler. Sin embargo, una vez más, el filósofo y psicoanalista esloveno Slavoj Žižek nos invita a correr el riesgo de ser incautos, de animarnos a traer a Antígona a nuestro tiempo. Según él, su escrito no se propone ser una obra de arte sino un ejercicio ético-político. Es por ello que nos propone una Antígona fuertemente influenciada por el teatro dialéctico de Bertold Brecht, obligando al público a pensar y no dejando nada por sentado, para que sea el espectador quien deba sacar sus propias conclusiones. Y efectivamente, la obra lleva al lector a sumergirse en las profundidades de la naturaleza humana, lo cual no es sin consecuencias, como lo muestra la reescritura que hace del famoso coro del Elogio del hombre:

Existen muchas cosas extrañas y maravillosas, pero ninguna más extrañamente maravillosa que el hombre. Él se ha enseñado a sí mismo el lenguaje y el pensamiento rápido como el viento, ha modelado sus sentimientos en pos de la vida cívica y comunitaria, aprendiendo a escapar de los helados rayos de la escarcha, de la lluvia incesante durante las tormentas de invierno, de la dura vida bajo el cielo abierto. Ese es el hombre –tan habilidoso en todo lo que hace. No hay evento que su destreza no logre afrontar– salvo la muerte, lo único que no puede eludir. Las cualidades de su talento creativo elevan las artes más allá de sus sueños y lo conducen, a veces hacia el mal y a veces hacia el bien. Lo importante de un logro verdadero, es por lo tanto cómo lidiar con el exceso demoníaco que nos habita, especialmente con el exceso de quienes nos lideran. Dado que gobernar fortalece este exceso humano, nadie está calificado para hacerlo individualmente. Lo correcto es que los hombres se gobiernen de manera colectiva. De ese modo, se controlan mutuamente para prevenir así estallidos demoníacos que puedan llevar a la catástrofe.

\* paula.paragis@gmail.com

Aún si no hay dioses que los ayuden, semejante colectivo de iguales está unido por un espíritu sagrado, un lazo más fuerte que el destino, un lazo que puede desafiar todos los poderes terrenales y tal vez hasta algunos divinos.

Según Žižek, esta puesta en escena nos confronta con una *verdadera Antígona contemporánea*, que nos hace abandonar despiadadamente nuestra simpatía y compasión por la heroína de la tragedia, haciéndola parte del problema. Dicha apuesta es netamente psicoanalítica: no se trata de proponer solución alguna sino de desplegar las preguntas fundamentales. En este sentido, no existe consenso o común acuerdo sobre “el bien”, puesto que no hay posibilidad alguna de arribar a una postura última y definitiva sin que ello conlleve una imposición.

Ya desde el inicio, el corifeo nos pone en la pista de este ejercicio de interrogación, puesto que la naturaleza humana resulta un campo complejo y caótico, del cual, con suerte, podríamos obtener una imagen más acabada:

Una delgada roca se muestra orgullosa, sola en medio de la hierba espesa.

Pero cuando las vigorosas manos de un hombre la levantan, gusanos, insectos, cucarachas, el infecto y repugnante murmullo de la vida

nos confronta con un caos que ni siquiera los dioses pueden controlar.

Esa es nuestra realidad en definitiva. Algunos hombres heroicos

intentan introducir algo de armonía y orden

en este caos, pero fracasan miserablemente, y sus actos no hacen sino desestabilizar aún más el orden cósmico.

Nuestra vida es un navío destrozado, con sus fragmentos dispersos.

Como si los dioses estuvieran jugando a los dados con nosotros

cuando una historia de vida es relatada, observamos cómo en muchos puntos

ésta podría haber tomado otro curso. Mientras no haya manera

de reunir los fragmentos y recobrar la armonía del navío, siempre

podemos hacer algo diferente. Podemos contar

la vida de un héroe para que, en el punto de bifurcación,

cuando los dioses arrojen sus dados, nosotros narremos todas las tiradas posibles. De este modo,

obtenemos muchas historias en paralelo, una sobre la otra, y aun cuando éstas no conformen un Todo armonioso,

nos ofrecen una imagen completa.

