



# La piel que HABITO

A place in the sun [p 21]  
 Match Point [p 33]  
 Mar adentro [p 37]

Parsifal [p 47]  
 Nunca me abandones [p 51]  
 El cisne negro [p 61]



Volumen 3 | Número 2 | Julio 2013  
ISSN 2250-5660 print | ISSN 2250-5415 online

# *La piel que habito*



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



# Ética & Cine

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

- Programa de Estudios Psicoanalíticos. Ética, Discurso y Subjetividad. CIECS - CONICET y Cátedra de Psicoanálisis. Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Córdoba,
- Departamento de Ética, Política y Tecnología, Instituto de Investigaciones y Cátedra de Ética y Derechos Humanos, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.
- Con la colaboración del Centro de Ética Médica (CME), de la Facultad de Medicina, Universidad de Oslo, Noruega.
- Con el auspicio de la Asociación de Unidades Académicas de Psicología de de las universidades estatales de Argentina y Uruguay

## Editores

---

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

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

## Editor invitado

---

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

## Comité editorial

---

Jorge Assef (UNC)  
Orlando Calo (UNMDP)  
Gabriela Degiorgi (UNC)  
Andrea Ferrero (UNSL)  
Anabel Murhel (UNT)  
María Laura Nápoli (UBA)  
Gabriela Salomone (UBA)  
María José Sánchez Vázquez (UNLP)

## Secretaría de Redacción

---

Alejandra Tomas Maier (Coordinadora - UBA)  
Juan Pablo Duarte (Coordinador - UNC)  
Agustina Brandi (UNC)  
Lorena Beloso (UNC)  
David González (UNC)  
Gabriel Goycolea (UNC)

## Traducciones

---

Eileen Banks  
Susana Gurovich

## Comité de arbitraje

---

Renato Andrade Cominges, UNMSM, Perú

Armando Andruet, UNC

Patricia Altamirano, UNC

Alejandro Ariel, Fundación Estilos, Argentina

Jessica Bekerman, 17 Instituto de Estudios Críticos, México

Moty Benyakar, Red Iberoamericana de Ecobioética. The UNESCO Chair in Bioethics

María Cristina Biazus, UFRGS, Brasil

María Teresa Dalmaso, UNC

Oswaldo Delgado, UBA

Francisco Manuel Díaz, UNLa

Hugo Dvoskin, UBA

Fabian Fawjwacks, París 8, Francia

Diego Fonti, UCC

Yago Franco, Grupo Magma

Gabriel Guralnik, UBA

Ana María Hermosilla, UNMDP

Rolando Karothy, UBA

Carolina Koretzky, París 8, Francia

Judy Kuriansky, Columbia University, USA

Benjamín Mayer, 17 Instituto de Estudios Críticos, México

Carlos Gustavo Motta, USAL, EOL

Denise Najmanovich, UBA

Débora Nakache, UBA, Programa “Hacelo Corto” Ministerio de Educación CABA

Ricardo Oliveros Mejía, UNMSM, Perú

Pablo Russo, EOL

Luis Dario Salamone, Universidad Kennedy

Juan Samaja (h), UBA

Fabian Schejtman, UBA

Marta Sipes, UBA

Soledad Venturini, París 7, Salpêtrière

Mónica Vul, UCACIS, Costa Rica

Rubén Zukerfeld, USAL-APA

## Índice

- 9 Ética y cine: un moderno teatro griego  
Mariana Gómez, Juan Jorge Michel Fariña, Jan Helge Solbakk
- 13 Almodóvar con Sófocles:  
responsabilidad trágica y fábrica del cuerpo humano  
*La piel que habito* | P. Almodóvar | 2011  
Juan Jorge Michel Fariña
- 21 La tragedia del deseo  
*A place in the sun* | *Ambiciones que matan* | George Stevens | 1951  
Eduardo Laso
- 33 Match Point: variación perversa de *A place in the sun*  
*Match Point* | Woody Allen | 2003  
Eduardo Laso
- 37 La narrativa (bio)ética: una aproximación lírico-analítica  
*Mar adentro* | Alejandro Amenábar | 2004  
Natacha Salomé Lima
- 47 Las raíces europeas de la bioética:  
Fritz Jahr y el Parsifal, de Wagner  
*Parsifal* | Richard Wagner, 1982 | Hans-Jürgen Syberbeg, 1982  
Natacha Salomé Lima
- 51 Angustia de la clonación  
*Never let me go* | *Nunca me abandones* | Mark Romanek | 2010  
Irene Cambra Badii
- 61 Coreografía organizacionales  
*Black Swan* | *El cisne negro* | D. Aronofsky | 2010  
María Laura Nápoli, María Carolina Cebey
- 77 Bioética y cine: A Picture of Health  
Reseña de libros | *Colt, Friedman & Quadrelli, S.* | Oxford University Press | 2011  
Alejandra Tomas Maier

Editorial

## Ética y Cine: un moderno teatro griego

Mariana Gómez, Juan Jorge Michel Fariña, Jan Helge Solbakk\*

Universidad de Córdoba, Universidad de Buenos Aires, Universidad de Oslo

*El hombre es el único ser que se interesa por las imágenes en sí mismas. Los animales se interesan, pero sólo cuando éstas los engañan; cuando el animal se da cuenta de que se trata de una imagen se desinteresa por completo. Por el contrario, el hombre es el animal que se siente atraído por las imágenes una vez que sabe que lo son. Por eso se interesa por la pintura y va al cine. Una definición del hombre desde nuestro punto de vista específico podría ser que el hombre es el animal que va al cine.*

Giorgio Agamben

*El cine es esa infinitud por donde la luz penetra para urdir en nosotros un temblor nocturno.*

Alejandro Ariel

Desde sus inicios mismos, el cine ha desplegado las grandes problemáticas psicológicas y éticas de la existencia humana. De allí que pensadores de la talla de Jorge Luis Borges, Gilles Deleuze, Jacques Lacan, Alain Badiou, Slavoj Žižek, Italo Calvino y Giorgio Agamben, entre otros, se hayan ocupado de su potencia de pensamiento.

La relación entre ética y cine se remonta a los orígenes mismos del cinematógrafo, el cual nació en 1895, el mismo año que el psicoanálisis, disciplina y 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.

Pero no sería sino hasta treinta años después de su nacimiento, cuando el cine se enlaza de manera decidida con los planteos éticos que abre el desarrollo científico-tecnológico. Promediando la década del 20 coinciden varios acontecimientos, científicos, filosóficos y estéticos, que aunque independientes entre sí, marcarían un hito en las

relaciones el cine y los planteos morales contemporáneos.

En 1927 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 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. En 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.<sup>1</sup>

\* margo@ffyh.unc.edu.ar | jjmf@psi.uba.ar | j.h.solbakk@medisin.uio.no

Seguramente Jahr nada sabía de la Conferencia Solvay, y menos aún del estreno de Metrópolis o de la publicación, también en 1927, de “El porvenir de la 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 (bio)ética. Se trata de la ópera *Parsifal*, de Richard 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 trate 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.<sup>ii</sup>

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).<sup>iii</sup> 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.

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.<sup>iv</sup>

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, y la constatación de que “el fenómeno de la vida permanece en su esencia completamente impenetrable”.<sup>v</sup>

### El cine como moderno teatro griego

¿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.<sup>vi</sup>

Recuperar el valor de la tragedia es 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.”<sup>vii</sup>

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.

El cine constituye, en suma, una vía regia para pensar los dilemas éticos de nuestro tiempo. 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 asume así la función que en la antigüedad ocupó el teatro griego. Recupera así algo de la experiencia trágica, de esa *mimesis de una praxis para producir en el auditorio un efecto de catarsis*.

En gran medida, esta publicación académica retoma la tradición clásica, apoyada en la mirada analítica emanada del pensamiento de Sigmund Freud, quien anticipó la naturaleza compleja de la noción de cuerpo, y de Jacques Lacan, inesperado

precursor de la narrativa clínica y (bio)ética al constatar que *la verdad tiene estructura de ficción*.<sup>viii</sup>

### El sueño como una de las bellas artes

Para finalizar, dos líneas sobre esta publicación. Durante el período 2004-2010 *Ética y Cine Journal* apareció como suplemento de *Aesthetika*, Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte. Este número, a partir del cual se transforma en una publicación independiente con arbitraje internacional, recoge la experiencia del Congreso Online de Ética y Cine, organizado por la Universidad de Buenos Aires durante 2011.

Se incluyen en consecuencia cuatro artículos presentados al evento, junto a una selección de los comentarios que han recibido durante las discusiones online.

Se publica asimismo una de las conferencias centrales del Congreso, en este caso la dictada por Juan Jorge Michel Fariña sobre el film de Almodóvar *La piel que habito* cuyo afiche identifica al número. La conferencia de apertura a cargo de Alejandro Ariel sobre *El cisne negro* será incluida en la edición de Marzo 2012.

Transitan así por este primer número de *Ética & Cine* análisis de clásicos, como *A place in the sun* y su doble negativo *Match Point* junto a comentarios de estrenos recientes, como *La piel que habito* y la premiada *Black Swan*.

El común denominador de obras tan disímiles es justamente la interrogación ética que promueven en el auditorio. Interrogación que como bien lo sugiere Alain Badiou no es externa al espectador sino que emana de su propia experiencia en la sala de cine.

El cine, se sabe, ha sido denominado *séptimo arte*, después de la escultura, la pintura, la poesía, la música, la danza, la arquitectura y la pintura. Sin embargo, a pesar de ser la más reciente de las bellas artes, permanece fiel al espíritu original de la tragedia griega.

¿Cuál es finalmente la experiencia estética más antigua de la humanidad? Convocado a hablar del tema, Jorge Luis Borges dijo alguna vez que sin duda los sueños, en los cuales somos el escenario, los actores y la fábula argumental.

La experiencia de la luz en medio de una sala oscura -para utilizar la bella imagen de Alejandro Ariel que hemos consignado como epígrafe de esta editorial- renueva cada vez esa maravillosa ilusión.

<sup>i</sup> Ver al respecto las investigaciones de Hans Martin Sass, difundidas en español por Fernando Lolas Stepke, Natacha Lima y Juan Jorge Michel Fariña.

<sup>ii</sup> Ver el artículo de Natacha Lima en el presente volumen de *Ética & Cine*.

<sup>iii</sup> Ver Borges, J. L. (2005). "El Dr. Jekyll y Eduard Hyde, transformados", en *Obras Completas*, Tomo I. Buenos Aires: Emecé. (Edición original: 1955)

<sup>iv</sup> Ver al respecto el interesante estudio preliminar de Muñoz S, Gracia D. en su obra de 2006 *Médicos en el cine. Dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes*. Madrid: Editorial Complutense.

<sup>v</sup> Ver al respecto Lacan, J. (1988). *El seminario: Libro 7: La Ética Del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. Y Miller, J.A. (2002) *Biología lacaniana y acontecimiento del cuerpo*. Buenos Aires: Colección Diva.

<sup>vi</sup> Ver al respecto Solbakk, J.H. *Bio(po)ética. De la tragedia griega a la narrativa cinematográfica*, (en prensa, 2011) y el programa de investigaciones *Movements and movies in bioethics*, que el autor dirige en el Center for Medical Ethics en la Universidad de Oslo.

<sup>vii</sup> Badiou, Alain. (2004) *El cine como experimentación filosófica*. En *Pensar el cine. Imagen, ética y filosofía*. Gerardo Yoel compilador. Buenos Aires: Ed. Manantial.

<sup>viii</sup> Para una versión actualizada de las perspectivas sobre narrativa lacaniana y su relación el arte, ver Gómez, M. (2011) *Ficciones discursivas contemporáneas. Seis ensayos sobre Arte, Ética y Subjetividad*. Córdoba: Alción Editora.

## Almodóvar con Sófocles: responsabilidad trágica y fábrica del cuerpo humano

*La piel que habito* | P. Almodóvar | 2011

Juan Jorge Michel Fariña\*

Universidad de Buenos Aires

Recibido 3 noviembre 2011; aceptado 10 noviembre 2011

### Resumen

Rinoplastia, hipoplasia mamaria, trasplante de rostro, vaginoplastia, xenotrasplantes, son los recursos a los que apela el cirujano plástico Robert Legardt para su inquietante experimento médico-social. A partir de este planteo estético de Almodóvar se analizan las cuestiones éticas a que da lugar el desarrollo científico tecnológico cuando éste se despliega en el contexto de una tragedia que alcanza a tres generaciones. Se proponen paralelos con el Edipo Rey y la Antígona de Sófocles, como así también con pasajes del Antiguo Testamento para proponer hipótesis clínicas respecto del accionar tanto del médico experimentador como el de su criatura.

*Palabras clave:* Cirugía estética | Tragedia | Vesalio | Bioética

### Abstract

Rhinoplasty, mammary hypoplasia, face transplant, vaginoplasty, xenotransplantation are the medical practices that plastic surgeon Robert Legardt resorts to for his disquieting socio-medical experiment. Almodovar's aesthetic proposal is used to analyze the ethical questions that give way to scientific and technological development, when shown in the context of a tragedy covering three generations. Parallels between Sophocles' Oedipus Rex and Antigone and passages of the Old Testament have been made to propose clinical hypothesis regarding the activities of both the experimenter and the experimentee.

*Key words:* Plastic Surgery | Tragedy | Vesalius | Bioethics

*(...) 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, Pígmalión 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<sup>i</sup>

Para quienes aprecian nuestras lecturas sobre cine pero a veces lamentan que adelantemos el final de las películas, aclaramos que la primera parte de este comentario omite cualquier detalle significativo de la trama. Se limita por lo tanto a ofrecer una serie de consideraciones preliminares,

algunas claves a manera de enigmas, para que a su turno el espectador decida o no hacer algo con ellas.

No obstante, para poder avanzar sobre la intrincada historia que nos propone Almodóvar, hemos reservado una segunda parte del comentario, el Apéndice, destinado a quienes ya han visto el film. Se explicitan allí dos hipótesis sobre el cirujano plástico y su criatura. Este último tramo revela detalles argumentales y su lectura queda a elección del lector.

Comencemos con una referencia a la crítica cinematográfica. ¿Qué lugar se le debe asignar a los comentarios y reseñas aparecidos? Los especialistas en cine coinciden en que se trata de la película más imperfecta de Almodóvar. La más

\* jjmf@psi.uba.ar

despareja, la más desprolija. Algunos se han ensañado incluso con algunas escenas, juzgándolas excesivas, 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 de Almodóvar. ¿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 signifiante. Signifiante 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.

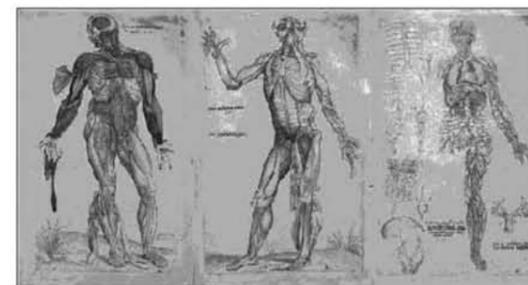
Hay una expresión en música que dice así: “una sola nota falsa echa a perder una fuga, pero una nota justa, a tiempo, salva una sinfonía”. La piel que habito no está concebida como una fuga sino más bien como una sinfonía. La fuga, recordémoslo, es la forma musical que inmortalizó Bach y que se caracteriza 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 reinar el azar, cuando artista y espectador pueden permitirse hacer algo con él.

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 está fechada en el pasaje del feudalismo al capitalismo mo-derno, en plena destitución de la tierra como

modelo productivo hegemónico y su reemplazo por la máquina. La consecuencia más saliente de este movimiento histórico fue la caída del pensamiento metafísico y el consecuente protagonismo creciente de la razón. Hasta la publicación de la obra de Vesalio, la cirugía se regía por los preceptos de Galeno, el médico griego que en el Siglo II concibió al 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 corpori 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”<sup>ii</sup>.



¿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 una narrativa bioética contemporánea, una historia perfectamente verosímil, en la que las intervenciones sobre el cuerpo han alcanzado su mayor grado 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 reitutiva?

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 alternancia, 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 abrir 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 griego de Pigmalión. Dos palabras sobre este último. El mito, presentado 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.

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?<sup>iii</sup>

#### La transmisión de un patrimonio mortífero

Como frente a otras películas de Almodóvar, 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.<sup>iv</sup>

Etéocles y Polinice, 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 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, nunca castigada, 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.

Las referencias en *La piel que habito* quedarán de momento en suspenso y serán obra de la interpretación de los espectadores que se animen al film. 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: "¿Que el público se ríe? Pues no debería..." –tal vez el mejor chiste almodovariano, que por lo mismo debería ser tomado en serio.

#### **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. Pero abismarnos a ella supondría, ahora sí, revelar detalles del argumento. Optaremos por adelantar su 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 restitutiva.

Se trata de *Abre los ojos*, de Amenábar, o en su más difundida versión de *Vanilla Sky*, con Tom Cruise en el papel protagónico. 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 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 immaculado. 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 este comentario entonces 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.

## Apéndice (los siguientes dos apartados revelan detalles significativos de la trama)

### Caín y Abel

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.

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, tienen su primer pasaje al acto 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<sup>vi</sup>. 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 perverso. 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 su 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 trova sobre el niño, delatando el odio pero también la secreta atracción resulta un acierto de la propuesta estética y conceputal de Pasolini, que recupera lo esencial del núcleo paidofílico. 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 aññados y las cavidades breves.<sup>vii</sup>

<sup>i</sup> Trabajo preparado para el Simposio “Cine y Subjetividad: Movements and Movies in Bioethics”, que tuvo lugar el 24 de Noviembre de 2011, en el marco del III Congreso Internacional de Investigaciones y Prácticas Profesionales en Psicología, con la presencia del autor y de María Cristina Biazus (UFRGS). El proyecto da cuenta de una investigación en curso entre la Universidad de Oslo y la Universidad de Buenos Aires, bajo dirección de Jan Helge Solbakk y Juan Jorge Michel Fariña. E-mail de contacto: [jjmf@psi.uba.ar](mailto:jjmf@psi.uba.ar)

<sup>ii</sup> Ver Michel Fariña, *Dossier bibliográfico en salud mental y derechos humanos*, Ediciones UBA, 1992, pp. 10-11.

<sup>iii</sup> Ver Gutiérrez, C. “La decisión ante la muerte. Una lectura de *Blade Runner*” En (Bio)ética y Cine, Letra Viva Editorial. En prensa, 2011.

<sup>iv</sup> 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

<sup>v</sup> 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>

<sup>vi</sup> La serie Jehová, Adán, Caín de la versión bíblica no resulta obviamente equivalente. Pero es cierto que en varios pasajes del Génesis, Jehová aparece sorprendido, extrañado, del comportamiento de su criatura. En primer lugar respecto de Adán y Eva, a quienes reprocha haberlo desobedecido. En segundo lugar ante Caín, cuando éste le espeta “¿acaso soy yo el guardián de mi hermano?”, confesándole así de manera renegatoria el crimen cometido sobre Abel. Y finalmente ante Noé, a quien anuncia el diluvio como castigo y exterminio de los pecadores. ¿No son acaso tales retaliaciones la respuesta del Padre por la maldad en la que no llega a reconocerse a través de sus hijos?

<sup>vii</sup> 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 decadente 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.

## Tragedia del deseo

*A place in the sun* | *Ambiciones que matan* | George Stevens | 1951

Eduardo Laso\*  
Universidad de Buenos Aires

Recibido 15 julio 2011; aceptado 17 agosto 2011

### Resumen

Considerada una de las grandes películas de la historia del cine, *A place in the sun*, de George Stevens se basa en la novela de Theodore Dreiser *An american tragedy*. La misma se inspiró en un crimen ocurrido en el estado de Nueva York en 1906. La adaptación de que propone Stevens se aparta de la novela, en tanto para el director americano la historia es menos una tragedia social que una tragedia del deseo. El drama de George Eastman ejemplifica lo que Jacques Lacan señalaba en su seminario *La ética del psicoanálisis* a propósito de la culpa: “... aquello de lo cual el sujeto se siente efectivamente culpable cuando tiene culpa, de modo aceptable o no para el director de conciencia, es siempre, en su raíz, de haber cedido en su deseo”. *A place in the sun* muestra el recorrido de un sujeto que se traiciona respecto del deseo, de cómo ese bien a favor del que cede conduce al mal, y de cómo el dispositivo jurídico puede volverse cómplice en esa vía autodestructiva.

*Palabras clave:* Responsabilidad – Justicia – Deseo – Culpa

### Abstract

Considered one of the great films in the history of cinema, George Stevens’s *A place in the sun* is based in Theodore Dreiser’s novel *An american tragedy*. The book was inspired in a crime that took place in the state of New York in 1906. Stevens’s screen version defers from the novel, as for the american director the story is less a social tragedy than a tragedy of the desire. George Eastman’s drama is an example of what Jacques Lacan pointed out about guilt in his Seminary “*The ethic of psychoanalysis*”: “...what the subject actually feels guilty when he have guilt, in an acceptable or not acceptable way for the conscience manager, is always, in its roots, to have ceded in his desire”. *A place in the sun* shows the path of an individual who betrays himself about his desire, how the goodness in favor of what he ceded his desire take him to the worse, and how justice mechanisms can turn accomplice in this autodestructive path.

*Key words:* Responsibility – Justice – Desire – Guilt

*“Y si George Stevens no hubiera sido el primero en usar la primera película dieciséis color en Auschwitz y Ravensbruck, quizás la felicidad de Elizabeth Taylor jamás hubiera encontrado un lugar bajo el sol.”*  
*Godard, Historia(s) del cine*

### Los antecedentes

El 12 de julio de 1906, en el fondo del lago Big Moose del condado de Hermiker, en el estado de Nueva York, la policía realizó un macabro hallazgo:

\* [lasale\\_2000@yahoo.com](mailto:lasale_2000@yahoo.com)

el cadáver golpeado y magullado de una joven de 20 años. El día anterior la habían visto en un bote navegando junto a un hombre. Ella se llamaba Grace Brown, y era una trabajadora en la fábrica de polleras Gillette. La policía no tardó en descubrir la identidad del acompañante: era Chester Gillette, el sobrino del dueño de la fábrica en la que ella trabajaba.

Chester Gillette nació en 1883 en Montana. Si bien sus padres poseían una holgada situación económica, eran profundamente religiosos, al punto de renunciar a sus bienes materiales y unirse al Ejército de Salvación. Como consecuencia de esto, Chester tuvo que viajar durante su infancia y adolescencia a través de la Costa Oeste, acompañándolos en sus actividades misionales. A pesar de que los Gillette eran una familia rica, Chester conoció apremios económicos y la falta de un lugar estable donde crecer, por voluntad de sus padres. Gracias a la intervención de un tío, logró asistir a una escuela, pero no pudo sostenerla, y la dejó al cabo de dos años.

Luego del abandono de los estudios, se dedicó a ganarse la vida en diversos trabajos ocasionales, hasta que en 1905 entra a trabajar en la fábrica de polleras de su tío, en Cortland, Nueva York. Es allí que conoce a Grace Brown, una joven trabajadora. Al poco tiempo inician una relación amorosa. En la primavera de 1906, Grace queda embarazada de Chester, y empieza a presionarlo para que se casen. Chester estaba muy lejos de tener planes de matrimonio y menos de paternidad. De hecho, cortejaba a otras mujeres. Incluso se sospechó la existencia de otra mujer importante en su vida como la causa del alejamiento de Grace.

En los meses que siguieron, las discusiones de la pareja se volvieron frecuentes: ella le exigía matrimonio, y él le planteaba excusas dilatorias. Finalmente, Chester acordó con Grace un viaje a Adirondacks. Llegaron al lago Big Moose, donde Chester se registró en un hotel con un nombre

falso. El 11 de julio fueron vistos remando en un bote por el lago. Chester regresó sólo de esa travesía, y al día siguiente encontraron el cadáver de Grace. Arrestado y acusado de asesinato, Chester fue llevado a juicio. La defensa de Chester sostuvo que Gillette era inocente y que Grace se habría suicidado, desesperada por la negativa de él a casarse y ante la vergüenza que le acarrearía a su familia el saber de su embarazo, Grace se habría tirado al lago ante los ojos de Chester. La conjetura de la fiscalía fue que Chester planeó fríamente el asesinato de Grace, que la golpeó en el bote y la arrojó al lago para que se ahogue. Encontrado culpable, fue ejecutado en la silla eléctrica en 1908, en la prisión de Auburn.

