



La Responsabilidad y la Memoria del Cuerpo

Resumen. A través del film *Remember* (Atom Egoyan, 2015) y del método clínico-analítico de lectura de films (Michel Fariña, 2014), desplegaremos en este artículo cuestiones relacionadas con la memoria, la responsabilidad y la obediencia. La ética como juicio para nuestra acción (Lacan, 1992) nos lleva por la vía de interrogar tanto el campo normativo como la dimensión clínica implicadas en el film, en el que un veterano desmemoriado emprende un periplo de venganza para asesinar al responsable de la muerte de su familia en Auschwitz. La memoria del cuerpo, que permite desandar el camino de la negación, nos llevará por la vía de la interrogación de su responsabilidad. Será interesante recorrer algunos fragmentos del film para ahondar en el análisis de determinada forma de los hábitos, de distintos modos de un saber-hacer que han quedado instalados en la memoria y no requieren de la puesta en representación-palabra para poder desplegarse y recordarse.

Abstract. Through the film *Remember* (Atom Egoyan, 2015) and clinical-analytical method of the lecture of films (Michel Fariña, 2014), in this article we analyze memory issues, responsibility and obedience. Ethics as a trial for our action (Lacan, 1992) takes us by way of interrogating both the regulatory field as clinical involved dimension in the film, in which a forgetful veteran embarks on a journey of revenge to assassinate responsible for death of his family in Auschwitz. Body memory, which allows retrace the path of denial, helps us to take the path of the question of responsibility. It will be interesting take some fragments of the film to further analyze certain way habits, different ways of know-how that have been installed in memory and do not require start-representation-word to unfold and be remembered.

1. Introducción

Es conocida la pregunta de Stanley Cavell: *el cine, ¿puede hacernos mejores?* A través de distintos escenarios, la narrativa cinematográfica permite adentrarnos en preguntas que nos convocan a repensar nuestro deseo, la responsabilidad, y las acciones que realizamos cada día.

Partimos de la premisa de que la transmisión y el análisis de la complejidad *psi* a través de la narrativa cinematográfica supone la articulación de un doble movimiento que incluye por un lado lo particular (las normativas y códigos deontológicos), y por otro lo universal-singular, la singularidad en situación (Michel Fariña, 1991, 2006a, 2012a; Lewkowicz, 2006; Salomone, 2006).

Esto se debe a que:

a) La narrativa cinematográfica produce una síntesis de las artes precedentes, al incluir elementos del teatro, la música, la pintura, la fotografía, la literatura, potenciando así la gama sensible del sujeto y permitiendo ilustrar una diversidad de temas morales; y

b) Genera en el espectador un plus, un efecto no calculado, no previsto en el universo inicial, lo cual está en sincronía con la singularidad humana, abriendo así esta segunda cuerda del acontecimiento ético. Este plus está relacionado con la dimensión vivencial que permite al espectador apropiarse subjetivamente de la narrativa cinematográfica, convirtiéndose en parte activa y creativa del film.

Cambra Badii, Irene ^a

^a. Universidad de Buenos Aires.

Palabras claves

Responsabilidad; Obediencia;
Memoria; Cuerpo; Ética.

Keywords

Responsibility; Obedience;
Memory; Body; Ethics.

Enviar correspondencia a:

Cambra, Badii, I.

E-mail:

ireneCambraBadii@gmail.com

1.1. *Objetivos*

En este trabajo desarrollaremos una articulación puntual entre la narrativa cinematográfica y la responsabilidad, a través de la cuestión de la memoria y el cuerpo.

El objetivo general del trabajo de investigación ha sido:

Analizar el film *Remember* (Atom Egoyan, 2015) desde una perspectiva psicoanalítica que aporte conocimiento sobre la responsabilidad, el carácter jurídico de la misma, y la articulación con la memoria del cuerpo.

Los objetivos específicos son:

Indagar cuestiones ligadas con la responsabilidad jurídica y subjetiva en relación a la historia singular del protagonista del film.

Puntualizar la importancia de la memoria del cuerpo, que recuerda a la manera de un saber-hacer por fuera de la consciencia.

2. Metodología

Coincidentemente con la perspectiva psicoanalítica, trabajamos mediante un enfoque ligado a la investigación cualitativa:

“La investigación cualitativa se fundamenta en una perspectiva interpretativa centrada en el entendimiento del significado de las acciones de seres vivos, principalmente los humanos y sus instituciones (busca interpretar lo que va captando activamente)” (Hernández Sampieri, Fernández, Baptista, 1998, p. 9).