En ella descubrimos cómo las cosas podrían haber tomado un giro mucho mejor, pero a veces también cómo

lo que nos parece un mal camino ha sido en realidad una

elección afortunada

ya que otras opciones hubieran resultado mucho peores.

La Antígona de Žižek, deviene así una suerte de *narración de las tiradas posibles de un dado*, una obra teatral dialéctica, en tanto nos presenta diversos caminos, distintas perspectivas, no direccionando de ninguna manera el curso de pensamiento del lector. No se trata de eliminar el conflicto sino de exponerlo. El mismo procedimiento es utilizado en dos filmes que Žižek cita de manera explícita: “*El azar*” de Krzysztof Kieslowski y “*Corre, Lola, corre*” de Tom Tykwer. En ambos se presenta una tríada: a partir de una escena en común tres desenlaces posibles se despliegan, los cuales divergen a raíz de ciertas diferencias sutiles que llevan a conclusiones radicalmente distintas.

Resulta por lo tanto insoslayable la fuerte pregnancia que tiene en Žižek su versión de *Antígona* atravesada por el cine. Se trata a todas luces de una versión teatral del clásico que es *hablada* por el cine, y es a partir de su utilización como herramienta de lectura, que el autor sutilmente nos propone visitar la tragedia, acto que conlleva así su resignificación.

Es por ello que, en el punto crucial de la decisión, los acontecimientos podrían tomar tres direcciones distintas.

- La primera versión sigue la línea del desenlace de Sófocles, y el coro final elogia la insistencia incondicional de Antígona en sus principios – fiat justitia pereat mundus...
- La segunda versión muestra lo que debería haber ocurrido si Antígona hubiese ganado, convenciendo a Creonte de permitir la sepultura apropiada para Polinices, esto es, si su actitud honrada hubiera prevalecido. En esta versión, el coro final canta un elogio brechtiano del pragmatismo: la clase dominante puede darse el lujo de obedecer al honor y a rígidos principios, mientras que la gente común paga el precio por ello.
- En la tercera versión, el Coro ya no oficia de proveedor de la tonta sabiduría común y corriente, sino que se convierte en un agente activo. En el momento del clímax en el feroz debate entre Antígona y Creonte, el Coro da un paso al frente, reprendiendo a ambos por su estúpido conflicto, el cual amenaza la supervivencia de la ciudad entera. Actuando como una especie de comité de salud pública, el Coro toma el control como herramienta colectiva e impone una nueva legalidad, instalando la democracia del pue-

blo en Tebas. Creonte es destituido, y tanto Creonte como Antígona son arrestados y sometidos a juicio, rápidamente condenados a muerte y liquidados.

En síntesis, la nueva y provocadora obra de Slavoj Žižek ilustra de qué modo los conflictos pueden resultar más fructíferos que fatales, haciendo una especie de *elogio de la duda* que lleva al lector a formularse “una pregunta para cada historia”.<sup>2</sup> Pregunta cuya respuesta no es

simple. Sólo queda asumir el riesgo, reunir los fragmentos, suspender el caos y decidir. Tal como se propone el autor, “*la única forma de mantener vivo a un clásico es tratarlo como algo ‘abierto’, apuntando hacia el futuro, o, sirviéndonos de la metáfora evocada por Walter Benjamin, actuar como si la obra clásica fuera una película fotográfica cuyo apropiado químico para revelarla sólo fuera inventado más tarde, y por ello es recién hoy cuando podemos obtener el cuadro completo*”.

<sup>1</sup> Los pasajes de la *Antígona*, de Slavoj Žižek fueron traducidos al español por Paula Paragis con la colaboración de Juan Jorge Michel Fariña. La obra completa está disponible en inglés publicada por Bloomsbury Academic, Octubre 2016.

<sup>2</sup> Las frases utilizadas aluden a dos poemas de Bertold Brecht, “Preguntas de un obrero ante un libro” y “Loa a la duda”.

