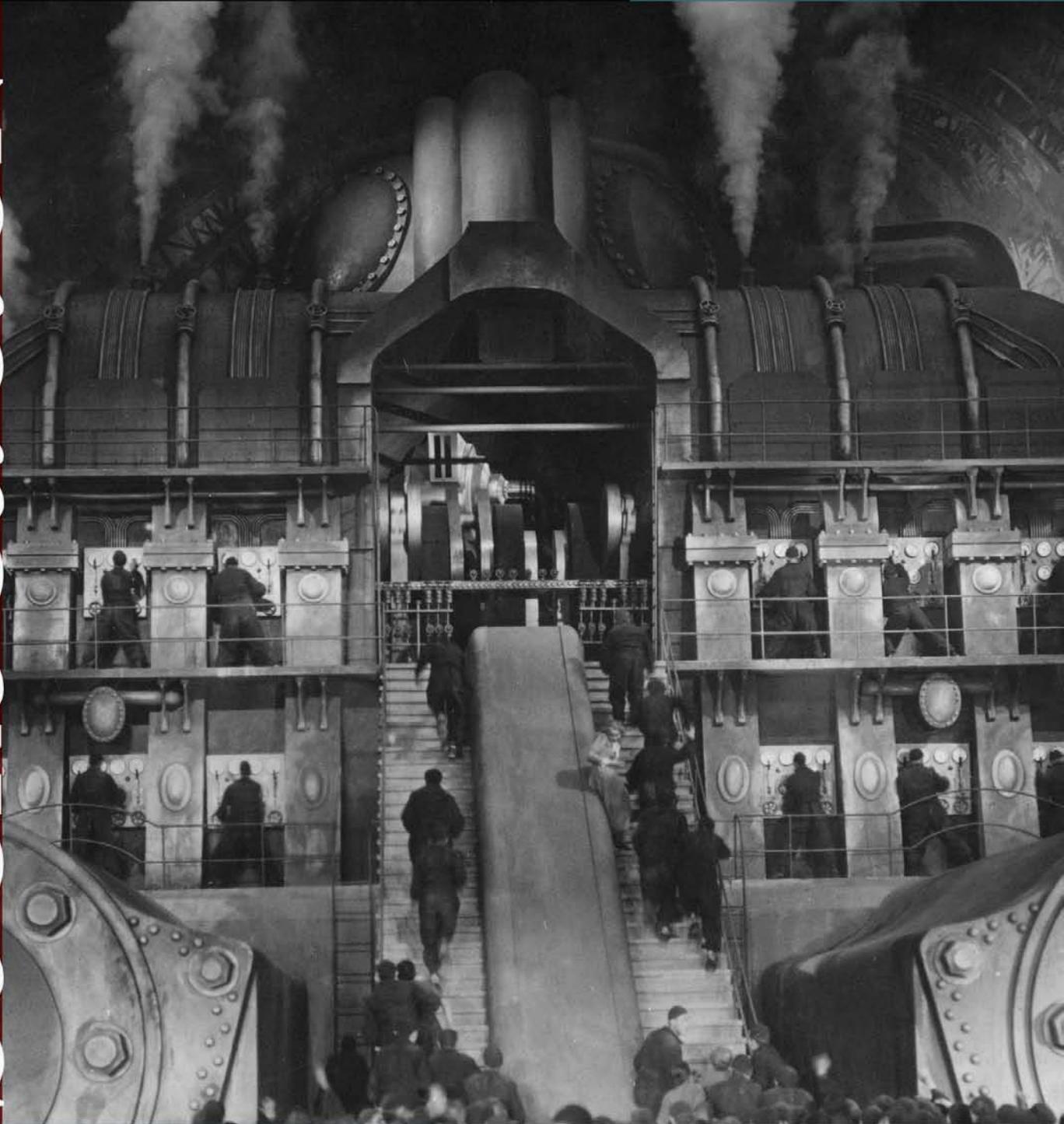




# Segregación



Los Soprano:  $s_1$  [pp 11]  
El extranjero [pp 15]  
El hombre de al lado [pp 21]  
Cortez en las cortes [pp 29]

El cine de Berger [pp 43]  
Cine y psiquiatría [pp 55]  
Lacan y el cine [pp 63]  
House y la verdad [pp 67]



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

## *Segregación*



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

Osvaldo 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, Salpêtriere

Mónica Vul, UCACIS, Costa Rica

Rubén Zukerfeld, USAL-APA

**Índice**

- 7 Editorial  
*Segregación. Odiar la manera particular en que el Otro goza*  
Mariana Gómez
- 11 *Los Soprano: la familia como  $S_1$*   
Veronique Voruz
- 15 *Sacrificar al extranjero*  
Lior Zylberman
- 21 *Individualismo moral e indiferencia por el Otro*  
María José Sánchez Vázquez & Bruno Biganzoli
- 29 *Cortez en las Cortes. El valor ético-jurídico de la traducción*  
Doris Sommer
- 43 *Un deseo que interpela: subvirtiendo las normas morales de la erogenia masculina*  
Santiago Peidro
- 55 *El uso del cine en la enseñanza de la psiquiatría: una propuesta metodológica*  
Pablo Hernández Figaredo & Laureano García Gutiérrez
- 63 Reseña de libro: *Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis*  
Lorena Beloso
- 67 Reseñas de libros: *House y el problema de la verdad: de la filosofía y la bioética al psicoanálisis*  
I. Cambra Badii; V. Canevari; F. González Plá; A. Lemos; A. Tomas Maier
- 78 Reseña cinematográfico-musical: *Metrópolis: los sonidos del silencio*  
Equipo de Redacción Ética & Cine
- 83 Shoa  
Silvia Elena Tendlarz

## EDITORIAL

## Segregación. Odiar la manera particular en que el Otro goza

Mariana Gómez\*

Universidad Nacional de Córdoba

“Nuestro porvenir de mercados comunes será balanceado por la extensión cada vez más dura de los procesos de segregación”

*Proposición del 9 de octubre sobre el psicoanalista de la Escuela, Jacques Lacan.*

“...basta unos cuantos elementos violentos y crueles para arrastrar a los demás a la ferocidad. A la mayoría de los chicos, sobre todo cuando forman pandillas, les gusta infligir humillaciones y torturas a los seres más débiles. Al principio de la adolescencia, sobre todo, el salvajismo alcanza proporciones inauditas”.

*Las partículas elementales, Michel Houellebecq*

El segregacionismo es aquella política que tiene como práctica separar, excluir al Otro. Un otro que generalmente es minoría. Se trata de apartar al diferente.

De allí que tanto Freud —con su teorización sobre el “narcisismo de las pequeñas diferencias”— como Lacan, y sus formulaciones sobre el goce, se hayan interesado por los fenómenos de segregación para concluir, el segundo, que las comunidades, las fraternidades están atravesadas por lo real de un goce inadmisibile que expulsa lo extraño en el Otro pero al mismo tiempo, en uno mismo.

El concepto lacaniano de “extimidad”, neologismo que une dos términos: lo íntimo y lo extranjero o extraño, nos ofrece una topología para situar lo que vacila entre interior y exterior y nos evoca el *un-beimlich* freudiano en sus dos círculos de representaciones que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí: lo familiar y lo clandestino (Freud, 1984).

De este modo, el concepto de extimidad permite entrever que el acto de la segregación es el odio al goce del Otro. *Esto es lo que podemos captar en el horror del racismo moderno en donde no basta con cuestionar al Otro y en donde se puede advertir algo más que la agresividad, aunque ésta implique a la violencia.* No se trata sólo de agresividad imaginaria que se dirige al semejante, en el racismo se odia la manera particular en la que se imagina el goce del Otro. *Se trata del odio al goce del Otro.* Se odia especialmente la manera particular en que el Otro goza (Miller, 2010).

En el empuje a la uniformización moderna de los modos de goce, la intolerancia apunta a la diferencia en el Otro. *Pero, si bien las comunidades se sostienen en el rechazo a lo ajeno/propio, esto desorienta, al mismo tiempo, al discurso de la ciencia puesto que ésta en su esencia, como decimos, debe sostener un universal, una uniformización. Siempre habrá un disforme que se manifiesta y que la ciencia se empeñará en corregir* (Miller, 2010).

*¿Cómo explicarnos sino la Shoah y sus derivas, las prácticas científicas en la Alemania nazi? En donde la ciencia y la muerte anudadas de manera inédita en montajes ensamblados para una tecnología del horror, hace lugar, además, a los siniestros experimentos con sujetos humanos prisioneros en los lager.*

El arte, en sus distintas versiones, y entre ellas el cine, ha buscado representar o simbolizar lo irrepresentable del horror y lo siniestro de lo real. Mucho se ha filmado sobre las prácticas de segregación, intentando interpretar los fenómenos de minorías religiosas, discapacidades físicas y psíquicas, raciales, sexuales, religiosas, ideológicas, entre otras.

Me interesa en esta oportunidad tomar dos filmes que trabajan la cuestión. Dos películas que tocan cada una a su manera los procesos de segregación. La primera, *Metrópolis*, la segunda, *Wakolda*. Casi noventa años entre una y otra y en el medio un acontecimiento que las anuda, el Holocausto.

\* margo@ffyh.unc.edu.ar

*Metropolis* fue filmada en 1927, por Fritz Lang. Esta película de ciencia ficción ubica su historia en una enorme ciudad del siglo XXI. La población se divide en dos clases: la alta que vive en la superficie y que goza de todas las comodidades y la otra, la clase obrera, segregada, que habita en las capas subterráneas trabajando sin descanso, operando las máquinas que le dan vida a la gran ciudad.