Dentro de este enfoque, seguimos los lineamientos del método clínico analítico de lectura de filmes (Michel Fariña, 2014), que aporta rigurosidad metodológica para la lectura de la singularidad en situación, en línea de la noción de *paradigma* (en el sentido que le otorga Giorgio Agamben en *Signatura rerum*):

El paradigma implica el abandono sin reservas del particular-general como modelo de la inferencia lógica. La regla (si aún puede hablarse aquí de regla) no es una generalidad que preexiste a los casos singulares y se aplica a ellos, ni algo que resulta de la enumeración exhaustiva de los casos particulares. Más bien es la mera exhibición del caso paradigmático la que constituye una regla, que, como tal, no puede ser ni aplicada ni enunciada (Agamben, 2010, p. 10).

Agamben señala que el paradigma es un caso que se separa del contexto del que forma parte sólo en la medida en que, al exhibir su propia singularidad, vuelve inteligible un nuevo conjunto de posibilidades (Agamben, 2010).

3. Desarrollo

Para poder abordar las cuestiones de la memoria, la obediencia y la responsabilidad, seguiremos el periplo de Zev Guttman, protagonista del film *Remember* (Atom Egoyan, 2015).

En la séptima y última noche de Shiva, la ceremonia de despedida a su esposa Ruth, el anciano Zev Guttman lee la carta recién entregada por Max, su amigo y compañero del geriátrico en el que habita. La carta está acompañada por novecientos dólares y un ticket de tren, y le da informaciones precisas: le recuerda que Ruth ha muerto, que él tiene demencia senil y que los dos acordaron matar al oficial nazi que fue autor de la muerte de sus familias en Auschwitz, campo de concentración del cual ambos son sobrevivientes. El oficial ha cambiado su nombre original y ha adoptado el nombre de un judío muerto en el campo: Rudy Kurlander. Así ha escapado de la justicia todos estos años. Max relata a través de la carta, a fines de ayudar a Zev a recordar: *“Han habido rumores desde hace años que un número de oficiales de las SS de Auschwitz robaron las identidades de los prisioneros ejecutados cerca del final de la guerra. Poco después de mi accidente cerebro vascular, se encontró evidencia de que un Blockführer de Auschwitz emigró de Alemania en la década de 1940. Y era probable que esté viviendo bajo el nombre de Rudy Kurlander. El Centro Simon Wiesenthal ha encontrado cuatro Rudy Kurlander que emigraron durante ese período. Sin embargo, no hay suficientes pruebas para detener a ninguno de ellos. Su verdadero nombre es Otto Wallisch. Debes encontrarlo”*.

Zev obedece las instrucciones de la carta. Su amigo lo *acompaña* desde el geriátrico, con su silla de ruedas y sus dolencias respiratorias, comunicándose con él telefónicamente cuando le es posible. Ambos comparten la tensión de la búsqueda de los cuatro Rudy Kurlander a quienes Zev visitará con el fin de consumir su venganza.

Este inicio del film, que mantendrá la tensión situacional hasta el final, nos propone a Zev como un vengador impensado: en su avanzada demencia, cada vez que despierte llamará a su esposa, y estará perdido hasta volver a leer la carta escrita por Max -una especie de recuerdo de quién es y de lo que debe hacer, a la manera de los tatuajes de *Memento* (Christopher Nolan, 2000)-. Cada vez que se despierta, Zev intenta reconstruir una memoria que está perdida para él.

Con su andar tambaleante Zev va siguiendo la ruta trazada por su amigo Max, quien reserva taxis y hoteles a la distancia para que puedan esperarlo y llevarlo a su destino.

En Cleveland, el primer lugar al cual se dirige cuando sale de la ciudad de Nueva York, compra un arma, la cual toma con su mano temblorosa. Para sorpresa del encargado de la tienda, le pide que escriba en un papel las instrucciones para utilizarla: sabe que no podrá recordarlas. Tanto él como las siguientes personas a quienes se encuentra en el camino, confían en este viejito y hacen caso omiso de reglamentaciones estrictas, para hacer lugar a una excepción en su caso: en la tienda de armas no chequean si está prófugo por un chiste que hace; en un descuido, va a un negocio de ropa con el arma y cuando el guardia la reconoce, lo felicita como si fueran colegas...