## Reseña de libros

### *Antígona: una tragedia latinoamericana*

Rómulo Pianacci | 2016

Irene Cambra Badii\*



#### **Antígona: una tragedia latinoamericana**

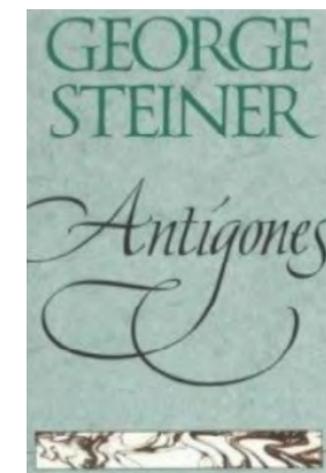
Rómulo Pianacci  
Losada, 2015

Introducción  
Estado de la Cuestión  
Rito, mito y tragedia  
*Antígona* a escena  
Algunas notorias *Antígonas* europeas  
Las *Antígonas* criollas  
Palabras finales

La tragedia de Antígona, concebida hace veinticinco siglos por Sófocles (Atenas, 498 a. C. - 406 a. C.), ha sido representada teatralmente en múltiples versiones. No deja de sorprender la multiplicidad de recreaciones de la pieza, en las que algunos rasgos de la historia permanecen mientras que otros devienen contingentes.

Como sabemos, el núcleo central de la tragedia se ubica en la decisión de la joven Antígona de cumplir con los ritos funerarios de su hermano Polinices, muerto en territorio tebano, que permanecía insepulto por orden de Creonte. El derecho a la sepultura y al duelo son valores destacados de la tragedia, que permanecen vigentes para la especie humana aún con el paso del tiempo.

Manteniendo este núcleo central, las distintas versiones han cambiado las características del personaje principal, los escenarios y los contextos históricos donde se ubica la trama.



En 1984, el filósofo y crítico literario George Steiner publica su primera versión de *Antígonas: una poética y*

\* irenecambrabadii@gmail.com

una filosofía de la lectura, editada en español por Gedisa en 1987. Allí recorre una variedad de interpretaciones sobre la tragedia original y distintas reversiones, desde la de Eurípides, pasando por la traducción de Hölderlin y relecturas contemporáneas como la de Anouilh y Bertold Brecht.

*Antígona: una tragedia latinoamericana* se basa en cierta manera en la antología de Antígonas realizada por Steiner, ya que en su primera lectura, Pianacci advierte que –de casi un centenar de versiones de la tragedia que comenta el investigador inglés– no se incluye ninguna de América Latina. No obstante, en el momento de la investigación de Steiner ya existían grandes clásicos como la *Antígona Vélez* (1952) de Leopoldo Marechal (Argentina), además de *Antígona* (1978) de José Gabriel Núñez (Venezuela) y *Pedreira das almas* (1979) de Jorge Andrade (Brasil).

Pianacci realiza un exquisito trabajo arqueológico de búsqueda de versiones teatrales escritas y representadas en el contexto latinoamericano, relevando los argumentos y analizando las *invariantes del mito*, que el autor sitúa en el conflicto entre lo privado y lo público, las leyes divinas y las leyes humanas, las cuestiones éticas entre el Estado y la familia o entre el Estado y el individuo, la conciencia privada y el bienestar público, el legalismo coercitivo y el humanismo instintivo, y el choque de la autoridad política con la identidad o elección sexual (Dubatti, 2015).

En el recorrido de los distintos países donde se ha representado la Antígona en sus múltiples versiones, Pianacci dialoga con los autores en una paciente investigación que releva 38 *Antígonas latinoamericanas* provenientes de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Nicaragua, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

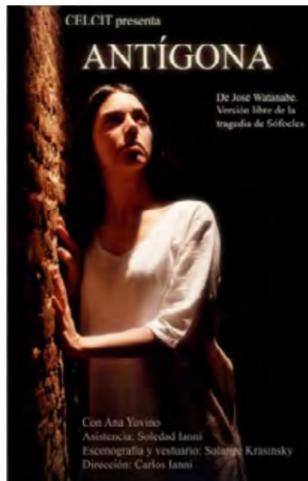
Resulta imposible para esta reseña poder dar cuenta exhaustivamente de ese rico material, pero quisiéramos enfocarnos en algunos ejemplos.

### “Algún día todos dirán que fui la hermana que no le faltó al hermano”

En primer lugar, abordaremos la Antígona de José Watanabe (Perú, 2000), representada en el CELCIT de Argentina durante las temporadas 2006, 2007, 2013, 2014, 2015 y 2016, con la actuación de Ana Yovino y la dirección de Carlos Ianni.