En determinado momento, el hijo del tirano y dueño de la ciudad, Freder, descubre un grupo de niños guiados por una bella joven. Ella les dice a los hijos de los obreros que los de arriba son también sus hermanos. Capturado por su mensaje de amor Freder la sigue, enamorado, hasta el mundo subterráneo de los obreros, donde se horroriza al ver la vida que llevan. Así, decide llevar a cabo acciones contra a su padre para mejorar la vida de los trabajadores y los alienta a la lucha y a la rebelión.

Su padre, advertido de esto y ayudado por el científico e inventor Rotwang, buscará reprimir todos los intentos de insurgencia y dar una lección a los obreros, propagando el odio entre ellos. Como resultado, la clase oprimida destrozará aún más su medio y sustento, empeorando así su situación, en lugar de mejorarla. Sin embargo, triunfará el amor entre el hijo del propietario y la pobre trabajadora, por encima de la clase social.

En la colaboración entre clases sociales, la película nos muestra dónde se hace presente el concepto de extimidad. Por un lado, es clara la crítica que hace a los mecanismos de producción, el enriquecimiento de los privilegiados a costa del empobrecimiento de las clases trabajadoras. Pero por el otro, el film da cuenta de la moebiana situación en donde el hitlerismo al realizar una crítica implacable al modo de producción capitalista logra penetrar en las clases trabajadoras alemanas con el programa del Partido Nacional-Socialista y en donde segregados y oprimidos terminarán colaborando con genocidas y explotadores.

El relato de *Wakolda*, filmada en el 2013 por Lucía Puenzo, ubica la historia en el sur argentino del año 1960. Comienza cuando una familia que se dirige a lo que será su nuevo hogar y fuente de trabajo se cruza con un extranjero, un educado y culto alemán que se dice veterinario. Al llegar a destino, los hijos del matrimonio son inscriptos en el famoso colegio filo nazi Primo Capraro. La niña, quien cuenta con doce años, pero aparenta nueve, es segregada y hostilizada por sus compañeros de manera cruel debido a su contextura pequeña.

Poco a poco iremos advirtiendo que el europeo no es ni más ni menos que Josef Mengele, el “ángel de la muerte”, científico responsable del sacrificio de centenares de

prisioneros en Auschwitz, como consecuencia de sus experimentos genéticos. Refugiado en el sur de la Argentina su mirada perversa se posa en dos nuevas víctimas: la madre nuevamente embarazada y la niña.

Uno de los recursos de los que se vale la directora del film para expresar el horror de la segregación seguida de muerte, no solo el de los campos de concentración nazis sino también el propio, el de la Argentina aborigen, es el de las muñecas y sus nombres. Así, aparece la inmaculada muñeca aria llamada Herlitzka, por un lado, y por el otro, Wakolda, la rota muñeca mapuche que la niña intercambia con Yanka, una adolescente aborigen.

Otros recursos visuales de Puenzo que impactan y conmueven al espectador son los que remiten a las fábricas de muerte de los campos de concentración. Así, las imágenes de los montajes ensamblados para la fabricación de las muñecas, la referencia a los cabellos humanos, los ojos de las muñecas separados de sus cabezas, los instrumentos científicos, conforman un collage ominoso en clave freudiana. Y nos muestran de manera velada, y por ello más eficaz, el encuentro con lo real del crimen en su versión más siniestra y en donde lo familiar, lo íntimo, lo doméstico y lo clandestino, retornan de la peor manera, en manifiesta extimidad.

La niña, entonces, en un pacto mortífero con la madre y traumatizada por la marca genética que la expone a lo real de la segregación se somete a las prácticas perversas del científico que intenta con su ciencia corregir el fallo del cuerpo para hacerlo igual al de todos. Ahí, donde la marca de la excepción se había hecho carne, el científico buscará la uniformidad de lo universal. Y es allí, donde la ficción de la ciencia justificará el odio al goce del semejante.

La virtud artística de estas películas, de enorme belleza ambas, es que —aun teniendo en cuenta sus diferencias en cuanto a recursos fílmicos y estéticos— buscan mostrar el real de la segregación, bordeándolo, acercándolo al espectador por la vía de una renovación perceptiva.. Ninguna de las dos muestra el odio segregativo en su versión pura y dura, sino intentando representarlo a partir de una estetización que lo vela, a la vez que sostiene su efecto. De allí que Recalcati (2006), afirme que sin relación con lo real, la obra de arte pierde su fuerza, aunque también es cierto que una excesiva proximidad terminaría por destruir el sentimiento estético. En suma, el impacto de lo bello de estos films nos aproxima a lo real gozoso de la segregación y del sadismo, al tiempo que nos mantiene a una prudente pero inquietante distancia de ellos.

## Referencias

- Lacan J., (1992) “Proposición del 9 de octubre de 1967. Sobre el psicoanalista en la Escuela” en *Momentos cruciales de la experiencia analítica*. Buenos Aires: Manantial.
- Lacan J., (1992). “El reverso del Psicoanálisis”. *El Seminario Libro 17*, Buenos Aires: Paidós.
- Freud, S., (1984) “Lo Ominoso”. *Obras Completas*. Volumen XVII. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S., (1995) “Psicología de las masas y análisis del yo”. *Obras Completas*. Volumen XVIII. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Houellebecq, M. (2012) *Las partículas elementales*. Barcelona: Anagrama
- Miller J.- A., (2010) *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Recalcati, M. (2006). *Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis*. Buenos Aires: Del Cifrado.

# Los Soprano: la “familia” como $S_1$

*The Sopranos* | EEUU | 1999-2007

Veronique Voruz\*

University of Leicester, United Kingdom

Recibido: 09/06/2013; aceptado: 25/07/2013

## Resumen

El nombre mismo de la serie, Los Soprano, dice claramente que se trata de un apellido familiar. La familia opera como el  $S_1$  de la serie, ya sea que se trate de la familia en el sentido extendido de la cultura mafiosa o bien de la familia en el sentido propio del término. La Dra. Melfi, llevada por su deseo terapéutico, desde la primera sesión pone el dedo en el  $S_1$  de Tony, pero luego se verá ella misma arrastrada por la lógica serial, y en la segunda temporada se hace evidente la decadencia de un tratamiento que prescinde de toda ética.

**Palabras clave:** mafia | terapia | Lacan | psicoanálisis

## The Sopranos: the “familia” like $S_1$

### Abstract

The name of the series clearly implies that it refers to a family name. The family operates as the  $S_1$  of the series, whether it is made to refer to the family in the extended meaning of organized crime and mafia culture, or whether it refers to the family in the proper sense of the term. Dr. Melfi, in the very first session with Tony, driven by her therapeutic interest to help, pins Tony in his  $S_1$ , but she will later be drawn into the logic of the series and the second season shows the decadence of a treatment devoid of all ethics.

**Key Words:** Mafia | therapy | Lacan | psychoanalysis

No se requieren presentaciones para esta serie de culto. Una serie que pone en escena dos figuras arquetípicas del imaginario estadounidense del siglo XX, el gánster y el psicoanalista - en esta ocasión una psicoanalista, la Dra. Melfi. El héroe, Antonio (Tony) Soprano, es una versión fin de siglo del Padrino, figura que ganó su reputación gracias al libro homónimo de Mario Puzo y a su magistral adaptación al cine hecha por Francis Ford Coppola. Me limitaré aquí a hacer tres observaciones sobre la construcción de la serie.

### La familia como modelo ideal

El nombre mismo de la serie, *Los Soprano*, dice claramente de qué se trata es un apellido. La familia es el  $S_1$  de la serie, ya sea que se trate de la familia en el sentido exten-

dido de la cultura mafiosa o bien de la familia en el sentido propio del término. La familia, el sentido de la familia, es la justificación *ready-made* de todas las exacciones perpetradas por esa banda de mafiosos de los suburbios<sup>1</sup>, incultos, barrigones, racistas, sexistas, homofóbicos, y casi siempre ataviados con un conjunto de ropas de nylon brillante que se disputan el premio al mal gusto. Ese  $S_1$  está en el centro de la única ley que Tony reconoce: no deja de decirles a sus hijos, A.J. y Meadow, que todo lo que hace lo hace por ellos, para que haya comida en la mesa, para pagar sus estudios, etc.: el axioma de Tony Soprano es todo es válido para alimentar a su familia<sup>2</sup>. Utilizando la clasificación de Lacan a propósito de los crímenes de Landrú<sup>3</sup>, los crímenes de Tony Soprano se presentan como crímenes utilitarios, cometidos en nombre del grupo familiar. La cuestión es saber quiénes

componen ese grupo. Al principio de la serie aparece no sólo la familia directa de Tony sino también la familia ampliada (el sobrino Chris, el tío Jun) y la familia mafiosa (los sucesivos capitanes, sus mujeres, hijos, viudas y huérfanos, los jefes de la familia aliada de Nueva York). A lo largo de los episodios, Tony mata, manda matar o intenta matar a su madre Livia, a su tío Junior, a los *capos* que lo miran torcido, a las ratas (los traidores), a los miembros de la familia que se volvieron molestos (Jackie Junior, Christopher, Adriana), a los competidores demasiado fastidiosos. La justificación de la familia se reduce a su hueso: la última escena de la serie muestra a Tony en el restorán, solo con su mujer y sus hijos. Los demás, que vean crecer las margaritas desde abajo.

