

**Ifigenia a través del lente: Variaciones de *Ifigénia en Áulide* en *The Killing of a Sacred Deer***

Trabajo de grado para optar al título de literato

Dirigido por:

Andrea Lozano Vásquez

Presentado por:

Rosa Gabriela Rodríguez Hernández

Universidad de los Andes (Colombia)

Facultad de Artes y Humanidades

Departamento de Humanidades y Literatura

Enero de 2020

Bogotá

**CONTENIDO**

<b>Agradecimientos.....</b>	<b>3</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>4</b>
<b>1- Personajes: encuentros y transformaciones.....</b>	<b>12</b>
<b>2- Estructura: el conflicto trágico.....</b>	<b>20</b>
<b>3- Género: forma y <i>pathos</i>.....</b>	<b>28</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>34</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>36</b>

## **Agradecimientos**

A Andrea Lozano Vásquez por el tiempo, los consejos, y por recordarme que está bien pedir ayuda;  
y a mis amigos por brindarme la cada vez que la necesité

## Introducción

La cámara sigue a un hombre a través de un pasillo. Lo vemos entrar a una sala de espera mientras la voz en off del director del colegio de sus hijos, la persona con que ha ido a encontrarse, le explica en qué asignaturas son buenos. Tras señalar que Bob, el hijo, es bueno en matemáticas, le dice sobre Kim, la hija: “HEADMASTER: She wrote a brilliant essay on the tragedy of Iphigenia” (Lanthimos y Filipou,78). La mención de la tragedia no pasa inadvertida dado el peso del conflicto en la escena y la película: Steven está decidiendo cuál de los miembros de su familia sacrificar. *The Killing of a Sacred Deer* (2017), dirigida por Yorgos Lanthimos, narra la historia de Steven, un cardiólogo que tras dejar morir a uno de sus pacientes en una cirugía entabla una relación con el hijo de este, Martin. Un día, después de que el hijo de Steven se despierta sin poder caminar, Martin le advierte que ha llegado el momento de resarcir la muerte de su padre y para hacerlo debe elegir a uno de los tres miembros de su familia para sacrificarlo todos van a morir: “MARTIN: If you don't do it, they all die (...)They will all get sick and die. One: paralysis of the limbs, two: refusal of food to the point of starvation, three: bleeding from the eyes, four: death. One, two, three, four” (Lanthimos y Filipou, 46). La demanda de un sacrificio resulta central para realizar la conexión con la tragedia de Ifigenia antes mencionada.

Ifigenia en Áulide es una tragedia de Eurípides. En esta se cuenta la historia de Agamenón, general del ejército griego que, tras partir hacia Troya para recuperar a Helena, se queda detenido en Áulide por falta de viento que permita navegar. Calcante, el adivino, le anuncia que la única forma de zarpar es sacrificando a su hija Ifigenia, ya que la ausencia de viento es causada por la diosa Artemisa, quien pide una retribución a cambio del ciervo suyo que Agamenón habría matado antes. Con este panorama de la configuración de la trama podría trazarse un vínculo entre la

película y la tragedia centrado en el argumento del sacrificio como retribución; vínculo que se haría explícito en la referencia a la tragedia en la película. Además, es necesario recordar que el título de película sería también una alusión a la tragedia: *The Killing of a Sacred Deer* o el sacrificio de un ciervo sagrado, que alude tanto al ciervo que mató Agamenón, como al ciervo en que se transforma Ifigenia después de su sacrificio.

Gran parte de la literatura crítica sobre la película es crítica periodística. La mayoría de estos autores señalan el vínculo entre la película y la tragedia; no obstante, muchos de ellos no profundizan en las implicaciones de esta relación. Por ejemplo, el artículo de Mark Kermode para *The Guardian*: “*The Killing of a Sacred Deer* review – uneasy about a boy” (2017) comienza señalando la relación entre la película y la tragedia implícita en el título. A pesar de esto, en ningún otro momento de la reseña el autor amplía lo que la relación entre las dos obras implica o de qué manera se desarrolla. Lo mismo sucede con el artículo de Jasper Rees para *The Spectator*, en el que el crítico dice: “*The Killing of a Sacred Deer* invokes pagan sacrifice in its title. Iphigenia is even mentioned in dispatches” (2017) pero, a pesar de llamar la atención sobre el vínculo entre las dos obras, no retoma el tema en ningún otro momento de su análisis. Frente a estas posiciones respecto a la relación entre la película y la tragedia, pueden encontrarse otras que centran su atención en esclarecer cuál es el tipo de vínculo que supone el planteamiento de Lanthimos.

Entre las críticas que trabajan con mayor detenimiento el vínculo entre *Ifigenia en Áulide* y *The Killing of a Sacred Deer* destaca la de Anthony Lane para *The New Yorker* (2017). Para él, el punto de encuentro entre la película y la tragedia es la figura de Agamenón, y su equivalente en la película: Steven. En el artículo el autor hace una descripción somera de la trama de la película y de la tragedia y se pregunta por la cercanía de las dos en los siguientes términos: “How much of the myth survives, if only in fragments, in the movie?”. Lane sugiere la ya aludida referencia al

trabajo que hace Kim sobre Ifigenia, y la cobardía (moral cowardice) de Agamenón como fragmentos útiles para pensar en lo que pervive de la tragedia en la película. Pero, sobre todo, hace énfasis en la fuerza de la fatalidad como el punto central de la herencia que toma Lanthimos de la tragedia de Eurípides. Este argumento lo refuerza, ya no examinando la relación entre las dos obras, sino solo las características propias de la película y la producción general de Lanthimos. “To be in any Lanthimos movie is to be semi-zombified” es la manera en que Lane explica la forma en que el peso de una fatalidad que se aproxima toma lugar en la pantalla; lo llama: “ a deadness of the spirit”, que es, en sus términos, lo que la ausencia de libertad respecto al destino individual conlleva.

De manera concisa, la relación entre las dos obras, aparte de las referencias explícitas, estaría centrada para Lane, en primer lugar, en las acciones y el carácter de Agamenón/Steven, lo que implica una necesaria correlación en la trama de la obra pues las acciones responden a una situación, si bien no idéntica, equivalente. En segundo lugar, en la fatalidad que marca el cariz trágico y que se presenta no solo en la configuración literaria de la fábula (el guión), sino en la construcción narrativa a través de elementos propios del medio. Con todo, el autor apenas y menciona esos dos puntos y descuida, por ejemplo, lo que la estructura de la tragedia y la película podrían aportar al análisis, la importancia de la relación entre otros personajes aparte de Agamenón y Steven, además de otros elementos. No hay que pasar por alto que su perspectiva sobre la relación entre las dos obras plantea una serie de vínculos fragmentarios: “How much of the myth survives, if only in fragments, in the movie?” (Énfasis agregado) y no una observación que engoble la relación entre ambas.