Esta versión libre de la tragedia de Sófocles resulta ser un espectáculo unipersonal: una única actriz va re-

presentando los distintos personajes: Naradora, Creonte, Antígona, el Guardia, Hemón y Tiresias. Resultan perceptibles algunas referencias implícitas al contexto peruano y sus familiares desaparecidos, las tumbas NN, los desplazados, que operan subterráneamente para darle un nuevo alcance a la tragedia.



En la versión argentina, que hemos tenido la oportunidad de ver en más de una ocasión, la exquisita emotividad de la actriz y el reflejo de múltiples matices para cada uno de los personajes producen distintos efectos en el espectador, que no sale indemne de dicha historia y de la puesta en escena. El recuerdo de esa Antígona joven, balanceándose sobre una cuerda como si se tratara de una hamaca, rememorando los días felices junto con sus hermanos, su padre y su tío, devendrá luego una actualización de la tragedia familiar cuando se suicide con esa misma cuerda, atando su herencia mortífera a su propia historia, y a la nuestra.

En esta reversión, el núcleo de la tragedia permanece ligado al deber de sepultura que Antígona refiere para con su hermano, en la frase que da inicio a este apartado, y en el parlamento que enuncia poéticamente:

“Quiero que toda muerte tenga funeral y después, después, después olvido” (Watanabe, 2000)

### Las Antígonas argentinas: las Madres de Plaza de Mayo

En Argentina, un antecedente ineludible está ubicado en la versión de Marechal, *Antígona Vélez*, quizás una de las versiones más bellas de la tragedia.

Por otra parte, en 1986, a diez años del comienzo de la última dictadura militar argentina, y tres del retorno

de la democracia, Griselda Gambaro produce la *Antígona furiosa* en clave grotesca.

“No es casual que esta primera dramaturga que se ocupa de Antígona elija la parodia para articular su obra dramática. Si bien la parodia implica la existencia de una obra previa, Gambaro se nutre de numerosos pre-textos y es atravesada por referencias intertextuales múltiples: Hamlet, Homero y los Evangelios, entre otros” (Pianacci, 2015, p. 125).

Retomando los apuntes de Noé Jitrik sobre la parodia (como la destrucción y el cierre de un ciclo previo), Pianacci ubica en la *Antígona furiosa* un “ejercicio escritural y de enmascaramiento” de una democracia recientemente recuperada y una manera de sobrellevar el pasado trágico de Argentina y sus desaparecidos.

La furia de Antígona, en intertextualidad con la locura de la Ofelia de *Hamlet*, está dirigida hacia Creonte y hacia los antagonistas (Corifeo y Antínoo, quienes tienen a su cargo las intervenciones en tono de comedia). La implicación de estos destinatarios puede ser leída en el contexto de 1986 y la implicación de la sociedad con respecto a lo ocurrido durante los años del terrorismo de Estado. “Si los ‘70 son los años del terror, los ‘80 son los del conflicto entre la memoria y el olvido” (Raso, 2010). Recordemos que en 1986 se sancionaron las “leyes del perdón”: Punto Final y Obediencia Debida, que implicaron la imposibilidad de recibir nuevas denuncias luego de determinado plazo, y eximieron de responsabilidad penal a los militares que habían tenido participación en el secuestro y tortura de miles de personas y se escudaban en el orden jerárquico para el cumplimiento de dichas acciones. Asimismo, el hecho de que Antígona muerta deba revivir y volver a morir tantas veces en la obra puede leerse tal como señala Gambaro (1986): “también se encadena la memoria”.

¿Cómo se resemantiza la memoria, después de que los procesos ideológicos del terrorismo de estado instalaran sentidos autoritarios y las políticas del Punto Final o la amnistía forzarán al olvido? (Raso, 2010)

La apuesta política y estética de Gambaro recupera el sentido trágico de la Antígona de Sófocles y el contexto argentino post-dictadura, a través de “la abrumadora impotencia” y la repetición incesante de la muerte de su protagonista.