El caso cobró enorme repercusión en la prensa de la época, y fue la base sobre la que se inspiró Theodore Dreiser para escribir una de las novelas más populares e importantes de la literatura norteamericana del siglo XX: *An American Tragedy*. La novela y el caso inspiraron a su vez una obra teatral de Patrick Kearney, y dos films: la primera versión, de 1931, dirigida por Josef von Sternberg, y 20 años después *A place in the sun*, de George Stevens, la mejor y más recordada, protagonizada por Montgomery Clift, Elizabeth Taylor y Shelley Winters.<sup>ii</sup>

#### Un lugar bajo el sol: de la novela al film

Actualmente considerada una de las grandes películas de la historia del cine, *A place in the sun* contiene algunas de las escenas más memorables de la cinematografía mundial.<sup>iii</sup> El título original del

film —estrenado en Argentina como *Ambiciones que matan*— reemplaza a *Una tragedia americana*, título de la novela en que se basa y con la que el film marcará sutiles diferencias.

Dreiser se inspiró en el caso criminal para plasmar en su libro una situación ejemplar de destino trágico típicamente norteamericano: el resultado del conflicto entre la exigencia de éxito económico, social y laboral del “*american way of life*”, y las raíces místico-religiosas en la que paradójicamente se nutren esos ideales. Chester es el pariente pobre de una familia rica; pobre por elección de unos padres fanatizados por la religión. Él es el objeto de un destino que no tendría que haber tenido: ser un miembro involuntario del Ejército de Salvación. Al vincularse con el sector rico de la familia, conoce la liberación del puritanismo materno y el acceso a un goce material y sexual antes desconocido, que le correspondía por origen. El embarazo no deseado con una obrera que le exige que se case en nombre de la moral, lo pone en una encerrona de la que sólo encuentra salida en un pasaje al acto criminal. Esta temática de la sobredeterminación de las diferencias de clases, las ambiciones egoístas generadas por el sistema capitalista y la hipocresía moral que acompaña al estilo de vida americano afectando a los individuos al punto de conducirlos al crimen, atrajo en su momento la atención del director de cine ruso Sergei Eisenstein, aunque nunca llegó a filmarla.

Para Stevens, a diferencia de Dreiser, esta “tragedia americana” es en el fondo una tragedia del deseo. Allí donde Sternberg y Eisenstein veían la ocasión

para un film de crítica social a los valores capitalistas, Stevens pone el énfasis en el conflicto interior de Chester, transformado en George Eastman. De ahí que el film se llame *Un lugar en el sol*: ese lugar que George anhela, en el que se sitúa el objeto de su deseo, y que paradójicamente lo alcanzará al perder su vida. Mientras en la novela el personaje está obsesionado por triunfar y tener éxito al punto de llegar al crimen, en el film de Stevens la temática del ascenso social y del conflicto de clases es sólo un trasfondo para la verdadera obsesión de George: Ángela, objeto de amor imposible de belleza fulgurante. La elección de Montgomery Clift resultó decisiva para este giro de la historia: el famoso actor norteamericano era perfecto para encarnar papeles de sujetos sensibles, introvertidos, melancólicos y conflictuados que despertaban la ternura de las mujeres. Muy lejos del personaje cínico, ambicioso e inescrupuloso que encarnaba Chester Gillette en el imaginario popular.

#### Ceder en el deseo

En el seminario del 6 de julio de 1960, Lacan plantea que el psicoanálisis conduce a una revisión de la ética, al proponer un patrón de medida no considerado por la reflexión filosófica en dicho campo: la relación de la acción humana con el deseo que la habita. La pregunta que así introduce: “¿Ha usted actuado en conformidad con el deseo que lo habita?”, se opone a la ética tradicional, basada en el servicio de los bienes y la moral del poder, que conducen a la degradación del deseo, la temperancia y el sacrificio a favor del Otro.<sup>iv</sup>

La tragedia de George Eastman puede ser leída en la línea de lo que Lacan en este seminario señala a propósito de la culpa: “Propongo que de la única cosa de la que se puede ser culpable, al menos en la perspectiva analítica, es de haber cedido en su deseo. Esta proposición, aceptable o no en tal o cual ética, expresa bastante bien lo que constatamos en nuestra experiencia. En último término, aquello de lo cual el sujeto se siente efectivamente culpable cuando tiene culpa, de modo aceptable o no para el director de conciencia, es siempre, en su raíz, de haber cedido en su deseo”.<sup>v</sup>

La propuesta de Lacan no se fundamenta en alguna filosofía ética particular, sino que la desprende directamente de la experiencia clínica que abre el psicoanálisis. Y la paradoja que la clínica muestra es que esa cesión del deseo se realiza por los motivos que propone la ética tradicional de los bienes. “Desde que la culpa existe, se pudo percibir desde hace mucho tiempo que la cuestión del buen motivo, de la buena intención (...) no por ello dejó a la gente demasiado contenta. (...) Pues si hay que hacer las cosas por el bien, en la práctica lisa y llanamente uno tiene que preguntarse por el bien de quién. A partir de aquí las cosas no caminan solas”.<sup>vi</sup>

*A place in the sun* sigue el recorrido de un sujeto que se traiciona respecto del deseo, de cómo ese bien a favor del que cede conduce al mal, y de cómo el dispositivo jurídico puede volverse cómplice en esa vía autodestructiva. El film abre con una escena que condensa el drama de George: lo vemos haciendo dedo en una carretera, tras un cartel publicitario en donde una joven toma sol en bikini. El cartel dice

“Es un Eastman”. La escena juega con la ambigüedad del anuncio: al mismo tiempo publicita la fábrica de bikinis del tío, y nombra a George. El contraste entre el enorme anuncio en el que se promete un lugar en el sol bajo los auspicios de ser un Eastman, con la situación precaria de George, que no logra que alguien lo levante, se redobla cuando ve pasar un descapotable blanco conducido por una bella y rica joven que ha ignorado su presencia. Se trata de Ángela Vickers, para quien él es invisible por su condición social.

George va a la fábrica de su tío Charles con una tarjeta que tiempo atrás le había dado ofreciéndole trabajo. Tardía función de avunculado como suplencia del padre ausente, esta tarjeta se constituye en un don simbólico que posibilita a George un acto de apropiación del apellido paterno para re-afiliarse a la rama próspera de los Eastman, y salir de la esfera de su madre, una viuda devota del Ejército de Salvación.

En la mansión del tío es recibido por el sector adinerado de la familia, no sin cierta aprehensión. Durante ese encuentro irrumpe Ángela Vickers brevemente, el tiempo suficiente para que George quede fascinado por ella.

Charles le ofrece trabajo como obrero en la fábrica. George es un Eastman que por apellido debería ser asignado a la clase ejecutiva, pero debido a su precariedad económica y educativa es ubicado con los obreros. Ubicación que no sabe que será temporaria. Se trata para su tío de ver qué tiene para ofrecer este sobrino y si merece ser incluido en la

familia. Para lo cual se le hará pagar un derecho de piso, ayudando a empacar ropa en un salón lleno de obreras. Y se le advierte de mantener immaculado el apellido que porta, y de no establecer vínculos amorosos con las empleadas de la empresa.

George logra en poco tiempo adaptarse al trabajo, pero vive una vida solitaria, ignorado por su familia rica. Por azar, una noche va al cine y se sienta al lado de Alice, una compañera de trabajo que ya se le venía insinuando en la fábrica. Desaliñada y simple, Alice contrasta con el glamour sofisticado de Ángela. A la salida del cine ella le dice que si los vieran, las compañeras pensarían que quiere seducir al sobrino del jefe. George le responde que eso es absurdo, que él está en el mismo bote que el resto de ellos. Esta discusión en torno de si está o no en el mismo bote va a cobrar a posteriori connotaciones siniestras. Alice le dice que su puesto como obrero es temporario y que lo van a ascender pronto debido a que es sobrino del jefe. George no cree que eso vaya a suceder, a pesar que lo anhela. Al ubicar a los objetos que desea en el terreno de lo imposible, se resigna a lo posible.

En ese momento ve a un grupo de misioneros cantando himnos religiosos a unos vagabundos de la calle. Un niño cantor lo mira y él sale espantado, afectado por una escena que le recuerda su propia infancia junto a su madre. Entre el retorno de la mirada materna y la mirada deseante de Alice, George se refugia en el amor de esta última y precipita el inicio de una relación. Comienzan a salir a escondidas, transgrediendo la regla de la empresa. El encuentra en Alice un lugar en donde hacerse

querer por una mujer, en una situación en la que cree que su destino de obrero es previsible y no hay mucho que esperar. Ángela y el mundo que la rodea es sólo un sueño inalcanzable. Su deseo se fija así a un objeto situado como imposible, ante el cual él resigna sus aspiraciones y busca consuelo en la relación con Alice.

Entre la afirmación de su deseo y la demanda del Otro, elige lo segundo. Cada tanto ve a Ángela la salida de la fábrica, con su auto descapotable en compañía de sus amigos. Alice, que será simple pero es mujer, pesca al vuelo el deseo en la mirada de George y le dice ese tipo de cosas que la envidia alimenta: “*me alegro de que sigas en la sección de empaquetado. No lo digo por mí, lo juro. Es mejor para ti que andar correteando con los Eastman y todas esas chicas ricas y desocupadas*”.

Mientras George esté en su mismo nivel social, Alice está segura de retenerlo. Atenta al fluctuante interés de George por ella, sabe que no es competencia para esas mujeres refinadas y ricas. Sólo tiene para ofrecer muy poco. Y lo hace: se entrega sexualmente a George una noche de tormenta y melancolía.

Al poco tiempo, y tal como Alice lo anticipara, ascienden a George, y lo invitan a una fiesta en la mansión familiar. Es así introducido de golpe a un nivel de vida y status social que él soñaba pero creía imposible. El día de la fiesta, Alice lo espera en su casa para festejar el cumpleaños de él. George le dice que irá a la reunión familiar y luego la verá en su casa.

En la mansión George no conoce a nadie. Vestido de etiqueta, sigue sintiéndose un desclasado en una reunión a la que no pertenece. Así que se aleja de todos para ponerse a jugar sólo en una mesa de billar. Paradójicamente, su sentimiento de inferioridad, aislamiento y falta de sociabilidad lo vuelve alguien enigmático y fascinante a Ángela, quien por primera vez lo ve. Acostumbrada al prototipo del joven despreocupado de buena familia, George se le aparece como un atractivo misterio. De pronto para George, el objeto imposible se vuelve posible, contra todo cálculo. El malentendido del amor hace que el sentimiento de inferioridad y la soledad de George causen que otra mujer se conmueva por él y lo desee. Sólo que ahora es George quien también la desea.

En este instante de encuentro, va a irrumpir la madre de George a través del tío Charles, que insiste en que llame a la mamá para que le comente de su reciente ascenso laboral. “Nunca descuides a tu madre”, le dice y lo obliga a llamarla a la Misión Bethel, ante la presencia de Ángela. Sumamente nervioso y avergonzado, George le habla a su madre. Ésta le dice que lo sigue esperando para que ocupe el lugar de su padre muerto en las tareas de la misión. Tareas que consisten en variantes del sacrificio al prójimo en nombre de Dios. Se trata en esta escena de una repetición de la escena callejera. A la salida del cine, la madre había irrumpido a través de la presencia de los misioneros cantando en la calle, que lo empujaron a refugiarse en Alice. Ahora encontrará refugio en Ángela, quien le hace saber a la mamá de George que es un hombre, con

el simple expediente de descorchar una botella de champagne al lado del teléfono y saludarla. Colgado el teléfono, ella se lo lleva a bailar toda la noche y rescatarlo de las demandas maternas.

En brazos de Ángela, George se olvida que Alice lo espera para festejarle el cumpleaños. Llega cuatro horas tarde. Alice está deprimida y enojada. Intuye que el retraso se debió a Ángela y le pregunta si gusta de ella. George da evasivas. Entonces Alice le pregunta si ya no quiere volver a verla más, ahora que es jefe de sección. George afirma no haber dicho eso. Respuesta elíptica que elude una palabra verdadera. Por culpa y por lástima, George decide ser el buen hijo que la madre le demandó, y en vez de decir la verdad, toma la vía del bien del otro con mentiras piadosas. En su Seminario *La ética del psicoanálisis*, Lacan dice: “No hay otro bien más que el que puede servir para pagar el precio del acceso al deseo”.<sup>vii</sup> Y agrega la precisión clínica de que hacer las cosas en nombre del bien del otro pagando con el deseo, no sólo no pone al sujeto al abrigo de la culpa, sino que lo empuja a esa catástrofe interior que es la neurosis. Y una vez que el sujeto se traiciona –por los buenos motivos morales–, queda arrojado al servicio de los bienes, no pudiendo volver a encontrar la verdad que lo empuja en ese servicio. Al mismo tiempo, el deseo insiste haciéndole saber que está en deuda con eso que ha rechazado, alimentando así la culpa.<sup>viii</sup>

La opción por una mentira hacia Alice, le retorna con una verdad imprevista y aplastante: entre lágrimas ella le dice que está embarazada de él. A partir de este momento, George intenta

compatibilizar el deber moral con su deseo, para lo cual se ve arrojado en una doble vida: por un lado le promete a Alice ayudarla y ampararla, y por otro sale con Ángela. Mientras afianza su relación por Ángela, debe atender a las demandas de una Alice desesperada, quien pasa por una situación humillante en el consultorio de un médico que se rehúsa a abortar.

Luego de este encuentro con el médico, quien desde la moral la manda a ser madre, Alice empieza a exigir a George que se case con ella, de manera que el niño no sea ilegítimo. Lo cual implica para él renunciar al objeto de su deseo y además darle el apellido Eastman, ese que debía mantener immaculado. Espantado por la perspectiva de perder a la mujer que ama, casarse con obligación y vivir pobre, no encuentra manera de salir de la encerrona a las demandas de Ángela, Alice o su madre, y vacila y cede según la circunstancia con quien se encuentre, al punto de fijar una fecha de casamiento con Alice.

Incapaz de decidir un acto que resuelva su situación, trata de ganar tiempo. La noticia radial de un accidente en un lago de la zona, donde varias personas murieron ahogadas instala la fantasía de que si se ahogara Alice, se resolverían todos sus problemas. La sola idea lo hace esconder la cabeza bajo la almohada.

Enterada por la sección “Sociales” del diario que George está saliendo con Ángela, Alice lo amenaza con denunciarlo a la prensa y luego suicidarse si no se casan. Presionado, George cede. Al llegar al

juzgado, se encuentran con que está cerrado debido a que es el Día del Trabajador. Dividido entre el deber moral hacia Alice y el deseo por Ángela, planea el modo de que Alice desaparezca en un accidente. Le propone ir al lago Loon a navegar. Alquila un bote con un nombre falso, y lo conduce hasta una zona desierta. Pero a medida que se acerca el momento en que tiene que decidirse a matarla, George se va sintiendo más angustiado e incapaz de pasar al acto, al punto de renunciar a cometerlo.

Con el paso de una estrella fugaz, Alice propone que cada uno pida un deseo, para luego preguntarle qué deseó. Torturado por la culpa, George elige ceder en su deseo por Ángela, ante el horror a cometer un crimen y la piedad por Alice. En vez de poner en palabras lo que desea, George responde desde la culpa. Se lamenta haberla tratado mal, y le promete quedarse a su lado. Entonces Alice confiesa que su deseo es que él vuelva a quererla. Y le anticipa un panorama de lo que a George le espera como consecuencia de haber elegido sacrificar su deseo a las demandas de Alice en nombre del deber: una vida gris, común, conformista y de limitaciones económicas. Y agrega que no debe preocuparse por cosas que no puede tener, cuando justamente él ya las tenía. El discurso de Alice enfurece a George y le pide que se calle. Entonces Alice advierte en su reacción el deseo no confesado de George. Le dice: “*Deseaste no estar aquí conmigo, ¿no? Deseaste estar en otro sitio donde no tendrías que volver a verme. Quizás deseaste que estuviese muerta. ¿Deseaste mi muerte?*”. George niega lo que deseó, y

entonces Alice advierte el conflicto de George y el sacrificio que está dispuesto a pagar por ella. Conmovida por él, se incorpora para acercársele. Entonces pierde el equilibrio, se da vuelta el bote, y caen al agua. Alice se ahoga accidentalmente. Se realiza así el deseo de George: Alice desaparece como obstáculo, sin que él haya cometido homicidio. Sin embargo, en vez de dar aviso a la policía sobre el accidente, se conduce como si la hubiese matado: no avisa a nadie, se comporta de manera sospechosa ante un grupo de jóvenes en el bosque, y escapa de la escena.

#### Imputación jurídica e implicación subjetiva

La policía no tarda en identificar al hombre que estaba con Alice en el bote el día anterior. George es detenido y llevado a juicio, acusado de haber cometido un homicidio con voluntad, premeditación, crueldad y engaño. Frente a esta imputación, George se declara inocente. Reconoce su implicación subjetiva pero no la imputación jurídica, dos dimensiones de la culpa muy diferentes.

El derecho penal no juzga sujetos sino actos que transgreden leyes establecidas, y por ende son calificados de delitos. Busca determinar la responsabilidad del sujeto del acto, pero en términos de responsabilidad objetiva, es decir, una responsabilidad que no requiere que sea admitida por el acusado sino que alcanza con ser demostrada mediante pruebas en el contexto de un proceso judicial. La determinación de imputabilidad del acusado y las pruebas reunidas alcanzan para una

condena, aunque el sujeto no asuma subjetivamente ser responsable del delito. Esto no implica que la dimensión subjetiva sea ignorada por el derecho. Al contrario, le interesa determinar si el acusado es imputable (es decir, si el sujeto comprendía en el momento de cometer el hecho que estaba violando la ley, o sea, si hubo libertad, voluntad e intención de cometer el delito) y cuáles fueron los motivos del acto (los cuales pueden atenuar o agravar la pena). Pero el fallo no requiere que el acusado asuma la responsabilidad por el delito (aunque la confesión puede llevar a una atenuación de la pena). Le alcanza con imputar al sujeto una responsabilidad, que éste puede o no reconocer.

Ahora bien, un sujeto puede no asumir responsabilidades, sea por denegación calculada para escapar a la pena, o simplemente porque es inocente de lo que se lo acusa, lo cual es el caso de George. Al revés, un sujeto puede asumir la culpa por un delito porque efectivamente lo cometió, o atribuirse un delito que no hizo, por razones subjetivas (ya sea para salvar a otro de una pena, o por necesidad de castigo). Alternativa a la que George se desliza, antes de ser juzgado.

George se sabe inocente del acto que se le imputa pero no puede demostrarlo. Se encuentra en la misma situación que describe Freud acerca de Dimitri, el personaje de *Los Hermanos Karamasov* de Feodor Dostoiévsky: acusado por el asesinato de su padre, es verdad que deseó su muerte, pero es falso que haya cometido el crimen. George admite que tuvo la idea de matar a Alice, pero niega rotundamente haberlo hecho. Su abogado defensor

expone la diferencia entre acto e intención para argumentar que el derecho condena actos y no deseos. La culpa por el deseo no es judicializable; sólo los actos punibles, por lo cual se debería primero probar que George cometió el delito del que se le acusa, y no sólo que deseó cometerlo.

Durante el juicio, el fiscal confronta a George con la traición a su deseo, al señalarle que al dejar a Ángela e irse con Alice, dejó su corazón, sus más caros deseos. Y sugiere que en verdad estaba planeando volver a ellos. No logra demostrar mediante pruebas que George haya asesinado, así que argumenta que porque lo deseó y tuvo la oportunidad de hacerlo, no resulta verosímil que no haya cometido el delito. Luego, ante la perspectiva de ser condenado a muerte, es esperable que mienta. Las pruebas circunstanciales –muchas de las cuales facilitó el mismo George por su conducta sospechosa posterior al accidente– logran persuadir al jurado de que es culpable. La sentencia condenatoria fija a George en el lugar de un asesino. Y pasible de la pena capital.

#### Homicida por deseo

A poco tiempo de su ejecución, George recibe la visita de su madre, junto con el reverendo Morrison. George está todavía afectado por la condena del tribunal que lo declaró culpable de un crimen que sabe no cometió. No puede comprender el sentido de lo que le ocurrió. En ese contexto, el discurso religioso, tan ligado a su madre y del que torpemente pretendió huir, no ayuda a su situación. El reverendo le dice que debe ajustar cuentas con

Dios por sus pecados, pero George no puede pedir perdón por algo que no cometió. Le dice entonces que sólo Dios y nosotros sabemos cuales son nuestros pecados y penas: “Quizás en este caso, sólo Dios lo sepa. George, quizás hayas escondido la verdad incluso de ti mismo”. Se trata aquí de la conjetura del inconsciente, puesta en términos religiosos. Resulta inevitable aquí recordar esa fórmula del verdadero ateísmo que proponía Lacan: “Dios es inconsciente”.

La intervención causa en George el deseo de saber la verdad que lo concierne y que ha ocultado a sí mismo, pero no de Dios. Entonces el reverendo le señala que hay un detalle en su relato que no se ha dicho ni siquiera a sí mismo, pero que encierra la respuesta a lo que busca: “*Cuando estabas en el lago con esa pobre chica y el barco zozobró... y hubo un momento en el que podías haberla salvado. ¿En quién estabas pensando? ¿En quién pensabas en ese momento? ¿Pensabas en Alice? ¿Pensabas en la otra chica?*”. El pastor no interroga por los hechos ocurridos –campo de la indagación policial–, sino por el deseo del sujeto en el momento de los hechos. Vale decir, lo interpela en el punto de la responsabilidad subjetiva, en la relación del acto con el deseo que lo habita.

George permanece entonces silencioso. Algo ha comprendido súbitamente de su implicación en lo ocurrido. Punto en el cual el religioso le dice: “*Entonces en tu corazón fue asesinato, George*”. La intervención produce el efecto de implicación subjetiva que no pudo producir el tribunal. La intervención reubica a George en relación a su deseo, ese al que había cedido y a partir de lo cual

había perdido la verdad que lo orientaba en su precipitación al servicio del bien del Otro, a saber, la culpa inconsciente, que hizo equivaler un accidente a un asesinato, y el deseo por una mujer en homicidio de otra.

No se trata aquí de la culpa religiosa extendida al campo del deseo. Lo cual sería seguir en la vía moral. George no es culpable de haber matado a Alice, pero sí de haberlo querido. George no es un asesino, pero su misma vacilación ante el deseo lo condujo a esta encerrona trágica en la que las ideas de muerte son la contraparte de su impotencia para rehusarse a las demandas de Alice y tolerar no ser un buen hijo de su madre.

Pensar la muerte de Alice no es sólo una fantasía que como no se llevó a cabo, debería dejarlo a George libre de culpa. Al contrario, es allí donde la conciencia de culpa se ceba, y tanto más cuanto más renuncia el sujeto a su vía deseante. Podríamos agregar también que George imagina la muerte de Alice como lo piensa un niño. Escuchó en la radio de unas muertes accidentales en el lago, y fantaseó que si eso le ocurriera a Alice sería finalmente libre. Para un niño, la muerte no tiene el sentido que tiene para un adulto: morir es no estar, desaparecer, y no tiene la connotación de irreparable que sabe el adulto.<sup>ix</sup> George se embarca con Alice, esperando que ocurra el ansiado accidente, mientras siente culpa de que vaya a suceder. Y a medida que avanza el bote, más advierte que ese accidente fantaseado – que lo desresponsabilizaría de tener que matarla- no ocurrirá, a menos que él lo provoque. Punto en el cual se da cuenta que no puede hacerlo.

Al borde del pasaje al acto asesino, George retrocede. Y al retroceder horrorizado ante el acto criminal, responde con la culpa y paga también con su deseo por Ángela. No sólo no mata a Alice – fantasía neurótica que es la contraparte de la impotencia para sostener su deseo ante el Otro-sino que cede en exceso: le promete que va a casarse con ella y a renunciar a todo lo que quiere, por deber moral. George podría haber planteado simplemente que no estaba dispuesto a embarcar a ambos en la catástrofe de un matrimonio sin amor, y que asumía los riesgos de un escándalo, apostando al amor de Ángela. Pero al responder desde la culpa y el sacrificio, se condena a sí mismo.

El accidente que entonces sobreviene tiene para George el valor de un deseo realizado que hace que se conduzca como si efectivamente hubiese matado a Alice: se fuga de la policía cual asesino y se deja finalmente detener. Que “en su corazón fue asesinato” es el modo en que George se condenó de antemano, asumiendo la culpa de un crimen que no cometió -antes incluso de ser juzgado- por traicionarse en su deseo ante la demanda del Otro.

Haber alcanzado súbitamente todo lo que anhelaba, incluso ese objeto de amor idealizado que encarnaba Ángela, no podía ser sino un pecado. George es alguien que fracasa al triunfar, y se hace pagar caro su triunfo. En ese bote dado vuelta, efectivamente pensó en Ángela, objeto de deseo imposible que se había vuelto traumáticamente posible, y que recupera para reafirmar su deseo por ella cuando ya no le queda tiempo de vida. Al final del film,

George se dirige a la silla eléctrica con el recuerdo de un beso de Ángela.