Por otro lado, en la reseña que Emerson Rosenthal hace para Vice sobre *The Killing of a Sacred Deer* hay una revisión más cuidadosa de lo que implica la película en cuanto tragedia. El

artículo comienza afirmando: “No one does tragedy quite like the Greeks, so it’s fitting that the year’s most effective effort comes from Greek auteur Yorgos Lanthimos”. Dado que la película es considerada una tragedia, el análisis se desarrolla mediante la comparación entre las particularidades del arco trágico en la tragedia y la película. Es decir, el autor elige los momentos que para él condensan el desarrollo del conflicto trágico en las dos obras, y que son equiparables en tanto llegan a un mismo tema. Además, asegura que *The Killing of a Sacred Deer* es una adaptación (retelling) de *Ifigenia en Áulide*, cuyo principal vínculo reside en que recupera la tragedia en las que él estima sus características esenciales: “its futility and absence of a moral checkpoint.”. Esta afirmación termina por ser el pilar de la conclusión del crítico, quién considera a la película la representación de una tensión propia de la experiencia americana contemporánea que residiría tanto en el conflicto moral como en la representación de los cuerpos –factor que, a pesar de relevante, no será útil para el presente análisis–. Ahora bien, en las afirmaciones de Rosenthal hay una alusión explícita a la configuración temática de la trama en las dos obras, que es relevante en tanto que él denomina a la película una adaptación de la tragedia, sin embargo, todo el peso de su argumento recae en las acciones de Agamenón – “a coward who has to face consequences”– y descuida el que sería un argumento más interesante y que ha mencionado anteriormente: la naturaleza de la amenaza que pesa sobre él.

La crítica de Rosenthal resalta entre las otras, no solo porque intenta dar cuenta de manera más completa del vínculo entre las dos obras, sino porque es el único que se atreve a definirlo como una adaptación. Si bien Kermode y Lane reconocen que existe un vínculo, ninguno se atreve a llamarlo de esta forma. Pero, ¿tiene razón Rosenthal al definirlo así? ¿Qué implicaría que fuera una adaptación? El objetivo de este capítulo es, partiendo de la propuesta de Rosenthal, revisar las características de la adaptación cinematográfica para definir si *The Killing of a Sacred Deer* puede

considerarse una. Para esto se revisará la teoría de la adaptación propuesta por Dudley Andrew en “Adaptation” y la forma en que se aplica, o no, al caso de la película de Lanthimos en un intento por determinar ¿cuál es la relación entre la película y la tragedia?

En la escena descrita al inicio de este capítulo, *Ifigenia en Áulide* aparece como obra particular en el mundo construido por Lanthimos. “HEADMASTER: She wrote a brilliant essay on the tragedy of Iphigenia which she read out in class” (Lanthimos y Filipou, 78). La mención de la tragedia funciona como un doble movimiento retórico. Por un lado, le indica al espectador la existencia de una obra vinculada a la película y desde esta relación la cinta puede permitirse tomar prestados elementos de la otra obra (la tragedia) para formar su propia estructura. Por otro lado, en el mismo acto de indicar la tragedia como obra aparte, se desliga a la película de la obligación de ser igual a esta. La afirmación sería de tipo: ya existe una *Ifigenia en Áulide*, no hay un punto en hacer de nuevo una obra que ya existe, por lo tanto, no hay que buscar aquí una copia fiel de dicha tragedia. Como indica Dudley Andrew en “Adaptation” (1985), resulta importante que en la película se pueda establecer la presencia de la tragedia como elemento individual, pues esto da lugar a una interacción dialógica entre las dos obras.

Para Andrew, la adaptación es ante todo la interpretación de un texto original del que se toman uno o varios significados: “In a strong sense adaptation is the appropriation of a meaning of a prior text” (Andrew, 63). Para que pueda existir una adaptación, tiene que poder establecerse un diálogo, y para esto el interlocutor tiene que estar definido. En este sentido, la alusión a la tragedia en la película es un punto central al momento de entenderla como fuente en posible diálogo con la película. Ahora bien, el autor propone tres formas de apropiarse del texto original: “intersecting, borrowing, and transforming” (Andrew, 67). El préstamo, según él, es el tipo de adaptación más frecuente: “the artist employs, more or less extensively the material, idea, or form of an earlier,



generally successful text”(67), y lo que se busca con ella es atraer a cierto tipo de audiencia demostrando el dominio sobre un tema previo, y ganar respeto sobre el talento propio. En estos casos, es vital la pervivencia de la obra original como un hito cultural, y por esto es que la calidad de la adaptación depende de su capacidad de crear desde el mito: “their fertility, nor their fidelity” (Andrew,67).

El entrecruzamiento (intersecting), como método de apropiación, implica la yuxtaposición explícita entre la fuente que es adaptada y la obra que adapta. De esta forma, en una película que adapta una novela epistolar, se intercalarían entre tomas las cartas que hacen parte de la novela original, para señalar así la especificidad formal del texto original. Según Andrew, lo que resulta de este trabajo de adaptación es la posibilidad de entablar un diálogo entre las dos obras, como ya se dijo antes, lo que permite desdibujar los límites de lo que podría o no ser una adaptación, y fija la atención en lo adaptado. En otros términos, la eliminación de la adaptación como una categoría fija y su transformación en el resultado de un ejercicio dialógico hace que lo importante al momento de revisar una obra que se supone es una adaptación sea observar lo que se adapta, y desde ahí determinar el tipo de relación que hay entre obra y fuente.

Por último, Andrew explica la tercera forma de apropiación de la fuente: la transformación. Para poder entenderla es necesario tener en mente la tensión frente a la obra original entre fidelidad y transformación. Hay, en lo que concierne a la fidelidad, dos aspectos a los cuales apegarse: lo escrito (letter) y el espíritu (spirit). En cuanto a lo escrito la fidelidad se mantiene en el campo de lo que puede ser emulado de forma mecánica: los personajes y las relaciones entre ellos, el contexto geográfico y social, los elementos que determinan la perspectiva del narrador, entre otros. Mientras, la fidelidad al espíritu requiere que el cineasta: “intuit and reproduce the feeling of the original” (Andrew, 68), en ese caso, se trataría de una relación centrada en la permanencia de unas

características intangibles propias de la obra original. Partiendo de esta división en lo que es adaptable, cabe pensar en el problema que implica en términos de significación e interpretación. En primer lugar, la fidelidad al espíritu de la obra supone una lectura particular de esta que permite reconocer las características que Andrew califica como intangibles, por esto, se ve sujeta a las variaciones que la perspectiva suponga – época, contexto, entre otras. En segundo lugar, la reproducción de dicho espíritu implicaría una traducción, pues cada medio tiene una serie de significantes propios que no coinciden de manera necesaria con los de otros medios. La traducción, en muchos casos, requiere desapegarse de lo escrito para poder dar cuenta de lo que subyace a esto, así como la fidelidad a lo escrito puede suponer la pérdida de una fidelidad al espíritu. De esta forma, la transformación como método necesario para asegurar algún nivel de fidelidad a la obra cobra sentido. La tercera forma de apropiación sería en este caso el resultado de lo que cambia en la obra para que esta se mantenga igual en otro de sus sentidos posibles.