Cuando va a buscar a Rudy Kurlander en la ciudad de Cleveland, encuentra efectivamente la casa y al anciano que lleva ese nombre. Lo intima arma en mano para que se identifique, y lo mira a

los ojos, indicándole que hable en inglés porque el alemán no le gusta. Los espectadores sabemos entonces que la búsqueda es seria y que hay en Zev una implicación que va más allá de la carta de Max. Zev muestra cierta dubitación en la voz pero en su interrogatorio no duda: hace dos o tres preguntas precisas para averiguar el pasado de Kurlander. Su veloz explicación y las fotos que le ofrece como prueba dan por terminado el tema: se trata de un oficial alemán que ha pasado el tiempo de la guerra en misiones en África. Decepcionado, Zev continúa su periplo de venganza y emprende viaje hacia Canadá.

Compartimos entonces su desolación cuando vuelve a despertarse desmemoriado, su temor cuando pasa la frontera entre los dos países -por esconder el arma en el micro donde viajaba, por tener el pasaporte vencido-, y su andar a tientas al llegar al asilo donde Kurlander está supuestamente internado. Cuando se encuentra con un viejo decrepito, que casi no puede hablar, y confirma que estuvo en Auschwitz, empuña el arma, una vez más sin dudarle. El anciano atina a decirle “*Lo siento mucho*”, descolocándolo, a lo cual Zev responde: “*Lo que hizo es algo de lo que no puede disculparse. Juré que mataría al responsable de la muerte de mi familia*”. El viejo, amenazado por el arma, se tapa el rostro con su brazo, en el que descubrimos, junto con Zev, el tatuaje del número identificador de los prisioneros del campo de concentración. Lo patético de esa escena nos conmueve profundamente. Zev se interesa por él y le pregunta la razón por la cual fue prisionero del campo de concentración, si acaso es judío; él le responde “homosexual”.

Frente al impacto de haber empuñado el arma frente a alguien doblemente afectado, por su condición en el asilo, y también por ser sobreviviente de Auschwitz, Zev se desploma abatido en una silla del geriátrico y permite, así, una pausa necesaria -también para el espectador-.

Esta búsqueda de venganza ya ha encontrado dos Kurlander equivocados, y el segundo lo ha confrontado con la angustia al empuñar el arma frente a un inocente. Ya nada será igual.

3.1. Variaciones musicales I: los músicos judíos

En uno de los pasillos del asilo se ve llamado por una música que sale desde uno de los salones, a la cual reconoce inmediatamente, diciendo en voz alta el apellido del compositor: *Moszkowski*. Cuando la anciana que estaba tocando el piano le pregunta si lo conoce, le cuenta: “*Mi viejo profesor de piano solía decir que los tres más grandes compositores eran Mendelssohn, Meyerbeer y Moszkowski*”. El nombrar a estos tres músicos judíos provoca en la anciana un gesto de satisfacción, y lo invita a tocar.

Zev elige una obra de Mendelssohn, el movimiento II (Andante) del *Concierto para Piano No. 1 en Sol Menor*. Comienza tarareando tímidamente, luego toca con una sola mano como si fuera el punteo de ejercitación, para desplegar al final una melodía sencilla y a su vez hermosa. Parte de la emoción de la escena anterior se retoma allí a partir de la belleza de esas notas.

Recordemos que Mendelssohn, un talentoso y exitoso músico de principios del siglo XIX, ha sido denostado por gran parte de la crítica y por sus colegas alemanes, en especial por Richard Wagner, quien en el panfleto antisemita *Das Judentum in der Musik* despreciaba su música. El régimen nazi prohibió la representación y publicación de sus obras debido a su origen judío.

Poder retomar esas notas y esa melodía en un momento de intenso dramatismo en el film implica para Zev y para nosotros mismos la posibilidad de encontrar la belleza de los orígenes y de esa música, en esa dificultosa búsqueda de venganza.

3.2. Tres tiros certeros

Cuando llega por fin a la casa del tercer Kurlander, deseamos junto con Zev que el periplo se termine. Espera en el porsche de una casona aislada durante todo el día, hasta que llega un hombre de mediana edad, una especie de sheriff o policía, quien le avisa que Rudy era su padre y que falleció hace tres meses.