### Referencias

- Eidelsztein, A.; Las estructuras clínicas a partir de Lacan, Tomo II, Letra Viva, Buenos Aires, 2008.
- Freud, S.; Tres ensayos de teoría sexual, en Obras Completas, Volumen 7, Amorrortu, Buenos Aires, 1998.
- Freud, S.; La interpretación de los sueños, en Obras Completas, Volumen 4, Amorrortu, Buenos Aires, 1998.
- Gerez Ambertín, M.; Culpa, responsabilidad y castigo en el discurso jurídico y psicoanalítico, Volumen I, Letra Viva, Buenos Aires, 2006.
- Gerez Ambertín, M.; Culpa, responsabilidad y castigo en el discurso jurídico y psicoanalítico, Volumen II, Letra Viva, Buenos Aires, 2004.
- Gerez Ambertín, M.; Culpa, responsabilidad y castigo en el discurso jurídico y psicoanalítico, Volumen III, Letra Viva, Buenos Aires, 2009.
- Godard, J-L.; Historia(s) del cine, Caja Negra, Buenos Aires, 2007
- Lacan, J.; El seminario: Libro VII. La ética del psicoanálisis, Paidós, Buenos Aires, 1992
- MacCabe, C.; Godard, Seix Barral, Barcelona, 2005

### Discusión

*Comentario de Alejandra Martínez, 3 de octubre de 2011*

Al leer el artículo sobre como George cede ante su deseo, no puedo dejar de pensar sobre cual es el deseo que habita a Alice. ¿Por qué quiere casarse con un hombre que sabe que no solamente no la quiere sino que además quiere estar con Ángela? ¿Qué es lo que hace que Alice sostenga el lugar en el que George la ubica? Sin duda ella también es responsable subjetivamente de haberlo elegido y de querer sostener un matrimonio a toda costa. Considero que Alice y George tienen más cosas en común de lo que George quiso aceptar, ya que ambos parecen regirse en una vía moral que no solo los atrapa sino que los mantiene en un continuo velo frente a su deseo. Ella le cuestiona a George su deseo de tener otra posición social, sin embargo me pregunto si ella no quiere lo mismo, ya que al tiempo de conocerlo le dice que él va a ser promovido dada su relación familiar con el dueño de la fábrica. Y a su vez, si no busca tener cierto status o por lo menos cierto lugar en la vida, diferente, al casarse con él y formar una "familia", si es que esto es posible con una persona que claramente sostiene una doble relación sostenida en la culpa, la lástima y la imposibilidad de hacerse cargo de su deseo sin importar el qué dirán...

## *Match Point: variación perversa de A place in the sun*

*Match Point* | Woody Allen | 2003

Eduardo Laso\*  
Universidad de Buenos Aires

Recibido 15 julio 2011; aceptado 17 agosto 2011

### Resumen

El film *Match Point* ha sido considerado como continuación temática de otro anterior de Woody Allen, *Crímenes y Pecados*, tomando como referencia la acción llevada adelante por el personaje de Chris Walton, comparándola con la del oftalmólogo compuesto por Martín Landau. Sin perjuicio de esta lectura, se puede constatar que *Match Point* está inspirado en *A place in the sun*, un film de 1951 dirigido por George Stevens, del cual constituye una suerte de doble negativo. El presente artículo, apéndice del análisis del film de Stevens, establece ese paralelo fundamentando la relación que existe entre las estructuras de la neurosis y la perversión.

*Palabras clave:* Neurosis | Perversion | Fantasma

### Abstract

*Match point* has been considered a thematic sequel of a previous Woody Allen film, *Crimes and Misdemeanors*, taking as reference the action carried out by Chris Walton and comparing it with that of ophthalmologist, Martin Landau. Notwithstanding this, it is evident that *Match Point* is inspired on *A place in the Sun*, a 1951 film directed by George Stevens, which constitutes a sort of double negative. This article is supplementary to the analysis made of Steven's film, basing this parallel on the existing correlation between the structures of neurosis and perversion.

*Key words:* Neurosis | Perversion | Fantasy

El film *Match point*, de Woody Allen<sup>1</sup>, suele ser vinculado con su filmografía anterior, especialmente con una de las dos historias de *Crímenes y pecados*, de la que *Match point* parece ser una variación sobre el mismo tema.

Sin embargo, si se lo compara con el film de George Stevens *A place in the sun*, resulta evidente no sólo su

influencia, sino su casi correspondencia al modo de “doble negativo”, en el sentido metafórico del negativo de una fotografía. Desde esta perspectiva, *A place in the sun* es a *Match point*, como la neurosis a la perversión tal como Freud las correlaciona en *Tres ensayos para una teoría sexual*.

\* lasale\_2000@yahoo.com

En dicho texto encontramos esta metáfora fotográfica cuando Freud afirma que: “... *la neurosis es, en cierto modo, un negativo de la perversión*”<sup>ii</sup>. ¿En qué sentido se puede entender esta afirmación freudiana? La metáfora ilustra no tanto la idea de que el perverso haría lo que el neurótico fantasea, o que el perverso “no se reprime”, sino la diferente relación al deseo, al goce y a la castración que proponen ambas estructuras. Vale decir, la diferente elección subjetiva que supone la neurosis y la perversión en relación al fantasma y al otro semejante. Lacan propone la escritura del fantasma como ( $\$ \diamond a$ ). Un modo de leer dicha escritura sería: sujeto dividido cuyo deseo de dirige a un objeto que falta, y que el fantasma permite ubicar en la escena de la realidad como objeto de deseo ( $- \varphi$ ). El fantasma es una interpretación de la causa del deseo, a la luz de las marcas del Otro y de la admisión de que el Otro está castrado. En ese sentido, el fantasma es sostén del deseo y una respuesta a la admisión del significante de la falta del Otro y la pregunta por el “¿Qué me quiere?”.

Ahora bien, la neurosis y la perversión son dos estrategias de evitación de la castración del Otro. La estrategia neurótica consiste en ubicarse como sujeto dividido cuyo deseo se dirige a un objeto que falta, y en este punto saturar dicha falta con la demanda del Otro, para sostenerlo como no castrado. La estrategia perversa consiste en cambio en ubicarse en el lugar de objeto a, para dirigirse al otro semejante y provocar angustia causando su

división, en nombre de un Otro a quien se sostiene como sin falta al constituirse como su instrumento.

El personaje de *Match Point* no es estrictamente un perverso: él no se identifica con el lugar del objeto a al servicio del Otro. Por el contrario, es un cínico que no cree que haya ningún Otro a quien sostener, ni otros a quien considerar, ni ley a la que obedecer. De modo que Chris Walton nos propone una variante canalla del personaje de George Eastman: alguien que se ubica en el lugar del Otro —que para él no existe— y desde ahí busca manipular el deseo de los semejantes en función de su goce, sin ninguna regulación por ningún ideal o ley. Razón por la cual la dimensión del amor está ausente.

*Match Point* de Woody Allen puede verse en ese sentido como la versión perversa del film de Stevens, su “doble negativo”. Allen construye su film en diálogo con la película de Stevens, en un contrapunto en el que propone una variante canalla, pervirtiendo así la historia original. La comparación entre ambos films permite pensar las diferencias contrastadas entre la posición subjetiva de Chris Wilton y George Eastman. Veamos:

- *Match Point*: Chris Wilton se vincula con una joven millonaria por conveniencia, y mantiene una relación amorosa oculta con una mujer de su condición social.

*A place in the sun*: George Eastman mantiene una relación oculta con una obrera a la que no ama, e inicia una relación amorosa con una joven de condición social superior a la suya.

- *Match Point*: Chris embaraza accidentalmente a la mujer que desea, amenazando su plan de matrimonio por conveniencia.

*A place in the sun*: George embaraza accidentalmente a la mujer que no desea, amenazando su proyecto matrimonial con la mujer que ama.

- *Match Point*: Chris asesina a la mujer que desea, librándose del obstáculo a sus proyectos matrimoniales. La culpa se hace presente a posteriori en un sueño, sin que tenga consecuencias posteriores en la conducta de Chris.

*A place in the sun*: George fantasea con asesinar a la mujer que no ama, y la culpa le impide el pasaje al acto homicida.

- *Match Point*: El azar interviene salvando a Chris de las consecuencias penales del crimen que cometió.

*A place in the sun*: El azar interviene realizando el deseo de George de que muera Alice, ante lo cual responde con culpa y necesidad de castigo. Queda así penalmente condenado por un crimen que no cometió.

- *Match Point*: Ausencia de culpa en Chris, acompañada por una asignación de responsabilidades a otros, que cargan con la condena por el crimen.

*A place in the sun*: Presencia de una culpa torturante en George, que le hace ceder en el deseo, asumir un accidente como homicidio deseado, y hacerse condenar a muerte siendo inocente.

- *Match Point*: Chris sale impune del crimen que comete y alcanza su meta de contraer un matrimonio por conveniencia con una mujer que no ama. Su éxito se avizora sin embargo como un déficit, ya que ha sido a costa de sacrificar el objeto de su deseo.

*A place in the sun*: George sabe al final que si bien no es culpable de la muerte de Alice, es responsable de lo que le ha ocurrido, y asume su destino trágico. En la escena final con Ángela, antes de ir a la muerte, recupera su objeto de amor y una relación más ética con su deseo.

<sup>i</sup> Allen, W.; *Match point*, EE,UU., 2005, 124'

<sup>ii</sup> Freud, S.; Tres ensayos de teoría sexual, en *Obras Completas*, Volumen 7, Amorrortu, Buenos Aires, 1998, pag. 211.

# La narrativa (bio)ética: una aproximación lírico-analítica

*Mar Adentro* | Alejandro Amenábar | 2004

Natacha Salomé Lima \*  
Universidad de Buenos Aires

Recibido 15 julio 2011; aceptado 17 agosto 2011

## Resumen

Pensar la bioética contemporánea a partir de ficciones narrativas inaugura un método novedoso para lidiar con la complejidad. Ya Fritz Jahr se inspiró en la ópera Parsifal de Richard Wagner para concebir en 1927 el concepto de bioética. Haber acuñado este término a partir del estímulo sensible que le retorna de un espectáculo lírico, resulta precursor de las tendencias actuales en la utilización de medios audiovisuales para la enseñanza de la ética. A partir de este modelo, el presente trabajo aborda el caso de Ramón Sampredo, un hombre que clama por su derecho a una muerte digna, a través de la recreación fílmica de su historia narrada por el director Alejandro Amenábar. Se destaca allí una escena en la que suena un aria célebre de la lírica universal, *Nessun Dorma* de la ópera "Turandot" de Puccini. A partir de esta entrada, musical y temática, se conjetura el sentido singular de un acto en la vida de un paciente.

*Palabras clave:* Bioética narrativa | Ópera | Eutanasia | Aestética

## Abstract

Thinking about contemporary bioethics from the point of view of narrative fiction opens a novel method to deal with its complexity. It was Fritz Jahr who inspired by Richard Wagner's opera Parsifal, conceived the concept of bioethics in 1927. His references to it show how the lyrical performance let us reflect on an aesthetic approach into the origins of bioethics itself. We could assume that this way of thinking is a precursor for the current trends which use audio-visual resources for reflecting on and teaching ethics. From this perspective, the present paper addresses the case story of Ramón Sampredo, a man who cried out for his right to the end his life with dignity. His life was recreated in a film (*Mar Adentro - The Sea Inside*, 2004), directed by Alejandro Amenábar. Pointing out a shot (stresses a particular scene) built through the awe-inspiring aria *Nessun Dorma* of Puccini's opera Turandot, we will try to surmise the singular meaning of an act in the life of a patient. From this entry, which we think of as a *Gesamtkunstwerk* (total work of art), we will approach contemporary bioethics through a narrative and hermeneutic pathway.

*Key words:* Narrative bioethics | Opera | Euthanasia | Aesthetics

## Bioética y ópera

La reflexión bioética nos encuentra y nos devuelve un lugar de incertidumbre. Se constituye en un campo que cristaliza el espíritu de una época en una multiplicidad de discursos y prácticas diversas. ¿Cómo aproximarnos entonces a la complejidad que abre el campo de la singularidad humana?

En un intento por proponer un acercamiento distinto, que a nuestro entender suplementa las perspectivas clásicas, nos serviremos del recurso artístico y audiovisual. Recurso que posibilita un tratamiento de la bioética contemporánea a partir de ficciones, inaugurando un lugar para un saber-hacer suplementario.

En un trabajo anterior<sup>1</sup> adelantamos que Fritz Jahr - quien acuña el término bio-ética por primera vez en 1927- se sirve de la ficción que recrea la ópera Parsifal de Richard Wagner para reflexionar acerca de lo que entiende por bio-ética en tanto *relación ética de los seres humanos con los animales y las plantas*. Acontecimiento que podríamos ubicar como precursor de los planteos que actualmente pensamos desde una narrativa. También resulta precursor de las tendencias actuales que utilizan las recreaciones ficcionales de los medios audiovisuales para la reflexión ética.

\* nlima@psi.uba.ar

Entonces ¿cómo servirnos de una ópera, de una narrativa lírica para pensar la bioética? Podríamos empezar por ubicar el hecho de que la ópera, en tanto género musical, predispone a una estimulación sensible, es decir a una percepción comprometida con el mensaje artístico.

Sumado a esto, la escenificación potencia el efecto de la música al punto tal de habilitar un registro otro, que requiere de la reflexión y más aún de la deliberación para constituirse en una narrativa. Siguiendo a Wagner podríamos pensar a la ópera en términos de *Gesamtkunstwerk*, es decir como “obra de arte total” donde se integran la música, el teatro, y las artes audiovisuales.<sup>ii</sup> Lo que resulta interesante, y es cómo intentaremos trabajarlo, es que una ópera se encuentra soportada en una narrativa que perteneciendo a un registro distinto (de las narrativas clásicas, positivistas y/o principalistas) ofrece una oportunidad de pensamiento. Una ópera puede ser entonces una oportunidad. Un instante. Una percepción. Una realidad. Una ficción. En fin una narrativa que da cuenta de la vida, de las historias de la vida, y allí radica nuestro interés.

Una ópera, en tanto narrativa, es entonces un modo de contar una historia, donde cantantes-actores y músicos instrumentistas combinan sus respectivas actividades en una sinergia escénica-musical que con la visión estética de la puesta en escena, logran que la trama argumental establecida en el *libretto* sea vehiculizada como un hecho artístico de múltiples dimensiones<sup>iii</sup>.

Y es por eso que la ficción que se despliega en una ópera puede ser leída como una oportunidad de acercamiento al pathos de una situación dilemática. 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 el amor sufriente.<sup>iv</sup>

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*)”<sup>v</sup>

El presente artículo propone entonces recuperar, desde una narrativa ética/estética, algo de ese *pathos* (de ese amor sufriente) de ese ribete trágico y de ese desorden con que suelen sorprendernos las situaciones de la vida. El trabajo de las situaciones de vida por medio del recorte del “caso real” es un recurso habitual para la reflexión y la enseñanza de la ética. La ópera como recurso artístico y como ficción sirve para complementar la narrativa de las historias de casos, a la vez que abre la posibilidad para reflexionar no sobre lo acontecido, sino sobre lo que podría acontecer; no sobre lo verídico, sino sobre lo verosímil, interrogando algunas certidumbres y apelando a conmover algo de la subjetividad en juego. La ópera funcionara entonces como medio, como *via reggia* dando entrada a un movimiento de lo posible; introduciendo una narrativa bioética bajo el primado de la responsabilidad.

### Ópera: el escenario moderno de las antiguas tragedias griegas

Sostenemos entonces que la ópera es un modo de contar una historia que al complementarse con la

música nos introduce en esa fantástica particularidad de evocar nuestros sentimientos más íntimos. La ópera es también un género que todavía conserva distintos elementos de la tragedia griega. Y efectivamente la tragedia griega también se caracteriza por utilizar la música como soporte de las historias que desarrollaba. Jan Helge Solbakk<sup>vi</sup> establece un interesante contrapunto entre la utilización de la tragedia griega como recurso didáctico en la enseñanza de la ética y como suplemento al universo de los “relatos de casos.”

La tragedia, en tanto ficción y puesta en escena, nos devuelve ese hermoso instante de encuentro con una historia, con una ficción verosímil. Recuperamos desde los diálogos platónicos, algo de ese lugar de encuentro que fue en su momento el foro del antiguo teatro griego. Lugar donde el despliegue de los grandes enigmas humanos nos encuentra hoy en un renovado interés. “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. (...) Cualquiera sea la decisión que se adopte, ésta traerá aparejado un grado de desdicha y sufrimiento para alguna de las partes.”<sup>vii</sup> La tragedia, en el camino para la toma de una decisión, nos confronta con dos emociones fundamentales que son el temor y la compasión. Como sostiene Diego Gracia “el fin de la tragedia es alcanzar la catarsis, la purificación, por medio de la compasión ante un sufrimiento inmerecido, y el temor ante la desgracia de los que están expuestos a peligros semejantes.”<sup>viii</sup>

Podríamos acordar entonces que tanto la ópera como la tragedia comparten muchos aspectos comunes. La ópera incorporó diversos elementos del teatro, donde los distintos personajes cantan sus desventuras y también sus proezas o hazañas a través de la música argumental. Y al igual que la tragedia, también despliega conflictos y dilemas humanos que parecen no tener una resolución unívoca. Sin embargo mientras que las tragedias griegas tuvieron un alcance popular, la ópera no corrió la misma suerte, quedando reducido su público a un segmento estrecho y particular.

Recordemos que en sus inicios la ópera estaba destinada únicamente a las audiencias de la corte.

Hoy en día la ópera, como género musical y artístico, continúa emparentada con un público reducido, pero que sin embargo es convocada y hace apariciones a través de un medio que presenta un poder masivo. El cine suele devolvernos la oportunidad de un encuentro con la ópera. En momentos claves, momentos donde algo de la singularidad del personaje (o héroe trágico) se ha visto conmovida, la ópera suele hacer su aparición en la pantalla grande<sup>ix</sup>.

Desde sus inicios el cine ha servido como terreno propicio para vivenciar las distintas experiencias y problemáticas humanas. Alain Badiou nos recuerda que “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.”<sup>x</sup> Es en la experiencia de ver un film, donde el espectador participa del acto de creación mismo. El cine no es la mera ilustración de sujetos éticos, sino una matriz donde la acción ética/estética acontece, inaugurando una posibilidad de reflexión.

Pensar al cine como escenario, como un equivalente actual de lo que antaño fue el despliegue de las antiguas tragedias griegas, es un modo de recuperar también cierta puesta en escena del aspecto trágico, o dimensión trágica de toda disyuntiva ética.

### Una aproximación estética

Por último vamos a detenernos en un recorte concreto utilizando un film que despliega un debate bioético actual, el cual ha tenido un sinnúmero de 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 irremediablemente impedido. Ferozmente

confinado a ese pequeño sitio de cuatro paredes, empieza 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.”<sup>xi</sup>

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.<sup>xii</sup> En estos términos, Carlos R. 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.

“¿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?”<sup>xiii</sup>

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 invade 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 (que toma una historia anterior), 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 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 funestos. Porque no se trata de estar a favor o en contra de la eutanasia, 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.”<sup>xiv</sup> *Si la discusión es a favor o en contra, nada hay para seguir pensando.*

Amenábar desde la vertiente estética, desde lo que planteábamos como *Gesamtkunstwerk* (es decir como obra de arte total) 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 volando. Instante de anoticiamiento subjetivo, que desde el *Nessun Dorma*, le permite reconocerse en un lugar donde no se conocía, devolviéndole toda la potencia al 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 vamos a concluir con una 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.”<sup>xv</sup> 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 Lacan nos enfrenta luego a una segunda alternativa: “¡La libertad o la vida! Si elige la libertad, pierde ambas inmediatamente

—si elige la vida, tiene una vida amputada de la libertad.”<sup>xvi</sup>

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.”<sup>xvii</sup>

Si tenemos en cuenta la historia del pensamiento universal podríamos establecer distintos paradigmas o hitos que marcaron la forma de concebir el mundo. Sin embargo lo que se mantiene constante es la estructura narrativa de la vida humana, desde los relatos bíblicos, los poemas homéricos en la *Ilíada* y la *Odisea*, o el *Malleus Maleficarum* (El martillo de los brujos) escrito en 1486 durante uno de los tiempos más oscuros de la historia de este mundo. Cada época tiene sus narrativas propias. Y si el discurrir de la bioética, nos conduce al bios de la vida, necesitaremos una narrativa capaz de soportarla. Capaz de soportar la complejidad que la vida misma le depara a los seres humanos. “El hombre es un género literario y una especie narrativa. La vida humana consiste en historia o biografía, como nos lo recuerda el *bios* etimológico de la bioética, que se refiere a la vida buena o a la buena vida (el *biotós* del griego clásico). Como dice García Márquez, “la vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla.”<sup>xviii</sup>

## Referencias bibliográficas

Badiou, A. (2004): Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía. Gerardo Yoel compilador. Ed. Manantial Buenos Aires.

Dvoskin, H.: Mar adentro. <http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=11829>

Gherardi, C. R. (2003): Eutanasia. Artículo especial. Medicina (Buenos Aires) Volumen 63 - N°1 ISSN 0025-7680.

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 XI Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Clase XVI El sujeto y el Otro: la alienación. Editorial Paidós. Buenos Aires.

Lewkowicz, I.: La situación carcelaria. Revista Litorales. Año 2, n°3, diciembre de 2003. ISSN 1666-5945.2

Lima, N. (2011): Las raíces europeas de la bioética: Fritz Jahr y el Parsifal de Wagner. Publicado en: <http://www.eticaycine.org/Parsifal>

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 (EuroBioNethics)” Marzo 2011, Rijeka. Croacia

Michel Fariña, J. J.: Eutanasia y suicidio asistido: narrativa cinematográfica de la muerte que más duele. Aesthetika - Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte Vol. 6, (1), octubre 2010.

Muñoz, S. y Gracia, D.: (2006) Médicos en el cine. Dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes. Imagen, Comunicación y Poder. Editorial Complutense S.A. ISBN: 84-7491-793-X

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

Tealdi, J. C.: (2008) Diccionario latinoamericano de bioética. Bogotá: UNESCO - Red Latinoamericana y del Caribe de Bioética: Universidad Nacional de Colombia.

## Discusión

*Comentario de Haydée Montesano, 28 de septiembre de 2011*

El gran interés del texto "La narrativa (bio)ética: una aproximación lírico-analítica", es la posibilidad de describir simultáneamente el punto de incertidumbre que nos interroga en las situaciones que participan del campo de la bioética y la explicitación del método de lectura que construye y delimita dicho punto de incertidumbre. La reunión de la música, el género trágico y el cine, es la potenciación de campos discursivos que hacen efectiva la existencia de la subjetividad que debe advenir al lugar del bios, que también es efecto de un discurso que en su traza biopolítica hace consistir la vida en su condición biológica. Es la narrativa la condición de advenimiento de la subjetividad, tal como se plantea en el texto, bajo la modalidad del análisis de los campos narrativos específicos de la ópera, la tragedia y el cine; y si bien, el marco teórico para saldar la lectura es el psicoanálisis, quisiera agregar, a modo de aporte, cierta forma de validación del recurso a la ficción para abordar condiciones dilemáticas que implican el campo subjetivo. Resulta posible leer en la Poética de Aristóteles, que la puesta en acción dramática de la tragedia permite hacer visible cierta condición universal de lo humano, pero sin que se transforme en una particularidad; esta idea se soporta en la lógica aristotélica del universal que se lee como: “para todos” y lo particular como: “al menos uno”. De tal modo que la ficción trágica no reduce aquello universal humano a un hecho particular, la tragedia será la forma posible

de apreciar lo universal en potencia, sin que se haya realizado en particular alguno. Pero como bien se trabaja en el texto de referencia, los paradigmas se han modificado y se hace necesario incorporar una nueva categoría: la singularidad, en tanto aquella expresión de lo subjetivo que no queda atada a una potencia de lo universal que ya estaría prefijando y anticipando lo que advendrá. En este punto, será desde la perspectiva metodológica de Giorgio Agamben, que se hará posible una validación. En el libro *Signatura rerum*. Sobre el método, el autor opera con la noción de paradigma, con diferencias al tratamiento que le otorga Kuhn, ya sea como “matriz disciplinar” o como elemento que define una tradición de investigación coherente en una comunidad científica de cierta época; lo propone bajo la acepción de ejemplo, y con la modalidad lógica de la analogía. El argumento de Agamben trabaja en la complejidad de la lógica exclusión – inclusión, que en una de las líneas de fundamentación se corresponde con la lógica de la teoría de conjuntos. Esto le otorga como posibilidad trabajar con nociones que no se definen como universales ni con elementos que son parte de totalidades; la exclusión – inclusión es respecto de conjuntos que implican pertenencia. De tal manera que ya no opera en una relación de lo particular a lo universal o viceversa, sino que se trata de una puesta en relación de lo singular a lo singular. El ejemplo, así considerado, es la suspensión de un término de su función habitual dentro del conjunto al que pertenece. Tal el caso para mostrar cómo opera la función performativa del lenguaje; cuando se dice: ¡Juro! al modo de ejemplo, sabemos que quien lo dice no está jurando, por lo tanto el término queda suspendido de su función. Es como exclusión inclusiva, que el ejemplo puede operar para descubrir su propia singularidad y a través de ella hacer inteligible la singularidad del conjunto al que pertenece, ya que su exclusión queda ligada a la lógica que lo incluye. En este sentido, el marco narrativo propuesto para analizar la película “Mar adentro”, tal como se la aborda en el texto, puede ser pensado en los términos metodológicos que Agamben propone.

