

(Bio)ética y cine

Tragedia griega
y acontecimiento del cuerpo

Juan Jorge Michel Fariña
Jan Helge Solbakk
(compiladores)

BIBLIOTECA

Letra
Viva

ZERMEKI

Trasplante de órganos *intervivientes*, eutanasia y suicidio asistido, donación y destino de gametos, aborto, vaginoplastia y otras transformaciones estético-quirúrgicas, xenotrasplantes, clonación terapéutica y crioconservación, son algunos de los escenarios que recorre este libro.

Un libro que pone entre paréntesis el *bíos* para problematizarlo a la luz de la dimensión trágica que aporta la ficción cinematográfica. Un libro que se interesa en la complejidad del cuerpo en tanto acontecimiento –con sus síntomas y sus representaciones fantasmáticas.

Un libro, en suma, que suplementa la bioética proponiendo una bio(po)ética, una metodología de pensamiento y enseñanza de la ética inspirada en la tragedia griega y sus fascinantes versiones contemporáneas.

(Bio)ética y cine

Tragedia griega
y acontecimiento del cuerpo

336328

175
Bio

175 BIO
(Bio)ética y cine



FP/000453

(Bio)ética y cine

Tragedia griega y acontecimiento del cuerpo

JUAN JORGE MICHEL FARIÑA y JAN HELGE SOLBAKK
(compiladores)

Con textos de:

ALEJANDRO ARIEL
IRENE CAMBRA BADI
MARÍA ELENA DOMÍNGUEZ
CARLOS GUTIÉRREZ
ROLANDO KAROTHY
EDUARDO LASO
NATACHA SALOMÉ LIMA
JUAN JORGE MICHEL FARIÑA
JAN HELGE SOLBAKK
ALEJANDRA TOMAS MAIER



UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA
FACULTAD DE PSICOLOGIA
CATEDRA DE DOCUMENTACION
1912

**Letra
Viva**

DONACION	
Año	2012
Inv.	453

Juan Jorge Michel Fariña y Jan Helge Solbakk (compiladores)

(Bio)ética y cine : Tragedia griega y acontecimiento del cuerpo

– 1ª ed. – Buenos Aires : Letra Viva, 2012.

190 p. ; 23 x 16 cm.

ISBN 978-950-649-363-9

1. Psicología. 2. Ética 3. Bioética I. Michel Fariña, Juan Jorge; Solbakk, Jan Helge II. Título
CDD 150

Edición al cuidado de LEANDRO SALGADO

© 2012, Letra Viva, Librería y Editorial
Av. Coronel Díaz 1837, (1425) C. A. de Buenos Aires, Argentina
info@imagoagenda.com / www.imagoagenda.com / www.elsigma.com

Por contactos con los autores: jjmf@psi.uba.ar

Primera edición: enero de 2012

Impreso en Argentina – *Printed in Argentina*

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra bajo cualquier método, incluidos la reprografía, la fotocopia y el tratamiento digital, sin la previa y expresa autorización por escrito de los titulares del *copyright*.

Índice

Nota introductoria	9
<i>Inception</i> : el cuerpo soñado por el cine JUAN JORGE MICHEL FARIÑA	11
(Bio)ética: el cine como moderno teatro griego JUAN JORGE MICHEL FARIÑA y JAN HELGE SOLBAKK	15
Ética y responsabilidad: el pensamiento de la Grecia Clásica y sus lecciones sobre bioética contemporánea JAN HELGE SOLBAKK	29
Bio(po)ética: De la tragedia griega a la narrativa cinematográfica JAN HELGE SOLBAKK	41
Eutanasia y suicidio asistido: narrativa cinematográfica de la muerte que más duele JUAN JORGE MICHEL FARIÑA	79
La muerte y el morir: delito, culpa y responsabilidad EDUARDO LASO	85
La decisión ante la muerte en <i>Blade Runner</i> CARLOS GUTIÉRREZ	91
La responsabilidad ante el aborto ALEJANDRO ARIEL	95
<i>Benjamín Button</i> : lo que el cine nos enseña sobre la vejez JUAN JORGE MICHEL FARIÑA	105

<i>Avatara: tres tesis biopolíticas</i> JUAN JORGE MICHEL FARIÑA	111
Entre zoe y bios: el deseo de la propia muerte JUAN JORGE MICHEL FARIÑA y NATACHA SALOMÉ LIMA	119
Los circuitos del grafo: ¿lectura-escritura de la responsabilidad? MARÍA ELENA DOMÍNGUEZ	127
Kant con Sade: El imperativo categórico ROLANDO KAROTHY	133
Bioética narrativa: el valor de las ficciones frente al padecimiento extremo NATACHA SALOMÉ LIMA	137
El discurso del Rey: un abordaje bioético JUAN JORGE MICHEL FARIÑA	151
La angustia ante la finitud. Trasplante de órganos y clonación humana IRENE CAMBRA BADI	161
Almodóvar con Sófocles: <i>De humani corpori fabrica</i> JUAN JORGE MICHEL FARIÑA	171
Bioética y Cine: guía bibliográfica ALEJANDRA TOMAS MAIER, IRENE CAMBRA BADI y NATACHA LIMA	185
Índice de filmes citados	189

Nota introductoria

Este libro es resultado del encuentro de dos proyectos académicos, uno originado en la Universidad de Buenos Aires y el otro en la Universidad de Oslo. El punto que los reúne es el interés por la ética y la tragedia griega, tal como aparecen desplegadas actualmente en el acontecimiento cinematográfico.

La organización misma del libro refleja esta articulación. Se inicia con una referencia a Jorge Luis Borges y la importancia de los sueños como manifestación estética, introduciendo un film que trata sobre los orígenes –*Inception*– y que desde el inicio pone entre paréntesis el *bios*, suplementando el cuerpo de la neurología con el que emana de los fantasmas del soñante. Continúa con un recorrido por filmes clásicos del debate bioético –*21 gramos*, *Wit*– pero interpelados desde las versiones cinematográficas de una tragedia clásica, *Edipo Rey* y otra contemporánea, *El hombre elefante*.

Luego de esta introducción, el libro propone una primera parte teórica, con el estudio de Jan Helge Solbakk sobre la tragedia griega, en el que se explicitan algunas categorías –catarsis, elenchus– que serán luego clave para pensar la idea del cine como una moderna paideiogía de la transmisión ética.

La segunda parte está íntegramente consagrada al cine. Se inicia con una conferencia imprescindible de Alejandro Ariel sobre el aborto, seguida de comentarios de películas memorables que problematizan la cuestión del *bios*, planteando la tensión existencial entre la vida y la muerte –*Jack Kevorkian*, *Blade Runner*, *La vida de David Gale*, *Hace tanto que te quiero*, *Mar adentro*, *Benjamin Button*–. En todos los casos, la lectura transita por una doble cuerda. Por un lado, la del

debate explícito sobre cuestiones ético-deontológicas ya consagradas; por otro, la de una singularidad que emerge de la mirada analítica.

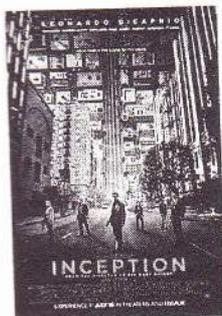
Finalmente, luego de la pausa que impone otro clásico del cine, *A la hora señalada*, en la pluma de Rolando Karothy, el libro cierra con comentarios (bio)éticos de cuatro filmes paradigmáticos de la entrada triunfal del cine en la segunda década del nuevo milenio: *Avatar*, *Never let me go*, *La piel que habito* y la premiada *El discurso del Rey*. En el interín el lector encontrará referencias a otros cincuenta filmes, los cuales se hallan listados en anexo, junto a una breve guía bibliográfica.

* * *

La aparición de este libro coincide con los 15 años del Programa de Ética y Cine desarrollado por la cátedra de Ética y Derechos Humanos en colaboración con la Secretaría de Extensión Universitaria de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. El Programa, iniciado en 1996 por Juan Jorge Michel Fariña y Carlos Gutiérrez, ha dado lugar a una serie de libros y ediciones multimedia, los cuales han nutrido la enseñanza de varias generaciones de profesionales a lo largo de estos años. Coincide también con el décimo aniversario de la creación del portal elSigma (www.elsigma.com) dirigido por Leandro Salgado, Emilia Cueto y Alberto Santiere y de su sección de Cine y Psicoanálisis, coordinada por Juan Jorge Michel Fariña, Laura Kushner y Daniel Zimmerman.

Deseamos hacer público nuestro reconocimiento a los autores y autoras que a lo largo de estos años confiaron a estos espacios sus artículos, dando lugar a miles de consultas e intercambios por parte de lectores de todo el mundo hispanoparlante.

Juan Jorge Michel Fariña, diciembre de 2011



Inception | El origen
Estados Unidos, 2010
Christopher Nolan

Leonardo di Caprio
Joseph Gordon-Levitt
Ellen Page

Inception: *el cuerpo soñado por el cine*

Juan Jorge Michel Fariña

¿Cuál es la manifestación estética más antigua que ha conocido la humanidad? Según el escritor argentino Jorge Luis Borges, sin duda *los sueños*, en los cuales somos el escenario, los actores y la fábula argumental. Y la más reciente, se dice, el cine, que ocupa el séptimo lugar, después de la pintura, la escultura, la poesía, la música, la danza y la arquitectura.

Así, la más novedosa y fascinante de las bellas artes se emparenta con la primera, con la originaria, con aquella que excede toda clasificación. Y ambas, ya lo veremos, tienen en el teatro griego su inesperado punto de encuentro, su antecedente y a la vez su momento de mayor lucidez.

Prologamos entonces este libro hablando, desde el inicio, de una bella película. Uno de los más hermosos homenajes a los sueños de la historia del cine. Dirigido por un gran lector de Borges y seguramente de Freud, es un film sobre el duelo y sobre la deuda. Una película sobre un hombre que no puede dejar de soñar a la mujer que ha perdido para siempre, una película sobre un hijo que debe emprender una aventura onírica para hacer algo impensado con el legado de su padre.

A pesar de que pocas veces se han visto en la pantalla escenarios tan espectaculares, se trata de una película intimista. A pesar de las toneladas de pochoclo que se consumen en la sala, está lejos de ser un mero entretenimiento. Es una película difícil, compleja, casi como el capítulo 7 de *La interpretación de los sueños*, de Sigmund Freud, obra a la que sin duda rinde homenaje. También por cierto al *Proyecto de una psicología para neurólogos*, piedra angular del pensamiento en la que se anticipa la falta estructural del ser humano.

Se trata de una película sobre lo evanescente, sobre aquello que se nos escapa. Una película que va hilando su trama con huellas mnémicas, deslizando un texto que se va dejando descifrar.

Una película que trata, en suma, sobre el gran descubrimiento freudiano, el inconsciente. Que aborda el dolor en su anudamiento con la sexualidad y que sugiere un intento de interpretación de lo originario. Una película que nos recuerda con Pío Baroja, que *no toda es vigilia la de los ojos abiertos*, y que nos conduce por el laberinto de lo incognoscible, hacia el ombligo del sueño.

La línea argumental es relativamente sencilla: una ficción futurista en la que es posible internarse en los sueños de las personas. Cobb (Leonardo di Caprio), es un experimentado hacker de la mente, un escéptico buceador de sueños al inicio del film y, como veremos, un atisbo de analizante luego.

En la entrada situacional, ha sido contratado por una multinacional e intenta ingresar subrepticamente en los sueños del presidente de una corporación competidora, para obtener documentación confidencial. Pero la mente de este hombre está entrenada para detectar invasores y sus mecanismos de defensa son poderosos: descubre al intruso y desbarata su plan. (La analogía corporativa y empresarial no debe inquietarnos. Fue Freud quien escribió que para el emprendimiento del sueño se necesita un socio empresario que tenga la idea y un socio capitalista que aporte el dinero –el socio empresario será el resto diurno, el capitalista el deseo inconsciente. Por lo mismo, estarán presentes también en la trama los cuatro obreros: condensación, desplazamiento, figurabilidad y elaboración secundaria).

Los primeros cinco minutos de la película –los tiempos no son cronológicos sino oníricos– permiten advertir el enorme talento de Cobb, pero también su gran debilidad: tiene una historia sin resolver con su esposa, y ella se le aparece en los sueños, interfiriendo en su tarea, hasta el punto de conducirlo al fracaso. Como tantos neuróticos,

desalentado por un nuevo revés profesional y tomado por la angustia, está a punto de retirarse por un tiempo –y la película nos indica cuál es ese refugio para melancólicos: Buenos Aires.

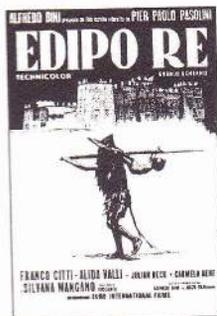
Pero a punto de emprender el viaje es interceptado por el empresario cuya mente intentó hackear, quien ahora le ofrece contratarlo para que trabaje a su servicio. Pero la tarea que le encomienda no consiste en extraer información, sino en implantarla. Cobb deberá lograr que el heredero de una corporación monopólica, se avenga a dividir la empresa familiar para no ahogar el mercado. Para esto Cobb tendrá que internarse en sus sueños e inducirlo a confrontarse con el legado de su padre, quien lo espera con su testamento en el lecho de muerte.

Con este inicio espectacular, una suerte de híbrido entre *Misión Imposible*, *Matrix* y *Sueños* de Kurosawa, arranca la trama de *Inception*, de Christopher Nolan, quien ya antes nos había confrontado con la angustia insoportable de la vigilia en *Insomnia* y con las vicisitudes de los tiempos oníricos en *Memento*. El esquema de *Inception* está basado en sucesivos niveles de profundidad en que la excitación se propaga desde el polo motor de la vigilia hacia el extremo sensorial, tomando el sueño un camino regresiente, con sus modos tópicos, temporal y formal. Regresión que alcanzará imprevistamente un punto no calculado por los propios soñantes. Un núcleo real, un nuevo término en el que verdaderamente comienza el film que aquí nos interesa. Una Otra escena que el espectador podrá permitirse descubrir o, mejor aún, conjeturar.

Como se sabe, apenas minutos, incluso instantes del tiempo cronológico de la vigilia, alcanzan al sueño para horas de producción onírica. Esta introducción se detiene aquí. Pretende apenas aportar esos pocos minutos. Esa cuota inicial, ese tiempo mínimo que nos invite a emprender el viaje. El viaje del film y también el viaje de este libro.

Un libro que asume al paciente como un soñante. Un libro que pone entre paréntesis el *bios* de la ciencia para problematizarlo. Un libro que recorre el cuerpo de la medicina confrontándolo con el que emana de los sueños imaginados por el cine. Un libro, en suma, que hace de la bioética una bio(po)ética, y que iniciamos con la bella expresión de Thomas Hobbes en su *Leviatan*, así citada por Sigmund Freud:

[...] *our dreams are the reverse of our waking imaginations, the motion when we are awake beginning at one end, and when we dream at another.*



Edipo Re | Edipo Rey
Italia, 1967
Pier Paolo Pasolini

Silvana Mangano
Franco Citti
Alida Valli

(Bio)ética: *el cine como moderno teatro griego*¹

Juan Jorge Michel Fariña y Jan Helge Solbakk

Uno de los más remotos planteos éticos en la narrativa occidental es seguramente el *Edipo Rey*. Se trata de la tragedia más conocida de Sófocles y una de las obras más difundidas de la literatura universal. No siempre se ha recordado, sin embargo, que su trama se inicia con lo que podríamos llamar una *emergencia sanitaria*. En la primera escena, el consejo de ancianos de Tebas se presenta ante su rey Edipo para darle a conocer las calamidades que asolan la ciudad: los cultivos se secan en los campos antes de dar sus frutos, el ganado muere sin remedio, las mujeres no quedan embarazadas privando al pueblo de descendencia. La peste, en suma, como una rara y fatal epidemia se extiende por todo el reino de Cadmo.

Edipo, máximo mandatario de la Polis, se compromete a poner todo su empeño para encontrar una solución a semejantes males. Para

1. Este apartado refleja la investigación en curso "Movements and Movies in Bioethics", proyecto conjunto entre la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de Oslo, bajo dirección de Jan Helge Solbakk y Juan Jorge Michel Fariña. El proyecto cuenta con la colaboración de Natacha Salomé Lima, Alejandra Tomas Maier, Irene Cambra Badii, becarias del Programa de Ciencia y Técnica de la UBA.

ello, ha enviado ya a Creonte, hermano de su esposa Yocasta, a consultar al oráculo. Y a su pronto regreso, Creonte trae lo que entiende buenas nuevas para la ciudad: las calamidades cesarán en cuanto se encuentre a los asesinos de Layo, el rey que precedió a Edipo en el trono de Tebas. Pero han pasado ya casi treinta años de aquella muerte ¿Cómo descubrir a los responsables de un crimen cometido tanto tiempo atrás? Creonte continúa optimista: será cosa sencilla hallarlos, porque según el oráculo los responsables todavía se encuentran en la ciudad.

Edipo se dispone entonces a dirigir personalmente la investigación en busca de los culpables. Y es a partir de allí cuando la tragedia se convierte en lo que con justicia ha sido considerado el primer policial de la literatura occidental. Una trama electrizante en la que el detective termina siendo el asesino. Porque cuánto más indaga Edipo, más se acerca a la amarga revelación: aquél anciano con el que disputó el paso en el cruce de caminos y a quien dio muerte no era otro que Layo, y por lo tanto es Yocasta, su viuda, la mujer con la que él contrajo enlace y tuvo sus cuatro hijos. Descubrirá así finalmente que queriendo escapar del designio de los dioses, no hizo sino encontrarse con él: mató a su padre y se acostó con su madre. Recién frente a esta revelación, cesan las calamidades sobre Tebas.

La responsabilidad de Edipo en la propia tragedia que ha desencadenado resulta la clave del genial argumento ideado por Sófocles. Una lectura posible del Edipo Rey es por lo tanto la de una catástrofe sanitaria cuyo remedio supone la develación de un enigma que afecta al propio agente responsable de tratarla.

En otras palabras, el teatro griego nos provee una clave para pensar los dilemas contemporáneos, sugiriendo que en ocasiones debemos examinar nuestros propios puntos ciegos como profesionales para arribar a una solución frente a problemas cruciales que nos impone la práctica.

Pero ocurre que hemos olvidado del valor de la tragedia como fuente inspiradora de nuestra experiencia práctica. Como lo sugiere Santiago Kovadloff citando a Morris: "el verdadero problema no es que la tragedia haya desaparecido o se haya vuelto imposible. Es peor que eso. Ya no somos capaces de reconocer la tragedia cuando nos encontramos en ella" (Kovadloff, 2008, p. 33).

Recuperar el valor de la tragedia es por lo tanto una de las grandes tareas que tiene por delante el sujeto de nuestro tiempo. Frente a la pragmática imperante, frente a la inmediatez, frente a la frivolidad y

la banalidad, la tragedia sigue siendo esa pausa, ese compás de espera, ese silencio que distingue a la existencia humana. Y una manera de reencontrarnos con la tragedia es yendo al cine. Porque hoy en día es el buen cine quien cumple la función que antiguamente reservaban los griegos al teatro. El cine, se sabe, toma elementos de la pintura y la fotografía, de la música, del teatro, de la literatura, de la escultura y la arquitectura... Y más recientemente, de las tecnologías digitales de animación artística. Sin aspirar a ese lugar imposible de *Gesamtkunstwerk*, de "obra de arte total", que tanto seducía a Wagner, termina sin embargo ingresando triunfal a la segunda década del nuevo milenio. Y lo hace manteniendo el patetismo que caracterizaba a las obras clásicas, pero renovando cada vez la experiencia del espectador.

Tal como nos lo recuerda Alain Badiou, "la relación con el cine no es una relación de contemplación. [...] En el cine tenemos el cuerpo a cuerpo, tenemos la batalla, tenemos lo impuro y, por lo tanto, no estamos en la contemplación. Estamos necesariamente en la participación, participamos en ese combate, juzgamos las victorias, juzgamos las derrotas y participamos en la creación de algunos momentos de pureza." (Badiou, 2004, p. 71)

En otras palabras, en la experiencia de ver un film el espectador participa del acto mismo de la creación. El cine no es la mera ilustración de sujetos éticos, sino una matriz donde acontece el acto ético-estético, inaugurando una nueva posibilidad de reflexión.

Pensar al cine como el escenario actual de lo que fue el despliegue de las antiguas tragedias griegas, es un modo de recuperar también cierta puesta en escena de la dimensión trágica, presente en toda disyuntiva ética (Solbakk, 2011, p. 40).

Lo propio de cualquier dilema es enfrentarnos con las opciones previstas por los cursos de acción disponibles. El método ético radica en no precipitar una opinión respecto de alguna de ellas, sino transformar el dilema en un problema, es decir en una empresa de pensamiento. En términos de Ignacio Lewkowicz "opinar a favor o en contra no cesa de constituir la operación básica de identificación imaginaria. El comentario circula sin rozar la superficie de lo comentado y disuelve conjuntos fácilmente encuestables. Hoy ganan los a favor; mañana los en contra. El tema que ocasionalmente los divide carece de significación por sí; vale por su función imaginaria de demarcación de una diferencia pequeña, de una diferencia opinable." (Lewkowicz, 2003). *Si la discusión es a favor o en contra, no hay nada para seguir pensando.*

¿Cómo leer un film? De la pauta deontológica a lo real del problema ético

¿De qué manera el cine promueve el pensamiento ético? Hemos señalado al menos dos vías, que acompañan la lógica del doble movimiento de la ética contemporánea, la cual se expresa en la dialéctica de lo particular y lo universal-singular.

Un **primer movimiento**, que va de la intuición moral al “estado del Arte” en materia de ética profesional. Estado del arte que está integrado por el corpus de conocimientos disponibles y da cuenta de los avances alcanzados por la disciplina, permitiendo deducir el accionar deseable del profesional ante situaciones dilemáticas de su práctica. Da cuenta del “qué debería hacer ante esto y por qué”. Su formulación sintética se expresa en las normativas profesionales, entendidas éstas no en su carácter expeditivo sino como la manifestación más depurada de los conocimientos disponibles en la materia.

Un **segundo movimiento**, suplementario del anterior, da cuenta no del caso particular, sino de la *singularidad en situación*, es decir de aquellos casos que se sustraen a la norma particular y por lo mismo, la interrogan. Da cuenta no del “qué debería hacer...” de la pauta deontológica, sino del “qué hacer” allí donde desfallecen los saberes, cuando la situación se revela a posteriori como desbordando el conocimiento hasta entonces disponible. (Michel Fariña, 2001, 2009; Salomone y Domínguez, 2006).

Aplicado este doble movimiento al escenario del cine, tendríamos, por un lado, los filmes que presentan de manera explícita debates ético-deontológicos ya consagrados. Por otro, el instante en que el cine abre en espectadores y analistas la oportunidad de recortar en la obra de arte la ocasión para una reflexión ética que se constituye como tal a posteriori de una lectura. Veamos el siguiente ejemplo metodológico.

El film 21 Gramos (González Iñárritu, 2003) ha sido uno de los escenarios más transitados desde la perspectiva bioética, debido a que introduce cuestiones relativas a privacidad, confidencialidad y consentimiento informado, en escenarios de reproducción asistida y trasplante de órganos (Cattorini, 2003; Michel Fariña, 2008; Dvoskin, 2010; Colt, H. et al, 2011). Recordemos una de las escenas más difundidas. Mary y Paul Rivers están casados hace tiempo y quieren tener un hijo porque Paul (encarnado por el actor Sean Penn) padece una grave enfermedad cardíaca y los médicos le pronosticaron poco

tiempo de vida. Pero Mary no queda embarazada y decide consultar a un centro especializado en reproducción. El médico ginecólogo la examina dando lugar al siguiente diálogo:

Doctor: Muy bien. Puede vestirse. Tiene las trompas de Falopio gravemente dañadas. Parece que ha tenido alguna infección que no se curó adecuadamente. Podemos probar con cirugía pero le confieso que las probabilidades son escasas. Perdóne que se lo pregunte. Pero es importante que sea sincera. ¿Se ha hecho alguna vez un aborto?

Mary: Sí.

Doctor: ¿Cuál fue el motivo?

Mary: Quedé embarazada cuando me había separado de mi esposo, y...

Doctor: Me refería a razones médicas.

Mary: Mi esposo se está muriendo. Paul, mi esposo, está muriéndose. Quiero tener un hijo suyo.

Doctor: Pues operándola podremos hacer que se embarace en unos 3 o 4 meses.

Mary: Le queda un mes de vida como mucho.

A los pocos días, el matrimonio acude a la clínica para hablar con el médico y acordar la cirugía que le permitiría a Mary quedar embarazada. Tiene lugar entonces la siguiente escena:

Doctor: Bueno, podríamos programar la cirugía. Puede ser el lunes que viene. ¿A las nueve?

Paul: ¿Qué probabilidades hay de que Mary quede embarazada?

Doctor: No puedo darle un porcentaje. Fue demasiado el daño provocado por el aborto que no fue tratado correctamente...

Paul: ¿Cuál aborto? ¿Cuál aborto, Mary?

Es allí que los espectadores caemos en la cuenta de que el aborto era un dato no conocido por el marido. La escena continúa: Mary y Paul salen del consultorio y ya sin la presencia del médico mantienen una fuerte discusión, con reproches cruzados, la cual tendrá consecuencias devastadoras para la pareja y su intención de tener un hijo...

La secuencia permite interrogarnos respecto de la confidencialidad y la privacidad en materia de procreación asistida. ¿Qué tratamiento

debe dar un médico a la información recibida a través de uno de los cónyuges, cuando la misma puede afectar de este modo al tratamiento de la pareja?

Como se sabe, confidencialidad y privacidad remiten a dos capítulos diferenciados en el estado del Arte en materia de bioética y ética aplicada (UNESCO, 2005, Unidad 5). Confidencialidad atiende a cierta información pertinente que recibimos en el contexto de nuestro trabajo profesional y respecto de la cual debemos mantener adecuado secreto. Privacidad, en cambio, interpela los criterios que utilizamos cuando recabamos información de un paciente. Y sobre todo el destino que damos a estos datos cuando siendo superfluos para nuestra labor han llegado sin embargo a nuestro poder.

Una primera cuestión importante que aparece en las escenas descriptas es que el médico no se interroga respecto de los alcances que ese dato puede tener en la situación. La revelación de la información sobre el aborto no parece representar para él dilema alguno. Una primera directiva ética sugeriría entonces que el profesional debería *pensar el caso*. Transformarlo en una situación dilemática supone plantear preguntas y no actuar en base a certezas. Sea cual fuere la decisión que tome luego, su accionar debería ser fruto de un ejercicio de pensamiento y no de un automatismo, que en este caso tiene efectos devastadores tanto para la pareja como para su propia función como profesional de la salud.

Para introducir esta compleja cuestión, se trata de “suplementar” la lectura clásica sobre el film, distinguiendo la dimensión moral, jurídica, religiosa, incluso sintomática, sobre el aborto, de aquella que atiende a la existencia de un sujeto. En otras palabras, establecer la diferencia entre las representaciones colectivas, sociales, particulares en suma, y la posición que hace a la singularidad, a la soledad de cada quien.

Todo facultativo de la salud debería saber que un aborto, en tanto moviliza la capacidad de (pro) crear por parte de un sujeto, interpela su propia posición de hijo o hija en el momento en que decide ser (o no ser) padre o madre. ¿Está el sujeto en condiciones de ser creador de vida, o todavía se considera a sí mismo demasiado creado por otro, demasiado hijo, como para ser padre? (Ariel, 2004). Esta pregunta subyace, inexorable, a cualquier decisión. Se trata de un real –en el sentido de algo que resiste al proceso de simbolización (Lacan, 1955), cuestión que no puede ser eludida y que abre una dimensión (bio) ética insoslayable. Porque de la justeza y lucidez de la intervención clínica dependerá el destino de ese sujeto y su potencia

para procrear, pero también el sentido último para el horizonte existencial del propio profesional.²

El hombre elefante: un tratamiento ético-estético de lo real

Veamos en un segundo ejemplo el modo en que el cine viene a nuestra ayuda para pensar, para suplementar un dilema bioético. Leslie de Galbert, psicóloga franco-americana con una vasta experiencia en el área de cuidados paliativos, relató un caso que en su momento planteó una interesante cuestión ética al equipo del hospital en el que se desempeñaba.³

Un paciente, afectado por un tumor craneal se encontraba en fase terminal, pero todavía lúcido. Su familia –esposa y dos hijos pequeños– lo acompañaba con su presencia en el hospital y sujeto a las condiciones clínicas, con visitas frecuentes en la sala de terapia intensiva en la que estaba internado. El equipo de cuidados paliativos se ocupaba de aplicarle un tratamiento para el dolor y de darle apoyo psiquiátrico y psicológico. El desenlace estaba cerca, cuando de manera abrupta el tumor comenzó a crecer en forma acelerada, generando una protuberancia en la frente del paciente, tomando un ojo y deformando completamente su rostro. Sus hijos lo habían visitado pocos días atrás, cuando el tumor era apenas visible y para ese fin de semana estaba previsto un nuevo encuentro.

El equipo psicológico se vio entonces ante un dilema: ¿era conveniente autorizar la visita? Por un lado, resultaba razonable que los niños vieran a su padre por última vez antes de su muerte. Por otro, la visión súbita de la deformidad podría tener efectos traumáticos en ellos, y que tal vez era mejor que lo recordaran tal como lo habían visto la última vez.

¿Cómo mostrar los efectos del tumor en ese rostro sin generar el efecto de espanto que se quiere evitar?

2. Para introducir esta compleja cuestión, el presente volumen “suplementa” la lectura clásica sobre la secuencia descrita de *2Igramos*, con un texto imprescindible de Alejandro Ariel, que lleva justamente por título “La responsabilidad ante el aborto”. Apoyado en conceptos del psicoanálisis, el escrito distingue la dimensión moral, jurídica, religiosa y sintomática sobre el aborto, de aquella que atiende a la existencia de un sujeto. Ver pág. 95 en el presente volumen.

3. Comunicación personal, Paris, 2006.

Un desafío similar debió enfrentar el cineasta David Lynch cuando en 1980 decidió filmar la vida de John Merrick, un joven inglés tristemente conocido como “el hombre elefante”, debido a una enfermedad degenerativa que tomaba varias partes de su cuerpo.

Lynch se había propuesto rescatar la profunda sensibilidad de este hombre, dueño de una cultura e inteligencia remarcables, pero que a causa de su patología había sido tratado como una criatura monstruosa desde su temprana adolescencia. Aunque la intención de Lynch era poner el acento en la humanidad de Merrick, en determinado momento, debía mostrar en pantalla la deformidad. Una vez más, ¿cómo mostrar ese real del cuerpo sin provocar el efecto de espanto que se busca justamente evitar? Un verdadero dilema ético-estético.

La decisión del artista nos ofrece una pista interesante para pensar nuestra responsabilidad clínica frente a este tipo de casos extremos.

La escena elegida transcurre en un circo, donde John Merrick se encuentra esclavizado por un empresario inescrupuloso que lo bautizó como “el hombre elefante”, exhibiéndolo como rareza y cobrando entrada por el espectáculo. El Dr. Treves, un joven neurólogo, se interesa en el caso desde el punto de vista médico y visita el circo fuera del horario de funciones para tener ocasión de conocer a John Merrick. El empresario, creyendo que está ante un nuevo espectador, en este caso pudiente, improvisa una función privada. Hace su presentación y descubre el cortinado para acentuar el efecto de espanto tantas veces ensayado. En ese momento, la cámara se desplaza y toma la mirada del médico. Sus ojos permanecen abiertos mientras su voz en off evoca el encuentro.

Siempre con el foco en la mirada del médico –un Anthony Hopkins joven pero ya en su plenitud expresiva–, la cámara sostiene la escena hasta el límite de la tensión dramática. Hasta que una lágrima asoma en los ojos del Dr. Treves y corre por sus mejillas. Sabemos entonces que esa mirada va más allá de toda compasión. Se ha tendido un inesperado puente entre el cuerpo de John Merrick y el del espectador. El horror, la humillación y el morbo han sido derrotados por la humanidad de esos ojos, que terminan siendo los nuestros.

El siglo del cine y los orígenes de la bioética narrativa

Si bien la mayor parte de los estudios sobre bioética y cine es relativamente reciente, la relación entre ética y cine tiene una larga historia. Se remonta a los orígenes mismos del cine, el cual como se sabe nació en 1895, el mismo año que el psicoanálisis⁴, disciplina o arte que se ocupa del sujeto y las bases estructurales de su condición moral. Su aparición es también contemporánea de hitos en el pensamiento filosófico y en el avance del conocimiento.

Habría que esperar sin embargo treinta años para que se produjera un encuentro entre las distintas disciplinas. Sería hacia 1927, cuando coinciden varios acontecimientos, científicos, filosóficos y estéticos, que aunque independientes entre sí, marcarían los orígenes de la narrativa bioética y cinematográfica contemporánea.

En ese año tuvo lugar en Bruselas la Conferencia Solvay, donde se reunieron los físicos más importantes del siglo XX, entre ellos Albert Einstein, Niels Bohr y Werner Heisenberg. De los veintinueve científicos presentes, diecisiete eran ya o lo serían en el futuro premios Nobel. La fecha coincidió con el estreno en 1927 del antológico film *Metropolis*, de Fritz Lang, el cual presenta en una asombrosa realización estética los conflictos sociales y las contradicciones emanadas del auge tecnológico. Y ese mismo año Fritz Jahr, filósofo y pastor protestante alemán, publicaba en la revista *Kosmos* su artículo "BioEthik: Eine Umschau über die ethischen Beziehungen des Menschen zu Tier und Pflanze" (Bio-ética: una perspectiva de la relación ética de los seres humanos con los animales y las plantas), considerada la primera formulación del término y el concepto de bioética. (Sass, 2008; Lolas Stepke, 2008; Lima & Michel Fariña, 2009).

Seguramente Jahr nada sabía de la Conferencia Solvay, y menos aún del estreno de *Metropolis* o de la publicación, también en 1927, de "El porvenir de una ilusión", de Sigmund Freud, pero sin duda su creación del concepto de bioética surge en interlocución con los avances científicos y las reflexiones filosóficas de su tiempo.

Es justamente en ese artículo pionero de Jahr donde encontramos la primera referencia explícita a un escenario audiovisual como inspiración bioética. Se trata de la ópera *Parsifal*, de Richard

4. En 1895, Freud y Breuer publican *Estudios sobre la histeria*, la primera presentación de la terapia psicoanalítica. Ese mismo año en París, un 28 de diciembre, los hermanos Lumière exhiben por primera vez su invento al público: el cinematógrafo (Laso, 2011).

Wagner, cuyo primer acto nos confronta con la muerte de un cisne a manos de un cazador furtivo, interpelando nuestra sensibilidad para con *la muerte del otro*. Que en este caso se trata de un ave es un acierto del guión, porque extrema nuestra empatía para con las demás especies, lo cual para Jahr constituye una matriz trágica de las relaciones de un ser humano con la humanidad toda. (Lima, 2010, 2011)

La siguiente referencia histórica que nos interesa citar aquí es ya de la década del 40 cuando el escritor argentino Jorge Luis Borges publica su comentario del film *Dr. Jeckyll y Mr. Hyde* (Victor Flemming, 1941). Este breve ensayo es posiblemente el antecedente más remoto de un estudio sobre las relaciones entre ética y cine. Setenta años después, el texto forma parte de la bibliografía de programas universitarios y ha sido incluido en reediciones especializadas en ética aplicada (Michel Fariña & Gutiérrez, 1999; 2001).

Tres décadas después, en 1971, Potter funda la bioética contemporánea a partir de su obra *Bioethics: A bridge to the future*. Y ese mismo año aparece, también en los Estados Unidos, el primer libro sobre cine y ética filosófica de Stanley Cavell, *The world viewed: Reflections on the ontology of films* (Cavell, 1971). Y en 1977, a cincuenta años del trabajo pionero de Jahr, otros dos pastores protestantes, Stanley Hauerwas y David Burrell publicaban *From System to Story: An Alternative Pattern for Rationality in Ethics*, considerada por algunos especialistas la primera obra en la que se explicitan los fundamentos de la bioética narrativa (Muñoz y Gracia, 2006).

Pero más allá de las fechas emblemáticas, está claro que nuestra disciplina se va nutriendo de fuentes muy diversas que van suplementando los inexorables avances de la ciencia a lo largo del siglo XX. Deberíamos intercalar por lo tanto en esta serie otra fructífera coincidencia: la publicación en 1953 en la revista *Nature* de *Estructura molecular de los ácidos nucleicos*, por Watson y Crick y el dictado en esos mismos años del célebre seminario de Jacques Lacan *La ética del psicoanálisis*. Resultan así contemporáneos el revolucionario descubrimiento de la estructura del ADN, con la constatación de que “el fenómeno de la vida permanece en su esencia completamente impenetrable” (Lacan, 1988; Miller, 2002).

Epílogo: la muerte es una coma (Wit)

Sin aspirar a ese lugar imposible de Gesamtkunstwerk, de “obra de arte total”, el cine constituye sin embargo una vía regia para pensar los distintos dilemas éticos. Con el crecimiento y expansión de la industria cinematográfica, los grandes temas morales fueron alcanzando a un público cada vez más masivo, promoviendo interesantes debates dentro y fuera de los ámbitos académicos. Hoy la experiencia del cine forma parte de la vida cotidiana gracias a la tecnología digital y al visionado de filmes y fragmentos on line, lo cual ha facilitado, además, su uso en programas de formación a distancia.

El cine adquiere así la función que antaño correspondió al teatro griego. La experiencia de la luz en medio de una sala oscura recupera algo de la experiencia trágica, que como lo estableció Aristóteles consistía en *la mimesis de una praxis para producir en el auditorio un efecto de catarsis*. Por lo mismo, se torna un paradigma ineludible de la bioética narrativa contemporánea.

Gran parte de la literatura que recorre este libro se apoya en la mirada analítica, inspirada en el pensamiento de Sigmund Freud, quien anticipó la naturaleza compleja de la noción de cuerpo, y de Jacques Lacan, inesperado precursor de la narrativa clínica al constatar que la verdad tiene estructura de ficción (Gómez, 2011).

A manera de epílogo, dos palabras sobre el film Wit (Mike Nichols, 2001) que sintetiza la invalorable contribución del cine al pensamiento bioético durante la primera década de este siglo XXI.

El film narra la conmovedora historia de Vivian Bearing, una profesora de literatura medieval a quien diagnostican un cáncer de ovario en estado avanzado. La propuesta estética, junto a una actuación descollante de Emma Thompson, conmueve las fibras más íntimas del espectador, a la vez que plantea los grandes temas de la ética médica. Evitando todo golpe bajo, desfilan por la pantalla lo que podríamos considerar una galería cinematográfica de los principales capítulos de la Declaración Universal de Bioética y Derechos Humanos (UNESCO, 2005). Consentimiento informado, Confidencialidad, Privacidad, Respeto por la dignidad humana, Beneficio y efectos dañinos de la investigación clínica...

Pero lo interesante del film es que suplementa este “estado del Arte” en materia de Bioética, confrontándonos con el horizonte existencial de la vida y la muerte, más allá de toda normativa. Y lo hace a través de una inesperada estrategia narrativa.

Cuando Vivian, nuestra paciente en la ficción del film, debe atravesar el via crucis de los pacientes terminales, recurre una y otra vez a su imaginación. En particular, regresa a una escena en la que su directora de tesis doctoral supervisa una transcripción suya del soneto X de los poemas sacros de John Donne. La profesora la increpa con dureza respecto de la puntuación que Vivian había adoptado para el último verso, justamente el que da cuenta de la finitud de la propia muerte en el momento de nuestro paso a la eternidad. En la versión que inadvertidamente Vivian había adoptado, aparecía un punto, un corte abrupto, allí donde en realidad John Donne habría sugerido apenas una coma, una leve pausa para concluir.

Esa coma, aparentemente nimia e intrascendente, retorna sin embargo en los desvelos de la paciente. La toma por asalto una y otra vez, templando su relación con la enfermedad que va minando su cuerpo. Para el espectador, que asiste impotente ante la agresión —del cáncer pero también de la medicina que supuestamente lo trata—, la coma termina resultando un bálsamo, una catarsis frente al estrago.

Y ya sobre el final, cuando la batalla parece estar perdida, el poema regresa por última vez, pero ahora íntegro y pleno. Retorna victorioso en un monólogo en off en la voz de la actriz Emma Thompson, proponiéndonos el tránsito del dolor al sufrimiento, y del sufrimiento a la inesperada lucidez:

Muerte, no te vanaglories por haber sido llamada
poderosa y temible, pues no lo eres;
porque aquellos a quienes crees haber abatido,
no han muerto, vana muerte, ni a mí has de poder matar.
Eres esclava del Destino, la Fortuna, los reyes y los suicidas,
y con veneno, guerra y enfermedad vives;
y si la amapola o los encantamientos nos hacen dormir tan bien,
y mejor que con tu golpe, ¿de qué te jactas?
Tras un breve sueño, despertamos a la eternidad,
y la muerte dejará de existir, muerte morirás.

Referencias

- Ariel, Alejandro: "La responsabilidad ante el aborto". Extractado el 28/9/11 http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/obligatorias/071_etica/index.htm
- Badiou, Alain. (2004) "El cine como experimentación filosófica". En *Pensar el cine Imagen, ética y filosofía*. Gerardo Yoel compilador. Buenos Aires: Ed. Manantial.
- Borges, J.L. (2005). "El Dr. Jekyll y Eduard Hyde, transformados", en *Obras Completas*, Tomo I. Buenos Aires: Emecé. (Edición original: 1955)
- Cattorini, P. (2006) *Bioética e cinema. Racconti di malattia e dilemmi morali*. Milano: Franco Angeli.
- Cavell, J. (1971) *The world viewed: Reflections on the ontology of films*. New York: The Viking Press.
- Cavell, J. (2008) *El cine ¿Puede hacernos mejores?* Buenos Aires-Madrid: Katz Editores.
- Colt, H., Friedman, L., & Quadrelli, S. (Eds.) (2011). *The Picture of Health: Medical Ethics and the Movies*. New York: Oxford University Press.
- Dvoskin, H. (2011) "Mar adentro". En *El amor en tiempos del cine*, Buenos Aires, Letra Viva.
- García Manrique, R. (2008) *La medida de lo humano. Ensayos de Bioética y Cine*. Ed. Observatori de Bioètica i Dret - Associació de Bioètica i Dret, Barcelona.
- Gómez, M. (2011) *Ficciones discursivas contemporáneas. Seis ensayos sobre Arte, Ética y Subjetividad*. Córdoba: Alción Editora.
- Jahr, F.: (1927) "Bio-Ethik: Eine Umschau über die ethischen Beziehungen des Menschen zu Tier und Pflanze" [Bio-ética: una perspectiva de la relación ética de los seres humanos con los animales y las plantas) *Kosmos*. Handweise für Naturfreunde, 24(1):2-4. Hay traducción en español. Lima, 2008 s/p.
- Kovadloff, Santiago (2008). *El enigma del sufrimiento*. Buenos Aires: Ed. Emecé.
- Muñoz S, Gracia D. (2006) *Médicos en el cine. Dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes*. Madrid: Editorial Complutense.
- Lacan, J. (1955/1988). *El seminario: Libro 7: La Ética del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

- Laso, E. (2011) "Geheimnisse einer Seele y el problema de la representación del analista en el cine". En *Aesthetika*, V7, (1), 31-40. Septiembre 2011. Buenos Aires.
- Lewkowicz, I. (2003) "La situación carcelaria". Revista *Litorales*. Año 2, Número 3, diciembre de 2003. Buenos Aires.
- Lima, N & Michel Fariña, J.J.: "Fritz Jahr's Bioethical Concept and its Influence in Latin America: An Approach from Aesthetics" Paper presentado en el primer Simposio Internacional: "Fritz Jahr and European roots of bioethics: Establishing an international scholars' network (EuroBio-Nethics)" Marzo 2011, Rijeka. Croacia.
- Lima, N. (2010) "Las raíces europeas de la bioética: Fritz Jahr y el Parsifal, de Wagner". En *Ética y Cine*. Extractado el 10/5/11 <http://www.eticaycine.org/Parsifal>
- Ludueña, F. y Michel Fariña, J. J. (2009). *Ética y magia a través del cine. El acto de prestidigitación y el acontecimiento clínico*. Buenos Aires: Ed. Dynamo.
- Michel Fariña, J. (2009) "A Model for Teaching Bioethics and Human Rights Through Cinema and Popular TV Series: A Methodological Approach". *Counselling Psychology Quarterly*, Special Issue: Models of Mental Health and Human Rights.
- Michel Fariña, J.J y Gutiérrez, C. (1999; 2001). *Ética y Cine*. Buenos Aires: JVE Ediciones / Eudeba.
- Miller, J.A. (2002) *Biología lacaniana y acontecimiento del cuerpo*. Buenos Aires: Colección Diva.
- Montesano, H. y Michel Fariña, J.J. (2011). *Cuestiones ético-clínicas en series televisivas*. Buenos Aires: Editorial Dynamo.
- Muñoz, S. y Gracia, D. (2006) *Médicos en el cine. Dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes*. Editorial Complutense, Madrid.
- Salomone, G. y Domínguez, M. E. (2006). *La transmisión de la ética: clínica y deontología*. Vol. I: Fundamentos. Buenos Aires: Letra Viva.
- Solbakk, J.H. (2011) "Ética y Responsabilidad: el pensamiento de la Grecia Clásica y sus lecciones sobre bioética contemporánea." En *Aesthetika*. Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte. Vol. 6, (2), abril 2011, 34-44
- UNESCO (2005), Declaración Universal sobre Bioética y Derechos Humanos.

Ética y responsabilidad: el pensamiento de la Grecia Clásica y sus lecciones sobre bioética contemporánea¹

Jan Helge Solbakk

Un año antes de comenzar mis estudios de medicina, visité a una prima de mi abuela, una señora muy mayor que ya no podía caminar, pero que tenía una enorme pasión por los libros y pasaba ocho horas diarias sumergida en la lectura. Nunca había tenido la oportunidad ir a la universidad. Cuando la visité tenía 89 años de edad y al enterarse que yo había decidido estudiar medicina se mostró muy complacida y su rostro irradió una gran felicidad. Fue entonces cuando me dijo que había donado su cuerpo al instituto de anatomía de la Facultad de Medicina de la Universidad de Oslo. No era una persona gorda pero sí robusta, y bromeaba diciendo que los estudiantes tendrían materia suficiente para poder cortar. Meses después murió y ese mismo otoño comencé con mis cursos de medicina. Un año y medio después, tuve mi primera clase de anatomía. Nos reunieron en el anfiteatro de disecciones, divididos en nueve grupos diferentes. Al lado de cada grupo había una mesa con un cadáver cubierto por una sábana blanca húmeda. Antes de descubrir el cuerpo y comenzar con la tarea de disección, el profesor pronunció un breve discurso: nos habló acerca de la importancia de tratar a los cadáveres no como entes,

1. *Ethics and responsibility: Ancient Greek lessons for bioethics today*, transcripción de la conferencia dictada en la Universidad de Buenos Aires en febrero de 2011. Traducción consecutiva al español de Mirna Escobar. Transcripción y establecimiento del texto, Alejandra Tomas Maier con revisión técnica de Juan Jorge Michel Fariña.

sino como historias vividas. Y al terminar su extensa y sentida alocución, descubrimos los cuerpos. Para mi sorpresa, sobre mi mesa estaba aquella prima de mi abuela, con la que yo había tenido una relación particularmente cercana, y que al morir había decidido legarme todos sus ahorros porque yo era el primer académico en mi familia. Fue extraño y a la vez conmovedor ver a una persona tan próxima, una persona que uno conoció, apenas un año y medio después de su muerte, bajo semejantes condiciones. Inmediatamente le comenté la situación a mi profesor, haciéndole saber que sería muy difícil para mí llevar adelante la tarea. Él se mostró sumamente sorprendido porque era la primera vez en su carrera que debía enfrentar una situación así. Tanto él como yo estábamos profundamente conmovidos.

Desde entonces, cuando cada semestre enseño a los estudiantes principios éticos sobre la disección humana, utilizo esta historia personal. No para asustarlos, sino para recordarles que lo que yace sobre las mesas es una historia de vida, una historia singular y a la cual debemos el mayor de nuestros respetos. Dado que ustedes leen y estudian la *Antígona*, de Sófocles, es bueno recordar que justamente ella, *Antígona*, respetó la muerte hasta el punto de sacrificar su propia vida. Me permito entonces introducir con esta breve anécdota personal la charla de hoy, dedicada justamente a ética y responsabilidad, a través de la vigencia que tiene para nosotros la tragedia griega.

En su libro sobre la ceguera, José Saramago utiliza la siguiente figura “si pueden ver, miren. Si pueden mirar, observen”. Es una fantástica metáfora para transmitir en qué radica la enseñanza de la ética. Se trata de abrir los ojos, en el sentido de abrir nuestras mentes siempre estrechas, de manera que podamos abismarnos a un pensamiento que todavía desconocemos.

Digamos ante todo que el vasto universo de la ficción se encuentra pleno de relatos acerca de distintas enfermedades que, narradas en forma poética, cobran vida en cada nueva lectura. Por citar una expresión de Carlos Fuentes, pluma privilegiada de la literatura mexicana contemporánea, las historias llevan consigo: “de sus lectores muertos, el pasado, de los vivos el presente, y el futuro de los que vendrán”.

Se evidencia sin embargo un marcado contraste en relación al modo de presentar cuestiones de Bioética, ya que, a pesar de que la *raison d'être* de este campo académico es precisamente su posibilidad de comprender y otorgarle sentido a los relatos sobre enfermedades, actualmente se encuentra dominado por narrativas de tipo altamente antipoético, las llamadas historias “de la vida real”.