Las categorías que plantea Andrew, más que trazar una serie de posiciones posibles, proponen una forma de acercarse a las obras en términos de adaptación. Las tres maneras de entender la apropiación de una fuente original implican la difuminación de los límites estrictos de qué puede llamarse o no adaptación, y dan lugar a la pregunta por el tipo de relación específica entre las obras. En este sentido, revisar el vínculo entre *The Killing of a Sacred Deer* e *Ifigenia en Áulide* es relevante en tanto que la relación es explícita pero su naturaleza no es evidente. No es posible decir en un primer acercamiento que se trate de una adaptación manifiesta, y esto se evidencia en críticas como las de Rosenthal en las que, a pesar de la categorización de la película como adaptación, no queda claro la relación que el autor quiere señalar. La posibilidad de revisar de nuevo, con miras a un análisis más detallado, debe centrarse en lo adaptado más que en las

categorías de la adaptación, para así poder determinar la respuesta a la pregunta de este trabajo

¿Cuál es la relación entre la película y la tragedia?

## **Personajes: encuentros y transformaciones**

En la introducción se habló de la perspectiva de la crítica frente a *The Killing of a Sacred Deer*. Los autores coinciden en considerar la película una adaptación de *Ifigenia en Áulide*, sin embargo, ninguno ahonda en la relación entre esta y la tragedia. Por un lado, Anthony Lane en su reseña para *The New Yorker* considera que la tragedia sobrevive fragmentariamente en la película, por el otro, Jasper Rees en *The Spectator* afirma que la tragedia es ocasionalmente referenciada. Desde esta idea de la pervivencia fragmentaria de la obra de Eurípides en la película de Lanthimos, es apropiado revisar los puntos de encuentro evidentes entre ambas, para luego sí aproximarse a un vínculo, en principio, menos claro. En este sentido, vale la pena retomar la división realizada por Dudley Andrew con respecto a lo adaptable entre lo escrito y el espíritu, centrándonos en el primero, es decir, en los elementos imitables de forma mecánica que resultan una adaptación manifiesta.

En este capítulo, a partir de la conceptualización de Andrew de lo que se transforma al momento de adaptar una obra, se revisará la adaptación de lo escrito, es decir, los elementos isomorfos entre la tragedia y la película. La principal relación simétrica entre las dos obras es la composición de la familia central. Por esto, se revisarán algunos momentos claves de cada uno de los personajes en la película y los correspondientes a estos en la tragedia. A través de este ejercicio se espera llegar a comprender mejor la propuesta de Lanthimos respecto a *Ifigenia en Áulide*. Con este objetivo en mente, en esta parte de la argumentación se trabajará el guión de la película, atendiendo a su contenido, los parlamentos y las acotaciones sin considerar aún otros elementos de su puesta en escena.

Andrew denomina “lo escrito” a los elementos tangibles de la obra original que decide conservar quien adapta, es decir, aquellos que emula mecánicamente. En principio, resulta evidente que muchas de las características tangibles de la tragedia no se conservan en la película: de Áulide en el marco de una guerra se pasa a un hospital y los suburbios de Cincinnati; además, la sociedad en que se desarrollan los hechos de la película, idealmente, ya no creería en deidades que controlan el destino. A pesar de estas diferencias, la película conserva algunos elementos comunes con la tragedia; por ejemplo los personajes centrales. De esta forma, Steven equivaldría a Agamenón, Anna a Clitemnestra y Kim a Ifigenia. En un segundo plano estarían los personajes de Bob y Martin cuyas equivalencias con personajes centrales de la tragedia no son claras.

Una muestra de la relación existente entre los personajes de las dos obras puede verse en las citas siguientes. Antes de analizarlas, es necesario aclarar que se citará el guión de la película a fin de tener un punto de referencia para la comparación con la tragedia. Las experiencias de Steven y Agamenón son las más fácilmente relacionables entre las dos obras, en los siguientes pasajes pueden verse dos escenas, de la tragedia y la película, que podrían considerarse equivalentes:

EXT. STEVEN’S HOUSE - GARDEN - NIGHT

Steven is huddled behind some flowers. He is sobbing. Eventually, he pulls himself together, wipes his eyes, and walks towards the house. He closes the French windows and switches off the living room light.

(Lanthimos y Filipou, 77)

AGAMENÓN

Míralo, ya estoy contento, como puedo estar contento de verte, hija.

IFIGENIA

¿Y sin embargo de tus ojos derramas una lágrima?

AGAMENÓN

Es que será prolongada la ausencia que se nos avecina.

(*E. IA.* v. 647-652)

Puede decirse que la experiencia que vive Agamenón resuena en Steven, ambos parlamentos pueden verse como la expresión de un sentimiento común a los dos. En el caso de Agamenón la angustia por tener que matar a su hija se hace evidente a través de las palabras de Ifigenia que nos indican que él llora. La misma angustia es visible en la escena en que Steven llora en la oscuridad del jardín de su casa, entre las flores que han regado sus hijos y esposa. La cámara le muestra al espectador el rostro de Steven quién rompe en llanto, para después alejarse y mostrar al hombre recogido llorando mientras abraza sus piernas. La desesperación de los dos personajes es clara no solo en las escenas utilizadas como ejemplo, sino a lo largo de las dos obras y va acompañada de la necesidad de ocultarla; así, Agamenón intenta esconder su pena y Steven llora de noche, solo, en el jardín. Lanthimos se vale de la gestualidad del personaje para expresar su aflicción mientras, en la tragedia, Eurípides da cuenta de las emociones de Agamenón mediante el reporte de otros personajes. Tanto Steven como Agamenón se muestran cobardes al momento de tener que decidir sobre el sacrificio. Sin embargo, su cobardía nace del que es uno de los conflictos centrales de su posición:

AGAMENON

Yo distingo lo que merece duelo y lo que no y amo a mis hijos o sería un loco. Y me resulta terrible ese atrevimiento, mujer, pero terrible también no atreverme, porque no tengo más remedio que hacerlo.

(*E. IA.* v.1255-1259)

Él núcleo del conflicto de Agamenón reside en el encuentro entre las fuerzas a las que está supeditado, la tensión entre el destino y el afecto que lo ata a su familia. Al ser incapaz de escapar de aquello que está por encima de su naturaleza, no tiene otra opción que ejecutar el sacrificio. Por otra parte, Clitemnestra y Anna aparecen al comienzo como personajes similares que divergen a medida que el argumento de las obras se desarrolla. Inicialmente, ambas desconocen la situación en la que se encuentran. Las dos se enteran de lo que está sucediendo solo después de preguntar a otros que no son sus esposos, ya que ellos les han mentado al respecto. Clitemnestra le tiene que preguntar a su criado cuáles son las intenciones de Agamenón y Anna se ve obligada a masturbar a un colega de Steven, Matthew, para saber cuál es la verdadera causa del sacrificio exigido. En el caso de Agamenón pareciera que originalmente se le oculta la verdad a Clitemnestra para poder realizar el sacrificio sin que ella se interponga; sin embargo, cuando ella se entera él se muestra inamovible en su posición, como se mostró anteriormente, porque no tiene otra opción más que matar a Ifigenia. En cuanto a Steven, la negación inicial podría considerarse una suerte de negación propia frente a la situación que se transforma a medida que se hace inminente la decisión a tomar. Cuando Anna al fin se entera su reclamo, más que por la situación – que ninguno de los dos tiene el poder de cambiar- es por lo que la ocasionó: el error de Steven (Lanthimos y Filipou, 69). En los dos casos lo que termina siendo el centro de la discusión, más que la posibilidad de evitar lo fatal, es lo que los llevó a estar en esa posición: los errores de los dos hombres. Así, lo que le pregunta Clitemnestra a Agamenón es:

CLYTEMNESTRA

¿Cuál de tus hijos te mirará a la cara, si habiendo hecho venir a tu lado a una de ellos la mataste? ¿Llegaste a la decisión por medio del razonamiento o solo te importa andar por todas partes con el cetro y comandar el ejército?