*Comentario de Juan Felipe Guevara-Aristizabal, 28 de septiembre de 2011*

La utilización del cine, y de otras formas artísticas, como herramienta que permite socializar y ampliar la discusión en torno a ciertos temas de la bioética es de vital importancia en nuestros días. Es claro que los relatos de caso nos enfrentan ante una realidad que ha sucedido y que muestra las múltiples contradicciones y posturas que podemos tomar cuando estamos involucrados en un dilema bioético. No obstante, considero mucho más poderosa y llamativa la posibilidad que ofrece el cine y sus narrativas para confrontarnos con situaciones que aún no han ocurrido, pero que bien pueden ocurrir. Más aún, ponernos de frente con las posibilidades de los avances de la ciencia y la manipulación que de ellos se hace cuando se relacionan con algunas de las más antiguas preocupaciones humanas, eg, la muerte, las enfermedades, el mejoramiento de la raza, la inteligencia, etc. Podría agrupar gran parte de todas estas realizaciones cinematográficas cuya trama se centra en hechos que pueden ocurrir como parte del género de la ciencia ficción. Eso sí, hay que reconocer que bajo ese rubro se cobijan demasiadas realizaciones que probablemente no tengan ningún impacto crítico. Lo que aquí me interesa es ese cine que justamente llama a una visión crítica, y que en cierta forma, coquetea con la visión epistemológica de Popper mientras hace un amplio uso de las herramientas artísticas que tanto mencionó Bachelard. Estoy hablando aquí de una conjunción de creatividad y poesía que surge, pero que al mismo tiempo es principio, de una actitud crítica frente a la ciencia. Algunas de las producciones de ciencia ficción que han surgido en los pocos 100 años del cine, claramente muestran cómo es posible el uso de los medios de expresión artística aunados a una clara y afilada mentalidad crítica que permite escudriñar dentro del edificio de la ciencia y sacar a la luz aquello que los científicos no quieren ver, o se niegan a ver. Este ejercicio artístico lo califico como parte de la actitud crítica de la que habla Popper pues permite examinar y evaluar el papel de la ciencia y de sus teorías en el ámbito de sus relaciones con

lo social. Es claro que el problema sociológico en la ciencia no es primordial para Popper, pero no podemos negar que para la ciencia actual, o tal vez debería mejor decir la tecnociencia, la relación íntima con la sociedad es innegable. Por tal motivo, la epistemología no puede seguir negándose a la exploración de esas relaciones y a evaluar la forma como el conocimiento se transmite no solo al interior de la comunidad o comunidades científica(s), sino también se movimiento hacia la periferia, hacia los círculos exotéricos, como los llamaría Ludwik Fleck, y las transformaciones y dogmatización que ocurre con las teorías científicas al salir de los círculos académicos. En cuanto a Bachelard, la conexión es mucho más directa. Después de todo, este físico dedicó gran parte de su obra a la poesía, la ensoñación y la creatividad. Para él, estos eran pilares fundamentales de la formación y el quehacer científicos dado que ellos son quienes proveen a los investigadores de herramientas para solventar crisis y formular nuevas teorías cuando las existentes han quedado estancadas. En el caso que trato de construir, esas mismas expresiones humanas pueden ser usadas para cuestionar lo que ya existe, sus alcances y los usos que podemos darles. Evidentemente, el cine y las narrativas de ficción permiten explorar y empujar los límites de aquello que damos por sentado sobre la ciencia. No obstante, hacer buen cine de ficción requiere de una mentalidad aguda y un conocimiento profundo de aquella parte de la ciencia que se quiere ilustrar o cuestionar, puesto que siempre se pueden transmitir las ideas que no son debido a interpretaciones apresuradas o poco elaboradas del conocimiento científico.

*Comentario de Valeria Suque Stecklein, 13 de noviembre de 2011*

Es interesante pensar al film “Mar Adentro” desde una narrativa (bio) ética, así como también el hecho de que la poesía y la lírica sea modos de subjetivación, modos expresión, modos de poder decir y hacer, más allá de las limitaciones existentes.

Se podría pensar que la utilización de estos recursos es adecuada para acompañar el tema principal del film, en el cual la muerte es la protagonista. Hasta Ramón la trata como si fuese un personaje más. Es un modo de velar lo inexplicable, dándole un nombre, una participación.

Ramón Sampedro no quiere vivir, elige morir. En su lucha por su decisión, “la eutanasia”, Ramón vive. A partir de este fin, Ramón le encuentra un sentido a sus días. Un dato interesante es que no quiere sentarse en su silla de ruedas, lo hace sólo para ir al juicio, ya que si Ramón iba y se hacía escuchar, quizás la eutanasia podría estar, en su caso, permitida. Pero para poder ir al mar, o para poder ir al espacio exterior sólo utiliza la música y su imaginación, no una silla. No se permite salir, sino desde su interior, desde las imágenes que recrea al escuchar la música que viaja en sus oídos.

Uno se podría replantear si esa vida es digna o no, para el personaje lógicamente no lo era, ya que lo repetía una y otra vez. Más allá de las cuestiones éticas, es decir, más allá de platearse si esa decisión es ética o no, lo que es importante destacar es la posición subjetiva en la que se sustenta Ramón. A pesar de su estado, logró ser reconocido, publicó un libro, logró con sus palabras y su imaginación dar el paso que, luego del accidente no pudo dar. Aún así uno se podría interrogar, la decisión de quitarse la vida ¿es un modo de responsabilizarse por ella?, ¿es poder decirle al mundo que no se puede más, aún cuando se puede?, ¿es un modo de liberación?. Estas cuestiones interfieren en el momento en el cual se visualiza el film, posibilitándonos a pensar en la responsabilidad subjetiva de los protagonistas, así como también, los modos de subjetivación por los cuales la responsabilidad emerge.

<sup>i</sup> Lima, N. (2011): *Las raíces europeas de la bioética: Fritz Jahr y el Parsifal de Wagner*. Publicado en: <http://www.eticaycine.org/Parsifal>

<sup>ii</sup> Wagner creía que la tragedia griega fusionaba todos estos elementos, que luego se separaron en distintas artes; de hecho, Wagner era muy crítico con el tipo de ópera imperante en su época, a la que acusaba de centrarse demasiado en la música, a la que se subordinaban los demás elementos, en especial el drama. Wagner concedía gran importancia a los elementos ambientales, tales como la iluminación, los efectos de sonido o la disposición de los asientos, para centrar toda la atención del espectador en el escenario, logrando así su completa inmersión en el drama. Estas ideas eran revolucionarias en su momento, pero pronto pasaron a ser asumidas por la ópera moderna.

<sup>iii</sup> Revisión técnica, comentarios varios y más agradecimientos a Pablo Lucioni.

<sup>iv</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Pathos>

<sup>v</sup> Muñoz, S. y Gracia, D.: (2006) Médicos en el cine. Dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes. Pág. 25

<sup>vi</sup> 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

<sup>vii</sup> Op. Cit.: Pág. 39

<sup>viii</sup> Muñoz, S. y Gracia, D.: (2006) Médicos en el cine. Dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes. Pág. 10

<sup>ix</sup> Un ejemplo conmovedor es la entrada de la ópera en el desarrollo pero fundamentalmente en la escena final de “Milk” (Gus Van Sant, 2008)

<sup>x</sup> Badiou, A. (2004) *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Gerardo Yoel compilador. Ed. Manantial Buenos Aires. Pág. 71.

<sup>xi</sup> Michel Fariña, J. J.: *Eutanasia y suicidio asistido: narrativa cinematográfica de la muerte que más duele*. *Aesthetika* - Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte Vol. 6, (1), octubre 2010. Pág. 2

<sup>xii</sup> Gherardi, C. R.: Eutanasia. Artículo especial. *Medicina* - Volumen 63 - N°1, 2003. Pág. 64

<sup>xiii</sup> 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 (EuroBioNethics)” Marzo 2011, Rijeka. Croacia

<sup>xiv</sup> Lewkowicz, I.: *La situación carcelaria*. Revista Litorales. Año 2, n°3, diciembre de 2003. ISSN 1666-5945.2

<sup>xv</sup> Lacan, J.: Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Clase XVI El sujeto y el Otro: la alienación. Pág. 220

<sup>xvi</sup> 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. Pág. 221

<sup>xvii</sup> Dvoskin, H.: Mar adentro. <http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=11829>

<sup>xviii</sup> Mainetti, J.A.: Entrada “Bioética narrativa” del Diccionario latinoamericano de bioética de Juan Carlos Tealdi. Pág. 167

# Las raíces europeas de la bioética: Fritz Jahr y el Parsifal, de Wagner

*Parsifal* | Richard Wagner, 1882 | Hans-Jürgen Syberberg, 1982

Natacha Salomé Lima \*

Universidad de Buenos Aires

Recibido 15 julio 2011; aceptado 17 agosto 2011

## Resumen

Hoy sabemos que el término bioética (Bio-Etik) fue acuñado en el año 1927 por Fritz Jahr, en un trabajo publicado en la revista Kosmos. En ese escrito pionero consta la primera mención a un recurso audiovisual como inspiración del concepto de bioética. Se trata de la referencia al Parsifal de Wagner, cuyo primer acto nos confronta con la muerte de un cisne a manos de un arquero irresponsable. Este pasaje ha influenciado el pensamiento de Jahr cuando se dispuso a delinear las recomendaciones y principios que deberían regir el trato con los animales, especialmente cuando éstos se convierten en objeto de investigaciones científicas. Este trabajo da cuenta de ese proceso a la vez científico y creativo, a partir de la versión cinematográfica de Hans-Jürgen Syberberg, realizada en 1982 al cumplirse el centenario del estreno de la ópera de Wagner.

*Palabras clave:* Syberberg | Bioética | Recursos audiovisuales

## Abstract

It is now known that the term bioethics (Bio-Etik) was coined in 1927 by Fritz Jahr, in a work published in Kosmos magazine. In this ground breaking article an audiovisual resource is mentioned for the first time, as inspiration for the concept of bioethics. The reference is to Wagner's Parsifal where, in the first act, we are confronted by the death of a swan at the hands of a reckless archer. This passage has influenced Jahr's thinking when he set out to outline the principles that should govern the treatment of animals, especially when these become the object of scientific investigations. This work explains that creative and scientific process using Hans-Jürge Syberber's 1982 cinematographic version of *Parsifal*, in commemoration of the hundred years since the debut of Wagner's opera.

*Key words:* Syberberg | Bioethics | Audiovisual resources

¿Cuál es la relación que se puede establecer entre una ópera emblemática de Richard Wagner, su versión cinematográfica un siglo después, y el doble nacimiento de la bioética, acontecido *entre* ambas producciones estéticas?

El campo de la bioética nos convoca a ese lugar de complejidad inaugurado por el acontecimiento de los grandes dilemas humanos. Podríamos acordar en que la bioética es la disciplina encargada de lidiar con la cuestión ética del *bios*, es decir de la vida, incluyendo ineludiblemente a la muerte del ser humano.

El campo de la bioética nos convoca a ese lugar de complejidad inaugurado por el acontecimiento de los grandes dilemas humanos. Podríamos acordar en que la bioética es la disciplina encargada de lidiar con la

cuestión ética del *bios*, es decir de la vida, incluyendo ineludiblemente a la muerte del ser humano. Pero es impostergable aclarar que 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 vasto campo de las decisiones humanas.

El discurso de la bioética, como todo discurso, se entretiene en la conversación de múltiples voces, y allí radica el desafío actual que la encrucijada de su poder discursivo nos propone.

\* nlima@psi.uba.ar

La presentación del pensamiento de Fritz Jahr y su diálogo con una ópera emblemática de Richard Wagner, llevada al cine por el gran director alemán Hans-Jürgen Syberberg, es un claro ejemplo de ello.

Hagamos un poco de historia. Tradicionalmente el origen de la bioética ha sido fechado en 1970. En diferentes enciclopedias podemos encontrar que el término “bioética” fue concebido en Michigan por Van Rensselaer Potter a partir de la publicación de la obra *“Bioethics: Bridge to the Future”* [Bioética: un puente hacia el futuro]. Asimismo dicho término parece haber sido concebido de forma independiente pero aparentemente al mismo tiempo en Washington, D.C. por Andre Hellegers y el Sargento Shriver.

El objetivo de este escrito es suplementar o complementar esta información con un hallazgo reciente. Investigaciones iniciadas por Hans-Martin Sass revelan que el término bio-ética fue acuñado en el año 1927, cuando un pastor protestante alemán llamado Fritz Jahr, 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”<sup>ii</sup> que supone una extensión del imperativo moral kantiano a todas las formas de vida; modificando la estructura categórica inflexible de Kant, convirtiéndola en un modelo situacional de acuerdo al equilibrio entre las obligaciones morales, los derechos y las cosmovisiones: “respeta a cada ser viviente como un fin en sí mismo, y trátalo, de ser posible, como tal.”

Fritz Jahr conceptualizó el término bioética a partir de una cosmovisión singular, propia de una época diferente. Intentaremos entonces pensar este hallazgo con un renovado interés por el alcance que la bioética contemporánea nos propone.

El artículo pionero de Fritz Jahr: *Bio-Ethik. Eine Umschau über die ethischen Beziehungen des Menschen zu Tier und Pflanze* (1927) fue publicado como

editorial del emblemático periódico alemán Kosmos. Resulta interesante que un periódico prestigioso, solo comparable con las actuales “Nature” y “Science” aceptara un artículo de un ignoto pastor protestante, solo por el mérito de haber introducido un concepto innovador que a su vez amplía el formal Imperativo Categórico kantiano. En dicho artículo Jahr piensa la “bio-ética” como una nueva disciplina académica. Pero resulta necesario contextualizar históricamente los inicios de esta disciplina para analizar los alcances que este hallazgo nos devuelve sobre el escenario actual.

### ¿Quién fue Fritz Jahr?

Fritz Jahr nace en 1895 y muere en 1953. Fue un pastor protestante, filósofo y educador que vivió en la ciudad alemana de Halle an der Saale. A la edad de 18 años se muda con su familia a Albert-Schmidt-Strasse donde permanece hasta su muerte; esto nos permite conjeturar que tuvo escaso contacto con el ambiente cultural y científico de su época. Sabemos sin embargo de las dificultades políticas, económicas y sociales de la Alemania de los años 20, como así también del resto de Europa. Momento cuando comenzaba la Gran Depresión y los nazis iniciaban el proceso de tomar las riendas de la política, la sociedad y la opinión pública. Recordemos asimismo que después del final de la Segunda Guerra Mundial, la ciudad de Halle an der Saale formó parte de la Alemania Oriental hasta 1990. Fechar los inicios de la bioética dentro de la cosmovisión de este periodo histórico tendrá importantes consecuencias.

En varios de sus artículos puede percibirse un fuerte compromiso con la educación. Fritz Jahr se oponía a los antiguos modelos paternalistas de enseñanza, abogando por modelos educativos que contemplen el libre pensamiento y la interacción grupal en la construcción de las ideas. Esto lo llevo a circular por una gran cantidad de espacios educativos (sólo entre 1917 y 1925 trabajo en once institutos educativos diferentes) con el afán de expandir su visión.

Luego de la publicación de su obra pionera, se conocen hasta el momento, dieciocho artículos breves fechados entre los años 1927 y 1947. Jahr consideraba que los artículos breves eran la forma más adecuada para asegurarse la divulgación de los mismos. También se dirigía a educadores y eticistas promoviendo que las publicaciones no quedaran confinadas sólo a revistas académicas especializadas, o al debate de los círculos más íntimos de la discusión, sino que abogaba por la utilización de los medios modernos, en especial los medios masivos de comunicación, en su afán de alcanzar un audiencia general y contribuir de otro modo a la enseñanza de la ética. Pero como dijimos, debido a la complejidad del clima social, político y cultural del periodo de entre guerras, las ideas innovadoras de Fritz Jahr no tuvieron mucho eco en su momento.

Es así cómo el contexto social y político que rodea el nacimiento de la bioética cobra actualmente un valor renovado. La gran importancia de este descubrimiento radica en la posibilidad de establecer una conexión en el nacimiento de la bioética, ligada a la tradición filosófica europea y al debate de entre-guerras. Es a partir de este artículo pionero, fechado en 1927, donde se encuentra el germen de una concepción bioética fuertemente influenciada por los grandes pensadores del romanticismo europeo, a la vez que recupera el legado de importantes precursores.

Fritz Jahr desarrolla el alcance de la bioética como una disciplina, un principio y una virtud en diálogo cercano con la cosmovisión kantiana, extendiendo y modificando el imperativo categórico formal en un Imperativo Bioético con un contenido más abarcador y flexible. Adopta asimismo las enseñanzas de San Francisco de Assis quien abogaba por el cuidado y respeto hacia los animales y las plantas. La concepción bioética de Fritz Jahr cuenta a su vez con el aporte teórico de importantes pensadores entre los que se encuentran, Theodor Fechner, Rudolf Eisler y Arthur Schopenhauer. A la vez que nos sorprende con el aporte estético que la ópera Parsifal de Richard Wagner introduce, como una

de las referencias que retomaremos de este texto pionero.

### Actualidad del pensamiento de Fritz Jahr

Durante los días 11 y 12 de Marzo de 2011 se desarrolló en Rijeka, Croacia, el primer encuentro dedicado a la revisión de la obra de Fritz Jahr<sup>iii</sup> [2]. Fruto de dicho intercambio se estableció la Declaración de Rijeka<sup>iii</sup>, con el afán de suplementar los alcances de la perspectiva bioética actual. También fue la oportunidad para visitar una modesta capilla medieval, la Iglesia Santa María de las Rocas, ubicada en las cercanías de Beram, Istria Central donde se conservan intactos los frescos, que son un legado de la obra del maestro Vincent de Kastav, artista que habitó la región durante la segunda mitad del siglo XV. De entre los diferentes motivos representados, hay uno que llamó nuestra atención, y que podríamos denominar “el desfile de los muertos”.

Las osamentas se alistan, en una danza macabra, junto a médicos, comerciantes, reyes y hasta el mismísimo Papa. ¿No anticipa acaso esta genial visión del artista medieval una preocupación bioética y sobre todo biopolítica actual? En tiempos en que el tratamiento de la vida y la muerte ha pasado a ser objeto del Derecho, de la Medicina, pero también del gobierno y de la Iglesia, la obra de Vincent de Kastav nos devuelve el valor de un gesto. Irónico, en este caso, ya que los muertos se intercalan entre los vivos y a pesar de sus actitudes festivas, no parecen estar muy a gusto en semejante compañía.<sup>iv</sup>

### Referencias al Parsifal de Richard Wagner

Como lo adelantamos anteriormente, uno de los aspectos más sorprendentes de esta exhumación de la obra de Jahr fue su referencia a la estética, a la cosmovisión de una época, que sólo se deja aprehender por el recurso artístico. En su artículo pionero Fritz Jahr se sirve de dos momentos, de dos recortes escénicos de la ópera Parsifal de Richard Wagner, que contienen en germen la fuerza de la noción bioética que Jahr intentaba conceptualizar.

Referencia entonces que nos introduce en la narrativa de una conmovedora historia: Gurnemanz se encontraba diciendo sus plegarias cuando algo terrible sucede. Alguien ha asesinado al hermoso cisne blanco. Aparentemente fue asesinado por una flecha que lo alcanzó en pleno vuelo. Traen al culpable, que es apenas un muchacho, y lo interrogan acerca del porqué de su acción. Él tan sólo responde que posee su arco y flecha para dispararle a todo lo que vuela... Gurnemanz señalando al cisne inerte, interpela la sensibilidad del muchacho con la siguiente pregunta: ¿puedes ver esa mirada en sus ojos?

Como se puede ver, este fragmento en particular como así también el argumento de la opera en su conjunto deben haber influenciado el pensamiento de Jahr cuando se dispuso a delinear las recomendaciones y principios que deberían regir el trato con los animales, especialmente cuando estos se convierten en objeto de

investigaciones científicas (Lolas Stepke, 2008). La mirada inerte del cisne cuestiona, no solo los términos de nuestra relación con los animales, sino también lo que somos capaces de percibir de nuestra condición humana a través de ellos.

El respeto y el cuidado hacia los animales no provienen 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. ¿Qué nos dice esa mirada inerte acerca de nosotros mismos? Esa es la interpelación capaz de devolvernos nuestro propio mensaje en forma invertida. Siguiendo a Jahr entonces podríamos sostener que: “nuestra sensibilidad para con los animales, no detendrá nuestra compasión y ayuda frente a los seres humanos que sufren”<sup>v</sup>

<sup>i</sup> Sass, Hans-Martin: (2007) *Fritz Jahr's bioethischer Imperativ*. 80 Jahre Bioethick in Deutschland von 1927 bis 2007. Bochum: Zentrum für medizinische Ethik, Medizinethische Materialien Heft 175.

<sup>ii</sup> Jahr Fritz Jahr and European roots of Bioethics: establishing an international scholar's network (EuroBioNethics)

<sup>iii</sup> <http://www.ibisnewsletter.org/>

<sup>iv</sup> Aesthetika Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte. Vol. 6, (2), abril 2011, 1-7. <http://www.aesthetika.org/convocat...>

<sup>v</sup> Fritz Jahr: Tierschutz und Ethik in ihren Beziehungen zueinander. Ethik. Sexual- und Gesellschaftsethik. Organ des Ethikbundes' 1928, 4(6/7): 100-102.

## Angustia de la clonación

*Never let me go* | *Nunca me abandones* | Mark Romanek | 2010

Irene Cambra Badii \*

Universidad de Buenos Aires

Recibido 15 julio 2011; aceptado 17 agosto 2011

### Resumen

La clonación de seres humanos para ser utilizados como repositorio de órganos está absolutamente prohibida, lo cual no quita que forme parte de un posible 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. *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 los clones, sabiendo que lo son, asumieran su destino y se ofrecieran de manera voluntaria para ser sacrificados por el bien de los demás? El trabajo analiza las cuestiones ético-existenciales de tal posibilidad, siguiendo las vidas de un grupo de jóvenes clones educados desde su infancia a estos fines. Semejante altruismo, lejos de tranquilizarnos, abre en nosotros y en ellos mismos, la más pavorosa de las angustias.

*Palabras clave:* Bioética – Clonación – Trasplante de órganos

### Abstract

Artificial cloning of human beings, to be used as warehouses for organs, is absolutely forbidden which, however, does not mean it will not be part of a possible and ominous future for humanity. In fact it has been the subject of fantasy literature and of various science fiction films. In nearly all of them, the clones ignore their condition as such, which brings to the fore the question of elemental ethics. *Never Let me Go* (Mark Romanek, 2010), based on Kazuo Ishiguro's 2005 novel of the same name, puts forward a particularly disquieting variant on the subject. What would happen if the clones, knowing their condition, accepted their fate and volunteered to be sacrificed for the greater good? This work analyses the existentialist ethics of such a possibility by following the lives of a group of young clones educated from their early childhood for this purpose. Such altruism, far from creating a calming effect, causes terrifying anxiety in both us and the clones themselves.

*Key words:* Bioethics – Cloning – Organ's transplant

### Hailsham, 1978

La primera parte del film transcurre en una suerte de escuela-internado ubicado en la campiña inglesa. Desde el comienzo, el film aparece rodeado de un ambiente de misterio. La narración de Kathy, la protagonista, nos anticipa detalles acerca de la forma de vida y los rumores que circulan entre los niños que habitan la institución. El mundo exterior les parece un enigma: en las clases realizan ejercicios enseñanza del estilo role playing acerca de cómo harían un pedido en un bar. Pero sobre todo, el mundo exterior se representa como un peligro. Los mitos escolares dejan claro que quien atraviesa la frontera de Hailsham, encuentra la desesperación y la muerte.

La extrañeza se extiende hasta el espectador. No queda claro si los alumnos son huérfanos. 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.

El futurismo y la ciencia ficción comienzan a entremezclarse 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.