Estos relatos de casos suelen ser presentados en su calidad de historias *auténticas* y como portadoras de supuestas ventajas a nivel didáctico. En primer lugar, son breves y se supone permiten ahorrar tiempo —con lo cual las largas explicaciones ya no serían necesarias; en segundo lugar, se dice, son *directas*, y los dilemas involucrados emergen por lo tanto con facilidad; y finalmente, se supone que son muy *accesibles*, ya que promueven la rápida comprensión y entendimiento entre los estudiantes. Propongo detenernos un instante sobre estas aparentes ventajas didácticas. En primer lugar se dice que son auténticas, es decir tratan sobre hechos *que han sucedido*. Que son comprensibles, en tanto su *brevedad* aumenta la accesibilidad. Que son dilemáticas, porque ofrecen siempre dos opciones. Y que son económicas, en el sentido de que *ahorran tiempo*.

Presentaré algunas objeciones, y sobre todo una consideración alternativa. En primer lugar, estas historias suelen ser difundidas en su forma más *anémica*, esto es, nunca otorgan una visión completa de lo que en realidad sucedió ya que sólo constituyen versiones condensadas del evento original. Este rasgo tiene como consecuencia que el universo moral de la historia original también corra el riesgo de ser reducido respecto de su dimensión primigenia. En segundo lugar, la naturaleza "*selectiva*" de los relatos basados en casos reales, transmite el mensaje de que, en situaciones en que el conflicto es de carácter bioético, la posibilidad de elegir termina reducida a opciones prácticamente cerradas. En tercer lugar, debido a que se centran fundamentalmente en *dilemas*, las historias de casos reales tienden a reducir el problema a la resolución de conflictos en términos morales. Finalmente, deberíamos tener siempre presente que dichas historias generalmente representan situaciones que han sido construidas por quien detenta el poder de turno —en este caso, el médico asistente.

Sobre el hecho de poner el énfasis en algunas de las contingencias morales que conlleva la narración de esta clase de historias, no pretendo originalidad alguna. Baste aquí recordar la famosa distinción que Aristóteles realiza en la *Poética*, entre historia y *tragedia* (la forma dominante de narración moral de la antigüedad griega). La Historia, dice el filósofo, narra las cosas que han sucedido mientras que la tragedia hace alusión a los eventos o incidentes que *podrían* acaecer. Según Aristóteles, mientras que la poesía trágica versa sobre universales, la historia en cambio se refiere a una sucesión de ocurrencias particulares, y es allí en donde reside la razón por la cual la primera posee un carácter más filosófico y elevado que la segunda. Así

pues, sostiene que *lo universal consiste en que, a determinado tipo de hombre, corresponde decir u obrar determinada clase de cosas según lo verosímil o lo necesario. A ello aspira la poesía, aunque imponga nombres a los personajes. Lo particular, en cambio, consiste en decir, por ejemplo, lo que obró Alcibíades y qué cosas padeció.*

Cabe destacar que el uso de nombres históricos en tragedias y, en consecuencia la representación de eventos que verdaderamente han tenido lugar, son rasgos de suma importancia pues nos dan pruebas fehacientes de que no todo en ellas es producto de la ficción. Sin embargo, la explicación que Aristóteles da acerca del uso que el poeta puede hacer del material histórico (es decir, de lo que el filósofo y su público admitían como tal) es de la mayor relevancia. Es así que para que los hechos trágicos fueran dignos de confianza era requisito primordial que fuesen *posibles*, y las cosas que han sucedido, dice el filósofo, son obviamente posibles. De ahí que la tragedia, al incorporar eventos, nombres y cosas que verdaderamente han ocurrido y/o existido, suministra al poeta una valiosa información que luego puede utilizar en forma de “plantillas” sobre las cuáles edificar un argumento trágico. Así pues, el artista es libre para “crear por sí mismo” un universo que bien podría haber sucedido. Por esta razón y como consecuencia de la reconfiguración creativa entre lo histórico y lo particular, emergen sucesos que si bien no pueden ser catalogados como exclusivamente imaginarios ni como el producto de descarriados experimentos del pensamiento, constituyen acontecimientos posibles y al mismo tiempo, de importancia moral y valor universales

Segunda observación. Tuve el privilegio de estudiar matemática durante dos años y apreciar lo fantástico que resulta aprender la lógica real, la lógica dura. Pero ocurre que la lógica de la ética es diferente de la lógica de la lógica. Esto quiere decir que la consistencia y la coherencia lógica son tal vez necesarias en la ética, pero esta consistencia lógica no resulta nunca una condición suficiente. La lógica de la ética es mucho más rica que la lógica de la lógica. Tomemos como referencia el pensamiento de John Harris, uno de los más prominentes bioeticistas en el mundo de habla inglesa en la actualidad. Es difícil encontrar inconsistencias lógicas en sus argumentaciones, pero a pesar de ello siempre termina en una posición minoritaria. ¿Por qué? Normalmente porque la gente percibe que las argumentaciones lógicas no son suficientes para aceptar la posición ética que se desea alcanzar. Luego de haber estudiado su

obra y haber escrito acerca de ella, presento a John Harris como una suerte de héroe trágico contemporáneo. Una de mis críticas hacia él radica justamente en que está obsesionado por la consistencia lógica y es ciego al hecho de que la ética necesita una lógica adicional, suplementaria.

Tercera observación. Si la lógica de la ética es más amplia que la lógica de la lógica, esto implica que para resolver conflictos morales, se convierte en algo más caótico y también más impredecible que resolver ecuaciones matemáticas.

Mi crítica a la bioética contemporánea y a su uso dominante de las historias médicas cortas, radica en que están atrapadas en la lógica de la lógica y reducen la resolución de problemas a ecuaciones más o menos formalizadas. Es por esta razón que propondremos otra modalidad de narración, diferente a la de los "casos médicos". Lo haremos sacando provecho del tema que nos convoca: ética y responsabilidad. Comencemos con las nociones de culpabilidad y responsabilidad moral. ¿Cuántos de nosotros hemos sentido alguna vez culpa moral? Aristóteles se refiere a este fenómeno cuando trata de encontrar una definición acerca de la responsabilidad, ya que en cierto modo entendió que era éste el concepto que domina en la noción de ética. Presentaremos por lo tanto el concepto de responsabilidad moral para Aristóteles y luego la narrativa que al respecto se despliega en las tragedias griegas. Si consultamos la Enciclopedia Stanford de Filosofía encontraremos una interesante definición de responsabilidad moral, relacionada con el elogio o la culpa. Se trata de una condición que aporta Aristóteles: sólo se puede ser elogiado o culpado por actos voluntarios. Yo escribí mi tesis doctoral sobre el pensamiento de Platón. Platón fue el Juan Sebastián Bach de la filosofía. Fue un poeta, y leer sus diálogos es como ir al teatro, ya que en rigor sus escritos están organizados a la manera de la tragedia griega. Esto abre una reflexión interesante sobre la escritura científica actual. Se publican muchos papers cada año, pero su lectura no es siempre atractiva. ¿Por qué Platón escribía diálogos? Históricamente hablando la respuesta es evidente: porque en tiempos de Platón, todos los filósofos escribían de esta manera. Fue su discípulo Aristóteles quien empezó a escribir de la manera "prosaica" en que se escribe hoy; sin embargo se trata de un gigante en la filosofía accidental. Hace falta mucha concentración para leer la *Ética a Nicómaco*.

Volviendo a Aristóteles, digamos que tiene una concepción clara acerca de los actos voluntarios. Ante todo, la persona sólo puede ser

elogiada o culpada por actos que fueron originados en la propia voluntad. En segundo lugar, para responsabilizar a alguien debe demostrarse conciencia de los actos cometidos. Esta es la concepción de responsabilidad moral dominante en la ética actual, pero es demasiado estrecha, poco profunda y muy limitada.

Comparemos esta concepción con la que emana de las tragedias griegas. Tomemos la noción de *hamartia* –error o equivocación. Aristóteles escribió absolutamente acerca de todo, y en su famoso y breve libro llamado *Poética*, nos ofrece tanto la definición de la tragedia como de la comedia. Respecto de la tragedia, se trata de *la representación de una acción completa, seria, grave, de cierta magnitud, representada por personas que actúan, logrando por medio de la piedad y el temor, la catarsis de tales emociones*. En otras palabras, historias dramáticas que son representadas en el escenario y que provocan en la audiencia dos tipos de emociones, *eleos* y *phobos*, piedad y temor. Y la definición agrega luego algo que ha mantenido ocupados a los estudiosos durante más de dos mil años: Aristóteles dice que en la audiencia se produce un tipo de *catarsis*, de purificación. Existen miles de trabajos que intentan dilucidar qué quiso decir Aristóteles con “*catarsis*” ¿Se trata de una purificación intelectual, emocional, somática, estética? ¿O es una especie de purificación que tiene lugar en todos estos niveles a la vez?

La primera vez que leí esta definición de tragedia, recurrí a mis libros de medicina y a mi práctica de médico joven y me encontré con que existen dos tipos de situaciones, susceptibles de provocar en mis colegas piedad o temor. Y creo que es exactamente allí donde radica la virtud de los dramaturgos griegos antiguos, la clave que explica por qué las tragedias son superiores a las historias de casos médicos a la hora de transmitir la ética. Ante todo, porque las tragedias son historias de un tipo particular: tratan sobre conflictos que parecen no tener solución, conflictos donde no existe la posibilidad de una solución limpia, prolija, clara. No hay lugar para la mediación o para la solución de compromiso. Segunda característica, cualquiera sea la decisión que se adopte, ésta traerá aparejado un grado de desdicha y sufrimiento para alguna de las partes. ¿Pero cómo puede ser esto relevante en el contexto actual?

Tomemos un problema macro, el de la priorización en el sistema de salud, ámbito donde se toman decisiones respecto de cómo distribuir el presupuesto de salud. Sea cual fuere la decisión que las autoridades de salud adopten, existirá un grupo de pacientes que se sentirá pro-

fundamente abandonado y para los cuales la decisión será objetable. Nací en un país que hoy en día es considerado entre los más ricos del mundo. Sin embargo, aun en Noruega la asignación de recursos para el sistema de salud resulta problemática. Es un tema trágico, porque no existen suficientes recursos en el sistema médico para satisfacer todas las necesidades, y aun así las autoridades deben adoptar una medida, tomar una decisión. De allí que el caso se presente como un problema trágico moderno: no existe una solución limpia y clara, no existe la solución que haga feliz a todo el mundo, no existe solución sin consecuencias de déficit para alguna de las partes.

La tercera característica que importa rescatar de la tragedia, es una inexplicable desproporción de horror, culpa y desdicha. En una situación trágica la elección se encuentra determinada por una doble restricción: no existe una solución libre de culpa y al mismo tiempo se está forzado a tomar una decisión. En otras palabras, no existe posibilidad alguna de eludir la toma de decisión, no es posible abstenerse, y cualquiera sea la alternativa que se adopte se incurre en error o culpa, en *hamartia*. Como dijimos, esta es la segunda noción controversial en Aristóteles. ¿Qué significa *hamartia*? ¿A qué tipo de error y de culpa alude? En la literatura se ha provisto una amplia gama de interpretaciones epistemológicas, como por ejemplo ignorancia de hecho, error de juicio, error debido a conocimiento inadecuado, etc. Y por otro lado interpretaciones morales: defecto moral, falla moral, equivocación moral, debilidad moral, defecto de carácter, etc. Si leemos las tragedias griegas, que son alrededor de treinta y cinco, encontramos ilustraciones de todas estas interpretaciones, comprensiones.

Ahora bien, de acuerdo a Aristóteles podemos hacer una distinción entre actos trágicos y actos no trágicos, entre actos voluntarios y no voluntarios, etc. No vamos a consignar aquí la clasificación completa, sino a poner el acento en *lo que allí se excluye*. Seguramente acordaremos sobre la primera y la tercera:

A. Actos involuntarios que son enteramente compulsivos, en el sentido en que su principio rector, la operación que lo impulsa esta por fuera de la persona compelida a cometer ese acto.

C. Actos voluntarios que la persona comete por mala fe.

Pero lo interesante es que Aristóteles excluye los actos que estarían comprendidos en B. Se trata de actos involuntarios que tienen sin embargo consecuencias, actos completamente impredecibles, en el sentido que la ignorancia implícita no se origina en la persona que actúa, sino que aparece estando por fuera de ella. El problema es

que estos son justamente los actos que aparecen dramatizados en las dos tragedias de Sófocles dedicadas al Rey Edipo. Todos conocemos el tema narrado en estas dos tragedias. Edipo accedió al trono de Tebas luego de resolver el enigma de la Esfinge, poniendo así fin a las calamidades que asolaban la ciudad. Como recompensa le fue concedida como esposa la viuda del rey anterior. El núcleo de la historia radica en la revelación final, que termina señalando a Edipo como habiendo matado a su padre y habiéndose casado con su madre. Pero Edipo fue atacado por su padre y lo mató en defensa propia. No tenía posibilidad de saber, de averiguar que se trataba de su padre, ni de saber que la reina vacante era su madre. Esto naturalmente visto desde la responsabilidad moral. Pero la manera en que Sófocles relata esta historia introduce una perspectiva completamente diferente a la de la responsabilidad moral. Aristóteles nombra a estos actos como desventuras o percances y no como *equivocaciones*.

De esta manera da a entender que dos de las más conocidas obras de Sófocles no serían en sentido estricto tragedias. Con este juicio, Aristóteles no solo se equivoca históricamente sino que reduce el espacio de libertad de un sujeto, ya que hay situaciones en las que se ha actuado bajo cierto tipo de ignorancia, pero se puede ser igualmente culpable. El *Edipo Rey* demuestra esto de modo muy claro. Cuando Edipo enfrenta los horrores que sin saber cometió, declara que no podría haber actuado de manera diferente. Y nos sorprende diciendo: "*pero por esta razón yo no dejo de ser responsable. No pude haber actuado de manera diferente, pero igualmente soy moralmente responsable*". Y esta es la concepción revolucionaria de la responsabilidad moral que se trasmite en estas dos tragedias. El acto y la palabra final de Edipo no radican en proclamarse responsable asumiendo un rol de víctima inocente del infortunio. Por lo contrario, Edipo reacciona con horror y autoacusación ante las terribles consecuencias de su acto. Hasta el punto incluso de estigmatizarse con una ceguera perpetua. Las dos obras refieren a ese momento crucial en que Edipo se ciega, se arranca los ojos al comprender el alcance de su acción y de allí la alusión a la ceguera en el prólogo de la segunda tragedia.

Está claro que de ninguna manera podría encontrarse a Edipo culpable desde el punto de vista legal. A pesar de ello, Edipo se reconoció y sintió completamente responsable hasta el punto de abdicar al trono. Él insistió: *moralmente soy inocente y por lo tanto soy responsable*. Esta es una lógica totalmente diferente a la lógica aristotélica, una lógica mucho más rica, y a la vez más caótica, desordenada y segura-

mente más enigmática que la lógica de la lógica, que es la que impera en la ética contemporánea.

En el ámbito cristiano existe un dicho, que dice que *mientras hay fe hay esperanza*. Propongo reformular la frase a partir de mis conocimientos de teología, capitalizándola para el campo de la ética: *mientras hay duda, hay esperanza*. Lo más importante en la enseñanza de la ética y en el aprendizaje moral, es mover a los estudiantes, desplazarlos de posiciones seguras a posiciones de duda. ¿Por qué? Porque mientras haya duda, siempre volverán y se preguntarán, ¿es correcto lo que hice? Y mientras continúen haciéndose preguntas, su mente permanecerá abierta al conocimiento. Este es también el mensaje nuclear, central en la historia de Edipo: en situaciones trágicas donde se está forzado a tomar una decisión, en la que no hay abstención posible, cuando las consecuencias de cualquier decisión serán desastrosas para alguien, nunca sabremos si era o no correcto lo que hicimos.

Las tragedias griegas, en suma, transmiten ese mensaje: una parte del escenario moral permanecerá en penumbras, en una zona gris, en un crepúsculo. El optimismo teórico es en cambio dominante en la bioética contemporánea: la creencia de que es posible desarrollar una teoría que pueda iluminar el terreno moral de manera completa. Las tragedias griegas siguen diciéndonos que parte de este dominio moral permanecerá en un cono de sombra, y que nunca seremos capaces de iluminar de manera completa esas zonas oscuras.

* * *

La pregunta es ¿cuál es el sentido de todo esto? Lo que trato de transmitir es que no necesitamos un nuevo tipo de relato, sino una nueva manera de contar historias. ¿Cuántos de nosotros vamos al teatro de forma regular? ¿Cuántos vamos al cine o disfrutamos de una proyección casera? Estamos ante los nuevos modos del teatro. El ejercicio con las películas y los libros es la manera contemporánea de enseñar ética al modo de las tragedias griegas. Sócrates, Platón y Aristóteles pensaban en esta dirección, por eso iban regularmente al cine. Solo que el cine de su época se llamaba *teatro*. Cuando estos gigantes de la filosofía querían observar conflictos morales y aprender de ellos, acudían a la tragedia.

Inicié esta presentación con una crítica a las llamadas historias de casos en la bioética contemporánea y terminaré la charla indicando de qué manera las historias de casos pueden ser reescritas, transformadas en historias que moralmente hablando sean más ricas. Como ya lo hemos recordado, en su definición de tragedia, Aristóteles hizo una interesante distinción entre historia y tragedia: *historia* habla de cosas que ya han sucedido, mientras que *tragedia* refiere a cosas o incidentes que pueden ocurrir. Y luego agrega algo muy importante: por esta razón, la tragedia es más filosófica que la historia, la tragedia habla de verdades universales. Se dirá que las tragedias de Eurípides, Esquilo y Sófocles también hablan de eventos históricos. Pero son algo más que eso. Sófocles y sus colegas han reconfigurado estas historias, para elevarlas al nivel de verdad universal.

¿Pero qué significa transformar las historias para desplegar problemas éticos que alcancen trascendencia? Se trata de reescribir las historias de una manera peculiar por tres razones: ante todo para contar con argumentos posibles, verosímiles, que den cuenta de algo que *podría haber sucedido*. En segundo lugar para promover *el temor* y de alguna manera también *la piedad*. Sólo de esta manera se obtendrá el efecto catártico. Y tal como lo expresamos anteriormente, la noción de catarsis resulta esencial y es a la vez una hermosa metáfora de lo que en rigor es la ética: una especie de purificación que puede tener lugar en el nivel intelectual, emocional, estético. Cuando nos referimos a esta catarsis, conviene formular el concepto de una manera contra intuitiva, ya que la forma más importante de purificación consiste en borrar la figura, el cuadro. De manera tal que las dudas y las inseguridades se vuelvan visibles, no con el objetivo de resolverlas, sino para reconocerlas, para admitirlas. Sólo de esta manera se puede generar la modestia y la ignorancia necesarias.

En nuestra enseñanza utilizamos una analogía. Se trata del lenguaje. Todos tenemos lo que se llama una lengua materna. ¿Cuántos recordamos cómo fuimos incorporando ese idioma? Ninguno, pero estamos absolutamente seguros de que lo conocemos. Con la moral ocurre algo similar, ya que la hemos ido adquiriendo probablemente al mismo tiempo que fuimos aprendiendo nuestra lengua materna —la mayoría de las persona es moralmente competente sin haber presenciado nunca una clase de ética. Esto es extremadamente importante porque hace de la enseñanza de la ética algo completamente distinto de cualquier otra enseñanza. Como profesor de bioética conozco evidentemente los principios y la historia de la bioética, del mismo modo

que un profesor de idioma conoce mucho acerca de la historia y la gramática que enseña. Pero eso no hace de ese profesor alguien superior en el uso de ese idioma. Del mismo modo, quienes nos dedicamos a la transmisión de la ética no somos ni más ni menos aptos para tomar decisiones morales, porque en el momento de hacerlo estamos recurriendo a nuestra lengua materna, estamos poniendo en juego nuestra condición de sujetos.

Cerraré entonces esta presentación con una última observación acerca de la lógica de la deliberación moral. Establecimos antes las razones por las que falla la narración basada en hechos reales: la lógica de la ética corresponde a un tipo mucho más complejo que el de "la lógica de la lógica". Esta forma —bastante antipoética— de proclamar que la consistencia y coherencia lógicas son insuficientes puede desalentar a más de un lector. Por este motivo, permítanme concluir con una reescritura poética sobre esta observación, volviendo a Carlos Fuentes, quien deviene así nuestro distinguido escritor invitado:

Estamos rodeados de enigmas, y lo poco que comprendemos racionalmente es meramente la excepción en un mundo enigmático. La razón nos impacta; y el estar impactados —el maravillarse— es como flotar en el vasto mar que rodea la isla de la lógica. [...] Comprendo por qué el arte es el más preciso (y valioso) símbolo de la vida. El arte presenta un enigma, pero la resolución del enigma es otro enigma.²

2. Fuentes C, "Constancia", in C. Fuentes, *Constancia and other stories for Virgins*, Picador. Pan Books Limited, 1993, pp. 55-56.

Bio(po)ética: De la tragedia griega a la narrativa cinematográfica

Jan Helge Solbakk

Así como los médicos consideran que el cuerpo no puede aprovechar los alimentos si no se empieza por expulsar lo que puede impedirlo, los que purifican el alma juzgan que sus pacientes no pueden sacar ninguna utilidad de los conocimientos que se les dan si no son refutados, y de la refutación aprenden a ser modestos; primero deben ser purgados de sus prejuicios y debe enseñárseles a reconocer que no saben más que aquello que saben, y nada más. (Platón: *Sofista*, 230c3-d3)

Introducción

¿Por qué Platón escribía diálogos? Este es un tema recurrente entre los platonistas de todos los tiempos. Históricamente hablando la cuestión es clara, ya que el estilo que Platón utilizaba en sus escritos filosóficos era la forma habitual de aquellos tiempos. Es decir, Platón vivía en una cultura donde los poetas y sus textos —épicos, líricos, trágicos y de poesía cómica— eran considerados la más prominente fuente de enseñanza y de sabiduría ética (Nussbaum, 1986, pp. 123-124). Asimismo, y como observa Nussbaum, el tipo de prosa filosófica a la que estamos habituados desde Aristóteles y que asumimos como paradigmática para la argumentación y el razonamiento ético eran prácticamente inexistentes en la época de Platón.

Esta tradición prosaica a la que hacemos referencia es la tradición de la investigación científica y etnográfica, para nosotros ejemplificada en los tratados del corpus hipocrático, en los tratados perdidos de otras ciencias como la matemática y la astronomía, y en los relatos históricos de Heródoto y Tucídides (Nussbaum, 1986, p. 123).

Este libro se propone tres objetivos centrales:

Investigar los aspectos didácticos y la potencia de la forma del diálogo comparada con el uso de la prosa filosófica en la enseñanza de la ética para estudiantes de Medicina, Psicología, Biología, Derecho y otras ramas de las ciencias básicas y aplicadas.

Investigar cómo deberían proceder didácticamente quienes enseñan ética para que sus estudiantes se beneficien de la potencia que emana del pensamiento moral.

Investigar qué tipo de materiales pueden ser utilizados para promover una enseñanza de cuestiones éticas que no quede confinada al conocimiento sobre teorías y principios morales sino que comprometa a los estudiantes interrogando sus sistemas de valores, sus creencias, sus emociones, como así también sus deseos.

Por lo tanto, el presente proyecto representa de alguna manera una evocación del proyecto platónico. Proyecto que está llamado a movilizar a los estudiantes a través del uso de los medios que despliega el pensamiento moral, no desde argumentos rígidos establecidos de acuerdo a la lógica del silogismo, sino a partir de un discurso que circule y que los comprometa en todos los niveles, intelectuales, estéticos, emocionales como así también corporales.

Platón se inspiró en el foro al cual acudían los ciudadanos de Atenas para presenciar los conflictos morales desplegados en vivo, es decir el antiguo teatro griego. El presente proyecto deberá, por lo tanto prestar atención no sólo a las diferentes formas del diálogo desplegadas en la obra de Platón y en la tragedia griega en general, sino también al tipo de foro que la mayor parte de la gente visita actualmente cuando busca vivenciar el despliegue ético-moral, es decir, el cine.

Desde sus inicios mismos el cine ha desplegado problemáticas éticas. Con el crecimiento y expansión de la industria cinematográfica, estos temas fueron alcanzando a un público cada vez más masivo, promoviendo interesantes debates dentro y fuera de los ámbitos académicos. La aparición de la tecnología digital imprimió un nuevo giro y hoy asistimos a una renovada oleada de pasión cinematográfica. La posibilidad de filmar y proyectar en alta calidad a bajos costos, el acceso a pantallas de grandes dimensiones y a sofisticados sistemas

de audio ha extendido la experiencia del cine mucho más allá de las salas comerciales.

Al mismo tiempo se han incrementado los estudios sobre debates éticos generados por la emergencia de las innovaciones tecnológicas y científicas, como lo evidencia el tratamiento de los problemas de Derechos Humanos, especialmente a partir de la Declaración Universal de UNESCO en 2005. La producción estética, asociada a la reflexión conceptual y a las iniciativas comunitarias, se ha ido transformando en una herramienta importante en la perspectiva del cambio social.

Un relevamiento del panorama disponible, muestra que las cuestiones éticas se plantean en el cine desde una doble perspectiva. Por un lado, cuando el cine se propone de manera explícita llevar a la pantalla debates éticos contemporáneos; por otro, cuando espectadores y analistas encuentran en la obra de arte la ocasión para la reflexión moral y ética, sorprendiendo muchas veces los propósitos iniciales de su realizador. En ambos casos, el resultado es una extraordinaria experiencia de pensamiento y acción.

Un indicador de esto es el incremento de las publicaciones sobre bioética y cine, incluidos libros, artículos, websites, e incluso revistas con referato de aparición periódica. Mientras que hay un acuerdo generalizado sobre el potencial didáctico del uso de recursos audiovisuales en la enseñanza de la bioética, no se han llevado a cabo estudios sistemáticos sobre el tema. Este libro busca por lo tanto también investigar los efectos didácticos de las representaciones visuales y audiovisuales de los conflictos morales (tal como aparecen desplegados en películas y óperas, por ejemplo) en estudiantes de bioética y ética aplicada.

El concepto de catarsis

Vamos a comenzar retomando el concepto de catarsis tal como aparece en los diálogos platónicos y en la *Poética* de Aristóteles, entendiéndolo que describe de manera muy precisa el efecto que producimos cuando enseñamos ética a nuestros estudiantes.

En la cita utilizada a modo de epígrafe de este artículo, Platón recurre al modelo médico de un galeno que primero libra al paciente de sus obstáculos internos para que luego éste pueda ser capaz de obtener beneficios del tratamiento, para destacar el hecho de que se

requiere algún tipo de tratamiento previo para que el alma pueda tener alguna esperanza de beneficiarse con un aprendizaje moral o de cualquier otro tipo. Esta observación suscita la pregunta acerca de sí, y, eventualmente, en qué medida, y de qué formas el tratamiento catártico todavía puede considerarse un prolegómeno necesario al aprendizaje moral.

El término utilizado para aludir al tipo de tratamiento al que se refiere Platón –catarsis– pertenece a una familia de palabras (catharos, catharsis, catharmos) utilizadas en la antigua Grecia en diferentes contextos y en el sentido de “limpieza” o “despeje” de obstáculos (Nussbaum, 1992, p. 280-281). El hecho de que en sus escritos sobre ética y poesía tanto Platón como Aristóteles hayan utilizado este concepto, especialmente en este sentido específico de “purificación” o “despeje”, hace aún más interesante la tarea de comprender qué tipo de clarificación y purificación tenían en mente. En la primera parte de este artículo la atención se concentra en la concepción de Platón del tratamiento catártico y del régimen moral tal y como los desarrolla en el *Sofista* y el *Cármides*. En la segunda parte, la noción de catarsis trágica contenida en la *Poética* de Aristóteles será tratada de la misma manera en un apartado posterior de título homónimo.

A partir de la síntesis reconstructiva operada por las concepciones de Platón y Aristóteles, vamos a proponer una noción de catarsis –catarsis temperada–, la cual nos va a permitir identificar fragmentos de obras de teatro, óperas y películas para ser utilizadas en la enseñanza y transmisión de la ética. Finalmente, se propone un marco metodológico a ser aplicado cuando analizamos los efectos didácticos de las distintas formas de la educación ética.

Catarsis y terapia moral: Un relato platónico

En el diálogo platónico *Sofista*, se presenta la catarsis como método o procedimiento normativo para el discernimiento o la limpieza, por medio del cual la “mejor” parte de la persona objeto del tratamiento se separa y se extrae de aquello que es “peor” o “inferior” (226d4-8; 227d5-6). Al momento de la comprobación de este método, Platón (a través de la voz de Teeteto) distingue entre dos formas de limpieza o purificación, “una de ellas afecta al alma y... existe otra que afecta al cuerpo” (227c7-9). En relación a los cuerpos, el orador principal de Platón, el Extranjero de Elea, continúa la discusión al distinguir

entre cuerpos vivos y cuerpos inanimados y al ejemplificar diferentes tipos de limpieza de los cuerpos:

- limpieza de la parte interna de los cuerpos vivos (con ayuda de la medicina y la gimnasia),
- limpieza de la parte externa de los cuerpos vivos (a través de baños), y finalmente
- limpieza de los cuerpos inanimados (por ejemplo, con el abata-nado y el embellecimiento).

En el caso del alma, Platón (nuevamente a través de la voz de Teeteto) propone dos tipos posibles de maldad o defecto (*kakias*) que pueden requerir un tratamiento catártico: la maldad (*ponêria*) –los ejemplos dados son la cobardía, la intemperancia y la injusticia (228e1–5), los cuales se equiparan a la enfermedad del cuerpo y de hecho se los llama “enfermedad” del alma (nosos *tês psychês*, 228b7–8); y la ignorancia (*agnoia*), considerada una desproporción o fealdad (*aischos*, 228e1–5)¹. En el caso de la ignorancia, continúa el Extranjero de Elea, existen dos tipos que pueden afectar al alma:

- la ignorancia basada en la *téchne*, que según Teeteto puede ser extraída del alma por medio del trabajo artesanal (*dêmiourgikas didaskalias*), y la más importante,
- la ignorancia activa o intencionada, o aquella por la cual “una persona imagina saber lo que no sabe”, una deficiencia catalogada por el Extranjero de Elea como la causa probable de “todos los errores del intelecto” (229c4–5).

Para el segundo tipo de ignorancia (el más relevante, en términos morales), el método catártico que se recomienda es el *elenchus*, es decir, el método de examen², o, en palabras de Brickhouse y Smith, “la

1. En el Fedón (65e–67d. Ver también el Crátilo, 403e–404a; 405a–b), Platón también habla de una tercera forma de limpieza o purificación del alma: el proceso de separar al máximo el alma del cuerpo, con todos sus deseos, miedos y sensaciones contaminantes. Sin embargo, en sus escritos posteriores Platón parece haber abandonado esta forma simplista y extrema de tratamiento catártico del alma. Para una clasificación cronológica de los diálogos de Platón ver la nota 4.

2. *Sofista*, 230a–e. El concepto de *elenchus* aparece en Apología, 29e; Laques, 187e–188b; Protágoras, 333c; Gorgias, 497a–c; Menón, 84a–c y República, 487b–d y 538b–c. Sin embargo, en estos fragmentos no se utiliza la noción de *catarsis* en relación al método de examen.

metodología moral de poner a prueba a una persona y sus conocimientos pretendidos y principios morales declarados” (Brickhouse y Smith, 1996, p. 139). La discusión que sigue entre el Extranjero de Elea y Teeteto deja en claro que la función de este procedimiento es provocar un aprendizaje negativo, a través del proceso doloroso de descubrir y desechar las creencias contradictorias o infundadas, y de poner en evidencia las formas de ignorancia no reconocidas por la persona que se somete al examen (*Sofista*, 230b1–c2). Sin embargo, el elenchus no sólo sirve para limpiar o erradicar las contradicciones en las creencias, opiniones y pensamientos de una persona. A menudo estas contradicciones son sintomáticas, y pueden, así, ser indicadores de la presencia de incoherencias más profundas y fundamentales en la vida de una persona. De esta manera, resulta más apropiado afirmar que la función del elenchus no sólo es terapéutica sino también crítica, ya que purga el alma de los obstáculos internos que amenazan con interferir en el aprendizaje (*Sofista*, 231e3–5) y, de esta forma, deja al “paciente” apto para someterse a la curación del aprendizaje moral y de todo otro tipo de aprendizaje. Es por estas razones que Platón también hace que Teeteto arribe a la conclusión de que el elenchus representa el principal método de limpieza del alma (*Sofista*, 230d6-7).

La concepción de Platón sobre el tratamiento catártico y la terapia holística

Nos resta aclarar cuál es la curación moral o terapia filosófica que Platón imaginó para que fuera aplicada a continuación de la limpieza del alma a través del elenchus. Se puede encontrar un intento fascinante y al mismo tiempo desconcertante de este tipo de terapia en el *Cármides*, uno de sus primeros diálogos. El diálogo se desarrolla en torno de tres temas aparentemente inconexos: la virtud ética de *sôphrosynê*, el dolor de cabeza, y una nueva concepción de la medicina. Los hombres que forman el dúo médico-paciente son Sócrates y Cármides. El primero representa el rol de una suerte de médico que pretende conocer la cura para el dolor de cabeza que Cármides sufre por las mañanas. Sócrates le presenta un tratamiento que consiste en la combinación de un medicamento (*pharmakon*) —una hierba— con ciertas palabras mágicas (*epôdê*). Sócrates hace hincapié en la necesidad de pronunciar estas palabras al mismo tiempo que se usa el medicamento ya que, de usarse de forma independiente, no se obtendrá ningún beneficio de la hierba.

Sócrates afirma haber conocido el tratamiento de un médico tracio seguidor de las doctrinas del rey y dios Zalmoxis, durante una campaña militar. Para explicar los efectos del tratamiento, Sócrates le recuerda a Cármides que todo buen médico (*iatroi agathoi*), más adelante identificado en el diálogo con los médicos griegos, siempre trata un órgano específico a través del tratamiento de todo el cuerpo con un régimen adecuado. También la terapia de Zalmoxis de las palabras mágicas cumple el principio del tratamiento conjunto del todo y de las partes. Pero aparentemente el médico tracio lleva este principio más allá del marco de la medicina griega, al expandir la concepción del todo (*Cármides*, 156d6–157a3):

Este tracio me dijo que, según las ideas de su pueblo que acabo de mencionar, los médicos griegos están bastante acertados, pero que Zalmoxis, añadió, nuestro rey, quien es también un dios, sostiene también que si no debe emprenderse la curación de los ojos sin la cabeza, ni la cabeza sin el cuerpo, tampoco debe tratarse el cuerpo sin el alma. Y esta, dijo, es la razón de que la cura para tantas enfermedades sea desconocida para los médicos griegos, porque desconocen el todo (*to holon*), que debe también ser estudiado, ya que, a menos que el todo esté bien, la parte (*to meros*) nunca puede estar bien. Ya que es en el alma, declaraba este médico, que se origina todo el bien y el mal, ya sea en el cuerpo o en el hombre completo, y desde ella fluye, tal y como lo hace desde la cabeza hacia los ojos. Por ello, si se quiere que la cabeza y el cuerpo se encuentren bien, es necesario comenzar por curar el alma – esto es lo más importante.

A comparación del tipo de medicina ejercida por los médicos contemporáneos de Platón, la terapia de las palabras mágicas parece representar una nueva perspectiva para comprender y tratar la salud y la enfermedad del cuerpo, al menos de dos maneras. En primer lugar, al reconceptualizar el todo para incluir además del cuerpo, al alma del enfermo, se amplía el alcance de la responsabilidad médica: la principal preocupación y responsabilidad del médico ya no es simplemente la salud del cuerpo o del alma, sino la salud del paciente en su totalidad. En consecuencia, el médico de Zalmoxis también advierte contra quienes intentan tratar la salud del cuerpo y la virtud moral (ejemplificada con la virtud de *sôphrosynê*) en forma aislada. En segundo lugar, la idea de que todas las enfermedades tienen su origen en el reino del alma parece suponer que el tratamiento médico de

toda enfermedad, incluyendo aquellas que parecen estar presentes solamente en el cuerpo, debe comenzar como cierto tipo de *therapeia tes psychês*: una curación moral del alma.

En el proceso de la terapia de Zalmoxis que presenta Sócrates se pueden rastrear tres pasos diferentes. El primero consiste en persuadir al paciente para que ofrezca o entregue su alma al médico para ser curado por las palabras mágicas. El segundo paso consiste en la pronunciación de estas palabras, que luego se definen como discursos bellos (*tous logous einai tous kalous*), con el objeto de generar *sôphrosynê*. Finalmente, una vez engendrado *sôphrosynê* en el alma del paciente, es posible administrar la medicina (*pharmakon*). De esto puede entonces inferirse que la posesión de *sôphrosynê* por parte del alma es un prerrequisito para el éxito medicinal del medicamento.

En la literatura secundaria se ha interpretado esta concepción de la medicina de diferentes maneras: como pura ironía dirigida contra la medicina griega (Vegetti, 1966); como la forma auténtica de la medicina (Laín Entralgo, 1958, 1970; Friedländer, 1964); y, finalmente, como el ideal socrático-platónico de lo que la medicina debería esforzarse por ser (Lichtenstädt, 1826; Schumacher, 1963). Pero el problema con estas interpretaciones es que no tienen en cuenta lo que sucede con la terapia de las palabras mágicas que se propone y con la cual comienza el diálogo. A medida que la conversación entre Sócrates y el compañero de Cármides, Critias, se va transformando en una investigación acerca de lo que es *sôphrosynê* y que se proponen y analizan seis definiciones diferentes de ésta que luego se rechazan, a través del procedimiento identificado en el *Sofista* como el principal método de catarsis (*eelenchus*), se hace evidente que la terapia de Zalmoxis presentada al comienzo del diálogo no debe considerarse una forma nueva y auténtica de medicina. En cambio, se trata de una concepción pseudo-médica que resulta de la transposición³ filosófica que realiza Platón del buen arte holístico de los médicos griegos del bien y del mal corporal hacia el reino del alma, para utilizarla como marco conceptual en su intento por desarrollar una *téchne* general del bien y del mal, es decir, una *therapeia tes psychês* – una curación o terapia moral para el alma.⁴

Si bien esta interpretación parece resolver el misterio de la verdadera naturaleza del tratamiento de Zalmoxis, no nos ofrece demasia-

3. La noción de “transposición” fue introducida en la literatura platónica en 1926 por el académico francés Diès (1926/1972, pp. 400–401) para llamar la atención sobre la forma “creativa” de Platón de tratar con fuentes externas.

4. Para una comprobación más detallada de este argumento ver Solbakk (1993, pp. 26–36).

da información concreta acerca de en qué consiste realmente la catarsis platónica y la terapia moral del alma. Desafortunadamente, esta no es una pregunta de fácil respuesta, en parte por la naturaleza aporética del *Cármides*⁵, y en parte porque una respuesta tal requeriría una indagación y un análisis cuidadoso del material diseminado por diferentes diálogos. Un intento fructífero de llevar a cabo este tipo de análisis se puede encontrar en el libro de Laín Entralgo titulado “La curación por la palabra en la antigüedad clásica” (Laín Entralgo, 1958/2005) y que resumiremos brevemente. La primera observación que realiza es que el relato de Platón de la impureza moral en tanto que enfermedad del alma no solo representa la adopción del marco conceptual de la medicina griega antigua como “dispositivo metafórico”; lo que es más, alude a un vínculo profundo entre el vicio moral y la enfermedad del cuerpo (Laín Entralgo, 1958/2005, p. 128-129):

Pues bien, eso es lo que Platón hace con la impureza moral o “enfermedad del alma”. Ésta deja de ser mancha o suciedad susceptible de “lavado” mediante los recursos *kátharsis* religiosa y jurídica, y se trueca en ametría del alma, en desequilibrio o desorden de las creencias, los saberes, los sentimientos y los apetitos que dan a la *psykhé* su contenido y su estructura. En cuanto “estados psicológicos” de un hombre concreto, la injusticia y la perversidad no son sino alteraciones morbosas del buen orden interno del alma, “discordias” (stasis) de los elementos que la componen (*Sofista*, 228 ad; *Rep.*, IV, 444d; *Timeo*, 87 d).

La segunda observación de Laín Entralgo es que Platón se aleja de la concepción etiológica simplista de la contaminación del cuerpo tal y como se expresa en el *Fedón*. En su lugar, diagnostica como las verdaderas causas de la enfermedad moral y del desorden a los actos y los deseos desordenados, tales como la impiedad, el crimen, la vida licenciosa, la voluntad de perjudicar y la ignorancia voluntaria (Ibíd., p. 130). Sobre la base de estas observaciones el autor a continuación sugiere la siguiente confirmación de la catarsis y la terapia del alma ideadas por Platón (Ibíd., 131):

... es evidente que la catarsis propio del desorden moral no puede ser otro que la palabra adecuada y suasoria, la epodé, en el sentido

5. La palabra griega aporía significa punto muerto, impasse, dificultad para pasar. Para una confirmación de este concepto, ver la sección titulada La creación y la paideia-gogía del diálogo moral.

más platónico del vocablo. Desde tiempo inmemorial, los griegos venían usando el canto y la recitación con fines específicamente catárticos. Pues bien: moviéndose dentro de esa vieja tradición, pero racionalizándola religiosa y filosóficamente, Platón llama *kátharsis tes psykhés*, “purificación del alma”, a la adecuada reordenación verbal de las creencias, los saberes, los sentimientos y los apetitos que dan contenido al “alma” del hombre... (el énfasis es mío).

¿Cuáles son, entonces, los resultados de la racionalización que realiza Platón de la tradición de las epôdai catárticas? Es decir, ¿qué tipos de dispositivos verbales sugiere sean utilizados para limpiar y curar el alma de sus desórdenes y enfermedades morales? De entre todos los diálogos que hacen referencia a este problema es nuevamente en el *Sofista* donde aparece lo más cercano a una respuesta concreta. En este diálogo podemos encontrar un intento por distinguir entre tres (o, de hecho, cuatro) formas diferentes de limpieza y curación verbal. En las palabras del Extranjero de Elea, toda vez que aparece la maldad (*ponêria*), para que la cura sea efectiva se requiere una corrección punitiva (229a4–5), mientras que para la ignorancia se sugieren tres formas diferentes de corrección o limpieza verbal:

- la motivación
- el exhorto severo (229e1–230a2), y finalmente
- el método de examinación cruzada (*elenchus*, 230a4–e5).⁶

Mientras que los dos primeros se presentan como dispositivos de tipo paternalista, a través de una referencia directa a la práctica de los antepasados para con sus propios hijos, aconsejando, reprendiendo y regañando (229e4–5), el *elenchus* aparece como un remedio auto-esclarecedor que permite que el “paciente” reconozca por sí mismo la necesidad de ser purgado de su ignorancia y sus prejuicios⁷. Así, se hace evidente que el método de examen tiene una doble función en el régimen moral de Platón (230b1–c4):

6. *Elenchus* (del griego: Ελεγχος) consiste en una examinación cruzada con el propósito de la refutación y es la técnica central del método socrático.

7. Ver Cushman (1958/2002, p. xvii): “No podemos comprender lo que Platón intenta conseguir con el *elenchus* a menos que entendamos que, dentro de la esfera adecuada para su operación, Platón rechaza todas las respuestas excepto aquellas que el hombre se da a sí mismo, aceptando internamente la importancia de las líneas convergentes de evidencia. Entonces ofrece un método por el cual el hombre es a la vez el inquisidor y el testigo”.

- servir de dispositivo de (auto-) reclutamiento de “pacientes” que necesitan un tratamiento moral, y, en segundo lugar,
- dejar al “paciente” apto para someterse a la curación, a través de la eliminación de obstáculos internos de su alma que pueden interferir con el aprendizaje.

Nos encontramos ahora en condiciones de referirnos al enigma de la naturaleza holística del régimen moral de Platón al que se hace alusión en el *Cármides*. ¿Qué implica para su régimen el hecho de adoptar el procedimiento holístico de los buenos médicos griegos? ¿Cuáles son las consecuencias de tratar la parte (*to meros*) a través del tratamiento del todo (*to holon*) con un régimen adecuado? ¿Cómo influye en el régimen moral la adopción de la idea de que la parte (*to meros*) nunca puede mejorar a menos que el todo (*to holon*) también mejore, y, en consecuencia, que uno no debe intentar la curación de una enfermedad moral particular sin tener en cuenta el todo? Finalmente, ¿qué significa “el todo” y “la parte”? ¿La virtud en su totalidad versus virtudes particulares? ¿La virtud y el conocimiento en su totalidad versus virtudes particulares y formas particulares de conocimiento? ¿La totalidad de las partes que conforman el alma (creencias, formas de conocimiento, deseos, emociones y apetitos) versus los elementos o partes individuales del alma?

Una respuesta razonable (y, desde mi punto de vista, la más plausible) sería que, en su régimen moral, Platón concebía que la relación entre *to holon* y *to meros* significa que no se puede tratar adecuadamente ningún desorden o enfermedad moral si no se lo considera a la luz de la totalidad afectada por la enfermedad particular, es decir, la totalidad de aspiraciones, creencias, deseos y formas de conocimiento que conforman el alma. En otras palabras, lo que tienen en común la injusticia, la intemperancia, la ignorancia voluntaria y todo otro tipo de desorden o enfermedad moral es que todas ellas de alguna manera perturban la armonía y el orden interno que existe entre los diferentes elementos del alma. De aquí parece deducirse que siempre se requiere un tratamiento de tipo holístico, porque no importa qué parte del alma se encuentra afectada o de qué enfermedad o desorden sufra el “paciente”, sólo los regímenes que buscan restablecer la armonía *global* del alma terminan siendo los únicos regímenes morales adecuados.

Si bien este rastreo de los diferentes elementos del régimen moral platónico clarifica diversos detalles, no logra presentarnos una idea completa del contenido real de la curación ideada por Platón. Sin em-

bargo, para alcanzar este objetivo nos veríamos obligados a forzar las fuentes que tenemos a nuestra disposición. Asimismo, se trata de una aspiración que no logra reconocer que Platón, al menos en sus deliberaciones éticas, permaneció fiel a la máxima socrática que nos urge a ser conscientes de nuestra ignorancia y que reconoce los límites del esclarecimiento racional. Por estas razones concuerdo totalmente con las observaciones finales –e inquisitivas– de Laín Entralgo acerca de la conexión entre *catarsis* y *epôdê*, y el objetivo previsto por Platón para su régimen moral (Laín Entralgo, 1958/2005, p. 133):

Toda *epodê* es una *katharmós* verbal, un recurso para la “purificación” del alma mediante la palabra. La *epodê* engendra *sophrosyne*; y ésta, cualquiera que sea su esencia última, se manifiesta descriptivamente como bien mesurada y lúcida compostura de todo aquello que constituye el alma del hombre: creencias, saberes, sentimientos e impulsos. Más que templanza o moderación derivada del menosprecio del cuerpo, como el puritanismo extremoso del Fedón pudo sostener, la *sophrosyne* es *kosmos*, “buen orden y dominio de los placeres y los apetitos, de modo que “lo que por naturaleza es mejor prevalezca sobre lo que es peor (Rep., IV, 430 e-431 a). Y la serena posesión de esta *emmetría* u ordenada proporción del alma (Rep., VI, 486 d), ¿no es acaso el término a que debe conducir la *kátharsis* verbal, tal y como Platón la entendió?

La potencia didáctica del tratamiento catártico y la terapia holística

¿Hasta qué punto la concepción platónica de tratamiento catártico y de curación holística puede arrojar luz sobre las preguntas acerca de la enseñanza y el aprendizaje de la ética médica que planteamos al comienzo de este artículo? En cuanto a la primera pregunta, la forma elegida por Platón para conceptualizar el proceso del discurso y el aprendizaje moral apoya la idea de que se trata de un proceso que no se limita solamente a las partes *racionales* del alma sino que también involucra apetitos, creencias, emociones y deseos. Así, el aprendizaje moral surge como proceso que apunta no solamente a las incoherencias en las creencias, opiniones y pensamientos morales de una persona, sino también al descubrimiento de aquellas formas más fundamentales de desequilibrio y desorden moral que requieren de un tratamiento.

De estas observaciones pueden derivarse varias consecuencias para los profesores de ética médica respecto de la forma de concebirse a sí mismos y de tratar didácticamente a sus alumnos. En primer lugar, no deben considerarse meros proveedores de conocimiento teórico-moral: asumen el rol de agentes catárticos y terapéuticos respecto de los intentos de sus estudiantes de aceptar aquellas formas diferentes de desorden o desequilibrio (ametría) –intelectuales, emocionales, basadas en creencias– que obstaculizan su vida moral. Asimismo, no deben tratar a sus estudiantes como meros receptores ignorantes y pasivos de conocimiento moral, sino como individuos que poseen sus propias creencias morales, opiniones y pensamientos y que se esfuerzan por vivir vidas morales plenas. Finalmente, el hecho de reconocer al elenchus como el principal método para la “limpieza” de la enfermedad y el desorden moral, y como dispositivo de (auto-) reclutamiento de “pacientes” que necesitan un tratamiento moral, hace evidente que el profesor no debería concebirse ni a sí mismo como médico que proporciona una cura. En su lugar, debería confiar en que es el diálogo moral que tiene lugar entre él y el estudiante lo que proporciona la cura. En consecuencia, el profesor debe concebirse a sí mismo como un agente o remedio terapéutico y de limpieza –un pharmakon– en las manos del único verdadero doctor en moralidad: el diálogo.