(E. IA. v.1192-95)

ANNA: Steven, please don't kill me. Deep  
down I know you won't do that because you love me

(...)

If you have to kill someone, the logical thing, no matter how harsh this may sound,  
is to kill a child. Because we can have another child.

(Lanthimos y Filipou, 80)

A medida que se acerca el sacrificio, las acciones de Clitemnestra y Anna divergen entre ellas. La primera cita es parte del monólogo en que Clitemnestra le reprocha a Agamenón haber traído a su hija para sacrificarla. En el fragmento citado, y a lo largo de todo el monólogo, la prioridad de Clitemnestra es reclamar la arbitrariedad de las decisiones de Agamenón sobre ella y sus hijos. Además, enfatiza en la posición de mando de Agamenón y su deseo por el poder de comandar el ejército como lo que impulsa su decisión de sacrificar a Ifigenia, en lugar de una decisión tomada a través del uso de la razón. Por otra parte, la segunda cita es de Anna, quien, cuando siente que se acerca el momento decisivo – el sacrificio—, le propone a Steven que sacrifique a uno de los niños en lugar de ella.

En cuanto al personaje de Kim y su relación con Ifigenia, en la primera parte parecen coincidir en un apego al padre que se desdibuja con el paso de la historia. Las dos, incluso, dan un monólogo de aceptación de su destino –referencia clara que hace la película a la tragedia– en el que pervive el espíritu de inmolación. Es decir, la intención es la misma: el sacrificio voluntario para un bien común mayor a la vida propia: el honor de la Hélade / la vida de la madre y el hermano

KIM



Kill me right here in front of you and give me the ultimate joy of saving my own mother and my beloved brother from certain death.

(...)

Dad, please. I would do anything for you, I would even die for you. And I'm ready to prove it. You gave me life and you, only you have the right to take my life away  
(Lanthimos y Filipou, 82-3)

IFIGENIA

En mi tiene puesta en este momento la mirada toda la poderosísima Hélade; de mi dependen la travesía de la flota, la aniquilación de los frigios e impedir que esos bárbaros rapten en el futuro más mujeres de la feliz Hélade

(...)

Todo eso lo conseguiré con mi muerte y mía será la gloria jubilosa de haber liberado a la Hélade.

(*E. IA.* v. 1377-1384)

El discurso de Ifigenia ocurre tras una discusión en la que su madre le ruega a Aquiles que salve la vida de su hija acepta su destino como un privilegio ya que con este asegura el honor de la Hélade. Por su parte, el monólogo de Kim ocurre en su casa, sentada junto a su padre mientras él le cura las heridas de sus piernas. Lo que resulta más interesante es que dichas heridas fueron causadas al arrastrarse por el suelo en su intento de huir con Martin:

KIM

They're all asleep. We can go now and nobody will notice. All you have to do is help me walk again. (...) I thought we could take your friend's motorbike and go away together. But you have to make me well first. Okay?

(Lanthimos y Filipou, 81)

Antes de tratar ese punto con mayor profundidad hay que señalar que la principal diferencia entre Kim e Ifigenia es que Kim no es sacrificada; en la película quien muere es Bob. En principio podría pensarse que Bob al ser el hijo varón y menor estaría reaccionado con Orestes directamente. No obstante, mientras que en la tragedia el personaje es casi completamente irrelevante, en la película Bob es central al desarrollo de los hechos. En su figura se marca el deterioro que causa la enfermedad y, por lo tanto, los tiempos de la película. Una de sus escenas más interesantes es en la que se arrastra a través del suelo de la cocina para mostrarle a su padre que ya se cortó el cabello:

BOB

I'm sorry I didn't listen to you and get a haircut right away. I should've listened to you and cut it off sooner.

(...)

Do you want me to water the plants?

(...)

BOB

Dad, I've been thinking about it and I've decided I want to be a cardiologist, not an ophthalmologist

(Lanthimos y Filipou, 76)

El niño insiste en llenar un espacio como ideal sucesor de la figura paterna. Al inicio de la película el corte de cabello, regar las plantas y la elección de profesión habían sido un tema de discusión. El niño se mostraba reacio a seguir lo que su padre pedía de él y, por el contrario, parecía más cercano a la madre. Sin embargo, en esta escena se muestra como el perfecto sucesor de la

figura paterna. Dicho cambio es tan relevante como lo es que Kim desee huir con Martin. Mientras la hija planea abandonarlo y escapar con quien vendría a ser el enemigo, el hijo se manifiesta como una extensión de sí o por lo menos de su legado. De ahí que tras ser descubierta Kim de un discurso en el que se declara propiedad de su padre: “You gave me life and you, only you have the right to take my life away”, como una forma de asegurar de nuevo un espacio en la casa, a pesar de que antes le había ofrecido a Martin marcharse con él abandonándolos a todos. Con esto en mente, la muerte de Bob y lo que implica para entender a fondo el conflicto que propone el argumento de la película resulta crucial.

La muerte de del niño es una ruptura drástica en el que podría ser un vínculo más claro entre las dos obras: el objeto del sacrificio. Este cambio en cómo se desenvuelven los hechos niega un final que se pueda considerar una adaptación de “lo escrito” en cuanto al argumento, y obliga a pensar en un desarrollo particular de la película que requiera esta transformación. Empero, puede decirse que sí existe una relación uno a uno en los otros tres personajes revisados: Steven, Anna y Kim, con variaciones menores, por lo que es posible, en este aspecto, estar de acuerdo con los críticos que consideran la película una adaptación fragmentaria de la tragedia. Ahora bien, en el plantemamiento de la película pareciera existir una suerte de paralelo entre personajes masculinos y personajes femeninos. Así, Anna y Kim son personajes no dignos de confianza: a Anna no se le revela lo que está sucediendo, y Kim quiso huir con Martin; mientras, Steven y Bob, como ya se dijo, comparten un vínculo padre/hijo que supone un legado a mantener. La pérdida de dicho legado es un indicio de la forma en que varía la representación del conflicto trágico de una obra a otra, por lo tanto, es preciso revisar ¿cómo se desarrolla esta tensión y qué implicaciones tiene en la película?