\* [cambrabadii@psi.uba.ar](mailto:cambrabadii@psi.uba.ar)

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. Tommy es un niño introvertido, a quien sólo se le acerca Kathy. Van desarrollando una amistad hasta que se interpone la amiga de Kathy, Ruth, quien hasta entonces despreciaba a Tommy. Kathy se siente desplazada, sentimiento la acompañará hasta su juventud.

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 a los niños la verdad oculta:

*“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 envejecen, 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 a los niños, más aún cuando al día siguiente la Directora anuncia que la profesora ya no trabajará más en Hailsham. Los alumnos nunca más la volverán a ver.<sup>2</sup>

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

<sup>2</sup> Esta modalidad ya ha sido analizada por Michel Fariña (1999): la desaparición forzada de quien representa una grieta en el sistema totalizador, aparece como un método para sortear los obstáculos o las contradicciones dentro del régimen.

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 tres amigos salen de la escuela para tener contacto con el mundo exterior por primera vez. Se reúnen en una granja con otros jóvenes que también han sido seleccionados para lo que ya se nombra como NDP: National Donation Program, a los que describen como “más inteligentes y más mundanos” que quienes han estado en Hailsham, sede principal del programa.

Aquí también deben fichar su ingreso y salida de la casa, pero pueden por primera vez estar en espacios no vigilados, dar un paseo por fuera de la casa, viajar al pueblo más próximo.

Bajo la perspicaz mirada de Kathy, sus compañeros aprenden de los programas de la televisión gestos y diálogos, que observan por primera vez. Copian las risas de los personajes, repiten frases que suenan acartonadas en sus diálogos. La gente los reconoce como extraños cuando van a almorzar a un bar: las repeticiones e imitaciones que habían practicado en los role-playing de Hailsham no han funcionado, los demás detectan algo extraño en esos jóvenes.

Es en estas salidas de The Cottages, donde se enteran por primera vez de 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 el que sienten *amor verdadero*. El amor vuelve al centro de la escena. Kathy permanece en su rol de relegada, mientras observa la relación entre Ruth y Tommy. El sentirse desplazada, junto a su sentimiento de frustración la hacen postularse para formar parte de 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* es alguien que apoya y convence a los donantes, que les hace renunciar a sus órganos y, eventualmente, someterse a la muerte.

Se resignifican así las palabras iniciales de Kathy, en un parlamento en off con el que abre el film:

*“Me llamo Kathy H. Tengo 28 años. He sido cuidadora durante 9 años. Soy buena en lo que hago. A mis pacientes siempre les va mejor de lo esperado, y casi nunca consideran que están nerviosos, aunque vayan a realizar una donación. No es mi intención presumir, pero me siento muy orgullosa de lo que hacemos. Los cuidadores y los donantes han logrado mucho. Sin embargo, no somos máquinas. Termina por desgastarnos. Creo que por eso ahora no pienso en el futuro, sino en el pasado, en The Cottages y Hailsham y en lo que nos sucedió allí. A mí, a Tommy y a Ruth.”*

Los eufemismos se van explicando 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 crados, misterios del origen que nunca serán completamente aclarados. La desesperación por seguir sus rastros atraviesa distintas situaciones: cuando Ruth viaja a un pueblo vecino junto con sus compañeros porque le han dicho que hay una mujer “parecida a ella”, y cuando Kathy mira revistas pornográficas buscando a alguna mujer que se le asemeje físicamente.

La búsqueda de los *posibles* adquiere crudeza cuando Ruth se encuentra cara a cara con quien pudo haber sido su *Original*, pero cree que no lo es porque la señora en cuestión está arreglada y bien vestida. En ese momento dice enojada:

*“Nuestros modelos no son personas como ella. Todos lo sabemos, pero nunca lo decimos. Nuestros modelos son basura. Drogadictos, prostitutas, borrachos, vagabundos. Presidarios siempre y cuando no sean psicópatas. Si quieres buscar Posibles, si lo quieres hacer bien, busca en la alcantarilla. De ahí venimos.”*

La cuestión del origen atraviesa así las cuestiones sociales. Los *clones* que fueron seleccionados para donar órganos hasta morir, son copiados de lo que Ruth considera “la basura de la sociedad”, lo cual es una manera de potenciar el carácter *descartable* que se adjudican a ellos mismos.

El elemento central de la trama se convierte entonces en una reflexión sobre la condición humana y en la utilización científica de *clones humanos* como *medio* para poder realizar trasplantes de órganos. Nuevamente recordamos el inicio del film, donde antes del parlamento de Kathy se muestra una placa que dice: “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”.

Efectivamente, en 1952 se realizó el primer experimento de clonación en invertebrados, que aquí se lee en clave de ciencia ficción, indicando que en la década del 60 estos experimentos habían contribuido lo suficiente para superar los 100 años como expectativa de vida. La pregunta es: ¿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.

Kathy se desempeña como cuidadora conteniendo a distintos *clones* 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, Kathy completa la frase sabiendo el desenlace. Firma unos papeles mecánicamente. Cuando está haciendo el trámite, observa en la pantalla de la computadora del hospital la foto de Ruth y pregunta a la enfermera si ella está allí. Así se entera que Ruth ya hizo su segunda donación, que tiene ganas de *completar* en la tercera. Nuevamente surge la idea, esta vez en boca de la enfermera: “creo que cuando quieren *completar*... lo logran”.

Va a visitar a Ruth 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 una playa donde hay un barco encallado. Invitan a Tommy, que ya ha empezado con las donaciones, y los tres amigos se reencuentran. En ese paseo Ruth aconseja a Kathy y a Tommy que vayan con *Madame*, una profesora de Hailsham, para verificar el amor verdadero y así poder aplazar las donaciones por un tiempo. Se muestra culposa por haberlos alejado y les pide perdón: “Ustedes tenían amor verdadero y yo no. No quería quedarme sola”.

En la escena siguiente, Ruth muere en el quirófano. Cuando no se escuchan más los latidos cardíacos, 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 su amor postergado y la posibilidad de demorar las donaciones. 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. Tommy se pregunta: ¿para qué harían la galería todos los años? “Porque revela tu alma”, se responde, y en esta revelación del alma podrían tener los datos para justificar la postergación de las donaciones en caso de demostrar amor verdadero.

Madame los recibe y para sorpresa de los jóvenes ingresa a la habitación 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, mirando 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.”

### El estrago y la condición humana

Frente a este escenario, uno podría pensar las cuestiones bioéticas que han sido avasalladas en este experimento. Considerando que el desarrollo del film es un ejemplo de una narrativa a la cual podemos interrogar a la luz de los principios de la Declaración Universal sobre Bioética y Derechos Humanos de la UNESCO (2005), encontramos distintos elementos que entran en tensión con lo narrado en el film.

, Podríamos considerar, por ejemplo, el Principio sobre Dignidad humana y derechos humanos, según el cual: “Los intereses y el bienestar de la persona deberían tener prioridad con respecto al interés exclusivo de la ciencia o la sociedad”. Así pues, el fin último de mejorar a la sociedad, curar enfermedades incurables, entra en

tensión con la posibilidad de ofrecer humanos para realizar esta tarea. Los beneficios y efectos nocivos (Art. ) también pueden leerse en esta dirección, ya que deberían reducirse los posibles efectos nocivos a la vez que se potencien al máximo los beneficios directos e indirectos para los pacientes. En este caso, los beneficios nocivos de alienación y de aceptación a la idea de ser donantes, resultan aplastantes para la subjetividad. Los artículos sobre Autonomía y responsabilidad individual (por el cual se indica que se habrá de respetar la autonomía de la persona en lo que se refiere a la facultad de adoptar decisiones, asumiendo la responsabilidad de éstas y respetando la autonomía de los demás) y Consentimiento (necesario para cualquier práctica médica o de investigación) pueden leerse en la misma línea. Por último, la escena del hospital, en la que Kathy se reencuentra con Ruth gracias a que la PC de la enfermera le mostraba la foto de su antigua compañera de Hailsham, puede articularse el Principio de privacidad y confidencialidad, ya que no sabemos qué pasaría si Ruth no hubiera querido ser encontrada en el hospital o que sus datos fueran difundidos por la enfermera de turno.

Ahora bien, la sola enumeración de estos principios suena ridícula. Estamos frente a una experiencia mucho más terrible. Es brutal hasta el punto que las buenas prácticas suenan como una caricatura inaplicable en este caso. ¿Qué sentido tiene hablar de consentimiento informado cuando todo el escenario está fuera de los límites? El grado de estrago es tan grande, que la enumeración termina resultando absurda.

Entre las múltiples lecturas que pueden hacerse de este film nos resulta ineludible hablar de la condición de la vida humana. Las explicaciones deterministas o del libre albedrío no resultan suficientes para explicar(nos) el alcance de la historia. Hay algo que va más allá.

¿Hay algún sentido que nos atravesase 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 ser definidos como donantes, aceptan estoicamente las donaciones, no plantean ningún tipo de rebeldía frente al orden de Hailsham ni The Cottages, ni 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).

En el film, ¿cuál es el límite de lo que consideramos humano? No hay 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: en el film 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).

Por otra parte, la cuestión de las donaciones de órganos merece una consideración especial. Podríamos analizarlo teniendo en cuenta el imperativo categórico kantiano, según el cual la ley moral es válida en todas las situaciones. Aquí podría leerse que en el film, la ley moral de donación de órganos para mejorar la calidad de vida es considerada universal y a su vez ineludible. La pregunta sobre las posibles repercusiones en el más allá del film resulta inquietante.

### Un ensayo swiftiano

En 1999 Armando Kletnicki tomaba en cuenta el texto de Jonathan Swift en el que frente a los

problemas del mundo futuro, los niños son utilizados como alimento:

"En 1729, en un texto satírico y mordaz titulado "Una modesta proposición", Jonathan Swift expuso el retrato de una sociedad que ubicaba en el exceso de nacimientos de niños pobres el origen de todos sus males.

Propuso, ante tal dificultad, una solución sumamente simple: se debía alimentar a los bebés nacidos hasta que cumplieran su primer año de vida, luego separar y conservar un número razonable y adecuado para garantizar la reproducción, y el resto – sencillamente – podría ser utilizado como alimento.

Entendemos que si una propuesta de este tipo admite ser leída con su caudal de sarcasmo, o si resulta inmediatamente rechazada por horrorosa, es porque en lo esencial esos bebés son – tanto en ese entonces como en el presente – los hijos de unos padres, un eslabón en el entramado generacional. De allí la angustia que produce imaginar la prolongación de la escena, su posible realización." (Kletnicki, 1999)

En 2002, Jacques Alain Miller retoma el mismo texto en relación a la lectura de un artículo de la revista Times:

"Desde la operación, que hizo época, del trasplante de corazón por el Dr. Barnard, sabemos trasplantar los órganos más importantes. El problema de hoy es que no hay suficientes órganos para trasplantar. ¡Sesenta y dos mil americanos esperan órganos para sobrevivir! ¿Quién les dará esos órganos? Y bien, el autor de este artículo tiene una idea: hay que comprarlos. Por lo tanto, es necesario que haya quien los venda. Y tiene, por lo tanto, una proposición sensacional: autorizar a las familias a vender los órganos de los fallecidos. (...) El audaz admite, sin embargo, un límite, y no propone comprar los órganos de los vivos, porque considera que eso sería un atentado a la dignidad humana.

Este pequeño texto que me llegó a las manos por casualidad es de inspiración swifiana. ¿Conocen el texto de Swift? "Modesta proposición" respecto a los niños de las clases pobres. ¿Cómo aliviarle su carga a los padres y a la nación y utilizar estos niños para el bien público? El texto de Swift consiste en proponer que los niños de un año contribuyan al bien público, a la alimentación, y en parte a la vestimenta de millares de hombres. Propone que se los coman. Es una sátira bajo la pluma de Swift del cinismo

de los ricos de su tiempo, y es sorprendente ver una pluma americana exponer una problemática sobre la cual uno se pregunta si permanecerá así a nivel de ensayo o si pasará al acto." (Miller, 2002, pp. 13-14)

En el film, no se propone "comer" a los niños sino algo que puede ser incluso más brutal. Si las circunstancias relatadas en el film *Viven!*, por ejemplo, implicaban la pregunta ¿morimos todos o comemos a los que ya están muertos?, aquí no se trata de un estado de necesidad. Tampoco se trata de una proposición demográfica. El film puede leerse como una alegoría, una ficción futurista que hace referencia a hechos que ya se pueden percibir por fuera del campo de la ciencia ficción.

La idea de crear un ser humano para que pueda funcionar como medicamento para otro ya fue abordada en el film *My sister's keeper* (Nick Cassavetes, EEUU, 2010), en el que un bebé-medamento es convocado a nacer para realizar donaciones a su hermana enferma de cáncer. Elementos de hecho como la brutalidad de los secuestros de niños y adultos para el tráfico de órganos nos ponen sobre aviso que la pregunta de Miller con respecto a si el contenido del texto de Swift quedará a nivel de ensayo o pasará al acto, es sumamente pertinente.

En el film se produce una manera de objetivar en un programa nacional lo que ahora sucede de manera particular 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 aquella escuela fue el último lugar donde se preguntaron por la ética. ¿Cuál es el sentido de gastar dinero en la ficción escolar si todos cumplen su misión de donar sus órganos sin oponerse? Vemos que el experimento logra su cometido. Las condiciones que deben cumplir sus integrantes se efectúan en todos los casos. 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, quienes son necesarios para poder realizar trasplantes de órganos. No hay cuerpos que se desarrollen independientemente, por fuera del deseo. Los integrantes del programa, entonces,

deben ser sujetos deseantes a punto que los órganos sirvan. Pero a su vez, deben estar lo suficientemente entregados a la lógica concentracionaria para aceptar ser sacrificados, encontrándole algún sentido a la donación, por ejemplo, a través de ansiar sus misiones de ser buenos donantes, y ser buenos cuidadores.

La dimensión de martirio y angustia queda para el espectador.

## Referencias

Ariel, A. (1994): "Moral y Ética. Una poética del estilo". En *El estilo y el acto*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

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.

Michel Fariña, J.J. (1999): "The Truman Show. Mar abierto (un horizonte en quiebra)", 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*.

## Discusión

Comentario de Adriana Alfano, 23 de septiembre de 2011

El trabajo de Irene Cambra Badii sobre este film, basado en la novela *Never let me go*, de Kazuo Ishiguro, muestra la enorme riqueza de andar y desandar rumbos con el pensamiento respecto de un tema que por el momento genera muchas más preguntas que respuestas posibles.

Dentro de ese marco, entonces, me permito poner en interrogación una de las afirmaciones que nos presenta el texto cuando dice que se trata de sujetos deseantes entregados a la lógica concentracionaria.

Vuelvo interrogante esa afirmación porque no parecen poder ubicarse en esos estudiantes-clones rastros de una filiación (que no sea a la tecnología científica), o marcas de una transmisión que porte la falla misma, sino la asignación de un destino irremediable como puro objeto, hasta su extinción. Es decir, conocen con certeza los capítulos de su propia muerte. Tan perfectos son en su construcción que hasta muestran comportamientos y anhelos esperables en un adolescente. Los alcanza la curiosidad pero no los atraviesa el enigma. Nada altera ese guión del que no son autores: ni siquiera el amor los hace intentar escapar de ese destino. Son estas algunas de las razones por las que podríamos preguntarnos si hay allí un sujeto, al menos un sujeto entendido como dividido.

No sé si podrá ser tomado como aporte (en la medida que no se trata de comentar el libro sino el film) pero quisiera compartir dos párrafos de Ishiguro que entiendo muestran de manera extraordinaria la afirmación final del texto de Irene acerca de la angustia. Kathy, ya adulta y sabiendo que a su condición de clones les estaba vedada la reproducción, recuerda los momentos en que escuchaba una y otra vez su canción preferida: "¿Qué es lo que tenía de especial esa canción? Bueno, lo cierto es que no solía escuchar con atención toda la letra; esperaba a que sonara el estribillo: 'Oh, baby, baby... Nunca me abandones...', y me imaginaba a una mujer a

quien le habían dicho que no podía tener niños, y que los había deseado con toda el alma toda la vida. Entonces se produce una especie de milagro y tiene un bebé, y lo estrecha con fuerza contra su pecho y va de un lado para otro cantando: 'Oh, baby, baby... Nunca me abandones...', en parte porque se siente tan feliz y en parte porque tiene miedo de que suceda algo, de que el bebé se ponga enfermo o de que se lo lleven de su lado. Incluso en aquella época me daba cuenta de que no podía ser así, de que tal interpretación no casaba con el resto de la letra. Pero a mí no me importaba."

Una de esas veces en que, escuchando la canción, bailaba abrazada a una almohada haciendo como que era su bebé, Kathy encontró que una de las mujeres educadoras la observaba desde una puerta entreabierta, petrificada. Madame estaba allí "de pie, llorando y llorando, mirándome a través de la puerta con la misma mirada con que siempre nos miraba, como si estuviera viendo algo que le pusiera los pelos de punta, pero en aquella ocasión había algo más: algo en su mirada que no supe descifrar."

Kathy no se angustia, nada sabe del deseo ni del dolor del amor. Baby es un bebé y sólo se trata de una canción que le gusta; es otra mujer —es una mujer— la que llora en su lugar. La angustia queda del lado del espectador.

*Comentario de José Benegas, 28 de septiembre de 2011*

Cuando la autora del trabajo reacciona ante su propia enumeración de principios legislativos de origen internacional para censurar con ellos es espectáculo de estas vidas puestas al servicio de otras personas y califica al relato en sí como absurdo frente a la abrumadora situación que presenta la película "Nunca me abandones", roza una cuestión tan crucial como la del film.

Un mundo positivista en el que vivimos, parecido a Hailsham, en el que las normas creadas para nuestro ambiente interno son impotentes para explicar dilema en el que estamos metidos por esas mismas normas en lo que tienen de externas a nosotros. En ese contexto las normas son

derivados de la autoridad y constituyen la pirámide jurídica de Hans Kelsen en la cual de una norma superior derivan normas inferiores que tienen que cumplir las reglas de creación que esa primera norma fundamental determina como un deducción lógica. Legitimidad es, en el esquema la adecuación perfecta de las normas inferiores a las superiores. En el orden internacional, incorporado en las últimas décadas al mundo del derecho positivo, los tratados, los acuerdos de voluntades superiores por sí mismos, definen qué cosa es nuestra humanidad y qué protección merece.

Pero al enfrentarnos perplejos a las crudas disyuntivas éticas de la vida, ese "mundo feliz" suena ridículo. Si pensamos que para realizar un juicio ético sobre el planteo de la película necesitamos buscar consensos de los que no formamos parte pero nos legitimarían para actuar o para juzgar, podríamos observar nuestra propia situación de ausencia o delegación de consciencia y compararla con estos candidatos a la mutilación, no por casualidad llamada "donación".

"Nunca me abandones" nos invita a mirar una ficción o ir más allá a entender que la condición humana se define desde la individualidad, no desde los fines colectivos, en un orden en el cual hasta nuestra evolución biológica, también la ética e inclusive la jurídica, son formas que emergen para mostrarnos un resultado que podemos ver, al que hemos contribuido, pero que nadie ha decidido, ni si quiera por consenso, como han sostenido de manera exhaustiva autores como Frederick Hayek.

La cuestión ética que se pone en juego es la validez de que unas personas sean puestas en función de la felicidad o la continuidad de otras, pero también la validez de aceptarlo mansamente y como las víctimas comparten muchas veces la moral del sistema que los somete. No hace falta un tratado que nos habilite a realizar un juicio sobre el particular.

El crimen de fondo es la humanidad. Ese supuesto "todo" que somos que deber perdurar, en cuyo caso parece que crear "humanos" o "clones" (hay una elección ética en esto no

biológica) para bien de la salud de la "humanidad", justifica cualquier sacrificio de la individualidad.

Pero hay una alternativa. Se pregunta la autora cuál es el límite de lo que consideramos humanidad. La alternativa es no observar el problema desde una etiqueta totalizadora, sino desde la perspectiva de cada una de esas vidas en su proceso de subsistencia. En su carácter de racionales, independientes, con deseos y objetivos propios. En su desarrollo que los hace equiparables a nosotros y que nos permite identificarnos con ellos, intercambiar afectos, objetivos, visiones y conocimientos. No importa tanto su incorporación al club de la "humanidad", sino que son como nosotros y son "creados" como objetos de sacrificio. Lugar en el que también podríamos estar.

Pero para realizar este viraje ético que nos permita juzgar esta situación en toda su dimensión, tenemos que renunciar a la "humanidad" para dedicarnos a nuestra propia calidad de subsistencia, las normas que elegimos y que nos hacen parte de la evolución. Aceptar por ejemplo que para hacer esta elección también estamos "dejando morir" a los donatarios.

Algunos entenderán qué esta última renuncia es la que en verdad es inaceptable, pero muchos más compartirán ese rechazo como el imperativo de manera inconsciente. Entonces crearán el ambiente para muchos Hailshams.

El ser humano no desciende sólo de otras especies. Desciende de individuos que mutaron "traicionando" a sus "etiquetas" totalizadoras.

*Comentario de Sabrina Pérez, 14 de octubre de 2011*

Quisiera retomar algunas ideas de los comentarios que ya se han realizado en torno al texto de Irene Cambra Badii, que considero que ilustran dos cuestiones complejas que se interrelacionan en la película. Por un lado, José Benegas se refiere a los clones diciendo que "No importa tanto su incorporación al club de la humanidad, sino que son como nosotros y son creados como objetos

de sacrificio". Quiero retomar esta frase porque me parece que el film trata precisamente de la problemática en torno al estatuto de ser humano, busca poner sobre la mesa el planteo acerca de si un clon puede ser considerado en sentido estricto una persona singular, interrogante que pareciera que se busca responder a través del arte en Hailsham. El hecho de que se de prioridad a salvaguardar la vida y la salud de las personas a costa de reducir a meros objetos de donación a los clones, revela que no tienen lugar en el "club de la humanidad" más que como remedio a la enfermedad de los "humanos". Adhiero al comentario de Adriana Alfano en el cual pone en tela de juicio el estatuto de sujeto de los clones, no hay ningún vestigio de filiación en los personajes, al menos yo no lo encuentro. Por otro lado, hay que distinguir el consentimiento informado que se le debe garantizar al donante en ese tipo de intervenciones, de la información que se les da a los alumnos de Hailsham que a pesar de ser dicha no es compendida por ellos, sumado a los mitos que circulan en el lugar. Podría pensarse que esto constituye una "farsa" por la cual están tomados los alumnos, lo cual llevaría a responder el interrogante de la autora del texto cuando se pregunta "¿Cuál es el sentido de gastar dinero en la ficción escolar si todos cumplen su misión de donar sus órganos sin oponerse?" En primer lugar, más que ficción este teatro llamado Hailsham pareciera ser una farsa, por otro lado es necesaria para que los clones crezcan creyendo que su existencia se basa en ser futuros donantes o cuidadores, pero todos donantes al fin y al cabo.

*Comentario de Débora Hofman, 26 de octubre de 2011*

En "Nunca me abandones" el autor del libro, nos ubica a los espectadores como aquellos "posibles" receptores de los órganos que proveen los clones. Mitiga nuestra angustia utilizando una ucronía (relato alternativo y ficcional del pasado donde se hipotetiza las consecuencias de un cierto acontecimiento, en la película los avances genéticos). Pensamos que la humanidad no podría evolucionar en el sentido de la película y nos tranquilizamos pensando en que todo un ordenamiento legal va a ubicar el tema dentro de

parámetros éticos y sobre estos discutimos. Pero la película, considero que no busca polemizar sobre la donación de órganos, sino más bien, pensar la condición humana. ¿Es capás la humanidad de negarle el alma a seres humanos para tener el justificativo moral que la habilite a utilizar de ellos como cualquier otra mercancía de mercado? No hace falta recurrir a ninguna ficción. ¿No se comercializaron seres humanos de raza negra con la misma excusa? ¿o a los aborígenes americanos porque no comprendían la biblia? y más recientemente ¿no se usó grasa de europeos de religión judía para hacer jabón? Y en la actualidad ¿alguien se pregunta bajo que condiciones se consigue mano de obra barata en China o simplemente compramos sus productos? Lo explica claro la directora del colegio: "queríamos buscar una respuesta a una pregunta que nadie se hacía", nadie quiere volver al cáncer de mama, de pulmón, etc. La pregunta entonces es ¿qué es tener humanidad?