### Del código de honor al reciclaje de la basura

La serie está construida haciendo referencia a las grandes películas sobre la mafia, principalmente la ya mencionada *The Godfather (El Padrino)* y *Goodfellas (Buenos muchachos)*. El marco referencial de la ficción de Los Soprano no es más ya la realidad, sino las obras de Scorsese y de Coppola. Esas películas están representadas por siglas: *Goodfellas* es *GF*, la trilogía *The Godfather* *GF I*, *GF II*, *GF III*. Por otro lado, muchos actores de la serie habían actuado en esas películas, especialmente Lorraine Bracco (Dra. Melfi) en *Goodfellas*. Del mismo modo, Paulie Gualtieri (interpretado por Tony Sirico) fue un verdadero gánster. Los miembros de la familia arman sus diálogos en base a las réplicas de esas películas. La identificación con los grandes del hampa crea un lazo social entre esos sociópatas unidos contra el resto del mundo. Constituyen una versión grotesca de aquellos, incomprensible y cuyo código se reduce al tratamiento de la basura [*waste management*], la fachada comercial de la familia. Mientras que los dignos padrinos encarnados por Don Corleone y su hijo Michael daban consistencia a un mundo en el cual la palabra dada, la ley del silencio, la protección de los fieles, el honor ocupaban el lugar de la ley reemplazando la ley del Estado, que no reconocían, los gánsteres de Los Soprano no se rigen por el código del honor sino por el imperativo de lo útil. Ahora bien, el utilitarismo es todo salvo una ética. Una de las primeras escenas de la serie cuenta la siguiente infamia: Chris Moltisanti, para solucionar un problema que le ocasiona a la familia una banda polaca rival, decide eliminar a uno de sus soldados. El asesinato tiene lugar en la fiambrería Satriale s, uno de los Cuarteles Generales de la banda junto con el Bada Bing (club de striptease y de pole-dancing), donde se ven cabezas de cerdo degolladas

y suspendidas. Las fotos en blanco y negro de los grandes nombres del hampa (Al Capone y otros) desfilan alternándose con primeros planos de las cabezas de cerdo. Lo mismo sucede con el asesinato de Richie Aprile, cometido por la hermana de Tony; su cuerpo va a la picadora de carne de la fiambrería. Se trata verdaderamente del reciclado de los residuos, en el sentido literal del término, los residuos en que se convierten los humanos una vez que no tienen más valor de uso. Es así como, cuando Christopher por quien Tony profesa sin embargo un verdadero amor recae en la droga después de que Tony tuviera una aventura con Adriana, su novia, y la mandara matar, tiene un accidente de auto y queda en muy mal estado, Tony no vacila en terminar con él asfixiándolo con sus propias manos. Reciclado de residuos

### Ninguna orientación en la cura de Tony Soprano

La serie comienza con la primera sesión de Tony con la Dra. Melfi. Tony tuvo una crisis de pánico y se desmayó, lo que lo lleva a consultar. La Dra. Melfi es una hermosa mujer, pero sobre todo, es culta, no grita, se viste con elegancia muy profesional, elige trajes-sastre sobrios. Es lo opuesto a las mujeres que rodean a Tony: pullovers chillones, colores llamativos fantasías de vidrio recriminaciones constantes en un tono penetrante; la mayoría son inestables, depresivas, manipuladoras, siguiendo el modelo de la madre de Tony, un verdadero personaje.



En cambio, la Dra. Melfi se interesa por su paciente, no por sus posesiones. Se percibe que tiene una teoría al respecto, considera que Tony Soprano es mafioso debido a traumatismos personales, y espera poder despertar la conciencia moral que le supone. Llevada por su deseo terapéutico, desde la primera sesión pone el dedo en el  $S_1$  de Tony, la familia.

Desde hace tres meses, una familia de patos [*ducks*] vive en la piscina de los Soprano. El día del primer

\* vmmv1@leicester.ac.uk

desmayo de Tony, la familia de patos había levantado vuelo para siempre. Tony sueña entonces que se destornilla el ombligo, que se le cae el pene [*dick*] y que un ave se lo lleva. La Dra. interpreta su miedo de perder a su familia como una angustia de castración. Ella tolera sus enojos, sus insultos, su violencia, las declaraciones de amor de un Tony fascinado por esta mujer que no puede reducir al nivel de objeto sexual ni santificar como madre de sus hijos. Ella lo orienta sobre la locura de su madre, lo libera de la culpa por sus tendencias psicopáticas, se pierde en la contratransferencia, hace todo por ayudarlo a reconstruir los acontecimientos determinantes de su vida. Como esa escena en la que ella le pide que recuerde algún momento conmovedor y cálido con su madre: Tony cuenta entonces este recuerdo de infancia: un día su padre se rompe la cara en la escalera. La madre se ríe a carcajadas, contagiando a sus hijos la alegría que sentía al ver a ese hombre, ese gánster macho, ridículo, castrado, a sus pies<sup>4</sup>.



Melfi, asustada por la violencia física de Tony contra ella cuando lo obliga a admitir que su madre complotó para hacerlo asesinar, en venganza por haberla internado en un geriátrico, deja de verlo. Pero en la segunda temporada, extraña a Tony. Esconde su deseo detrás de la culpa que experimenta en su propia terapia, diciendo que faltó a su deber profesional al no ayudar a una persona necesitada. Se identifica con él, engorda, toma píldoras, bebe, se

comporta mal en público. Luego se quiebra y llama a Tony, quien retoma de mala gana sus sesiones. Mientras que ella intenta hacer un llamado a su conciencia, él le enrostra, acertadamente, que ella se meta ahora a juzgar sus elecciones de vida, después de haberlo tratado como una víctima irresponsable, simple efecto de su mala educación. Implícitamente, se comprende que ella está ahí para que él la utilice, no para cuestionarlo.

La serie muestra entonces la decadencia de la Dra. Melfi después del alcohol y las píldoras, es violada, sueña con que Tony mate a su violador, la invaden fantasías eróticas con su paciente. En cuanto a Tony, retira de sus sesiones los medios para administrar su síntoma y los que lo rodean. En la última sesión, ella se da cuenta finalmente de lo que sus colegas le dicen desde el comienzo: que Tony utiliza sus sesiones para maximizar su potencial de sociópata, deshacerse de los restos de culpa que le molestan y manejar su angustia. En espejo con la decadencia de la figura del Padrino, la serie muestra la decadencia de la figura de la psicóloga. Esta última, a quien la demanda social reduce a una función terapéutica, que trabaja con su deseo terapéutico porque no funciona la protección de la ética del psicoanalista<sup>5</sup>, es utilizada hasta quedar completamente desgastada. Su valor de basura se perfila, apenas velado, detrás de su valor de uso. Esa es la consecuencia del reemplazo de la ética por la terapéutica en el tratamiento de la pulsión<sup>6</sup>.



<sup>4</sup> Tony repite esta escena con un rol protagónico en la segunda temporada. Después de ayudar a su hermana Janice a deshacerse del cadáver de su amante Richie Aprile, Tony se cae en la escalera de la casa de su madre y pierde su pistola. En segundo plano, la silueta de su madre haciendo muecas se recorta contra el hueco de la puerta.

<sup>5</sup> La única excepción es el psicoanalista que consulta Carmela, la mujer de Tony, por recomendación de Melfi. Ese psi vieja escuela rechaza aceptar el dinero manchado de sangre de los Soprano y obliga a Carmela a reconocer la hipocresía de su posición, diciéndole sin ambages que su única elección es la de dejar a Tony inmediatamente.

<sup>6</sup> Sobre este punto, ver el artículo de Marie-Hélène Brousse Mercados comunes y segregación, Mental 13, págs. 37-45.

<sup>1</sup> La familia Soprano, afiliada a la familia DiMeo cuyo jefe está en la cárcel, abandonó New York y se instaló en New Jersey.

<sup>2</sup> Los miembros de la banda justifican periódicamente su avidez con esta frase: *I gotta eat*, "Necesito comer". Oralidad notoria en la serie la mayoría de las escenas se desarrollan alrededor de una mesa, de la heladera, de un bar o en una fiambrería. Entierro, casamiento, compromiso, duelo o festejo, todo es pretexto para devorar.

<sup>3</sup> Ver también el prólogo de Jacques-Alain Miller en *El caso Landrú* de Francesca Biagi-Chai (Imago; 2007)

# Sacrificar al extranjero

Lior Zylberman\*

Centro de Estudios sobre Genocidio – UNTREF / Conicet

Recibido: 22/07/2013; aceptado: 06/08/2013

## Resumen

En los últimos años diversos autores han establecido y analizado las diferentes formas de nueva violencia, o bien diagnosticado las características ocultas de la globalización. La violencia ha alcanzado tal protagonismo mediático que ya forma parte de las imágenes cotidianas que visualizamos día a día de manera privada como también pública. Algunos pensadores se han referido a la violencia religiosa, estableciendo en la actualidad un tipo de retorno de ésta. Por nuestra parte, creemos que se comete un pequeño error: no hay retorno, ya que lo que nunca se ausentó no puede retornar. La violencia originaria ha sido un tema de vital interés para René Girard. Según él, la violencia es constitutiva de la sociedad y no hay una posible salida a esto. Sólo la religión, por medio de la racionalización del sacrificio, provee esta solución, siendo ésta tan violenta como la violencia que planea erradicar. Con el tiempo, la ley, el derecho y la administración de justicia han ido gestionando y frenando dicha violencia social, permitiendo vivir en cierta armonía. Para profundizar lo dicho, ver de qué manera esta violencia retorna en la cultura y forma parte del imaginario de nuestra sociedad moderna, de la civilización, nos proponemos analizar cuatro películas violentas. A partir de *Furia* (Fury, 1936, Fritz Lang), *Conciencias Muertas* (The Ox-Bow Incident, 1943, William Wellman), *Matar a un Ruiseñor* (To Kill a Mockingbird, 1962, Robert Mulligan), y *Stromboli* (1950, Roberto Rossellini), veremos cómo por medio del sacrificio la comunidad se protege de su propia violencia.