### **Estructura: el conflicto trágico**

Pese a la similitud entre los personajes de *The Killing of a Sacred Deer* e *Ifigenia en Áulide* - que lleva a pensar en una adaptación fragmentaria de la obra -, la relación entre Bob y Steven problematiza el vínculo posible en el desarrollo del conflicto trágico de las dos obras. Para poder entender de qué forma el vínculo entre estos dos personajes representa, o no, un cambio respecto a la tragedia es necesario revisar la forma en que funciona en el argumento de la película. Para esto, se empezará por esclarecer la naturaleza del conflicto trágico en las dos obras, y de allí se trazará una línea de comparación formal entre ambas. Después, se revisarán las posibles similitudes formales de la película con el estilo de Eurípides, con miras a encontrar elementos propios de la estructura de la tragedia.

Para pensar la relación entre el conflicto trágico de las dos obras es útil partir del que podría decirse es su punto central: el sacrificio. Tanto Steven como Agamenón se ven obligados a sacrificar a uno de los miembros de su familia por razones que en principio parecerían diferentes. En la película, Martin le anuncia a Steven que debe elegir a uno de los miembros de su familia para sacrificar o todos irán enfermando progresivamente y morirán – esto como retribución por dejar morir al padre del muchacho. La dicotomía a la que se ve enfrentado es clara: mata a uno o mueren todos. Lo que resulta paradójico de la situación es que Steven pierde la autoridad que tiene como doctor al no poder curar a su familia; aquello que debería poder controlar es lo que está matando a Kim, Bob y Anna.

En el caso de Agamenón, la retribución debe hacerse a Artemisa por haber asesinado a uno de sus ciervos sagrados, empero, la necesidad de reparar el agravio a la diosa no es central en la discusión. Al comienzo la tensión se centra entre un deber que se cumple por honor -llevar al

ejército hasta Troya para recuperar a Helena- y tener que sacrificar a su hija. Esta tensión es la que considera Clitemnestra central a la decisión que toma Agamenón, y por esto le reclama: “CLITEMNESTRA: ¡Pagar con los propios hijos el precio de una mala mujer! Compraremos lo más despreciable con lo más querido” (*E.IA.* v. 1168-1170), la afirmación, junto con el pasaje citado en el primer capítulo en que le reclama a Agamenón haber decidido sacrificar a su hija solo para conservar el mando, plantean esta primera dicotomía. No obstante, en la forma en que Clitemnestra expresa el conflicto se desdibuja el peso trágico del mismo, ya que parece plantear la decisión de matar a Ifigenia como un simple capricho. Ahora bien, en el diálogo en que Agamenón le ruega a Menelao que le permita no sacrificar a su hija él mismo usa el argumento de Clitemnestra para defender a Ifigenia: “AGAMENÓN: ¿Deseas obtener una mujer cabal? Yo no podría proporcionártela porque tuviste una y no supiste gobernarla. ¿Y entonces?, ¿he de pagar tus culpas yo, que no he cometido ningún error?” (*E. IA.* V.383-386). En el pasaje se ve que Agamenón es consciente de que la guerra para salvar a Helena no vale tanto como para ofrecer la vida de Ifigenia.

Ifigenia en Áulide comienza con Agamenón enviando una carta para evitar que Ifigenia y Clitemnestra lleguen al campamento. La carta es el reconocimiento de un error por parte del personaje: aceptar sacrificar a su hija, error cometido al aceptar uno previo: asesinar el ciervo de la diosa. Menelao se niega inicialmente a permitirle cancelar el sacrificio, pero después cambia por “amor a su hermano” (501), sin embargo, a su ofrecimiento Agamenón responde:

AGAMENÓN

Te lo agradezco, Menelao (...) pero el caso es que el azar nos ha puesto en la necesidad de llevar a cabo la sangrienta muerte de mi hija.

MENELAO

¿Cómo? ¿Quién te obligará a matar a tu hija?

## AGAMENÓN

El conjunto entero del ejército aqueo.

(*E. IA.* v. 506-514)

Lo que obliga a Agamenón a sacrificar a Ifigenia no es ya el honor sino la fuerza de su ejército. Más adelante incluso Aquiles, que le promete a Clitemnestra interceder por Ifigenia ante el ejército, es amenazado con ser apedreado si sigue impidiendo el sacrificio que asegurará su partida (*E. IA.* v. 1346-1359). De esta forma, la decisión no es más entre el honor de la guerra y la muerte de la hija sino entre esta y la muerte de Agamenón y quienes se opongan a que Ifigenia muera: su familia. De nuevo la decisión en manos del padre es entre la muerte de uno o la de todos. Es paradójico que, al igual que en el caso de Steven, la amenaza venga de aquello sobre lo que debería tener autoridad: el ejército. Las dos obras comparten tanto la naturaleza de los elementos sometidos a la decisión del personaje principal como el carácter paradójico de la situación en que se encuentra.

La posición en la que están tanto Agamenón como Steven, obligados a actuar por la fuerza de aquello que deberían poder controlar, invita a pensar en el sentido de la situación. Es decir, no es gratuito que en ambos casos parte de lo que fuerza el conflicto trágico sea la pérdida de su autoridad: Agamenón sobre el ejército, Steven sobre la enfermedad y sobre su familia, si se tiene en cuenta que el vínculo que parecía asegurar su poder paterno era Bob y termina por sacrificarlo a él. Dicha pérdida de la fuerza como figura al mando de la familia evoca ya no a la tragedia de Eurípides sino al mito completo y, por lo tanto, al destino que le espera a Agamenón al regresar de Troya: morir a manos de su propia esposa, la agraviada Clitemnestra.

Dicha inestabilidad en la autoridad de los personajes, en el lugar que les corresponde, pareciera responder a una inestabilidad en su carácter. Erich Segal, en el artículo: “Eurípides Poet

of Paradox” analiza cómo las tragedias de Eurípides resultan paradójicas respecto al deber ser de las tragedias propuesto por Aristóteles. En su Poética, el Filósofo afirma que, ya que el efecto que se busca con la tragedia es mover a los espectadores al temor y la compasión, los hechos deben estar estructurados de forma tal que se incite a estas emociones, y para esto debe haber un devenir esperado de los personajes:

Tampoco debe el sumamente malo caer de la dicha en la desdicha, pues tal estructuración puede inspirar simpatía, pero no compasión ni temor, ya que aquella se refiere al que no merece su desdicha, y éste, al que nos es semejante

(*Po* XII 1453a 39-43)

A partir de otro fragmento de la Poética en el que Aristóteles afirma que las tragedias de Eurípides son las mejores porque sus finales siempre son tristes y conmueven al público (*Po.* XIII 1453<sup>a</sup> 24-28), Segal propone lo que él llama la paradoja de Eurípides. Para el autor, Eurípides no cumple el parámetro del capítulo XII antes citado, y a pesar de esto es considerado el más trágico de los autores. Se vale de *Las Troyanas* como ejemplo: el destino que le corresponde a las mujeres de Troya contrastado con el de Helena. Ellas sufren el final trágico, a pesar de ser las nobles, mientras que Helena, la causante de toda la guerra, sale bien librada:”By Aristotles own rules, this play is a paradox: ‘most tragic’ because of its sad ending, and most ‘untragic’ because the wicked Helen prospers”(Segal, 245). Ahora, cabe preguntarse por la presencia de dicha paradoja tanto en *Ifigenia en Áulide* como en *The Killing of a Sacred Deer*.