## Coreografías organizacionales

*Black Swan* | *El cisne negro* | D. Aronofsky | 2010

María Laura Nápoli y María Carolina Cebey\*

Universidad de Buenos Aires

Recibido 15 julio 2011; aceptado 17 agosto 2011

### Resumen

El *burn out* o 'síndrome de quemarse por el trabajo' surge a partir de una adicción al trabajo e implica una total devoción y dedicación del tiempo a una meta laboral, provocando consecuencias negativas tanto para el trabajador como para la organización en la cual desempeña su actividad. Desde un marco teórico psico-organizacional, el objetivo de este trabajo consiste en plantear una interpretación de la película *Black Swan –El Cisne Negro–*, de Darren Aronofsky, tomando como eje de análisis el concepto de *burn out*. A modo de propuesta metodológica, se presentan y analizan las diferentes fases de evolución del *burn out* a partir de la puesta en escena planteada en la película. Teniendo en cuenta la relevancia del *burn out* en las sociedades contemporáneas, se busca convocar la atención de la comunidad profesional de la psicología en general, y de la psicología del trabajo en particular, para la promoción del bienestar psicosocial de los sujetos que desarrollan actividades en organizaciones que persiguen la excelencia.

*Palabras clave:* Burn out | Psicología | Trabajo

### Abstract

Burn out syndrome arises from an addiction to work and implies a total devotion and dedication of the time to a labor goal, generating negative consequences for the worker as well as for the organization in he/she carries out their activity. From a psycho-organizational theoretical frame, the objective of this paper is to display an interpretation of the film *Black Swan*, by Darren Aronofsky, taking the concept of burn out as an analysis axis. As a methodological proposal, the different phases in the evolution of burn out are presented and analyzed in relation to scenes of the film. Considering the relevance of burn out in contemporary societies, the aim is to rise awareness in the professional psychology community in general, and labor psychology in particular, regarding the promotion of the psycho-social well-being of subjects that develop activities in organizations that pursue excellence.

*Key words:* Burn out | Psychology | Work

### Introducción

El ballet *El lago de los cisnes* fue escrito por el compositor ruso Piotr Illich Tchaikovski y encargado por la Ópera de Moscú. Con coreografía de Julius Reisinger, se realizó su primera presentación en el año 1877 en el Teatro Bolshói de Moscú, pero sin lograr mucha aceptación. Fue recién en 1895, con la nueva coreografía de Marius Petipa y de Lev Ivanov que la obra logró un gran éxito en el teatro Mariinsky de San Petersburgo. Es un ballet en cuatro actos.

Otro tipo diverso de 'coreografía' –aunque tan trágica como la que hace de base para el plot del film que aquí se analizará – es el *burn out* o 'síndrome de quemarse por el trabajo'.<sup>1</sup>

Ya en los albores de la década del '80 Machlowits (1980) consideraba que surgía a partir de una adicción al trabajo, implicando una total devoción y dedicación del tiempo a una meta laboral, y que traía aparejadas consecuencias tanto para el trabajador –reacciones emocionales – como para la organización –desequilibrio productivo–.

También denominado 'sobrecarga emocional' (Maslach, 1982), el burn out se configura a partir de tres grupos de síntomas: 1) agotamiento emocional: la persona siente un estado de ansiedad y cansancio desproporcionado en relación al trabajo, se vuelve irritable y no puede disfrutar de lo que hace; 2) despersonalización o deshumanización: el trabajador se siente impotente, indefenso, desmoralizado, y su conducta alterna entre la depresión y la hostilidad

\* marialaura\_napoli@yahoo.com.ar | carocebey@yahoo.com.ar

hacia el entorno<sup>ii</sup>; 3) falta de realización personal: consiste en una focalización patológica en el trabajo, una tendencia a calificar negativamente sus tareas, con sensación de incapacidad profesional y baja autoestima. Asimismo, se da un aislamiento respecto de actividades personales, familiares y sociales.

Los síntomas descriptos terminan afectando tanto la calidad del trabajo como la relación con las personas, dentro y fuera del entorno laboral. Mientras que Winnubst (1993) resalta la importancia de la estructura, la cultura y el clima organizacional como aspectos fundamentales en la causa del síndrome, Mintzberg (1988) supone que el apoyo social es una variable central para la intervención sobre esta patología en la organización<sup>iii</sup>.

#### Objetivos de la presentación y relevancia del tema

Dado el marco teórico delimitado en la introducción, el objetivo de esta presentación consiste en realizar un recorrido analítico de la película *Black Swan –El Cisne Negro–*, de Darren Aronofsky, a la luz del concepto de *burn out*. Desde una perspectiva psico-organizacional, se pretende argumentar la aplicabilidad del concepto a los sucesos atravesados por la protagonista del film, delimitando y analizando algunas de las variables intervinientes tanto en la configuración de la patología como en su progresión y desenlace<sup>iv</sup>.

La elección del film radica no sólo en su mera actualidad, sino –y más aún– en la relevancia que este tipo de afecciones tiene en el marco de sociedades que cada vez más se representan y construyen a sí mismas de acuerdo a los cánones de la excelencia, el mérito y el exitismo a cualquier costo. Lo que Bauman (2003), entre otros pensadores contemporáneos, ha denominado ‘comunidad estética’: aquella en la que la individualidad permanentemente se construye y reconstruye por hecho –y no por derecho, como en la ‘comunidad ética’–, a partir de la constante demostración de habilidades, talentos y/o capacidades especiales que afirmen la autonomía y distinguen al sujeto del común denominador conformado por el resto, los ‘perdedores’.

En este sentido, *Black Swan* opera como una invitación a la reflexión acerca de las implicancias que el abordaje de este tipo de patologías laborales contemporáneas tiene para la psicología en general y, particularmente, para una psicología del trabajo con perspectiva psicosocial.

Si bien no novedoso –su conceptualización data de mediados de la década del ’70–, el hecho de que el fenómeno del *burn out* pueda ser ubicado en el marco de un film con potencial masividad mediática –como suele suceder con las películas galardonadas por la Academia<sup>v</sup>– podría funcionar como disparador para el debate en el marco de la disciplina y como señal de alerta para la comunidad profesional: al igual que otras manifestaciones –con mayor o menor grado de sutileza o explicitación– de la denominada violencia laboral, que el síndrome de ‘quemarse por el trabajo’ haya alcanzado la pantalla grande es, al menos, prueba fehaciente de la creciente visibilización del fenómeno. Esperamos, también, sea foco de atención para la intervención sobre su prevención creciente. Si entendemos que la difusión de la problemática es una forma de contribuir a promover la salud de los trabajadores, entonces este análisis es una suerte de pretexto para tal fin.

#### Primer acto: El cisne blanco y el modelo organizacional

En el día de su cumpleaños, el príncipe Sigfrido debe escoger una joven muchacha para que sea su esposa. Esta elección lo pone en un estado melancólico y entonces sus amigos deciden invitarlo a ir de caza en el bosque cerca del lago.

¿Por qué Sigfrido está melancólico? Porque se enfrenta por primera vez a la elección de una mujer real, abandonando de esa manera definitivamente la mujer ideal. Algo parecido le sucede a Nina –la protagonista de *El Cisne Negro*–. Pero ella no puede ir más allá del prelude de la obra de Tchaikovski –*El lago de los Cisnes*–, en el cual una muchacha virginal e inocente es capturada en el cuerpo de un cisne por un malvado hechicero.

La película se inicia con un sueño, en palabras de Nina “Tuve el sueño más raro anoche. Estaba

bailando *El Cisne Negro*. Aunque era una coreografía distinta. Era el prólogo, como es *El Cascanueces*”. En su sueño, *El Cisne Negro* parece *El Cascanueces*, otra obra maestra de Tchaikovski, pero que es un cuento de hadas, una historia muy diferente al drama que plantea *El lago de los Cisnes*. Nina se aferra al ideal: a pesar de la “realidad de su sueño” que le habla de la maldad –cuando aparece el hechicero y busca capturarla –, ella sigue pensando en *El Cascanueces*, en ese príncipe convertido en muñeco de madera que recibe una niña como regalo de navidad, que vence la envidia de su hermano que lo rompe, que lucha por ella contra el rey de los ratones, que la lleva a pasear por un mundo de hadas, dulces y copos de nieve, que no es real<sup>vi</sup>.

Nina forma parte del cuerpo de baile de una destacada compañía de ballet. Es una de las bailarinas más brillantes. En el teatro se está por estrenar una nueva temporada con *El Lago de los Cisnes*. Beth, quien representaba la Reina Cisne, debe ser reemplazada. Según las palabras de las bailarinas, desde que Beth regresó la compañía está en quiebra, nadie va a verla y ya no es más exitosa. Para Beth, luchar contra Nina, que es más joven y talentosa, es en vano. Paradójicamente, este sería también el destino de Nina –y de sus potenciales sucesoras –, si no fuera por el sublime final que Darren Aronofsky pone a la historia.

¿Qué lleva a Nina, como a Beth y a los ‘cisnes blancos’, a este destino inevitable y fatal? Estaríamos aquí en la primera etapa del síndrome de *burn out*. Como describen Aubert y De Gaulejac (1993), en este primer momento todavía se puede distinguir entre el individuo y la organización como dos entidades distintas, cada una con su propio modelo de funcionamiento.

Por un lado, en el nivel psíquico, tenemos sujetos que tienen altas aspiraciones, suelen ser ‘fanáticos’, con baja tolerancia a la frustración y una amenaza permanente de la pérdida del objeto de amor –lo cual los hace vulnerables a cualquier tipo de reconocimiento que les de la organización–. Por el otro y como un juego de encastre perfecto, en el nivel de la realidad exterior se presenta una organización que “propone una cierta forma de personalidad, una cierta forma de ser

que de algún modo ‘se posa’ sobre el proceso psíquico individual (en particular, sobre el Ideal del yo), para empujar al individuo a adaptarse a esta ‘forma de ser.’” (Aubert; De Gaulejac, 1993: 152).

Nina pone mucho empeño en sus ejercicios; como puede observarse en algunas escenas, realiza prácticas incluso en su casa. Su madre, una ex bailarina y el único miembro de su familia –en el film no aparece ninguna referencia al padre de Nina – alimenta en ella una exigencia hacia la perfección en la danza que no tiene límites.

Nina asiste a la audición en la cual se elegirá el elenco para la nueva temporada. En el salón de baile puede observarse cómo las bailarinas realizan ejercicios de barra, con la música de Tchaikovski interpretada por el pianista, quien acentúa algunas notas para marcarles el paso.

Ingresa a la sala el director del ballet. Mientras comenta brevemente el argumento de *El lago de los cisnes* con un tono de voz alto y rígido, se acerca a algunas bailarinas y les toca el hombro –o bien, en el lenguaje del ballet, les corrige la postura, interpretado desde la sutileza que nos propone Aronofsky–. Cuando terminan el ejercicio les dice que aquellas bailarinas que tocó deberán ir a sus ensayos programados para esa misma tarde, mientras las que no tocó tendrán una audición horas más tarde para la selección final del personaje de la Reina Cisne. Se trata, en definitiva, de encontrar a la bailarina capaz de dar a la organización un nuevo rostro –más fresco, según las palabras del Director –, pero, también, capaz de personificar, con la realidad y el carácter visceral buscados, el ‘equilibrio perfecto’; es decir, tanto al ‘Cisne Blanco’ –representante de la pureza y el bien– como al ‘Cisne Negro’ –metáfora de la lujuria y el mal–.

De este modo, la organización –encarnada en la figura del director– plantearía un ideal de excelencia individual, constituido por ciertas cualidades indispensables para poder pertenecer, prosperar y triunfar en la organización. Esta excelencia no es ni intrínseca ni perdurable, sino que pertenece sólo transitoriamente a la persona que se acerque lo más posible a ese ideal organizacional en un momento dado, pero que será destronada con la llegada de quien sea capaz

de superarla. Tal es el caso de Beth al ser reemplazada por Nina.

### Segundo acto: el coste subjetivo de la excelencia

Sigfrido llega al lago, del cual comienzan a salir unos cisnes que se van convirtiendo en bellas jóvenes. Aparece Odette –la Reina Cisne – y el príncipe se enamora de ella. Odette le cuenta que, al igual que sus compañeras, fue transformada en cisne por el malvado mago Rothbart, y que recobran su forma humana sólo en la noche. También le dice que romperá el hechizo quien le jure amor eterno. Pero justo en el momento en que Sigfrido está por declarar su amor a Odette, aparece Rothbart y convierte a ella y a las otras jóvenes en cisnes. El príncipe logra pedirle a su amada que asista al baile.

Sigfrido no puede encontrar a la mujer real, ya que cuando estaba por lograrlo todo vuelve al estado anterior de idealidad, de cisnes blancos.

Nina asiste a la audición. Mientras espera su turno sentada en el suelo, practica los movimientos de brazos –el aleteo del cisne –. Luego llega su turno. Realiza una variación sin errores, pero justo en el momento final ingresa al salón Lily –una de sus compañeras, quien será designada luego como suplente del papel de Reina Cisne –. Lily produce un fuerte ruido al cerrar la puerta del salón de ensayos. La sorpresa hace trastabillar a Nina, quien no logra realizar los últimos movimientos de la coreografía. Como en el argumento de la obra, algo de lo real –representado por el hechicero – se interpone para alcanzar el modelo ideal.

Entre la tarea prescrita (la coreografía) y la tarea real (lo que realmente hace el sujeto) siempre existirá una diferencia que está dada por el resto de lo real que ningún lenguaje simbólico puede abarcar (Dejours, 1998) –ni siquiera el de la danza clásica, que es aparentemente perfecta –. Sin embargo, muchas organizaciones se aferran a la excelencia y pretenden que sus miembros sean piezas de una gran maquinaria, con un encastre perfecto. Tal como afirman Aubert y De Gaulejac (1993) le proponen al sujeto un contrato narcisista, a partir del cual éste empieza a vivir

cada vez más en función del ‘yo ideal’, en desmedro del resto de su yo.

El sujeto se encuentra ante una situación paradójica, que le es planteada por la organización: si bien se le exige entregarse en cuerpo y alma a la organización, al mismo tiempo debe controlar la pasión, debe respetar la ‘coreografía organizacional’. Por otro lado, se plantea también una dualidad entre el ‘soft’ y el ‘hard’ organizacional: el sujeto encuentra el reconocimiento por pertenecer a una organización prestigiosa –en este caso, una destacada compañía de ballet – y la valoración por la función que realiza –por ejemplo, interpretar el papel principal de la obra –. Paralelamente, debe pagar un alto costo para obtener ese reconocimiento: tiene que lograr los objetivos como sea, no puede fracasar, no puede trastabillar. Como Nina, está *condenado* a triunfar: Nina se entrega –literalmente– en cuerpo y alma a la organización y a su ideal.

La situación que describe la película es similar a la de muchos trabajadores de las organizaciones que buscan la excelencia, y que resignan todas sus otras esferas vitales (familia, amigos, tiempo libre) en pos de un objetivo que es por definición inalcanzable. Los ejemplos de esfuerzos desmedidos para lograr los objetivos que realizan los trabajadores en este tipo de organizaciones muchas veces ‘superan la ficción’; al escuchar algunos relatos reales de quienes sufren alienaciones profesionales, la historia de Nina parece casi un cuento de hadas.

### Tercer acto: el hechizo organizacional

En el castillo se celebra la fiesta en la cual Sigfrido debe elegir esposa, pero él está pensando en Odette y se niega a realizar cualquier otra elección. Llega al castillo Rothbart con su hija, Odile, y a través de un hechizo hace que Sigfrido vea en ella a Odette. Entonces escoge –sin saberlo– a Odile como su esposa y le jura amor eterno. El acto finaliza cuando Rothbart muestra a Sigfrido que Odette está a lo lejos y que todo ha sido parte de su hechizo.

Nina se convierte exactamente en su personaje. Es capturada por su rol, por su trabajo en la obra.

En distintas escenas de la película puede observarse este estado de total absorción en su tarea. Incluso, en algunas ocasiones, pierde la noción del tiempo. Por ejemplo, en la escena en la cual ella pretende seguir ensayando, y el pianista, agotado de tocar infinidad de veces la melodía y viendo que es tarde, le dice al irse: “*Tengo una vida. No trabajes tan duro. Mañana es un día importante*”. Aún cuando su director le ha indicado que descansa, Nina continúa ensayando sola y comienza a tener alucinaciones<sup>vii</sup>.

En su versión positiva, este proceso de inmersión fue descrito por algunos autores como experiencia de fluidez o *flow*. Dichas experiencias se producen cuando el sujeto realiza una tarea o actividad difícil pero controlable, que implican un alto nivel de habilidad y ofrece una motivación intrínseca (Csikszentmihalyi, 1997; Csikszentmihalyi; Csikszentmihalyi, 1988). En el caso de Nina, la película no deja dudas acerca del carácter intrínseco de su motivación hacia la tarea –además, no se hace referencia a ningún otro tipo de recompensa –.

Las experiencias de fluidez implican también una profunda concentración y en ellas la sensación del yo tiende a desaparecer –pero luego se refuerza con el logro del objetivo –. Asimismo, en el *flow* se altera la percepción del tiempo, tal como le ocurre a Nina en la escena con el pianista<sup>viii</sup>. Este proceso de inmersión total en la actividad que deriva en una patología, es evidente en la protagonista del film, quien pasa de un estado de devoción hacia el trabajo a encontrar la muerte en él.

Progresivamente, se va produciendo un proceso de captación, a partir del cual el sujeto es ‘capturado’ por el modelo organizacional, tanto por la presión que ejerce la organización hacia él como por la adhesión pasional del individuo hacia la misma. Al mismo tiempo, el yo ideal se identifica con el ideal organizacional, mientras el resto del yo se empobrece (Aubert y De Gaulejac, 1993).

Nina está insatisfecha con su performance en la audición y se lo manifiesta a su madre, quien ejerce una presión todavía mayor sobre ella<sup>ix</sup>. Entonces, acude al director de la compañía de

ballet. Recordemos el diálogo que se produce entre ellos:

*Director: - En cuatro años, cada vez que bailas te he visto obsesionada para que cada movimiento sea perfecto, pero nunca te he visto descontrolarte. ¡Nunca! ¿Para qué tanta disciplina?*

*Nina: - Sólo quiero ser perfecta.*

*Director: - Tú, ¿qué?*

*Nina: - Quiero ser perfecta.*

*Director: - La perfección no es sólo acerca del control. También es acerca de soltar (se)<sup>xi</sup>. Sorpréndete a ti misma para que puedas sorprender a la audiencia. Trascendencia. Muy pocas personas la tienen.*

El director le pide algo más que disciplina, le habla de trascendencia. Ella sabe que puede interpretar muy bien el papel del Cisne Blanco, pero la organización –representada en el director– redobla la apuesta y le pide que interprete también al Cisne Negro, su contrapuesto, su alter-ego.

Este tipo de exigencia ambivalente que aparece en el film a propósito del argumento de un ballet, tiene mucho en común con las situaciones paradójicas que deben padecer los miembros de algunas organizaciones, a quienes se les transmiten dobles mensajes, reciben órdenes diferentes y hasta contradictorias, se los induce a realizar acciones que violan procedimientos. Pero quienes al mismo tiempo deben simular hacer las cosas correctamente y luego ser responsables por las consecuencias de acciones que no propiciaron siquiera. Implícitamente, se les pide que sean cisnes negros y que actúen como cisnes blancos.

Sin embargo, el sujeto no es pasivo, sino responsable de su deseo y de su adhesión pasional hacia la organización. La escena en la cual Nina con sorpresa descubre que ella ha sido la elegida para interpretar la Reina Cisne es una muestra de esta responsabilidad subjetiva. El director de la película, en un intento muy bien logrado de reproducir la danza de los cisnes, muestra a Nina en medio de sus compañeras, absorta por la noticia que lee en la cartelera de resultados de la audición. No obstante, su subjetividad laboral (Filippi, 2010) no está constituida solamente por el entorno de sus compañeras y el director. Por fuera de la organización –y muy dentro suyo – está también su madre: Nina se esconde en el baño, la llama por teléfono y le dice: “*Me escogió a*

*mí, mami. ¿Me oíste? Seré la Cisne Reina*". Esta escena –probablemente una de las más significativas de la película y en la que no quedan dudas sobre la obtención en Natalie Portman del premio a mejor actriz – presenta un movimiento que, en vez de ir del deseo y las pulsiones a la sublimación a través de la vía del trabajo, vuelve de la escena laboral a la vida privada, rompiendo el trabajo sublimatorio y generando un reflujo pulsional en Nina.

Las exigencias del director hacia Nina en los ensayos son cada vez mayores. En uno de ellos, luego de repetir varias veces la variación a pedido del director, Nina le pregunta si tiene correcciones, suponiendo que algo en su desempeño está mal.

Desde el punto de vista organizacional, en un determinado momento la fusión entre el sujeto y la organización es completa, transformándose el yo ideal del individuo en un yo ideal organizacional. Ya no puede distinguirse entre la realización personal del individuo y el modelo predicado por la organización. Las gratificaciones narcisistas que le brinda la organización, ubican al sujeto en un estado de ilusión.

A pesar de las interpretaciones superficiales en las que Lily aparece como un obstáculo para Nina, ella intenta ayudarla. La acerca lo más posible a la realidad, le muestra el mundo exterior, la lleva a bailar; busca generar así un corte entre el tiempo productivo y el tiempo recreativo, cuyos límites parecen haberse desdibujado. Pero Nina no puede renunciar a su mundo ideal. Los días previos al estreno, Lily intenta acercarse a Nina, quien está extenuada. Recordemos el diálogo entre las bailarinas:

Lily: - ¿Quieres hablar de eso?

Nina: - Es muy doloroso.

Lily: - ¿Está siendo muy rudo contigo? –refiriéndose al director –. Nina, él es...

Nina: - Brillante.

Lily: - Sí, pero no es que sea muy amable.

Nina: - No lo conoces.

Lily: - ¿Te gusta el profesor? No te culpo.

Nina: - Me tengo que ir.

Lily: - Vamos, Nina, sólo estoy jugando.

Lily intentaría explicarle a Nina que todo es parte de un juego: todas las vicisitudes de su actividad,

la relación con su profesor, las rivalidades entre compañeros. Todo esto forma parte de la escena laboral. Pero Nina ya no puede jugar, no puede ver la escena, está capturada y hechizada en su papel de cisne. Desde su estado de total alienación, percibe al profesor como brillante, a pesar de los maltratos que tiene que soportar en cada ensayo.

#### Cuarto acto: La última caída

Las jóvenes cisnes reciben a Odette, que llega atormentada por lo que ha ocurrido. Ellas intentan consolarla, diciéndole que Sigfrido es sólo un humano. Llega al lago Sigfrido buscando desesperadamente a Odette y le implora su perdón. Aparece Rothbart, y Sigfrido y Odette luchan contra él. Pero como el maleficio ya no puede deshacerse, entonces los dos enamorados se lanzan al lago. Como consecuencia de ese sacrificio de amor, Rothbart muere y los otros cisnes son liberados del hechizo.

Como en la obra, en la película se llega a un punto a partir del cual ya no hay vuelta atrás. Las consecuencias de los esfuerzos desmesurados de Nina, estimulados por las demandas de su madre por un lado, y por las exigencias de la organización –a través del director de la compañía – por otro, se presentan con la mayor claridad y con un gran valor artístico en el film. Su espalda lastimada por la fuerza de las alas, sus pies que nos son humanos, sus piernas quebradas –no podía seguir otro camino que no fuera el de su antecesora Beth, quien pierde sus piernas en un accidente que se duda haya sido tal–, su príncipe – el director– escogiendo a otra. El bello sueño que abre el film se ha transformado en la peor de las pesadillas.

Como sucede en muchas otras organizaciones, el sujeto se encuentra solo. Recordemos la escena emblemática en la cual la modista le está tomando las medidas para la confección del vestuario y le dice que ha perdido peso. Inmediatamente después, ella tiene una alucinación: cree ver que alguien le toca el hombro. En medio de la angustia que esto le genera, las palabras de la modista son: "Seguí mirando al frente. Ya casi terminamos. Perfecto. Listo. Muchas gracias.". Esta escena nos invita a pensar en la responsabilidad

por la situación de Nina: cuántas otras personas en la organización le habrán dicho antes que 'mire al frente' cuando ella estaba viendo otra cosa, cuántos más corrieron la vista de lugar para seguir ocupándose de la parte que le corresponde. Nadie en la organización se hace cargo de ese padecimiento al que sin lugar a dudas se ha contribuido con semejantes exigencias hacia ella.

Se abren aquí –al menos – dos interpretaciones posibles<sup>vii</sup>.

En la primera, el sujeto llega a su límite: no puede seguir el ritmo que le exige la organización y deja de identificarse con los ideales de la misma. Se produce una ruptura, brillantemente ilustrada en la película con la rotura de las piernas de Beth, y de Nina –en su alucinación –. Se pierden las piernas como principal herramienta de la actividad. Tal como afirma Dejours (1998), toda técnica además de ser cultural y eficaz, es corporal, pues todo acto sobre lo real –implícito en cualquier actividad – requiere una mediación instrumental corporal. Esto que aparece tan claramente en la película con las bailarinas, sucede en cualquier trabajo, ya que por su condición humana, el sujeto no puede amoldarse por completo a ninguna maquinaria, a ninguna coreografía. Siempre existirá una falla o diferencia.