**Palabras Clave:** Violencia social | víctima propiciatoria | sacrificio | ley | orden

## Scapegoating the Foreigner

### Abstract

In latter years, different authors have established and analyzed the different forms of new violence or rather diagnosing the characteristics hidden behind globalization. Violence has become the media's lead player and is already part of the daily images we see day after day, both privately and publicly. Some of today's thinkers have made reference to religious violence, and claim a return to this form of violence. We, however, believe this to be a mistake: there is no return to something that has never left. Primary violence has been a subject of vital interest for René Girard who sees violence as constitutive of society and to which there is no possible way out of it. Only religion, by means of the rationalization of sacrifice, provides this solution which is as violent as the violence it intends to eradicate. Over time, law, legality and the administration of justice have stalled and managed this social violence, allowing people to live in certain harmony. To inquire further into this, to see in what manner this violence returns to culture and becomes part of the imaginary of our modern society, of civilization, we propose to analyze four violent films: *Fury* (1936m Fritz Lang), *The Ox-Bow Incident* (1943, William Wellman), *To Kill a Mockingbird* (1962, Robert Mulligan) and *Stromboli* (1950, Roberto Rossellini) through which we will see how, by means of sacrifice, the community protects itself against its own violence.

**Key Words:** Social Violence | propitiatory victim | sacrifice | Law | order

## Presentación

En los últimos años diversos autores han establecido y analizado las diferentes formas de *nueva* violencia, o bien diagnosticado las características *ocultas*, una especie de doble faz, de la globalización (Appadurai, 2007). La violencia ha alcanzado tal protagonismo mediático que ya forma parte de las imágenes cotidianas que visualiza-

mos día a día de manera privada como también pública. Arjun Appadurai hace mención a la violencia propiciada por las imágenes de la última guerra en Irak, estas le hacen pensar en la violencia más simple: la religiosa. Citando a Girard, el autor establece un *retorno* a ese tipo de violencia (Appadurai, 2007: 27). Creemos que comete un pequeño error: no hay retorno, lo que nunca se ausentó no puede retornar.

\* liorzylberman@gmail.com

Sabemos que la violencia originaria ha sido un tema de vital interés para René Girard. Para él, la violencia es constitutiva de la sociedad y no hay una posible salida a esto (Mack, 1987). Según Girard sólo la religión, por medio de la racionalización del sacrificio, provee esta solución, siendo ésta tan violenta como la violencia que planea erradicar. Con el tiempo, la ley, el derecho y la administración de justicia han ido gestionando y frenando dicha violencia social, permitiendo vivir en cierta armonía. Pero lo cierto es que la violencia social retorna continuamente, no ha sido ni será erradicada.

Para profundizar lo dicho, ver de qué manera esta violencia “retorna” en la cultura y forma parte del imaginario de nuestra sociedad moderna, de la civilización, nos proponemos analizar cuatro películas “violentas”. Veremos cómo por medio del sacrificio la comunidad se protege de su propia violencia (Girard, 1983). A tal fin, las películas que tomaremos serán: *Furia* (Fury, 1936, Fritz Lang), *Conciencias Muertas* (The Ox-Bow Incident, 1943, William Wellman), *Matar a un Ruiseñor* (To Kill a Mockingbird, 1962, Robert Mulligan), y *Stromboli* (1950, Roberto Rossellini).

### Sacrificar al extranjero

Si bien a las cuatro películas las une la violencia, veremos que no hay derramamiento de sangre; incluso en *Conciencias Muertas*, un western de la época clásica del género, sólo se dispara un rifle en muy pocas ocasiones. Por lo tanto estas películas poseen una violencia social que bien podríamos analizar bajo la óptica de Girard, aplicando su parecer como también colocarlo en tensión a fin de ver cómo el cine ha colocado en su imaginario la violencia social y a la vez cómo recoge este problema y qué salida propone.

Las primeras tres películas mencionadas comparten una trama similar: la comunidad se ha visto sacudida por un crimen, ya sea un secuestro (*Furia*), un supuesto asesinato (*Conciencias muertas*) o una violación (*Matar a un Ruiseñor*). Si bien la justicia intenta, por su camino, ser cumplida, la comunidad se ha sentido golpeada; en ellas hay violencia y sólo por medio de un sacrificio, buscando una víctima propiciatoria, la comunidad podrá acallar esa violencia. En ellas vemos aquello que Girard escribió:

La relación entre la víctima potencial y la víctima ritual no debe ser definida en términos de culpabilidad y de inocencia. No hay nada que “expiar”. La sociedad intenta desviar una víctima relativamente indiferente, una víctima “sacrificable”, una violencia que amenaza con herir a sus propios miembros, los que ella pretende proteger a cualquier precio (Girard, 1983: 12).

En *Furia*, Spencer Tracy interpreta a Joe Wilson, un joven que llega a un pueblo donde han secuestrado a una niña. Joe es un *extranjero* en ese pueblo, por lo tanto es detenido por la policía para ser interrogado. Rápidamente se extiende el rumor de que han detenido a un sospechoso por el secuestro y pronto dicho rumor se transforma en *verdad*. La comunidad está furiosa, desea descargar su violencia en el extranjero: Joe es la víctima propiciatoria perfecta. Con su sacrificio ningún poblador del pueblo se verá afectado y cada uno de ellos quedará libre de cualquier culpa. De esta forma, el pueblo se organiza para ir a la cárcel a linchar a Joe. Al no poder ingresar, la multitud comienza a apedrear el calabozo, lo enciende fuego y termina en llamas con Joe adentro. Por medio del montaje que Fritz Lang lleva a cabo notamos que la gente disfruta de dicha ceremonia. A través de Joe vemos cómo se elimina la pelea entre allegados, el sacrificio de Joe restaura y funde a la comunidad en una sola, una gran unidad social.



Algo similar sucede en *Conciencias muertas*, donde a partir del rumor del asesinato de un ganadero, se organiza una partida de *cowboys* para ir en busca de los homicidas y “darles su merecido”. De igual manera que en *Furia*, esta película transcurre en un pueblo, donde la idea de comunidad es mucho más estrecha que en una ciudad. Este conocimiento cara-a-cara comunitario hace que el otro sea el mismo, casi no hay distancia personal: por lo tanto nuevamente aparece la figura del extranjero, del otro absoluto; será en él donde la comunidad colocará su violencia. El deseo de violencia se dirige a los prójimos, pero no puede satisfacerse sobre ellos sin provocar ningún tipo de conflictos; conviene, pues, desviarlo hacia la víctima sacrificial, la única a la que se puede herir sin peligro, pues no habrá nadie para defender su causa. Aquí, a diferencia de *Furia* el extranjero es representado por tres personajes: un *cowboy* recién llegado a la zona, un viejo y un mexicano.

Estos forasteros son colocados rápidamente como víctimas propiciatorias y a tal fin se lleva a cabo un “sacrificio ritual”. Mientras se preparan las sogas para ahorcar a las víctimas sacrificables también se les da su última cena. Lo cierto es que estos tres personajes nada tienen que ver con el asesinato del que se los acusa; sin embargo, a la comunidad no le importa, ya han encontrado a sus chivos expiatorios. Los perseguidores, por ende, siempre acaban por convencerse de que un pequeño número de individuos, o incluso uno solo, puede llegar, pese a su debilidad relativa, a ser extremadamente nocivo para el conjunto de la sociedad (Girard, 2002). Como bien vemos en esas escenas, el sacrificio logra su cometido, las víctimas sustituyen a todos los miembros y a la vez éstos sustituyen al asesino *real*. Tanto en *Conciencias muertas* como en *Furia* vemos lo que Girard sugiere: la víctima ritual es exterior a la comunidad.



De igual forma sucederá en *Matar a un Ruiseñor*, donde Tom Robinson, un hombre de color, es acusado de violar a una joven blanca. Como en las dos películas antes citadas, aquí vemos a un otro, un extranjero, que si bien forma parte del pueblo permanece en sus márgenes, y es acusado de un crimen que, como se verá luego, no ha cometido. Sin embargo, la comunidad cree que por medio de su ajusticiamiento (sacrificio) ésta volverá a estar en paz. Nuevamente vemos cómo la tesis de Girard es puesta en imágenes: a través de esta víctima propiciatoria, el hombre de color, suplanta a la comunidad, que es retratada como hipócrita, racista y con una gran violencia apaciguada; el enjuiciamiento de Tom Robinson no hará más que descargar la violencia reprimida de la comunidad, actuando como bisagra del sentir oculto, de aquello que nunca se ha ido y permanece latente en la comunidad: la violencia.

En las tres películas *lo ritual* se bate codo a codo con la ley. Recordemos que si bien las películas transcurren en



pueblos alejados de grandes metrópolis, en las películas citadas nos encontramos en plena modernidad. Esta oscilación que plantean las películas entre la ley y el ritual resulta sugerente de ser pensado a luz de lo mencionado. Vemos que la violencia social no es aplacada por la ley, la comunidad exige otro tipo de reparación y no se trata solamente de venganza, sino que es una forma de sublimar esa violencia colectiva. De hecho, en *Conciencias muertas* el segundo del sheriff va con el contingente en busca de los supuestos asesinos, es decir la víctima propiciatoria. En cierta forma, este hecho puede ser leído tal como Girard lee el actuar de Caifás en el curso del debate que termina con la decisión de dar muerte a Jesús. Lo que dice Caifás es la razón misma, es la razón política, la razón del chivo expiatorio. Limitar la violencia al máximo pero si es preciso, recurrir a ella en último extremo, para evitar una violencia mayor; es decir: violencia para aplacar la violencia. Tanto en *Furia* como en *Conciencias muertas* la(s) víctima(s) propiciatoria(s) se bate(n) entre lo instintivo y el derecho, reclaman un juicio, por la ley, mientras que la comunidad exige una reparación con el fin de aplacar su impulso.