Al considerar la propuesta de Segal en la tragedia estudiada habría que empezar por pensar si existen personajes que cumplan con las características, no tanto de buenos como de malvados, ya que sus acciones serían identificables con mayor facilidad. Es claro que quien comete el error, y lo reprochable en la tragedia es Agamenón. Él mató al ciervo y después aceptó matar a su hija

para poder zarpar. No obstante, no se puede olvidar tampoco que la obra comienza con él intentando enmendar la situación. Podría decirse que la carta con que busca detener la llegada de Ifigenia fue precedida por un momento de reconocimiento, de anagnórisis del error que ha cometido. Él es consciente del error que comete y en lugar de seguir en él, busca arreglarlo. Como antes se dijo, el sacrificio de Ifigenia termina realizándose por una razón diferente a la que inicialmente se considera central; la dicotomía final a la que se enfrenta Agamenón hace que su sacrificio sea ineludible y no un capricho por conservar el poder.

En la película de Lanthimos, el carácter de Steven es más difícil de determinar. En su caso el reconocimiento tarda más en llegar. Si bien su actitud con Martin al inicio de la película da a entender que se siente en deuda con él por la muerte de su padre – de ahí que muchos de sus actitudes parecen un intento por suplir la figura paterna de Martin– Steven no está consciente de las consecuencias. Después del anuncio de Martin en la cafetería, Steven entra en una suerte de aturdimiento que parece no desaparecer. Hay algo mecánico y frío en sus acciones, y en las de todos los personajes de la película, que hace dudar acerca de qué tan consciente es él de la situación en la que se encuentra. La tensión entre el miedo a creer que la profecía de Martin sea cierta y el escepticismo de quién quiere poder solucionarlo se rompen en la escena en que Steven llora en el jardín. En la escena previa al llanto tiene lugar el diálogo entre Steven y Bob en que el niño le dice que quiere ser como él; hasta ese punto de la película, Steven no da muestras de estar pensando en matar a alguno de los tres miembros de su familia e incluso secuestra a Martin en un intento por conseguir que se detenga la situación. La escena posterior implica ya un reconocimiento; en el colegio, Steven pregunta al director de los niños tajantemente: “STEVEN: If you had to choose between them, which would you say is the best?” (Lanthimos y Filipou, 79). Es la primera vez que



el hombre pone a sus hijos en una balanza, se diría que reconoció la gravedad de las consecuencias de su error y que ante la dicotomía  $\neg$ —uno o todos—, ha decidido no dilatar más las circunstancias.

Al igual que en el caso de Agamenón, en Steven no se puede hablar de un carácter malvado. Si de algo puede culparse a los dos personajes, es de mostrarse cobardes al momento de decidir, pero dicha cobardía no es reprochable dada la magnitud de la situación a la que se enfrentan; retomando a Segal, podría decirse que su carácter responde a lo que el llama “the unheroic temper” (250). El autor define el carácter de los personajes que Eurípides representa de esta forma como “Stricken wit doubt, torn by conflicting forces”(Segal, 250), y considera que lo que entienden estos después de verse enfrentados al conflicto trágico es que son “[refiriéndose a Penteo] lord of nothing but of his own actions” (Segal, 250).

Como se dijo antes, los dos padres de las historias terminan no solo por perder a uno de sus hijos sino también la autoridad que tienen en lo público y privado. Como dice Segal, terminan por ser exclusivamente dueños de sus acciones, nada más. Lo ineludible de la decisión que deben tomar los dos personajes responde al destino que sus acciones previas ya han trazado. A pesar de que los personajes decidan enmendar el error cometido —Agamenón con la carta y Steven con los regalos a Martin— existe la necesidad de equilibrar la balanza. La acción del destino sobre los personajes se muestra terrible al no darles otro chance que el de pagar una vida con otra. Segal habla de “deinón” como un concepto que connota tanto temor como admiración y lo utiliza para calificar la acción de la fuerza del destino sobre los hombres (249). Señala que, en el caso de Eurípides, dicha fuerza tiene más de terrible que de admirable. Esta característica de la tragedia de Eurípides estaría presente en la película de Lanthimos, en la que el destino ineludible pareciera tomar forma en Martin.

En el primer capítulo se trataron las relaciones simétricas entre personajes. A pesar de que se llegó a conclusiones sobre cuatro de ellos, Martin quedó de lado al no tener una relación aparente con un personaje en la tragedia. Sin embargo, su presencia es central en el desarrollo de la trama y el papel que desempeña en la contrucción del argumento de la película es fácilmente relacionable con elementos de la tragedia. Por un lado, es quien fue agraviado; por el otro, actúa como el oráculo encargado de profetizar aquello que Steven debe hacer y lo que sucederá con su familia. Se diría que cumple las funciones de dios y oráculo; no obstante, al igual que en el caso de Bob y su relación con Orestes, no puede probarse con certeza que cumpla un papel equiparable en términos de “lo escrito”- la categoría de adaptación planteada por Andrew. Pese a esto, lo que sí es evidente es que es él quien desata la fuerza del destino y que parece poder controlarla, como en la escena de la visita a Kim en el hospital en que ella puede pararse de la cama para ir a saludarlo (Lanthimos y Filipou, 59).

Con esta escena en mente cabe pensar en una que tiene lugar más adelante. Steven secuestra a Martin después de una discusión en la que Anna lo acusa de cobarde. Tras llevarlo a su casa, lo encierra en su sótano y lo presiona para que haga que toda la situación se detenga. A su petición Martin le responde:

MARTIN

Steven, you'll feel better once it's done. You can start over, a clean slate, don't you get it? Sometimes I think you might just be a fool who can't understand the significance of the gift I am offering. Sometimes I think you're naive. But you can't be. You're a good scientist, you can't be an idiot. If I'd only just met you I'd seriously question the depth of your judgement.

(Lanthimos y Filipou, 73)

A pesar de que Martin puede detenerlo – ya hizo caminar a Kim en el hospital- decide no hacerlo. La actitud de Martin en la escena sorprende; con todo y que a lo largo de la película parece que su actitud respecto a la situación de Steven es, si bien no indiferente, impasible, en esta escena es cruda. La crudeza con que Martin se refiere a Steven ni siquiera da lugar a que se le llame crueldad, por el contrario en ese “the gift I am offering” subyace un gesto que indica su superioridad. Pensar el contraste en la escena entre lo que se dice y lo que se ve – Martin atado a una silla sometido por Steven quién amenaza con dispararle- resalta el absurdo de la situación de Steven que, en su intento por desafiar al destino matando a Martin, resulta patético. De su actitud, sin embargo, queda algo claro: Martin es la representación de la labor del destino.

En cuanto a la pregunta por el desarrollo del conflicto trágico en ambas obras, es posible decir, después de la comparación entre el dilema de los personajes centrales, que hablar de una adaptación en términos del “espíritu” de la obra tiene sentido. Frente a la opinión de la crítica que da preponderancia a la pervivencia fragmentaria de la tragedia en la película, se puede afirmar que las dos obras comparten una serie de similitudes estructurales que permiten hablar de una adaptación más completa. De esta forma, los personajes centrales se ven enfrentados, si bien no al mismo problema, a conflictos estructurados de manera similar: paradoja, dilema, pérdida, todos de una misma naturaleza.