Cómo pueden los profesores de ética hacer uso de la paideia-gogía del diálogo moral

Esta última afirmación es una invitación a revisar más detalladamente el diálogo como la forma literaria empleada por Platón, para intentar evaluar su potencial didáctico para la enseñanza práctica. ¿Qué es, entonces, aquello que hace al diálogo una forma atractiva? Su primera ventaja es que “preserva la forma del ‘habla viva’” (Cushman, 1958 2002, p. xvii). En segundo lugar, le aporta dramatismo y vivacidad al texto al exponer personajes que intercambian argumentos y que poseen puntos de vista diametralmente opuestos sobre cuestiones fundamentales⁸. Otra característica del diálogo es que invita al lector

8. Roochnik (1990, p. xii y pp. 141-142), Kuhn (1941, p. 9). De acuerdo a algunos autores la intención de Platón al escribir en forma de diálogo era que estos no sólo fueran leídos sino también representados o recitados frente a una audiencia. Para una visión crítica de esta “representación”, ver Sayre (1992, pp. 221-243).

a involucrarse críticamente en los debates y controversias que tienen lugar en el texto. Así, el lector se encuentra expuesto a una conversación entre una multiplicidad de voces que evoluciona en un lugar y en un momento particular, y no "... un argumento monologal, acerca de un objeto individual y específico" (Roochnik, 1990, p. xii). Los personajes no están representados como simples marionetas de la mente en un "teatro cristalino del intelecto", como podría inferirse de la lectura (incorrecta) de Aristóteles que realiza Nussbaum (Nussbaum, 1986, p. 133). Muy por el contrario, los personajes se destacan por ser completamente humanos, "modelos potenciales o reales en acción" (Hobbs, 2000, p. 65), personalidades totales en cuerpo, corazón y alma. Así, el diálogo retrata claramente la dinámica de la comunicación real, y es un medio para el surgimiento de la ética como disciplina genuina y profundamente comprometida con los asuntos humanos de *este* mundo.

Otra característica del diálogo es que invita al lector a involucrarse críticamente en los debates y controversias que tienen lugar en el texto (Sayre, 1992, p. 235). Los "espectadores" participantes no están obligados a simpatizar con una voz en particular, sino que son libres para escuchar activa y cuidadosamente a las diferentes voces a medida que estas se expresan, y para decidir dónde coinciden sus propias creencias y convicciones (Nussbaum, 1986, pp. 126–127)⁹ Asimismo, al vincular los diferentes puntos de vista a personajes de carne y hueso, el diálogo presenta posibles conexiones entre la creencia y la moralidad vivida, permitiéndonos apreciar cómo pueden suceder y materializarse el desarrollo moral y el aprendizaje moral (Nussbaum, 1986, pp. 127–128).

Cuando hacemos un uso moral de fragmentos de una obra de teatro, de una ópera o de un film, resulta de crucial importancia tener en cuenta la forma del diálogo indicada por Platón, caso contrario se arriesga producir un caos emocional en lugar de una catarsis moral en los estudiantes. Esta es la razón por la cual resulta ideal apelar a una combinación de la concepción de catarsis que se desprende de los diálogos platónicos y la que emana de la poética aristotélica. Ello ayuda a sostener una concepción *temperada* de la catarsis, es decir, una concepción que insiste en evocar en los "espectadores" sólo determinadas emociones particulares, y no cualquier tipo de emociones.

9. Ver también Moes (2000, p. 26): "Platón siempre permanece anónimo..., para proteger al lector de la tentación de suponer que puede alcanzar la sabiduría filosófica con la mera adhesión a las doctrinas emanadas del autor"; y Frede (1992, pp. 201-218).

La concepción poética de la catarsis para Aristóteles

Debemos estudiar la investigación sobre catarsis trágica que lleva a cabo Aristóteles en la *Poética*. Existen tres razones para limitar el análisis a esta obra. En primer lugar, hay motivos para creer que la concepción aristotélica de la catarsis poética representa “alguna forma de respuesta a Platón” (Nussbaum, 1992, p. 281). En segundo lugar, al momento de definir la tragedia en la *Poética*, Aristóteles establece una conexión controvertida entre catarsis y la piedad (*eleos*) y el temor (*phobos*).¹⁰ En tercer lugar, considero que una indagación del potencial emocional de la concepción poética de Aristóteles de la *catarsis* puede conducirnos a un diagnóstico más preciso de los desafíos didácticos específicos que aparecen cuando se forma a los estudiantes de medicina en el manejo moral de las situaciones complejas o trágicas de la toma de decisiones en ese ámbito. Se trata de casos donde nos vemos forzados a tomar decisiones que conllevan consecuencias potencialmente desastrosas para una o varias de las partes involucradas. Al mismo tiempo, en una situación de este tipo, debemos enfrentar el hecho de que es imposible abstenerse de *hamartia* o de culpa.¹¹

Considero que los profesores de bioética centran su atención fundamentalmente en cuestiones instrumentales, es decir, en clarificaciones conceptuales, análisis de caso, metodologías, estrategias, y teorías racionales para la resolución de dilemas morales, descuidando así el rol *catártico* que la piedad, el temor y otras emociones dolorosas (como la ira y la vergüenza) puedan asumir en el proceso del discurso y aprendizaje moral. De esta manera espero también mostrar que las posibilidades de desarrollar una concepción terapéutica de la ética médica (lo cual fue ya demostrado en el apartado anterior sobre la concepción platónica del tratamiento catártico y el régimen moral) pueden resultar fortalecidas a través de la hermenéutica de la concepción aristotélica de la catarsis trágica.

De acuerdo a J. Hardy (Hardy, 1932, p. 16), no hay fragmento más famoso de la literatura griega que la *Poética*, donde en pocas palabras se caracteriza dramáticamente a la catarsis como interrelacionada con las emociones dolorosas de la piedad (*eleos*) y el temor o el terror (*phobos*). El fragmento que a través de los siglos generó tal “diluvio

10. Todas las traducciones de la *Poética* son de Alsina Clota, 2000. 2

11. Para una caracterización más exhaustiva de la noción de lo “trágico” en relación a los conflictos morales en contextos médicos, ver Solbakk, 2004, pp. 105-112.

de obras” (en alemán: “Flut von Schriften”, Gudemann, 1934, p. 167), es el siguiente:¹²

Una tragedia es, pues, la imitación de una acción elevada y completa, de cierta amplitud, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos los recursos ornamentales, cada uno usado separadamente en las distintas partes de la obra; imitación que se efectúa no narrativamente sino con personajes que actúan, y que, con el recurso a la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones.

Llamo lenguaje agradable al que comporta ritmo, armonía y música. Y por uso separado en las distintas partes de la obra entiendo el hecho de que unas partes se llevan a cabo solamente por medio del verso y otras en cambio por medio de la música.

La literatura secundaria no logra llegar a un acuerdo considerable respecto del significado exacto que Aristóteles atribuye a la “catarsis” en su definición. Muy por el contrario, se ha sugerido un abanico amplio de interpretaciones aparentemente dispares, a las cuales me referiré en breve. Sin embargo, el concepto en sí mismo pertenece, como ya lo mencionamos antes, a una familia de palabras (*catharos*, *catharsis*, *catharmos*) utilizadas en una variedad de contextos (Nussbaum, 1992, p. 280–281): “cotidianos, educativos, médicos, religiosos, literarios”. Nussbaum sostiene que no existe nada que indique que el término “catarsis” alguna vez se haya apartado de su familia original y haya adquirido un significado diferente. Por el contrario, parece haber prevalecido a lo largo del tiempo el significado común del término “limpieza” o “despeje”. Así, el desacuerdo que existe sobre la “catarsis” en la definición aristotélica de tragedia no está relacionado con el sentido formal del término, sino con la pregunta acerca de qué tipo de “limpieza” o “despeje” concretamente tenía en mente Aristóteles.

Podemos distinguir, en la literatura secundaria, al menos seis grupos diferentes de interpretaciones:

- *médicas*, donde la catarsis es un proceso natural de *descarga o liberación* de emociones,
- *clarificación* emocional e intelectual,
- *morales*, incluyendo las que ven a la catarsis como educación de las emociones,

12. Aristóteles, *Poética* 49b23-31.

- *alivio* emocional,
- *estéticas* o de naturaleza dramática o estructural, y finalmente,
- interpretaciones complejas u “holísticas” de la catarsis

Mi análisis no pretende resolver semejante disputa, determinando cuál de todas las interpretaciones de la catarsis es la que más se adecua a la definición aristotélica de tragedia. Mi objetivo es un tanto diferente y más modesto: quiero indagar acerca del potencial didáctico de cada interpretación para echar luz sobre el proceso del discurso y aprendizaje médico-moral. En otras palabras, lo que espero demostrar es cómo las diferentes interpretaciones del concepto de catarsis trágica pueden utilizarse para descubrir y confirmar la variedad de formas de catarsis. Por esta vía, espero también clarificar por qué las narrativas trágicas deberían ser consideradas como una de las más prominentes enseñanzas y fuentes de la sabiduría ética.

Interpretaciones médicas de la ‘catarsis trágica’

J. Bernays, tío político de Sigmund Freud, propuso una de las interpretaciones de la catarsis trágica que más se asienta en un pensamiento médico y que aún es objeto de un vigoroso debate. En un importante ensayo publicado en 1857, Bernays argumenta que cuando el espectador presencia una obra trágica, puede obtener efectos terapéuticos directos, en el sentido de que puede ver aliviada y eliminada la acumulación de emociones no deseadas de piedad y terror. Para sostener este “punto de vista patológico” (en alemán, “Patologischer Gesichtspunkt”) Bernays se apoya en la *Política* VIII 7.1342a4-16 (Bernays, 1857/1979, p. 158).¹³ En este fragmento, que se cita en la

13. Aristóteles, *Política* VIII 7.1341-1342a18 (citado de Aristóteles 1932 (trad. N. Esteváñez), p. 227): “Por lo demás, aceptando la división ofrecida por algunos filósofos, en cantos morales, prácticos, propios para excitar el entusiasmo, y una armonía en particular para cada uno de ellos, de modo que cada parte admita naturalmente un género especial de armonía, diremos que el empleo de la música no se limita a un solo género de utilidad, sino que tiene o debe tener varios. En efecto, puede servir para la instrucción, para la purificación (explicaremos con más claridad en nuestra *Poética* lo que entendemos por purificación, término empleado aquí de una manera general); y en tercer lugar para el divertimento, como descanso y medio de distracción después de una labor sostenida. Resulta evidentemente que debe usarse de todas las especies de armonía, pero no de igual manera en todos los casos. Al contrario, es preciso dedicar los cantos más morales a la instrucción, pero contentarse con oír los que hemos llamado prácticos y los que sirven para fomentar el

nota 4, Aristóteles explica el significado y el rol de la catarsis en relación a la piedad y al terror comparándola con el proceso psicológico de curación que consiste en el uso de música catártica como dispositivo terapéutico y al que son sometidas las personas afectadas por estallidos histéricos de emoción (*enthousiasmos*). Bernays afirma que esta comparación significa que Aristóteles concebía la tragedia catártica como dispositivo terapéutico para el tratamiento de emociones patológicas.

La catarsis se transforma en un tipo especial de iatreia (razón por la cual este término [que significa "curar" se usa en lugar de catarsis]: el éxtasis deviene calma a través de canciones orgiásticas al mismo tiempo que la enfermedad deviene salud a través del tratamiento médico. Pero no se trata de cualquier tratamiento, sino del que aplica medios catárticos de eliminación de la enfermedad. Así se explica el aspecto desconcertante de la patología moral: podemos comprenderlo en la medida que lo comparemos con una reacción patológica del cuerpo [...] catarsis es un término que se transfiere de la esfera física a la emocional, y que se utiliza para tratar a una persona que, más que alterar o subyugar al elemento opresivo, busca despertarlo y extirparlo, logrando así algún tipo de alivio (Bernays, 1857/1979, p. 159-160).

El principal problema de la interpretación psicopatológica de Bernays es que concibe al antiguo teatro griego como un teatro médico: un foro donde pueden acudir los espectadores emocionalmente desequilibrados y donde se "despiertan" para así eliminar sus emociones

entusiasmo, cuando son ejecutados por otros en los instrumentos. Si ciertas personas son afectadas o influidas de una manera tan viva y tan profunda, en realidad les sucede lo mismo a todos los hombres; la diferencia se reduce a la mayor o menor intensidad, pero en el fondo viene a ser lo mismo. Por ejemplo: el temor, la piedad y también el entusiasmo, no son en todos igualmente hondos, pues hay individuos más propensos que otros a estos movimientos del espíritu, como son los que vemos sumidos en la calma y el recogimiento al influjo de una melodía sagrada cuando acaban de escuchar una música que les ha agitado el alma, como si hubieran encontrado el remedio que podía purificarla. Los hombres dispuestos a la piedad, al temor y, en general, a las pasiones vivas, naturalmente experimentarán el mismo efecto; y los demás también, en más o en menos, según la organización particular de cada uno con respecto a las pasiones; todos deben sentir una especie de alivio y de purificación, acompañados por un sentimiento de placer. Así es como los cantos que purifican las pasiones procuran a los humanos una alegría inocente y pura, razón por la cual con tales cantos y tales armonías influyen en el alma de sus oyentes los artistas que ejecutan la música de teatro".

de piedad y terror, acumuladas y no deseadas. Así, la catarsis trágica aparece como reservada a los lunáticos emocionales, y no a los espectadores con una psychê saludable. Como observa Lear:

... La única razón para pensar que la catarsis es una cura para una afección patológica es que el principal ejemplo que ofrece Aristóteles es la cura para el éxtasis religioso. Pero aun si aceptáramos que el éxtasis religioso puede ser una enfermedad patológica, la idea de que la catarsis sirve para curar este tipo de estados solo puede sostenerse si se ignora una afirmación importante que realiza Aristóteles en el texto citado. Luego de comenzar su discusión sobre la catarsis dando el ejemplo de aquellas personas particularmente susceptibles a la exaltación religiosa, Aristóteles afirma que lo mismo puede aplicarse a cualquier persona en la que pueda influir la piedad y el temor, y, más generalmente, a cualquier persona en la que los acontecimientos ejercen una influencia emocional. Y por si quedara alguna duda de que la intención de Aristóteles es incluirnos a todos bajo esa categoría, a continuación afirma que “una cierta catarsis e iluminación placentera nos sucede a todos (Lear 1992, p. 316–317).

Por otra parte, esta interpretación psicopatológica tampoco coincide con la afirmación que hace Aristóteles un poco más adelante en la *Política*, donde el teatro se presenta como un foro para todos, para los libres y educados y también para los artesanos y obreros (*Política* VIII 7.1341a17-21)¹⁴

H. Flashar (Flashar, 1956, pp. 12–48) propone una interpretación alternativa del párrafo que trata la catarsis en la *Política* VIII 7.1342a4-16 y, en consecuencia, de la definición aristotélica de la tragedia en la *Poética* 1349b25-30. Esta interpretación parece explicar las referencias médicas sin transformar la catarsis trágica en un dispositivo terapéutico reservado a las personas mentalmente desequilibradas. Flashar desentraña el fundamento médico de la noción aristotélica de la piedad y el terror que operan en ambos párrafos. El autor descubre que en la concepción pre-aristotélica más frecuente acerca del efecto de la poesía (particularmente la que aparece en Gorgias y Platón), la piedad y el terror siempre se asocian a un conjunto de síntomas somáticos: el terror (*phobos*) con los esca-

14. Pueden encontrarse otras críticas a la interpretación médica de la catarsis trágica en Janko 1987, p. xvi–xvii y Halliwell 1986/2000, p. 353–354.

lofríos, temblores, temblequeo del corazón y erizamiento del cabello; la piedad (*êleos*), con los sollozos y las lágrimas. Asimismo, observa que la forma de representar estas emociones y sus síntomas relacionados evoca los relatos y explicaciones causales presentes en los diferentes tratados del corpus hipocrático, donde se explica al terror y sus síntomas como la consecuencia de una cantidad excesiva de frío, y a la piedad y sus manifestaciones somáticas, como efectos de una cantidad excesiva de humedad. Finalmente, Flashar demuestra convincentemente que, tanto en su descripción de la piedad y el terror como en su teoría general de las emociones, Aristóteles se apoya en las mismas categorías médicas, causas y explicaciones que sus predecesores.

La consecuencia de esta perspectiva alternativa es una comprensión de la catarsis no totalmente diferente de la de Bernays: lo que nos revela el enfoque de Flashar es que en el centro de la teoría general de las emociones de Aristóteles aparecen una cantidad de concepciones y formas explicativas de tipo médico. Así, la catarsis trágica aun tiene el significado de "limpieza", pero ya no en el sentido de "patología emocional", como sostenía Bernays (Bernays, 1857/1979, p. 159), sino en un sentido psicossomático basado en la teoría aristotélica general de las emociones, es decir, como el proceso normal de descarga emocional. Como observa Lear, esta interpretación también se sostiene en el hecho de que el uso más frecuente que da Aristóteles a la "catarsis" es en relación a las formas de descarga o secreción características de los cuerpos que funcionan normalmente: la secreción menstrual, la seminal y la descarga de orina (Lear, 1992, p. 315)¹⁵.

La catarsis trágica como clarificación emocional e intelectual

Uno de los primeros académicos que sugirió que la catarsis trágica significa *clarificación* emocional e intelectual fue L.A. Post. Su traducción del párrafo sobre la catarsis es la siguiente: "La tragedia pro-

15. Sobre el uso de la catarsis para describir la secreción menstrual, Lear hace referencia a la Generación de los animales I. 20, 728b3, 14; IV. 5,773b1; IV. 6,775b5; la Historia de los animales VI. 18,573a2, a7; VI. 28,578b18; VII. 2, 582b7; 30; VII. 4,5848a8; VIII. 11, 587b2, b30-33, 588a1; para la secreción seminal, a la Generación de los animales II. 7, 747a19; para la de orina, la Historia de los animales VI. 18,573a23; y para las secreciones en el parto, la Historia de los animales VI. 20, 574b4. 7

duce su efecto clarificador cuando hace que la mente cargue con escenas de profunda pena y terror, liberándola así de la preocupación por las emociones similares que se sufren en carne propia” (Post, 1951, p. 267). El representante más visible de la interpretación cognitiva, L. Golden, sostiene que esta es la lectura que mejor se adecua a la línea argumentativa de la *Poética*:

...desde el Capítulo 1 de la *Poética* (47a13-16) sabemos que la poesía es una forma de *mimesis* [es decir, imitación]; desde el Capítulo 4 (48b4-19) observamos... que el placer esencial y el objetivo de la *mimesis* es una experiencia de aprendizaje; en el Capítulo 9 (51b5-10) se confirma y clarifica este punto, cuando se nos dice que la poesía es más filosófica y más importante que la historia porque su objetivo es la expresión de universales más que de particulares...en el Capítulo 14 (53b10-14) se nos dice que el placer específico de la tragedia se deriva de “la piedad y el temor a través de la *mimesis*”, por lo que llegamos a la conclusión de que el objetivo de la tragedia debe ser generar una experiencia de aprendizaje intelectualmente placentera y que se ocupe del fenómeno de la piedad y el temor en la existencia humana. Ya que la catarsis y sus formas relacionadas son utilizadas por Platón, Epicuro, Filodemo y otros escritores en el sentido de clarificación intelectual, existen motivos suficientes para darle al término en el Capítulo 6 (49b28) el significado intelectual que lo hace parte integral de la trama general de la *Poética* (Golden, 1973a, p. 45)¹⁶

Considero que vale la pena tener en cuenta una observación en relación a la interpretación de Golden, cualquiera sea la opinión que tengamos sobre la catarsis como clarificación intelectual. Se trata de lo que Keeseey llama la “naturaleza cambiante” y la “ambigüedad fructífera” de la palabra: “no se queda quieta”, en el sentido de que pareciera ser operativa en diversos niveles y en relación a instancias diferentes (Keeseey 1979, p. 201-202). Volveré a tratar esta observación en la última parte de esta sección.

16. Sobre Golden ver también: Golden, 1962, 51-60; Golden y Hardison, 1968; 1969, 145-153; 1973b, 473-479; 1976a, 21-33 and 1976b, 75-85. Puede encontrarse una línea similar de interpretación en Nicev, 1982.

Interpretaciones educativas y morales de la ‘catarsis trágica’

Este tipo de interpretaciones han jugado un papel central en el debate sobre la definición aristotélica de la tragedia desde la era del neoclasicismo. Una variante influyente aunque un tanto simplista de esta interpretación, prolijamente parafraseada por Halliwell, insiste en la existencia de vínculos directos entre la catarsis trágica y la enseñanza ética:

... través del ejemplo –o del contraejemplo– la tragedia enseña a la audiencia a reprimir sus propias emociones y las faltas que éstas puedan generar. A través de la catarsis aprendemos a escapar de aquellas pasiones que podrían conducir al sufrimiento y a la tragedia (Halliwell, 1986/2000, p. 350–351).

Bernays hace referencia a una versión más elaborada y refinada que tiene su origen en G.E. Lessing. En su *Hamburgische Dramaturgie*, Lessing afirma que lo que significa para Aristóteles la catarsis trágica es simplemente una “metamorfosis” de emociones fuertes en virtudes:

Ya que, para decirlo en forma sucinta, esta purificación solo consiste en la metamorfosis de las pasiones en virtudes, y ya que para nuestro filósofo cada virtud se ubica en medio de dos extremos, de aquí se deduce que si la tragedia cambia nuestra piedad en virtud, entonces debe ser capaz de purificarnos en los dos extremos de la piedad; y lo mismo es cierto para el caso del temor (Lessing, 1767–8/1978, p. 380).¹⁷

Bernays afirma que esta comparación significa que Aristóteles concebía la tragedia catártica como dispositivo terapéutico para el tratamiento de emociones patológicas. Por su parte, Halliwell observa que la interpretación de Lessing está “cerca de la verdad”, ya que se

17. Aquí citamos en inglés de Bernays 1857/1979, p. 155. La cita original en alemán es la siguiente (Lessing, 1767–8/1978, p. 380): “Da nämlich, eskurzsusagen, diese Reinigung in nichts anders beruhet als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber, nach unserm Philosophen, sich diesseits und jenseit ein Extremum findet, zwischen welchem sie innestehet, so muss die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen”.

basa en el reconocimiento del papel que tienen las emociones en la teoría moral de Aristóteles (Halliwell, 1986/2000, p. 313).

Para cualquier lector de la *Ética a Nicómaco* es evidente que su autor atribuye a las emociones un papel importante en la educación moral y en la formación del carácter. Por ejemplo, en la *Ética a Nicómaco* III.7, Aristóteles sostiene que el hombre puede aprender a tomar decisiones correctas y a ser bueno si logra desarrollar la habilidad o disposición para enfrentar situaciones con la respuesta emocional apropiada, que es la que se sitúa entre dos extremos. El hombre que logra este aprendizaje puede así utilizar sus respuestas emocionales ante las situaciones que surgen en tanto que guías para arribar a la decisión correcta. De esta forma, se ubica a sí mismo "más cerca del punto medio, donde yace la virtud", y en ese proceso se transforma en una persona "de carácter virtuoso" (Janko, 1987, p. xviii).

Los representantes de la interpretación moral de la catarsis trágica coinciden en que Aristóteles concebía a la tragedia como un medio particularmente adecuado para la educación de las emociones y la formación del carácter. Esto, porque la tragedia constituye una forma de aprender a distinguir y a desarrollar la respuesta emocional correcta sin necesidad de someternos nosotros mismos, en la vida real, a las situaciones dramáticas que se representan en la obra. ¿Cómo deberíamos concebir, entonces, la función y el rol de la catarsis trágica en el proceso de formación del carácter? La siguiente es una explicación de cómo funciona la catarsis trágica (Janko, 1987):

Por medio de la representación de situaciones desoladoras, aterradoras y dolorosas, la tragedia genera piedad, terror y otras emociones dolorosas en la audiencia, para cada uno en la medida de su capacidad emocional, y así estimula estas emociones para aliviarlas a través de un ejercicio moderado e inocuo. De esta forma la tragedia acerca a la audiencia al punto medio de sus respuestas emocionales, acercando así también el carácter de cada uno a la virtud; y con este alivio sobreviene el placer.

Esta interpretación representa una versión importante de la visión que sostiene que la catarsis trágica es un medio para la educación moral a través de la educación de las emociones. Como observa Lear, la fortaleza de esta y de otras interpretaciones se debe, en parte, a su prolija compatibilidad con la teoría aristotélica de las emociones, y en parte a su capacidad para dar cuenta del "placer característico

que obtenemos de la representación de una tragedia” (Lear, 1992, p. 318–319).

La catarsis trágica como alivio emocional

Sin embargo, a pesar de las “ventajas abrumadoras” de las interpretaciones antes mencionadas, Lear observa que ninguna de las versiones de la “interpretación educativa” supera la prueba. El autor también rechaza la interpretación médica y las similares a ésta. La propuesta propia de Lear para interpretar la catarsis trágica se centra en que Aristóteles tenía en mente el tipo especial de alivio que experimenta el espectador cuando descarga sus emociones trágicas en un medio seguro, es decir, al tener la posibilidad de experimentar emocionalmente lo que significa atravesar las peores situaciones de la vida con la dignidad intacta:

Es esta experiencia de las emociones trágicas en un medio adecuadamente inadecuado lo que considero que ayuda a explicar la sensación de alivio que nos genera el teatro. En forma imaginaria vivimos la vida al máximo pero sin arriesgar nada. Así, el alivio no es *per se* el de “liberar emociones contenidas”, sino el de “hacer reales” estas emociones en un medio seguro (Lear, 1992, p. 334).

Sin embargo, Lear admite que la etiqueta de “catarsis” solamente aplicada al tipo de alivio al que se refiere no alcanza a representar una caracterización completa del contenido de la catarsis. Pero el autor sin embargo ofrece una descripción vaga del contenido completo del término. De hecho, solo se limita a mencionar brevemente ciertos “consuelos” inherentes a la concepción aristotélica de la tragedia y operativos en ella: la racionalidad del mundo de los acontecimientos trágicos, la plausibilidad de esos acontecimientos, y la presencia de cierto tipo de error (*hamartia*) que explica la caída en desgracia del héroe (Lear, 1992, p. 334–335). Retomaré la noción de *hamartia* y su posible papel en la resolución del enigma de la catarsis trágica en la última parte de esta sección.

Interpretaciones estéticas, dramáticas y estructurales de la *catarsis trágica*

A diferencia de las interpretaciones que acabamos de presentar, para este grupo la noción de *catarsis* no se relaciona principalmente con la audiencia de una obra, sino con la obra poética en sí misma. En otras palabras, la *catarsis trágica* representa un tipo particular de ordenamiento del material desolador y terrible de una obra para adecuarse al objeto o a la forma de la obra (Goldstein, 1966, p. 574). Así, el placer que genera la obra es un placer *estético* (Goldstein, 1966, p. 574). El principal representante de esta línea interpretativa, catalogada por Halliwell como “dramática” o “estructural” en lugar de “estética”, es G.F. Else. Este autor considera la *catharsis* como un tipo de purificación del acto trágico, “al demostrar que su motivo no era *míaron* [es decir, moralmente repulsivo]” (Else 1957, p. 439). Además, este tipo de *catarsis* se obtiene “a través de la estructura completa del drama, pero, por sobre todo, con el reconocimiento” (p. 439). De esta manera, se hace evidente que es el reconocimiento (*anagnôrêsis*), en tanto que dispositivo estructural, “lo que hace posible que el héroe pruebe que realmente actuó *di’hamartian tina* (en base a algún error) y que merezca nuestra piedad” (Keeseey, 1979, p. 200). Como observa Halliwell (1986/2000, p. 356), esto es muestra de que aun en la teoría de Else las consecuencias *afectivas* no pueden evitarse.

Interpretaciones complejas u “holísticas” de la *catarsis*

A pesar de que Keeseey se refiere a la “ambigüedad fructífera” y la “naturaleza cambiante” de la palabra *catarsis* en la definición aristotélica de la tragedia (Keeseey 1979, p. 201–202), Laín Entralgo es el único académico que conocemos que ha presentado una interpretación compleja u holística de la *catarsis trágica*. El autor opera con una estructura de la *catarsis trágica* en cuatro capas o niveles, y en base a estas intenta distinguir cuatro etapas diferentes del estado mental del espectador de una tragedia. La primera de ellas es la capa y estado mental *religioso-moral*: “La interpretación de la *kátharsis* aristotélica debe partir de un hecho fundamental: el esencial carácter religioso de la tragedia griega, desde Téspis hasta las creaciones de los últimos trágicos” (Laín Entralgo 1958/2005, p. 192). Así, la situación trágica alrededor de la cual se organiza la obra enfrenta al espectador con un

conflicto que no solo se presenta con decorado religioso, evocando en el espectador emociones y recuerdos religiosos; la situación también se origina en un conflicto básicamente religioso: el conflicto entre la fidelidad y la obediencia a los dioses, y la búsqueda y voluntad del héroe de su autodeterminación. “Y así,” sostiene Laín Entralgo, “no sólo en la emoción trágica del espectador –en su temor y en su compasión– hay un esencial momento religioso y moral; también lo hay en la catarsis de esas pasiones y en placer que necesariamente la acompaña. El desenlace funesto o afortunado de la tragedia reordena la existencia respecto de aquello que en la estructura de ésta es más central y decisivo, su relación con la divinidad” (Laín Entralgo 1958/2005, p. 216).

A la segunda capa del estado de ánimo del espectador trágico corresponde la etapa dianoética o lógica, es decir, la que verbaliza el conocimiento del espectador de lo que está sucediendo en la obra y al mismo tiempo en sí mismo: “Mediante la *anagnórisis* [reconocimiento] el espectador aprende a expresar ordenada y satisfactoriamente lo que sucede en la escena y lo que sucede en su alma; pasa, pues, de la confusión indecible al saber decible” (Laín Entralgo 1958/2005, p. 217).

La tercera etapa del estado de ánimo del espectador trágico, y claramente la etapa a la que se atribuye mayor importancia en la concepción aristotélica de la tragedia, es la etapa *patética* o *afectiva*:

La “catarsis” trágica era sin duda la “purga” o eliminación de afectos que no existían en el alma antes de la contemplación de la tragedia, y acontecía cuando la tensión emocional alcanzaba su acmé. Pero el impulso desencadenante del proceso catártico no llegaba al espectador “desde abajo” – quiero decir: desde sus vísceras y sus humores, aunque también a unas y otros afectase el estado trágico del ánimo, sino “desde arriba”, desde la iluminación dianoética suscitada por el *logos* del poema. En cuanto concernientes a las creencias del espectador, las palabras del poema trágico removían y promovían pasiones; en cuanto expresivas de un destino terrible, amenazador y sorprendente, el buen compuesto clímax de estas palabras hacía máxima la tensión emocional; en cuanto determinan de un conocimiento esclarecedor, berraban del alma la confusión e incitaban la catarsis. No sólo en la filosofía; también en la tragedia es el *logos* superior al *ethos* y al *pathos* (Laín Entralgo 1958/2005, p. 218).

A la cuarta y última etapa a distinguir en el estado mental del espectador trágico Laín Entralgo la llama “el momento somático o medicinal de la catarsis trágica”. Una obra ejerce su impresión tanto en la mente y el alma del espectador como en su cabello y sus humores, en el sentido de que “el agente de la catarsis trágica” —es decir, la palabra— devuelve “la crisis [el preparado o composición] del espectador a un estado humoral y térmico más equilibrado y natural — por lo tanto, más sano y placentero — que el inmediatamente anterior al proceso catártico” (Laín Entralgo 1958/2005, p. 219). Así, se hace evidente que el tipo de limpieza o despeje que confiere la catarsis trágica genera orden y esclarecimiento, y así también placer, a la totalidad de nuestra naturaleza (Ibíd., p. 219). Y, pregunta el autor, este estado mental ordenado e iluminado producido por la catarsis trágica, ¿acaso no es exactamente lo que Sócrates trataba de engendrar en el alma del joven Cármides con su régimen moral, “... al que Platón quiso dar el nombre ya prestigioso de *sophrosyne*”? (Ibíd., p. 220)

Catarsis trágica: naturaleza cambiante en un contexto falible

Antes de concluir la parte analítica de esta sección es necesario retomar dos observaciones realizadas en el análisis que expuse más arriba: la naturaleza cambiante y la ambigüedad fructífera de la “catarsis trágica”, y el papel que tiene hamartia en el desarrollo de los conflictos y situaciones trágicas. Propongo mirar más detenidamente la idea subyacente a la noción de hamartia presente en la *Poética* 53a13-17¹⁸ para determinar en qué medida puede ayudarnos a comprender el sentido de la naturaleza cambiante y la ambigüedad de la catarsis trágica, así como también la heterogeneidad de interpretaciones existentes. En el párrafo de la *Poética* dedicado a la noción de hamartia se insiste en que en una tragedia “de calidad superior” (se menciona el ejemplo de la obra de Sófocles, *Edipo Rey*), la caída en desgracia del agente trágico no es consecuencias de la maldad, sino

18. Aristóteles, *Poética* 53a13-17: “Es preciso, pues, que la trama bien construida sea simple, y no compleja como afirman algunos, y que el paso no sea de la desdicha a la felicidad, sino, al contrario, de la felicidad a la desdicha, y ello no como resultado de alguna perversión, sino a causa de un gran error [hamartia], ya se trate de un héroe como el que hemos mencionado, ya de uno mejor aun, preferentemente a uno que sea peor”.

que se debe a que el agente mismo cometió una gran hamartia. Desde que Aristóteles escribiera estas líneas el significado de hamartia en relación a la tragedia griega¹⁹ se ha visto envuelto en una controversia de una magnitud solo comparable con la generada por el párrafo acerca de la catarsis en *Poética* 49b23-31. Hamartia (desde las formas de falibilidad puramente epistemológicas, como el “error de hecho” “la ignorancia del hecho”, “el error de juicio”, “el error basado en un conocimiento inadecuado de las circunstancias particulares”, hasta las formas de fracaso moral en el sentido completo del término, tales como “el error moral”, “el defecto moral”, “la imperfección moral”, “la debilidad moral”, “el defecto de carácter” y “la culpa trágica”) reflejan la variedad de tramas y obras trágicas que Aristóteles tenía a su disposición (Solbakk, 2004, pp. 105–112)²⁰

Creo que podemos utilizar estas observaciones acerca del significado amplio y la aplicación variable de hamartia para comprender la ambigüedad y la naturaleza cambiante de la “catarsis trágica”, y la heterogeneidad de sus interpretaciones. Propongo realizar la siguiente inferencia: si es verdad que Aristóteles intenta adecuar su concepción de la tragedia a la variedad de tramas y de obras trágicas que tenía a su disposición (una posibilidad firme sugerida por el análisis del párrafo sobre hamartia)²¹, entonces parece deducirse que al fragmento dedicado a la catarsis debería atribuírsele a su vez la misma amplitud y variabilidad de significado y de aplicabilidad. En

19. Con “tragedia griega” nos referimos a las 33 obras de teatro trágico de la antigüedad griega que se han logrado preservar. De Esquilo (525/4-465/5 AC) han sobrevivido 7 obras: *Las Suplicantes*, *Los Persas*, *Los Siete contra Tebas*, *Prometeo Encadenado*, *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*. De Sófocles (495-406 AC) nos han llegado otras 7 obras: *Áyax*, *Antígona*, *Edipo Rey*, *Las Traquinias*, *Electra*, *Filoctetes* y *Edipo en Colono*; finalmente, de Eurípides (480-407 AC) se han preservado 18 obras: *Alcestris*, *Medea*, *Hipólito*, *Los Heráclidas*, *Andrómaca*, *Hécuba*, *Heracles*, *Suplicantes*, *Ion*, *Troyanas*, *Electra*, *Ifígenia entre los Tauros*, *Helena*, *Fenicias*, *Orestes*, *Las Bacantes*, *Ifígenia en Áulide* y *Reso*. Hay evidencias de la existencia de algunos otros poetas trágicos en el mismo período, pero solo han sobrevivido fragmentos de su trabajo.

20. Hay buenas razones para creer que Aristóteles conocía una cantidad mucho mayor de tragedias que las 33 que hoy conocemos. Ver Easterling y Kenney, 1985, pp. 258-345.

21. Debo esta observación sobre la frase en *Poética* 13 a Halliwell (1986/2000, p. 221): “... el hecho de que no se piensa a la hamartia del capítulo 13 como atada a un tipo específico de falta o error es fuertemente sugerido por la frase „algún tipo de hamartia (hamartian tina), en 53a10). Para sostener su interpretación amplia de hamartia Halliwell (ibíd., p. 221) se apoya también en la *Ética* a Nicómaco II 6. 1106b, donde Aristóteles afirma que hay muchas formas de fracasar que generan resultados desafortunados.

otras palabras, en la medida en que el significado de hamartia difiere enormemente entre una y otra obra, también debe diferir del tipo de catarsis trágica evocada en cada obra.

La potencia didáctica de la catarsis trágica

Ya estamos en condiciones de evaluar si las consecuencias didácticas de la concepción platónica de tratamiento catártico y de curación holística, pueden ser ampliadas a través de la hermenéutica de la noción aristotélica de catarsis trágica. Las implicancias didácticas que se derivaban del régimen catártico de Platón eran que el proceso de aprendizaje moral no se circunscribe a la limpieza o al despeje de las partes racionales del alma, sino que compromete a la totalidad del alma, es decir, tanto sus partes racionales como sus apetitos, creencias, emociones y deseos. Luego de poner al descubierto la amplitud y la variabilidad del significado y aplicabilidad de la concepción de catarsis trágica nos es posible formular una respuesta más diferenciada y más sutil a la pregunta acerca de qué es lo que los estudiantes de medicina realmente experimentan y aprenden en sus cursos de ética médica. En primer lugar, esto allana el camino para una concepción psicossomática del esclarecimiento y el aprendizaje moral: así como las obras trágicas afectan tanto la mente y el alma del espectador como sus cabellos y humores, también en la toma de decisión en medicina las situaciones trágicas tienen el potencial de involucrar a los estudiantes en su totalidad psicossomática en el marco de la situación de aprendizaje. Como observa Flashar, en el relato aristotélico a las emociones trágicas característicamente se las presenta acompañadas de un conjunto de síntomas somáticos: a la piedad con el llanto y las lágrimas, y al temor o terror con escalofríos, temblores, taquicardia y erizamiento del cabello. En la introducción de este artículo sostuve que los profesores de ética médica centran su atención fundamentalmente en cuestiones instrumentales, es decir, en aclaraciones y purificaciones conceptuales, análisis metodológicos de casos de estudio y estrategias, y teorías racionales para la resolución de dilemas morales. Así, se descuida el papel catártico que la piedad, el miedo y otras emociones dolorosas (como la ira y la vergüenza) pueden asumir en el proceso del discurso y aprendizaje moral.

Sin embargo, con esto no niego la importancia instrumental de las formas de análisis y clarificación en las que se centran los profesores. Lo que creo es que los estudiantes de ética médica se beneficiarían aun

más de sus cursos si los docentes comenzaran a prestar una atención mayor y más sistemática al rol catártico de la piedad y el miedo en el proceso de aprendizaje. En esta instancia la noción aristotélica de catarsis demuestra ser particularmente útil, ya que nos ofrece una vía para trabajar didácticamente estas emociones y su relación con los aspectos más sensibles y tal vez más frágiles de nuestra constitución y capacidad moral. Es decir que, al exponer a los estudiantes de medicina a historias trágicas de enfermedad (narraciones o representaciones de situaciones médicas con un componente de piedad y de temor), éstos aprenden a experimentar, en un medio seguro, lo que significa atravesar situaciones de toma de decisión sujetas a una limitación *doble*: la necesidad de tomar una decisión, y la imposibilidad de que ésta no se contamine con algún tipo de error o culpa (*hamartia*). De esta forma, los estudiantes aprenden también a reconocer que esa es la naturaleza propia de las elecciones trágicas: una vez tomada la decisión, la ambigüedad y la oscuridad moral persisten (Østerud, 1976, pp. 75–76). Finalmente, al someterse al tratamiento de la catarsis y esclarecimiento trágico, los estudiantes también logran reconocer los límites de su competencia y capacidad moral y la de sus profesores. Es de esperar que del proceso también emerja un elemento de modestia y de sabiduría ética.

La creación y la paideia-gogía de las narrativas trágicas

El descubrimiento de la amplitud y la variabilidad de las nociones aristotélicas de *hamartia* y catarsis trágica hace que sea posible ofrecer un relato más diferenciado sobre qué tipos de narrativa acerca de la toma de decisiones éticas pueden calificarse como “relatos trágicos”. Esto es lo que propongo hacer aprovechando la distinción que hace Aristóteles en la *Poética* entre la tragedia y la historia.

El primero de los rasgos distintivos entre la tragedia y la historia es que la historia narra hechos que *han sucedido*, mientras que la tragedia relata los eventos o incidentes que *podieron haber sucedido*. Esta es la razón por la cual la poesía trágica es más filosófica que la historia. Habla de universales, mientras que la historia es un relato de particulares. “Un universal –dice Aristóteles– es el tipo de cosa que cierto tipo de persona bien puede decir o hacer de acuerdo con la probabilidad o necesidad –allí es dónde apunta la poesía, aunque le asigne nombre (a las personas). Un particular es lo que Alcibiades hizo o padeció” (*Poética* 51b8-12)

El comentario sobre el uso de nombres históricos en las tragedias, y por lo tanto sobre la representación de los sucesos que en realidad tuvieron lugar, es importante porque nos informa que no todo en la tragedia es inventado. Más importante, sin embargo, es la explicación que Aristóteles da del uso que el poeta hace del material histórico. Los relatos trágicos, para que sean confiables, deben ser posibles, y las cosas que han pasado, dice Aristóteles, son obviamente posibles. Consecuentemente, al usar sucesos, nombres o cosas que realmente existieron, como matrices para darle forma a la trama trágica, el poeta está libre para “inventarse” un todo que puede haber existido (*Poética* 53b23-27). De esta manera, de la re-configuración creativa de lo histórico y particular, lo que emerge, no son relatos imaginarios ni descabellados experimentos del pensamiento sino relatos que son posibles y al mismo tiempo de relevancia y valor universal.²²

Catarsis temperada y aprendizaje moral

Después del primer intento de llegar a una concepción de catarsis moderada por medio de una síntesis reconstructiva de los conceptos conflictivos acerca del mismo término por parte de Platón y Aristóteles, nos acercamos al nivel de clarificación conceptual que puede resultar útil, desde lo didáctico, al exponer a los alumnos a las historias trágicas –a situaciones de sufrimiento y temor narradas o representadas– y a los relatos aporéticos artísticamente mostrados en los diálogos de Platón, en el antiguo teatro griego. Y sobre todo en la versión moderna del antiguo teatro griego: el cine.

El significado de la palabra griega *aporía* es el de punto muerto, *impasse*, y expresa una situación o posición en la cual parece no haber una salida, de esta manera forzando a los bandos en conflicto a llegar a una mutua comprensión de sus ignorancias e impotencias. El mensaje que llega al ‘espectador’ es que la *aporía* representa una forma preliminar de la resolución de los conflictos morales, en el sentido que las antiguas e infundadas creencias han sido erradicadas por el uso de *elenchus* y del acuerdo que se ha establecido entre las partes sobre la necesidad de inquirir y aprender más. De tal manera, *aporía* no necesariamente significa punto final; indica sólo que las últimas

22. Para una evaluación crítica del uso y abuso de historias imaginarias y experimentos de pensamiento en la ética médica, ver Solbakk, 2010.

páginas de la historia quedan por descifrar y que serán necesarias indagaciones más profundas para lograrlo.

Por último, el concepto de catarsis moderada puede ayudar al profesor de ética en la búsqueda de piezas artísticas, obras de teatro, óperas, películas, que permitan al estudiante acceder a la dimensión trágica y aporética de situaciones de toma de decisiones, sin devenir ellos mismos en víctimas del caos emocional y la turbación moral. De esta manera, concebir el aprendizaje moral como una forma de duda moral, de catarsis moderada, dejará de ser percibido como derrota o fracaso, para transformarse en una herramienta terapéutica en el intento para afrontar los enigmas de la moralidad.

El arte de la selección y empleo de narrativas audiovisuales

Como se ha indicado anteriormente, el 'todo vale' no es un consejo recomendable cuando se seleccionan narrativas para su uso en la enseñanza de la ética. Las historias que provocan duda y aporía, han sido sugeridas como formas de dramatización narrativa de considerable potencial didáctico.

Asimismo, para tal uso se han recomendado las historias trágicas que suscitan pena y temor. Además, hay una tercera forma de narrativa poética que debería tomarse en cuenta: la antigua comedia griega y sus sucesores —las comedias teatrales de figuras literarias tales como Ludvig Holberg, Jean-Baptiste Poquelin (mejor conocido como Molière) y George Bernard Shaw, como también las comedias cinematográficas.

También la *Poética*, con respecto a tales formas de dramatización narrativa, representa una lectura esclarecedora. Parafraseando a Aristóteles; mientras que el héroe trágico se muestra como moralmente un poco superior al ciudadano común, alguien a quien admirar, lo contrario es el caso de la figura cómica, evidenciado por el efecto (emocional) que el destino de la figura cómica tiene sobre los espectadores. No es una reacción que encarne los sentimientos dolorosos de asombro y respeto, sino uno que apunta a una dirección emocional distinta —a la indignación, la risa y el ridículo, situando al héroe cómico en una esfera moral por debajo de la del propio espectador.

De esta manera se hace claro que el "héroe" cómico puede tener la función de paradigma moral, aunque de una manera distinta al de la figura trágica, en el sentido que ésta le da al espectador la posibilidad de verse reflejado en un espejo moral positivo, es decir, como alguien

con una moralidad "superior" a la que emana de la figura cómica. Tal es el caso al presenciar una obra trágica: se establece una distancia moral entre el espectador y la figura exhibida, lo cual nos da la posibilidad de poner nuestra propia moralidad en perspectiva y reflexionar sobre nosotros mismos desde una posición ventajosa frente a una moralidad menor, como la que emana de un héroe cómico.

Y como dijo Aristóteles en su *Poética*, el efecto terapéutico de ambas formas de reflejarse es una suerte de catarsis: purificación en relación a las emociones que suscitan, sean de pena o de temor (tragedia pura) o indignación, risa y ridículo (comedia pura), o alguna otra combinación de estas emociones conflictivas —obras de teatro que contienen elementos tanto cómicos como trágicos.

Hacia una metodología del análisis catártico y del aprendizaje

Esto nos lleva finalmente a la pregunta sobre cómo se debería, hablando metodológicamente, proceder cuando se explora el potencial catártico de las narrativas audiovisuales. Aquí hay una lista de preguntas que merecen ser tenidas en cuenta cuando se usan estas narrativas. Las primeras seis de la lista —que no son necesariamente las primeras que deben ser tratadas— apuntan a algún tipo de problema intersubjetivo diagnóstico, es decir apuntan a la identificación de distintos problemas que emergen de la narrativa. ¿Cuáles son los problemas nucleares de la narrativa? ¿Cuáles son los conflictos, dilemas y problemas morales allí desplegados?

¿Cuáles son los principios morales en conflicto? ¿Cómo deberían ser ordenados los distintos conflictos, dilemas y problemas en términos de importancia moral? ¿Cuál es la justificación para tal ordenamiento? ¿Quiénes son los personajes implicados en la narrativa y cuál es la relación entre ellos? Al tratar estas preguntas resulta de suma importancia que el facilitador didáctico mantenga un diálogo genuino con la audiencia y ofrezca a los espectadores la posibilidad de proporcionar sus propias sugerencias para el diagnóstico situacional.

El segundo grupo de preguntas concentra la atención en los espectadores mismos y en sus reacciones y percepciones subjetivas de la narración que se les ha presentado. ¿Hasta qué punto cumple la

resolución/no-resolución de los conflictos dramatizados con las percepciones morales de los espectadores? Finalmente, ¿por qué algunos miembros de la audiencia están en desacuerdo con la resolución o no-resolución mostrada en la obra, ópera o película sujeto de análisis?

Y más aún, ¿hasta qué punto y de qué manera fue movilizada la audiencia por la narrativa? En otras palabras, ¿cuáles fueron sus reacciones emocionales ante la representación de los conflictos y su resolución o no resolución? ¿Lástima, temor? ¿Indignación? ¿Ridículo y risa? ¿Duda? ¿Indiferencia?

¿Por qué algunos miembros del auditorio fueron tocados/movilizados por la narración? ¿Cómo justifican, moralmente hablando, sus reacciones (o no reacciones)? ¿Qué nos dice de la moral de estos espectadores ante estas reacciones que han tenido? ¿Qué nos dicen de las convicciones/creencias y principios morales que ellos mismos albergan?

¿Hasta qué punto y de qué manera la narrativa desafía las convicciones morales presentes en la audiencia? ¿Cuál sería, para cada uno de los espectadores, la resolución moralmente sobresaliente de los conflictos narrados? ¿Cómo hubieran resuelto los conflictos morales presentados si ellos mismos hubieran estado involucrados en la narración? Además, ¿cómo procederían para reconstruir la historia para que se adecue a sus propias intuiciones morales?

Finalmente, mientras el auditorio interactúa entre sí, analizando los conflictos morales presentados en film u obra de teatro y sus resoluciones/no resoluciones narradas, el facilitador puede hacer las veces de agente o remedio terapéutico –un *pharmakon*, para utilizar la antigua palabra griega– mostrando cómo las diferentes posturas éticas y los marcos teóricos pueden ayudar a entender los conflictos morales presentados, las justificaciones y los resultados narrados, como así también las alternativas posibilidades de salida y justificaciones que emergen del diálogo. La expectativa sería que el resultado de esta interacción resulte en el tipo de catarsis previamente consagrado como moralmente sobresaliente; es decir, una catarsis del tipo moderado y terapéutico.