Entra en la casa para tomar un vaso de agua y es recibido amablemente por John, el hijo de Kurlander, quien malentendiendo su propósito allí y supone que Zev y Kurlander han sido compañeros, sin suponer por un momento que pudieron haber estado en bandos opuestos. Frente al recibimiento y la confianza, Zev le pregunta si su padre le hablaba sobre Alemania. John le confirma que nunca dejaba de hablar sobre eso, y que como era coleccionista, todavía tiene muchos elementos en su poder. Lo invita a pasar a otra habitación, donde se halla colgada una bandera con la cruz esvástica: recuerdo de Kristallnacht, “*el orgullo y la alegría de papá*”. También le muestra vanidosamente otros trofeos y un uniforme de las SS: “*no tiene precio*”.

Cuando, de vuelta en el living de la casa, pregunta por fin cómo conoció a su padre y que le cuente algunas anécdotas, Zev afirma que fue en Auschwitz, y allí el malentendido se disuelve en la sorpresa: “*Mi papá deseó haber estado en Auschwitz. Fue cocinero en el ejército. Tenía 10 años cuando comenzó la guerra*”. Zev tartamudea e intenta levantarse para poder escapar. La situación se agrava aún más cuando es increpado y se descubre en el brazo el tatuaje del número de prisionero del campo, se orina y, con el rostro desencajado por la sorpresa y el desprecio, el hombre le pregunta: “*¿Eres judío?*”. No hay vuelta atrás: la animadversión de esa familia hacia los judíos encuentra en Zev una espantosa ocasión para renovar el miedo: “*¿Me estás dando una orden, judío?*”, le grita el hombre. Cuando va hacia la habitación donde tenía encerrada a una perra guardiana, y lo amenaza soltándola, Zev se acerca sigilosamente y, con un tiro certero, mata al ovejero alemán. Luego dirige su arma hacia el policía y le propina dos tiros, certeros también: el primero en el pecho y el segundo en la cabeza.

La impresión que esto causa en Zev -y en el espectador también- lo obliga a pausar su huida, limpiar su pantalón, y termina quedándose dormido en una de las camas de la casa. Cuando se

despierta al día siguiente, llama a Max y le cuenta que ha matado a un hombre, pero que éste no era Rudy Kurlander. Max lo apoya y le dice que sólo queda uno más.

Cuando Zev logra escapar de la casa del policía y llegar a la ciudad, para poder emprender un nuevo viaje, cae en la calle confundido y es llevado a un hospital, donde contactan a su hijo para que pueda buscarlo. Su nueva pérdida de memoria nos hace pensar que la búsqueda quedará trunca cuando lo pasen a buscar por el hospital, pero por obra del azar, hace leer a una niña de la sala la carta que tiene en su saco. Con voz titubeante, como lo haría Zev, la niña lee la carta completa. Otra vez comienza el duelo por Ruth, la noticia de la amistad con Max (*nos reencontramos hace seis meses en el geriátrico...*), y el plan que ambos idearon juntos.

Sumadas a las últimas situaciones -el sobreviviente de Auschwitz amenazado en el asilo, la adrenalina por la huida de la casa de la familia nazi, la llegada al hospital como la posibilidad de que la venganza quede trunca-, la lectura de la niña nos lleva a identificarnos con Zev, una vez más: sus emociones, siempre nuevas para él, vuelven a despuntarse con los mismos recuerdos, vueltos a olvidar.

3.3. Variaciones musicales II: Wagner

Cuando llega a la casa del cuarto y último Kurlander de la lista, es recibido amablemente por su hija, quien le advierte que, al igual que con otros visitantes que van a la casa, su padre no querrá hablar sobre Auschwitz, y que va a despertarlo para que pueda recibirlo.

Estando solo frente al piano, Zev se sienta en la silla y toca con soltura una melodía. La rapidez y delicadeza con que sus dedos llevan la melodía -sin partitura- nos hace pensar que es otra obra conocida para él. Vemos a un hombre mayor acercársele, sin poder observar su rostro, y nos helamos con su presencia amenazadora y aún más cuando le pregunta: “¿Le gusta Wagner?”.