Asimismo, la resistencia y autodeterminación femenina que permea toda la obra está sin lugar a dudas articulada con la lectura feminista de Gambaro, pero además, en relación con el contexto argentino de reclamo de las Madres de Plaza de Mayo por su derecho a encontrar a sus hijos y poder cumplir con los ritos funerarios.

“Que nadie gire –se atreva– gire gire como loca dando vueltas frente al cadáver insepulto insepulto” (Gambaro, 1986).

Tanto para Antígona en relación con su hermano, como las Madres de Plaza de Mayo y sus hijos desaparecidos, el interrogante respecto de los muertos insepultos y desaparecidos sigue siendo nodal:

“¿Qué hazaña es matar a un muerto?” (Gambaro, 1986)

### Una única función

La *Antígona guaraní* fue representada el 26 de diciembre de 2004 en Asunción, en el mismo lugar donde tuvo lugar la mayor tragedia del Paraguay: el incendio del supermercado Ycuá Bolaños, donde fallecieron 396 personas en agosto de 2004.

Las intervenciones sociocomunitarias se dieron en el momento de la tragedia –colaborando en la identificación de los cadáveres junto con los familiares,<sup>1</sup> ayudando a colocarlos en los ataúdes dispuestos por el gobierno y por los propios familiares – y también unos meses más tarde, cuando se preparó y se puso en escena una versión de la Antígona articulada con su propia tragedia.

Esta actividad, llevada a cabo por la Universidad Columbia del Paraguay, y la ONG FUNDAR, tuvo un enorme interés comunitario por distintas cuestiones: por favorecer el lazo entre los afectados por el incendio, por retomar las historias trágicas del Paraguay a través de parlamentos en castellano y guaraní (lengua sometida con la conquista española, que aún habla el 90% de la población) y por reversionar la tragedia de Antígona en una elaboración conjunta de los actores y los familiares de la tragedia del Ycuá Bolaños.

La escritura de la obra (en base al original de Víctor Torres, un joven actor y teatrista paraguayo) y su representación –por primera y única vez– permiten ver la condensación de la historia de Antígona y la de los muertos de la tragedia paraguaya. En la primera escena, donde Antígona esparce una fina capa de polvo sobre su hermano Polinices para hacer sus rituales funerarios, Aramí (tal es el nombre de la Antígona paraguaya) esparció al viento cenizas del incendio del Ycuá Bolaños.

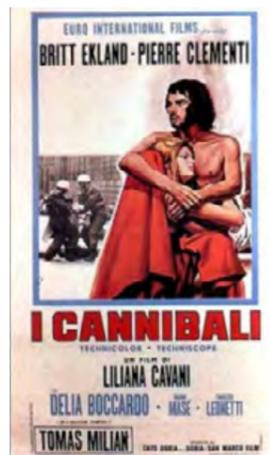
El acontecimiento social y estético que representó la *Antígona guaraní* retoma, mediante un hermoso texto (por su lírica y por su riqueza simbólica) y una única representación, el valor del rito funerario en tanto soporte del proceso de duelo, siempre singular.

### Epílogo: el cine, el teatro y la narratividad de los problemas humanos

Cuando comenzamos esta tarea de diálogo con el libro de Pianacci, pensando en la edición del número completo del Journal *Ética y Cine*, nos preguntamos: ¿por qué una reseña sobre obras de teatro en una revista académica de cine? ¿Por qué hay múltiples versiones teatrales de la Antígona, pero una escasa filmografía que recree la pieza original de Sófocles?

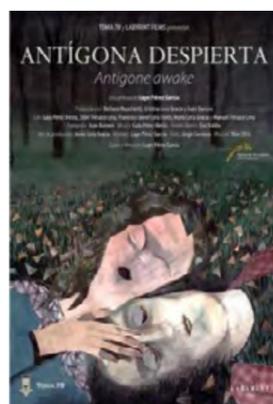


La actuación de Irene Papas en el film *Antígona* de George Tzavellas, estrenado en 1961, es quizás la más recordada en el ámbito internacional. La película, hablada en griego, sigue cuidadosamente el argumento de la tragedia de Sófocles, aunque en el final destina a Creonte al exilio.