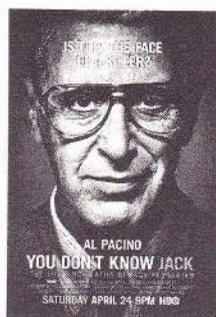
Referencias

- Allen, R.E. (1984). *The dialogues of Plato. Euthypro. Apology. Crito. Meno. Gorgias. Menexenus.* London : Yale University Press.
- Aristóteles (1984). "Poetics; Nicomachean Ethics; Politics". En: J. Barnes (Ed.), *The Complete Works of Aristotle.* The Revised Oxford Translation. Princeton: Princeton University Press.
- Bernays, J. (1857). *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie.* Breslau: E. Trewendt.
- Bernays, J. (1979). "Aristotle on the Effect of Tragedy". En: J. Barnes, M. Schoefield and R. Sorabji (Eds.), *Articles on Aristotle,* Vol. 4, (154-165). London: Duckworth.
- Brandwood, L. (1976). *A Word Index to Plato, Leeds:* W.S. Maney and Son.
- Bremer, J.M. (1969). *Hamartia. Tragic error in the "Poetic" of Aristotle and in Greek Tragedy.* Amsterdam: Adolf M. Hakkert.
- Brickhouse, T.C., & Smith, N.D. (1996). "Socrates' Elenctic Mission". En: W. Prior (Ed.), *Socrates. Critical assessments of leading philosophers,* Vol. III, (pp. 119-144). London, New York: Routledge.
- Cornford, F.M. (1927). "The Athenian Philosophical Schools". En: *Cambridge Ancient History,* vol. VI, Cambridge: Cambridge University Press.
- Cushman, R.E. (2002 [1958]). *Therapeia. Plato's Conception of Philosophy, With a new introduction by M. Henry.* New Brunswick (USA) and London: Transaction Publishers.
- Diès, A. (1926/1972). *Autour de Platon: essays de critique e dihistoire.* Paris: Beauchesne.
- Dodds, E.R. (1959, 1990), *Plato. Gorgias. A revised text with Introduction and Commentary,* Oxford: Oxford University Press.
- Easterling, P.E., Kenney, E.J. (1985), *The Cambridge History of Classical Literature,* Vol. I, Greek Literature, Cambridge etc.: Cambridge University Press.
- Else, G.F. (1957). *Aristotle's Poetics: The Argument,* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Flashar, H (1956). *Die Medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der Griechischen Poetik.* Hermes, 84, 12-48.
- Frede, M. (1992). "Plato's Arguments and the Dialogue Form". En: J. Klagge, & N. Smith (Eds.), *Methods of Interpreting Plato and His Dialogues. Oxford Studies in Ancient Philosophy supplementary volume* (pp. 201-219). Oxford: Clarendon Press.

- Friedländer, P. (1964). *Plato. The Dialogues: First period* (Eng. transl.). London: Routledge & Kegan Paul.
- Golden, L. (1962). "Catharsis", *TAPA* 93, 51-60.
- Golden, L. & Hardison, O.B (1968). *Aristotle's Poetics: A translation and Commentary for Students of Literature*. New York: Englewood Cliffs.
- Golden, L. (1969). "Mimesis and Katharsis". *Classical Philology* 64, 145-153.
- Golden, L. (1973a). "Catharsis as Clarification: An Objection Answered". *Classical Quarterly*, 23, 45-46.
- Golden, L. (1973b). "The Purgation Theory of Catharsis". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31, 473-79.
- Golden, L. (1976a). "Towards a Definition of Tragedy". *Classical Journal* 72, 21-33.
- Golden, L. (1976b). "Epic, Tragedy, and Catharsis". *Classical Philology* 71, 75-85.
- Goldstein, H.D. (1966). "Mimesis and Catharsis Reexamined". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 25, 567-77.
- Gudeman, A. (1934). *Aristotle: Aristoteles Peri poi tik s.* Mit Einleitung, Text und exeg. Komm. von Alfred Gudeman, Berlin-Leipzig: W. de Gruyter.
- Guthrie, W.K.C. (1975). *A history of Greek philosophy, IV, Plato: the man and his dialogues. Earlier period*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Halliwell, S. (2000). *Aristotle's Poetics. With a New Introduction*, London: Duckworth.
- Hardy, J. (1932). *Aristotle. Poétique*, Paris: Édition Budé.
- Irwin, T. (1995). *Plato's ethics*, Oxford: Oxford University Press.
- Janko, R. (1987). *Aristotle. Poetics I with Tractatus Coislinianus. A Hypothetical Reconstruction of Poetics II. The Fragments of the On Poets*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Kahn, C. (1996). *Plato and the Socratic Dialogue*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Keesey, D. (1979). "On some recent interpretations of catharsis". *The Classical World*, 72, 193-205.
- Kitto, H.D.F (1939, 1995). *Greek Tragedy*, London & New York: Routledge.
- Lain Entralgo, P. (1958). *Die platonische Rationalisierung der Besprechung (Epôdê) und die Erfindung der Psychotherapie durch das Wort*. *Hermes*, 86, 298-323.

- Laín Entralgo, P (1970). *The Therapy of The Word in Classical Antiquity*. New Haven and London: Yale University Press.
- Lear, J. (1992). "Katharsis". En: A.O. Rorty (Ed.), *Essays on Aristotle's Poetics* (pp. 315-340). Princeton: Princeton University Press.
- Ledger, G.R. (1989). *Re-counting Plato. A computer analysis of Plato's style*, Oxford: Clarendon Press.
- Lessing, G.E (1767-8, 1978). "Hamburgische Dramaturgie". En: *Lessing Werke in fünf Bänden*. Vierter Band. Ausgewählt von Karl Balsler. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag.
- Lichtenstädt, J. R. (1826). *Platon's Lehren auf dem Gebiete der Naturforschung und der Heilkunde*, Leipzig: C.H.Hartmann.
- Nicev, A. (1982). *La catharsis tragique d'Aristote: Nouvelles Contributions*. Editions de l'Université de Sofia: Sofia.
- Nussbaum, M.C. (1986). *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Nussbaum, M.C. (1992). "Tragedy and Self-sufficiency". En: A.O. Rorty (Ed.), *Essays on Aristotle's Poetics* (pp. 261-290). Princeton: Princeton University Press.
- Plato (1989). Apology; Charmides; Laches; Euthyphro; Gorgias; Protagoras; Meno; Phaedrus; Symposium; Republic; Theaetetus; Sophist; Timaeus.; Laws; Hippias Major; In: E. Hamilton, H. Cairns (Eds.), *The collected dialogues of Plato, including the letters*: Bollingen Series LXXI. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Post, L.A. (1951). *From Homer to Menander; forces in Greek poetic fiction*. Berkeley: Berkeley, University of California Press.
- Roochnik, D. (1990). *The tragedy of reason: toward a platonic conception of logos*. New York: Routledge.
- Rudebusch, G. (1998). *Platos's aporetic style*. In: N.D. Smith (Ed.), *Plato. Critical assessments*, vol. I (pp. 349-356). London, New York: Routledge.
- Sayre, K. (1992). "A maieutic view of five late dialogues". En: J. Klagge, & N.D. Smith (Eds.), *Methods of Interpreting Plato and His Dialogues*, Oxford Studies in Ancient Philosophy supplementary volume (pp. 221-243). Oxford: Clarendon Press.
- Schumacher, J. (1963). *Platon*. En: J. Schumacher (Ed.), *Antike Medizi: die naturphilosophischen Grundlagen der Medizin in der griechischen Antike* (pp. 212-242). Zweite verbesserte Auflage, Berlin: de Gruyter.

- Solbakk, J.H. (1993). *Forms and functions of medical knowledge in Plato. Interpretations And Research-Historiography* (Doctoral dissertation), Oslo: Oslo University.
- Solbakk, J.H. (2004). *Moral dialogue and therapeutic doubt*. *Journal of Medicine and Philosophy*, 29, 1, 93-118.
- Solbakk, J.H. (2010). "The tragic nature of biomedical ethics/La naturaleza trágica de la ética biomédica", *Revista Redbioética/UNESCO* 2010, Volume 1(1) pp. 51-59.
- Stinton, T.C.W. (1975). "Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy". *Classical Quarterly*, NS, 25, 221-254.
- Vegetti, M. (1966). "La medicina in Platone", I. *Rivista Critica di Storia della Filosofia*, XXI, 3-39.
- Vlastos, G. (1991), *Socrates. Ironist and moral philosopher*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Østerud, S. (1976). *Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy*. *Symbolae Osloenses*, Vol. LI, 65-80.



You don't know Jack | Doctor Muerte
Estados Unidos, 2010
Barry Levinson

Al Pacino
Brenda Vaccaro
John Goodman

Eutanasia y suicidio asistido: narrativa cinematográfica de la muerte que más duele

Juan Jorge Michel Fariña¹

En septiembre de 1980 Jacques Lacan consultó a un especialista porque temía padecer un cáncer de colon. El médico lo examinó cuidadosamente y al cabo de la exploración aseguró no haber encontrado nada. “*Es un idiota*, dijo Lacan, *yo sé lo que tengo*. A su edad y en el estadio que se encontraba la enfermedad, no había riesgo de muerte. El tumor estaba localizado y no era invasivo, y si la ablación se hubiera realizado en ese momento, hubiera llevado a una curación. Pero Lacan se negaba obstinadamente a operarse. Había manifestado siempre una fobia respecto de la cirugía y las enfermedades físicas en general, y no soportaba ningún atentado a su integridad corporal.”

Elizabeth Roudinesco dedica seis páginas de su obra a reseñar el último año de vida de Jacques Lacan. Lo hace atendiendo al dolor de la afección pero también al sufrimiento que produce en el mundo

1. Sobre una investigación bibliográfica de Eliana Silberfich, Irene Cambra Badii y Alejandra Tomas Maier, investigadoras asistentes del Proyecto UBACyT PO06 (Bio)Ética y Derechos Humanos: un análisis de la Declaración UNESCO a la luz de los dilemas de la práctica. Director: Juan Jorge Michel Fariña.

del Maestro la aceleración de la caída y disolución de la Causa Freudiana, la finalización de la presentación de enfermos, una dificultad creciente en el dictado de su seminario y el alejamiento progresivo de sus pacientes.

“El tumor seguía sin ser invasivo y los signos vasculares no habían evolucionado. Eran posibles dos soluciones quirúrgicas: o bien una intervención en dos tiempos, con la colocación de un ano artificial provisional, o bien una sola intervención con una técnica nueva de sutura mecánica. La primera solución era más segura pero más penosa para el paciente, la segunda más arriesgada pero sin ninguna invalidez, incluso pasajera: el cirujano y Miller eran favorables a esta última, y fue adoptada. Antes de la operación Lacan refunfunó contra las inyecciones y manifestó una gran irritabilidad frente las enfermeras. Después pareció estar de maravillas durante unos días. Pero bruscamente la sutura mecánica se rompió, provocando una peritonitis seguida de septicemia. El dolor era atroz. Como Max Schur a la cabecera de Freud, el médico tomó la decisión de administrarle la droga necesaria para una muerte suave. En el último instante, Lacan lo fusiló con la mirada. Murió el miércoles 9 de septiembre de 1981 a las 23:45 hs. Tuvo tiempo de pronunciar estas pocas palabras: *Soy obstinado [...] Desaparezco*”.²

Desde las definiciones clásicas, ya sea por acción u omisión, la eutanasia supone la decisión médica de provocar la muerte de una persona con el objetivo de poner fin a su sufrimiento. Se habla de eutanasia activa cuando la muerte es causada a través de una acción, administrando una inyección letal a la persona, por ejemplo; o de eutanasia pasiva cuando la muerte deviene de no proveerle los cuidados necesarios —alimento, agua, etc. Estas modalidades deben ser distinguidas de la sedación paliativa, que consiste en facilitar a los pacientes terminales en agonía la posibilidad de recibir medicación que los duerma profundamente mientras esperan la muerte.

¿Pero qué ocurre cuando la persona padece un dolor insoportable, pero su vida no está verdaderamente en peligro? En ese caso la medicina no está autorizada a intervenir, quedando la decisión en manos del doliente. Pero una vez más ¿qué ocurre cuando fruto de su propia dolencia la persona no está en condiciones de llevar adelante una iniciativa que ponga fin a su padecimiento?

2. Las dos citas están extractadas de Elizabeth Rudinesco “Lacan: Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento”. Fondo de cultura económica, páginas 584 y 590. Agradecemos especialmente a Eduardo Laso la selección de los pasajes y su contribución a este artículo.

El film *You Don't Know Jack*, estrenado entre nosotros bajo el más efectista título de “Doctor Muerte”, narra la historia de Jack Kevorkian, el médico que promovió en los Estados Unidos el derecho al suicidio asistido, presentado como la opción de recibir la asistencia –información, guía y medios necesarios– para que quienes así lo hayan decidido, puedan quitarse la vida. A diferencia de la eutanasia, se trata de la propia persona, con la ayuda médica, quien lleva a cabo el acto último que causa la muerte. *Suicidio asistido médico*.

En el film, Kevorkian, que aparece defendiendo su posición al extremo, cuestiona incluso la eutanasia pasiva, comparando la muerte lenta por inanición a la que se somete al paciente con el largo tormento que debieron padecer los prisioneros en los campos de concentración. Para él, la muerte es un derecho tan elemental como la vida y no debe ser escamoteado. Los distintos dispositivos que va ideando –el Thanatron, el Mercitron– buscaban justamente precipitar la muerte cuando ésta era ya un acto decidido.

Pero aquí nos enfrentamos con una paradoja central: si la elección del paciente se ve precipitada por el acto médico que la hace posible, ¿cómo estar seguros de que se trata de una verdadera decisión? En otras palabras, ¿cuál hubiera sido el destino de los 130 pacientes que Kevorkian ayudó a morir, si éste no hubiera aparecido en el horizonte de sus vidas? No podemos saberlo, pero sí imaginar ficciones que nos aproximen a semejante complejidad.

Una vez más, lo haremos a través del cine, repasando varios clásicos y algunos hallazgos recientes.

El primero, *They Shoot Horses, Don't They?* (¿Acaso no matan a los caballos?), de Sidney Pollack, basada en la célebre novela de McCoy. El film, estrenado en Argentina hace ya cuatro décadas –agosto de 1970– está ambientado en los años 30, en una Norteamérica sumida en la depresión económica. Dos jóvenes se ven conducidos en su desesperación a participar en una maratón de baile a *finish*. El torturante pseudo espectáculo y sobre todo su inesperado desenlace, redoblan la frustración de ambos, precipitando el pedido extremo que Gloria termina haciéndole a Robert. Es esa súplica final la que nos interpela. La de un dolor que se nos muestra como infinito e irreversible.

El segundo film, *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2004) nos coloca ante otra variante de la desesperanza. Una joven boxeadora, que ha hecho del deporte la pasión de su vida, sufre un accidente y queda inmovilizada de por vida. Poco a poco su situación se agrava debido a la parálisis y se hace necesaria una primera amputación.

Le ruega entonces a su entrenador y confidente que la ayude a terminar con su vida. La escena de Maggie arrancándose la lengua con sus propios dientes nos confronta con un sujeto casi en estado de necesidad. ¿Puede ser desoída semejante demanda de desesperación e impotencia?

La tercera película, *Mar Adentro* (Amenábar, 2008), es aparentemente la más previsible, en tanto presenta de manera explícita el debate sobre la eutanasia. Basada en la historia real de Ramón Sampedro, un paciente cuadripléjico que solicita se ponga fin a su largo padecimiento, coloca a los espectadores frente a la clásica toma de partido: a favor o en contra del derecho del paciente a “morir con dignidad”. Sin embargo, cuando todo parecía agotarse en un debate ético-sanitario, Amenábar introduce una escena que cambiará el curso de los acontecimientos. El personaje está postrado en su cama y suena un aria de Puccini. Se trata del *Nessun Dorma*, de *Turandot*, que sorprendentemente eleva a Ramón Sampedro en un vuelo que lo sustrae de la irremediable discapacidad en la que se encuentra.³ Y aunque la historia siga su derrotero por los carriles de la moralidad sobre la vida y la muerte, de allí en adelante ya nada volverá a ser igual para el sujeto. Y es esta nueva perspectiva la que nos interesa rescatar aquí.

La serie no es antojadiza. Se trata del dolor (mental, físico, existencial), que en este contexto debe ser pensado más allá del *bios*. Como lo sugiere Santiago Kovadloff: “*poco importan aquí las etiologías. Arraigado en un hondo trastorno corporal o provocado por un intenso desequilibrio psíquico, alentado por un amor perdido o una muerte inesperada, el dolor connota siempre lo mismo.*”⁴

Es por ello que la secuencia de películas, como la vida misma que se agota, resulta paradójicamente infinita. Cada una de las historias arroja nuevos matices. Tomemos como ejemplo el excelente film iraní *Ta'm e guilass* (*El sabor de las cerezas*, Kiarostami, 1997), en el que un hombre peregrina en busca de un testigo para su propia muerte. Ha decidido suicidarse y necesita alguien que lo ayude y luego le dé sepultura, pero una vez más, a la manera del film de Amenábar, la poesía lo rescata de ese lugar en donde lo extremo se le imponía sin remedio.

3. Para un análisis detallado de esta articulación entre *Turandot* y el film de Amenábar, ver Michel Fariña, J: *Ética y fin de vida*, En CD ROM, materiales del CeFL Defensoría del Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires, 2008. Ver también el artículo de Natacha Lima en el presente volumen, pág. 137.

4. Ver Santiago Kovadloff, “El enigma del sufrimiento”, Emecé Editores, 2008.

También Alejandro Ariel, en su agudo comentario de “El color de la noche”, sugiere que *el suicidio es algo que no debería ocurrir*. Y en el film “Minority report” (Spielberg, 2002), el suicidio es la única muerte que no puede ser prevista por las pitonisas precognitivas, alertándonos respecto de que estamos ante un punto límite del libre albedrío.

Y por supuesto la más reciente *Il y a longtemp qu je t’aime (Hace tanto que te quiero*, Claudel, 2008), que nos cuenta la historia de una mujer joven, médica de profesión, que acaba de salir de la cárcel luego de purgar lo que se intuye como una larga y penosa condena. El delito cometido permanece en suspenso para el espectador, que recién sobre el final de la película se ve confrontado con una verdad que lo obliga a resignificar todo lo visto. Suspenso que también mantendremos aquí, remitiendo al excelente análisis de Eduardo Laso incluido en el siguiente capítulo del presente volumen.

Cincuenta años antes, Cecil B. DeMille, el emblemático director de las superproducciones de Hollywood, nos proponía un desafío similar con su film *The greatest show on earth (El mayor espectáculo del mundo*, 1952). La acción transcurre en un circo, de donde rescatamos al personaje de Buttons, el payaso, protagonizado por James Stewart, uno de los actores más carismáticos de la época. La elección de DeMille no fue casual: Stewart había sido héroe de guerra y su personaje era el más entrañable de la carpa. Pero detrás del disfraz de clown, ocultaba un doloroso pasado que se nos revela hacia el final de la historia. Antes de convertirse en payaso de circo, Buttons había sido médico y ayudado a su esposa a morir cuando ésta padecía una enfermedad terminal.

Con esta referencia pionera salimos por un momento del cine para aportar algunos datos interesantes sobre la situación actual de la eutanasia y el suicidio asistido. Si bien siguen siendo ilegales en casi todo el mundo, ya hay países que los permiten, como Suecia, Bélgica, Suiza, Holanda y Luxemburgo. El caso de Suiza es interesante porque mantiene una de las legislaciones más liberales, no obstante las objeciones, las cuales curiosamente no provienen del ámbito ético-médico sino de la política. Frente al aumento de extranjeros que viajan cada año para quitarse la vida en ese país el gobierno suizo estableció un impuesto al llamado “turismo de suicidio”, así como Suecia había propuesto en 2009 una ley más restrictiva.

A 15 años del encarcelamiento de Kevorkian por sus iniciativas eutanásicas, el *suicidio asistido médico* es hoy una práctica que no

podemos desconocer. Pero este reconocimiento supone también reconocer sus límites existenciales. Se trata de distinguir las coordenadas de esta peculiar *muerte decidida*, de las formas mercantiles que conducen inevitablemente a una banalización del suicidio.

Tres últimas referencias cinematográficas permitirán comprender mejor el alcance de esta distinción.

La primera, una de las más conmovedoras escenas de *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993), en la que los médicos judíos dan una muerte piadosa a los enfermos internados en el hospital antes de que lleguen los nazis para exterminarlos. El film recupera así el valor de la eutanasia, como la oportunidad de una muerte digna y piadosa frente a la brutalidad que se avecina.

La segunda, en *Yo, Robot* (Alex Proyas, 2004), basada en la serie de relatos de Isaac Asimov, presenta una hermosa alegoría cuando el científico creador de los androides resuelve quitarse la vida y requiere para ello del auxilio de un robot. Se enfrenta así con el algoritmo que él mismo creó y que impide al androide producir daño a un humano. El Dr. Lanning, doblemente preso de sus criaturas, toma entonces una decisión crucial: suplementar las leyes de la robótica, introduciendo el libre albedrío.

Finalmente, el film más conmovedor y profundo sobre la decisión de poner fin a una vida, que termina siendo propia y a la vez ajena. En *Las horas* (Stephen Daldry, 2002) se narra la historia de tres mujeres, atravesadas por una novela, la extraordinaria "Mrs. Dalloway", de Virginia Woolf. Un suicidio no consumado que se transmite a la generación siguiente, una vida que ya no tiene razón de ser vivida, y una mujer que debe asistir a esa despedida. Alejada de toda pragmática, el umbral de la muerte es allí un acontecimiento que toca al espectador descubrir.

En las antípodas de la banalización del suicidio, el arte nos devuelve la humanidad de la que nos priva la medicina, especialmente cuando se pretende humanitaria. De allí que la escena verdaderamente poética del film sobre Kevorkian transcurra en una galería de arte, donde sus pinturas alucinadas se funden con las melodías de Bach. En esa soledad de la creación, cuando la música espanta los fantasmas de la agonía, el sujeto se ve confrontado por única vez con la emergencia de esa muerte que más duele, porque es la que nunca debería haber ocurrido.



Il y a longtemps que je t'aime | Hace tanto que te quiero
Francia, 2008
Philippe Claudel

Kristin Scott Thomas
Elsa Zylberstein
Serge Hazanavicius

La muerte y el morir: delito, culpa y responsabilidad

Eduardo Laso

Un hombre droga a su esposa, causándole la muerte por asfixia. Luego escribe a la policía relatando lo que hizo y anunciando cuáles serán sus siguientes pasos: abordará un barco, cargará su cuerpo de piedras y saltará al mar. Esta carta llega a la policía dos días después. Y efectivamente la policía encuentra a la mujer muerta, tal como el hombre había contado e informa a la prensa: “buscamos al hombre, sospechado de haber cometido un homicidio premeditado”. Ahora bien, al entrar en el conocimiento de los detalles del acto cometido, se nos abre una perspectiva diferente. Sucede que la mujer tenía 86 años, padecía de mal de Alzheimer y estaba por morir. Su esposo de 78 años la cuidó con afecto durante mucho tiempo y no estaba dispuesto a seguir viéndola sufrir, y a permanecer él mismo sin ella. Lo que para la policía es un asesinato premeditado, puede ser visto desde otra perspectiva como una historia de amor.

Este ejemplo del criminólogo Nils Christie¹ nos permite situar algunas cuestiones relevantes en relación con el acto y el delito:

1. Christie, N.; *Una sensata cantidad de delito*, Editores del Puerto, Buenos Aires, 2004.

1. Hay actos. *Delito* es uno de los posibles significados que recibe un determinado acto dentro de los diversos contextos sociales. Por ej. consumir marihuana será un acto calificado de delito o no, según el sentido que el Otro social particular epocal le otorgue a dicho acto. A los efectos del film de Claudel, la eutanasia entra en esta misma zona de entredichos ¿Asesinato o acto de compasión?
2. Un el acto debe pasar por procesos de creación de significado para ser llamado delito. La institución judicial es –en nuestras sociedades– la principal otorgadora de sentido delictivo a un acto. Pero el delito es sólo uno de los modos posibles de clasificar actos percibidos como socialmente “malos”.
3. Dado que el significado de *delito* no es fijo, deviene un concepto adaptable a los propósitos de control social. Se vuelve entonces útil en determinadas circunstancias políticas incluir o excluir a ciertos actos y personas bajo el sentido de la palabra “delito”. Así por ej. juntarse con amigos puede devenir delito en un estado de sitio, en cambio golpear y humillar judíos ser un acto perfectamente legitimado en la Alemania nazi.
4. Todo lo que ingresa en el sistema policial y judicial –incluido el sistema penal carcelario–, se convierte automáticamente en delito, impidiendo las interpretaciones alternativas de actos y actores.
5. Por último – y este es el punto que mas me interesa a los efectos del film de Claudel– Christie sostiene que hay una relación entre el conocimiento en torno de un sujeto y su acto, y darle a un acto el significado de delito. Cuanto más limitada sea la cantidad de conocimiento dentro de un sistema social, más posibilidad de imputar de delito a un acto. Lo cual tiene consecuencias para la percepción sobre qué es delito y quienes son delincuentes. En sistemas sociales con mucha comunicación interna obtenemos información sobre la gente que nos rodea, mientras que entre gente desconocida, son los policías y jueces la única alternativa de significación. (por ej. un joven alcoholizado en la puerta de nuestra casa rompiendo botellas y gritando no tiene el mismo destino si sabemos que se llama Juan y es hijo de la vecina de enfrente, que si no sabemos quien es. En el primer caso llamaríamos a la vecina para que lo lleve a su casa; en el segundo, el miedo a un desconocido que puede ser peligroso nos haría llamar a la policía haciendo así entrar al sujeto en el aparato procesal).

6. Esto último me interesa a los fines del modo como el director Philippe Claudel va construyendo el relato del film, ofreciendo poco a poco al espectador la información sobre Juliette. Al punto que llevará la duración de toda la película terminar de saber sobre su acto. Esta dosificación de la información nos ofrece así la experiencia de los cambios de sentido que puede ir recibiendo un acto en función de lo que sabemos e ignoramos del sujeto. La cual no deja de ser homóloga a lo que Juliette hace con sus allegados: ella rehusa dar información sobre el acto que la llevó a la cárcel.

Sólo al final sabremos de la decisión de Juliette de cometer eutanasia con su hijo, en un contexto social legal que sanciona la eutanasia como asesinato. Juliette no mata por odio o indiferencia, sino por amor, por compasión ante el dolor insoportable que padece su hijo.

Tal acto que asume Juliette, no es sin un costado que complica esta decisión. No encontramos en Juliette a alguien que reivindique la singularidad de su acto contra el particular de una ley que hace equivaler asesinato a interrupción anticipada de una vida que está por cesar en circunstancias que nadie querría atravesar. Nos encontramos con alguien a quien cuando se le pregunta qué hizo para cumplir una condena de 15 años de cárcel, no duda en responder “maté a mi hijo de 6 años”, provocando el rechazo de su interlocutor, y también del espectador. Vale decir, responde desde el lugar del Otro, de cómo el Otro la ha sancionado.

Juliette está en este punto aplastada por la culpa de haber tenido que suprimir la vida de su hijo. Peor aún: de haberle antes dado la vida, una vida enferma y condenada al dolor y la muerte. Me parece una situación ejemplar para situar la diferencia entre culpa y responsabilidad, y en qué sentido la culpa puede ponerse al servicio de lo peor, en tanto borra el acto de su dimensión ética para devenir moral culposa y culpable, que incluye la dimensión cruel del superyo.

Sitúo el costado cruel del acto de Juliette no en la decisión de ahorrarle a un hijo una muerte dolorosa, sino en el modo en que lleva adelante tal iniciativa:

- apartando al niño de su entorno familiar (abuelos, padre, tíos) para quedar a solas con él
- Silenciando todas las circunstancias que llevaron a la decisión de anticipar la muerte del hijo ante la familia y ante la ley, asegu-

rando así el cierre de sentido del Otro: el de filicida. Al hacer esto, logra ser condenada por asesina, no sólo a la cárcel, sino a ser abandonada y decretada como muerta por casi toda su familia. Con su silencio, ella se hace castigar y matar simbólicamente.

¿Por qué cometer a solas semejante acto? A la pregunta de su hermana Lea acerca de por qué no dijo nada a la familia, ella contesta con un desgarrador “¿qué hubiesen podido hacer?”. Respecto del destino que le tocaba a ese niño, obviamente la respuesta sólo puede ser de imposibilidad. Lo cual no equivale a sostener, como cree Juliette, que por eso se agote lo que se podría haber hecho. Por ejemplo, su familia podría haberla acompañado a ella y a ese hijo en los últimos momentos de su existencia. Acompañar incluso la decisión de anticipar su muerte en condiciones dignas y no dolorosas. No sólo podría haber hecho eso de haberlo sabido. También tenía derecho a esa posibilidad que Juliette decide no darles.

En este punto conviene diferenciar lo que es una decisión en soledad —propia del acto ético—, de la decisión de aislarse del mundo, de romper con todo Otro, no sólo el Otro de las normas legales (donde por ej. está condenada la eutanasia) sino a los otros semejantes con los que se comparte una vida. Que una decisión sea en soledad no equivale a que sea apostar por la soledad.² Al hacer esto último, Juliette ya no va con su decisión en contra de una regla social que condena la eutanasia, o de una exigencia profesional médica de que hay que sostener la vida a cualquier costo. Hace algo más, un más excesivo que la ubica como muerta en vida, por duelo pero también por decisión de no decir nada a los otros, dejándolos ante la ignorancia de lo que pasó.

2. Respecto del acto, resulta importante distinguir su forma de su contenido. Por su forma, el acto ético es en soledad siempre, luego de haber pasado por los tiempos lógicos que Lacan plantea tempranamente: del instante de la mirada y del tiempo de comprender, al momento de concluir. Momento de una decisión que es en soledad respecto del Otro. La estructura formal del acto implica el pasaje por el momento —que tiene sólo la duración de un instante— de soledad respecto del Otro, momento en el que la decisión pasa a ser soportada por el acto mismo por fuera del Otro social y del Otro del inconsciente (en tanto el inconsciente es el discurso del Otro). Lo que no implica que el sujeto permanezca allí, en dicha soledad —lo cual sería imposible—, ni que el contenido del acto se vincule con el estar sólo. Lo que es en soledad es el acto de decisión, que funda a partir de allí una serie de consecuencias para el sujeto y para el Otro. Pero el acto en cuanto a su contenido puede suponer por ejemplo una mayor implicación y compromiso en la relación con otros semejantes.

Este silencio no es sólo el silencio de algo que rozaría lo indecible, que las palabras no pueden terminar de tejer para hilvanar el dolor de una pérdida irreparable y de una culpa inconsolable. Es también el silencio cruel que destina a ella misma a ser decretada muerta en vida. A que el Otro cierre un sentido condenatorio sobre ella excesivo: se hace condenar a 15 años de prisión, y al repudio de su marido y su familia por sostener el sentido de que ha matado a su hijo, sin recurrir a ningún atenuante que permitiera reanudar un lazo al Otro. Tal exceso no deja de tener un efecto cruel tanto para ella misma como para sus allegados:

- el padre del niño queda afuera de toda posibilidad de acompañar a su hijo en sus últimos días. No es de extrañar que entonces testifique en el juicio contra ella y no quiera ni verla
- la familia ignora las circunstancias que llevan a que ella mate a su hijo, y por lo tanto también queda afuera. No sabemos si hubiese aceptado o condenado la decisión. Pero al no tener la familia ninguna información, Juliette se asegura de ubicarse en el lugar de una madre asesina –tal como ella misma se decreta– con lo que su nombre y su recuerdo son prohibidos.

Tal modo hacerse castigar por un acto de piedad y compasión que requiere un valor enorme en una madre, toca a un punto oscuro, enigmático del acto de Juliette, que provoca horror en su entorno familiar. Hay un mundo de diferencia en que una abuela o un padre crean que un niño fue asesinado por su madre, a que sepan que su madre asumió la dolorosa decisión de que el niño no sufra. Y en ese último caso ¿por qué la decisión de que todos los demás afectos de ese niño queden fuera? Como si el acto insoportable de tener que despedir a un hijo para que no sufra tuviera que ser de la madre solamente. De ahí el secuestro del niño y ese estar solos de los últimos días, hasta ese cuerpo a cuerpo, ese abrazo en el paso de la vida a la muerte de su hijo que no dejó lugar a otros.

Una de las cosas que dice Juliette es “La peor cárcel es la muerte de un hijo. De esa nunca se sale”. Hay aquí una metáfora que hace deslizar el significante “cárcel” de la prisión al dolor por la muerte de un hijo, dolor que nunca termina de elaborarse y que arrasa todo vínculo. Se trata de un encierro que logra articular el dolor de la pérdida con el castigo de la culpa. No alcanza con el castigo de la ley social. Juliette sigue sintiéndose culpable de haber dado a luz un niño mortalmente enfermo, y por lo tanto merece seguir encerrada.

Es su hermana Lea quien hará desconsistir la insistencia de Juliette de instalarse en este lugar mortificante de autoencierro. Y el film es en última instancia el proceso por el cual Juliette recupera su relación al Otro, a través de su hermana. Lea cuestiona ese lugar al que ella se ha destinado. Lea –dentro de sus posibilidades– rompe con el pacto de secreto y condena a muerte simbólica en esa familia. Ella decide secretamente no olvidarla, y la visita dos veces a la cárcel, le escribe, y cuando finalmente Juliette sea liberada, ella la aloja en su casa, a pesar de la oposición del marido. Lea procede en relación con la actitud distante, amargada y hosca de su hermana esperando el tiempo en que pueda finalmente hablar. Para eso la aloja, le sostiene los silencios, soporta pequeños maltratos. Cuando Juliette dice quejándose, que su hermana nunca pensó en ella en esos 15 años. Lea le demuestra que siempre se acordó de ella y que a pesar de las presiones familiares y el lavado de cerebro que le hicieron, anotó su nombre todos los días para no olvidarla, junto a una foto. Cada tanto le dice que puede hablar con ella, que está dispuesta a escucharla. Pero no la presiona (como querría su marido). Incluso le ofrece no sólo alojamiento, sino los amigos y hasta cortejantes. Lea ama a su hermana, y por eso apuesta a ofrecerle salidas a la cárcel en la que ella sigue estando, en la que ella quiere permanecer. La canción de piano que compartían cuando ella era niña confiesa ese amor por ella: “hace tanto tiempo que te amo”.

Ahora bien: no alcanza que la hermana la aloje, o que el cuñado finalmente le dé el lugar de tía, o sus sobrinas le brinden afecto, o que otros hombres la deseen y se enamoren de ella. Ella debe además realizar un acto: el de aceptar ese lugar que se le ofrece. Lo que equivale a decidir si va a salir del lugar de culpable y de muerta para el Otro, allí donde ella cree que está. Si va a dejar caer el lugar de la asesina para que advenga un sujeto que pueda sostener su acto desde el lugar de la responsabilidad.

Cuando Lea sepa finalmente por azar de la enfermedad terminal de su sobrino Pierre, será el tiempo de encarar a Juliette con una pregunta: ¿por qué dejó afuera a su familia en ese momento? Juliette por primera vez va a hablar de lo que hace 15 años mantiene en silencio: el dolor y la impotencia ante un hijo condenado.



Blade Runner
Estados Unidos, 1982
Ridley Scott

Harrison Ford
Rutger Hauer
Sean Young

La decisión ante la muerte en Blade Runner

Carlos Gutiérrez

La vocación creacionista del humano es una tendencia cuyo riesgo para la propia condición humana han puesto en evidencia la mitología y la ficción estética. Entre Fausto y Prometeo, la leyenda del Golem¹ constituye un magnífico ejemplo de esto. Aquel muñeco de arcilla que podía ser vitalizado pronunciando sobre su cuerpo las claves que permitieran al engendro caminar entre los vivos. La omnipotencia del rabino, que usurpaba un sitio vedado a cualquier mortal, se expresaba en una tarea de penoso resultado: el muñeco, arrancado de la nada y forzado a la vida, resultaba un ser patético que apenas si podía ejecutar órdenes simples. Hecho de combinaciones literales, el autómatas estaba sin embargo *imposibilitado de hablar*.

En este terreno, el cine nos ofrece un excelente obra de ficción, *Blade Runner*², film dirigido por Ridley Scott, donde el propósito de producir humanoides con fines precisos se expresa abiertamente.

1. Ver Gershom Scholem, *La idea del Gólem en sus relaciones telúricas y mágicas*, en *La Cábala y su simbolismo*, Siglo XXI, México, 1992.
2. Basada en la novela de Philip Dick *¿Sueñan los androides con ovejas mecánicas?*

En ella los seres creados por manipulación genética tienen un nombre por demás interesante para este tema: “replicantes”. Estas réplicas son utilizadas con un destino preciso; el *replicante* tiene un fin prefigurado desde antes de su creación: custodios en las colonias espaciales. Su creador —el ingeniero en genética dueño de una enorme corporación— ha definido de antemano su destino y función. Su creador *sabe* sobre su origen y la fecha en la que morirán. En verdad corresponde decir que conoce con exactitud la fecha de “retiro” del *replicante*. Ese término eufemístico indica el momento preciso en el que su creador se deshace de su creación por considerarla ya carente de utilidad.³

Esta historia introduce un aspecto de sumo interés: las réplicas se preguntan por su origen y su muerte. Más exactamente se preguntan por la *fecha* de su muerte: aquello que en el sujeto se presenta como una pura incertidumbre es, sin embargo para los replicantes, un saber que otro posee. Y para resolver tal interrogante recurren —como en algún momento cualquier sujeto lo hace con sus padres— a su creador para que éste les responda. Tal como Freud señala en “Teorías sexuales infantiles”, la pregunta acerca del origen es un interrogante que el niño dirige a sus padres. Freud indica que este camino *falla por completo* ya que los padres evitan la respuesta o relatan una ficción que su cultura mantiene como tradición. Esta falla es fecunda para la constitución subjetiva.

En el film que tratamos, el problema para los replicantes es que su creador efectivamente *sabe*, conoce la respuesta. El saber sobre la vida y la muerte ha desvirtuado radicalmente el problema sustrayéndolo de la dimensión del enigma y rebajándolo al rango del simple dato. Ese dato, en esta pretensión omnipotente, es patrimonio del científico que ha creado a su criatura. El científico ha saturado de saber el lugar del enigma. La pregunta por el origen de la vida (la sexualidad) y sobre la muerte encuentran en el científico la respuesta última que, de ese modo, pretende destituir toda ficción fundadora para ubicar su saber en el lugar de la fundación.

3. La referencia eufemística para nombrar la muerte del “replicante” —al modo del “traslado” al que sometían a los desaparecidos de la dictadura militar argentina de 1976/1983— necesita la siguiente explicación: “...consideramos que la verdadera función del eufemismo no es —o no es sólo— trabajar sobre una expresión que se debe ocultar por descarnada, sino que consiste en advenir al lugar de donde fueron erradicadas las marcas jurídicas que la lengua vehiculiza, marcas que nombran de distinta manera lo subjetivo [...] El eufemismo, entonces, motoriza la suspensión de la función filiatoria de la lengua. (David Kreszes, *Filiación y juridicidad de la lengua*, en *Redes de la letra* N° 7, Ediciones Legere (subrayado del autor).

La escena en que uno de estos replicantes da finalmente con su creador, el ingeniero Tyrrell, muestra todo el dramatismo de ese encuentro letal. Luego de una partida de ajedrez –juego de guerra en el que hay un rey que muere– enfrentado cara a cara con su inventor, el replicante le da muerte del modo más estremecedor. Sin valerse de ningún instrumento, comprime y destroza la cabeza de su creador con la fuerza de sus propias manos. Mientras lo hace, lo nombra con una palabra que guarda cierta homofonía con *father*; le dice *fucker*. En esta ficción el padre ha devenido un jodedor, alguien que no dona la vida sino que arruina la vida de otro. De ese modo, el replicante vacía ese lugar del saber a su manera, o mejor dicho a la manera que tal operación le permite: matando al que sabe. Oscar Masotta decía que el Edipo era como el ajedrez, un juego de posiciones. En este ajedrez letal que juegan el replicante y su *fucker father*, las coordenadas simbólicas que sitúan esas posiciones han sido desbaratadas de manera radical y la muerte del padre vira al asesinato. Cuando la destitución simbólica del Otro se hace imposible, se torna posible el pasaje al acto parricida.

* * *

Este film cuenta con una versión del propio director. Como se sabe, son muy pocos los realizadores que en Hollywood tienen “derecho a corte final”, la posibilidad de establecer el film de acuerdo a su criterio estético; habitualmente las productoras se reservan la decisión sobre el resultado final con el objetivo de captar un público más amplio.

En la versión que más tarde produjo Ridley Scott (*Blade Runner. The director's cut*) asistimos a una obra más despojada y dura. No hay relato en off en la voz del cazador de replicantes, el teniente Deckard, que hace más explícito el sentido de las escenas. Hay un montaje distinto, incluyendo escenas oníricas del teniente que faltan en el film de la productora. Pero, sobre todo, tiene un final diferente. Cuando el teniente Deckard decide abandonar su misión, sale de escena con la replicante de la que se ha enamorado y con la que huye. Luego de subir al ascensor, el fundido a negro cierra una historia en la que quedan algunos cabos sueltos que el espectador deberá unir con su interpretación.

La versión de la productora, en cambio, agrega una escena que avanza en la tarea de hacer explícita la historia. El guionista, no obstante, introduce una pregunta que con creces justifica estéticamente

su inclusión. Deckard huye con una replicante de la que *no conoce cuándo la alcanzará la muerte*. “¿Pero quién lo sabe?”, es el magnífico interrogante sobre la muerte que se formula el personaje. Esa pregunta opera para él como la respuesta para una decisión: asumir el riesgo de una vida que no tiene destino y carece de cualquier otro autor que el propio acto.

*La responsabilidad ante el aborto*¹

Alejandro Ariel

El tema del que voy a hablar me resulta por demás atractivo ya que toca todos los ámbitos de la vida; hablaré de algo que para mí es muy complejo: la responsabilidad del sujeto frente a su propio acto. Para ello elegí un tema que toca la veta de lo cotidiano: **el aborto**.

¿Qué es un acto? Un acto implica una decisión tomada por fuera de los otros, sin los otros. Implica una decisión por fuera de lo moral –del bien y del mal–, una decisión –esto quizá los sorprenda– por fuera de la ley. Una decisión por fuera del temor y de la temeridad, ya que cuando alguien es temerario se precipita a una acción no calculando sus riesgos. Es una decisión de alguien que no se retrasa, que no se precipita, que no se calcula y que no espera. En consecuencia, un acto es una decisión y no una acción.

No es una acción moral, ni legal –aunque en general se piensa un acto en acción–, ni jurídica, ni histérica ni obsesiva. Un acto implica una decisión sin socios –igual que en la muerte, ya que no hay socios para la muerte–.

Implica algo que no es la muerte y ante lo cual, sin embargo, uno está solo, sin socios del pasado, o sea, más allá del síntoma, entendiendo el síntoma como aquel momento del pasado que da al sujeto una pertenencia, una identidad.

Una decisión sin socios del presente, es decir, una decisión más allá de la política; no es una decisión respecto de un acuerdo, de un consenso político. Y también es una decisión sin socios del futuro, más allá de aquel fantasma que uno recrea para imaginar lo por venir.

1. Clase dictada por Alejandro Ariel el 16 de junio de 2001, en la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. Transcripción de Claudia di Giacomo, con revisión de Juan Jorge Michel Fariña.

Un fantasma es eso, en general es ruidoso, es algo que uno imagina cuando imagina lo peor y cada uno tiene una forma de imaginar lo peor, aunque a veces hay formas comunes. Entonces, un acto es una decisión más allá del síntoma, más allá de un acuerdo político y más allá de aquello por venir.

Un acto implica una decisión que tiene consecuencias para quien lo produce y también para los otros. Pero para los otros, mi acto constituye una acción. Lo que los otros ven en la dimensión de mi acto es una acción, por eso nadie puede juzgar a otro por su acto, pero sí por sus acciones.

Hay una película, o miles de películas que llevan un extraño nombre y tienen diversas consecuencias. El título es «el aborto». A veces el aborto es una decisión, a veces es una conmoción, a veces es una transgresión, a veces es una elección, a veces es una obligación, o un terror, o un error.

En consecuencia, si lo pensamos desde la dimensión del sujeto sería muy difícil decidir sobre el aborto. Lo que es un hecho es que hay aborto para la mujer. Pero podríamos preguntarnos ¿no hay aborto para el hombre? Efectivamente, el aborto no es un hecho para un hombre, pero si lo pensamos a nivel acontecimiento, sí lo es.

No a nivel corporal, porque se realiza sobre el cuerpo de la mujer, pero a nivel del cuerpo pulsional –de un hombre o de una mujer– un embarazo es interrumpido para ambos. El hombre puede eludir al cine, al juez, incluso hasta puede eludir su moral. Pero lo hará siempre a condición de engañarse, de dormir en los signos de un guión ajeno.

Vamos a tomar este tema del aborto no sólo por lo inmemorial en su existencia, sino porque el tema nos permitirá ejemplificar el concepto de responsabilidad.

Para despejar este campo, comenzaré por explicarles *qué es lo que no es un acto* a nivel responsabilidad del sujeto. No lo consideramos desde el campo moral –no vamos a considerar si el aborto está bien o si está mal, si es bueno o si es malo para alguien. Voy a definir la moral como la pertinencia de la conducta de un hombre con respecto a otros hombres. Es temporal, está inscrita en una época histórica y geográfica –si me permiten la expresión. Es inherente. Es condición necesaria para que haya un lazo social posible entre la gente, porque la moral permite que haya signos y ellos son los que nos permiten hacer lazo social, unos con otros. La moral se sostiene del ideal del momento dominante en una época. El vestido, el sexo, el aborto, las costumbres, la moral se transmite –como el superyo– por la voz de los padres.

hereda naturalmente con la lengua con la cual uno se constituye como ser hablante. Con eso que me hablan me constituyo en ser hablante, y eso que me hablan va a constituir mi superyo.

La decisión en el campo moral calcula los pro y los contra, las ventajas y las desventajas, como cualquier decisión que uno toma habitualmente. Toma los consejos y las críticas. Es decir, la decisión en un campo moral se juega en la herencia y hace a la pertenencia. Porque la responsabilidad por una decisión moral se reduce a ser amado o no por los otros significativos de un sujeto. Si alguien toma una decisión en términos morales, la consecuencia de esa decisión es ser amado u odiado.

En el niño, sus decisiones morales se reparten entre la culpa y el castigo como pérdida de amor. Un niño va asumiendo una moralidad con relación a sus decisiones, con relación a lo que Freud nos enseñara con respecto a la crianza, la culpa y el castigo, con respecto a la pérdida del amor. En un adolescente, en ese gran teatro donde los valores aún no comercian con su puesta a prueba, allí la decisión o la determinación moral, también se juega con relación a la pérdida o no del amor —con todo lo que ello implica, el dinero, las salidas, en fin, todas las formas de manifestación del amor de los padres de un adolescente.

En el campo de la decisión moral, el adulto ya es poseedor de las claves para tener un secreto. Entonces su decisión se dirime entre el engaño y la confesión.

En consecuencia no vamos a considerar el aborto desde el aspecto moral.

Tampoco desde el aspecto jurídico. O sea, si el aborto es legal, ilegal, punible o no punible. Y entonces voy a definir el aspecto jurídico de este modo: supone una decisión consensuada y por escrito sobre la legalidad o ilegalidad de una práctica. A diferencia de la moral, que no es consensuada sino que es natural y tiene que ver con la lengua con la que me están hablando, con la cual me están criando.

La legalidad es necesaria para el funcionamiento de los hombres y al mismo tiempo es injusta para cada uno. Es justa para todos. También es temporal, ya que las leyes van cambiando siguiendo los tiempos y las distintas decisiones. También es inherente, forma parte de la posibilidad de lazo social entre la gente. Porque es heredera de la condición moral, ya que es muy difícil que alguien pueda sostenerse en la dimensión de la legalidad si no ha tenido alguna condición moral. *Sin la condición moral, la ley es un capricho de quien la inventa.*

Esa ley se sostiene de la relación entre el ideal de esa época y la decisión política en esa misma época. Quiere decir que para que una determinada moral se ordene en términos de consenso, en términos de una escritura hay una relación entre el ideal y la política. Entonces, la decisión para un campo legal se ubica gracias a la letra, que es impersonal. No es de nadie; la letra es una escritura y reparte a cada cual lo suyo.

La legalidad castiga desde las verdades que pueden leerse en ella y no siempre se lee de igual modo la verdad en ella.

La verdad jurídica ordena las acciones de los sujetos desde la voluntad acordada por escrito. Y esa voluntad acordada por escrito es del Estado. Una legalidad sin sujeto o sin Dios –en el mejor sentido– cuando la ley es demasiado justa excluye la verdad del hombre. ¿Qué implica entonces la responsabilidad en el campo jurídico? La responsabilidad se reduce a ser castigado o absuelto por un delito que el Estado testifica. Y también implica el amor o la pérdida de amor, pero no ya la pérdida del amor de los padres, sino la pérdida del amor del Estado, de la *polis*, que castiga –cuando castiga– con un estatuto que es siempre igual, que es la condición de paria. Desde la antigüedad hasta ahora y bajo distintas formas, el que es castigado, el que sufre esa pérdida de amor en relación con esa ley escrita y consensuada es castigado con el retiro de la ciudad –expulsado de la ciudad o encerrado en la cárcel–.

Tampoco voy a considerar la responsabilidad del aborto desde el punto de vista religioso, desde la legalidad de los dioses. Vamos a tomar el mandamiento central del “no matarás”. La letra escrita dice eso. Ese mandamiento es inmemorial, porque es un mandamiento que asegura “la palabra” como lazo social entre los hombres. El “no matarás” permite que los hombres hablen. Desde allí, ese “no matarás” tendrá diferencias entre las distintas religiones, la católica, la protestante, la judía, las orientales.

Para introducirnos en lo que sería la clave de este campo religioso podríamos establecer qué quiere decir el “no matarás”. ¿Qué podemos leer en ello? En principio, *sólo puede matarse lo que vive*. Ya que no puede matarse lo que no vive y no puede matarse lo que ha muerto. Ahora bien, matar lo que vive implica especificar desde qué concepto nosotros decimos “vive”. Sólo puede matarse lo que vive, pero lo que vive, *en tanto incorporado a la vida afectada por la muerte*.

Con lo cual estoy postulando que hay la vida no afectada por la muerte. Que hay la muerte, y que entonces habrá una vida afectada

por la muerte. El mandamiento "no matarás" se refiere a la vida afectada por la muerte. Voy a tratar de ejemplificarlo. Vamos a suponer que aquí tenemos tres lapiceras de distintos colores y que sabemos son lapiceras. Yo podría decir, esta es una lapicera, esta es otra lapicera, y esta es otra. Podría haber más, y, sin embargo, yo seguiría diciendo lo mismo. Pero, sin embargo, cada una de estas lapiceras es distinta de la otra. Entonces ¿por qué yo las llamo lapiceras a todas? Es que yo tuve que perder primero la materialidad de cada una de ellas para tener este significante, o representación, o idea. De lo contrario, a ésta la hubiéramos llamado verde, a ésta amarilla, a ésta blanca, y no hubieran sido "lapiceras". Para yo poder llamar a las tres "lapiceras" tengo que haber perdido la materialidad de las tres. Llamaré a lo anterior: vida —la existencia misma.