En la segunda, el nivel de fusión e identificación entre sujeto y organización es tal que no da lugar a diferenciación: en el final, Nina cree haber alcanzado la perfección, que era su ideal y también el de la organización. La escena hace eco, reforzándolo, del valor de la libertad, presente ya en el relato del director acerca de la adaptación que se llevará a cabo esa temporada. En este segundo nivel de análisis, las piernas rotas – alucinadas – pueden ser pensadas como un elemento más que abona la autoexigencia y pone de manifiesto el bajo autoconcepto de Nina. Se trataría, por tanto, del modo figurado de mostrar (se) aquello que puede obstaculizar su desempeño y, así, la consecución de sus logros –fundidos con los de la organización –.

Paradójicamente, el cumplimiento a rajatabla de las prescripciones de su rol, conducen a Nina hacia la muerte. Cuando baila en la función, el director de la película nos muestra claramente

cómo el cuerpo de Nina ya no le pertenece: la caída, su rostro, la fuerte respiración parecen ajenos tanto a sí misma como a lo establecido en la coreografía. Hay una dimensión de otro orden que se hace conocer por la falla corporal. Esta 'extranjería corporal' nos recuerda la noción de 'acousmatique' de Michel Chion.

En un comentario sobre la obra de Žižek, *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)* ([1992] 2010), Michel Fariña define el concepto de 'acousmatique' como "aquel sonido que nos llega pero sin que conozcamos la fuente en la cual se origina."<sup>viii</sup> (Michel Fariña, 2011: 64); y agrega: "A través de dos películas (*Psicosis*, de Hitchcock, y *El testamento del Dr. Mabuse*, de Lang) 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 Chion: ese extraño objeto con el que pensar la voz." (Michel Fariña, 2011: 65).

#### Reflexiones finales: no todo es color negro

Las posturas contemporáneas en relación con el estrés y el burn out enfatizan cada vez en menor medida –aunque sin desestimarlos – el papel de los factores personales como componentes únicos para el desencadenamiento de estas afecciones.

Para el primer caso, se trataría del interjuego entre variables ambientales y/o personales "que son percibidas por el sujeto como peligrosas en algún sentido, y desencadenan vivencias emocionales a la vez que activan una serie de procesos disponibles para afrontar esa situación y/o experiencia de estrés" (Sicardi; Novo, 2010: 172). Ello implica que no cualquier situación es generadora de estrés; y, también, que no todos los sujetos la experimentarían como tal: valgan como ejemplo las diferencias en los comportamientos de Nina y Lily.

Para el segundo –impensable sin el primero –, se sitúa el origen del síndrome directamente en el entorno psicosocial de trabajo (Marrau, 2009; León-Rubio; Cantero; León-Pérez, 2011), y es en este sentido que hemos intentado analizar los sucesos del film.

No obstante, es la línea de la responsabilidad individual y en soledad la que suele primar en las organizaciones contemporáneas (Cebey; Ferrari, 2010). En continuidad –discontinuada – con la escena de Nina y la vestuarista, poco antes del debut el director le transmite a Nina lo que entendemos es la síntesis de este proceso –y efecto – individualizador: *‘La única persona interponiéndose en tu camino sos vos.’*<sup>xiv</sup>

Esta afirmación, que puede argumentarse es una forma de ‘devolverle la palabra’ y conducirla a que se apropie de su potencial, a nuestro juicio refuerza la soledad en la decisión y en la acción. Aún más, se enmarcaría en lo que autores como Tsianos y Papadopoulos (2006) caracterizan como la ‘experiencia corporeizada de la precariedad laboral’. En organizaciones cuya cultura y clima son de alta competitividad, como es el caso de esta compañía de ballet, la emoción es el elemento nodal a explotar si lo que se quiere es adquirir control por sobre la competitividad laboral y las múltiples dependencias del sujeto. El resultado, para estos autores, no puede ser otro que el agotamiento afectivo.

Cabe entonces la pregunta por el margen real de autonomía que este tipo de organizaciones cede al sujeto y el grado de vulnerabilidad al que los trabajadores quedan expuestos.

Desde este punto de vista, ¿es posible otra forma de libertad que la que se propone en el final de la película?

El relato de una destacada bailarina a nivel mundial nos permite comprender cómo el trabajo, aunque en algunos casos como el de Nina sea solamente el ‘beso de la muerte’, puede ser también la ‘sal de la vida’<sup>xv</sup>:

*“Había bailado todo el repertorio habitual. Otro Lago de los cisnes, otro Don Quijote, otra Bella durmiente... una vez más El Lago de los cisnes, una vez más Don Quijote, una vez más La bella durmiente...Sería así hasta el final de mis días en el mundo de la danza? Nada más que Lagos? La inquietud empezaba a corroerme. Me sentía insatisfecha. Tenía que hacer algo nuevo, propio. Sobre todo, nuevo. Sobre todo, propio...Y si inventara algo? La idea de mi propia Carmen vivía conmigo constantemente, a veces discurría por las profundidades, pero de pronto surgía*

*imperiosamente a la superficie.”* (Plisetskaya, 2006: 307)<sup>xvi</sup>

Por ello, creemos que prevenir la aparición y el desarrollo de patologías como el burn out probablemente suponga que los trabajadores no sean reducidos –por apelación ilusoria a ideales inalcanzables – a meros ejecutores de coreografías organizacionales prescriptas. Que cada trabajador pueda ejercer su derecho a trabajar con una genuina libertad desde una melodía que le permita crear su propia coreografía, su proyecto laboral: enseñar, curar, contar, construir, escribir... Bailar su propia Carmen, tomando las palabras de Plisetskaya.

¿Existe acaso otra ‘melodía’ que conduzca a la salud individual y –al mismo tiempo y como consecuencia – a la obtención de los objetivos organizacionales?

Recordemos brevemente un fragmento de El Principito (Saint-Exupéry, 2000: 16), aquel en el cual el protagonista de la obra llega al planeta ocupado por un hombre de negocios:

*“El cuarto planeta estaba ocupado por un hombre de negocios. Este hombre estaba tan abstraído que ni siquiera levantó la cabeza a la llegada del principito.  
- ¡Buenos días! –le dijo éste-. Su cigarro se ha apagado.  
- Tres y dos cinco. Cinco y siete doce. Doce y tres quince.  
¡Buenos días! Quince y siete veintidós. Veintidós y seis veintiocho. No tengo tiempo de encenderlo. Veintiocho y tres treinta y uno. ¡Uf! Esto suma quinientos un millones seiscientos veintidós mil setecientos treinta y uno.  
- ¿Quinientos millones de qué?  
- ¿Eh? ¿Estás ahí todavía? Quinientos millones de...ya no sé... ¡He trabajado tanto! ¡Yo soy un hombre serio y no me entretengo con tonterías! Dos y cinco siete...”*

El pasaje de la obra nos remite al sentido del trabajo, a los aportes que, desde su subjetividad, puede hacer cada persona en su actividad. Nos invita a una transformación que va desde la perspectiva de la ejecución mecánica que reduce al individuo a un mero operador, hacia la concepción del sujeto como protagonista de su obra con legítima autonomía y auténtica libertad.

Consideramos que la promoción de las condiciones psicosociales que favorezcan la puesta en escena de esta nueva obra con estos nuevos sujetos actores es uno de los mayores

desafíos de nuestros tiempos para la psicología del trabajo.

## Referencias

- Aubert, N. ; De Gaulejac, V. (1993). El Coste de la Excelencia. Del caos a la lógica o de la lógica al caos. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Bauman, Z. (2003). Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil. Madrid: Siglo XXI.
- Cebey, M. C.; Ferrari, L. E. (2010). Funciones, expectativas y riesgos psicosociales del trabajo contemporáneo. XVII Anuario de investigaciones. Instituto de Investigaciones, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires. Tomo I. Pp. 91-98. ISSN 0329-5885 (impresa). ISSN 1851-11686 (en línea).
- Comisión Europea (2002). Guía sobre el estrés relacionado con el trabajo. ¿La «sal de la vida» o el «beso de la muerte»? Luxemburgo: OFICINA DE PUBLICACIONES OFICIALES DE LAS COMUNIDADES EUROPEAS.
- Csikszentmihalyi, M. (1997). Finding Flow: The psychology of Engagement with Everyday Life. New York: Harper-Collins.
- Csikszentmihalyi, M. y Csikszentmihalyi, I. S. (1988). Optimal experience Psychological studies of Flow in consciousness. Nueva York: Harper-Collins.
- Dejours, C. (1998). El Factor Humano. Buenos Aires: Editorial Lumen.
- Filippi, G. (2010). Trabajo y subjetividad: ¿el nuevo sujeto laboral? En Filippi, G.; Zubieta, E. (Comp.) Psicología y trabajo, una relación posible. Buenos Aires: Eudeba.
- Freudenberger, H. (1974). Staff burn-out. Journal of Social Issues, 159-165.
- Gil-Monte, P. (2003). El síndrome de quemarse por el trabajo en profesionales de enfermería. Revista Electrónica InterAção Psy. Año 1(1), 19-33.
- Gil-Monte, P.; Peiró, J. M. (1997). Desgaste psíquico en el trabajo: el síndrome de quemarse. Madrid: Síntesis.
- León-Rubio, J.; Cantero, F.; León-Pérez, J. (2011). Diferencias del rol desempeñado por la autoeficacia en el burnout percibido por el personal universitario en función de las condiciones de trabajo. Anales de Psicología, Vol. 27, n° 2 (mayo), 518-526. Murcia, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

Leibovich de Figueroa, N. B. (2009). El concepto de flow (fluir) aplicado al trabajo. Aristeo: Revista de investigaciones y aplicaciones en Psicología del Trabajo y de las Organizaciones, 1, 93-105. Buenos Aires: Eudeba.

Machlowitz, M. (1980). Workaholics. Living with them, working with them. Reading, MA: Addison-Wesley.

Marrau, M. C. (2009). El síndrome de quemarse por el trabajo (burnout), en el marco contextualizador del estrés laboral. Fundamentos en Humanidades 19(1), 167-177. Recuperado 17/02/2011, de: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio...>

Maslach, C. (1982). Burnout: The cost of caring. New York: Prentice Hall Press.

Michel Fariña, J. (2011). Lacan con Hitchcock. Aesthetika. Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte, Vol. 6, (2), abril 2011, 63-67. Recuperado 30/07/11, de: <http://www.aesthetika.org/IMG/pdf/...>

Mintzberg, H. (1988). La estructuración de las organizaciones. Barcelona: Ariel. Plisetskaya, M. (2006). Yo, Maya Plisetskaya. San Sebastián: Editorial Nerea S.A.

Saint-Exupéry, A. (2000). El Principito. Chile: Edición Electrónica de El Trauko. Recuperado 30/07/2011, de: <http://www.vicentellop.com/TEXTOS/p...>

Sicardi, E.; Novo, P. (2010) Estrés y burn out. En Filippi, G.; Zubieta, E. (Comp.) Psicología y trabajo, una relación posible. Buenos Aires: Eudeba.

Temporetti, F. (2005). La construcción narrativa y su relación con la producción científica en la Psicología. En MENIN, O.; TEMPORETTI, F. Reflexiones acerca de la escritura científica. Investigaciones, proyectos, tesis, tesinas y monografías. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

Winnubst, J. (1993). Organizational structure, social support, and burnout. 151-162. En Schaufeli, W.; Maslach, C.; Marek, T. (Eds.). Professional burnout: Recent developments in theory and research. Washington: Hemisphere.

Žižek, S. (2010). Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock. Buenos Aires: Manantial.

## Sinopsis<sup>xvii</sup>

Nina (Portman) es una bailarina en una compañía de ballet en Nueva York cuya vida, al igual que la de todos en su profesión, se encuentra absorbida por la danza. Vive con su obsesiva madre, Erica (Hershey), una bailarina retirada que ejerce un sofocante control sobre ella. Nina es la primera opción cuando el director artístico, Thomas Leroy (Cassel), decide reemplazar a la prima ballerina, Beth MacIntyre (Ryder), para la apertura de la nueva temporada con la producción *El lago de los cisnes*. Pero Nina tiene competencia: una nueva bailarina, Lily (Kunis), que también ha impresionado a Leroy. *El lago de los cisnes* requiere una bailarina que pueda interpretar tanto al Cisne Blanco, con gracia e inocencia, como al Cisne Negro, que representa la sensualidad y la astucia. Nina encaja perfectamente en el papel del Cisne Blanco, pero Lily es la personificación del Cisne Negro. Mientras las bailarinas expanden su rivalidad hacia una retorcida amistad, Nina comienza a conectarse con su lado oscuro – un descuido que amenaza con destruirla [1].

## Discusión

*Comentario de Johann Streiker Díaz-Marín, 3 de octubre de 2011*

Al leer esta reseña fue grata la oportunidad de encontrar una forma distinta de ver, entender y en el mejor de los casos analizar un film. Estamos acostumbrados a la presencia de crítica de cine desde una visión clásica del enfoque dinámico, que estudia los fenómenos desde lo subjetivo y lo intrapsíquico; que en definitiva, aporta elementos valiosos para el análisis cinematográfico pero que en ocasiones se torna repetitivo por un intento abusivo de obligar la teoría a la realidad.

Otra historia sería si se tratase de largometrajes de autores como Allen, Almodóvar o Von Trier; pero el aporte en esta ocasión proviene de una historia que a primera vista se identifica con el entorno clínico, que brinda la oportunidad de verla desde lo organizacional. Así, aquello que se nos presenta como un posible caso de psicosis o esquizofrenia paranoide, tiene la posibilidad de ser analizada como un sistema de entradas y salidas dentro de una organización.

En *El Cisne Negro*, lo que se identifica es una trilogía dramática sobre las dinámicas interpersonales; describiendo cómo se empoderan unas personas, llegando al dominio total sobre otros; mientras que otras caen (Nina en su último acto) queriendo lograr sus objetivos; que en verdad, fueron los planes de los demás. Esta falta de auto proyección llevó al personaje a convertirse en el insecto de Kafka en la *Metamorfosis*, en una sombra tras la máscara. Y cuando esto sucede y aparece el insight, todo el funcionamiento del sistema se rompe y termina en destrucción.

De aquí surge una reflexión del film que es dejar de seguir sueños ajenos y encontrarse a sí mismos, aunque en el intento hallemos sombras oscuras; e intentar buscar el cisne negro dentro de nuestras vidas, para no encontrar solo pruebas que nos confirmen nuestras percepciones, sino aquellos eventos y personas que nos muestren otros caminos y otras realidades.

*Comentario de Ruben Araujo Blanco, 13 de octubre de 2011*

Esta película deslumbra desde múltiples puntos de observación posibles. Desde la técnica no podemos dejar de admirar factores determinantes en esta pieza de arte, tanto en lo que hace a la fotografía, la iluminación, montaje, composición, música, y dirección, por nombrar algunos aspectos, dejando bien en claro que dicha obra podría ser analizada cual tratado, ya sea desde la dirección de arte o de fotografía, dado que el trabajo extraordinario de los profesionales alcanza niveles propios de una pieza única.

La intensidad de la película, casi en carne viva todo el tiempo, como lugar para reaccionar, amar u odiar, pero nunca sin causar nada. Esa suerte de sangre presente en la película, la intensidad de lo espeso y vital, el fervor como eso que estalla por la genial conjunción de música e imágenes. Resulta abrumadora y me hace reflexionar acerca del arte, el artista, su quehacer, la obra, el trabajo del artista, la exigencia del mundo para con el artista y su obra, la excelencia y la perfección.

El ballet como la expresión más elevada del arte, conociéndolo como postulado es claro que el director de la película lo toma en cuenta. Es plausible de considerar que toda obra artística nos habla de las preguntas que su creador se hace como punto de partida para crear.

La perfección, qué es la perfección! Lo posible imposible de la perfección, el trabajo, cual es el trabajo que lleva a cabo Nina?, el reconocimiento? A quien? Por quien? Y para qué? La pregunta, la eterna pregunta y el final que es perfección, la perfección sublime del acto puro, de lo irrepetible, de lo único y nuevo, de lo revolucionario, la muerte corona la concepción del arte supremo, que consume a su agente, y lo hace imposible por tanto, desde la misma creencia de caer en el supuesto de ser agente de la perfección. Nina se da cuenta de que atrás va dejando una obra que alcanzo la perfección, pero con esa última pincelada dejando su vida allí mismo, advierte en sus palabras que eso es la perfección, algo inabarcable, algo que ella como agente productor no puede tener, no puede hacer, la perfección a la

que se ha sometido la excede, la agota, la termina expulsando del mundo...

El trabajo del arte, el quehacer del artista, cuál es el reconocimiento al trabajo del artista, la exigencia del mundo para con el artista y su trabajo, la demanda por la excelencia y la perfección, acaso no termina por eliminar la subjetividad, en pos de un buen funcionamiento de las piezas de una maquinaria, cual engranajes de la perfección absoluta, invisibilizando la diferencia y dejando, o quitando al artista lo único que lo hace puramente único, su singularidad.

Despersonalización del artista, del trabajador, el que pone el cuerpo como herramienta, como su forma de relacionarse con eso con lo que se encuentra en su trabajo. El artista que se sumerge tanto en su obra que se confunde con la misma, construye un mundo, tiene la exigencia de hacerlo, el mundo lo obliga, lo pone en ese lugar de supuesto privilegio y de admiración.

Eso de vivir en función de las exigencias de otros no da lugar a la tentación, al deseo, solo se posterga, se entrega como derrota a la prohibición. Es puro reconocimiento pero a través de la renuncia al ser.

La entrega total, la entrega de su cuerpo, ella habla con su cuerpo en la dialéctica de la danza, la entrega de su psiquismo, se derrumban sus estructuras y afloran nuevas situaciones que la plantean en un nuevo piso en el cual pararse. La pregunta es, cuál va a ser su modo particular, o cómo se va a parar ante esa novedosa circunstancia.

Ahora bien, la descripción de la perfección por el director parece tener puntos de conexión con nociones particulares, como la del caos, o lo absoluto, la perfección como algo que contiene a todo, eso será acaso, el trascender.

El goce del director, pervertir, es puro fluir y omnipotencia, como el único que puede hacer algo, el único que puede manejar eso de lo que tanto se quiere alcanzar, la perfección. Pero eso es una ilusión, es claro que el final nos muestra que la perfección como acto sublime solo es alcanzable con la renuncia total, la renuncia más

cruda, la renuncia al ser y al estar, la transmutación de un cisne en otro, la transformación en pura trascendencia. Nina se queda atrapada como la musa de ese iluso titiritero...

El resto, y la falla, eso que nos ubica en otro campo diferente, que no es el de la perfección, el ser humano no es eso, es falla, es falta, es la incompletud que nos deja lugar al deseo, que nos hace vivir...

El no dar lugar a su propio deseo y embarcarse en un fluir de deseo ajeno, desaparece todo rastro de subjetividad, de reconocimiento, no existe la posibilidad de responsabilidad subjetiva, agota la vida, el trabajador, el artista, el sujeto, solo tiene vida y su deseo que la sostiene.

*Comentario de Elizabeth Ormart, 7 de noviembre de 2011*

Este trabajo me resultó muy interesante, en tanto que toma una perspectiva diferente a la que en su momento tomé yo sobre este film. (<http://www.elsigma.com/site/detalle...>) Sin embargo, leer este artículo sobre el burn out me hizo pensar en las series complementarias que Freud utiliza para referirse a la causación de las neurosis. (Conferencias de Introducción al Psicoanálisis n° 22 y 23 A.E. XVI pág. 316, 329-330, 332, 338) Constitución sexual + Vivenciar infantil (vivenciar prehistórico)

*Predisposición por + Vivenciar accidental fijación libidinal (traumática)[del adulto]*

*Neurosis*

Yo pensaba el caso de Nina como un caso de psicosis, y lo sigo pensando. Para Nina la demanda materna no tuvo paliativo. Nada operó como el palo en la boca del cocodrilo. Ella no cuenta con el significativo nombre del padre que le permita un saber-hacer con lo real. Sin embargo, su patología podría haberse compensando en otro ambiente laboral. El desencadenante de sus delirios y alucinaciones lo constituyó el entorno enfermo en el que ella estaba. En el caso de la psicosis, también existe una estructura previa que se pone de manifiesto en determinadas

circunstancias contextuales. Nina se encuentra rodeada de personas que la colocan en un lugar de objeto. Su madre, su compañera de ballet, el director de la obra, todos quieren algo de ella, todos le demandan partes de su cuerpo. Nina no encuentra el modo de salir de este callejón. No encuentra el modo porque no tiene los recursos subjetivos con los que hacer frente a este clima laboral y personal. Su madre estaba más preocupada por tapar con maquillaje sus autoagresiones que por la salud física y psicológica de su hija. La carrera de su hija, estaba antes que nada ya que era la carrera que ella misma no pudo lograr. Impulsada por esta exigencia materna y organizacional, estaban dadas las condiciones para el desencadenamiento. La película nos muestra en las sucesivas escenas el desencadenamiento de la psicosis. Nos muestra a una adolescente que no encuentra herramientas para poder sustraerse del destino estructural. Hacia el final del film vemos cómo la pulsión escópica deviene real y se monta en la figura persecutoria de la madre que la mira y que invade toda privacidad. Es el espejo hecho pedazos, lugar del encuentro con esa pulsión escópica, la que termina matando a Nina. Es en ésta confusa escena alucinatoria final, donde su imagen multiplicada en fragmentos se confunde con la de su rival y en la que se produce el pasaje al acto. En Nina, el goce mortífero de la perfección la priva del disfrute de aquello que más quiere en su vida, la danza. La “consumación”, en su doble valor semántico nos confronta con el fin de su vida y el acto supremo de la perfección de su arte.

*Comentario de Adriana Estela Delego, 7 de noviembre de 2011*

Este análisis intenta y consigue una lograda perspectiva de análisis. Coincido con el comentario de Johann Streiker Díaz-Marín, quien señala que “estamos acostumbrados a la presencia de crítica de cine desde una visión clásica del enfoque dinámico, que estudia los fenómenos desde lo subjetivo y lo intrapsíquico.”

Se advierte en el presente análisis, el trabajo de permanente extrapolación teórica, junto al análisis del film, esto le otorga al lector, esté o no inmerso en su más específico campo de aplicación, en este

caso psicología laboral, psicología de las organizaciones- seguir el planteo de las autoras.

Si bien es evidente que la trama vertiginosa de El Cisne negro, remite estructuralmente al campo de las psicosis en el personaje central de Nina; la perspectiva desde este análisis, es una propuesta que nos desplaza de los ejes conocidos y nos permite alejarnos de la clausura dogmática que cierra a nuevos interrogantes, sino desde la apertura.

Al trabajar las experiencias de Burn- out y flow, en sí al trabajar organizaciones, se introduce la dimensión institucional. Al respecto dice R. Lourau: “Primero las instituciones son normas. Pero éstas incluyen también la forma en que los individuos acuerdan participar o no de esas normas. Las relaciones sociales forman parte del concepto de institución.”

Desde la perspectiva institucional, fundamentalmente, “la institución no es un nivel de organización social (leyes, reglas) que actúa desde el exterior para regular la vida de los grupos o las conductas de los individuos: atraviesa todos los niveles de los conjuntos humanos y forma parte de la estructura simbólica del grupo, del individuo.”

En nosotros opera, asociada a la historia individual, la modelación institucional en tanto producción de subjetividad. Las instituciones preceden al sujeto en un orden simbólico, lo atraviesan, lo constituyen, lo subjetivizan. A su vez, el sujeto modifica y construye instituciones.

Este principio, a la vez que genera varias direcciones de análisis posibles, intenta esclarecer el fenómeno de la institucionalización. Proceso que doblega, deforma, captura, institucionaliza.

Idealmente la institución tiene la vocación de encarnar el bien común, para ello plantea todos los problemas de la alteridad: aceptación del otro como sujeto autónomo, para cada uno de los actores sociales. Sella el ingreso a un sistema de valores, crea normas particulares y sistemas de referencia (mito o ideología), sin embargo, en toda institución el carácter paradójico pone al descubierto la presencia de Eros, que permite

reconocer a su “prójimo” al compañero de estudios, al colega, al director – padre o a la profesora–madre.

Eros, puede favorecer la identificación mutua, la falsa idea de completud, que al negar la falta no deja lugar al verdadero deseo. Como lo destaca el texto: “La organización –encarnada en la figura del director – plantearía un ideal de excelencia individual, constituido por ciertas cualidades indispensables para poder pertenecer, prosperar y triunfar en la organización. Esta excelencia no es ni intrínseca ni perdurable, sino que pertenece sólo transitoriamente a la persona que se acerque lo más posible a ese ideal organizacional en un momento dado, pero que será destronada con la llegada de quien sea capaz de superarla.” (Nina reemplazará a Beth, Lily puede reemplazar en cualquier momento a Nina)

Esto nos remite a la entrada thanática, a la compulsión repetitiva. La institución cambia actores, para no repetirse y en esa repetición se enquistada. El movimiento institucional está originado en el interjuego de las dos tendencias contrapuestas integración (Eros) y dispersión (Thanatos).