*Los caníbales* (Liliana Cavani, 1970) adapta la tragedia de Antígona a la moderna ciudad de Milán, proponiendo el enfrentamiento entre militares y rebeldes y la decisión de Antígona (aquí una joven burguesa) de enterrar a su hermano, muerto en los enfrentamientos. Si bien el film tuvo escasa trascendencia, resultó sobresaliente la música compuesta por el gran Ennio Morricone.

*Tras los pasos de Antígona*, el documental del Equipo Argentino de Antropología Forense estrenado en 2002, difunde el uso de la antropología y la arqueología forenses en las investigaciones sobre las violaciones a los derechos humanos. Relata el trabajo del EAAF en Argentina, El Salvador, Etiopía, Timor Oriental y Haití, y la posibilidad de aportar evidencias para el ámbito jurídico y la restitución de los cuerpos de los desaparecidos a sus familiares, para que puedan realizar los ritos funerarios, en algunos casos, más de treinta años después de su desaparición. Aquí la mención a Antígona tiene el valor de alegoría en relación a tantos familiares que han buscado la posibilidad de sepultar a sus muertos y realizar su proceso de duelo.



*Antígona despierta*, de Guadalupe Pérez García (2014) es un ensayo cinematográfico que pretende “despertar” a Antígona en el mundo contemporáneo, para que lleve a cabo la sepultura de su hermano. Sin una lógica narrativa de continuidad, el film transita la hibridación de la historia del mito con escenas donde Antígona dialoga con el equipo técnico del film, fragmentos exclusivamente documentales, reflexiones conceptuales y secuencias musicales.

Volviendo al teatro, los eruditos trabajos de George Steiner y Rómulo Pianacci nos confrontan con la dimensión de efectividad de la tragedia de Antígona, más allá de que su despliegue sea en la antigua Grecia o en la moderna Milán, Perú o Argentina. Las reescrituras del texto y las nuevas puestas en escena nos permiten redimensionar su vigencia: en la medida en que el contexto multiplica los escenarios de dificultades sociopolíticas, donde la imperiosa necesidad de ritos funerarios por parte de los seres humanos retorna cada vez en su dimensión trágica frente a los cuerpos insepultos de las catástrofes contemporáneas, la tragedia de Antígona continuará multiplicándose dramáticamente.

### Referencias

- Gambaro, G. (1989) *Antígona furiosa*. En *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Gutiérrez, C. (2002). *Antígona y el rito funerario*. En Michel Fariña, J. J., *Ética. Un horizonte en quiebra*. Buenos Aires: Eudeba
- Michel Fariña, J. J. (2002). *Del acto ético*. En Michel Fariña, J. J., *Ética. Un horizonte en quiebra*. Buenos Aires: Eudeba
- Michel Fariña, J. J. (2007). *Antígona Guaraní: el teatro como vía de elaboración de las catástrofes sociales*. *Aesthetika*, 3(2), Septiembre 2007. Extraído desde: <http://aesthetika.org/Antigona-Guarani-el-teatro-como>
- Pianacci, R. (2015). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires: Losada
- Raso, L. (2010). *Antígona furiosa o la afirmación de la vida*. *Afuera*, Año V, Número 9. Extraído desde: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=23&nro=9>

<sup>1</sup> Para conocer estas circunstancias, recomendamos el artículo *Antígona Guaraní: el teatro como vía de elaboración de las catástrofes sociales* (Michel Fariña, 2007), donde se relata: “Al poco tiempo, el gobierno llevó ataúdes para depositar los cuerpos. 400 ataúdes, del tamaño más grande posible para alojar los cadáveres y dar lugar a velatorios y sepulturas. Pero algunas víctimas eran niños pequeños, otras mujeres de baja estatura. Al ser depositados en los cajones, muchos cuerpos quedaban desproporcionados. Para la mitología popular de Paraguay, resulta inadmisibles colocar el cuerpo en un cajón demasiado grande, porque el espacio sobrante puede hacer que el muerto arrastre consigo a un familiar. Fue así que para evitar la desgracia, muchas personas de condición humilde pidieron dinero prestado para encargar un ataúd ‘a la medida de su muerto’, y darle así sepultura con la dignidad que corresponde”.