Cuando yo la llamo "lapicera" pierdo las lapiceras para poder tener una palabra lapicera que las nombre a todas. Voy a llamar a eso muerte, porque necesito en la palabra lapicera prescindir, matar la materialidad, la objetividad de todas esas lapiceras que tenemos entre las manos.

Una vez que yo tengo la palabra lapicera le doy vida a cada una de ellas y las puedo llamar lapicera, lapicera, y lapicera.

Esta vida, en la cual yo ya las puedo llamar "lapiceras", está afectada por la muerte, ya que yo necesitaba hacerlas desaparecer para poder apropiarme de esa representación lapicera para que, estas tres —que siguen estando todo el tiempo— cobren vida para mí. Si no hubiera representación lapicera, las lapiceras vivirían eternamente, serían una pura vida sin muerte, sólo habría transformación.

Es necesaria la muerte de la pura cosa para dar lugar a esa cosa que somos. Esta muerte lleva a la vida —ya que gracias a eso hay lapicera, hay amores, hay odios. Yo me transformo, envejezco y en algún momento seré abono. Quiere decir que mi existencia no transcurre por la pura vida sin muerte. Soy efecto de la posibilidad y ese es el soporte de mi existencia, es decir, de la vida. Por eso de un hombre queda una tumba y una lápida. Ya que si no quedara, significaría que ese hombre transcurrió sólo por una pura vida sin muerte. Tumba y lápida es la escritura que asegura que no sólo somos ese soporte viviente, sino que somos alguien que nació en tal fecha, etc. Esa escritura —que a tantos les ha sido negada— es la que atestigua que hay una muerte que lleva a la vida.

La "cosa en sí" kantiana es un intento de cernir la pura vida. El hecho de que la pura vida sin muerte esté perdida, no significa que no

exista. Porque de repente, la dimensión de la pura vida nos recuerda que es actual, todo el tiempo, sólo que está perdido en “esta vida” que es la que estamos llevando. No olvidemos que hay una muerte que lleva a la vida, y otra que lleva al cementerio.

Entonces, sólo puede matarse lo que vive, pero siempre en tanto lo que vive está incorporado a la vida afectada por la muerte. Es decir, toda esa red de nombres, que es el habla, *eso es lo simbólico*, eso es la lapicera, el árbol, etc. Lo simbólico es ese cuerpo de representaciones que no es una, pero que permiten una y otra y otra.

Entonces, ¿cuándo *vive* alguien? Todas las religiones coinciden en que hay vida dentro del cuerpo de la madre. La religión cristiana dice que la vida comienza cuando se unen el óvulo y el espermatozoide. Entonces es como la lapicera: a partir de allí, para los cristianos, eso *vive*. Por lo tanto, interrumpir eso es atentar contra la vida. Por lo tanto, a partir de ese momento rige el precepto “no matarás”. Los judíos dicen que hay vida a partir de los siete días de la unión de óvulo y espermatozoide. Allí el “no matarás” regirá desde el séptimo día.

En consecuencia el “sólo puede matarse lo que vive” es en este sentido, y en este sentido es que se aplica el mandamiento. Por lo tanto, ese “no matarás” vale para el hombre y no vale para el animal. Para los animales no hay “no matarás” –aunque para los animales domésticos el mandamiento tiene algo de valor, porque si el perro mató al gato que amabas, para él se va a cumplir el “no matarás”. ¿Me entienden?

Ahora bien, veamos qué campo abre lo religioso. Ya vimos qué campo abre lo moral y qué campo abre lo jurídico, el Estado.

La letra religiosa, a diferencia de la voz del superyo y a diferencia de la letra de la ley, es intemporal, es inherente a la creencia. Nadie cambió el texto de la Biblia o del Corán a lo largo de los años. Pueden leerse de manera diferente –es lo que hacen los concilios religiosos– no cambiar la letra sino producir otra interpretación. Sin embargo, la lectura que de la letra se hace es intemporal, ya que no es lo mismo la lectura que hace la iglesia hoy que la lectura que se hacía hace cien años. Esa letra se sostiene de la relación entre un mandamiento –cualquiera de ellos– y la posibilidad de lectura que sobre ella se hace. La Biblia es del orden de lo universal, pero también permite la singularidad de la lectura.

La religión es una verdad moral que ordena las acciones de los sujetos desde la voluntad, otorgada por escrito desde la autoridad de cada iglesia. Y en este sentido es política y permite un derecho a la

lectura. La responsabilidad del campo religioso articula cuatro cosas: el amor, el castigo, el arrepentimiento y el perdón. El perdón es lo más arduo a determinar. Un conocido teólogo dice: "el perdón de Dios no tiene motivos, el de los hombres, sí". Esto quiere decir que si alguien comete un crimen, los hombres lo perdonan o lo castigan de acuerdo a si ha cometido o no el crimen. Pero como la religión no es una religión para los justos, el perdón de Dios llega, hayas cometido o no el crimen, en caso de arrepentirte, es decir, sos aceptado entre los otros.

¿Qué implica ese acto de arrepentirse, cuando arrepentirse no es para evitar la muerte? Bueno, de ese arrepentimiento se trata, ése que tiene que ver con el perdón.

Pero no vamos a considerar el aborto desde el punto de vista religioso.

Tampoco desde el punto de vista de la neurosis. Porque la decisión de un aborto puede ser múltiple. El aborto puede ser un síntoma, por ejemplo, una identificación a un determinado personaje familiar ("¡juj, yo aborté como mi tía!"), o puede ser una identificación histérica, que asegure una pertenencia ("somos cuatro en la oficina que abortamos"), o puede ser un *acting out*, es decir, una demostración de una parte de la historia familiar que ha permanecido sin texto en la transmisión de la genealogía familiar, pero que ha sido transmitida. Como un acento puesto sobre algo: algo que uno siente que le pasa y que aunque no quiera, le vuelve a pasar. Tiene casi el olor a tragedia. Los romanos, que eran tipos inteligentes, decían que los hombres eran larvas, muñecos de alambre manejados por ancestros. Un hombre puede nacer, vivir y morir como una larva o puede advenir hombre. Cuando yo decía que un aborto puede ser del orden del *acting out*, quería decir que es una mostración sin texto de un aborto que tuvo consecuencias dos generaciones atrás.

Pero también un aborto puede ser una deuda, una identificación, un lapsus, un olvido, un robo, o una venganza. Por lo tanto, no vamos a considerar el aborto desde la estructura del sujeto, es decir, desde la neurosis.

Llegamos entonces al punto. Si no vamos a considerar el aborto desde ninguno de los puntos anteriores, vamos a considerarlo desde la responsabilidad subjetiva.

Entonces, un sujeto es moral, es jurídico, es religioso y es neurótico. Ahora, la pregunta es: ¿se va a morir tal cual ha sido hecho, o tiene alguna alternativa? ¿Se va a morir dormido en ese guión, o va a tener algún instante por fuera de la ley, por fuera de la moral, por fuera de

los otros? Un instante que llamaremos de despertar con relación a este dormir en los signos. Y si queremos considerar la responsabilidad del sujeto —que como vimos no es nada de todo lo anterior—, entonces ¿qué nos queda? La incertidumbre del hombre que abre la puerta. Nos queda la incertidumbre en el horizonte. Parecía que eso era lo último y se abre una puerta. ¿Qué es lo que hay más allá de ella? Hay las líneas punteadas del tiempo 3 del esquema que nos propone Michel Fariña en el artículo sobre el film *The Truman Show*. En realidad lo que hay es lo que había antes, sólo que él, ahora, está en otra posición. Nada más. Las líneas punteadas del tiempo 3 abren un otro tiempo en que un hombre produce efectos que le retornan. Puede dormir en los signos de un guión ajeno, o puede abrir esa puerta más allá del horizonte hacia un tiempo otro, el tiempo del despertar.

Entonces nos queda otra decisión por fuera de la moral, por fuera del bien y del mal, por fuera de la ley, por fuera de la pertenencia, por fuera de la creencia, por fuera de la familia, por fuera del Estado y también por fuera de la neurosis. La mayoría de los abortos, de las decisiones sobre los abortos, se toman por dentro de algunos de estos campos. ¿Qué querría decir que la decisión de un aborto se tomara por fuera de esos campos? Como verán no es nada fácil decir *por fuera*. El arte es una posta para esto, ya que si uno se pone por fuera es un *creador*, que va más allá de su tiempo, que ha dejado un trazo de ese pasar por fuera. Pero el problema de los hombres no se dirime en el campo del arte, sino en el campo de la vida. Así que si todo esto, que es la moral, la ley, la creencia, la pertenencia, la familia, el Estado, la neurosis, ya existía, entonces, ¿yo qué soy? ¿Qué es lo propio más allá de la filiación, más allá de lo que se me transmitió como hombre? ¿Qué soy más allá de este hijo, o de este estudiante? ¿Qué soy? Si fui hablado, ¿qué soy? Si no soy la filiación a ese otro, a nivel moral, a nivel religioso, a nivel político. Si no soy eso, ¿qué soy?

No podría decirles nada sobre la responsabilidad por el acto, no podría decirles nada sobre eso si no puedo plantearles alguna cuestión con relación a la pregunta “qué soy”. Si todo eso ya existía, ¿qué es lo propio más allá de las palabras, más allá de lo que las estructuras determinan? ¿Qué soy más allá del amparo, del lazo social? ¿Qué soy cuando no soy esa angustia que me urge a retornar a esos campos donde puedo sobrevivir? Habría que preguntarse: ¿hay algo realmente propio, algo que no pertenezca a esas personas, a esas palabras, a esas escrituras?

Si todos esos campos son "todo", ¿puede haber algo que sea propio y que no sea ese todo? Eso que buscamos hasta el cansancio, que resignamos desde el cansancio. Quiero proponerles algo para pensar: *todo suena*. Que lo moral, que lo religioso, que lo jurídico, todo suena. Todo es sonido, organizado desde antes de que yo lo pueda leer. Si todo eso suena, la única posibilidad de lo propio *es el silencio*. Cuando yo soy silencio, cuando no soy ni la palabra que me nombra, ni el grito que me calla, ni la mano que me acaricia, ni el pan que me alimenta, ni el destino que me contaron. Cuando yo no soy todo eso, yo soy silencio. Un silencio raro, porque no es silencio, ya que todo sigue sonando y yo no puedo callarlo. Un silencio cuando no puedo callar ese estrépito del mundo.

Sorprendámonos con una breve frase de Lacan: "el sujeto es un defecto en la pureza del mundo". Si uno es un silencio y el mundo es un estrépito, ese silencio es un defecto en la pureza estrepitosa que suena todo el tiempo en el mundo. Pero entonces, ¿uno es un defecto? Uno es un silencio entre los otros. Hay responsabilidad con respecto a los demás hombres, con respecto a las leyes, con respecto a la letra religiosa, y con respecto a la neurosis. Ahora bien, ¿hay responsabilidad respecto al propio silencio?

Quiero hacerles intuir algo muy difícil, que a mí me costó muchos años de mi propio análisis. Llamar *silencio* a eso que en las aulas se escucha como "la castración". Al silencio al que yo me refiero es a un silencio que no existía en el mundo, porque yo no existía. Entonces digo: ustedes son y han sido creados. El silencio es aquello que permite *el pasaje de creado a creador*.

Uno es lo creado, lo hablado, lo ordenado –y está todo bien, porque si no te hubiesen hablado, si no te hubiesen dicho, no existirías. Pero el silencio es aquello que permite el pasaje de creado a creador. Entonces la pregunta que tendríamos que hacernos hoy es: *¿hay responsabilidad en desistir de ser creador?* ¿Hay responsabilidad en desistir de transitar ese pasaje de creado a creador? Si la responsabilidad es la habilidad para responder, la responsabilidad por el acto de ese sujeto es responsabilidad por ese uno –*donde eso era, el sujeto debe advenir*–, donde eso creado era, "uno" ha de advenir.

Tomemos el ejemplo de Picasso, que para pasar de la época azul y rosa, produce un silencio, y desde su silencio reorganiza la pintura. Antes no existía ese silencio que implica la muerte de toda la pintura que existía hasta ese momento. Entonces, ¿quién responde por la responsabilidad subjetiva? Está mal decir "quién" responde porque "uno" está solo, uno es solo.

Entonces no es quién responde, sino qué responde, porque nadie hay para saberlo. Sólo uno. Sólo uno sabe, en relación con la responsabilidad por el acto en tanto sujeto. No en tanto hombre, en tanto niño, en tanto moral. En esta soledad no es nada sencillo mirar el rostro de lo propio, porque allí no encuentra espejo. Ningún par podrá revelarnos lo que de impar nos es propio. Por lo tanto, esperar del otro la respuesta a la pregunta quién soy, implica lo necesario, porque es necesario esperar de un par saber lo que de un par no tengo. Pero ese silencio —que es lo impar— ningún par podrá revelarlo. Ningún par podrá revelar jamás lo que de mí par no es propio.

Entonces, si es tan complicado, ¿por qué hacerlo? Es necesario preguntarlo en alguna dimensión ética de estas aulas, porque ustedes van a acompañar a alguien en ese camino en tanto analistas. Y hacerlo es hacerlo en la ley de abstinencia. Es abstenerse de su moral, de su política, de su religiosidad, de su relación con la ley. Escuchar más allá de lo que de su par soy. Escuchar más allá de eso implica sostenerse de algún modo en esa dimensión de la responsabilidad por el acto.

La responsabilidad es en este caso de escuchar, pero si vamos a acompañar a alguien ¿por qué hacerlo? ¿Para qué hacerlo? Es más, ¿será posible que ustedes lo hagan si no se han hecho la pregunta de adónde llegaron? ¿Será posible? Y en el caso de que se la hayan hecho, después de haberlo hecho, ¿tendrán ganas de acompañar a alguien a hacer todo ese camino y además querer que no sea uno sino muchos?

Quizá la respuesta se encuentre a solas. A solas se tiene la convicción de la existencia. Ese es el marketing en esta Facultad. Porque quizá, si uno puede llegar hasta ese lugar, pueda tener una existencia no miserable, es decir, que no espera del otro. Freud decía que el psicoanálisis no enseña a vivir, que tampoco puede hacerlo. Y es tan sencillo como eso. El psicoanálisis prepara para la muerte: ¿qué es eso?, ¿para qué muerte prepara, para ésta o para la del cementerio? ¿Era acaso fatalista Freud? ¿O acaso él sabía que la única fortaleza de un hombre es haber dejado de esperar a un padre? Es decir, asumir la condición de su acto, de su condición a solas. ¿No será esto, aquello que pone en paz a un sujeto con su existencia, más allá de las demandas con que ha sido hecho? Les hago una última pregunta: ¿hemos ganado algo con estas consideraciones respecto del aborto?

Les dejo la palabra.



The Curious Case of Benjamin Button | El curioso caso de Benjamin Button
Estados Unidos, 2008
David Fincher

Brad Pitt
Cate Blanchett
Tilda Swinton

Benjamín Button: lo que el cine nos enseña sobre la vejez

Juan Jorge Michel Fariña

Lo único que permaneció igual fueron mis notas en el periódico. Las nuevas generaciones arremetieron contra ellas, como contra una momia del pasado que debía ser demolida, pero yo las mantuve en el mismo tono, sin concesiones, contra los aires de renovación. [...] El director de entonces me citó en su oficina para pedirme que me pusiera a tono con las nuevas corrientes. De un modo solemne, como si acabara de inventarlo, me dijo: El mundo avanza. Si, le dije, avanza, pero dando vueltas alrededor del sol.

Gabriel García Márquez, *Memoria de mis putas tristes*

El film comienza con una conmovedora escena que interroga la dirección, el sentido de los acontecimientos que sesgan nuestras vidas. Estamos en Nueva Orleans, acaba de estallar la primera guerra mundial y la ciudad encarga a un maestro relojero su mayor obra: la maquinaria para el gran reloj que coronará el hall de la estación de trenes. El hombre, casi ciego, encara pacientemente su trabajo que interrump-

pe apenas para despedir a su único hijo quien debe partir al frente de combate. Cuando ya ha perdido completamente la visión, continúa construyendo el complejo mecanismo de engranajes hasta que un día el mismo tren que se llevó a su hijo, regresa pero para devolverle su cuerpo en un ataúd. Cuando finalmente debe ser inaugurado el reloj y frente a la nutrida una concurrencia, ocurre lo impredecible. Se corre el lienzo que descubre la imponente obra pero en cuanto el segundero echa a andar, el público advierte que está girando al revés. Entonces el hombre improvisa un breve y doliente discurso: *lo hice así deliberadamente. Tal vez si el tiempo retrocede, también nuestros hijos regresen a la vida.*

Y ese día de 1918 en que finaliza la guerra, curiosamente, nace un hombre viejo. Un bebé para quien los años han pasado prematuramente. Su madre muere en el parto y encomienda el cuidado del niño a su esposo, quien se horroriza por el espectáculo de ese bebé infinitamente arrugado, y lo abandona a su suerte. Pero el bebé viejo sobrevivirá y será bautizado Benjamín por una mujer que decide adoptarlo.

Vivirá como viejo y luego irá *enjuveneciendo*. Para un ojo desprevenido, se supone que cuenta con un enorme privilegio: llegar a joven con la experiencia de un viejo –como dice Arjona en Señora de las cuatro décadas, *la amalgama perfecta entre experiencia y juventud*. Pero la experiencia, como le gustaba decir a Ringo Bonavena, “es un peine que te regalan cuando te estás quedando pelado”. En otras palabras, nadie puede transferir a otro la propia experiencia –y lo que enfatiza la ficción del film es que ni siquiera nos está dado “aprender” de la nuestra.

¿Qué es entonces lo que el film nos enseña sobre la vejez? No aprovechar el “saldo” de la experiencia, sino abismarse a la sabiduría de envejecer. Cuando Benjamín, llega a joven reitera las conductas alcadas e irresponsables de todo adolescente. Y ello no debe sorprendernos. Si no fuera así, la historia dejaría de ser creíble. Dejaría de ser una ficción sobre el tiempo para devenir una farsa sobre la edad, un vil engaño sobre el paso de los años.

Esta diferencia entre farsa y ficción, introducida por Carlos Gutiérrez y Haydée Montesano¹, también se verifica en las técnicas de

1. Esta perspectiva fue introducida en el comentario de Carlos Gutiérrez sobre el film *La vida es bella* –ver “Un intérprete del desastre”, *Ética y Cine*, Eudeba, 2000. Y retomada y desarrollada en colaboración con Haydée Montesano –ver “Farsa y ficción. Usurpación y paternidad en la constitución subjetiva”, en *Aesthetika*, Vol 4 Número 1, 2008: <http://www.aesthetika.org/farsav4n1.html>

“rejuvenecimiento”. Toda la cirugía estética está últimamente consagrada a disimular el paso de los años, a borrar las arrugas, a velar la flacidez de los músculos, a levantar lo que se cae.²

La bioética distingue la muerte del morir –la muerte como dato ya sabido, el morir como una situación sobre la que se puede intervenir. Como lo muestra el comentario de Eduardo Laso sobre el film *Hace tanto que te quiero*, mientras que la muerte es inapelable, el morir ofrece un espacio a la palabra. Allí radica la apuesta subjetiva. Es en estos términos que deberíamos distinguir *la vejez del envejecer*. Alain Badiou, seguramente el filósofo francés viviente más importante, ha dedicado a esta dimensión situacional del paso del tiempo un hermoso pasaje de su conferencia *Pensar el cine*. Sus referencias a “Cuando huye el día”, de Bergman, o “Muerte en Venecia”, de Visconti, resultan imprescindibles para abismarnos a esta dimensión del problema.

El otro ángulo que interesa presentar aquí es el propuesto por Federico Ludueña en su trabajo de 2009 sobre la responsabilidad en la vejez. El autor cuestiona allí las categorías de imputabilidad vigentes para los viejos y los privilegios de los que supuestamente se los beneficia en razón de su edad. Establece que *el viejo no está más cerca ni más lejos de la muerte que cualquier otro hombre. La muerte es tan inminente para él como para el niño*.

Aquello que acecha furtiva e incesantemente para poner fin a un hombre es también lo que le permite existir en tanto humano y no cosa o animal. Esa remota proximidad, que aparece como lejana para el joven y cercana para el viejo, es inmediatez absoluta, igual para toda edad. Un fantasma impalpable que se ajusta al cuerpo que lo habita como una segunda piel.

Siguiendo a Heidegger, la propuesta de Ludueña es abordar la cuestión haciendo *el camino inverso: en lugar de inmediatez, proponer lejanía absoluta de la muerte. No inmortalidad, sino distancia lógica*. Recurre para ello a la Paradoja de Zenón de Elea.

La Dicotomía (dividir en dos) dice que un corredor no podría nunca llegar a su meta si ésta se halla a cierta distancia de la partida. Para

2. Desde los párpados hasta el pene, Viagra mediante. Mesoterapia facial, Lifting, Hipoplasia mamaria, Pexia, Liposucción, Dermolipectomía, Blefaroplastia, Rejuvenecimiento vaginal, ocupan dos tercios de la totalidad de intervenciones en las clínicas de cirugía estética durante los últimos cinco años. Ver informe de Magdalena Corizzo, UBACyT P006, 2009.

llegar desde el punto A al punto Z, el corredor debe antes pasar por la mitad del camino, punto b. Y luego debe también pasar por la mitad de la distancia entre b y Z, punto c. Y así continuar, acercándose infinitamente al punto Z, pero nunca alcanzándolo.

A-----b-----c---d--e—Z

En notación matemática, puede escribirse esto como una serie convergente de números fraccionarios, donde cero es la partida y uno la meta:

$$0 + 1/2 + 1/4 + 1/8 + 1/16 + \dots = 1$$

Para Ludueña, el viejo está, *en sentido heideggeriano, infinitamente cerca de la muerte, y, como el corredor de Zenón, infinitamente lejos de la muerte*. Por lo tanto, *el viejo mantiene su posición de responsabilidad aun en los momentos que sólo luego, retrospectivamente, serán calificados de últimos*. La muerte no ocurrió antes de ocurrir. [...] *La vida no se acaba hasta que se acaba, y con ella la responsabilidad. Ni un momento antes.*

Esto, entendemos, es justamente lo que ejemplifica de manera magistral el film. Porque si la experiencia es intransmisible, la sabiduría en cambio no es otra cosa que *el efecto de una transmisión*. De un legado, diremos. En Benjamín Button, se trata de un doble legado: hacia su padre, hacia su hija.

Ya maduro, el padre de Benjamín se acerca a su hijo cuando todavía éste es un anciano. Lo hace por piedad, sumido en la culpa por haberlo abandonado y sorprendido por su extraña supervivencia. No sospecha siquiera qué es lo que en realidad va a buscar en ese hombrucito viejo ante el cual ensaya una conversación trivial. *Tengo una enfermedad degenerativa, envejezco rápidamente*, se justifica el hijo—*cuánto lo lamento*, responde el padre, para escuchar luego: *No se crea: no es tan malo ser viejo.*

Lo que el padre de Benjamin no sabe aún es que el horizonte de la conversación no es la muerte que lo angustia, sino la vida que todavía puede ser vivida plena, no de esperanza—de la cochina esperanza, como la llamó Jean Anhuil—, pero sí de ilusión—en el sentido fuerte que le da Freud al término en “El porvenir de una ilusión”, es decir de *ficción*.

Entonces, cuando ese padre esté dispuesto a serlo, Benjamin lo acompañará en una mutua adopción que haga del despojo, acto. A ese

padre, que lo privó del apellido, de la infancia, de la memoria de su madre, a ese padre Benjamín terminará aceptándolo, haciendo suya la filiación que se le ofrece. El padre lo abandonó al nacer, el hijo lo acompañará al morir.

En virtud de esta misma filosofía, y contrariamente a las evidencias iniciales, Benjamin no abandona a su hija. Renuncia a estar con ella cuando advierte que está siendo él mismo demasiado hijo como para ser padre. *¿Qué es un padre?*, pregunta Alejandro Ariel: *aquel que ha dejado de ser hijo*. Y en el film, el enjuvenecimiento implacable que imponen los años representa un desafío a ese padre que deviene cada vez más niño. Y Benjamín prescinde de la guarda de su hija para posibilitar el acto de su filiación.

Dejará a otro hombre la crianza de Caroline, para que ella pueda saberlo como padre el día que su madre esté dispuesta a legitimar su lugar. Mientras tanto, mientras puede, escribe entonces el diario que retrospectivamente nos narrará su historia.

Y será justamente Daisy, la única mujer que amó y con quien deseó a esa niña, quien en su lecho de muerte dará entrada al relato que legue a su hija la memoria de un padre. *La vida no se acaba hasta que se acaba, y con ella la responsabilidad. Ni un momento antes*. Ya desahuciada por la medicina, relegada a los cuidados paliativos de un morir predecible, Daisy se abre paso para hacer del dolor, sufrimiento. Sufrimiento, en el sentido que le asigna en su obra Santiago Kovadloff, es decir ha dejado ya de ser trauma y repetición.

Y como último gesto de lucidez, el film culmina recordándonos que la vulnerabilidad humana es infinita e impredecible. Las aguas avanzando implacables sobre las calles de Nueva Orleans resignifican la frase inicial de Caroline: *parece que el huracán viene hacia nosotros*. Como lo anticipó visionariamente Sigmund Freud en 1927:

Aquí están los elementos, que parecen burlarse de todo yugo humano: la Tierra, que tiembla y desgarrar, abismando a todo lo humano y a toda obra del hombre; el agua, que embravecida lo anega y lo ahoga todo; el tifón, que barre cuanto halla a su paso; las enfermedades, que no hace mucho hemos discernido como los ataques de otros seres vivos; por último, el doloroso enigma de la muerte, para la cual hasta ahora no se ha hallado ningún bálsamo ni es probable que se lo descubra.

Esa doble vulnerabilidad de la especie humana nos recuerda que no sólo de paso del tiempo puede morir el hombre. Como Aquiles en los campos de Elea, *estamos infinitamente cerca e infinitamente lejos de la muerte*. No la elegimos, pero a veces podemos decidir qué hacer con ella.

Por eso el film cierra con ese maravilloso collage de historias singulares, historias de vida y también de modos de despedirla. Y nos conduce, finalmente, hasta las profundidades de un sótano en el que permanece, arrumbada, la vieja maquinaria del reloj, que cayó en desuso para ser reemplazado por una versión digital. *El mundo avanza*.

Pero cuando las aguas que lo anegan todo se ensañan con las manecillas del viejo reloj, llegamos a atisbar al segundero, que continúa girando al revés. Se empecina, como el film todo, en recordarnos que siempre hay una oportunidad, por más ínfima que ésta sea, para cambiar el curso de las cosas.

Y la ética, nos dirá Alain Badiou, consiste justamente en no renunciar nunca a la ocasión de ese acontecimiento. Como muestra, basta un botón.

Referencias

- Ariel, Alejandro: "La responsabilidad de ser padre". En Michel Fariña, J. E. Gutiérrez, C. *Ética y Cine*, Eudeba, 2000.
- Badiou, Alain.: "El cine como experimentación filosófica". En *Pensar el cine*. Manantial, 2004.
- Borges, Jorge Luis, "La perpetua carrera de Aquiles y la Tortuga" y "Avatares de la Tortuga", en *Discusión*, Alianza Editorial, 1998.
- Freud, Sigmund: *El porvenir de una ilusión*, 1927.
- García Márquez, Gabriel: *Memoria de mis putas tristes*. Sudamericana, 2004.
- Gutiérrez, C. y Montesano, H.: "Farsa y ficción. Usurpación y paternidad en la constitución subjetiva", en *Aesthethika*, Volumen 4 Número 1, 2008.
- Kovadloff, Santiago: "Vejez: drama y tarea", En *El enigma del sufrimiento*. Emecé, 2008.
- Ludueña, Federico, "La responsabilidad en la vejez", en *Memorias de las XV Jornadas de Investigación*, Facultad de Psicología UBA, 2009.



Avatar
Estados Unidos, 2009
James Cameron

Sam Worthington
Zoe Saldana
Sigourney Weaver

Avatara: tres tesis biopolíticas

Juan Jorge Michel Fariña

¿Hay algo entonces que sea verdaderamente *difícil* de imaginar? Por supuesto que sí. Imagina un trozo de materia contigo adentro. Contigo conciente, pensando, y por lo tanto sabiendo que existes. Capaz de mover ese trozo de materia en el que estás, de hacerlo dormir o despertarse, amar o subir una colina. Imagina un universo –infinito o no, como desees representarlo– con mil millones de millones de millones de soles en él. Imagina una partícula de barro girando a través del tiempo alrededor de uno de esos soles. Imagínate parado sobre esa partícula de barro, girando con ella, girando a través del tiempo y el espacio hacia un destino desconocido. ¡Imagina!

Frederic Brown, “Imagina”¹

Fritz Jahr, creador del concepto de bioética, hubiera estado feliz de ir al cine para ver *Avatar*. Se hubiera calzado con entusiasmo los anteojos oscuros 3D y hubiera disfrutado de una película que de alguna manera

1. Traducido al español por Federico Ludueña para su proyecto de tesis *Psicoanálisis y Cosmología: intersecciones en lo irrepresentable*, UBA, 2009.

entrevió hace ya más de setenta años. Porque cuando en 1927 publicó su artículo "*Bio-Ethik: Eine Umschau über die ethischen Beziehungen des Menschen zu Tier und Pflanze*" (Bio-ética: una perspectiva de la relación ética de los seres humanos con los animales y las plantas)², se adelantó a su tiempo legándonos lo que se llama con toda propiedad una visión. A su memoria y reconocimiento está dedicado este artículo.

El vocablo *avatar* –del sánscrito, *avatara*, “descenso”– designa, en el hinduismo, la bajada de un dios al mundo terrenal por un lapso de tiempo coincidente con la vida de un ser humano. A diferencia del concepto cristiano de encarnación, un dios hindú puede hacer presente en varios lugares al mismo tiempo a través de formas parciales del avatar –*amshas*–, conservando no obstante su integridad original. Dos curiosidades: la primera, al encarnar en un cuerpo, los avatares conservan sus atributos divinos –la sabiduría y el poder; la segunda, el avatar puede mantener conversaciones con las formas fragmentarias a que dio origen. El ejemplo clásico suele ser el dios Visnú, famoso por sus numerosos avatares, entre los que se cuentan Krishna, Rama, y el mismísimo Buda.³

Inspirada en esta tradición milenaria, la acepción computacional del término, acuñada hace ya más de quince años, guarda una interesante pertinencia. Un “avatar” –la palabra es la misma en español y en inglés– designa las sucesivas ‘encarnaciones’ del usuario en la virtualidad de la Web. Como Visnú, también en su descenso al mundo de los bytes, podrá el usuario escoger un cuerpo –ni más ni menos estrafalario que el humano– y un apodo que le permita ser nombrado.

Con distintas variantes esta idea fue llevada al cine, encontrando su realización más lograda hace una década con la primera *Matrix*. Allí se sugiere que los seres humanos somos en realidad avatares, entes virtuales creados a imagen y semejanza cuando nuestros cuerpos reales han sido reducidos a energía para alimento de las computadoras. El film *Surrogates* (Jonathan Mostow, 2009), de menores méritos cinematográficos, introduce sin embargo una versión inquietante. La ciencia y la tecnología han avanzado tanto en mate-

2. Un análisis del artículo, como así también varios pasajes originales de Jahr traducidos por primera vez al español pueden verse en el comentario de Natalia Lima “Fritz Jahr y el Zeitgeist de la bioética”, publicado en *Aesthetika, Journal of Subjectivity, Politics and the Arts*, Vol. 5 Número 1, Setiembre 2009. En <http://www.aesthetika.org/limav5n1.html>

3. Ver al respecto la editorial “Avatares”, preparada por Viviana Alonso y Juan Jorge Michel Fariña, y publicada en el número de Junio 1996 de la Revista *Computazine*, Buenos Aires, MP Ediciones.

ria de prótesis y robótica, que finalmente han logrado exportar del cuerpo todas sus funciones, físicas y mentales. Los seres humanos podemos quedarnos en nuestras casas, descansando plácidamente, mientras un sustituto al que estamos conectados, se desempeña en nuestro lugar. Pero no en una realidad virtual, como en la Matrix, sino en el mundo tangible.

Con *Avatar*, James Cameron viene a decirnos que la tecnología ya está madura para imaginar un paso más. Que podemos representarnos a un humano encarnando en la materialidad de otro ser, creado por computadora pero a partir del propio ADN. Este avatar heredará sus atributos, pero al interactuar en el mundo sensible le transferirá los cambios que él mismo sufra. Este giro de lo Real estaba ya presente en la obra literaria de Philip Dick, cuyos relatos inspiraron clásicos del cine —*Blade Runner*, *Minority Report*, *Surrogates*, la propia *Matrix*. En consecuencia, el mérito de *Avatar* no radica tanto en la originalidad temática, como en la manera de comprender y contar la historia. Como lo ha declarado recientemente Sigourney Weaver, para Jim Cameron “la ciencia ficción es la exploración sobre qué es ser humano”.

Por eso para él la experiencia cinematográfica es cada vez más, ella misma, una compleja interfase. Los espectadores extendemos nuestro brazo para alcanzar una extraña flor que flota sobre la butaca de enfrente, o giramos imperceptiblemente nuestra cabeza para evitar el impacto de un objeto que se nos arroja desde la profundidad de la pantalla. Pero no hemos necesitado para ello de sofisticados cascos o incómodas prótesis de realidad virtual. Seguimos en el cine. Lucimos apenas un par de lentes oscuros. No hizo falta más para que la experiencia sea todo lo intensa que deseamos soportar. El film de Cameron nos dice que existe un equilibrio libidinal que acompaña la evolución tecnológica del cine. Que podemos pasar de las películas mudas a las sonoras, del blanco y negro al color, y ahora de las dos dimensiones a la estereoscopía, permaneciendo, como nuestros abuelos, en la butaca de un cine, tomados de la mano de la persona elegida para esa velada, en esa compartida soledad de la luz en medio de una sala oscura.⁴

4. Alain Badiou diría que el cine ha pagado un precio por esa permanencia como arte de masas. Las películas que narran de manera cada vez más espectacular y verosímil historias portentosas, siempre mantienen una parte del argumento anclada a lugares comunes. Las historias de amor universales suelen cumplir esa función. No son necesariamente una desviación cursi de los directores, sino la cuota de simbólico que requiere el espectador para poder sobrevivir a lo real que roza la pantalla. ¿Podríamos haber soportado el hundimiento del Titanic sin el romance entre Rose y Jack Dawson?

Con esa misma economía de recursos, las tesis que despliega el film son tan simples como cruciales y resumen los dilemas ético-tecnológicos de nuestro tiempo.

La primera tesis presenta de manera descarnada la tendencia del Mercado contemporáneo. Como lo advirtió la crítica cinematográfica, *Avatar* recrea parcialmente la historia de *Pocahontas*, la princesa powatan que asistió al desembarco inglés en las costas de Virginia a inicios del siglo XVII. Efectivamente, el encuentro entre Neytiri y Jack Sully evoca el de Pocahontas y John Smith, así como el guerrero Kocoum y el comandante Ratcliffe tienen sus equivalentes en el film de Cameron. Pero allí terminan las similitudes. Porque mientras que la Disney produjo su película para intentar saldar las polémicas generadas por el así llamado V centenario del descubrimiento de América, la obra de Cameron va en otra dirección. La referencia a *Pocahontas* está allí justamente para decirnos que existe una diferencia entre la etapa de la acumulación capitalista y su fase actual. Para fundamentarlo, el argumento introduce dos elementos decisivos.

El primero, la referencia a las formas más descarnadas de la explotación de la tierra. El Coronel Quaritch y sus marines van en busca de un valioso mineral e intentan obtenerlo abriendo con explosivos el territorio Na'vi. En una clara referencia a la minería a cielo abierto, la estrategia extraccionista se presenta como criminal y violatoria del equilibrio ecológico, desentendiéndose del presente y futuro de la flora y fauna del planeta.⁵

El segundo es de carácter simbólico. Los nativos encuentran su refugio espiritual en el árbol sagrado, porque se aloja allí la memoria de los ancestros. El conquistador avasalla también ese espacio. El tema había sido llevado al cine con *La nave de los locos* (Wullicher, 1995) y *Poltergeist* (Hoover & Spielberg, 1982), en las que empresarios inescrupulosos intentan hacer un negocio inmobiliario sobre un cementerio indio, atentando así contra el carácter sagrado de la sepultura.

Estos dos elementos, las formas despiadadas de extracción mineral y el avasallamiento de los rituales funerarios, no están allí por casualidad. Cameron toma distancia no sólo estética sino también conceptual de los alegatos indigenistas.

5. Ver al respecto las denuncias sobre la explotación de la mina La Alumbra, en Catamarca, Argentina, y las discusiones sobre la aceptación de sus regalías por parte de las universidades nacionales. Reportajes a Patricia Altamirano y Emil Montenegro, en Psicoscopio, Universidad Nacional de Córdoba: <http://psicoscopio.wordpress.com/psicoscopio-audiovisual/>

La segunda tesis ya es decididamente biopolítica. La estrategia ideada por el coronel Quaritch incluye el sometimiento de la población Na'vi valiéndose de la penetración de seres creados a partir de una combinación genética. El ADN se constituye así en factor de control poblacional. Pero lo interesante de la propuesta de Cameron es la fisura que introduce en esa lógica. El avatar destinado a infiltrarse, es y a la vez no es el marine lisiado que le dio origen. Esto se expresa claramente en el modo en que lo bautiza Neytiri: *jacksully*. Ya no el nombre y el apellido de un ciudadano americano, sino casi un "nickname", un apodo a través del cual va emergiendo, imprevistamente, un sujeto. El coronel, que se vale del artificio pero ignora sus alcances, le sigue prometiendo a Sully un par de piernas, sin advertir que ya las está obteniendo en Otro lugar. La tecnología se nos presenta así en su encrucijada contemporánea: *transformación de lo simbólico o afectación de un núcleo real*.⁶ En la entrada situacional, el sistema se vale del dispositivo tecnológico para crear un engendro que someta a los nativos. Pero esa estrategia de biopoder desfallece ante la propia complejidad que inadvertidamente pone en marcha. La tecnología adviene entonces algo diferente. No ya un sofisticado software protésico, sino un real no representable a través del lenguaje. Un punto de inflexión a partir del cual un humano se emancipa de su discapacidad.⁷ Pero no tanto de la parálisis de sus piernas, sino de la ceguera sobre la propia existencia —*I see you*.

En esta misma línea, **la tercera tesis** acompaña el desenlace argumental, sorprendiendo una vez más a los espectadores, especialmente a aquéllos que fueron al cine a buscar una película de marines y batallas interplanetarias. No vamos a adelantar aquí ese giro, pero sí sugerir algunas de sus coordenadas. Se trata de una pregunta por la complejidad. Por lo irrepresentable. Grace, la científica encarnada por Sigourney Weaver reconoce abiertamente su ignorancia al respecto: *I don't have the answers yet, I'm just now starting to even frame the questions*. ¿Por qué se defiende la naturaleza? *Aparentemente existe algún tipo de comunicación electroquímica entre las raíces de los árboles. Como la sinapsis entre neuronas. Cada árbol tiene diez mil conexiones con los árboles que están en torno suyo. Y el número de*

6. Para hacer referencia una vez más al artículo de Armando Kletnicki "Un deseo que no sea anónimo", En Michel Fariña & Gutiérrez: Encrucijada de la Filiación, Lumen, 2000.

7. Así como el cine animado de Disney resulta ser la prehistoria de esta animación digital en 3D, también las tortugas y el lenguaje LOGO popularizadas por Seymour Papert en los años 80 lo son de este modelo complejo de interface que nos presenta Cameron.

árboles en Pandora es de diez elevado a la doce... lo cual suma más conexiones que las del cerebro humano...

Se resignifica entonces la delicadeza extrema de Neytiri cuando instruye a Jack Sully para que cuide a las plantas y a los animales incluso en el modo de darles muerte cuando ello resulta inevitable. Fritz Jahr, creador del concepto de bioética, anticipó la cuestión en 1927: *si tenemos un corazón sensible hacia los animales y las plantas, no vamos a negarle nuestra compasión y cuidados a los seres humanos que sufren*. Entrevió así una ética que anuda nuestros actos al destino del cosmos. Quiso darle carácter no metafísico a su intuición, y se apoyó para ello en la ciencia de su época, la cual era todavía insuficiente para dar cuenta de semejante complejidad.

Y si bien casi un siglo después seguimos en pañales, hoy sacamos provecho de esa ignorancia. Sabemos que no sabemos, y esta nueva herida narcisista se transforma, esperamos, en motor de pensamiento. Así al menos parecen indicarlo las iniciativas ecológicas más serias y las sorprendentes experiencias con animales, como la zooterapia⁸ o los recientes descubrimientos acerca de la complejidad cerebral de los delfines.

En las antípodas de esta sensibilidad, Selfridge, el político que regentea la misión interplanetaria de *Avatar*, responde pragmáticamente “son sólo árboles”. Justifica así la devastación, recordándonos la frase de Adorno cuando sugirió que Auschwitz comienza cuando ante el matadero de un frigorífico, alguien dice “son sólo animales”.

* * *

Y es finalmente la riqueza del idioma español la que nos ofrece las pistas para resignificar también nosotros este film. El galicismo “avatar”, en su difundida acepción de “vicisitud”, o “cambio”, se aplica perfectamente a las transformaciones sufridas por Jack Sully, haciendo que el vocablo, como el sujeto, renuncie a sus vestiduras ancestrales para tornarse definitivamente terrenal.

Según los medios, se cuentan por cientos y cientos de miles las personas que vieron el film. Una verdadera multitud, es cierto, pero

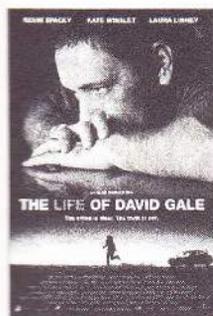
8. Médicos, psiquiatras, psicólogos, asistentes sociales y terapeutas ocupacionales en la UBA, trabajan en el Jardín Zoológico de Buenos Aires, donde niños y jóvenes con trastornos emocionales o problemas de conducta interactúan con animales silvestres de distintas especies. Ver <http://infouniversidades.siu.edu.ar/infouniversidades/listado/noticia.php?id=889>

también una insignificancia si se la compara con los más de mil seiscientos millones de seres humanos que hoy habitan la India.

En ese territorio olvidado, Visnú, segundo término de la trinidad bramánica y paradigma de los avatares, es venerado desde tiempos inmemoriales. Considerado por el hinduismo el “conservador del mundo”, ha reaparecido imprevistamente en las marquesinas de los cines.

Quizá sea, por qué no, para proteger a la humanidad de sus propias vicisitudes tecnológicas. Haciendo nuestro ese conjuro, por el momento, sigamos imaginando:

Imagina fantasmas, dioses, diablos. Imagina infiernos y cielos, ciudades flotando en las alturas y ciudades hundidas en el mar. Unicornios y centauros. Brujas, hechiceros, genios y hadas oscuras. Ángeles y harpías. Conjuros y encantamientos. Espíritus elementales, demonios. Es fácil imaginar esas cosas: la humanidad las ha estado imaginando durante miles de años. Imagina naves espaciales y el futuro. Es fácil de imaginar: el futuro se acerca realmente, y habrá naves espaciales en él. ¿Hay algo entonces que sea verdaderamente difícil de imaginar? Por supuesto que sí. Imagina un trozo de materia contigo adentro. Contigo conciente, pensando, y por lo tanto sabiendo que existes. Capaz de mover ese trozo de materia en el que estás, de hacerlo dormir o despertarse, amar o subir una colina. Imagina un universo –infinito o no, como desees representarlo– con mil millones de millones de millones de soles en él. Imagina una partícula de barro girando a través del tiempo alrededor de uno de esos soles. Imagínate parado sobre esa partícula de barro, girando con ella, girando a través del tiempo y el espacio hacia un destino desconocido. ¡Imagina!



The life of David Gale | La vida de David Gale
Estados Unidos, 2003
Alan Parker

Kevin Spacey
Kate Winslet
Laura Linney

Entre zoe y bios: el deseo de la propia muerte

Juan Jorge Michel Fariña y Natacha Salomé Lima

¿Morir... dormir... dormir? Tal vez soñar! Sí, ese es el obstáculo. Porque ¿qué sueños tendremos en ese dormir de muerte, cuando nos hayamos liberado del tumulto de la vida? Es el temor a esos sueños el que nos hace vacilar. [...] el terror a la muerte, el espanto ante aquella región de la que ningún viajero regresa, confunde nuestra voluntad y nos hace preferir los males que conocemos a otros que nos son desconocidos.

William Shakespeare, *Hamlet*, parte II, escena 4

El film de Alan Parker, *The life of David Gale*, estrenado en 2003, pone en juego la tensión entre bioética y biopolítica a la luz de los conocimientos contemporáneos sobre el deseo humano. El título mismo del film nos ambienta en esta distinción. La palabra “vida” no está utilizada en su sentido “épico” –como cuando decimos “La Vida de Napoleón”, por ejemplo–, sino en su acepción existencial. No se trata de una narración biográfico-histórica de los personajes, sino de la ponderación de su condición de seres vivientes frente a la emergencia de la muerte. Pero esta evi-

dencia inicial ira mutando a medida que avance el relato, llevándonos a un territorio que termina suplementando el escenario inicial. Un territorio en el que desfallece la clásica división entre los términos antiguos *zoe* y *bios* para dar entrada, de manera decidida, a la dimensión del deseo.

Para ordenar nuestra exposición, introduciremos primero el doble escenario en que transcurre la historia. David Gale es un joven y brillante intelectual, egresado con honores de Harvard, que obtuvo su puesto titular de Profesor de filosofía en Cornell cuando tenía apenas veintiséis años. La primera escena lo muestra disertando ante un nutrido y atento auditorio de estudiantes. El tema: la concepción del deseo y del fantasma en el pensamiento de Jacques Lacan. En el pizarrón está prolijamente dibujado a tiza uno de los esquemas más conocidos del psicoanalista francés, el llamado *grafo del deseo*, y la frase con que Gale cierra su charla tendrá, como veremos, un alcance crucial: *toda nuestra existencia no es sino para Otro*.



Además de prestigioso académico, Gale es un activo militante contra la pena de muerte. Integra la organización Deadwatch, dedicada a emprender acciones abolicionistas en el conservador Estado de Texas. Una segunda escena lo muestra debatiendo con el gobernador en un programa televisivo. Gale defiende sus argumentos con pasión y está a punto de ganar el debate. Pero su avieso contrincante lo desarma con una frase tan efectista como lapidaria: *deme un nombre, sólo un nombre de los cien condenados del Estado, de cuya inocencia haya pruebas fehacientes, y yo me comprometo a investigar el caso...* Gale permanece en silencio, ante la mirada frustrada y dolida de Constance Harraway, su experimentada compañera de militancia, que está siguiendo el programa. Ella sabe mejor que nadie que no existe respuesta cierta para esa pregunta.

La trama echará a rodar entonces una historia sorprendente y conmovedora. Una historia en que los dos escenarios, el de la causa abolicionista y el del deseo que anima a los personajes se irán anudando. El grafo que ilustra el pizarrón en la primera escena vendrá a resignificar la segunda, de modo que la referencia inicial al deseo por parte del profesor Gale resultará una clave imprescindible para entender los alcances últimos del film.

Los tiempos lógicos

En su artículo "El aserto de certidumbre anticipada: un nuevo sofisma", Jacques Lacan introduce un problema de lógica que nos coloca justamente frente al dilema de los condenados:

El director de la cárcel hace comparecer a tres detenidos selectos y les comunica el aviso siguiente: Por razones que no tengo por qué exponerles ahora, señores, debo poner en libertad a uno de ustedes. Para decidir a cuál, remito la suerte a una prueba a la que se someterán ustedes, si les parece.

Son ustedes tres aquí presentes. Aquí están cinco discos que no se distinguen sino por el color: tres son blancos, y otros dos son negros. Sin enterarles de cuál he escogido, voy a sujetarle a cada uno de ustedes uno de estos discos entre los dos hombros, es decir, fuera del alcance directo de su mirada, estando igualmente excluida toda posibilidad de alcanzarlo indirectamente por la vista, por la ausencia aquí de ningún medio de reflejarse.

Entonces, les será dado todo el tiempo para considerar a sus compañeros y los discos de que cada uno se muestre portador, sin que les esté permitido, por supuesto, comunicarse unos a otros el resultado de su inspección. Cosa que por lo demás les prohibiría su puro interés. Pues será el primero que pueda concluir de ello su propio color el que se beneficiará de la medida liberadora de que disponemos.

Se necesitará además que su conclusión esté fundada en motivos de lógica, y no únicamente de probabilidad. Para este efecto, queda entendido que, en cuanto uno de ustedes esté presto a formular una, cruzará esta puerta a fin de que, tomado aparte, sea juzgado por su respuesta.

Aceptada la propuesta, se adorna a cada uno de nuestros sujetos con un disco blanco, sin utilizar los negros, de los cuales, recordémoslo, sólo se disponía de dos.

¿Cómo pueden los sujetos resolver el problema?

La transcripción completa del pasaje se justifica, ante todo porque nos pone en clima carcelario, de reclusión forzada. En *estado de necesidad*, diremos. Como ya lo mostraron dramáticamente los personajes jugados por Susan Sarandon y Sean Penn en *Dead Man Walking*, no se puede acceder a la angustia del condenado sino desde su propio *via crucis*.

Digamos que ante la pena de muerte, el universo se divide en dos subconjuntos: quienes están a favor y quienes están en contra. Los ar-

gumentos de cada uno preexisten a la situación. Son lo ya sabido sobre el tema. En el film, la primera posición está ejemplificada en el fanatismo del gobernador de Texas; la segunda posición, en la abnegada militancia de la organización Deadwatch. Pero en ese esquema no hay salida. Sólo repetición. Constance, y luego Gale, comprenderán con dolor, pero también con inusitada lucidez el error lógico del planteo.