Se da entonces el siguiente diálogo, con Zev aún sentado en el piano, dándole la espalda al hombre: “Sí. Siempre me ha gustado Wagner”, “Mi hija dijo alguien que conocí en Auschwitz estaba aquí. Pero a un sobreviviente no debe gustarle Wagner, ¿no?”, “No se puede odiar a la música”.

Cuando Zev consigue darse vuelta, y vemos junto con él el rostro surcado por las arrugas en el cual se destacan los ojos claros y brillantes, un extraño efecto comienza a surgir. El hombre en cuestión abraza a Zev y le dice: “siempre supe que me ibas a encontrar”.

Algo de lo ominoso se presenta frente al espectador. Así como Zev reconoce al alemán por su tono de voz, algo de la situación -lo suficientemente calma, pero tensionante- se desenvuelve allí. Sabemos que la muerte está cerca, así como en la canción tocada por Zev en el piano, *Isolde's liebestod* (La muerte de amor de Isolda), del Acto III de la ópera *Tristan und Isolde* de Richard Wagner.

Este pasaje, uno de los más bellos de la literatura operística, narra el momento en que Isolda se encuentra con la muerte de Tristán, y muere ella misma también. Es uno de los pasajes más

difíciles para una soprano, ya que debe llegar a notas muy altas con suficiente energía, luego de las más de cuatro horas de representación que tiene la ópera (lo cual, entre otras cuestiones, le valió la reputación de “obra no representable” en la escena internacional).

Este encuentro, entonces, estará situado del lado de la muerte.

3.4. *Me recuerdo a mí mismo quién era*

Cuando Zev acompaña al alemán hacia el patio, comienza a darse un diálogo entre ellos que incluye frases en alemán y en inglés. El alemán dice: “*No quiero que mi familia escuche lo que tenemos que decirnos. Ha pasado largo tiempo desde que alguien supiera quién era yo. Ni siquiera puedo recordar cuánto. A lo largo de los años la gente me ha mirado y creo que lo saben, pero nunca lo hacen. O tal vez solo tenían demasiado miedo de decir algo. A veces, vengo aquí y pronuncio mi nombre. Me hablo a mí mismo. Me recuerdo a mí mismo quién era. Es la única manera de saber de mi existencia... antes de convertirme en lo que soy ahora*”.

Sin embargo, el desencuentro se precipita cuando el alemán dice: “*Siempre supe que ibas a encontrarme. Ha pasado demasiado tiempo. Somos hombres viejos ahora*” y lo abraza cálidamente. Lo ominoso de ese abrazo ya no tiene punto de retorno. Tampoco para Zev, quien dice duramente: “*Quítame las manos de encima, Otto*”.

El alemán parece confundirse aún más cuando Zev lo increpa, amenazándolo con el arma y diciéndole que *su nombre es Otto Wallisch*. La tensión situacional incluye aquí la presencia de la familia del alemán y del propio hijo de Zev, que llega abruptamente a la casa buscándolo desesperadamente desde que se fue del geriátrico. Amenazándolo, Zev grita al alemán que cuente a su familia quién es él. Y así, los espectadores y la propia familia del alemán, y el hijo de Zev, escuchamos sus palabras: “*Durante la guerra, no fui un prisionero. Era un nazi. Era un SS. Era un Blockfuhrer en Auschwitz*”.

La familia, incrédula, le pregunta si mató gente, y a cuántas personas mató: la angustia del alemán, en el rostro desencajado y casi en lágrimas, sigue en su respuesta: “*No lo sé, muchas*”. Pero cuando Zev le pide que diga su verdadero nombre, viene el golpe final: “*Mi nombre es Kunibert Sturm*”.

Allí donde Zev espera escuchar el nombre *Otto Walish*, el otro le responde *Kunibert Sturm*. Desolado, escucha al alemán que le dice que él mismo es Otto Walish, que ambos eran *Blockfuhrer* en Auschwitz y que los dos idearon el plan de huida, tatuándose entre ellos números correlativos en sus brazos. Cuando sus palabras se vuelven un taladro para Zev, le dispara a quemarropa, para luego mirar a su hijo, hacia el vacío y afirmar, segundos antes de suicidarse: “*Recuerdo*”.

3.5. *La memoria del cuerpo*

La dureza del final de la historia nos confronta, après coup, con lo que hemos seguido como espectadores atentos durante la hora y media previa del film. A la manera de un Edipo moderno, Zev, antes Otto Walish, ha emprendido ese periplo de venganza y, en el camino, se ha encontrado a él mismo, perdido como estaba en los recovecos de la desmemoria de la demencia y de la impunidad.