### Tierra de Dios

Ahora bien, ¿qué sucede en *Stromboli*? ¿Por qué la hemos traído a colación? Aunque este film de Rossellini difiera bastante de las otras mencionadas, encontramos en ella elementos similares. Aquí tenemos a Karin, una sobreviviente de la guerra que se encuentra en un campo de prisioneros. Ella, tal como las víctimas propiciatorias de los films anteriores, es una extranjera. Al ser su visa a la Argentina negada, Karin se encuentra apátrida, en un lugar donde ella es pura otredad. Para salir del campo acepta casarse con Antonio, su única opción para salir de allí. Pero del campo pasa a otro campo: Stromboli. Allí Karin, pese a ser la mujer de Antonio, será la extranjera y sobre ella el pueblo, la comunidad, ejercerá una terrible violencia, no tanto física como en los otros films citados, pero sí verbal-psicológica. A diferencia de las otras

películas, *Stromboli* es pura religiosidad, recordemos que lleva por subtítulo *Tierra de Dios*. Allí, en esa tierra divina, Karin es la extranjera que trae los males, pero no será como en *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini, en donde el visitante enamora a cada integrante de la familia para luego partir, sino que aquí ella será odiada de forma visceral, hallando refugio tan sólo en Antonio y en la prostituta del pueblo; sin embargo, esto provocará mayor rechazo. *Stromboli* es un pueblo primitivo que vive en constante lucha contra la naturaleza como único medio de supervivencia, y como tal será ella la que se hará cargo del sacrificio. Karin, agobiada ya de la violencia con la que es tratada, huye embarazada de Antonio, y en una larga marcha asciende por el volcán que rodea al pueblo; Rossellini termina allí la película, con un final abierto, pero a pesar de éste se puede inferir que Karin fue alcanzada por el volcán, tragada por él. La naturaleza se ha devorado a la víctima propiciada por la comunidad y con la partida de Karin el pueblo ha aplacado, momentáneamente, su violencia: la comunidad vuelve a estar en calma. El volcán es una gran metáfora de la comunidad, y si toda la comunidad puede perecer por la furia del volcán es mejor, sin duda, que muera una persona por todos los demás.



Girard también afirma que “los hombres consiguen evacuar con mucha mayor facilidad su violencia cuando el proceso de evacuación no se les presenta como propio, sino como un imperativo absoluto, la orden de un dios cuyas exigencias son tan terribles como minuciosas” (Girard, 1983: 21). Si observamos con detenimiento las películas mencionadas, veremos que la comunidad pareciera actuar de esta forma, si bien no hay dios que le haya ordenado el sacrificio ritual, es la misma comunidad que actúa como tal, ella misma lo pide escindiéndose de lo real, actuando como ajena, los linchamientos no se presentan como propios sino ajenos a ellas.

En los films citados, los pueblos se encuentran unidos, cada uno colaborando y apoyando al otro, tal como se ve en las escenas del juicio en *Furia*, el espíritu de unidad en *Conciencias muertas*, la unanimidad del jurado en *Matar a un Ruiseñor* o el rechazo total de Karin en *Stromboli*. Es en ese “todos juntos” que los conspiradores divinos inmolan a un miembro de su grupo. Sin la colaboración de todos, “el sacrificio hubiera perdido sus virtudes. Basta la mera abstención de un solo asistente para que el sacrificio sea peor que inútil: peligroso” escribe Girard (1983: 108). Es claro esto en *Conciencias muertas* cuando la comunidad amenaza a los tres que se resisten a ir en busca de los asesinos, les advierten que quizá luego vuelvan por ellos (para colgarlos).

Que las cuatro películas posean como denominador común a una víctima propiciatoria extranjera no es azaroso. Este diagnóstico realizado por el cine en torno a este tema se relaciona en forma directa con la idea de Girard del extranjero colectivamente expulsado o asesinado. Al fin y al cabo, Edipo era también un extranjero...

#### Restitución del orden

Ahora bien, ¿Cómo finalizan las películas citadas? ¿Cómo restituye el orden la violencia descargada? ¿Es útil el sacrificio? ¿Ha apaciguado a la comunidad? En todas las películas apreciamos el sentimiento de ofensa y el pedido de reparación por medio de la víctima propiciatoria. A su vez, tal como se ha dicho, todas transcurren dentro de la modernidad; por lo tanto, ¿cómo hacen estas comunidades para lograr finalizar su ritual?

Aquí es donde el cine, o al menos las películas citadas, no puede alcanzar la profundidad del imaginario social, no puede dar cuenta de la violencia social. Girard mismo ha planteado que al desplazar la totalidad del sacrificio fuera de lo real, el pensamiento moderno sigue ignorando la violencia. Esto mismo sucede con el cine obligado por su propio *happy end* moralizante, tranquilizador y reproductor del estado de derecho.

Si nuestra civilización vive bajo el imperio de la ley, estas películas no podrían plantear que los sacrificadores completen su círculo ritual, es decir, “que se salgan con la suya”. Las películas, a excepción de *Stromboli*, nos darán un cierre moralizante en donde la violencia intestina jamás deberá colocarse a la par de la justicia. Por lo tanto, sólo la justicia podrá administrar ese tipo de violencia, racionalizando la venganza.

*Stromboli* no plantea nada de esto, es la que sale indemne de lo antes dicho. Si bien Rossellini plantea un final abierto, la confrontación final se da entre el ser humano y

la naturaleza, entre Karin y el volcán o, si queremos, en una especie de tríada entre dios, el pueblo y ella. Estos tres llegarán a un acuerdo “implícito” que seguramente hará bien a la comunidad, y eso sólo se alcanzará con el sacrificio de ella.

En *Furia*, luego del linchamiento de Joe, el gobernador toma cartas en el asunto. Ahora hay que juzgar a los sacrificadores: nuevamente una nueva violencia para que no haya más violencia. La trama se construye bajo el ocultamiento a los pobladores de que Joe sobrevivió y lo que desea es venganza. Finalmente, cuando la justicia dictamina sentencia contra los imputados, Joe es convencido por su novia de dejar atrás su furia y perdonar a quienes atentaron contra él. El *happy end* es consumado con el perdón y el beso de la pareja: así, la comunidad vuelve a estar en paz. Cabe preguntarnos, ahora, si el “germen de violencia” ha sido reducido.

Este mismo pensar acontece en *Conciencias muertas*. Una vez que los *cowboys* acometieron su ritual y colgaron a los tres *extranjeros*, el juez y el sheriff, les informan que la supuesta víctima asesinada sólo fue herida y que ya tienen apresados a quienes cometieron dicho delito. Ahora la ley caerá sobre los “verdaderos” asesinos. De repente los *cowboys* ya no son más unos ritualistas sino unos asesinos. ¿A qué se debe esto? A que el sacrificio perdió su aura santa, se han dado cuenta de que una delgada línea separa el sacrificio ritual del asesinato y eso deberá pesar en sus conciencias. Tanto *Furia* como *Conciencias muertas* se presentan como alertas frente a las actuaciones impulsivas de las masas<sup>1</sup> a su vez, nos recuerdan que la violencia social siempre está en estado de latencia incluso en las sociedades actuales. Girard escribió, justamente, que en nuestras sociedades la violencia intestina no está ausente, pero jamás se desencadena hasta el punto de comprometer la existencia de la sociedad.

*Matar a un Ruiseñor* nos relata un final que podríamos colocar entre medio de *Stromboli* y las dos recién mencionadas. Por un lado, la justicia falla en contra de Tom; es decir que, pese a las pruebas aportadas por Atticus (el abogado de Tom...y padre excepcional), la justicia lo ha encontrado culpable<sup>2</sup>. Así, Atticus acepta la voz de la ley a pesar de estar equivocada. El film nos dice que el individuo no debe tomar la justicia por mano propia,

debe aceptar lo que ésta dictamine. De esta manera, la comunidad siente que su honor ha sido reintegrado, la paz vuelve a reinar sobre el pueblo. Sin embargo, vemos que la violencia no ha sido apaciguada sino que aún está ahí, y para nada latente sino bien manifiesta: las pruebas que Atticus aporta demuestran que Mayella Ewell, la joven que acusa a Tom, fue golpeada y abusada por su propio padre. Aquí resuelven la restitución del orden también en una forma: luego del suicidio de Tom, será Boo Radley quien llevará adelante los “ritos”: al querer Bob Ewell, el padre de Mayella, atacar a los hijos de Atticus, Radley los defenderá matándolo. Pronto el crimen es cubierto de forma tal para que parezca un accidente. Así cierra la película, mostrándonos que es la ley quien apacigua la violencia, pero la amenaza de la violencia no es suprimida.

#### A modo de cierre

Estas películas ilustran lo que Girard (2002) escribió: la ocultación del homicidio colectivo sigue practicándose entre nosotros con la misma fuerza insidiosa e irresistible que en el pasado. Como productos de una cultura determinada, éstas ponen en imágenes lo que se encuentra presente en el imaginario. No es casual, entonces, que la violencia social sea una y otra vez llevada a la pantalla. Si esto ocurre es porque ésta nunca nos abandona sino que es un “eterno retorno”, aunque más que un retorno debería ser pensado como algo constante, algo constituyente. Es con Jacques Derrida con quien cerraremos este trabajo, él ha pensado la *otredad* como ningún otro al afirmar que “todos los Estados-nación nacen y se fundan en la violencia. Creo irrecusable esta verdad. Sin siquiera exhibir a este respecto espectáculos atroces, basta con destacar una ley de estructura: el momento de fundación, el momento instituyente, es anterior a la ley o a la legitimidad que él instaura. Es, por lo tanto, *fuera de la ley, y violento por eso mismo*” (Derrida, 2003: 36). Podríamos pensar, por lo tanto, que la violencia nos lleva a una aporía: ¿cómo salir de la violencia social cuando esta nos constituye?

#### Referencias

- Appadurai, Arjun, (2007), *El rechazo de las minorías*, Barcelona: Tusquets.  
 Derrida, Jacques, (2003), *El siglo y el perdón*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.  
 Girard, René, (1983), *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Anagrama.  
 Girard, René, (2002), *El chivo expiatorio*, Barcelona: Anagrama.