Como en el ejercicio planteado por Jacques Lacan, la resolución del problema requiere introducir la dimensión temporal. Se trata de los tres tiempos lógicos: el instante de la mirada, el tiempo para comprender, el momento para concluir. Por eso el film nos lleva más allá. De la evidencia inicial, del instante de la mirada que reduce la situación a una alternancia binaria sin salida, al tiempo para comprender. Ese tiempo que se desagrega en los tres días en que transcurre la trama del film. Es allí cuando para salir del esfuma lineal que reduce el caso a un problema del bien y del mal, Alan Parker introduce una variante inesperada. Inesperada para el mismo, deberíamos agregar. Como en el artículo de Lacan, no existe resolución lógica del problema sino a condición de introducir las expansiones lógico-temporales.

La salida del problema, nada tiene que ver con los términos más o menos binarios de su entrada. El *abolicionismo* que eventualmente destile el film será o no *en transferencia*. Ante todo con Bitsey Bloom, la reportera que en el film deviene inesperada analista.¹

La cuestión del deseo

La segunda referencia es más explícita y se relaciona con el esquema al que hicimos referencia antes y que se presenta durante la clase dictada por Gale. Recordemos que la escena transcurre en el auditorio de la universidad en la que Gale se desempeña como profesor. Está frente a sus alumnos y explica el papel de la fantasía y el sentido del deseo en los seres humanos:

David Gale: Vamos, piensen. Quiero que se remonten dentro de esas mentes y me digan, nos digan todo. ¿Cuál es vuestra fantasía? ¿La paz mundial? (risas del auditorio) Piénsenlo. ¿Fantasean con la fama internacional? (vítores) ¿Fantasean con ganar un premio Pa-

1. Para un desarrollo de esta perspectiva ver el artículo de María Elena Domínguez en el siguiente capítulo del presente volumen.

litzer o el premio Nobel? ¿Un premio en MTV? (risas) ¿Fantasean con encontrar algún trozo de genialidad, ostensiblemente malo pero secretamente cocinado a fuego lento con noble pasión y voluntad para luego dormirse en los laureles? (risas)

Estudiante: Déme dos.

Gale: ¿Qué fue eso?

Estudiante: Déme dos.

Gale: Kimberly se lleva dos. Has captado el punto de Lacan. Las fantasías tienen que ser utópicas, porque al momento, al segundo, que tienes lo que buscas, no lo quieres más. En orden de continuar existiendo, el deseo debe tener su objeto perpetuamente ausente. No es aquello que quieres, es la fantasía de ello. Entonces el deseo sostiene fantasías locas.

Se oye un portazo y entra una estudiante diciendo:

Perdón...

Gale: Esto es lo que Pascal quiere decir cuando dice "sólo somos verdaderamente felices cuando soñamos durante el día acerca de una futura felicidad" ¿O por qué decimos "la caza es más dulce que lo cazado" o "ten cuidado con lo que deseas"? No porque tendrán eso sino porque están condenados a no quererlo una vez que lo tengan. Entonces la lección de Lacan es que vivir por sus deseos nunca los hará felices. Lo que significa ser completamente humanos es vivir por ideas y por ideales y no medir sus vidas por lo que han obtenido en términos de sus deseos sino por aquellos pequeños momentos de integridad y pasión, racionalmente, incluso el auto-sacrificio. Porque al fin, la única manera en que podemos medir el significado de nuestras vidas es por la valoración de las vidas de otros.²

En rigor esta concepción sobre el deseo, no es un invento del psicoanálisis. Así lo constata el propio Jacques Lacan, quien reconoce tres fuentes: los diálogos socráticos, Hegel y el propio Sigmund Freud para sus conceptualizaciones. Efectivamente, ya en *El banquete*, de Platón, podemos leer: "lo que desea, desea aquello de lo que está falto, y no lo desea si está provisto de ello" [...] éste y cualquier otro que siente deseo, desea lo que no tiene, lo que no posee y lo que él no es". Y más explícitamente en las siguientes citas de Hegel, todas ellas extraídas de la Fenomenología del Espíritu:

2. Transcripción de Francisco Abelenda, en su artículo "¿Lacan en Hollywood!", en *Etc.*, publicación de la Fundación Descartes.

“para que el sujeto pueda aparecer, es necesario que aparezca un deseo. Ahora bien, no simplemente una apetencia sobre el objeto, que lo único que le daría es la sensación de individualidad, de identidad, de sentimiento de si, o sea que no es estrictamente un deseo sino una apetencia.”

“El deseo antropógeno difiere pues del deseo animal, que constituye un ser natural, solo viviente y que no tiene más sentimiento que el de su vida”

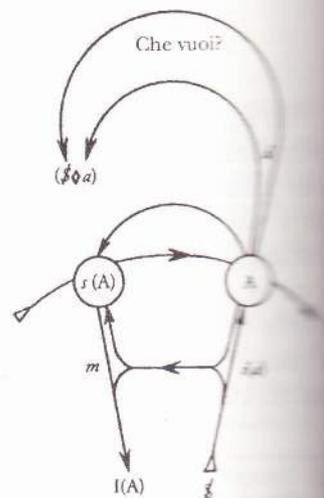
“... en tanto que el deseo, que se postula sobre otro deseo, genera algo diferente de la mera posición del viviente, del ser natural, por el hecho de que se dirige no hacia un objeto real, positivo, dado, sino sobre otro deseo”

En síntesis, para Hegel el deseo que se dirige sobre un objeto natural no es humano sino en la medida en que está mediatizado por el deseo del otro dirigiéndose sobre el mismo objeto. Es propio de lo humano por lo tanto desear lo que otros desean, justamente porque lo desean. Así, un objeto totalmente inútil puede ser deseado en la medida en que es objeto de otros deseos.

La consecuencia lógica es que la vida misma está supeditada a ese deseo del otro. Por eso para Hegel “hablar del origen de la autoconciencia es, necesariamente, hablar del riesgo de la vida con miras a un fin esencialmente no vital.”

Evidentemente cuando Gale dicta su clase no advierte cuánto anticipación hay en sus palabras. Cuánto de su deseo y del de Constante luego está concentrado en la elección de ese tema, con el que sin calcularlo se despide de la docencia y finalmente de la vida. Dos últimas frases de Hegel, también concluyentes: “El deseo humano debe superar este deseo de conservación: dicho de otro modo, el hombre no se considera humano si no arriesga su vida en función de su deseo humano” [...] El hombre se reconoce humano al arriesgar su vida para satisfacer su deseo humano”.

Justamente en una versión modificada del grafo del que se vale Gale para su clase, Jacques Lacan introduce la referencia a “El diablo enamorado”, de Jacques Cazzotte, del



cual toma prestada la frase “Che vuoi?” – ¿Qué quieres?, en el sentido de *qué deseas*. En la obra literaria, se trata de la interpelación que se hace al Demonio respecto de su transmutación, como bellamente lo sintetiza Jorge Luis Borges: *El argumento de Cazotte no se reduce a un artificio del Demonio que toma forma de mujer para apoderarse de Alvaro; el Demonio, enredado en su propio juego, se enamora de Alvaro, como si la fugaz mascarada hubiera transformado su esencia, hasta convertirlo en la verdadera y apasionada heroína de la obra. Nada queda en Biondetta de la monstruosa aparición que responde al conjuro de Alvaro en las ruinas de Portici y que le dice en italiano: Che vuoi? La máscara es el rostro.*³

Turandot: el sacrificio altruista

Una tercera clave para entender el sentido último del film nos llega a través de su trama musical.⁴ En distintos momentos los espectadores podemos escuchar un aria de ópera. Son fragmentos breves, a veces casi inaudibles. Sabremos luego que se trata de la ópera *Turandot*, de Giacomo Puccini. Su argumento gira en torno a un príncipe desconocido que pretende a Tu Ran Dot, una bella joven, heredera del trono de China. Para poder solicitar su mano debe superar tres pruebas impuestas por su padre a los pretendientes. Pero luego de que el príncipe haya pasado con éxito el desafío, corresponderá a la princesa adivinar el nombre del desconocido. Liu, una esclava, está enamorada sin esperanzas del príncipe, de quien afirma conocer el nombre. Enterada de que Turandot debe averiguarlo antes del amanecer y convencida de que no tiene chances, Liu se suicida clavándose una daga para no decir su nombre.

La conmovedora escena –evidente alegoría a la estrategia de Constance– puede verse completa en el final del film, cuando Rusty asiste a la función de Turandot. Los espectadores perciben entonces el pathos de la situación, que se despliega en el texto completo del aria:

Tú que estás rodeada de hielo

3. Jorge Luis Borges, prólogo a “El Diablo enamorado”, de Jacques Cazotte.

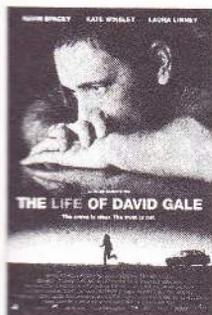
4. La apelación a fragmentos operísticos para introducir el pathos del dilema moral ha sido un recurso frecuente en la narrativa universal. La referencia bioética pionera corresponde a Fritz Jahr, quien en su artículo de 1927 incluye una referencia al *Parsifal*, de Richard Wagner. El cine se ha valido también del recurso con pasajes como el aria de La mamma morta, en el film *Philadelphia* y o el *Nessun Dorma* en *Mar adentro*.

Invasada por semejante llama
Lo amarás también!
Lo amarás también!
Antes del amanecer
Yo cerraré cansada mis ojos
Para que él pueda ganar otra vez
Para no
Para no verlo más!
Antes del amanecer
Del amanecer
Yo cerraré cansada mis ojos
Para no volverlo a ver!

Epílogo provisional

Constance confirma que padece un cáncer terminal y decide darle un sentido a su muerte, suicidándose con la ayuda de Gale. Éste, a su vez, se propone terminar con su propia vida si ello contribuye a la causa del abolicionismo. De este modo, el “suicidio asistido” de Constance, es atribuido como asesinato a Gale, quien termina condenándose a la pena capital. Gale se hace ejecutar por el Estado de Texas, injustamente acusado, para que se demuestre luego su inocencia, quedando cuestionado así el estatuto de la pena de muerte —*deme un nombre, sólo un nombre de los cien condenados del Estado, de cuya inocencia haya pruebas fehacientes...*

Ambos suicidios se presentan como gestos altruistas. Pero esta lectura corresponde al piso inferior del grafo y explica las acciones de Gale y Constance a partir de sus anhelos e ideales. Las tres pistas adelantadas en este artículo —el grafo del deseo en la clase universitaria, los tiempos lógicos y el suicidio por amor de Liu en el aria de Turandot—, invitan a leer la inquietante cuerda del deseo y la verdadera responsabilidad en juego: *Che vuoi?*



The life of David Gale | La vida de David Gale
Estados Unidos, 2003
Alan Parker

Kevin Spacey
Kate Winslet
Laura Linney

Los circuitos del grafo: ¿lectura-escritura de la responsabilidad?

María Elena Domínguez

Nadie afirma más poderosamente la realidad que Freud, y lo hace precisamente a partir de la precariedad de su acceso para el sujeto. Sólo hay acceso a la realidad por ser el sujeto consecuencia del saber, pero el saber es un fantasma hecho sólo para el goce. Y encima, por ser saber, necesariamente lo falla.

Jacques Lacan¹

Un grafo. “¿Qué es un grafo? Es un conjunto de caminos” (Miller, 1996). Caminos cómo los que Freud ubicó para la formación del síntoma. ¿Pero, cómo logrará Bitsey Bloom, la fiel reportera, no perderse entre ellos si David mismo se ha extraviado de la vía del deseo?

Miremos nuevamente. Efectivamente se trata de un grafo conocido de Lacan: el grafo del deseo, pero no erremos el circuito a desplegar

1. Lacan, J.: (1984) “Reseñas de enseñanza. Primera Parte. Reseña con interpolaciones del Seminario de la Ética”. En *Reseñas de enseñanza*, Editorial Hacia el tercer Encuentro del Campo Freudiano, Buenos Aires, p. 17.

para responder la pregunta: ¿culpable o responsable?, o mejor dicho ¿de qué es responsable? Aceptemos, entonces, la invitación que David le hace a la ganadora del Premio Pulitzer: leer, como lee un analista la escritura de su fantasma. Ella es convocada a leer el texto que Gale ha escrito en acto en sólo tres encuentros, sólo tres días son con los que cuenta antes de que él sea ejecutado.

La lectura a realizar no nos ahorrará el camino del *nächtrogang* freudiano, en efecto, el relato hecho vía tres *flashbacks* nos revela que: “el verdadero original sólo puede ser el segundo por constituir la repetición que hace del primero un acto, pues ella introduce allí el *après-coup* propio del tiempo lógico” (Lacan, 1987, pp. 17-18). Y es que allí, en acto, se ha producido un sujeto.

Leamos, entonces, con Bitsey aquello que ha escrito este académico. Para ello, deberá primero dejar de lado sus prejuicios, y hacerse cargo (a) del deseo de David llevando al sujeto al lugar del trabajo. Un trabajo distinto de aquél que él ha realizado con anterioridad y que ha girado en torno a sus clases universitarias, y las funciones de combativo luchador contra la pena de muerte en el estado de Texas. Un lugar distinto al que él tenía por aquél entonces cuando ayudaba a Constance Hallaway, su colega, amiga y activista central, en la campaña dónde ambos trabajaban por los derechos humanos de los condenados a la pena capital.

Hemos dicho que Bitsey es convocada como una analista a leer. Es decir, que su lugar será el de interpretar y esa interpretación redoblará aquella que el inconciente ha producido en busca de sentido y su sanción anotará, vía redoblamiento, un acto allí dónde una nueva lectura-escritura de los hechos podrá hacerse. Una nueva escritura más allá de la culpa, pero ¿cuál es aquí la nueva escritura?

Si el primer tiempo se constituye en un acto, he allí el acto de lectura de Gale. Tal como lo anuncia el título del primer *flashback* “Gale’s lecture”. Allí dará inicio el relato de la historia que David quiere que Bitsey cuente: “quiero que me recuerden por mi forma de llevar lo tanto no por como moriré”. Y, justamente lo que nos es dado en ese acto de habla es un escrito, escritura fantasmática que inscribe su versión. Un texto que Bitsey se dispone a leer. Ciertamente en un psicoanálisis de eso se trata: de leer y escribir (Slimobich, 2002).

Los tres *flashbacks* que siguen: “A small difficult thing” y “More or stop” prosiguen el camino preanunciado. Significantes articulados en tres cadenas los acompañan, uno por uno². Caminos de lectura nos son

2. En el primer *flashback*: “Gale’s lecture” los significantes son: truth: verdad; un-

ofrecidos, resumen de aquello que allí se condensa. Tres tiempos nos son presentados para leer, pero ¡cuidado! no nos tentemos y nos apresuremos a ubicar allí nuestro conocido circuito³. De lo que efectivamente se trata, lo que el film articula es el circuito corto del fantasma de David. Un circuito soportado en la culpa. Un circuito en el que Gale nunca se sitúa a la altura del altruismo de Constance, un cortocircuito que lo *obliga* (D'Amore, 2006, pp. 145-165) constantemente a responder por cada una de sus fallas.

Si uno sólo es responsable de su saber-hacer (*savoir-faire*) (Lacan, 1975-76) David es responsable de la puesta en forma del suicidio de Constance. Pero, antes de abordar este punto, recorramos la *Lectura de Gale* para luego formalizarla⁴. Leamos lo escrito por Gale. Escuchemos su despliegue para poder sancionar y nominar por ese acto su singularidad. Redoblemos, finalmente, esa lectura vía interpretación analítica.

Su lectura, sin embargo, se soporta en los tres tiempos del circuito, del cortocircuito. Es así que hallamos la *egosintonía* en la disputa que mantiene con el Gobernador Hardin en un set de televisión en *Batter's box*, El lugar del bateador. He allí su primer suicidio...en cámara. Inadvertido por el sujeto y enmarcado como un rasgo de carácter inconfundible de nuestro académico. Ese es su modo personal de vivir: *demostrar que es más listo que los que mandan*.

Inmediatamente el segundo y el tercer suicidio acontecen en cadena: la pérdida de su trabajo y de su mujer. El motivo su falla como profesor. David es denunciado por una alumna, Berlín, de haberla violado. La *egodistonía* hace su aparición. Ya no se trata de un rasgo propio del sujeto que lo ha llevado a vivir al filo....de su lengua⁵.

vida, desire: deseo, lust: ganar, power: poder y fantasy: fantasía, en el segundo: "A *small difficult thing*" dónde David se entera de la enfermedad de Constance hallamos: integrity: integridad, martyrs: mártires, pain: dolor, love: amor, pity: compasión, degrader: degradante, honor, self-sacrifice: mí sacrificio y suffer: sufrir. Finalmente: "Make it stop", inicia su despliegue con: abolish: suprimir, barbaric, lost-causes: causas perdidas, collapse: derrumbamiento y soffocate: sofocarse

3. Se hace referencia al circuito de la responsabilidad formulado por Juan J. Michel Fariña en "Mar Abierto" (Un horizonte en quiebra). En *Ética y Cine*, Eudeba, Buenos Aires, 2000, 119-125
4. En este sentido la lectura buscará diferenciar la experiencia analítica de la dimensión clínica, tal como Lacan lo situara en el *Seminario 22: R.S.I.*, Clase del 10/12/74: "[...] es indispensable que el analista sea al menos dos, el analista para tener efectos y el analista que, a estos efectos, los teoriza".
5. Antes de la disputa David le había solicitado a Constance que le advirtiera cuando su ego obstaculizara su trabajo.

David ahora es convocado, *obligado* a responder por ello. Y así deviene trabajador de la causa de Constance no si antes haber pasado por el derrumbe de su universo académico y matrimonial, de haber coqueteado con la culpa y con un nuevo suicidio: el de su reputación. Escritura novedosa para el sujeto, que sólo busca adormecer con sentido la falla estructural dando explicación al exceso. Sin embargo, esta producción subjetiva, efecto del significante, es en sí misma un hecho de escritura. Entonces, leamos.

El tercer tiempo llega *Make it stop*. La inminencia de la muerte de Constance, su causa, hace de David un trabajador, pero ahora, en el seno de otro discurso: el analítico. Allí el sujeto se divide por ese síntoma/pregunta, pero aún posterga el acto en su fantasma, no su culpa.⁶

El redoblamiento de ese acto de lectura —el de Gale— podrá, entonces, abrir el piso superior del grafo por él conocido y obtener cierta ganancia de saber que lo conduzca a escribir su texto de otro modo: “quiero que me recuerden...”. Berlín, su alumna, insólitamente su primer analista (*ser-más lista*) ha redoblando la interpretación que el inconciente porta: “mostrarle a los que mandan que es más listo”. Ese ha sido su constante saber-hacer con el fantasma.

Leamos ahora, esa experiencia formalizada. Leamos, clínicamente, un posible pasaje del T_3 al T_4 .

Interpelado el sujeto, el “quiero que me recuerden por mi forma de llevar la vida no por como moriré” revela otra vertiente. Allí se condensa la posición fantasmática, aquella por la que el sujeto debe responder, su *saber-hacer*: el modo en que ha vivido su vida. Pero, a su vez, y he allí el redoblamiento, la articulación al cuarto movimiento—dónde algo nuevo puede producirse a partir de la ganancia de *saber*—la vía por la que Gale puede hacer de él, de ese síntoma soportado fantasmáticamente, un instrumento. Instrumento para hacer, que del lado de la invención, hará al sujeto responsable de su *saber-hacer-acción*... su suicidio. Ciertamente siempre de la mano de Constance, su musa inspiradora.

Si antes sostuvimos que David es responsable de la puesta en forma del suicidio de Constance es por que allí juega su acto, su *primario*

6. Cf. Domínguez, M. E. (2006) “Los carriles de la responsabilidad: el circuito de un análisis”. En *La transmisión de la ética: clínica y deontología. Vol. 1 Fundamentos*, Letra Viva, Buenos Aires, 2006, p. 131-143.

suicidio, paradójicamente también en cámara⁷. El redoblamiento, entonces, permite otra lectura y da lugar a una nueva escritura con aquellos significantes que han marcado al sujeto, con las llaves que él mismo porta. Efectivamente Gale no puede salirse del grafo, no puede dejar de hablar de él porque allí se sitúan las llaves de su... libertad.

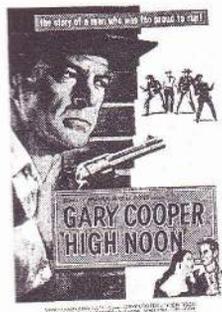
Entonces, la responsabilidad: respuesta situada en el tiempo 4 del síntoma, que sabe-hacer-con-él-ahí. Acto del sujeto destituido⁸ que se desprende de su neurosis⁹ ¿puede ser leída en Gale? Su respuesta que paradójicamente escribe su nombre David Gale vía un acto exitoso: su suicidio, ¿puede ser leído como el atravesamiento del umbral de la culpa que, como "*suicidio del sujeto*" (Miller, 1993, p. 48) profiere un ¡No! al Otro? No lo sabemos, el se sustrae de esa lectura, se sustrae de formalizar su acto.

He allí su llave: un acto "auto". Escritura en la que aún, como activista de su causa, conserva y nos deja una nueva Constance¹⁰. Una nueva musa inspiradora a la que lleva de la mano a recorrer su circuito corto, su fantasma y a la que le lega el desafío de *ser mas lista*, de ser su *analista*, pero el suicidio, su suicidio le sustrae el paciente y a cambio le entrega un mártir: David Gale.

7. No sólo la cámara que filma la muerte de Constance y la que finalmente capta a David dando fin a la filmación, sino también en el exterior del penal allí donde la inminencia de su muerte convocó a un séquito de periodistas.
8. Ciertamente el fin del análisis deja como saldo un sujeto destituido. Cf. Schejtman, F.: (1999) *La destitución del sujeto*.
9. Dejamos pendiente la discusión de la sentencia lacaniana: "*de nuestra posición de sujetos somos siempre responsables*" que dejaremos pendiente, pero que adelantaremos se tratará, para cada quien, de recorrer el circuito de un análisis.
10. Ciertamente un acto produce sujeto, eso es lo que hemos leído allí. Un sujeto que sabe-hacer con su fantasma, es más que realiza su fantasma. Pero ¿podemos llamar a eso responsabilidad, es decir, una respuesta que termina con esa enfermedad que supone una neurosis y que abre las puertas del acto... responsable? (Cf. Lacan, J.: (1987) "Proposición del 9 de octubre de 1967 sobre el psicoanalista de la escuela" (versión escrita). Op. cit, p. 16). Sin embargo, no hay lectura allí de la letra. Gale no ha leído su singularidad. Volveremos sobre esta distinción, entre sujeto y singularidad, en otra oportunidad.

Referencias

- D'Amore, O. (2006) "Responsabilidad subjetiva y culpa". En *La transmisión de la ética: clínica y deontología. Vol. 1 Fundamentos*, Letra Viva, Buenos Aires, 2006, 145-165.
- Domínguez, M. E.: (2006) "Los carriles de la responsabilidad: el circuito de un análisis". En *La transmisión de la ética: clínica y deontología. Vol. 1 Fundamentos*, Letra Viva, Buenos Aires, 2006, 131-143.
- Lacan, J.: (1959-60?) "Reseñas de enseñanza. Primera parte. Reseña con interpolaciones con el Seminario de la Ética". En *Reseñas de enseñanza*. Editorial Hacia el Tercer Encuentro del Campo Freudiano, Buenos Aires, 1984, 3-23.
- Lacan, J.: (1964) *El Seminario. Libro 11: Los Cuatro Conceptos Fundamentales del psicoanálisis*. Paidós, Buenos Aires, 1993.
- Lacan, J.: (1967) "Proposición del 9 de octubre de 1967 sobre el psicoanalista de la escuela" (versión escrita). En *Momentos cruciales de la experiencia analítica*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 1987, 17-18.
- Lacan, J.: (1969-1970) "El amo y la histérica". En *El seminario. Libro 17: El reverso del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1992, 29-39.
- Lacan, J.: (1974-1975) *Seminario 22: R.S.I.* Clase del 10-12-74. Inédito.
- Lacan, J.: (1975-76) *Seminario 23: Le Sinthome*. Clase del 13-1-76. Inédito.
- Lacan, J.: (1976-77) *Seminario 24: L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*. Clase del 15-2-77. Inédito.
- Miller, J. A.: (1983) "No hay clínica sin ética". En *Matemas I*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 1987, 122-131.
- Miller, J. A.: (1988) "Jacques Lacan: Observaciones sobre su concepto de pasaje al acto". En *Infortunios del acto analítico*, Atuel, Buenos Aires, 1993, 39-55.
- Miller, J. A.: (1996) "Sobre *Die Wege der Symtombildung*". En *Freudiano II*, EEP, Barcelona, 1997, 7-56.
- Miller, F.: (1999) *La destitución del sujeto*. Conferencia dictada el 26 de junio de 1999 en las Jornadas: "Clínica, malestar y subjetividad", Universidad de Buenos Aires, Facultad de Psicología, Secretaría de extensión Universitaria. Programa de Cultura y Psicoanálisis. Inédito.
- Slimobich, J. L.: (2002) "El no lo sabía. Discurso y escritura". Alocución del 23/12/2002. En http://www.letrahora.com/ver_notas.asp?codigo_notas=150



High Noon | A la hora señalada
Estados Unidos, 1952
Fred Zinnemann

Gary Cooper
Grace Kelly
Thomas Mitchell

Kant con Sade: El imperativo categórico¹

Rolando Karothy

En el período que se extiende desde 1959 a 1966, Lacan retoma algunas preguntas de Freud con el objetivo de releer y cambiar algunas de sus respuestas. Sus argumentos muestran que no está de acuerdo con la clásica tesis del superyó como heredero del complejo de Edipo y que, además, la ética del psicoanálisis en ninguna circunstancia puede estar sostenida en la función de ese imperativo.

“La búsqueda del bien –dice Lacan– sería pues un callejón sin salida si no renaciese *das Gute*, el bien, que es el objeto de la ley moral” y agrega: “Nos es indicado por la experiencia que tenemos de oír dentro de nosotros mandatos, cuyo imperativo se presenta como categórico, dicho de otra manera incondicional”.²

En estas citas aparecen varios fenómenos: el Bien, la ley moral y lo incondicional que evocan la diferencia radical que plantea Kant entre

1. El presente texto está extractado del capítulo “La ética de Kant”, que integra el libro *Una sola gota de semen: El sexo y el crimen en Sade*, de Rolando Karothy, Editorial Lazos, Buenos Aires, 2005 (N. del E.)
2. Jacques Lacan: “Kant avec Sade”, en *Écrits*, Ed. du Seuil, Paris, 1966, pág. 766.

el Bien y el bienestar. Recordemos que este es uno de los elementos fundamentales del giro kantiano respecto de la ética aristotélica, es decir, el establecimiento de la diferencia clara entre el Bien y el bienestar y la afirmación de que el objeto de la ley moral es el Bien (*das Gute*, y no *Wohlstand*, que significa bienestar).

El idioma alemán posee expresiones que no permiten dejar de lado la diferencia entre el Bien y el bienestar. Para lo que los latinos designan con una sola palabra –*bonum*– tiene dos conceptos y expresiones diferentes: *Gute* y *Wohl* y en el caso de *malum* también: *Böse* y *Übel*.³

A partir del valor que tiene la conceptualización del Bien surge la posibilidad de la propuesta del carácter universal de la ley moral.

Un breve análisis de la película *A la hora señalada*, hecho por Feinmann, nos permitirá incursionar en la lógica del imperativo categórico. Se trata de un bandolero condenado a prisión por la acción del *marshal* Cooper. Una vez liberado, decide volver al pueblo donde éste reside y vengarse.

Gary Cooper se casará ese día. Entre la satisfacción y la algarabía de la gente del pueblo sale de la iglesia con su mujer, una joven cuáquera de firmes convicciones religiosas. “Sólo resta ahora despedirse, subir al pequeño carruaje que los espera y partir hacia la chacra donde vivirán. Es en ese instante cuando la noticia sorprende a Cooper: el asesino ha regresado. Y no viene solo, tres de sus hombres lo esperan en la estación del ferrocarril. Se han dado cita allí para perpetrar una venganza.

Cooper, confundido, vacila. No sabe aún cómo reaccionar. Los hombres del pueblo, sin embargo, no demoran en señalarle lo que debe hacer: *debe irse*. Uno de ellos, Thomas Mitchell, uno de los que más ascendiente tiene sobre los demás, es particularmente insistente: no deberá dispararse un solo tiro más en ese pueblo, están por llegar capitales del Este y cualquier violencia habrá de amedrentarlos, imposibilitando así la modernización, el progreso de la comunidad. El sheriff Cooper, en suma, debe resignar ahora su coraje (el mismo que cinco años atrás le sirvió para liberar al pueblo del *outlaw*), debe, con generosidad dejar de lado su orgullo meramente individual y alejarse

3. *Wohl* o *Übel* significan sólo una relación con nuestro estado de agrado o desagrado, de regocijo o sufrimiento. El bien (*Gute*) o el mal (*Böse*), según Kant, significan siempre una relación en la voluntad “en cuanto ésta está determinada por la ley de la razón a hacer de algo su objeto; pues la voluntad no se determina nunca inmediatamente por el objeto y su representación, sino de una facultad de hacerse de una regla de la razón, la causa motora de una acción [...]” (Immanuel Kant: *Crítica de la razón práctica*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1984, pág. 91).

con su joven esposa. La joven esposa, por otra parte, así lo desea. Recordemos que es cuáquera y odia la violencia, *toda* violencia".⁴

Sin embargo, Cooper decide enfrentar a los "fuera de la ley" pues —dice— que si no los enfrenta deberá huir durante el resto de su vida. Solicita la colaboración de los hombres del pueblo para formar una partida y así, unidos, derrotar a los bandidos. Pero todos le niegan su apoyo, incluida su esposa, la joven cuáquera.

Cooper, entre tanto, sólo sabe que *debe* ser valiente ("*I only know I must be brave*"). Ésta es la *máxima de su voluntad*. Y según dijera Kant: "Ni en el mundo ni fuera de él hay nada que pueda considerarse como absolutamente bueno más que una buena voluntad".⁵

Para Kant, un acto es *moral* en la medida en que puede ser aceptado como *ley universal*. Así lo afirma la ley fundamental de la razón pura práctica: "Obra de tal modo que la máxima de tu voluntad pueda valer siempre al mismo tiempo como principio de una legislación universal".⁶ Así lo entiende también el *marshal* Cooper. Como *hombre de ley*, su imperativo es "debo ser valiente". Esta valentía, a su vez, es un *acto moral* porque se opone al robo y al asesinato (representado por los *fuera de la ley*). Si no realizara este *acto moral*, el *marshal* Cooper (en tanto *hombre de la ley*) se autodestruiría al contribuir a edificar una sociedad basada en el robo y el asesinato. La ley moral debe ser, ante todo, coherente consigo misma.

Esta ética presupone una coincidencia ideal de todos los hombres, de todos los seres racionales, como criterio de moralidad. Es la ética de la *Aufklärung*, la ética de la Ilustración europea que no puede pensar las contradicciones. De este modo, las distintas voluntades individuales crean la armonía social a través del "contrato social".

No es casual que se haya visto en el *marshal* Cooper la acabada figura del hombre moral del capitalismo. Es, en efecto, esta sociedad basada en la competencia la que ha creado a este Cooper individualista, capaz de enfrentar a toda la comunidad y transformarse en un héroe, demostrando así que los valores individuales valen más que los colectivos.

José Pablo Feinmann afirma: "Dejemos de lado la teoría del miedo. Escuchemos sin prejuicios lo que los hombres del pueblo le están

4. José Pablo Feinmann: *Pasiones de celuloide*, Ed. Norma, Buenos Aires, 2000, pág. 211.

5. Immanuel Kant: *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1981, pág. 27.

6. Immanuel Kant: *Crítica de la razón práctica*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1984, libro I, cap. I, parágrafo 7, pág. 50.

diciendo a Cooper. Su historia, le dicen, no tiene sentido, no tiene sentido disparar un solo balazo más en este pueblo, esa época –la suya– terminó. Usted y esos cuatro asesinos que quieren matarlo pertenecen al pasado. Le agradecemos lo que usted hizo por nosotros en ese pasado, pero ya está, se acabó. Nuestra comunidad, hoy, es otra. Todos hemos cambiado. Usted no cambió. Es usted quien atrae la violencia. A usted lo buscan. Sin usted, no habrá violencia. Los bandidos no nos atacarán a nosotros. Nuestro mundo ya es otro. Sin ninguna violencia, la actualidad de nuestra vida comunitaria los rechazará como escoria del pasado”.⁷

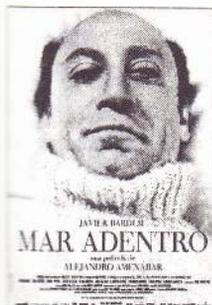
Sólo algunos aspectos de la película posibilitan esta interpretación que desplaza el problema de la ética kantiana a la hegeliana. Pero, en fin, ¿por qué no? ¿O acaso es equivocado suponer que los hombres del pueblo le están enseñando a Cooper que un individuo no puede realizarse en contra de su comunidad? En suma: los hombres de la comunidad, en *High Noon*, confían en que su rechazo de la violencia evitará toda violencia. Porque la violencia, en ese pueblo, pertenece al pasado, y todo lo que pertenece al pasado está inexorablemente muerto. Confían, en fin, en que el *Volkgeist* hegeliano (el espíritu del pueblo) triunfará sobre la anarquía. Por eso tienen razón.

Pero – continúa Feinmann – ¿por qué no admitir que también Cooper tiene razón? “Honesto kantiano, debe quedarse en ese pueblo y enfrentar su destino. Debe ser valiente. Debe ser fiel a la máxima de su voluntad.

Por todo esto, *A la hora señalada* es una de las grandes tragedias de nuestro tiempo. Todos tienen razón. La comunidad y Gary Cooper. Porque así es la tragedia: no es la simple lucha de lo bueno contra lo malo, ni de lo justo contra lo injusto, sino el complejísimo enfrentamiento de lo bueno contra lo bueno y de lo justo contra lo justo. *A la hora señalada*, además, plantea el más profundo, eterno problema de la ética: la armonía de la eticidad colectiva con los fines de la libertad individual”.⁸

7. José Pablo Feinmann: *Op. cit.*

8. *Ibíd.*



Mar adentro
España, 2004
Alejandro Amenábar

Javier Bardem
Belén Rueda
Lola Dueñas

Bioética narrativa: el valor de las ficciones frente al padecimiento extremo

Natacha Salomé Lima

Un paciente, afectado por un tumor craneal se encontraba en fase terminal, pero todavía lúcido. La familia lo acompañaba (esposa y dos hijos) con su presencia en el hospital y sujeto a las condiciones clínicas, con visitas frecuentes a la sala de terapia intensiva en la que estaba internado. El equipo de cuidados paliativos se ocupaba de aplicarle un tratamiento para el dolor y de darle apoyo psiquiátrico y psicológico. El desenlace estaba cerca cuando abruptamente el tumor comenzó a crecer de manera acelerada, generando una protuberancia en la frente del paciente, tomando un ojo y deformando completamente su rostro. Sus hijos lo habían visitado pocos días atrás, cuando el tumor era apenas visible, y para ese fin de semana estaba previsto un nuevo encuentro. El equipo psicológico se vio entonces ante el dilema de si convenía o no autorizar la visita.¹ Por un lado, era razonable que los niños vieran a su

1. Presentado por Leslie de Galbert, psicóloga franco-americana con una vasta experiencia en el área de cuidados paliativos, en comunicación profesional a Juan Jorge Michel Fariña, Cátedra de Psicología, Ética y Derechos Humanos, UBA.

padre por última vez antes de su muerte, pero por otro, consideraban que la visión súbita de la deformidad podría tener efectos traumáticos en ellos, y que tal vez era mejor que lo recordaran tal como lo habían visto la última vez. ¿Cómo mostrar los efectos del tumor en ese rostro sin generar el efecto de espanto que emerge de tal visión?

Durante un encuentro amoroso, una mujer de mediana edad se descubre un bulto en el pecho. Consulta a un médico y obtiene un diagnóstico conclusivo: se trataba de un tumor maligno y debían realizarle la extirpación de su pecho derecho. La mujer se angustia y manifiesta temores respecto de cómo esto afectaría su imagen corporal, su sexualidad, sus vínculos afectivos y amorosos... Consulta entonces acerca de la posibilidad de que le sea colocado un implante mamario en el curso de la misma operación en la que la ablación del pecho sería realizada. El equipo médico le informa que un procedimiento de ese tipo además de ser clínicamente desaconsejado, resulta sumamente riesgoso.² ¿Cómo debería intervenir en este caso el equipo de psico-profilaxis quirúrgica?

Los dos casos previos están extractados de testimonios reales. Son apenas una muestra de los múltiples desafíos que deben enfrentar cotidianamente los profesionales de la salud que trabajan en contextos de urgencia hospitalaria. ¿Cómo abordar los dilemas que estas situaciones conllevan? El presente trabajo intenta dar cuenta de una metodología para acceder a la complejidad implicada en tales situaciones, complejidad que como veremos escapa a las evidencias y requiere de un rodeo para volver luego con nuevos elementos al “caso real” que dio origen a la reflexión. Para ello propondremos el concepto de bioética narrativa, dando cuenta de los recientes avances y descubrimientos en el tema. Se trata de suplementar las formas tradicionales de exposición de casos, dando entrada a determinadas ficciones que ayuden a desplegar el núcleo conflictivo e irreductible necesario para acceder a su complejidad analítica. Se propone un recorrido que incluirá óperas de Wagner y de Puccini, escenarios cinematográficos, literarios y analíticos, para regresar luego al caso y abordarlo de acuerdo a una lógica que consideramos superadora de la encerrona inicial.

2. Presentado en ocasión del Seminario *Enfermedades oncológicas: asistencia clínico-preventiva ante la cirugía y la enfermedad terminal*, dictado por María del Carmen Mucci, UBA, 2010.

La encrucijada de la bioética

El campo de la bioética nos convoca a ese lugar de complejidad inaugurado por el acontecimiento de los grandes dilemas humanos. La bioética, se sabe, es la disciplina encargada de lidiar con la cuestión ética del *bios*, es decir de la vida que incluye, ineludiblemente, también la muerte del ser humano. Lo complejo deviene así lo constitutivo, lo propio e incluso lo distintivo del tipo de reflexión que abordaremos. Porque las decisiones, los principios y las responsabilidades que se toman en el campo de la bioética son diferentes maneras de cernir, en un intento por legalizar, ese real inaprensible, pero constitutivo del campo de las *decisiones humanas*. El discurso de la bioética, como todo discurso, se entreteje en la conversación de múltiples voces y allí radica el desafío actual que la encrucijada de su poder discursivo nos propone.

Como lo consigna Fernando Lolas Stepke (Lolas Stepke, 2008) tradicionalmente el origen de la bioética ha sido fechado en 1970, a partir de la publicación de la obra de Van Rensselaer Potter: "Bioethics: Bridge to the Future" y la fundación un año más tarde del Instituto Kennedy de Ética en la Universidad de Georgetown por André Hellegers, con el apoyo del Sargento Shriver y la propia familia Kennedy.

Sin embargo investigaciones iniciadas por Hans-Martin Sass en 2007 revelan que el término *bio-ética* fue acuñado en el año 1927, cuando Fritz Jahr, un pastor protestante alemán, publicó un artículo titulado: *Bio-Ethik. Eine Umschau über die ethischen Beziehungen des Menschen zu Tier und Pflanze* [Bio-ética: una perspectiva de la relación ética de los seres humanos con los animales y las plantas]. Artículo donde se propone un "imperativo bioético" (Sass, 2007) que supone una extensión del imperativo moral kantiano a todas las formas de vida: "*respeta a cada ser viviente como un fin en sí mismo, y trátalo, de ser posible, como tal.*"³

Este hallazgo no es solo una referencia histórica, sino que supone la recuperación de fuentes que a posteriori nos presentan una interesante posibilidad de resignificar el planteo bioético actual. En su obra pionera, Fritz Jahr se sirve de diferentes referencias en pos de la conceptualización de la problemática bioética. Una de esas referencias es la ópera *Parsifal* de Richard Wagner. Referencia que nos introduce en la narrativa de una conmovedora historia: un cisne ha sido asesinado

3. Declaración de Rijeka. Croacia. Marzo 2011. Publicado en IBISNews <http://www.ibisnewsletter.org/spip.php?article21>

a manos de un joven quien luego devendrá Parsifal. En un vano intento por defenderse, el joven afirma que posee su arco y flecha para dispararle a todo lo que vuela... Frente a semejante alegato *Gurmanz*⁴, señalando al cisne inerte, interpela al joven diciéndole: “*mira como nos mira...*” El respeto y el cuidado hacia los animales no proviene de su objetivación ni tampoco se sostiene en un deber moralista, sino que nos responsabiliza en tanto lo que somos capaces de percibir de nuestra propia condición humana a través de ellos. ¿Qué nos dice esa mirada inerte del cisne acerca de nosotros mismos? Instante de interpelación capaz de devolvernos nuestro propio mensaje en forma invertida.

Nuestra hipótesis será entonces que la utilización de recursos artísticos, musicales, cinematográficos o expresiones del arte en general constituyen una *via regia* para ampliar y suplementar el *pathos* del dilema. El vocablo *pathos* da cuenta de múltiples significaciones; puede ser definido como uno de los tres componentes de la retórica aristotélica junto con el *logos* y el *ethos*; pero también designa: *todo lo que se siente o experimenta: estado del alma, tristeza, pasión, padecimiento, enfermedad*. En la crítica artística la palabra *pathos* se utiliza para referirse a la íntima emoción que una obra de arte despierta en quien la contempla. Mientras que dentro del binomio *Eros-Pathos*, supone la bipolaridad permanente de amor y muerte, del movimiento que enlaza el sufrimiento con el amor, o al amor sufriente.

Siguiendo la dicotomía pero introduciendo a la vez un planteo que da cuenta de la complejidad narrativa, podemos reflexionar acerca de uno de los presupuestos del racionalismo, edificado sobre lo que fue el *realismo antiguo*. Se trata de “la expulsión de los sentimientos, las emociones, los deseos, las expectativas, los valores y las creencias del área de la racionalidad. Para la filosofía clásica, uno es el orden *dianoético* o intelectual y otro el *ético* o moral. El orden de lo ético es el de las pulsiones irracionales, las llamadas virtudes concupiscibles o abdominales, e irascibles o torácicas. Esas pulsiones tienen una gran significación moral y práctica, ya que tienen un importante papel cuando están bien ordenadas (eso es el *éthos*) a diferencia de lo que sucede cuando se desordenan, es decir, cuando no obedecen a los dictados de la razón (eso es lo que se llamó *pathós*, por contraposición a *éthos*)” (Muñoz, y Gracia, 2006, p. 25)

4. Extracto del texto de la ópera *Parsifal* de Richard Wagner.

Intentaremos de este modo trabajar sobre el discurrir de una bioética narrativa. Y para eso se hace necesario retomar los fundamentos de la disciplina filosófica. Originaria de la Grecia del siglo V a.C., la filosofía nace en la tensión entre dos paradigmas, el del mito y el del logos que surge del incipiente sistema de la polis. La filosofía, en su doble nacimiento, se tensiona entre la poesía de los presocráticos y el logos platónico, tensión que permanecerá hasta nuestros días. Al decir de Alain Badiou la filosofía no nació de manera simple; como los grandes monstruos de la mitología, *nació dos veces*. (Badiou, 2004, p.29) Todo lo que nace, lo hace en un complejo entramado de vínculos y relaciones de poder, y esto da cuenta de su carácter político.

Ubicamos entonces un primer nacimiento de la filosofía en los presocráticos –en Parménides, Heráclito, Empédocles– donde los poetas fundan la historia por medio de la palabra que es palabra mítica. El paradigma del mito inaugura un discurso que funda un ser y un estar en el mundo e impone una relación con la palabra diversa en tanto palabra sagrada, palabra material y por tanto palabra verdadera. El escenario terrenal era compartido con el divino en términos de alianza, donde las palabras y las cosas se inscribían en un solo orden. *“El poeta habla en su nombre, habla con la autoridad de la palabra. [...] Tal es el tono de la primera filosofía, un tono que todavía está muy cerca de una palabra sagrada. Llamamos palabra sagrada, sencillamente, a una palabra que declara que su verdad está ligada a aquél que habla.”* (Badiou, 2004, p. 30)

Pero todo discurso es una construcción situada, es decir que se entrama y a la vez genera prácticas propias del contexto social y político al cual pertenece. Esta relación del ser con la verdad comienza a circular de un modo diverso con la instauración de la polis. La palabra antes ritual deviene social, palabra humana, palabra diálogo. El logos inaugura la era del consenso, de la demostración, de la argumentación. Espacio para el debate, la retórica y la dialéctica que comienzan a jugar sus cartas en el ágora, instituyendo una forma de organización inédita. Este segundo nacimiento de la filosofía, resulta contrario al primero, pero constitutivo en tanto saber. Vernant dirá que *“la filosofía se encuentra, al nacer, en una posición ambigua: por su marcha y por su inspiración está emparentada a la vez con las iniciaciones de los misterios y las controversias del ágora; flota entre el espíritu de secreto, propio de las sectas y la publicidad del debate contradictorio que caracteriza a la actividad política.”* (Vernant, 2005, p. 71)

Este rodeo ha sido necesario para establecer cómo intentamos pensar la problemática bioética, en el afán por deliberar sobre un texto capaz de abrir a una narrativa ético/estética que suplemente la reflexión respecto del escenario actual.

Aquella aparición pionera del término Bio-ética de 1927, estaba embebida del pensamiento de influyentes pensadores del romanticismo europeo como Theodor Fechner, Rudolf Eisler, Arthur Schopenhauer y Richard Wagner, pero también recoge el legado de importantes precursores como Albert Schweitzer, San Francisco de Asís e Immanuel Kant. La aparición del concepto se forja en medio del debate de entreguerras: Fritz Jahr publicó sus escritos entre 1927 y 1934, debiendo abandonar, de hecho, su trabajo investigativo en 1933, con el asenso de Hitler al poder en Alemania. Fue en ese momento cuando fueron clausuradas la mayor parte de las publicaciones científicas progresistas, entre ellas la revista *Kosmos*, en la que había publicado su artículo pionero.

Pensar la bioética desde una narrativa, no puede prescindir de la dimensión filosófica, política y estético-analítica que constatamos en los inicios mismos de la disciplina. Dimensionamiento que alcanza *après-coup* a la propia Declaración Universal de Bioética y Derechos Humanos promulgada por UNESCO en 2005.⁵

Como ya adelantamos, uno de los aspectos más sorprendentes de la exhumación de la obra pionera de Jahr es el de la estética. La referencia al *Parsifal* de Wagner como gesto inspirador del concepto de bioética resulta, en este caso, decididamente precursor. Escuchar, analizar, reflexionar, pensar sobre el texto de una ópera, dándole entrada a un discurso diferente, es también una manera de introducirnos en una narrativa distinta, capaz de dar cuenta de una ética de la responsabilidad en donde *el movimiento de la bioética* se hace posible. (Muñoz y Gracia, 2006, p. 15)

Si nos detenemos en la entrada “Crítica latinoamericana” (Tealdi, 2008, pp.153-156) del Diccionario de bioética vemos que Juan Carlos Tealdi sostiene que “el marco institucional latinoamericano y sus realidades nacionales tienen particularidades contextuales que dan especificidad a las construcciones bioéticas.” Luego enumera varios de los puntos centrales para arribar a una definición de bioética y concluye: “la bioética regional ha de construirse entonces de lo parti-

5. Para ampliar esta referencia ver el artículo: *Nachträglich de la (bio)ética en Aesthetika* Volumen 6, Número 2, Abril 2011.

cular a lo general y a su vez de lo general a lo particular, en una dialéctica continua porque es en la exigencia de individuos particulares a las instituciones desde donde se verifica la realidad imperativa de su cumplimiento, pero es en la acción del Estado desde donde se verifica el grado de respeto a esos deberes. [...] La bioética regional ha de ser casuística porque no puede concebirse en abstracto, sino surgiendo en situaciones concretas particulares, pero a la vez debe aceptar y reconocer los principios éticos universales consagrados en los derechos humanos porque ellos son el reconocimiento institucionalizado de aquellos deberes intransferibles, no negociables, absolutos y universalizables que se exigen moralmente” (Tealdi, 2008, pp. 155-156)

Según la Organización Panamericana de la Salud (OPS) la bioética puede ser definida como “el estudio sistemático de la conducta humana –examinada a la luz de los principios y valores morales– en el área de las ciencias de la vida y la atención de la salud.” (Stagnaro, 2002, p.1) Para eso se establecieron cuatro principios rectores, en un afán por acotar y reglamentar éticamente la práctica clínica: 1) autonomía 2) beneficencia 3) no maleficencia y 4) justicia. Cada uno de ellos ha constituido, a su modo, un intento de empoderamiento subjetivo, es decir: un intento por devolverle al paciente la autonomía antaño escamoteada por el paternalismo médico. Uno ha escuchado decir que la medicina le ha salvado la vida a la ética, y podríamos estar de acuerdo con esa afirmación. Pero también es cierto que la bioética le ha devuelto la *dignidad* a la medicina⁶ y el consentimiento informado es una prueba fehaciente de ello.

¿Pero adonde condujeron estas definiciones clásicas de la bioética? Haciendo una revisión de una gran cantidad de artículos académicos y científicos, nos encontramos con que una y otra vez se intenta cernir la complejidad de lo real dentro de una trama discursiva que no alcanza a soportarlo. ¿Puede el dilema bioético –en términos de conflicto humano– ser pensado a la luz de un determinado número de principios y su articulación entre ellos? Aunque la pregunta parezca un tanto “iluminista” (ilusionados con la idea de que finalmente la razón ha podido explicarlo todo), es innegable, aún hoy en día, el peso que el positivismo científico continúa ejerciendo sobre nuestro modo de acercamiento a lo real: mientras podamos describirlo, seremos dueños de ello. Pero entonces ¿cuándo fue que el

6. Jan Helge Solbakk: <http://www.gleube.eu/polemics-3/bioethics-on-the-bench-89.htm>.

consentimiento informado pasó a funcionar como mera práctica institucionalmente burocratizada trastocando toda su potencia inicial? ¿Cómo abordar ese núcleo irreductible, esa dimensión conflictiva propia y constitutiva del dilema bioético, sin reducirlo a un dominio disciplinar ni principalista?