En la búsqueda de venganza contra un otro a quien interpelar duramente, la interpelación recae sobre él mismo. ¿Cuántas veces, incriminando a otros, pudimos haber visto la responsabilidad de nuestro lado?

En este precipitado final nos encontramos con nuestra identificación como espectadores ya que, a la manera de *Potestad* (Pavlovsky, 1987), el final del film resignifica el contenido anterior y, una vez más, tal como dice Lacan, “el emisor recibe del receptor su propio mensaje en forma invertida”. Allí donde Zev iba a buscar un culpable, se encontró a él mismo; allí donde nosotros veíamos a una *víctima*, hallamos a un victimario.

¿Cómo podemos resignificar esa lectura? Hemos tenido dos pistas clave que han podido pasar desapercibidas: las variaciones musicales y los disparos certeros del arma alemana que compró al iniciar el viaje.

Es a través de *la memoria del cuerpo* que se permite desandar ese camino de negación, tanto para el protagonista como para el espectador: Zev sigue impostando su afición hacia los músicos judíos, cuando toca casi torpemente unos compases del concierto de Mendelssohn, pero manifiesta su amor por la música -sin odios de por medio, eso es lo que señala desde su *conciencia*- cuando despliega su virtuosismo con Wagner.

Asimismo, en el apuro por defenderse del hijo del “tercer Rudy Kurlander” es capaz de propinar tres tiros certeros, primero al ovejero alemán dispuesto a atacarlo, y luego al hombre, cuando tiempo atrás había pedido que le anotaran las instrucciones de uso del arma en un papel porque temía olvidarlas.

Hay un olvido que no se produjo: el de la memoria del cuerpo. Esta forma de los hábitos, a modos de un saber-hacer (tocar el piano, disparar un arma), ha quedado instalada en la memoria y no requiere de la puesta en representación-palabra para poder desplegarse. Se trata de un acontecimiento del cuerpo.

3.6. *El carácter ético y jurídico de responder por los actos*

Si bien la forma de filmar es austera, el final de la película ha sido muy criticado por la forma en que está filmado y editado, con dramáticos primeros planos de la familia, testigos-espectadores de la situación entre los dos hombres. Sin embargo, si miramos de cerca el rostro de los dos hombres, podemos ver la pesadilla en la cual están inmersos: han mentido durante toda su vida a su familia y a todos con quienes han tenido contacto, han cambiado nombre y costumbres, han tratado de dejar atrás sus acciones como SS y, en el momento menos pensado, son puestos a confesarse por ellos mismos.

No hay culpa ni remordimiento en ninguno de los dos. La interpelación por la posición miserable de huida del campo de concentración haciéndose pasar por judíos sobrevivientes llegará en el instante previo a la muerte de cada uno de ellos.

Si desde el campo jurídico la responsabilidad es innegable -en el intento de escapar de lo que ellos mismos saben que son horrendos crímenes, cometen una segunda falta grave: la usurpación de identidad-, es a partir del análisis de la dimensión clínica que podemos suplementar el análisis.

El camino hacia la consumación de su venganza coloca a Zev frente a tres espejos o *alter-egos* en los cuales puede reflejarse: el primer Rudy Kurlander a quien va a visitar es quien resulta más ajeno a la problemática: sirviendo al ejército alemán, pero en otra línea de fuerza, en otro continente, sin estar involucrado directamente con los campos de concentración. ¿Acaso Otto Walish no es ajeno a su propia situación y a su propio recuerdo, perdido como Zev?

El segundo Kurlander aparece en la forma del afectado en forma más “purista”, por así decir: no sólo es un sobreviviente de un campo de concentración, sino que además yace en la cama de un asilo y, por último, es apuntado con un arma en forma amenazante por un desconocido. ¿No ha ostentado Walish su condición de víctima del campo de concentración, incluso en el geriátrico?

El tercer Rudy Kurlander es quien le devuelve una sombra más oscura: quien, queriendo participar del genocidio nazi, no ha podido hacerlo por su corta edad. El horror que este *falso victimario* despierta en Zev nos hace pensar en lo que retorna luego, con el cuarto Kurlander.