Mack, Burton, (1987), “Introduction: Religion and Ritual” *Violent Origins: Walter Burkert, Rene Girard, and Jonathan Z. Smith on Ritual Killing and Cultural Formation*. Stanford: Stanford University Press.

<sup>1</sup> Vale la pena recordar los años de producción de estos dos films y ver qué sucedía en Europa. Es menester recordar que *Furia* es la primera película que Lang hace en los Estados Unidos luego de su autoexilio de la Alemania nazi.

<sup>2</sup> Cabe mencionar que, en su crítica al racismo imperante en los Estados Unidos, el jurado está conformado por todos hombres blancos.

## Individualismo moral e indiferencia por el Otro

*El hombre de al lado* | Mariano Cohn, Gastón Duprat | 2009

María José Sánchez Vázquez\* & Bruno Biganzoli

Universidad Nacional de La Plata

Recibido: 28/10/2012; aceptado: 27/08/2013

### Resumen

Una época ampliamente denominada post, donde la tensión entre la autorrealización personalísima y una convivencia posible es interrogada desde el pluralismo moral vigente. El presente trabajo se inicia en el dilema ético planteado en el film *El hombre de al lado* para avanzar en la reflexión sobre la necesidad de encontrar un justo medio, siempre conflictivo, entre la aspiración a una vida buena (lo que cada uno considera su felicidad) y lo imperativo de la norma (el deber que obliga a todos). La apelación al pensamiento ricouriano nos permite entender que la dimensión trágica de la acción está presente en todo acontecer humano y nos invita a deliberar sobre una articulación posible desde el principio de reciprocidad, entre la estima de sí y la solicitud por el otro siempre convocante.

**Palabras Clave:** posmodernidad | pluralismo moral | individualismos | convivencia | conflicto | reciprocidad

### Moral individualism and indifference for the Other

#### Abstract

An era which is widely known as ‘post’, where tension between very personal self-fulfillment and a possible coexistence, is questioned from the point of view of today’s moral pluralism. This work initiates in the ethical dilemma put forward in the film *The Man Next-door*, and goes on to reflect on the need to strike an always conflictive happy medium between aspirations of a good life (what each one considers to be their happiness) and the imperative of the norm (duty binds us all). Appealing to the thought of Paul Ricoeur allows us to understand that the tragic dimension of an action is present in every human event and it urges us to deliberate on a possible articulation of reciprocity between the esteem of the Self and attentiveness by the summoning Other.

**Key Words:** Postmodernism | moral pluralism | individualism | coexistence | conflict | reciprocity

“El otro comienza junto a mí”  
(Marc Augé, *El viajero subterráneo*)

### El escenario post

Dos individuos. Sobre una pared deslumbrante, blanca. Uno sentado en el suelo, agonizando, casi muerto, con su mirada perdida. Otro, a su lado, mirándolo, sin creer todavía cuán rápido puede cambiar su suerte. Silencio sepulcral, aunque casi sentimos la velocidad del pensamiento y emociones de los protagonistas: fin de la

historia para uno, nuevo inicio para otro. Cincuenta y cinco segundos de una escena anunciando un final con marco post: la indeferencia.

Nadie es responsable de las decisiones de los otros, de las acciones realizadas, de las inacciones paralizadas. Es más, toda la ética moderna nos ha enseñado que cada quien, cada uno, es responsable, es el agente de sus actos. La responsabilidad -ese término moderno tardío que instaura el Derecho Positivo- supone individuos “civilizados”, que acuerdan regirse por un conjunto de normas que prescriba la conducta en el seno de una colectividad, obligue a todos

\* mjsanchezvazquez@hotmail.com



a cumplirlas y mande caer bajo un poder sancionador si se transgrede la ley convenida.

Pero los supuestos modernos –harto dicho desde Lyotard (1989)– han caído.

Víctor es un vendedor de autos usados que lleva tres meses trabajando en algunas reformas para su casa, la casa en la que nació. Le dedicó mucho dinero y esfuerzo, pero el proyecto sólo estará completo cuando pueda entrar la luz del sol, que hasta ahora es bloqueada por la medianera que lo separa de una vivienda lindera.

Al otro lado de esa pared está Leonardo, diseñador prestigioso que habita junto a su mujer y su hija una casa construida por Le Corbusier. La decoración prolija y las obras de arte contemporáneas enmarcan su estilo de vida glamoroso y snob.

Cuando Leonardo oye los primeros martillazos, cree que vienen de la calle. Pero no tarda en darse cuenta que proceden de la medianera que lo separa de un vecino desconocido hasta entonces (ese, *el que comienza junto a mí* –diría Augé–). La pared luce ahora un agujero amorfo. Víctor decidió abrir una ventana en esa pared, para que su luz entre; abertura que también le ofrece una vista privilegiada del interior de la casa de Leonardo. No hay consulta previa, acordada, de esta acción. No parece necesario, a quién puede importarle, molestarle, cumplir con su anhelado deseo: un rayito de sol para su casa. Desde todo punto de vista, para Leonardo esto es inadmisibles, y opone entonces una resistencia que Víctor no espera ni entiende:

(Tras los golpes en la pared)

—Hey!... ¿Está el dueño?... Ah! qué tal!. Escúcheme no puede hacer este agujero. Yo lo hablé hoy con sus albañiles, ¿no ves que da directamente a mi casa?; además es ilegal, está prohibido.

—Vamos por parte. Buenas tarde, yo soy Víctor. ¿Con quien tengo el gusto?

—Leonardo.

—Ah! Leonardo, vos sabés que te iba a avisar. No pude pasar... Nada, el tema es que no tengo luz de este lado, y todo

*el sol viene de allá y necesito atrapar unos rayitos de sol. Nada, por eso estoy haciendo esta reforma, pero ya que está acá, te pido permiso: ¿me das permiso? (...).*

—(...) No, no te entiendo. No se puede hacer una medianera con vista a mi casa.

—Bueno pero parece que al barrio no llegó la noticia, ¿y estos edificios que están allí? ¿Aquel y aquel otro?

—No! Pero eso no tiene nada que ver! Lo suyo es ilegal, está prohibido!. Está vulnerando mi intimidad y la de mi familia!

— Pero si te miran de todas esas ventanas! ¿Qué te jode una más?... Estoy tratando de atrapar unos rayitos de sol que a vos te sobran (...).

—¿Vos te asesoraste antes para hacer esto?...

—No nos pongamos legalistas!... Estoy acá a la vuelta, te venís y lo charlamos.

—(...) No, no se puede...

Y Leonardo intenta buscar asesoramiento:

—Qué grotesco! Como arquitecto te digo que el tipo no puede hacer una ventana ahí, y menos en esta casa!... Bueno, poder puede porque el tipo la hizo, está ahí. Pero no puede sin tu consentimiento.

—El tipo me corre con que necesita sol.

—¿Sol? Si es así puede hacer una ventana arriba, finita, de 20 cm de largo, con vidrios esmerilados y sin nada de ventilación. Eso es lo que dice el código.

—Sería horrible, igual me arruina la vista de la casa.

—No te preocupes, la última palabra siempre la tenés vos. (...) La medianera son 15 cm de un lado y 15 cm de otro; con tus 15 cm vos hacés lo que querés(...) le levantás una pared (...) pero no te lo recomiendo porque te lo ponés en contra al tipo. Estas cosas siempre se arreglan hablando.

—Pero la norma está, no? Lo que está haciendo el tipo es ilegal...

—Bueno, los códigos dicen una cosa pero la vida dice otra... los problemas domésticos a veces, o muchas veces, terminan mal...



No podemos decir que Leonardo y Víctor no intenten tomar la palabra, en un aparente diálogo donde son expuestas las razones de cada quien y las acciones consecuentes. La mediación del discurso aparece, primero vía la paridad: ambos intentan convencerse mutuamente; luego siguiendo el intento de apelación a la norma codificada que ordene la situación (el arquitecto amigo que trae la verdad del código) o la ley jurídica que sanciona en el conflicto de

intereses (el abogado infructuoso al que Leonardo convoca más tarde para intervenir). Todas estrategias modernas en la búsqueda de la última palabra de autoridad. Ningún recurso, en esta vía, parece funcionar.

Para Bauman (2004:10):

*La novedad del enfoque posmoderno de la ética consiste, ante todo, no en hacer a un lado las preocupaciones morales modernas características, sino en rechazar las formas modernas típicas de abordar los problemas morales.*

Los grandes temas morales de nuestra sociedad no han perdido vigencia: la justicia social, la libertad, la posibilidad de autorrealización, el respeto y la solidaridad mutua, entre otros. A partir del marco proporcionado por los llamados “derechos humanos” estos temas toman protagonismo cada vez que una acción obstaculiza el despliegue de un derecho considerado básico. La variación en la agenda moral actual está en la forma de presentación de sus problemáticas, de acuerdo al tiempo histórico que nos toca vivir.

En nuestra película, la palabra en cualquiera de sus presentaciones –la que se expresa, la que se escucha del otro, la que está escrita– termina siendo un recurso mediador rápidamente desalentado, porque “la vida dice otra cosa...”

Es interesante, en especial para quienes nos dedicamos a ser “profesionales de la palabra” –como diría Ricoeur (1995)–, asistir a esta “retirada de la palabra” (Cullen, 1999), que Leonardo y Víctor interpretan muy bien. Los diálogos entre nuestros personajes no parecen tener el peso suficiente, en un punto vacíos de contenido: debaten y argumentan, como si algún vestigio de la modernidad bajo la forma de algún precepto moral aún vigente dictara que así deben resolverse las diferencias. Pero las discusiones no llegan a nada, los argumentos ni siquiera son escuchados y hasta se crean mentiras para coaccionar al otro. No es de extrañar que, en estas condiciones, el desenlace se produzca en un silencio total.