Una aproximación estético-analítica

Vamos a detenernos en un recorte concreto utilizando un film que despliega un debate bioético actual, el cual ha tenido múltiples interlocutores dentro y fuera del mundo académico. Se trata del film *Mar Adentro* (Amenábar, 2004) en el cual se recrea la historia de Ramón Sampedro, un hombre que a los 25 años sufre un trágico accidente, que lo deja irremediamente impedido. Ferozmente confinado a ese pequeño sitio de cuatro paredes, comienza a pensar en morir. Haremos un breve recorrido por las distintas narrativas que discurren sobre el debate bioético de la eutanasia. Para eso contamos con distintas referencias, definiciones, clasificaciones y situaciones que hacen a la controversia de las cuestiones que podríamos llamar *de vida o muerte*.

“Desde las definiciones clásicas, ya sea por acción u omisión, la eutanasia supone la decisión médica de provocar la muerte de una persona con el objetivo de poner fin a su sufrimiento. Se habla de eutanasia activa cuando la muerte es causada a través de una acción, administrando una inyección letal a la persona, por ejemplo; o de eutanasia pasiva cuando la muerte deviene de no proveerle los cuidados necesarios –alimento, agua, etc–. Estas modalidades deben ser distinguidas de la sedación paliativa, que consiste en facilitar a los pacientes terminales en agonía la posibilidad de recibir medicación que los duerma profundamente mientras esperan la muerte.” (Michel Fariña, 2010, p.2)

Si nos ceñimos a su aspecto clasificatorio, ubicamos los siguientes elementos que nos permiten aproximarnos a una definición de la eutanasia: 1) la muerte es provocada por un tercero, 2) estamos en presencia de una enfermedad mortal, 3) el paciente solicita que se le provoque la muerte, y 4) la muerte provocada resulta en su propio beneficio. (Gherardi, 2003, p.64) En estos términos, Carlos Gherardi realiza su recorrido precisando lo que una definición *apropiada* de la eutanasia debería contener, sin tomar partido acerca de si debe o no

ser implementada. El problema surge cuando las definiciones, en el intento por cernir un real imposible, resultan insuficientes y devienen parciales frente al *pathos* trágico de la situación. Esto no quiere decir que no sean necesarias –sabemos de la necesidad de un código compartido–.

Pero ¿qué ocurre cuando la persona padece un dolor insoportable, y no obstante su vida no está verdaderamente en peligro? “En ese caso la medicina no está autorizada a intervenir, quedando la decisión en manos del doliente. Pero una vez más ¿qué ocurre cuando fruto de su propia dolencia la persona no está en condiciones de llevar adelante una iniciativa que ponga fin a su padecimiento?” (Lima y Michel Faña, 2011)

Ramón Sampedro yace postrado inmóvil mientras *Nessun Dorma*, aria del acto final de la ópera *Turandot*, de Giacomo Puccini (1858-1924) comienza a escucharse. La música puebla la habitación, se nos muestra una ventana abierta desde donde un cielo resplandeciente envuelve a Sampedro en un viaje de retorno; vuelve al mar, a la inmensidad del mar y al re-encuentro con un amor impedido. La película nos aporta así desde una cosmovisión estética, la posibilidad de percibir algo de cierto posicionamiento subjetivo. Posicionamiento de un sujeto frente a la inminencia de una decisión, no-consciente, fuera de todo cálculo, pero cuyos efectos se estructuran a partir de un enigma. En la ópera de Puccini, el príncipe extranjero pretendiente sortea difíciles enigmas en los que se *juega su vida* en la disyuntiva del amor. Sin hacer valer su derecho a un enlace forzado, le devuelve a la princesa *Turandot* un enigma: si quiere quedar libre del rehuido compromiso de tener que casarse con él, debe adivinar su nombre antes del alba. *Nadie debe dormir* (*Nessun Dorma*) cuando se es convocado a responder.

¿Cuál es el alcance de la decisión que esta escena introduce? ¿Qué perspectivas se abren para un sujeto en tránsito a la muerte? Es interesante escuchar allí las “salidas” ofrecidas por los distintos discursos que rodean a Sampedro. Ya sea desde el religioso que obliga a vivir la vida como “te ha tocado vivirla” con esa idea abstracta de vida y esa promesa funesta de felicidad futura, de felicidad de ultramundo. Pero también está la respuesta desde la militancia, del “derecho a terminar con la vida”, derecho sobre la vida que debería incluir a la muerte, ya que esta segunda es parte de la primera. Estas respuestas no son salidas, sino escapes, fugas en las que se escamotea la responsabilidad del sujeto. No se trata de estar a favor o en contra de la eutana-

sia, sino de devolverle a la discusión esa pregnancia subjetiva que no puede ser eludida. Como decía Ignacio Lewkowicz “opinar a favor o en contra no cesa de constituir la operación básica de identificación imaginaria. El comentario circula sin rozar la superficie de lo comentado; agrupa y disuelve conjuntos fácilmente encuestables. Hoy ganan los a favor; mañana los en contra. El tema que ocasionalmente los divide carece de significación por sí; vale por su función imaginaria de demarcación de una diferencia pequeña, de una diferencia opinable.” (Lewkowicz, 2003) *Si la discusión es a favor o en contra, nada hay para seguir pensando.*

Desde la vertiente estética, Amenábar introduce otra “salida”. Salida que posibilita una lectura que desde la racionalidad narrativa y hermenéutica genera otro tipo de ética, que es la ética de la responsabilidad. Será entonces desde una narrativa que permita recuperar y vehiculizar el afecto en juego, desde donde podremos continuar deliberando acerca de la vida y de ese *bios* conflictivo de la (bio)ética. Planteo que sin desligarse de la responsabilidad, *ob-liga* a una respuesta subjetiva que escapa a las distintas polaridades particularistas. Y Sampedro la encuentra, encuentra una salida y sale volando⁷. Instante de anoticiamiento subjetivo, que desde el *Nessun Dorma*, le permite reconocerse en un lugar donde no se conocía; es en ese *enlace con la muerte* lo que interroga, y nos devuelve la fuerza y la premura del conflicto con el cual se enfrenta.

Recuperar este planteo desde el posicionamiento subjetivo, nos devuelve una narrativa que abre a la reflexión acerca de cuestiones ineludibles a la hora de pensar la responsabilidad y el deseo. Además se constituye en un intento por abstraernos de cierto efecto de *parcialización* o *dominación* de determinados aspectos por sobre los otros. Y por eso proponemos la siguiente disyuntiva lógica extraordinaria para pensar estas cuestiones bioéticas. Se trata de la disyuntiva de “¡*La bolsa o la vida!* Si elijo la bolsa, pierdo ambas. Si elijo la vida, me queda la vida sin la bolsa, o sea, una vida cercenada.” (Lacan, 1964, p.220) No hay salida posible sin pérdida, algo hay que perder para construir un campo de imposibilidad, de algo que no se puede, que habilite lo posible. Pero Jacques Lacan nos enfrenta luego a una segunda alternativa: “¡*La libertad o la vida!* Si elige la libertad, pierde

7. Es en el momento de un encuentro o re-encuentro fantaseado y añorado donde Sampedro se permite poner en palabras su amor, y también su premura, su urgencia y su desesperación: *me dijeron que estabas aquí y vine volando.*

ambas inmediatamente –si elige la vida, tiene una vida amputada de la libertad.”⁸

Y una vida amputada de libertad ¿es una vida digna? Esto mismo se pregunta Hugo Dvoskin en su comentario al film *Mar Adentro*. “La estructura se sostiene en la medida en que el sujeto confrontado con el dilema de la *bolsa o la vida*, abandona la bolsa para tener la vida, abandonar algunos goces para acceder al deseo. Esa operación, sin embargo, no es sin llevarse algunas monedas de la bolsa, sin algún contrabando. Es la vía para poder quedarse con los goces que suplen el Goce que no hay por efecto de haber perdido la bolsa. La vida entonces, también podría transformarse en in-digna, bajo la forma de la *miserabilidad, cuando sólo se tienen monedas para contar las monedas que no se tienen.*” (Dvoskin, 2011)

“El pecho o la vida”: más allá de *la teta asustada*

El caso de Ramón Sampedro, así retomado por la mirada analítica, nos devuelve una pregunta crucial: ¿a qué se considera una vida digna? Al inicio de este escrito hemos presentado un caso que nos interpela profundamente. Se trataba de una cirugía seguida de ablación con el consecuente daño para la imagen corporal. Relataremos nuevamente el caso, agregando ahora algunas consideraciones: durante un encuentro amoroso, una paciente se descubre un bulto en el pecho. El diagnóstico médico fue conclusivo: producto de un tumor maligno, debían realizarle la extirpación de su pecho derecho. Ante la angustia que una mutilación tal despierta en una mujer en relación a su imagen corporal, a su narcisismo, a su sexualidad, a sus vínculos afectivos, amorosos, y en todo lo que *un pecho* puede representar, consulta por la posibilidad de colocación de un implante mamario, en el curso de la misma operación en la que la extirpación sería realizada, para que así *la falta no sea notada*. Se le informó que un procedimiento de ese tipo además de ser desaconsejado, era muy riesgoso.

Pero el tema de la falta llama nuestra atención, y nos cuestiona acerca de la pérdida, sobre el agujero real, sobre los tiempos del duelo,

8. Lacan agrega aquí una última disyuntiva lógica: *¡Libertad o muerte!* Aquí, por entrar en juego la muerte, se produce un efecto de estructura un tanto diferente –en ambos casos, tengo a las dos. [...] Si eligen la libertad, entonces, es la libertad de morir. Es curioso que en las condiciones en que le dicen a uno: *¡Libertad o muerte!* la única prueba de libertad que puede darse sea justamente elegir la muerte, pues así se demuestra que uno tiene la libertad de elegir. Op.cit. p. 221

a la vez que introduce una interpelación a nuestros propios dispositivos de salud: frente a la disyuntiva: *el pecho o la vida*, nos retorna la pregunta ¿qué es la vida sin el pecho?

La disyuntiva, así planteada, parece no tener solución mientras el caso permanezca dentro de los límites del *bios* tal como lo recorta la ciencia médica. En otras palabras mientras no pueda darse entrada a la representación subjetiva que tiene el cuerpo para esta mujer. Ella percibe la acechanza que se cierne sobre su integridad, y si el médico no escucha esta demanda corre el riesgo de quedar atrapado en ese efecto violentatorio que tan bien expresa el fantasma de *la teta asustada*.⁹ Tomemos como ejemplo el uso de la terminología especializada: oncología, ablación, mastectomía, tumor, implante, todas palabras ajenas al lenguaje cotidiano, pero que nombran sin embargo una zona del cuerpo claramente erógena.

Esta tensión entre la nomenclatura técnica y la erótica del cuerpo es la que no puede ser saldada desde el interior mismo del dispositivo de salud. Es allí cuando cobra sentido el rodeo de la bioética en los términos en que más arriba la hemos presentado. Se trata de la importancia de las ficciones –narrativas, literarias, del discurso de una paciente– como motor de la estrategia de intervención. El cuerpo de una mujer es siempre un enigma. Respetar esa interrogación resulta esencial para lograr eficacia clínica.

Por eso nos gustaría concluir con la siguiente cita: “la prudencia podría ser una virtud estúpida para un siglo que creía no poder cumplir con la vocación de hombre más que superando sus límites y que quería realizar sin demora el Reino de Dios sobre la tierra. Pero nosotros volvemos a descubrir hoy que el mundo, es contingente y el porvenir incierto, que lo inteligible no es de este mundo, y que si se presenta en él, es sólo en forma de sucedáneos y a la medida de nuestros esfuerzos. La prudencia no es una virtud heroica si se entiende por tal una virtud sobrehumana; pero a veces hace falta coraje, aunque sólo sea el del buen juicio, para preferir *el bien del hombre* que es el objeto de la prudencia, a aquello que nosotros creemos que es el Bien en sí. Quizá finalmente esta virtud tenga todavía su oportunidad en una época que, cansada de los prestigios, contrarios entre sí, pero cómplices, del *héroe* y *el alma bella*, busca un nuevo arte de vivir del que sean desterradas todas las formas, incluso las más sutiles, de la desmesura y del desprecio.” (Muñoz y Gracia, 2006, p. 27)

9. En referencia al premiado film peruano dirigido en 2009 por Claudia Llosa.

Referencias

- Badiou, A.: (2004) "Arte, matemática y filosofía." En *Pensar el cine 2* (Gerardo Yomal, compilador), Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Badiou, A.: (2000) "Ética y Psiquiatría" en *Reflexiones sobre nuestro tiempo*, Ediciones del Cifrado, Buenos Aires.
- Dvoskin, H.: (2011) *El amor en tiempos de cine*, Buenos Aires: Letra Viva.
- Gherardi, C. R.: (2003) "Eutanasia". Artículo especial. *Medicina* (Buenos Aires).
- Jahr, F.: (1927) "Bio-Ethik: Eine Umschau über die ethischen Beziehungen des Menschen zu Tier und Pflanze" [Bio-ética: una perspectiva de la relación ética de los seres humanos con los animales y las plantas] *Kosmos. Handweise für Naturfreunde*, 24(1):2-4. Hay traducción en español. Lima, 2008 s/p.
- Lacan, J.: (1964) *Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Clase XVI El sujeto y el Otro: la alienación. Editorial Paidós. Buenos Aires.
- Laplanche, J. y Pontalis J-B.: (1996) *Diccionario de psicoanálisis*. Editorial Paidós. Buenos Aires.
- Lewkowicz, I.: (2003) "La situación carcelaria". *Revista Litorales*. Año 2, n°3. ISSN 1666-5945.2
- Lima, N.: (2009) "Fritz Jahr y el Zeitgeist de la bioética" en *Aesthetika - Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte*, Vol. 5, (1).
- Lima, N & Michel Fariña, J.J.: (2011) "Fritz Jahr's Bioethical Concept and its Influence in Latin America: An Approach from Aesthetics." *JAHR* Vol. 2 No. 4
- Lolas, Fernando: (2008). "Bioethics and animal research. A personal perspective and a note on the contribution of Fritz Jahr". *Biol. Res.* 41: 119-123.
- Michel Fariña, J. J.: "Eutanasia y suicidio asistido: narrativa cinematográfica de la muerte que más duele". *Aesthetika*, Vol. 6, (1), octubre 2010. Incluido en la presente obra.
- Muñoz, S. y Gracia, D.: (2006) *Médicos en el cine. Dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes*. Imagen, Comunicación y Poder. Editorial Complutense S.A.
- Pérez Marc, G.: (2010) "Sujeto y dolor: introducción a una filosofía de la medicina". Artículo especial. *Archivo Arg. Pediatr.* 2010;108(5):434-437

- Sass, H-M.: (2007) "Fritz Jahr's bioethischer Imperativ. 80 Jahre Bioethick in Deutschland von 1927 bis 2007". Bochum: Zentrum für medizinische Ethik, Medizinethische Materialien Heft 175.
- Solbakk, J. H.: (2006) "Catarsis y terapia moral II: Un relato Aristotélico". *Medicine, Health Care and Philosophy* 9:141-153
- Stagnaro, J.C.: (2002) "Bioética, formación de los médicos y ejercicio de la medicina en el marco del reduccionismo biomédico y la globalización económica". *Investigación en salud*, agosto, año/vol. IV, número 002. Universidad de Guadalajara. México
- Tealdi, J. C.: (2008) *Diccionario latinoamericano de bioética*. Bogotá: UNESCO - Red Latinoamericana y del Caribe de Bioética: Universidad Nacional de Colombia.
- Vernant, Jean-Pierre (2005): *Los Orígenes del pensamiento griego*. Capítulo IV. El universo espiritual de la polis. Editorial Paidós.



The King's Speech | El discurso del Rey
Reino Unido, 2010
Tom Hooper

Colin Firth
Geoffrey Rush
Helena Bonham Carter

El discurso del Rey: *un abordaje bioético*¹

Juan Jorge Michel Fariña

Vamos a hablar de una película que tiene especial interés para la ética. No sólo para la ética en tanto dimensión de la clínica –analítica, musicoterapéutica, fonoaudiológica– sino para la ética en tanto modo de lectura de una situación. Por eso el presente comentario interesa también al campo de la salud, de la educación, al del trabajo y las organizaciones, y al de todo escenario en que la comunicación humana se juegue en la diversidad erótica del cuerpo.

Una primera introducción será entonces a través de un pasaje del film de Slavoj Žižek. En apenas diez minutos desfilan en la pantalla secuencias memorables de *El Exorcista*, *Alien*, y especial-

1. Lo que sigue es una versión resumida del seminario dictado en el verano de 2011 para alumnos de Musicoterapia en la Facultad de Psicología, UBA. Un agradecimiento especial a Ignacio Trovato, quien organizó las presentaciones y a Carolina Rúa, quien participó de las investigaciones preliminares como parte de tu trabajo de tesina sobre el tema de las cuestiones éticas en Musicoterapia a través del cine. La presente versión incluye las contribuciones de los y las asistentes al Seminario de la Cátedra de Ética y Derechos Humanos, UBA y al curso *Movements and Movies in Bioethics*, dictado en la Universidad de Oslo, Noruega, en mayo 2011, también con nuestro agradecimiento.

mente *El Gran Dictador*, de Chaplin, para sumergirnos en acto en el escenario que nos interesa situar aquí. Se trata de la cuestión de la voz, de la emisión de la voz en la especie humana, mediada justamente por las vicisitudes eróticas del cuerpo. La tartamudez debe ser ubicada allí.

Nuestra segunda referencia introductoria será el comentario sobre el film aparecido en el órgano electrónico de la American Psychological Association, firmado por Nina Ghiselli y Gina Davis². El artículo, a la vez que elogia la propuesta estética, el trabajo de los actores, etc., advierte que sus méritos existen “[...] despite the incongruencies between *The King’s Speech* and what we now know about the origins of stuttering and its treatment”. Es decir que, para las autoras, la película presenta incongruencias respecto de lo que hoy sabemos respecto del origen y tratamiento de la tartamudez. Este es un camino posible: la psicología sancionando al film en términos de sus aciertos o desaciertos respecto de nuestros conocimientos acerca de una patología. Nuestro camino será evidentemente otro: preguntarnos, a la inversa, *qué es lo que el cine nos enseña*, en este caso sobre un trastorno del habla, un accidente de la comunicación, una inhibición, un síntoma. En otras palabras, en qué punto la ficción puede venir a rectificar nuestras evidencias.

Voz del caballo

Comenzaremos con una primer secuencia del film, secuencia que podríamos nombrar “voz del caballo” –es la definición que ofrece el diccionario de la Real Academia para la palabra *relincho*. Se trata de esos primeros 5 minutos del film, de ese via crucis en que el personaje se va aproximando al micrófono para hablar ante una multitud reunida en el estadio de Wembley. Las tomas del director son extraordinarias. Los impresionantes equipos de amplificación en la década del 30, el desfile de técnicos especializados, las gárgaras del locutor que hace la presentación preliminar, todo contribuye a generar un clima de tensión. Y cuando el personaje llega hasta el podio y se enfrenta al micrófono, nosotros, los espectadores, también estamos intimidados.

2. Nina Ghiselli y Gina Davis: Stuttering: Fact or fiction? (Tartamudez ¿realidad o ficción?). *PsycCRITIQUES*, Vol 56(13), 2011.

El personaje hace un largo silencio para darse fuerzas y comenzar, y es allí cuando relincha un caballo. ¿Qué nos dice el director con esta entrada de la *voz del caballo*?

Desde el punto de vista narrativo, se trata de una explicitación de la impaciencia del público, porque efectivamente la tartamudez *exaspera* al otro. Pero también podríamos conjeturar que el relincho del caballo está allí para indicarnos desde el inicio una diferencia crucial entre la lógica humana y la lógica animal. Nótese que en la toma cinematográfica el personaje está situado *frente* al caballo —la guardia real está mirándolo y la escena está filmada “en subjetivo”. Mientras que el caballo dispone sin fisuras de su relincho, el humano está librando una batalla con su voz. Se trata evidentemente de un caso extremo, en el que la inhibición del personaje se combina con la defectuosa amplificación del estadio, que en su reverberación multiplica los ecos del tartamudeo. Pero la escena está allí para decirnos algo más. Hay un punto extranjero, extraño en la voz humana. Algo que nunca termina de domesticarse completamente y que emerge de manera traumática. Ese es el sentido de los avances de filmes proyectados por Žižek: es la niña de *El Exorcista*, de cuyo cuerpo emanan sonidos irreconocibles, es la voz que se emancipa de sus palabras en *El Gran Dictador*, es la cantante sin cuerpo de *Mulholland Drive*. Esta dimensión *estructuralmente* traumática de la voz es la que retorna con efecto alienígena desde nuestro cuerpo, una sonoridad que siempre será ajena en el punto de no corresponderse con ningún objeto natural —como sí lo es finalmente el relincho para el caballo.

Como lo ha señalado Haydée Montesano, es ésta la noción originada en Heidegger y que Lacan retoma cuando propone el *objeto voz* ligado a la pulsión invocante. La voz como objeto no natural en lo humano es lo que permite pensar el campo del lenguaje, el significante y su articulación discursiva como algo independiente de la sonoridad efectiva, emanada de la naturaleza.

¿No es acaso esta misma situación la que padecemos quienes tenemos que dar conferencias, o hablar en público en circunstancias en las que se espera lo mejor de nosotros? ¿Y no se expresa acaso esta inhibición de manera más virulenta cuando por exigencias profesionales debemos dirigirnos al auditorio en lengua extranjera? También allí brotan de nuestros cuerpos sonidos que no reconocemos como propios y que nos desorganizan, nos angustian profundamente, nos dejan incluso sin palabras —es en este sentido que somos todos un poco tarta-mudos—.

Demóstenes

La escena finaliza, y con ella la agonía, la angustia del auditorio. Ya sabemos a esa altura que nuestro personaje es su Alteza Real, el Duque de York, hijo de su Majestad, el Rey George V de Inglaterra, Imperio que en los años 30 gobierna en 58 colonias a lo largo y lo ancho del mundo. Y que el discurso que se esperaba pronuncie en Wembley, era el mensaje escrito por su padre, mensaje que aprovechando las nuevas posibilidades de transmisión radiofónica, llegaría en directo a todos los súbditos de la corona.

El director corta la escena cuando el personaje, en el paroxismo de su inhibición, intenta penosamente completar la primera frase de su texto: *I have received from His Majesty the... the... the K...K... King...* Este corte, discursivo y escénico, está puesto allí por algún motivo: algo nos dice este hombre con su padecimiento, algo nos dice con las palabras que no llega a pronunciar del todo.

(El director nos anticipa así una clave que va a recorrer el film y que permite seguramente una lectura clínica del caso, lectura que estamos tentados de seguir por la evidencia del padre terrible, inalcanzable. Pero tal vez debamos esperar y buscar más atrás, en esa figura materna, anestesiada hasta el extremo, en la que se refugian con sus síntomas ambos hermanos: para nombrarlos con palabras del film: *the hen-pecked man*, *the stummed*: el pollerudo, el tartamudo).

Pero pasemos por un instante a la escena siguiente, la del burdo "tratamiento" indicado por el médico de la corte: *la cura de Demóstenes*. Llenar la cavidad bucal del paciente —con humo, con bolitas— indica la obvia torpeza de quienes quieren tratar el problema atacando el órgano. Sin embargo, aquí resulta interesante la referencia a Demóstenes, que como sabemos pasó a la historia como uno de los cinco grandes oradores de la Grecia Clásica, pero que había sido abucheado en su primer discurso, el cual no pudo siquiera finalizar justamente por ser tartamudo. El médico toma de la tradición mitológica el tratamiento de las piedras en la boca, olvidando cuál fue el punto de inflexión en la vida de Demóstenes, aquello que le permitió utilizar su voz de una manera diferente. Según la tradición, se trata del encuentro que llegó a tener con el mismísimo Platón, con quien, transferencia mediante, pudo operar el cambio en su vida.

La voix acousmatique

Todo en el film nos conduce entonces a lo que será la primera entrevista con este extraño personaje, cuya casa y consultorio se encuentran en un modesto barrio de Londres, y que tiene apenas una placa en la puerta, en la que se puede leer "Lionel Logue. Speech Defects".

De esta extensa escena sumamente rica en anotaciones, tomaremos el tramo final, por ser el que realmente adquiere valor de intervención.

El terapeuta le indica a su paciente que lea un pasaje de Shakespeare. El paciente intenta hacerlo pero se traba reiteradamente y desiste de mal modo, haciendo un gesto como para retirarse del consultorio. Es entonces cuando el terapeuta le propone un intento más. Lo conduce ante un aparato de grabación y le ofrece un micrófono, confrontándolo nuevamente con el texto. Pero antes, le coloca un par de auriculares. Y los espectadores, escuchamos ahora una sinfonía de Mozart. El paciente protesta porque entiende que aturdido por esos sonidos, no podrá leer su texto. Pero el terapeuta insiste y finalmente el paciente se somete a la experiencia.

Aquí lo interesante es la toma cinematográfica. El director nos ubica desde el ángulo del paciente: no escuchamos lo que él está leyendo, porque en la sala de cine suena Mozart a un volumen inusualmente alto. Tampoco podemos ver el movimiento de los labios del paciente, porque la cámara lo toma desde un ángulo en que el micrófono oculta su boca. En otras palabras, el director nos coloca en la posición del paciente, que está leyendo, pero sordo a su propia voz y sin espejos ni otros elementos en los cuales ver reflejados los movimientos de sus labios. Compartimos con el paciente la absoluta incertidumbre respecto de lo que sucede allí. La escena concluye, el paciente frustrado una vez más hace el ademán de retirarse, y es entonces cuando el terapeuta le entrega la grabación con una frase: *puede llevarla, no tiene costo extra. Es un souvenir.*

El paciente sale del consultorio. Su mujer está en la sala de espera y lo mira con gesto expectante. La frase del paciente es tan lacónica como lapidaria: *No.*

Pero lleva bajo el brazo el disco con la grabación. Tiempo después, este hombre regresa de una terrible discusión con su padre; lo vemos abatido, tendido en un sillón, hasta que de pronto comienza a vociferar insultos. Los espectadores imaginamos que están dirigidos a la figura de su padre, que acaba de humillarlo por su tartamudez. Y en parte es así, porque transferencia mediante, los insultos están dirigi-

dos al terapeuta: *farsante, estafador...* Busca entonces el disco con la grabación y lo hace sonar.

Tiene lugar entonces la escena que llamaremos, de la *voz acusmática*, para tomar el concepto de Michel Chion. El término “acousmatique” proviene del francés antiguo y fue conceptualizado por Pierre Schaeffer a propósito de la música concreta. Una definición posible sería *aquel sonido que nos llega pero sin que conozcamos la fuente en la cual se origina*. Como cuando escuchamos un ruido, y miramos espontáneamente en la dirección de la que provino el sonido. Suponemos que la mirada es más precisa que nuestra audición y buscamos apoyo en la visión para relevarnos de lo inquietante de la situación. Se dice que el término proviene de una secta pitagórica, ya que según la tradición, Pitágoras enseñaba *sin ser visto*, oculto tras una cortina, para evitar distraer con su imagen la atención de sus discípulos.

Retomado por Michel Chion en una serie de ensayos sobre el sonido en el cine, encuentra su mayor desarrollo en su obra de 1982 *La voix au cinéma*³, Chion examina la voz, no en su función portadora de palabras, sino como elemento de representación cinematográfica. Aborda la voz despojada del cuerpo que la sustenta, de las palabras que transmite sobre la persona que habla y del timbre que la matiza. “¿Qué queda?”, se pregunta: ese extraño objeto con el que pensar la voz.

Este concepto de *acusmática* así desarrollado por Michel Chion nos puede permitir entender esta escena de *The King's Speech*. Siguiendo el film de Žižek que comentamos al inicio, se trata de esa voz que se emancipa de un cuerpo. Son los sonidos que emanan del émulo de Hitler en *El gran dictador*, de Chaplin, o las palabras soeces que brotan de la boca de la niña poseída en *El exorcista*, o la melodía que queda flotando cuando se ha desvanecido la cantante en la escena de *Mulholland Drive*.

También para Bertie, su voz retorna de manera acusmática.

*To be, or not to be: that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? To die: to sleep;
No more; [...]*

3. Existe edición en español, *La voz en el cine*, Michel Chion, Ediciones Cátedra, 2004, 175 páginas.

Escuchamos la lectura del tercer acto del Hamlet en un inglés claro, sin dubitaciones. El personaje se queda pasmado ante esa voz que es la suya y al mismo tiempo se presenta como ajena. La escena se refuerza con la entrada de la esposa, que ingresa al living atraída por esa lectura impecable y conmovedora de Shakespeare, lectura que emana de una voz que conoce bien, la de su amado marido. Hay un corte, y en la escena siguiente, ambos están de regreso en el consultorio de Lionel Logue.

Interesa aquí explicitar el sentido ético de una intervención. Evidentemente el terapeuta había escuchado la lectura sin tartamudeo durante la primera entrevista y podría haber insistido para confrontar al paciente con el éxito de la grabación. Era una manera de prestigiarse como profesional y de retenerlo en su consultorio. Pero apuesta a otra cosa. Deja la decisión del lado del paciente. Se limita a entregarle el disco para que la decisión de encontrarse con la potencia de su voz sea un movimiento en el paciente. Recién entonces la terapéutica podrá alcanzar eficacia clínica.

4. La terapia *en situación*: el valor clínico de las ficciones

A partir de esa escena crucial, el terapeuta podrá desplegar una galería de recursos. Algunas son técnicas ya conocidas en el campo de la fonoaudiología, como hacerle notar al paciente que no tartamudea mientras profiere insultos a viva voz, o inducirlo a que diga cantando aquellas palabras con las que siente que va a trabarse. Pero otras serán invención situacional, como cuando lo provoca durante el ensayo de la coronación, para confrontarlo en acto con su enunciación a *viva voz*.

Respecto del carácter situacional de una enfermedad, recordemos la objeción de Alain Badiou a la máxima "tratar al enfermo y no a la enfermedad", la cual suele ser aceptada sin mayores reflexiones. Pero ocurre que si el médico centra su práctica en el "enfermo" es porque ya le supone un lugar. Porque ya lo ha condenado a su condición de tal. Hacerlo sobre la enfermedad, en cambio, abre la posibilidad de "[...] examinar una situación de imposibilidad contingente y trabajar con todos los medios para transformarla".

¿Qué significa entonces intervenir situacionalmente? Justamente, que las coordenadas que definen a una disfunción pueden cambiar y entonces modificarse ese cuadro que espontáneamente llamamos

“enfermedad”. Esto es muy claro en el film que estamos comentando. Los médicos centran su atención en el paciente en tanto enfermo, “tartamudo”, y en función de ello encaran su terapéutica. Pero es evidente que en Bertie el problema es situacional.

Esto se hace aún más claro en la continuación de la historia. Mue- re su padre, y luego de la abdicación de su hermano mayor, Bertie resulta el heredero del trono de Inglaterra. Debe dar su discurso en la ceremonia de coronación y Logue lo está asistiendo. Pero el arzobis- po y otras personas influyentes de gobierno le desaconsejan que siga viendo a este terapeuta, con el argumento de no es médico ni tiene acreditación profesional alguna.

Tiene lugar entonces una escena muy interesante, porque nos en- teramos cómo llegó Lionel a adquirir sus capacidades. Se trata de la guerra, La Gran Guerra. Los soldados regresaban del frente de bata- lla, muchos de ellos en estado de shock, imposibilitados de hablar. Le dijeron que él, que era bueno para estas cosas del habla podría tal vez ayudar a esos pobres muchachos. *Les hice terapia muscular, ejercicios, relajación, pero sabía que tenía que ir más allá, que los problemas eran más profundos. Esos muchachos gritaban de desesperación du- rante las noches, y nadie los escuchaba. Mi trabajo fue devolverles la confianza en sus propias voces, y hacerles saber que había alguien que los estaba escuchando.*

Este parlamento evoca evidentemente las consideraciones de Sig- mund Freud respecto de las neurosis de guerra y las neurosis traumá- ticas. El terapeuta no descarta el evento disruptivo, el factor desen- cadenante del hecho bélico, pero busca más atrás, en las experiencias tempranas, la causa del síntoma. Y allí dirige su terapéutica.⁴

4. En 1920 se produjo en Viena el primer gran debate sobre el estatuto de la neuro- sis de guerra, que comenzó con una acusación del teniente Walter Kauders contra el psiquiatra Julius Wagner-Jauregg, a quien se atribuyó haber utilizado un tra- tamiento eléctrico para atender a soldados afectados de neurosis de guerra, y de hecho considerados simuladores. Freud fue entonces convocado como experto por una comisión investigadora, para que diera su opinión sobre el eventual delito de Wagner-Jauregg. En el informe, Freud se mostró muy moderado con el psiquiatra, pero en cambio criticó con suma violencia, no sólo el método eléctrico, sino tam- bién la ética médica de quienes lo utilizaban. Recordó que el deber del médico es siempre y en todas partes ponerse al servicio del enfermo, y no de cualquier poder estatal o bélico, y estigmatizó la idea de la simulación, incapaz de definir la neu- rosis, fuera de origen traumático o psíquico: “Todos los neuróticos son simulado- res –dijo–, simulan sin saberlo, y ésta es su enfermedad”. (Laplanche y Pontalis, Diccionario de Psicoanálisis).

Antes de proyectar la última escena de la película, que es una suerte de compilado del recorrido realizado hasta el momento, haremos tres consideraciones finales. La primera, siguiendo una sugerencia de Dora Serué, respecto de las cuestiones éticas en el encuadre clínico. El terapeuta establece una necesaria asimetría en el encuadre, pero no lo hace de manera esquemática, rígida, sino que busca establecer la marca de una diferencia –porque los lugares no son simétricos. Dispone naturalmente de su técnica para ello. Pero qué pasa cuando en la primera entrevista llega un paciente infatuado, exigiendo que se lo llame *Your Royal Highness*, o en su defecto *Prince Albert Frederick Arthur George... y después Sir*.

En ese contexto, es el paciente el que pretende imponer una asimetría imaginaria, una regla de juego que de ser aceptada atentaría contra el tratamiento mismo. En ese caso, el terapeuta puede, debe quebrar los términos de la situación, planteando como lo hace Lionel Logue, una aparente propuesta de simetría. La frase, “aquí somos los dos iguales” es su vacilación calculada, una manera de cambiar las reglas de juego para incomodar la posición de infatuación en la que el paciente se presenta.

No sabemos si Lionel Logue convida con un té a todos sus pacientes en la primera entrevista, o si los llama por su apodo. Pero no cabe duda que hacerlo con éste fue el mejor modo de desarmarlo. Por eso, en la escena final, una vez que el paciente logró pronunciar el primer discurso espontáneo en su vida, una vez que superó con éxito esa prueba, cuando Bertie le dice a Logue “Gracias, amigo mío”, el terapeuta le responde “Thank you, Your Majesty” –con este “Su Majestad”, reingresa la necesaria asimetría. En el momento en que el paciente parece caer en la ilusión de que son efectivamente iguales, Lionel Logue le recuerda que él sigue siendo su terapeuta.

La segunda consideración es respecto de los cambios que se producen en el terapeuta a partir de la intervención acertada con un paciente. Recordemos que Lionel Logue es un actor frustrado. Ha hecho papeles menores en teatros vocacionales, pero cuando se presenta a una audición para una obra de cierta envergadura, es rechazado por el jurado. Pero la secuencia final del film lo muestra sin embargo frente a un curioso éxito. Éxito terapéutico y a la vez estético, teatral, podríamos decir. Cuando prepara a Bertie para ese discurso crucial, es él quien acondiciona la escenografía de la sala, quien promueve los ejercicios de relajación, quien abre la ventana, en síntesis, quien asiste a su paciente en un curioso debut, que es a la vez el suyo. Lionel

Logue redescubre así su vocación, que lo aleja del protagónico estelar para hallarlo más bien en una curiosa posición de analista, singular y a la vez organizacional, de una obra que no le pertenece pero de la que termina siendo una inesperada pieza clave.

La última consideración, entonces, respecto de la relación transferencial y las ficciones que hacen posible el acceso a un tratamiento. Se pudo conocer a través de los medios una declaración de una asociación de fonoaudiología, afirmando que luego de la difusión de la película, del Oscar de la Academia y del éxito de público, se incrementaron en un 30% las consultas, por trastornos del habla y de la comunicación. Un ejemplo extraordinario de cómo los pacientes, la sociedad necesitada de un servicio terapéutico, llega a consultar a un profesional a través de una inesperada transferencia que se instala en la sala de cine.

Como Demóstenes en transferencia con Platón, y como Bertie en transferencia con Lionel Logue, podríamos conjeturar que esas personas que llegaron al fonoaudiólogo, consultaron por primera vez su cartilla médica en transferencia con una ficción. Con la maravillosa ficción cinematográfica que nos ofrece *The King's Speech*.



Never let me go | Nunca me abandones
Reino Unido, 2010
Mark Romanek

Keira Knightley
Carey Mulligan
Andrew Garfield

La angustia ante la finitud. Trasplante de órganos y clonación humana

Irene Cambra Badii

Intervientes

En noviembre de 2011, el Observatori de Bioètica i Dret de la Universitat de Barcelona dio a conocer su Documento sobre *Trasplante de Órganos a partir de donante vivo*. Tomando como referencia el caso de España, que tiene desde hace casi veinte años la mayor tasa mundial de donación de órganos para trasplante, con 32 donantes por millón de habitantes en 2010, el informe constata que a pesar de que la tasa de donaciones va en aumento, también se ha incrementado la demanda de órganos.

Las listas de espera de pacientes que aguardan un trasplante de riñón o hígado no disminuyen. A pesar de que se ampliaron los criterios de inclusión (en relación a la edad, los riesgos potenciales o los estilos de vida), el Observatori es concluyente: *no hay órganos para todos*.

Se trata de un tema complejo: la escasez de los órganos provenientes de cadáveres, derivada sobre todo de la disminución de las muertes cerebrales, junto con la optimización de las técnicas quirúrgicas, y los mejores resultados que se obtienen minimizando el tiempo de

anoxia, han derivado en un crecimiento notable de los trasplantes de órganos emanados de sujetos vivientes.

¿Es posible lograr una legislación satisfactoria para los trasplantes de órganos a partir de donantes vivos?

El Observatori de Bioètica i Dret advierte claramente: *la generalización social de las donaciones entre vivos puede servir como medio de encubrimiento del tráfico de órganos*" (2011, p. 30). La venta de órganos es un fenómeno que se extiende en todo el mundo y que evidencia las desigualdades de recursos y de condiciones de vida y el riesgo de explotación de unas personas por otras. Un ejemplo estremecedor de este fenómeno de moderna esclavitud ha sido plasmado por el cine en el film *Dirty Pretty Things* (Stephen Frears, 2002) en el que familias de inmigrantes venden sus órganos en un centro clandestino ubicado en el corazón de Londres.

Pero aun cuando los trasplantes se produzcan fuera del tráfico, estas donaciones *intervivos* arriesgan consecuencias físicas y psíquicas para el donante —desde la posible disminución de la calidad de vida, hasta las presiones psicológicas y chantajes emocionales de las que podría ser objeto—.

El verdadero trasfondo ético radica en la noción misma de la "reposición de órganos". En caso de que las donaciones se multipliquen y las técnicas quirúrgicas se sofisticquen ¿estamos más cerca del progreso, o rozamos un punto límite de la existencia humana?

Hace ya diez años, el filósofo Jean Baudrillard (2002) nos alertaba sobre el "*deseo tecnológico de inmortalidad*", que en nombre del avance de la medicina, niega la muerte y la disocia de la vida. Baudrillard sugiere que aquello que a primera vista aparece como progreso o *revolución* científica, puede representar sin embargo una *involución*, en la medida en que niega lo que distingue a los seres humanos como especie: *la preparación para la muerte*.

Baudrillard toma para su escrito la hipótesis de la clonación. Hoy sabemos que la duplicación de seres humanos para ser utilizados como repositorios de órganos está absolutamente prohibida y por lo tanto fuera del horizonte de la ciencia. Ello no quita sin embargo que forme parte de un potencial futuro ominoso para la humanidad. De hecho, ha sido tema de la literatura fantástica y de varias películas de ciencia ficción. En casi todas ellas, los clones ignoran su condición de tales, lo cual suele plantear la cuestión ética elemental.¹

1. Un ejemplo de ello es el film *The Island* (Michael Bay, 2005), el cual despliega una

Una película reciente, *Never let me go* (Mark Romanek, 2010), basada en la novela homónima de Kazuo Ishiguro plantea una variante del tema que resulta especialmente inquietante. ¿Qué pasaría si los clones, sabiendo que lo son, asumieran su destino y se ofrecieran de manera voluntaria para ser sacrificados por el bien de los demás?

La historia presenta las cuestiones ético-existenciales de un grupo de jóvenes educados desde su infancia a estos fines supuestamente altruistas. Que se trate de clones resulta un dato sin duda pavoroso, pero curiosamente no decisivo. Lo que más angustia del film es la naturalización con que se asume la idea de un futuro repositorio de órganos. Hagamos un breve recorrido de la historia que nos propone el film.

Hailsham, 1978

La primera parte de la película transcurre en una suerte de escuela-internado ubicado en la campiña inglesa. Desde el comienzo, el film aparece rodeado de un halo de misterio. La narración en off nos anticipa detalles acerca de la forma de vida y los rumores que circulan entre los niños que habitan la institución. El mundo exterior se les presenta como un enigma. La extrañeza se extiende hasta el espectador, para quien no queda claro si los alumnos son huérfanos, ni las razones por las cuales todos los días deben tomar un vaso de leche con una medicación, y deben fichar sus pulseras magnéticas en el marco de una de las puertas del colegio. El control y seguimiento de la salud de los niños se realiza a diario: incluso un simple moretón recibe especial atención por parte de las enfermeras y del médico que los inspecciona.

Los elementos futuristas y de ciencia ficción se entremezclan con el relato, que permanece sin embargo ambientado en el año 1978. Las incongruencias estéticas nos ponen así sobre la pista de la yuxtaposición entre lo antiguo o *vintage* y el campo fantástico.

El foco del film nos distrae brevemente y parece estar puesto en la vida cotidiana de los estudiantes en el colegio, su rigurosa disciplina, sus amores y desamores. Hasta que el argumento del film y la inocencia de los niños respecto al mundo exterior se fracturan con la llegada de una nueva profesora, quien revela la verdad oculta:

aventura futurista en clave de videoclip, introduciendo sin embargo cuestiones relativamente complejas e interesantes. Ver al respecto el comentario de Ricardo García Manrique en *La medida de lo humano. Ensayos de Bioética y Cine* (Ed. Observatori de Bioètica i Dret, 2008).

El problema es que se lo han dicho y no se lo han dicho. Eso es lo que he notado al estar aquí. Se lo han dicho, pero ninguno lo comprende realmente. Entonces he decidido hablarles de una forma que me entiendan. ¿Saben lo que les sucede a los niños cuando crecen? No, porque nadie lo sabe. Pueden convertirse en actores, ir a Estados Unidos. O pueden trabajar en supermercados. Enseñar en las escuelas. Ser deportistas, conductores de autos de carrera o de autobuses. Pueden hacer casi cualquier cosa. Pero nosotros sí sabemos lo que harán ustedes. Ninguno de ustedes irá a Estados Unidos. Ninguno trabajará en supermercados. Todos ustedes no harán otra cosa que vivir la vida que ya les han determinado. Se convertirán en adultos, pero sólo durante un breve tiempo. Antes de que envejeczan, aún antes de que lleguen a la madurez, comenzarán a donar sus órganos vitales. Para eso los han creado. Y cuando hayan realizado la tercera o la cuarta donación, sus breves vidas habrán terminado. Deben saber quiénes son y lo que hacen. Es el único modo de que lleven una vida decente.

Estas palabras impactan en los niños, sobre todo cuando al día siguiente la Directora anuncia que la profesora dejará de trabajar en Hailsham. Los alumnos nunca más la volverán a ver. Esta desaparición refuerza la idea de peligro que les transmitió la profesora, como así también la sensación de extrañeza. La angustia se coloca en el centro de la escena, absorbiendo la atmósfera idílica de Hailsham en un estado de desesperación y de espanto silenciado. El entorno de ensueño se irá convirtiendo en pesadilla. Lo que era familiar se ha vuelto siniestro, en el sentido que Freud sitúa aquello espantoso que afecta a lo que resultaba familiar, lo *Unheimlich* (Freud, 1919).

The Cottages, 1985

Cuando cumplen 18 años, los alumnos salen de la escuela para tener contacto por primera vez con el mundo exterior. Se reúnen en una granja con otros jóvenes que también han sido seleccionados para lo que ya se nombra como NDP: National Donation Program. En este nuevo entorno, también deben fichar su ingreso y salida de la casa, pero pueden por primera vez estar en espacios no vigilados, dar un paseo por los alrededores, viajar al pueblo más próximo.

Es en estas salidas de The Cottages, donde escuchan por primera vez un rumor acerca de la posibilidad de *aplazar sus donaciones*, hasta dos o tres años más, si pueden justificar que están en pareja con alguien por quien sienten *amor verdadero*. El amor ingresa al centro de la escena, y así como algunos forman parejas, otros se postulan para integrar los equipos de *Cuidadores*, es decir, alumnos que se van de The Cottages para poder asistir a quienes ya estén donando sus órganos. El *cuidador* se presenta entonces como quien apoya y convence a los donantes, haciéndoles renunciar a sus órganos y, eventualmente, someterse a la muerte.

Los eufemismos van encontrando explicaciones a lo largo del film. El aire de extrañeza del inicio se va desvaneciendo: estos clones humanos, nombrados como *alumnos* en Hailsham, tienen como misión donar sus órganos a quienes los necesiten, hasta que *completan* (mueren), y hay quienes se convierten en *cuidadores* de los que ya están donando. Los *Posibles* u *Originales* son las personas a cuya imagen y semejanza fueron creados, misterios del origen que nunca serán completamente aclarados.

El elemento central de la trama deviene entonces en una reflexión sobre la condición humana y en la utilización científica de sujetos como *medio* para poder realizar trasplantes de órganos. Nuevamente recordamos el inicio del film, donde se muestra una placa: *El gran avance en la medicina surgió en 1952. Los médicos podían curar aquello que hasta entonces era incurable. Hacia 1967 la expectativa de vida superó los 100 años*. La referencia a 1952 está relacionada con el primer experimento de clonación en invertebrados, logro que aquí se lee en clave de ciencia ficción, indicando que en la década del 60 estos experimentos habrían conducido a superar los 100 años como expectativa de vida. La pregunta latente es clara: ¿a costa de qué?

Finalización, 1994

El terrible eufemismo para no nombrar la muerte es el de *finalización*: tal como les adelantó la profesora en Hailsham cuando eran niños, esto ocurrirá indefectiblemente luego de la tercera o cuarta donación, o incluso antes.

Una de las protagonistas, Kathy, se desempeña como cuidadora conteniendo a distintos jóvenes en sus sucesivas donaciones. Afirma que quienes no sienten deseos de vivir, pueden *finalizar* luego de la

primera o la segunda donación. Permanece imperturbable con respecto a este hecho: cuando una enfermera se le acerca a comunicarle la noticia, completando la frase que anticipa el desenlace. Firma unos papeles mecánicamente. Pero cuando está haciendo el trámite, observa en la pantalla de la computadora del hospital la foto de Ruth, una antigua condiscípula de Hailsham, y pregunta a la enfermera si ella está allí. Así se entera que esta joven ya hizo su segunda donación, y que tiene ganas de *completar* en la tercera...

Va a visitarla a su habitación del hospital. Las amigas de antaño se saludan. La angustia subterránea se apodera de ambas. Ruth no tiene ganas de seguir viviendo:

Creo que no quiero sobrevivir a mi tercera donación. Te enteras de cosas, ¿no? Cómo después de la cuarta donación, aunque técnicamente hayas finalizado, sigues consciente de algún modo. Te das cuenta de que hay más donaciones, muchas más. No hay más centros de recuperación ni cuidadores. Sólo hay que observar y esperar. Hasta que te desconecten. No creo que me guste eso.

La visión de un cuerpo humano desarmado, desmembrado en sucesivas donaciones, bajo una mirada que nadie nota, como si la anestesia no hubiera tenido efecto, resulta aterrador.

Ruth le pide a Kathy que hagan un paseo hasta la playa. Invitan a Tommy, otro ex condiscípulo que ya ha comenzado con sus donaciones, y los tres amigos se reencuentran.

En la escena siguiente, Ruth muere en el quirófano. Cuando no se escuchan más los latidos cardíacos, los médicos le extraen uno de sus órganos viscerales, apagan los monitores y la dejan tendida en la mesa del quirófano. Lo real de la pesadilla se hace visible.

Por un momento, los espectadores acompañamos la ilusión de Tommy y Kathy respecto de un amor verdadero y la posibilidad de demorar las donaciones en caso de demostrarlo ante las directoras del Programa. Viajan hasta la casa de *Madame*, la profesora de Hailsham que armaba *galerías* con los dibujos y obras de arte de los niños del internado. Madame los recibe y para sorpresa de los jóvenes aparece la Directora de Hailsham, quien termina esclareciendo la situación:

Deben comprender que Hailsham fue el último lugar en considerar la ética de la donación. Usábamos su arte para demostrar lo que eran capaces de hacer. Para probar que los niños donantes eran humanos. Pero

dábamos una respuesta a una pregunta que nadie se hacía. Si le piden a la gente que regrese a la oscuridad, a los días del cáncer de pulmón, de mama, de la enfermedad neuromotora, ellos contestan que no. [...] No hay postergaciones. Nunca las hubo. La Galería no era para explorar sus almas. Teníamos la Galería para ver si realmente tenían alma.