Es allí donde finalmente puede encontrarse, fugazmente. Cuando se produce ese encuentro (de Zev con Walisch, buscándolo se ha encontrado a él mismo), un instante de lucidez se produce en esa mirada atónita y triste del actor Christopher Plummer. Sin embargo, el suicidio posterior resulta ambiguo: ¿Zev mata a Walisch? ¿Zev se mata a sí mismo por su propio engaño? ¿O es Walisch quien huye de sus responsabilidades por medio del suicidio, tal como huyó de los campos de concentración haciéndose pasar por judío?

Yendo un paso más allá, nos preguntamos: ¿qué sucede con la responsabilidad subjetiva cuando no se produce una intervención judicial que sancione por los actos cometidos por fuera de la Ley? Hay algo de Zev que se gesta en ese *más allá de la Ley*, y que se vuelve más inalcanzable por su demencia.

Nos queda para el epílogo el final del film: la certeza de que Max, compañero del asilo de Zev, ha planeado todo desde que se encontró cara a cara con él seis meses atrás. Perdura entonces una pregunta argumental pero de carácter subjetivo: ¿por qué no matarlo directamente en el asilo? ¿Por qué enviar a Zev a ese periplo de venganza? Más allá de la posibilidad de atar a Sturm en esa búsqueda, en la carta enviada, tenemos otra pista: **“Yo lo escribí todo para que pudieras recordarlo”**

La venganza, entonces, queda ubicada en la orden de matar a Walisch. Pero tal decisión requiere de un movimiento subjetivo: decidir qué hacer consigo mismo cuando en su recuerdo se descubra como autor de su propio olvido de un crimen atroz.

4. Conclusiones

Tenemos en cuenta 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)

Para preguntarnos cómo sería el juicio por la acción de Zev/Otto, podemos tomar tanto el campo normativo como la dimensión clínica (Salomone, G.Z.; Domínguez, M. E., 2006), entendiendo que ambas dimensiones forman parte de nuestra comprensión de la ética.

Si desde el campo normativo la responsabilidad de Otto Walisch y Kunibert Sturm es innegable –el mismo cambio de nombre lo refrenda, en el intento de escapar de lo que saben que son horribles crímenes, con otro: la usurpación de identidad–, es a partir del análisis de la dimensión clínica que podemos suplementar el análisis.

Sostenemos entonces la tensión entre la responsabilidad que no consiste (ningún sujeto *es* responsable) y el axioma lacaniano “de nuestra posición de sujeto somos siempre responsables”. Zev es responsable de su posición, de la identificación con un sobreviviente judío de un campo de concentración a tal punto de no poder distinguir entre la vida farsesca posterior a su huida, y sus orígenes. Es el otro, su semejante (Kunibert Sturm), su verdadero doble especular, quien le devuelve su identidad como mensaje en forma invertida.

Lo interesante de ese mensaje es que retorna en principio desde el propio cuerpo, desde un lugar olvidado e imperceptible tanto para el espectador como para el propio Zev/Otto. Es el cuerpo el que habla, el que guarda la memoria y que permite desandar lo andado, más allá de toda intención consciente.

5. Referencias

- Agamben, G. (2010) *Signatura rerum*. Barcelona: Anagrama.
- Cavell, J. (2008) *El cine ¿Puede hacernos mejores?* Buenos Aires-Madrid: Katz Editores.
- Degano, J.: “Notas introductorias a la Función Clínica del Derecho”. *Perspectivas en Psicología*. UNMP, Mar del Plata.: v.1, 2004.
- Lacan, J. (1959-60): “Las paradojas de la ética o ¿has actuado en conformidad con tu deseo? En *Seminario: Libro 7 La ética del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1992, p. 370.
- Lacan, J. (1999) El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma. En *Escritos I*. Siglo XXI Editores
- Legendre, P. (1994) *El crimen del cabo Lortie. Tratado sobre el padre*, México: Siglo XXI editores.
- Michel Fariña, J. J. (2001). *Lecciones sobre Potestad*. En Michel Fariña, J. J.; Gutiérrez, C. (2001) La encrucijada de la filiación. Tecnologías reproductivas y restitución de niños. Buenos Aires: Lumen/Humanitas
- Salomone, G. Z.; Domínguez, M. E. (2006). *La transmisión de la ética. Clínica y deontología. Vol. I: Fundamentos*, Buenos Aires: Letra Viva.