### El sujeto moral en el escenario post

La posmodernidad se configura en la decisión cultural de no contar con arquetipos (que simbolizan el pasado) ni con utopías (que traen el futuro). Desde una lógica de lo necesario, nada parece ser necesario: ni las afirmaciones contundentes, ni los bienes, ni los valores. Si se puede hablar de una “realidad”, ella es huidiza y simulada. El tiempo que como sujetos y sociedad nos toca atravesar, “no es tanto una época signada por algún destino, sino una época resignada a no tener ningún destino. Es decir (...) un simulacro de época” (Cullen, 1995:152). En nuestra actualidad amplia

y vagamente denominada post, asistimos al intento de destrucción del proyecto moderno –signado por el orden, el progreso, la linealidad, la legalidad, el bienestar social– pero, a su vez, simulamos realizarlo. Efectivamente, el hombre, en un como sí a veces desopilante, aparenta estar en su más elevado status de libertad, autodeterminación, individualismo, superación personal...

Sin embargo, los fenómenos de lo cotidiano nos presentifican, una y otra vez, un nuevo ordenamiento signado por la incertidumbre, lo paradójico y lo contradictorio, donde el ruido del otro presente de mil formas configura un contexto difícil de obviar, por más que nos empeñemos en ello.

Según Lipovetsky (1986; 1994), los fenómenos post que han iniciado cambios sociales y culturales se relacionan principalmente con las nuevas y distintas formas de individualización, procesos de personalización original que acompañaron la lógica de la globalización actual y la pluralidad de criterios vigentes, muchas veces ambiguos. Se despliega un panorama donde reina el mínimo de coacción y austeridad y el máximo de elecciones privadas libres, posibles gracias a la búsqueda exacerbada de satisfacciones y en conformidad con los deseos e intereses de cada quien. En esta lógica hiperindividualista las instituciones se modelizan cada vez más en base a las aspiraciones presentes, legitimando así un individualismo hedonista. Estamos frente a “la era del vacío” y al “eclipsamiento del deber”, tal como rezan sus ya conocidas metáforas posmodernas.

Si los nuevos problemas morales a los que nos enfrenta lo cotidiano de la convivencia reclaman, de algún modo, la presencia de un sujeto moral -racional y razonable- que pueda solucionarlos, he ahí nuestra nueva controversia: lo que hoy tenemos es una crisis de la categoría de “sujeto moral”; en su doble vertiente: crisis del sujeto y crisis de la moral (Cullen, 2000).

Por un lado, sentenciando el fin de los grandes relatos (Lyotard, 1989) aparecen las primeras críticas al concepto moderno de sujeto, con importante repercusión en los adjetivos que suelen acompañarlo: “moral” y “epistémico”. Ya no es posible considerar al sujeto en términos de fundamento inmovible de las certezas (tal como se piensa desde el cogito cartesiano), ni pilar de la razón (como propone la postura kantiana). El sujeto y su episteme constituye ahora un campo problemático. Esta crítica es iniciada por los llamados pensadores de la sospecha -Freud, Nietzsche, Marx- (Ricoeur, 1973), a partir de una crítica al racionalismo dominante en el pensamiento de la civilización occidental. Esto mismo,

origina el advenimiento de un trabajo de deconstrucción: no hay transparencia del sujeto; él mismo es ahora, y en el otro extremo, un “*sujeto quebrado*” según la fórmula nietzcheriana, un “*sujeto dividido*” en el pensamiento freudiano o un “*sujeto herido*” en la filosofía ricoeuriana. En definitiva, nos enfrentamos hoy a un “*sujeto desfondado*” (Cullen, 2000), sin ningún tipo de fundamentos que lo sostenga, atravesado por todo tipo de incertidumbres, de temores y miedos, por su deseo mismo, por el lenguaje que lo habita, por las leyes del mercado y por las múltiples prácticas socio-culturales en las que está inmerso.

Por otra parte, una época actual también caracterizada por el fin de una única moral con base en alguna imagen de autoridad –de Dios, de la ciencia, de la conciencia, de la naturaleza, de la razón, de la ley-. Lo que presentifica esta crisis de la moral es precisamente la existencia y el persistente advenimiento de una situación de dispersión de valores y de pluralismo moral. Las diversas axiologías en juego nos dan cuenta de que lo moral no existe *per se*, sino sólo como una condición existencial del hombre en sociedad. El sujeto moral es, en definitiva, un “*sujeto efectivo*” (Castoriadis, 2002), histórico y único, donde las expresiones de la moralidad se despliegan en acciones particulares y singulares en situación.

#### Individuos posmodernos, entre tensiones y contradicciones

¿Qué recurrencias encontrar en este escenario planteado, donde podamos ubicar ahora las vidas encontradas, contrariadas, de Leonardo y Víctor?. Porque los individuos están, con sus subjetividades (individualistas, hedonistas, solipsistas); pero el otro también está (con sus reclamos, sus intereses, sus necesidades).

La presencia de escenas tensionantes en este análisis de lo posmoderno nos permiten situar los acontecimientos en la línea de lo que vamos a denominar el desafío ético actual:

Si, como dijimos en el apartado anterior, la moral como gran relato unificador ha perdido vigencia fragmentándose en morales privadas; como contrapartida, podemos aceptar también que permanece una conciencia ampliada y acuerdo sobre ciertos derechos básicos que todos defendemos e intentamos respetar de una forma u otra. Desde esta perspectiva, el discurso de los derechos humanos (con sus principios fundamentales de dignidad y autodeterminación para todos) se erige como un relato que unifica y que posibilita a su vez la concreción de las distintas formas de vida, en la exigencia por el respeto a la diversidad (Cullen, 1999).

El desafío cotidiano es entonces: ¿cuán posible es la construcción de un escenario común sobre un piso mínimo de acuerdos que respeten la dignidad, sin negar a su vez las diferencias existentes, lo que es digno para cada uno?

Leonardo y Víctor responden claramente a axiológicas distintas. Los valores que los orientan son hasta tal extremo divergentes; el drama se desata en el preciso momento en que la construcción de la ventana –acontecimiento coyuntural- conduce a cada uno a tomar conciencia de la existencia del otro próximo y diferente –acontecimiento estructurante-. Víctor emprende la construcción de la ventana sin ninguna consulta previa y, podemos suponer, sin esperar encontrar ninguna resistencia en quienes podrían ser sus vecinos; pero la encuentra. Leonardo, por su parte, toma esa iniciativa como una intromisión inaceptable e intenta disuadir a su vecino de varias maneras, sin éxito.

El derecho de cada uno (a la intimidad sin intrusiones en Leonardo; a un espacio habitable con mayor calidad en Víctor) se hace presente en un contexto donde cada quien parece tener sus razones legítimas para actuar. En nuestro film, ante la dispersión de valores operante, el desafío de posibilitar la convivencia a pesar de las diferencias fracasa estrepitosamente, más allá de algún intento forzado y algo hipócrita de los protagonistas. Los derechos humanos, pensados como la contrapartida consensuada de la situación dispersante, son abolidos en el instante en que Leonardo niega a Víctor ni más ni menos que el derecho a la vida.

Se instala la tensión en la misma ambigüedad que la dispersión de valores trae: ¿existen derechos subjetivos *prima facie* absolutos a defender?. Y más aún: ¿cómo legitimar, en lo cotidiano, los derechos de cada quien, aceptando razones morales multiversas y sin intentar aniquilar al otro próximo/extraño?.

Porque hoy es posible afirmar que la figura del héroe moral, sacrificado, altruista, sabio, prudente, ha perdido vigencia. Frente a la fragmentación de la moral, el sujeto también se fragmenta y la moral se hiperindividualiza. Cada individuo anhela su propia prosperidad. Para ello, su búsqueda va detrás de recetas ideales que le proporcionen mayor placer, mayor bienestar, mayor belleza, mayor vida... modos un tanto ingenuos de plantear la felicidad a partir de “una moral a medida”.

Y así, el desafío ético también se presenta en términos de constitución subjetiva: ¿cómo construir una personalidad moral hoy que no se limite sólo al deseo de felicidad personal en lo obligado de la convivencia?. Porque la personalidad moral delimita la autonomía y la dignidad propia, no confundiendo con valores mojigatos

de personajes de élite. A diferencia, pertenece a su esfera el “ya proverbial enredo (...) entre Ley y Deseo” (Cullen, 1999:51). ¿Se puede construir una personalidad moral autónoma en la actitud de procurarse y procurar con otros la felicidad, o lo que creamos que ella fuera?.

Una vez presentado el conflicto cotidiano, ni Víctor ni Leonardo ceden en sus intenciones y los torpes intentos por dialogar no encuentran ninguna resonancia en el otro. Sólo buscar alguna vía rápida de solución, que posibilite a cada uno seguir con sus vidas bien distintas, sin intromisiones; un fin moral que no es más que una parodia del respeto por el otro y sus elecciones. Parodia porque sólo simula –ya lo hemos notado: la simulación es un signo destacado de época- la búsqueda de lo que podría ser bueno para cada quien. Sin embargo, cada uno logra imponerse a su manera, y el circuito de confusión moral se retroalimenta una y otra vez (una ventana que se cierra y se abre reiteradamente, según las razones de cada quien).

Nuevas tensiones surgen en medio de posiciones encontradas: ¿es posible pensar qué implica lo justo para cada uno y para todos?, ¿es posible combinar virtudes públicas con deseos individualidades?, ¿es posible, en ciertas ocasiones, ceder algo en pos de los intereses y deseos del otro, siendo esa acción una vía probable de solución acordada?