A la institución pertenecen lo instituido y lo instituyente a la vez; al igual que signo saussuriano, la institución no es unívoca. El análisis de la institución revela su carácter paradójico. El texto marca esta consonancia: “El sujeto se encuentra ante una situación paradójica, que le es planteada por la organización: si bien se le exige entregarse en cuerpo y alma a la organización, al mismo tiempo debe controlar la pasión, debe respetar la ‘coreografía organizacional’.

El rol “funcional” sería la modalidad de desempeño “esperado”. Este movimiento de institucionalización, está particularmente oculto en las instituciones culturales, como lo es la compañía de Ballet.

Las instituciones se sostienen por estructura libidinal, esto se refleja en el párrafo “la situación que describe la película es similar a la de muchos trabajadores de las organizaciones que buscan la excelencia, y que resignan todas sus otras esferas

vitales (familia, amigos, tiempo libre) en pos de un objetivo que es por definición inalcanzable.”

Finalmente la resolución del trabajo plantea una invitación: “a una transformación que va desde la perspectiva de la ejecución mecánica que reduce al individuo a un mero operador, hacia la concepción del sujeto como protagonista de su obra con legítima autonomía y auténtica libertad.” Esto supone apartarse de automatismos, a la vez que alcanzar un nivel de reflexión que nos interpele sobre nuestras prácticas y nuestro deseo.

En palabras de Fromm, “el problema reside en que el hombre moderno vive bajo la ilusión de saber que quiere, cuando en realidad, desea únicamente lo que “socialmente” ha de desear.” Para aceptar esta afirmación es menester darse cuenta que saber o que uno realmente quiere no es cosa tan fácil como algunos creen, sino que representa uno de los problemas más complejos del ser humano.

*Comentario de María Laura Nápoli, 13 de noviembre de 2011*

Los comentarios sobre nuestro trabajo nos permitieron seguir pensando sobre algunas cuestiones: Las series complementarias de Freud –que bien señala Elizabeth – nos recuerdan que toda constitución y predisposición van siempre acompañadas por un vivenciar. El mundo y los otros, en ese vivenciar, nos invitan a pensar que existe algo que va más allá del análisis puramente intrapsíquico – tomando las reflexiones de Johann –. La repetición monocorde de lo instituido, tal como refiere Adriana “doblega, deforma, captura”. Frente a estos planteos, el arte se nos presenta como una extraordinaria oportunidad

para reflexionar y presentificar –en el compartir-con-otros –revelaciones de la interioridad. Más aún si la obra que nos conduce a esa reflexión, en palabras de Ruben “...resulta abrumadora...” y nos hace “...reflexionar acerca del arte, el artista, su quehacer, la obra, el trabajo del artista, la exigencia del mundo para con el artista y su obra, la excelencia y la perfección”. Arte y perfección: el mundo de la danza continúa “saliendo de las bambalinas” para apropiarse de las salas de cine. En este sentido, la reciente obra dirigida por Wim Wenders , ‘Pina’ –sobre el trabajo de la bailarina, coreógrafa y profesora Philippine Bausch – nos habla de otra perfección, podríamos decir opuesta a la que aparece en ‘El Cisne Negro’: encontrarnos con nosotros mismos y liberarnos a partir de la danza; revelar y revelarnos en la expresividad. El sujeto crea el movimiento, desenvolviendo, descomprimiendo, manifestando lo tácito; de este modo y tomando las enseñanzas de Pina, “defiende sus propios pasos”. ¿Existe una expresión más plena de la subjetividad? Como la danza, el trabajo puede ser una vía para la libertad o un camino hacia la alienación. Si la primera puede enmarcarse en lo que Scribano llama una “política de la valoración, producción y reproducción de lo estético”, ambos se juegan en la “política de las auto-percepciones que se inscriben en la gramática de las acciones” y devienen espacios de visibilización de “las marcas que dejan las condiciones de existencia”. Gracias a quienes nos acompañaron en la co-construcción de un espacio de reflexión acerca de la creación, la expresividad y la promoción de condiciones para una mejor calidad de vida de todos los trabajadores y las trabajadoras. Hasta la próxima! Carolina y Laura

<sup>i</sup> El concepto surge en Estados Unidos a partir del estudio de Freudenberger (1974), quien, al observar el comportamiento de los profesionales de una clínica para toxicómanos, encuentra como denominador común en la mayoría de ellos: una sensación de fracaso, agotamiento e insensibilidad hacia los pacientes, resultado de una sobre-exigencia hacia el trabajo social que debían realizar. Luego, se extiende a otras organizaciones de servicios, como instituciones de voluntariado, sanitarias, de servicios sociales, educativas y policiales (Sicardi; Novo, 2010).

<sup>ii</sup> En relación a este grupo de síntomas, otros autores (Gil-Monte, 2003) consideran conductas de carácter disfuncional como faltarles el respeto y humillar a los usuarios.

<sup>iii</sup> Aún más y desde una perspectiva psicosocial, Gil-Monte y Peiró (1997) clasifican los modelos explicativos del burn out en tres grupos: 1) modelos elaborados en el marco de la teoría socio-cognitiva del yo, que ubican la etiología del síndrome en las variables del self; 2) modelos desarrollados desde las teorías del intercambio social, que consideran que el proceso de comparación social y las percepciones de falta de equidad o falta de ganancia constituyen un papel central en el origen del síndrome; 3) modelos elaborados desde la teoría organizacional, que estiman que las disfunciones del rol, la falta de salud organizacional, la cultura y el clima, pueden considerarse como antecedentes del burn out (Sicardi; Novo, 2010).

<sup>iv</sup> Agradecemos los aportes brindados por el Lic. Alejandro Ariel en su conferencia del día 7 de junio del corriente año, Ética y Responsabilidad: "El cisne negro", en el marco de *Ética y Cine: Conferencia Internacional y Congreso On-line*. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, 7, 8 y 9 de junio de 2011.

<sup>v</sup> Nos referimos a la Academy of Motion Picture Arts and Sciences, mejor conocida como ‘Academia de los Oscar’. En su 83ra Ceremonia, Natalie Portman fue galardonada Mejor Actriz Principal por su trabajo en *Black Swan*. Para más información, remitimos al lector al sitio oficial de la Academia: <http://www.oscars.org/index.html>

<sup>vi</sup> Desde una visión cinematográfica retrospectiva, el sueño de Nina nos recuerda la película de Hitchcock, Rebecca – Rebeca, una mujer inolvidable –. También allí todo comienza con un sueño “Añoche soñé que volvía a Manderley”. Como Nina, la protagonista de Rebecca, pretende volver a un pasado que ya no existe: la mansión de Manderley a la que ella llegó siendo una joven ingenua. Pero, a diferencia de Nina, ella pierde la inocencia cuando conoce la verdad sobre la muerte de Rebecca, aquella mujer que ya no existe y que lo tenía todo: belleza, experiencia, delicadeza. Ella lucha en vano para ser como Rebecca y así conseguir el amor de su esposo –el viudo de Rebecca –. Otras dos películas comentadas por Žižek (2010) nos acercan a esta visión dual de la mujer: su obra *The lady vanishes* –La dama desaparece–, y *Letter to three wives* –Carta a tres esposas –, de Joseph L. Mankiewicz. En la primera, al decir de Žižek “la persona que desaparece es como regla una mujer muy ‘dama’, no resulta difícil reconocer en esa figura fantasmática la aparición de La Mujer (La femme), la mujer ‘toda’ que podría llenar la falta en el hombre, que podría ser su complemento, y no sólo su suplemento, su compañera ideal, con la que sería finalmente posible la relación sexual”. (Žižek, 2010: 114). Quién es sino el Cisne Negro de Tchaikovski. En el film de Mankiewicz, *Letter to three wives*, la dama que desaparece es introducida a través de la voz en off de Attie Ross, que le envía una carta a tres mujeres que han salido de excursión un domingo y les dice que ese día ella huirá con uno de sus esposos. En palabras de Žižek “en los tres casos Attie Ross aparece como ‘la otra mujer’ que tiene lo que a ellas les falta: experiencia, delicadeza femenina, independencia económica.”. (Žižek, 2010: 116).

<sup>vii</sup> Las alucinaciones constituyen un elemento que atraviesa, en diferentes manifestaciones visuales y sonoras, casi la totalidad del film. Dado que nuestra área de incumbencia es la psicología del trabajo, delegamos al campo de la psicopatología clínica el análisis específico y pormenorizado de las mismas. No obstante, podemos hipotetizar que algo de su aparición –aunque no su conformación – hace emergencia precisamente a partir de los sucesos que tienen lugar en relación con la actividad laboral de la protagonista.

<sup>viii</sup> Sin embargo, como algunos investigadores señalan, es fundamental realizar un seguimiento de los trabajadores que pasan por estos estados, pues la implicación y la motivación inicial en relación al trabajo pueden derivar a largo plazo en el síndrome de burn out. Por ello, es importante hacer evaluaciones periódicas en las organizaciones de factores que a la larga pueden generar riesgos psicosociales (Leibovich de Figueroa, 2009).

<sup>ix</sup> También aquí encomendamos a la psicología clínica el análisis del papel de la figura materna –corpórea y simbólica – en la consolidación y el sostenimiento de la realidad intrapsíquica de la protagonista. En sí mismo, este vínculo materno-filial merecería una interpretación a parte, la cual excede los objetivos de este trabajo.

Reseña de libros

## Bioética y Cine: A Picture of Health

Colt, Friedman &amp; Quadrelli, S. (Oxford University Press, 2011)

Alejandra Tomas Maier<sup>1</sup>

Universidad de Buenos Aires

<sup>x</sup> En su versión original en inglés, la expresión es *to loose oneself*. Se ha optado por traducirla como ‘descontrol’, en tanto la expresión condensa la pérdida de los propios límites y restricciones al tiempo que la condición placentera y lúdica a la que suele asociársela.

<sup>xi</sup> *To let go* remite a soltar, desprender, abandonar, dejar. La referencia a la propia persona que hemos introducido entre paréntesis busca reforzar la idea expresada en la nota precedente.

<sup>xii</sup> Como es esperable en el análisis de cualquier producción artístico-social, las autoras han encontrado fragmentos del film ante los cuales los puntos de vista –y las concomitantes interpretaciones– divergen aunque se complementan. Como sostiene Temporetti (2005:136) “*Al menos para hacer Psicología debemos aprender a evitar los fundamentalismos teóricos y metodológicos, a convivir con lo heterogéneo soportando la naturaleza de la contradicción y la diferencia.*”. Razón por la cual se exponen ambas lecturas.

<sup>xiii</sup> En cursiva en el original.

<sup>xiv</sup> En el idioma original, *The only person standing in your way is you*.

<sup>xv</sup> En el año 2002, la Comisión Europea planteó el tema del estrés con el título *Estrés, “sal de la vida” o “beso de la muerte”*.

<sup>xvi</sup> Otro ejemplo, pero en este caso del arte cinematográfico en relación al ballet, es el que nos ofrece Stephen Daldry con la película Billy Elliot. Como en el relato de Plisetskaya, también aquí aparece el ballet como ámbito positivo para la realización personal. Basta recordar la última escena en la cual Billy baila una versión de Adam Cooper de *El lago de los cisnes* solamente para hombres.

<sup>xvii</sup> Traducción de la Lic. María Carolina Cebey en base a la versión original de Fox Searchlight Pictures, recuperada el 26/07/11, de: <http://www.imdb.com/title/tt0947798/>

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. 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 artículo, el cual está destinado a una enumeración preliminar de lo que entendemos son los diez libros de consulta imprescindible publicados durante esta primera década del siglo. Si bien se mencionan una obra en inglés, otra 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.

Finalmente, se incluye como apéndice el índice y las referencias de filmes contenidos en la más reciente de estas obras publicadas en inglés: *The Picture of Health*.

**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 perfectamente 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 viviente, 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

<sup>1</sup>aletmaier@gmail.com

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 Angeli, 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.eticaycine.org](http://www.eticaycine.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*.

**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.

### The Picture of Health: Medical Ethics and the Movies (Oxford University Press, 2011)

#### AUTONOMÍA, JUSTICIA Y CONSENTIMIENTO INFORMADO

**NOMBRE DEL ARTÍCULO**  
-MakingAutonomousDecisions  
-Informed Consent  
-The Ethics of Self-determination  
-Paternalism and Beneficence  
  
-Consent, Competence, and Capacity  
-The Challenge of Personhood  
-The Physician's Role in Addressing Social Ills  
  
-Research and Racism  
-Justice, Autonomy, and Transhumanism  
-Another Kind of DNR

Tomar decisiones autonomas  
Consentimiento Informado  
La ética de la auto-determinación  
El paternalismo y la beneficencia  
  
Consentimiento, competencia y capacidad  
El desafío de la Personalidad  
El papel del médico en el abordaje de los problemas sociales  
La investigación y el Racismo  
La justicia, autonomía y transhumanismo  
Otro tipo de Directiva de No Resucitación

**PELÍCULA**  
*MillionDollarBaby*  
*Extreme Measures*  
*The Diving Bell and the Butterfly*  
*Dark Victory*  
  
*A Beautiful Mind*  
  
*Lorenzo's Oil*  
*Vera Drake*  
  
*Miss Evers' Boys*  
*Yesterday*  
  
*Titicut Follies*

**AUTOR**  
Jennifer Hawkins  
Henri Colt  
Arthur Derse  
Maria Luisa Pfeiffer and Silvia Quadrelli  
Jay A. Jacobson  
  
Michael Dahnke  
Felicia Cohn  
  
Annette Dula  
September Williams  
  
Theresa Jones

#### TRADUCCIÓN PROFESIONALISMO

**NOMBRE DEL ARTÍCULO**  
- The Bounds of Physician Authority  
- Medical Narcissism  
- Disclosure of Harmful Medical Errors  
- Abandonment  
- Privacy and Confidentiality  
- God at the Bedside  
- Conflict of Interest, the Physician and Big Pharma  
  
- The impaired physician  
- Boundaries of Physician Relationships  
- Cross-cultural Issues and Medical Decision-making

**TRADUCCIÓN**  
Los límites de la autoridad del médico  
Narcisismo médico  
Divulgación de los errores médicos nocivos  
Abandono  
Privacidad y confidencialidad  
"En las manos de Dios"  
Conflicto de Intereses: los médicos y las grandes empresas farmacéuticas  
El médico en déficit  
Los límites de las relaciones médicas  
Cuestiones interculturales y toma de decisión médica

**PELÍCULA**  
*Dr. Kildare's Strange Case*  
  
*Malice*  
*The Verdict*  
  
*Mr. Jones*  
*21 Grams*  
*Shadowlands*  
*The Fugitive*  
  
*Drunks*  
*People Will Talk*  
  
*Worlds Apart*

**AUTOR**  
Joseph Turov  
  
John D. Banja  
David Loren and Tom Gallagher  
Kayhan P. Parsi  
Nancy Berlinger  
Robert C. Macauley  
Cory Franklin  
  
Delese Wear  
Michael Ferrell  
  
Maren-Granger Monsen,  
Stephen-Murphy Shigematsu

#### COMUNICACIÓN Y LAS RELACIONES PACIENTE-PROVEEDOR

**NOMBRE DEL ARTÍCULO**  
- The Deleterious Effects of Insensitivity  
- Interprofessional Relationships  
- Difficult Patients?  
- Challenges Faced by Informal Caregivers  
- Benevolent Deception  
- Team Dynamics and Ethics of Responsibility  
- Professional Boundaries  
- Integrity and Boundary Setting  
- Respect for Persons  
-Speaking Truth to Power

**TRADUCCIÓN**  
Los efectos nocivos de la falta de sensibilidad  
Relaciones interprofesionales  
  
¿Pacientes difíciles?  
Desafíos que enfrentan los cuidadores informales  
Engaño benevolente  
La dinámica del equipo y la ética de la responsabilidad  
Los límites profesionales  
Integridad y establecimiento de límites  
Respeto por las personas  
Hablando con la verdad

**PELÍCULA**  
*Range of Motion*  
  
*The Hospital*  
  
*Passion Fish*  
*The Hours*  
  
*Send Me No Flowers*  
*Whose Life Is It Anyway*  
*Bringing Out the Dead*  
*Waitress*  
*Antwone Fisher*  
  
*The Death of Mr. Lazarescu*  
*Pan's Labyrinth*

**AUTOR**  
Jay Baruch  
  
Deirdre Neilen  
  
Carl Lundstrom  
David Flood and Rhonda Soricelle  
Catherine Belling  
Anne Hudson Jones  
  
Douglas Diekema  
Sherri Braheny  
  
Ignacio Maglio  
Lois Nixon

#### POLÍTICAS DE ATENCIÓN EN LA SALUD Y RESPONSABILIDAD SOCIAL

**NOMBRE DEL ARTÍCULO**  
- Individual Rights Versus the Public Interest  
- Consumer Awareness  
  
- Psychological Ethics of the Whistleblower  
- The Ethics of Withholding Care  
- Racial and Sexual Identity in Health Care and Research  
  
-Social Needs of Persons with Disabilities  
- Institutional Power  
  
-Humanitarian Assistance  
- The Physician's Obligation to Speak Out Against Oppression  
- Conflicts of Consultation

**TRADUCCIÓN**  
Los derechos individuales frente al interés público  
Sensibilización de los consumidores  
Ética Psicológica de los denunciantes  
La ética frente al rechazo del cuidado  
Identidad racial y sexual en la Investigación y el Cuidado de la salud  
Necesidades sociales de las personas con discapacidad  
El poder institucional  
  
Asistencia Humanitaria  
La obligación del médico de denunciar la opresión  
  
Conflictos en la consulta

**PELÍCULA**  
*Outbreak*  
  
*The Rainmaker*  
  
*The Insider*  
  
*As Good As It Gets*  
  
*Philadelphia*  
  
*The Waterdance*  
  
*One flew over the Cuckoo's Nest*  
*The Last King of Scotland*  
*Lives of Others*  
  
*Red Beard*

**AUTOR**  
Alan Wertheimer and Sarah Lieber  
Paul Banick  
  
Brad Olsen  
  
Donald Barr  
  
Kirsten Osther  
  
Gretchen Case  
  
Bruce Jennings  
  
Alan Roth  
Mohsen Davoudi  
  
LeksheTsomo

## DERECHOS, RESPONSABILIDADES E INVESTIGACIÓN

NOMBRE DEL ARTÍCULO	TRADUCCIÓN	PELÍCULA	AUTOR
- Rights to Access Health Care	El derecho de Acceso al Cuidado de la Salud	<i>Article 99</i>	Lawrence Mohr
- Rights to Health Care Information	El derecho a la información sanitaria	<i>And the Band Played On</i>	Jennifer Bard
- Gender Discrimination in Medicine	Discriminación de género en medicina	<i>To Kill a Mockingbird</i>	Kristen Monroe and NikLumbros
- The use of Experimental Therapies	El uso de terapias experimentales	<i>Awakenings</i>	Rebecca Wolitz and Christine Grady
- Subject Participation in Research	La participación del sujeto en la investigación	<i>Frankenstein</i>	Edmund Howe
- Power and Patient/Subject Exploitation	Manejo del poder y explotación del paciente	<i>The Elephant Man</i>	Lester Friedman
- Ethics of International Research	Ética de la Investigación Internacional	<i>The Constant Gardener</i>	Seema Shah and Annette Shulz-Bades
- State Intervention in Parental Decision making	Intervención del Estado en la toma decisiones de los padres	<i>Gone Baby Gone</i>	Armand Antommaria
-Physician Participation in Torture and Interrogation	Participación del médico en la tortura y el interrogatorio	<i>Iron-jawed Angels</i>	Irene Martinez
-Rights of Prisoners	Los derechos de los reclusos	<i>Lives of Others</i>	Silvia Quadrelli

## REPRODUCCIÓN, GENÉTICA Y SEXUALIDAD

NOMBRE DEL ARTÍCULO	TRADUCCIÓN	PELÍCULA	AUTOR
Artificial Insemination	Inseminación artificial	<i>And Then Came Love</i>	Patricia Digiglio, Nazanin Rohani
Abortion	Aborto	<i>If These Walls Could Talk</i>	
Enhancement Technologies	Mejora de las tecnologías	<i>The Incredibles</i>	Lawrence Nelson
Emerging Technologies	Tecnologías Emergentes	<i>Artificial Intelligence</i>	Michael Green
Human Genetic Engineering	Ingeniería Genética humana	<i>Gattaca</i>	Marcia Santana Fernandez
Reproductive Cloning	Clonación Reproductiva	<i>Multiplicity</i>	Alexander Capron
Therapeutic Cloning	Clonación terapéutica	<i>The Sixth Day</i>	Stephen R. Latham
Transgender/Transsexual Health Care	El cuidado de la salud en individuos transgénero	<i>Southern Comfort</i>	Christiane Avancini
Coming of Age with Intersex	El desarrollo y la elección sexual	<i>XXY</i>	April Herndon
Women's Rights	Derechos de la Mujer	<i>A Private Matter</i>	Elizabeth Reis
			Toby Schonfeld

## FINAL DE LA VIDA Y DERECHO A MORIR

NOMBRE DEL ARTÍCULO	TRADUCCIÓN	PELÍCULA	AUTOR
-Advanced Directives and Living Wills	Directivas Anticipadas y Testamentos en vida	<i>Autumn in New York</i>	Alistair Browne
-Brain Death	Muerte cerebral	<i>Steel Magnolias</i>	Andrew Fenton
-Care of the Dying	El cuidado de los moribundos	<i>The Barbarian Invasion</i>	Leticia Ludwig Moller
-Physician-assisted Suicide	Suicidio asistido por médicos	<i>Death on Request</i>	James Green
-Do Not Resuscitate Orders	Órdenes de no resucitación	<i>Wit</i>	Rene Claxton and Robert Arnold
-The Rule of Double Effect	El principio del doble efecto	<i>Two Weeks</i>	Lynette Cederquist
-Euthanasia	Eutanasia	<i>The English Patient</i>	Marianne Matzo and Judith Kennedy Schwarz
-Futility	Futilidad	<i>MyLife</i>	Tom Mayo
-Professional Roles and Communication in End-of-Life Care	Funciones profesionales y comunicación en los cuidados paliativos en el final de la vida	<i>Magnolia</i>	Joshua Hauser and David Rosenthal
-Suicide	Suicidio	<i>Mar Adentro</i>	Diana Cohen Agrest

## OTROS ASPECTOS ÉTICOS EN LAS ESPECIALIDADES MÉDICAS

NOMBRE DEL ARTÍCULO	TRADUCCIÓN	PELÍCULA	AUTOR
- Medicine and Religion	Medicina y Religión	El tratamiento para prolongar la vida de Menores	<i>Lorenzo's Oil</i>
- Teenage Sexuality, Ethics, and Law	La sexualidad, la ética y el derecho en la adolescencia	Cuidado Familiar y ética de la responsabilidad	<i>Marvin's Room</i>
- Personhood and the Ethics of Dementia	La personalidad y la ética de la demencia	<i>Wild Strawberries</i>	<b>AUTOR</b> Keith G. Meador Jerome Singh
- The Patient-Physician Journey to Diagnosis	La travesía del médico y el paciente hacia el diagnóstico	<i>Kids</i>	Solomon Liao
- Neonatal Medicine and Futility of Care	Medicina Neonatal y menosprecio de los cuidados	<i>Iris</i>	Tim Krahn
- Neonatal Medicine and Futility in the NICU	Medicina Neonatal y menosprecio en la Unidad de Terapia Intensiva	<i>Go Now</i>	Marina Boykova
- Organ Trafficking and Happiness	Tráfico de órganos y la felicidad	<i>My Life Without Me</i>	Sadeth Sayeed
- Organ Transplantation and Health Disparities	Trasplante de órganos e inequidades en Salud	<i>My Life Without Me</i>	
- Life-prolonging Treatment in Minors		<i>Dirty Pretty Things</i>	Richard Demme
		<i>John Q</i>	Jeffrey Ring

## ESCRIBEN EN ESTE NUMERO:

Irene Cambra Badii  
María Carolina Cebey  
Mariana Gómez  
Natacha Salomé Lima  
Juan Jorge Michel Fariña  
María Laura Nápoli  
Jan Helge Solbakk  
Alejandra Tomas Maier

**ÉTICA & CINE** es una revista cuatrimestral, con arbitraje internacional, editada de manera conjunta por:



Universidad Nacional de Córdoba  
Facultad de Psicología

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



Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Psicología

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



UiO : Faculty of Medicine  
University of Oslo

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



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