### **Género: forma y *pathos***

Al retomar la idea de Martin como la personificación del destino en la película, resulta interesante revisar la incidencia de su personaje en esta, especialmente en lo que concierne a su tono. Por esto, se revisará la primera aparición de él en pantalla, y la incidencia que tiene en la creación de una atmósfera de suspenso en la historia. Después, con base en la posición de la crítica que considera *The Killing of a Sacred Deer* un thriller, se analizará la película para intentar determinar si cumple con las características formales de dicho género. De esta forma, se intentará determinar si es posible considerar equivalente el tratamiento formal del género que hacen los dos autores- Thriller, Lanthimos y tragedia, Eurípides.

La primera vez que se ve a Martin en la película está con Steven en la cafetería. El cirujano acaba de salir de su trabajo a reunirse con el que hasta ese momento es un joven desconocido para el público. Hablan como si se conocieran de tiempo atrás. En la siguiente escena los dos están junto al río; Lanthimos se vale de la música extradiegética – suena *Rejoice: IV. And He Returned to His Own Abode* de Oleh Krysa- para que el espectador entienda que hay algo turbador en la reunión. La escena termina sin que se sepa el nombre del joven ni la razón por la que está con Steven (Lanthimos & Filipou, 5). Gracias a la atmósfera que crean el sonido y los diálogos, en el espectador se genera la sensación de que hay algo extraño que se le está ocultando. A medida que la película avanza la naturaleza de lo que no se está diciendo se torna cada vez más sospechosa. Martin se muestra como un personaje incómodo: su forma de hablar, caminar, lo que dice, entre otras cosas, resultan extrañas, y no es fácil sentirse identificado con él. El ambiente al interior de la película se enrarece a medida que la figura de Martin se hace más presente.

En la visita a la casa de Steven (Lanthimos & Filipou, 20) Martin y Kim salen a dar un paseo. La cámara los sigue por un recorrido a través de unos prados que lucen idílicos. Sin

embargo, cuando los dos se sientan junto a un árbol y Kim canta, la atmósfera se enrarece. A pesar de que, en apariencia, no hay algo fuera de lugar la sensación que produce la escena es, de nuevo, la de algo oculto a lo que no se tiene acceso. Para ese punto de la película las escenas han suscitado en el espectador una serie de preguntas a las que no han dado respuesta. La primera parte de la película está atravesada por el sentimiento de expectativa, el afán por entender qué hay detrás de lo que se está viendo. A pesar de que entre la primera vez que aparece y la profecía – que marca un cambio en el ritmo de la película- se revelan más detalles sobre Martin, la duda no se va, y cada gesto lleva a la misma pregunta ¿Para qué están todos ahí? ¿Cuál es el sentido de la narración?

La crítica considera a la película de Lanthimos un thriller, lo que tendría sentido teniendo en cuenta lo anteriormente dicho sobre la atmósfera que se construye en esta. Según Charles Derry, en “Perceptions and Dilemmas”, la expectativa es el elemento central del thriller (9). Para alcanzar dicha emoción, agrega el autor, el espectador debe, primero, sentir curiosidad por el devenir de la narración, segundo, poder identificarse con el protagonista de la historia (Derry, 10). El sentido de las dos condiciones propuestas por Derry es poder asegurar que el espectador estará inmerso en la historia, que lo que en ella suceda afecte sus emociones. Ahora bien, en el mismo texto se hace una caracterización del thriller que termina por dividirlo en una serie de subgéneros entre los que destacan el detectivesco y el de suspenso. La película no se desarrolla en el marco de un misterio a develar ni incluye una autoridad de tipo policial, así que partir de una comparación con el detectivesco no tiene sentido. Por el contrario, la tensión construida de la que se habló antes parece estar más cercana a la composición ideal de un thriller de suspenso.

Quienes escriben sobre el *suspense* como subgénero cinematográfico coinciden en la dificultad de definir una serie de parámetros que lo delimiten de manera formal. Hay una corriente que se dedica a una descripción mas cercana al psicoanálisis de los efectos del *suspense*, centrandose

sus preocupaciones en la respuesta del espectador frente a aquello que se puede ver en pantalla, pero sin definir una estructura esperada en la película. Noel Carroll dedica “Toward a Theory of Film Suspense”, uno de los capítulos en *Teorizing the Moving Image*, a intentar definir el *suspense* en cuanto a la disposición de lo narrado. Su definición parte de la negación de algunas teorías previas centradas en la sensación de anticipación como el elemento que define el género. Según él, llamar *suspense* a cualquier estructura narrativa que implique anticipación es confundir “the species for the genus” (Carroll, 94). En lugar de esto, lo que hace Carroll es esbozar la teoría de la narración cinematográfica de Vsévolod Pudovkin como punto de partida para explicar las condiciones básicas de lo que él considera la estructura de un thriller de *suspense* (Carroll, 95).

Pudovkin señala que la relación de continuidad en el cine responde a una relación pregunta/respuesta: una escena da lugar a una pregunta, el espectador con anticipación piensa en una serie de respuestas posibles, y en la siguiente escena – o posteriormente- dicha pregunta es contestada. Por ejemplo, si un hombre roba un banco se esperaría que huya o que sea atrapado, si logra huir entonces la pregunta encuentra respuesta y se formula la siguiente ¿a dónde irá ahora que ha robado?, y así sucesivamente. Carroll llama a esta estructura: “The erotetic linear narrative” (98) y la considera la base del modelo narrativo lineal del cine- sin perder de vista que se trata de una categorización que no logra dar cuenta de una amplia gama de matices y otras formas de narrar. Con esto en mente, afirma: “Suspense, in film, is generated as a concomitant of a question that has been raised by earlier scenes and events” (Carroll, 100). Es decir, aparte de las preguntas menores que generan las escenas y que encuentran respuestas inmediatas, en el *suspense* la narración construye una pregunta mayor que no encuentra respuesta, y genera en el espectador la sensación de anticipación.

Para Carroll, sin embargo, no solo basta con esta definir este punto, sino que agrega una segunda condición para el género. Según él, el suspenso se obtiene cuando las respuestas posibles a la pregunta que se está construyendo son dos y resultan una oposición entre lo moral y lo probable. En otras palabras, en la resolución esperada – al conflicto que se ha construido a lo largo de la película- hay dos posibles escenarios: uno moralmente correcto y otro malo, que resulta el más probable (101). De esta forma, el *suspense* juega con las expectativas del espectador al plantearle un dilema moral que siente como suyo a través de la identificación con el personaje que se ve enfrentado a este.