La determinación con respecto a la inminencia de la muerte es ahora explícita.

Tommy muere en el quirófano unas semanas después, bajo la atenta mirada de Kathy, que se ha convertido en su cuidadora. El film finaliza con un nuevo parlamento en off de Kathy, a quien vemos detenida en un camino, contemplando el atardecer:

Vengo aquí e imagino que éste es el sitio donde todo lo que he perdido desde mi infancia vuelve a mí. Me digo a mí misma que si fuera cierto, y esperara lo suficiente, una pequeña figura aparecería en el horizonte, cada vez se haría más grande y vería a Tommy. Él me saludaría y quizá me llamaría. No permito que la fantasía vaya más allá. No puedo. Me recuerdo que tuve la suerte de tenerlo un tiempo conmigo. No estoy segura de que nuestras vidas hayan sido tan distintas de las vidas de los que salvamos. Todos finalizamos. Quizá ninguno de nosotros comprenda lo que ha vivido o sienta que ha tenido suficiente tiempo.

Epílogo

Entre las múltiples lecturas que pueden hacerse de este film resulta ineludible hablar de la condición de la vida humana. ¿Hay algún sentido que nos atraviese a todos en tanto especie humana, o más bien se trata de algo a ser construido en la singularidad? Más allá de la dificultad que supone definir a los clones como *humanos*, la pregunta es válida: a todos nos espera la muerte.

La cuestión del determinismo es clave en el film: todos los personajes aceptan estoicamente las extracciones, no plantean ningún tipo de rebeldía frente al orden de Hailsham ni de The Cottages, ni menos aún piensan en escapar. Para ellos, *ser donantes es lo que se supone que debamos ser*.

Entonces, ¿cuál es el sentido de la existencia? Todos los personajes del film la definen en relación a la finalidad utilitarista de ser ofrecidos como *órganos-a-ser-trasplantados*.

Lo importante no es si han sido clonados realmente, sino el tratamiento que reciben como tales: son considerados idénticos entre ellos.

No hay producción de humanos, a menos que la aceptación social de tal práctica encuentre en ese término industrial el nombre que más conviene a sus propósitos. Si esto es así, pues entonces estaría indicándonos una dirección sucesoria de otro orden: ser hijos de una imagen al margen de la palabra (Gutiérrez, 2000, p. 186).

¿Cuál es entonces el límite de lo que consideramos humano? No hay en el film prácticamente ninguna referencia científica o tecnológica en relación a las clonaciones, no se explica cómo fueron posibles ni quiénes las organizan. Sin embargo, algo de extrañeza rodea la cuestión de la clonación: los clones son efectivamente *sujetos* pero que despliegan su vida dentro de los límites impuestos socialmente, en la pereza de la existencia, durmiendo en los signos del Otro (Ariel, 1994).

La idea de *crear* un ser humano para que pueda funcionar como *repositorio* para otro fue abordada en el film *My sister's keeper* (Nick Cassavetes, 2010), en el que un *bebé-medicamento* es concebido para realizar donaciones a su hermana enferma de cáncer. ¿Hubiera nacido esa niña de no ser por su “misión” de salvar a su hermana de una enfermedad terminal?

Las ficciones cinematográficas anticipan lo que actualmente sucede sin la necesidad de clonar. La base *utilitarista* de los cuerpos humanos como *materia prima* (Kletnicki, 1999) ya está en el centro del debate.

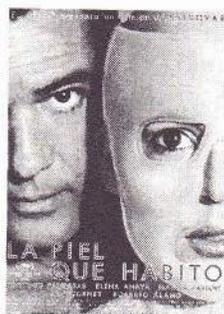
Sobre el final de la película, la Directora de Hailsham advierte que aquel internado fue el último lugar donde tuvo lugar la pregunta por la ética. ¿Cuál es el sentido de gastar dinero en una ficción escolar si finalmente todos cumplen la misión de donar sus órganos? Vemos que el experimento logra su cometido.

Por un lado, los órganos no pueden conseguirse sintéticamente, ya que son los cuerpos vivientes, los cuerpos deseantes de la *biología lacaniana* de la que nos habla Miller (2002), los necesarios para poder realizar trasplantes de órganos. No hay cuerpos que se desarrollen independientemente, por fuera del deseo.

Pero a su vez, deben estar lo suficientemente entregados a la lógica concentracionaria para aceptar ser sacrificados, encontrándole así algún sentido a su vana existencia, condenada a la donación perpetua.

Referencias

- Ariel, A. (1994): "Moral y Ética. Una poética del estilo". En *El estilo y el acto*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Baudrillard, J. (2002): "La solución final: la clonación más allá de lo humano e inhumano". En *La ilusión vital*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Buisan, L; García Manrique, R.; Mautone, M.; Navarro, M. (Coords): *Documento sobre Trasplante de Órganos a partir de Donante Vivo*. Elaborado por el Grupo de Opinión del Observatori de Bioètica i Dret, Parc Científic de Barcelona, noviembre 2011. Obtenido el 15 de diciembre de 2011 en: www.pcb.ub.edu/bioeticaidret/archivos/documentos/Trasplante_donante_vivo.pdf
- Freud, S. (1919): "Lo siniestro". En *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.
- Gutiérrez, C. & Michel Fariña, J. J (2000): "El doble de la clonación y la división del sujeto". En *La encrucijada de la filiación. Tecnologías reproductivas y restitución de niños*, Buenos Aires: Lumen/Humanitas.
- Kletnicki, A. (1999): "Re-producción de lo anónimo", en Michel Fariña y Gutiérrez (Comps) *Ética y Cine*, Buenos Aires: JVE Ediciones.
- Miller, J.A. (2002) *Biología lacaniana y acontecimiento del cuerpo*. Buenos Aires: Colección Diva.
- UNESCO (2005), *Declaración Universal sobre Bioética y Derechos Humanos*.



La piel que habito
España, 2011
Pedro Almodóvar

Antonio Banderas
Elena Anaya
Jan Cornet

Almodóvar con Sófocles: De humani corpori fabrica

Juan Jorge Michel Fariña

[...] se dirigió a la estatua y, al tocarla, le pareció percibir su temperatura, creyó sentir que el marfil se ablandaba y que, deponiendo su dureza, cedía suavemente a los dedos, como la cera del monte Himeto se ablanda al rayo del sol y se deja modelar, adoptando varias figuras y haciéndose más dócil y blanda cada vez. Al percibir esto, Pigmalión se llenó de un gran gozo mezclado de temor, creyendo que se engañaba. Volvió a tocar la estatua y se cercioró de que era un cuerpo flexible y que las venas ofrecían sus pulsaciones al explorarlas con los dedos.

Ovidio, *Las metamorfosis*

Una nota justa, a tiempo

Comencemos con una referencia a la crítica cinematográfica. ¿Qué lugar se le debe asignar a los comentarios y reseñas aparecidos sobre el film? Los especialistas en cine coinciden en que se trata de la película más imperfecta de Almodóvar. La más desapareja, la más desprolija. Algunos se han ensañado incluso con algunas escenas, juzgándolas ex-

cesivas, mal filmadas, prescindibles, etc. Y seguramente tengan razón, como entendemos también la tenemos nosotros cuando sostenemos que estamos ante una gran película, tal vez la mejor en la extensa carrera del director español. ¿Cómo es esto posible? ¿Pueden tener razón los críticos y también nosotros, a pesar de semejante discrepancia?

En su conocido ensayo sobre cine y filosofía, Alain Badiou señala una diferencia crucial entre el cine y el resto de las artes. Mientras que éstas buscan la pureza en el acto creador –como la pintura o la escritura, que arrancan de la hoja o el lienzo en blanco y desde allí edifican la perfección de su obra–, el cine opera exactamente a la inversa. Al inicio de una realización cinematográfica, hay *demasiadas cosas*. Infinitos guiones, muchísimos actores, múltiples escenografías... y la tarea del artista radica en *descartar*, para deshacerse de una parte del material e ir conformando su obra con lo que va quedando, con lo que emerge de ese proceso –de allí que Badiou compare a la creación cinematográfica con el tratamiento de la basura. También es esa la razón por la que en cualquier película, aun en las que podemos considerar obras de arte, persistan elementos prescindibles –actores secundarios deplorables, música sensiblera, pornografía de más, etc. Para concluir, es el espectador en la sala de cine quien termina de construir la obra al operar algo de esta transformación, de esta depuración, durante la exhibición misma del film. En términos de Alain Badiou, “la relación con el cine no es una relación de contemplación. [...] En el cine tenemos el cuerpo a cuerpo, tenemos la batalla, tenemos lo impuro y, por lo tanto, no estamos en la contemplación. Estamos necesariamente en la participación, participamos en ese combate, juzgamos las victorias, juzgamos las derrotas y participamos en la creación de algunos momentos de pureza.” (Badiou, 2004, p. 71)

Si es el espectador quien libra esa batalla en la que participa del acto creador, una buena película será entonces aquella *en la que hay muchas derrotas, pero algunas grandes victorias*.

Y allí radica la diferencia entre el crítico y el analista. Donde el primero ve una escena mal filmada, el segundo puede leer la magia de un significante. Significante que retroactivamente permite edificar un imprevisto giro que nos reconcilia con el film, no como operación racional, consciente, sino como un efecto que se produce en el cuerpo del espectador. No estamos buscando la pureza, y por lo mismo podemos encontrarla con ella, allí donde el error se nos revela como virtud, y el paso en falso como imprevista *vacilación calculada*, en este caso de un realizador de cine.

Hay una expresión en música que dice así: “una sola nota falsa echa a perder una fuga, pero una nota justa, a tiempo, salva una sinfonía”. *La piel que habito* no está concebida como una fuga sino más bien como una sinfonía. La fuga, recordémoslo, es la forma musical que inmortalizó Bach y que se caracteriza por una concepción perfecta de contrapuntos temáticos, organizados de acuerdo a un sistema lógico-matemático. De allí que baste una nota falsa para echar a perder toda la ejecución. En la fuga estamos presos de *necesidad*. La sinfonía, en cambio, puede tener momentos difíciles, aciagos, pero siempre es capaz de rescatarse a sí misma si acontece una victoria –un oboe magistral, un solo de clarinete limpio e inspirado. En la sinfonía puede tener su entrada el azar, a condición de que artista y espectador pueden permitirse hacer algo con él.¹

La piel que habito es, efectivamente, una película que se va haciendo a sí misma, un film que atraviesa tal vez algunas derrotas, pero cuya victoria termina siendo tal y tan extraordinaria que la emancipa de cualquier naufragio y la convierte en una gran obra.

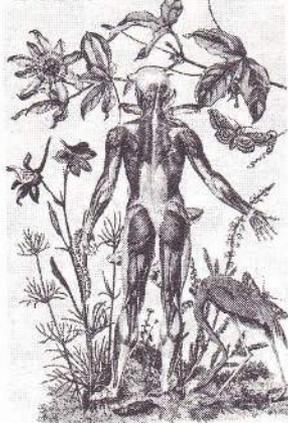
De humani corpori fabrica

Una segunda clave para acceder al film de Almodóvar es considerar uno de los afiches con los que se promocionó la película. La imagen recrea las ilustraciones de Andrea Vesalio, médico flamenco que revolucionó la medicina al publicar, en 1543, su célebre tratado de anatomía, titulado *De humani corpori fabrica*.

La obra fue concebida en pleno pasaje del feudalismo al capitalismo moderno, en medio del proceso de destitución de la tierra como modelo productivo hegemónico y su reemplazo por la máquina, con la consecuente caída del pensamiento metafísico y un protagonismo creciente de la razón. Hasta la publicación de la obra de Vesalio, la cirugía se regía por los preceptos de Galeno,

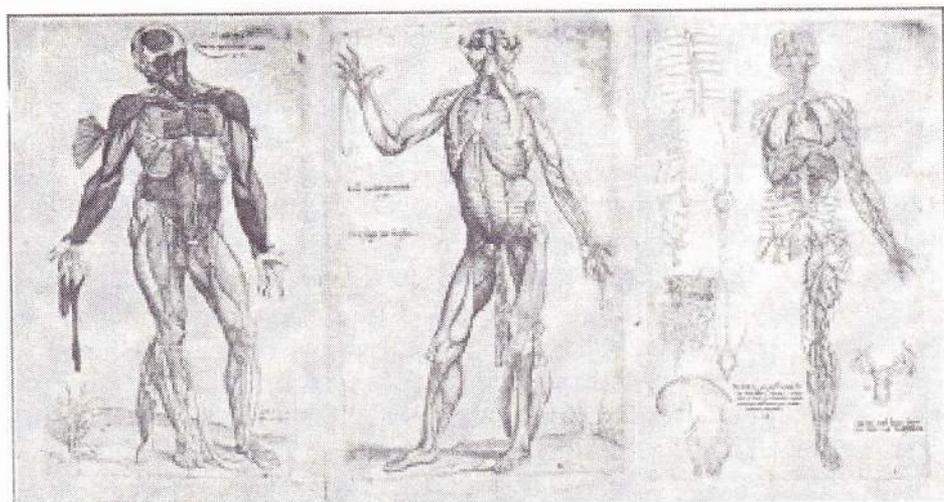
1. En el film *El concierto* (Radu Mihaileanu, 2009), se narra la historia de la performance del concierto para violín y orquesta de Tchaikovsky a cargo de la vieja orquesta del Bolshoi, la cual en la ficción del film hacía treinta años que no tocaba. Los músicos llegan a la noche del debut en el Chatelet de Paris sin ensayos previos y el inicio del concierto es decepcionante. La orquesta suena desafinada hasta el punto que el público y los propios músicos se incomodan. Pero todo cambia cuando hace su entrada el violín. Singularmente inspirado esa noche, su ingreso a tiempo rescata la obra, aconteciendo entonces una ejecución magistral e inolvidable.

un film de
Pedro Almodóvar



La Piel que Habito

el médico griego que en el Siglo II formalizó la anatomía del cuerpo humano a partir de sus estudios sobre cerdos y monos, ya que la disección de cadáveres humanos estaba prohibida por razones religiosas. Vesalio fue el primero que se atrevió a desafiar el saber de Galeno, realizando él mismo disecciones ante auditorios colmados en la Facultad de Medicina de la Universidad de Padua, señalando así algunos de los errores que habían persistido durante siglos. La coexistencia en Vesalio de esta racionalidad naciente con las raíces medievales monárquicas se puede ver en la introducción de su *De humani corpore fabrica*, en la que consta la siguiente dedicatoria “Al divino Carlos V, el más grande e invencible emperador, prefacio de Andrea Vesalio a sus libros sobre la anatomía del cuerpo humano”.²



2. Ver Michel Fariña, Dossier bibliográfico en salud mental y derechos humanos, Ediciones UBA, 1992, pp. 10-11. En la portada de la obra de Vesalio allí reproducida, se puede ver al médico operando en el auditorio colmado de espectadores, y al pie de la imagen a los barberos llorando y a los monos huyendo divertidos. Los primeros, porque perdían su trabajo —eran ellos los que hacían las disecciones mientras los médicos leían en voz alta a Galeno. Los segundos, porque escapaban por fin del triste destino de la mesa de operaciones.

¿Qué nos dice esta referencia a *la fabrica del cuerpo humano* en el afiche del film? Que es posible leer la obra de Almodóvar como testimonio de un nuevo paso en la racionalidad científica. Una historia perfectamente verosímil en la que las transformaciones sobre el cuerpo alcanzan un grado extremo de sofisticación. Rinoplastia, trasplante de rostro, hipoplasia mamaria, vaginoplastia, xenotrasplantes, son algunas de las técnicas en las que se especializa y ejerce el Dr. Robert Ledgard, el cirujano plástico encarnado por Antonio Banderas. ¿Cuál es el límite ético de la cirugía estética y reconstitutiva?

Cuando el progreso que soñó Vesalio llega al extremo que se describe en el film, se hace necesario adoptar un criterio que vaya más allá de las tomas de posición morales. Para ello será necesario establecer cuándo un avance científico-tecnológico representa una valiosa mediación instrumental destinada a restaurar una función, y cuándo en cambio arriesga ubicar al sujeto en un irremediable déficit. Esta diferencia, formulada por Armando Kletnicki en términos de *transformación de lo simbólico y afectación de un núcleo real* (Kletnicki, 2000) es un dispositivo ético en el sentido que no ofrece una respuesta automática sobre el problema, sino que invita a discutir la singularidad del caso, abriendo así nuevas e inquietantes preguntas.

En esta misma línea pueden leerse las referencias latentes en el film de Almodóvar al Frankenstein, de Mary Shelley, al Pinocchio, de Carlo Collodi, y sobre todo al mito de Pigmalión. Dos palabras sobre este último. Introducido por Ovidio en sus *Metamorfosis*, narra la historia de Pigmalión, aquél rey de Chipre que pretendía casarse con la mujer perfecta, por supuesto sin lograr jamás encontrarla... Hasta que, frustrado en su búsqueda, dedica su vida a la escultura para imaginar en el marfil y el mármol a su amada ideal. Finalmente, termina enamorándose de una de sus creaciones, Galatea, a quien Afrodita acepta dotar de vida, haciendo así realidad el sueño de Pigmalión –el hermoso pasaje de Ovidio puede leerse en el epígrafe con que abrimos este comentario.

La serie no es azarosa. Un escultor que cae perdidamente enamorado de su creación, un carpintero que fabrica un muñeco que devendrá niño, un médico que da vida a su criatura auxiliado por artificios pseudocientíficos. Una vez más ¿cuál es el límite entre la ficción creadora y la falsificación de un saber creacionista? ³

3. Ver Gutiérrez, C. "Actualidad de *Blade Runner*. La decisión ante la muerte." En el presente volumen.

La transmisión de un patrimonio mortífero

Como frente a otras películas de Almodovar, la crítica se debate acerca de si considerar a *La piel que habito* como una comedia o como un melodrama. Para nosotros, es decididamente una *tragedia*, en el sentido antiguo del término, tal como fue formulado por Aristóteles en su *Poética*:

Una tragedia es, pues, la imitación de una acción elevada y completa, de cierta amplitud, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos los recursos ornamentales, cada uno usado separadamente en las distintas partes de la obra; imitación que se efectúa no narrativamente, sino con personajes que obran, y que, apelando al recurso de la piedad y el terror, logra en los espectadores la catarsis de tales pasiones.⁴

Etéocles y Polinices, los hijos de Edipo, pagan con su mutua muerte –cada uno en manos del otro– la arrogancia de haber querido gobernar sabiéndose hijos del crimen y el incesto. En *La piel que habito* será también castigada la arrogancia de los hermanos –que pagan su ignorancia de tales, toda vez que son fruto de un mismo vientre que sin embargo los desconoce. Una vez más la imposibilidad de un deseo que no sea anónimo –en este caso bajo la forma de la adulteración fraudulenta de la identidad– retorna como estrago en la generación siguiente.

Para seguir esta cuerda trágica en Almodóvar, resulta imprescindible remontarse a Layo, el primer paidofílico que nos ha legado la mitología occidental. Recordemos brevemente la historia. El rey de Pisa encomienda a Layo el cuidado y educación de su hijo Crisipo –*el de los cabellos dorados*. Layo se enamora del niño, lo rapta y abusa sexualmente de él. Crisipo, sumido en la angustia se quita la vida. El crimen queda impune. El dios Apolo, protector de los jóvenes, condena entonces a Layo: “No tendrás hijo alguno. Y si lo tienes, tu primogénito te dará muerte y se acostará con su propia madre”. Es

4. De acuerdo a J. Hardy (Hardy, 1932, p. 16), no hay fragmento más famoso de la literatura griega que éste de Aristóteles, extractado de la *Poética*, donde en pocas palabras se caracteriza dramáticamente a la catarsis como interrelacionada con las emociones dolorosas de la piedad (eleos) y el temor o el terror (phobos). La referencia está tomada de Solbakk, J. “Catarsis y terapia moral II: un relato aristotélico”, *Medicine, Health Care and Philosophy* (2006) 9:141-153.

así que cuando nace Edipo, Layo manda asesinarlo para evitar que se cumpla el designio de los dioses. Pero como se sabe, el verdugo se apiada del bebé y lo entrega a los reyes de Corinto, quienes lo crían como propio. Cuando Edipo se hace adulto y consulta a su vez el oráculo, recibe el mensaje “matarás a tu padre y te acostarás con tu madre”. Desesperado, huye de Corinto para evitar que se cumpla el designio, pero queriendo huir de su destino no hace sino encontrarse con él.

En síntesis, la paidofilia de Layo se traslada como maldición a su hijo Edipo, quien a su vez legará la tragedia a su propia descendencia —el estrago que alcanza luego a sus hijos Etéocles y Polinice y finalmente también a Antígona. La paidofilia en la primera generación deviene crimen e incesto en la segunda, y masacre y ultraje de los cuerpos en la tercera.⁵

Las referencias en *La piel que habito* serán obra de la interpretación de los espectadores que se animen al film. En los apartados siguientes propondremos dos hipótesis clínicas acerca del médico experimentador y de su criatura. Respecto del valor de tragedia que tiene la obra, un reportaje al propio Almodóvar en el Festival de Cannes parece dar la razón a nuestra conjetura: “¿Cómo que el público se ríe? Pues no debería...” —tal vez el mejor chiste almodovariano, que por lo mismo debería ser tomado en serio.

Caín y Abel

Veamos un ejemplo. Una de las escenas más vapuleadas por la crítica es aquella en la que aparece Zeca disfrazado de tigre e irrumpe en la casa del cirujano plástico Robert Legardt. Se la ha calificado de “perfectamente prescindible”, cuando en realidad resulta esencial para organizar los tiempos lógicos y narrativos de la tragedia que vertebra al film.

5. Para los griegos, los castigos de los Dioses se cumplen siempre de manera inexorable, y esa es una de las enseñanzas de la tragedia: mientras que las leyes humanas tienen castigos que requieren intervención en esta tierra, las violaciones a las leyes de los Dioses en cambio son castigadas por los dioses mismos, inevitablemente. En el caso de Layo, la maldición se cumple y Edipo es el instrumento de ese castigo. De allí que la maldición se transmite en tres generaciones, hasta que no queda nadie para seguirla transmitiendo.

La escena está allí para reconstruir y coronar una historia que se remonta a varias décadas atrás. Una historia trágica e inquietante, que arroja una impensada luz sobre los hechos del presente.

Podría narrarse así: Marilia, quien en aquel entonces se desempeñaba como doméstica en la casa de la familia Legardt, queda embarazada y da a luz una criatura, la cual es asumida como propia por los dueños de casa y bautizada como Robert Legardt. Poco y nada se dice del padre del niño, pero lo suficiente como para saber que el bebé fue fruto de un desliz amoroso del propio Sr. Legardt.

Así, el pequeño Robert crece en la ignorancia respecto de sus orígenes, pero criado por su madre biológica, en su rol de empleada doméstica. Esta condición de hijo no reconocido tendrá consecuencias drásticas. Pocos años después, Marilia queda embarazada nuevamente, producto de una relación fugaz con un criado. A los nueve meses nace Zeca, su segundo hijo, a quien esta vez ella reconoce como propio, criándolo en la ciudad de Bahía, ya que para ese entonces ha abandonado la casa de los Legardt y se ha radicado en Brasil. Zeca y Robert son por lo tanto hermanos hijos del mismo vientre, pero lo ignoran. Este ocultamiento del que son objeto opera de manera ominosa en Zeca, quien ya adulto envidia a Robert la fortuna y la bella esposa.

Este primer tramo de la historia, que explica del núcleo hostil entre Zeca y Robert, nos sugiere que, como lo anticipa el Antiguo Testamento, la relación entre los hermanos nunca es indiferente, nunca es inocente. Cuando no puede ser de amor, termina siendo de odio. De allí el precepto bíblico que ordena amarás a padre y madre, y a tu hermano no odiarás, en referencia al infausto destino de Caín y Abel. Volveremos luego sobre este punto.

Las consecuencias de ese ocultamiento ominoso que pesa sobre los hermanos se ponen de manifiesto cuando Zeca seduce y conquista a la esposa de Robert, fugándose con ella. La aventura termina en un accidente automovilístico del cual Zeca sale prácticamente ileso, mientras que la esposa de Robert queda agonizante, presa de las llamas que la abrasan de cuerpo entero.

Robert la rescata de la muerte e intenta reconstituir pacientemente sus tejidos. Permanece horas a su lado en el lecho, en una habitación a oscuras para evitar que la luz del sol afecte el proceso curativo. No obstante, los daños han sido enormes y las cicatrices son profundas e inocultables. En una oportunidad, la paciente escucha cantar a su hija Norma en el parque de la casa, abre la ventana, y al entornar

la hoja ve su propia imagen reflejada en el cristal. El horror es tal que grita y se arroja al vacío, muriendo ante los ojos de la pequeña niña.

Los problemas psiquiátricos que arrastrará luego Norma en su vida adulta aparecen a su vez como secuela de esa historia, historia que la conducirá finalmente al suicidio, siguiendo los pasos de su madre. Con su mujer y su hija muertas, Robert Legardt se lanza a su temeraria empresa de secuestro y cambio de identidad, acompañado de vaginoplastia, hipoplasia mamaria y xenotrasplantes. El resultado del experimento será Vera, esa criatura andrógina que mantiene en cautiverio y con la que se encontrará Zeca en los monitores cuando va a visitar a su madre, disfrazado de tigre.

Estamos ya en el presente narrativo, y los espectadores caemos en la cuenta que el Dr. Legardt ha fabricado a Vera (*verdadera*, en italiano) a imagen y semejanza de su esposa muerta. Zeca, que ignora las vicisitudes del experimento plástico, envidia por segunda vez a su hermano y acomete contra su nueva criatura. Mirilla, que a esta altura aparece decididamente como una madre propiciadora del crimen y el incesto, queda condenada a ver ante sus ojos el desenlace de la tragedia que ha engendrado.

Volviendo a Caín y Abel, recordemos que en la tradición bíblica, ambos son producto del fruto prohibido al que acometieron sus padres, Adán y Eva, cuando desobedecieron la ley de Jehová. La muerte de Abel en manos de Caín, motivada por la envidia en la preferencia del Padre, es secuela de esta transgresión. Pero debe ser leída en sentido estricto como un movimiento recíproco, reversible, que puede afectar de manera intercambiable a ambos hermanos, toda vez que ambos son fruto del estrago originario.

En la variante que propone Almodóvar, inicialmente Robert aparece como el Abel de la historia, objeto de la envidia reiterada de su hermano Zeca; pero en el reverso de la trama, es Robert quien deviene Caín al ajusticiar a su hermano cuando éste viola y desvirga a su criatura. En el relato manifiesto, el asesinato se presenta como una acción defensiva ante el ultraje, pero una mirada analítica nos revela a Robert como envidioso de Zeca, cuya potencia sexual no tiene límites y contrasta con la (im)potencia de Robert, que a pesar del "entrenamiento" de los consoladores, no puede penetrar a Vera.

Se abre así una interesante hipótesis clínica sobre la responsabilidad de Robert en el asesinato de su hermano, variante que con el giro final de Almodóvar retornará interpellándolo fugazmente con el "te mentí", de la escena del lubricante.

Layo

Sea en la versión sofocleana de Etéocles y Polinice, o en la bíblica de Caín y Abel, interesa señalar que el desenlace es producto de la estructura trágica que ordena las generaciones –Layo, Edipo, Etéocles y Polinice. Aquello que retorna en el estrago de la tercera generación estaba presente en el núcleo mórbido de la primera –Edipo lo dice en un parlamento, cuando constata que llevaba una vida apacible en Corinto [...] *bajo la cual iba medrando un maligno tumor de maldades: se abrió el tumor y he venido a ser descubierto el más infame de los infames!*

Resulta interesante constatar que los espectadores del film de Almodóvar intuyen el núcleo incestuoso que anima el comportamiento del Dr. Legardt, cuando conjeturan, por ejemplo, que *tal vez abusó sexualmente de su hija Norma*. No se trata de confirmar ni desmentir tal intuición, sino organizar el valor de verdad en que ésta se sostiene. Porque es evidente que Legardt se enamora de una criatura que anida en el cuerpo de aquél en quien su hija puso los ojos para su desenfreno sexual.

Recordemos la escena. Legardt asiste a una fiesta en compañía de su hija Norma. Sabremos luego que ella estaba en tratamiento psiquiátrico y esa era su primera salida, acordada por los médicos bajo la tutela estricta de su padre. Pero en determinado momento, éste la pierde de vista. Almodóvar ambienta el pasaje en medio de una interpretación conmovedora de la cantante Concha Buika –cuya letra explica en gran medida la distracción del padre, y en cierto punto también la del auditorio en la sala de cine. Cuando regresamos del encantamiento y vemos a Legardt saliendo de la casa en busca de su hija, los jardines se han transformado en una orgía sexual –evidente proyección de su propio desenfreno. En medio de eso, su hija yace en trance luego del encuentro sexual con un desconocido, que ahora huye en su motocicleta. Y allí la sorpresa: cuando intenta reanimarla, Norma lo confunde con el violador y se descompensa nuevamente.

En el cuadro siguiente, ya de regreso en la clínica psiquiátrica, la niña se esconde en el placard cuando su padre ingresa a la habitación para visitarla.

¿Qué nos dice toda esta escena? ¿Abusó el Dr. Legardt de su hija Norma? La pregunta, insistimos, no tiene respuesta en el relato cinematográfico, pero sí absoluto sentido en el plano simbólico. Porque la conducta que tendrá Legardt luego del suicidio de Norma

nos pone sobre la pista de su deseo. Va al encuentro del muchacho que huyó aquella noche, lo intercepta y lo secuestra en los sótanos de su mansión. Y cuando los espectadores imaginan un castigo ejemplar, una ejecución o un largo cautiverio al estilo de *El secreto de sus ojos*, Almodóvar propone su giro espectacular. Legardt inicia la operación de metamorfosis que pretenderá hacer de ese muchacho el objeto de su paidofilia nunca declarada. Vicente resulta así metonimia de su hija y a la vez fallida resurrección de su esposa.

En la versión de *Edipo Re*, de Pier Paolo Pasolini, Layo aparece como el verdugo de su hijo, pero también como aquél que al celarlo lo desea. Su mirada torva sobre el niño, delatando el odio pero también la secreta atracción resulta un acierto de la propuesta estética y conceptual de Pasolini, que recupera lo esencial del núcleo paidofilico. Y Legardt, que en una versión del mito se asimila a la generación de los hermanos que se exterminan entre sí, encarna en el otro extremo del ovillo al origen de los males, al padre que desea los cuerpos añados y las cavidades breves.⁶

Póntelo tú: la responsabilidad por la piel que nos toca habitar

Finalmente, hay una película dentro de la película –una película que el espectador puede optar por ver o no, según lo desee. Adelantaremos esta cuerda por medio de un breve rodeo a través de otro film. Un film que también trata el tema de la responsabilidad frente a la cirugía plástica, en este caso reitutiva.

Se trata de *Abre los ojos*, de Amenábar, o en su más difundida versión de *Vanilla Sky*, con Tom Cruise en el papel protagónico.⁷ La historia podría resumirse así: César, un joven carilindo, millonario y seductor, ofrece una fiesta en su casa el día de su cumpleaños. Nuria, una chica con la que mantiene una relación amorosa esporádica, se

6. Finalmente, en el reverso de su fantasma se jugará la impotencia respecto de su esposa –que va a buscar el desenfreno en Zeca– Y la vana y tardía excitación por Vera, sólo luego y a condición de haber presenciado –propiciado– antes la brutal violación de la que su hermano de sangre la hace objeto.
7. Para un análisis de este film desde la perspectiva clínica, ver el artículo de Julieta Loza “*Unidades de ayuda, la responsabilidad profesional frente a subjetividades arrasadas por rostros desfigurados*”. En actas del I Congreso Internacional de Ética y Cine, extractado el 20/11/11 <http://www.eticaycine.org/Vanilla-Sky>.

hace presente para saludarlo y llevarle un regalo, con la expectativa de quedarse con él esa noche. Pero César la desprecia y en cambio seduce abiertamente a Sofía, quien llega de la mano de su mejor amigo, Pelayo. Este último advierte la maniobra y sabiendo que no tiene oportunidades frente a César, se emborracha y abandona la fiesta. Ya amaneciendo, Nuria, que lo había estado esperando, le ofrece llevarlo en auto para que estén juntos en el departamento de ella. Él duda, pero finalmente accede de mala gana. No advierte que Nuria está borracha y seguramente drogada, pero sobre todo que anhela tomarse venganza por el destrato que ha padecido. Conduce de manera imprudente y finalmente acelera en una curva para que el auto se desbarranque en un precipicio. Ella muere en el accidente, pero César sobrevive, quedando con serias heridas en el rostro. Lo someten a distintas operaciones, pero logran reconstituir malamente sus facciones, desfiguradas para siempre por las profundas cicatrices. Horrorizado por el monstruo en que se ha transformado, vocifera contra los médicos, exigiendo una nueva cirugía estética y rechazando la máscara facial que le ofrecen.

¿Cómo tratar desde el punto de vista médico-psicológico una situación como ésta? Una alternativa es la que toman los profesionales en la trama del film cuando intentan consolarlo con frases como “por lo menos estás vivo...”, “es un milagro que sólo tengas lesiones en el rostro”, etc. Pero estas fórmulas voluntaristas no conforman al paciente, quien se enfurece y comienza a desplegar su odio y resentimiento de manera indiscriminada. Finalmente, la trama del film lleva a una solución fantástica, en la que los médicos terminan ofreciéndole una alternativa por la vía de la crio conservación, combinada con artificios de realidad virtual.

La perspectiva ética que nos interesa adelantar aquí tomará un camino diferente. Una mirada analítica sobre el caso buscará ante todo entender el sentido singular de esa herida para el paciente. Las pistas para pensar el caso habrá que tomarlas seguramente de ese mundo virtual, fantaseado, que el personaje ha diseñado para escapar de la angustia. Pero para aprovecharlas, debemos poner entre paréntesis los elementos fantásticos de la historia y (re)leerla como un delirio, una alucinación, un sueño que deviene eterna pesadilla. En otras palabras, como un escenario en el que el paciente pueda implicarse en su síntoma. Esta mirada sobre el problema pone entre paréntesis el “bios” de la situación, la referencia a la vida tal como aparece recortada por la ciencia, para establecer las coordenadas del

caso en términos estrictamente éticos. Con este cambio de luces, la culpa que atormenta a César, adquiere una nueva dimensión, aportándonos una verdad sobre el sujeto y su compromiso en el accidente. El verdadero monstruo no es el que afloró con las cicatrices, sino el que anidaba en él cuando su rostro era inmaculado. Es el mal amigo que no duda en humillar a Pelayo seduciendo abiertamente a la joven que lo acompañaba, es el amante irresponsable que distribuye promesas sin medir las consecuencias de sus acciones. Es finalmente el canalla que degrada a la mujer que lo ama, precipitando el pasaje al acto que termina mutilando su propio rostro. Solo en la medida en que César (o David en la versión de *Vanilla Sky*) pueda confrontarse con ese punto de goce, podrá hacer algo diferente con su «careta».

Este rodeo a través de *Vanilla Sky* nos invita a pensar una cuerda sobre la responsabilidad por el cuerpo que nos ha tocado –en suerte o desgracia–. La cirugía estética supone algunos puntos de no retorno y, aunque calculada, siempre nos da sorpresas. También el personaje del film de Almodóvar, como el que compone Tom Cruise en *Vanilla Sky*, deberá enfrentarse con un espejo inesperado –y seguramente también en un punto renegará de su destino. Pero una vez más, la clave para habitar esa nueva piel radica en poder encontrarse con su deseo en medio del extravío quirúrgico.

¿Puede un aprendiz de Don Juan, un seductor indiscriminado, hacer algo con las consecuencias de su desenfreno? ¿Dónde poner las pastillas con las que se droga cuando éstas le retornan en la ominosa medicación de la que se le hace objeto? Y la pregunta más inquietante de todas: ¿Puede el sujeto encontrar su objeto de goce, a la vez que enamorarse genuinamente en ese punto ciego del que decía renegar?

Cerramos entonces este comentario con un último enigma, invitando al espectador a seguir el derrotero de una prenda de vestir que abre, con la última escena de la película, la conjetura, la promesa de un nuevo e inesperado film. Se trata de una salida posible de la tragedia a través de un encuentro –de la decisión de un encuentro– imaginado entre dos amantes verdaderamente excepcionales.

La condición será, naturalmente, la disposición a responder, con cuerpo y alma, por esa delicada frontera de la piel que ahora nos habi(li)ta.

*Bioética y Cine: guía bibliográfica*¹

Alejandra Tomas Maier

Irene Cambra Badii

Natacha Salomé Lima

Coincidentemente con la promulgación de la Declaración Universal de Bioética y Derechos Humanos (UNESCO, 2005) se verifica un boom editorial en materia de (bio) ética y cine.² Libros, revistas indexadas, sitios web especializados, blogs, foros, programas de educación a distancia, comunidades virtuales, y últimamente páginas de Facebook y cuentas de Twitter. El análisis de este fenómeno excede el marco del presente comentario, con lo cual nos limitaremos a mencionar lo que entendemos son los doce libros de consulta imprescindible publicados durante esta primera década del siglo. Si bien se mencionan una obra en inglés, dos en portugués y una tercera en italiano, el foco está puesto en la literatura editada y disponible en idioma español. El orden corresponde al año de edición.

Cine: 100 años de filosofía, de Julio Cabrera (Editorial Gedisa, 1999). Julio Cabrera es profesor en la Universidad de Brasilia y aún en este libro sus dos grandes pasiones: el cine y la filosofía. Partiendo de la base de que la filosofía no debe presuponerse como algo perfec-

1. Avance parcial de la investigación en curso (Bio)Ética y Derechos Humanos: un análisis de la Declaración UNESCO a la luz de los dilemas de la práctica. UBACyT 2011-2014.
2. La Declaración dio lugar a la confección de un programa académico de formación conocido como Core Curriculum o Programa de Base en Bioética. Un recorrido de las principales unidades con sugerencias cinematográficas para cada una de ellas se puede encontrar en Michel Fariña, J. (2009) "A Model for Teaching Bioethics and Human Rights Through Cinema and Popular TV Series: A Methodological Approach". *Counselling Psychology Quarterly*. Vol. 22, No.1, pp. 105-117.

tamente definido antes del surgimiento del cine, sino como algo que puede modificarse a través de ese mismo nacimiento, Cabrera analiza en cada capítulo una o más películas, elegidas cuidadosamente para reflexionar sobre una cuestión filosófica central. Aristóteles y los ladrones de bicicletas, Bacon y Steven Spielberg, Descartes y los fotógrafos indiscretos, Schopenhauer, Buñuel y Frank Capra, Nietzsche, Clint Eastwood y los asesinos por naturaleza o Wittgenstein, el cine mudo y la diligencia son algunos de los ejercicios filocinematográficos propuestos.

Ética y Cine, compilado por Juan Jorge Michel Fariña y Carlos Gutiérrez (Eudeba, 1999). Incluye comentarios de 27 filmes, organizados en cuatro secciones: La moral de los bienes, destinada a delimitar los conceptos de moral y ética; (Des)Encuentro con la diferencia, consagrada a trabajar películas sobre el tratamiento ético de la diversidad humana; Holocausto, sobre cuestiones éticas frente a situaciones extremas, y finalmente El desafío científico-tecnológico, con ensayos específicos sobre bioética y biopolítica.

Pensar el cine, compilado por Gerardo Yomal (Manantial, 2004), incluye la conferencia de Alain Badiou “El cine como experimentación filosófica”, una obra imprescindible para comprender la función ética del cine. Alain Badiou, seguramente el más importante filósofo francés vivo, presenta en este ensayo una síntesis de su vasta obra con la claridad y contundencia que caracteriza a su pensamiento.

La suspensión política de la ética, de Slavoj Žižek (Fondo de Cultura Económica, 2005). Si bien toda la obra del filósofo y pensador esloveno está atravesada por el cine y gran parte de ella discute cuestiones morales, este libro aborda de manera directa el problema de la relación entre la ética y la política. Lo hace desde el marco de la teoría cultural y el psicoanálisis lacaniano, incluyendo comentarios sobre filmes emblemáticos, entre ellos su conocido estudio sobre *Matrix*. Se recomienda la lectura de este libro en articulación con uno anterior del propio Žižek, *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, (Paidós, 2001), donde se comentan otros 40 filmes.

Médicos en el cine. Dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes, de Sagrario Muñoz y Diego Gracia (Editorial Complutense, 2006). En una primera parte el libro presenta un estudio sobre ética

antigua, ética moderna y ética de la responsabilidad, con el foco en los conceptos de ética narrativa y hermenéutica. En la segunda parte se hace una recorrida antológica por médicos en el cine japonés (Akira Kurosawa y Shohei Imamura), en el cine alemán (Wim Wenders), en el cine español (Luis Buñuel), en el cine sueco (Ingmar Bergman), en el cine italiano (Roberto Rossellini, Luchino Visconti), y en el cine norteamericano (Nicholas Ray, John Ford, Stanley Kramer), entre otros.

Bioética e cinema. Racconti di malattia e dilemmi morali, de Paolo Cattorini (Franco Angelli, 2006), La obra está organizada en dos grandes partes. La primera de ellas es un estudio sobre bioética narrativa, con el foco en la articulación entre bioética y cine. La segunda parte incluye un breve pero agudo análisis de más de setenta filmes y una referencia a otros trescientos, entre los que se encuentran verdaderos hallazgos. Una versión en español del estudio introductorio del libro se puede consultar en www.eticacycine.org.

Pelas lentes do cinema. Bioética e ética em pesquisa, compilado por Dirce Guilhem, Debora Diniz y Fabio Zicker (Editora UnB, 2007). Realizado en el marco de la Universidad de Brasilia, es una de las pocas obras destinadas al tratamiento de cuestiones de bioética en la investigación utilizando películas. Incluye fichas técnicas para el uso pedagógico de los filmes trabajados y un CD ROM.

La medida de lo humano. Ensayos de Bioética y Cine, de Ricardo García Manrique (Ed. Observatori de Bioètica i Dret, 2008). Se trata de diez ensayos, cada uno de los cuales fue originalmente publicado en la Revista de Bioética y Derecho, de la Universidad de Barcelona. Entre los filmes comentados, se encuentran tres clásicos sobre la eutanasia, el suicidio asistido y el buen morir: *Mar adentro*, *Las invasiones bárbaras* y *Millon Dollar Baby*.

El cine ¿Puede hacernos mejores?, de Stanley Cavell (Katz Editores, 2008). Una colección de ensayos sobre moralidad a través del cine norteamericano de enredo matrimonial, a cargo de quien fuera uno de los pioneros en la articulación de ética y cine con su obra de 1971 *The world viewed: Reflections on the ontology of films*.

Humanizando a Medicina Uma metodologia com o cinema, de Pablo González Blasco (San Pablo, Centro Universitario San Ca-

milo, 2011). Aborda las cuestiones clínicas del encuentro del médico con el paciente y propone una metodología “humanizante” en el trato con los pacientes, en contraposición con la medicina fundamentalmente técnica y especializada en la que el médico es un “mecánico de personas”.

El desafío de *Humanizar la Medicina* se asienta en la idea de reinscribir la ciencia médica en sus verdaderos orígenes, recuperando la perspectiva humanística. Incluye una metodología de investigación cualitativa en relación a la interrogación de situaciones de la práctica médica a través del cine. Propone considerar a los films como recursos educacionales que actúen como facilitadores de la reflexión acerca de la práctica médica (la vocación, la motivación, los cuestionamientos, etc.), teniendo en cuenta el objetivo final de incluirlos en la formación profesional integral de los médicos junto con la promoción de una actitud reflexiva.

The Picture of Health: Medical Ethics and the Movies, compilado por Colt, Friedman, & Quadrelli, S. (Oxford University Press, 2011). Se trata de la más extensa colección de artículos sobre bioética y ética médica a través del cine. Incluye comentarios sobre clásicos del cine, películas antológicas del debate bioético y filmes más recientes e igualmente estimulantes. En todos los casos, se consigna la ficha técnica del film comentado y la ubicación de los fragmentos en formato DVD.

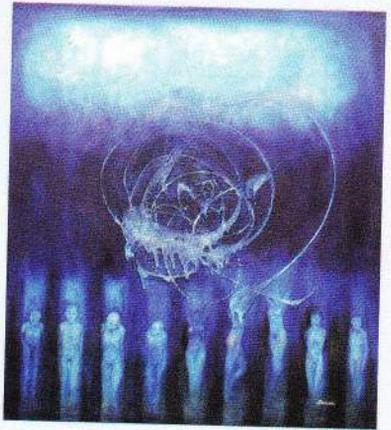
El amor en tiempos de cine. Cine y psicoanálisis. Hugo Dvoskin, Letra Viva Editorial, 2011, 256 páginas. Uno de los libros más amenos y a la vez rigurosos en el tratamiento de temas bioéticos y biopolíticos desde la óptica del psicoanálisis, Incluye estudios sobre clásicos del debate médico contemporáneo a través del cine –*Hable con ella*, *21 gramos*, *Mar adentro*–, junto a lecturas originales de filmes antológicos del fenómeno cyborg y creacionista: –*Blade Runner*, *Frankenstein*, *Terminator*. La obra cuenta con un apartado completo destinado a una aguda reflexión sobre la tragedia a través del cine, con comentarios analíticos de *Otelo*, *Macbeth*, *Ran* y *Ricardo III*. Hugo Dvoskin es psicoanalista y Docente de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires.

Índice de filmes citados

- 21 gramos [*21 Grams*, Alejandro González Iñárritu] 18
- A la hora señalada [*High Noon*, Fred Zinnemann] 133
- Abre los ojos [Alejandro Amenábar] 181
- Alien [Ídem, Ridley Scott] 151
- Avatar [Ídem, James Cameron] 111
- Baile de ilusiones [*They Shoot Horses, Don't They?*, Sydney Pollack] 81
- Blade Runner [Ídem, Ridley Scott] 91, 113
- Doctor Muerte [*You Don't Know Jack*, Barry Levinson] 79
- Dr. Jekyll y Mr. Hyde [*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Victor Fleming] 24
- Edipo Rey [*Edipo Re*, Pier Paolo Pasolini] 15, 181
- El color de la noche [*Color of Night*, Richard Rush] 82
- El concierto [*Le concert*, Radu Mihaileanu] 173
- El curioso caso de Benjamin Button [*The Curious Case of Benjamin Button*, David Fincher] 105
- El espectáculo más grande del mundo [*The Greatest Show on Earth*, Cecil B. DeMille] 83
- El exorcista [*The Exorcist*, William Friedkin] 151, 153
- El gran dictador [*The Great Dictador*, Charles Chaplin] 151, 153
- El hombre elefante [*The Elephant Man*, David Lynch] 21
- El origen [*Inception*, Christopher Nolan], 11
- El sabor de las cerezas [*Ta'm e guilass*, Abbas Kiarostami] 82
- Hace tanto que te quiero [*Il y a longtemps que je t'aime*, Philippe Claudel] 83, 85, 107

- Las horas [*The Hours*, Stephen Daldry] 84
- La lista de Schindler [*Schindler's List*, Steven Spielberg] 84
- La nave de los locos [Ricardo Wullicher] 114
- La piel que habito [Pedro Almodobar] 171
- La teta asustada [Claudia Llosa] 147
- La vida de David Gale [*The Life of David Gale*, Alan Parker] 119, 127
- Mar adentro [Alejandro Amenábar] 82, 137
- Matrix [*The Matrix*, Andy Wachowski, Lana Wachowski] 13, 112-113
- Memento [Ídem, Christopher Nolan] 13
- Metrópolis [*Metropolis*, Fritz Lang] 23
- Mientras estés conmigo [*Dead Man Walking*, Tim Robbins] 122
- Million Dollar Baby [Ídem, Clint Eastwood] 81
- Misión imposible [*Mission: Impossible*, Brian De Palma] 13
- Mulholland Drive [Ídem, David Lynch] 153, 156
- Noches Blancas [*Insomnia*, Christopher Nolan] 13
- Nunca me abandones [*Never let me go*, Mark Romanek] 161
- La isla [*The Island*, Michael Bay] 162
- Negocios Entrañables [Dirty Pretty Things, Stephen Frears] 162
- Parsifal [Ídem, Hans-Jürgen Syberberg] 23, 139
- Pocahontas [Ídem, Mike Gabriel, Eric Goldberg] 114
- Poltergeist [Ídem, Tobe Hooper, Steven Spielberg] 114
- Sentencia previa [*Minority Report*, Steven Spielberg] 82, 113
- Sueños [*Dreams*, Akira Kurosawa] 13
- Sustitutos [*Surrogates*, Jonathan Mostow] 112
- The Truman Show [Ídem, Peter Weir] 102
- Vanilla Sky [Ídem, Cameron Crowe] 181
- Wit [Ídem, Mike Nichols] 25
- Yo, robot [*I, robot*, Alex Proyas] 84

Esta obra se terminó de imprimir durante enero de 2012
en los Talleres Gráficos "Planeta Offset", Saavedra 565,
Ciudad de Buenos Aires, Argentina.



Tapa y contratapa:
Andrés Zerner,
"Abolir la esclavitud" (detalle),
Acrílico sobre tela, 0,90 x 100.

La obra de Andrés Zerner nos confronta con una serie de cuerpos sobre los que se cierne una amenaza y a la vez un misterio. Estos cuerpos pueden ser los fetos cultivados de *Matrix*, los replicantes de *Blade Runner*, o los clones de *The Island* o *Never Let Me Go*, por tomar algunos de los escenarios que recorre este libro. En todos los casos seres humanos que, como los cadáveres vivientes de Auschwitz, han sido privados de su condición elemental.

El arte es denuncia de su condición y a la vez una vía para emancipar al sujeto de las modernas formas de esclavitud biopolítica a las que conduce el disciplinamiento tecnológico.

Con textos de:

Alejandro Ariel

Irene Cambra Badii

María Elena Domínguez

Carlos Gutiérrez

Rolando Karothy

Eduardo Laso

Natacha Salomé Lima

Juan Jorge Michel Fariña

Jan Helge Solbakk

Alejandra Tomas Maier

ISBN 978-950-649-363-9



9 789506 493639