En la película hay dos puntos climáticos. El primero, el anuncio de Martin, el segundo, el sacrificio. Como se dijo antes, el anuncio de Martin marca la ruptura en el tipo de tensión en la atmósfera de la película. Puede decirse que durante la primera parte la duda del espectador gira alrededor de lo qué está sucediendo realmente en la película. Es decir, las situaciones representadas están en el marco de una cotidianidad similar a la propia: comidas, reuniones, conversaciones irrelevantes, sin embargo, las decisiones cinematográficas de Lanthimos llevan al espectador a sentir que hay algo que no termina de encajar del todo. Las actuaciones están dirigidas a recrear una sociedad que luce como la propia, pero en la que todos parecen alelados. Además, la cámara que sigue a los personajes con una suerte de curiosidad, y el sonido que se intercala entre silencio absoluto en algunos momentos y música extradiegética que suena en situaciones que de otra forma se considerarían cotidianas, alimentan el sentimiento de extrañeza. Todo toma forma en la cafetería, un clímax incompleto, ya que soluciona la primera duda ¿Qué está sucediendo? Para construir la tensión ligada a la duda por el sacrificio.

La segunda parte está marcada por el declive progresivo que ocasiona la enfermedad en la familia. Tiene una mayor cantidad de momentos de Steven solo y mucho menos diálogo que la

primera parte. La cámara ya no sigue, sino que acecha a los personajes, y los lapsos de música y sonido se hacen más evidentes. La tensión de la segunda parte – a diferencia de la primera que se construye alrededor de la situación- está centrada en el conflicto del personaje que debe cometer el acto abominable. Lanthimos juega con las expectativas de los espectadores a los que les está ofreciendo su obra. Así, pese a que, tras el análisis hecho, el conflicto de Steven es tener que elegir entre la muerte de uno de los miembros de su familia o todos, las expectativas de público incluyen la opción “moral” como diría Carroll. En este orden de ideas, el espectador de Lanthimos tiene en mente el conflicto matar o no matar al hijo, y no el de o muere uno o mueren todos. La similitud del universo al interior de la película con el del espectador hace que -a pesar de la aprehensión que genera la sensación de extrañeza construida- este se identifique fácilmente y aplique la lógica de su realidad a la de la película. Empero, la película funciona bajo una lógica diferente y esto acentúa la sensación de anticipación.

El tratamiento que da Lanthimos al thriller de suspenso, visto esto, se adhiere a los lineamientos formales que existen en dicho subgénero. Algunas de las características, como la representación del enfrentamiento entre bien y mal no se dan en los términos de protagonista/antagonista, porque, como ya se explicó, al hablar de maldad o bondad se trata de acciones buenas o malas y no de personajes que encarnen dichos caracteres. El aspecto del género que trabaja de manera más clara el director es el manejo de la emoción en el público. Lanthimos se muestra consciente del tipo de espectador al que está apuntando, y de las herramientas que tiene para apelar a él. Hay un equilibrio entre la forma y el *pathos* en el desarrollo de la película. Por esto, podría decirse que el manejo del género que hace Lanthimos dista de la forma en que Eurípides trabaja la tragedia. Lo que dice Segal acerca de las consideraciones de Aristóteles sobre las tragedias de Eurípides es que están centradas, principalmente en función del *pathos*, mientras



se salta los principios formales. Lanthimos no descuida una de estas categorías para dar preponderancia a la otra, al contrario, se alimenta de una suerte de sofisticación de la forma para dar lugar a una respuesta del público.

## Conclusiones

A lo largo de este trabajo he intentado analizar lo que en un comienzo fue un reto para mí. La primera vez que vi *The Killing of a Sacred Deer* me pareció una buena película, a pesar de no entender con exactitud qué estaba viendo. Al acudir a la crítica para revisar otras interpretaciones que pudieran aclarar la obra, me sorprendió descubrir que todos partían de la relación que guarda esta con *Ifigenia*. Sin embargo, sus lecturas no iban mucho más lejos de señalar la relación y considerar puntos de encuentro que los llevaban a clasificarla como una adaptación fragmentaria. Ante la falta de explicaciones convincentes sobre la película, y la insistencia en el vínculo que tiene con la tragedia - que me había parecido relevante y problemático- decidí insistir en entender la película, esta vez a través de la relación que guarda con la tragedia, siendo la segunda más cercana a mi disciplina.

A partir de la lectura (y la observación) de las dos obras se hizo claro que el vínculo entre ambas va más allá de lo fragmentario. A pesar de que la crítica defiende una adaptación que solo se ve representada en fragmentos, resulta claro que Lanthimos toma de Eurípides la estructura que da forma a lo trágico en su película. Los personajes, contruidos como un reflejo distorsionado, se ven enfrentados a dilemas equivalentes que ponen en juego su humanidad. La adaptación que logra construir Lanthimos demuestra que es ante todo un lector cuidadoso de Eurípides, y que su capacidad para construir una tragedia va más allá de “ser griego” como lo ha encasillado la crítica. Se vale de elementos, como la encarnación del destino en Martin, para representar la naturaleza del conflicto trágico que entiende acertadamente. Que la crítica haya decidido pasar por alto esto demuestra que hace falta una lectura que abarque más, y que analice de manera más rigurosa las obras para no pasarles por encima.

La decisión de Lanthimos de adaptar *Ifigenia en Áulide* responde a la consciencia de que en la obra perviven elementos que no nos son ajenos. El director, con la película, no solo nos recuerda que Eurípides aún tiene cosas por decirnos, sino que problematiza lo que tiene por decir. La pregunta por el peso de nuestras acciones y las consecuencias que traen, en un mundo dónde en apariencia no existe un destino supeditado, resulta perturbadora. Para nosotros, espectadores y lectores, cuestionar el orden de la realidad en que vivimos no es algo de lo que nos ocupemos. Sin embargo, la duda que siembra Lanthimos en nosotros, la posibilidad de que al entrar en una cafetería compartamos la mesa con un hombre que ha matado a su propio hijo, mientras el destino inexorable observa, es el símbolo de la ruptura del orden.

## Bibliografía

- Andrew, Dudley. "Adaptation" En *Film and Literature an Introduction and Reader*. Ed. Timothy Corrigan. Milton Park, Abingdon, Oxon; Nueva York: Routledge, 2012. Pp. 65-73.
- Carroll, Noel. "Toward a Theory of Film Suspense" En *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: University Press, 1996.
- Derry, Charles. "Perceptions and Dilemas" En *The suspense thriller: Films in the shadow of Alfred Hitchcock*. McFarland, 2010.
- Eurípides. *Ifigenia en Áulide*. Madrid: Alianza, 2002.
- Kermode, Mark. "The Killing of a Sacred Deer review – uneasy about a boy" En *The Guardian*. 5, nov, 2017  
<https://www.theguardian.com/film/2017/nov/05/killing-of-sacred-deer-review-yorgos-lanthimos-colin-farrell-nicole-kidman>
- Lane, Anthony. ""The killing of a Sacred Deer" and "The Square"" En *The New Yorker*. 20, oct, 2017.  
<https://www.newyorker.com/magazine/2017/10/30/the-killing-of-a-sacred-deer-and-the-square>
- Lanthimos, Yorgos. *The Killing of a Sacred Deer*. Element pictures, 2017. Película.
- Rees, Jasper. "Hideously watchable: Killing of a Sacred Deer reviewed" En *The Spectator*. 4, nov, 2017.  
<https://www.spectator.co.uk/2017/11/hideously-watchable-killing-of-a-sacred-deer-reviewed/>
- Segal, Erich. "Euripides: Poet of Paradox" En *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Edit. Erich Segal. Oxford: Oxford University Press, 1983.