Ni aún la regla de oro (“*no hagas al otro...*”) parece tener vigencia en el encuentro fallido de nuestros personajes. Más bien, esta regla –que podría ser el comienzo del respeto mutuo- es sustituida por cierta competitividad salvaje del mercado, que se impone imperativamente (el “*sálvese quien pueda*”). La contrapartida en el horizonte de la convivencia convoca a la tan mentada solidaridad; acción ética que permite salir de cierto solipsismo paralizante y pensar en el otro, en la búsqueda de un éxito común posible.

Nuestros personajes también apelan a argumentaciones y razones mercantiles, económicas, que afectan intereses privados y llevan a costos evitables. Leonardo dirá que la ventana disminuye el valor de su propiedad; Víctor, que sin la ventana, las modificaciones en su casa y que tanto dinero le cuestan habrán sido hechas en vano. Estos argumentos no surten efecto, dando lugar a acciones competitivas y coercitivas: Leonardo ofrece dinero, miente, apela a la palabra inventada de un otro molesto. Víctor recurre a la amenaza verbal y física. Quién puede más, quién infunde más temor, quién resiste mejor los embates del otro, hasta que aparezca alguna circunstancia a partir de la cual tomar ventaja. El valor cardinal que, según Lipovetsky (1986), perdura en la era posmoderna es el derecho del individuo a realizarse; pero, enmarcado en un proceso de

personalización devastador, cada uno se siente habilitado a defender tal derecho a cualquier costo.

Si las leyes de la solidaridad se sustituyen por las leyes del mercado, la opción de alcanzar un éxito solidario que vuelva innecesaria la competencia resulta impracticable. Víctor, aún desde una posición narcisista de héroe salvador, intenta defender a la familia de Leonardo; esta acción individual podría haber sido la inauguración de una convivencia solidaria. Pero la acción no es recíproca, y el intento personal fracasa y conduce a la muerte.

#### Un escenario post donde se incluya al otro

Leemos en Bleichmar (2006:20):

*No se trata de caridad sino de solidaridad, del ejercicio de una ética en la cual el abandono del semejante es siempre muerte de una parte de uno mismo, y para la cual no hay posibilidad de otra moral que aquella capaz de hacerse cargo de la supervivencia no sólo física sino también simbólica de los otros.*

¿No siente quizá Leonardo, que una parte de él ha muerto (en lo simbólico) con la muerte (en lo real) de Víctor?. Su suerte sin duda ha cambiado, el próximo-extraño ha desaparecido. ¿Qué queda?... Una deuda impaga quizá (el vecino da la vida por su propia familia) y la parodia simulada de un éxito logrado (la ventana, finalmente, es tapada). Pero, ¿se acaba la tensión?.

Ricoeur (1990), siempre preocupado por encontrar un justo medio entre la aspiración a una vida buena (la de cada uno y su felicidad) y lo imperativo de la norma (el deber que obliga a todos), nos habla de la tensión ética que genera “la tragedia de la acción”. Tensión que no puede minimizarse si no es a partir de cierta “sabiduría práctica” (la virtud de la *phronesis*), referida al juicio moral en situación y donde es necesario cierta convicción respecto a que la estima de sí (de lo propio) incluye la estima del otro (en tanto otro como sí mismo).

De este modo, si es que existe algo parecido a una “aspiración ética”, nos dirá Ricoeur, esta se define en los siguientes términos: “*tender a la vida buena, con y para otros, en instituciones justas*”.

“*Tender a la vida buena*”. La expresión aristotélica que marca la preeminencia de la búsqueda de la felicidad (o los nombres que queramos encontrarle) y las opciones que los sujetos eligen seguir para su consecución. Un deseo, el propio, que es estima de sí en el siguiente sentido:

Hay dos cosas fundamentalmente estimables en el sí mismo: en primer lugar la capacidad de elegir por razones, de preferir esto a lo otro, esto es, la capacidad de *actuar intencionadamente*; a continuación, la capacidad de introducir cambios en el curso de las cosas, de comenzar

algo en el mundo, dicho brevemente, *lacapacidad de iniciativa*. En este sentido, la estima de sí es el momento reflexivo de la praxis. (p. 243)

“*Con y para el otro*”. Sin quedarse en el repliegue sobre el yo (lo propio) al que preocupantemente parece convocar la primera parte de la expresión ética ricoeuriana, este segundo componente ético marca la situación dialógica necesaria con ese otro que es “*otro yo como sí mismo*”. La estima de sí corresponde siempre a una *demanda de reciprocidad implícita*:

(...) según un esquema de estima cruzada, que resume la exclamación: tú también!, tú también eres un ser con iniciativa y elección, capaz de actuar por razones, de jerarquizar fines (...) El otro es, de este modo, el que puede decir yo como yo mismo lo hago y, como tal, tenerse por un agente, autor y responsable de sus actos. Si no fuera así, no sería posible ninguna regla de reciprocidad. El milagro de la reciprocidad estriba en que las personas se reconocen una a otras como insustituibles en el intercambio mismo. Esta *reciprocidad de los insustituibles* es el secreto de la solicitud. (p. 243-244)

“*En instituciones justas*”. En la aspiración de vivir bien, incluyendo al otro, se supone la justicia que media en las relaciones interpersonales. Porque “justicia quiere decir que tu libertad valga tanto como la mía” (Ricoeur, 1984:79). La institución es, entonces, el tercero de la mediación, que regula de forma equitativa, entre el yo –tú:

Podemos entender por institución un sistema de reparto, de distribución, referido a los derechos y a los deberes, a los ingresos y a los patrimonios, a las responsabilidades y a los poderes, en suma, a los beneficios y a las cargas (...). La justicia consiste precisamente en dar *a cada uno lo suyo*. (p. 245)

En este marco de una ética que supone diálogo y conflicto, el otro siempre está, hace ruido y se presenta con mil rostros posibles. Levinas (2001) nos lo recuerda con su movilizadota e hiperbólica afirmación: “el yo como rehén del otro”; donde la responsabilidad por el otro, los otros, no depende de una elección subjetiva, sino que precede al yo y su intención. En este sentido, la responsabilidad, además de un acto voluntarioso del agente, es un verdadero llamado que interpela (Sánchez Vázquez, 2008).

En el reconocimiento de ese otro que es mi próximo/ extraño, el yo se encuentra con que “es a pesar mío que el otro me concierne” (ob. cit, 2001: 110). De un modo diferente, Levinas sustituye el principio de reciprocidad por el de alteridad para hablarnos del otro en el sentido

de ser una exterioridad radical, de separación del yo, que se sitúa como principio originario de obligación anterior a todos los compromisos interpersonales. Desde esta perspectiva, el yo es siempre cuestionado por el otro de una manera excepcional; “no como un simple obstáculo al que siempre se puede medir”. La vulnerabilidad del sujeto “se sabe expuesta a la exterioridad del otro, que no amenaza su mismidad, sino que la salva de su encierro, de su totalidad ilusoria, y la convoca” (Cullen, 2001:5).

Más allá de la postura levinasiana –y que a Ricoeur le parece una expresión extrema que poco lugar deja a lo intersubjetivo-; es el acto convocante lo que nos interesa destacar de esta presencia del otro. En cualquier época que como humanidad atravesamos (premoderna, moderna, postmoderna), este acto es una experiencia situada por encima de toda iniciativa de sujetos cognoscentes; una vez más, es la experiencia del otro junto a mí en su aserción del “heme aquí”, la que intranquiliza, conmueve de mil modos y tensiona.

#### Para concluir

La inflación del individualismo al que nos enfrenta este tiempo post, deja una pregunta flotante: ¿Es posible aún sostener una situación entre interlocutores reflexionantes (que puedan reflexionar antes de la acción), donde ambos respondan en primera persona, pero donde también se acepte que el otro (como otro yo) puede ser solicitud de iniciativa, de acogida y de discurso comunicativo?.

Desde la óptica ricoeuriana planteada, la interacción necesaria con el otro no es básicamente una relación de cooperación ni de benevolencia. Cada hombre, como ser actuante, ejerce un poder sobre el otro en el encuentro cotidiano y esto engendra –al menos en potencia- una violencia, cierta explotación, donde puede volverse a ese otro “víctima” de mi acción.

Aparece la posibilidad no querida (ya anunciada en Kant) de tratar al otro como medio para la consecución de mis fines, y no como un fin en sí mismo (formulación básica de la dignidad). Sin embargo esta formulación imperativa “se pierde” en la universalidad misma. Es, para Ricoeur, la reciprocidad básica la que equilibra esta situación entre el deber de la regla universal (que puede estar o no debilitada) y la exigencia real del otro (experiencia situacional que no puede negarse). La puesta en práctica de la Regla de Oro: “*No hagas al otro lo que no te gustaría que te hicieran a ti*”, redefine el deber en tanto la consideración del semejante

como mí mismo, pero dentro del marco de una autonomía histórica, la de cada uno en situación, y no sólo desde una idea de humanidad generalizada.

En definitiva, una apuesta, no menos conflictiva, a la confluencia viable entre estima de sí y solicitud para con

el otro. Situar la razón de lo ético en la libertad personal sometida al principio de la razón comunitaria (Maceiras Fabián, 1999), una fórmula a considerar para que cada vida –la de Leonardo, la de Víctor, la de cada uno- pueda tener la posibilidad inicial y real de desplegarse.

#### Referencias

- Augé, M. (1998). *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*. Barcelona: Gedisa
- Bauman, Z. (2004). *Ética posmoderna*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Bleichmar, S. (2006). *No me hubiera gustado morir en los 90*. Buenos Aires: Taurus
- Castoriadis, C. (2002). *Sujeto y verdad en el mundo histórico-social. Seminarios 1986-1987. La creación humana I*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Cullen, C. (2001). *Violencia y vulnerabilidad. Reflexiones éticas*. Conferencia dictada en Asociación Psicoanalítica Argentina, Buenos Aires 20/10/2001. Inédito
- Cullen C. (2000) Ética y subjetividad. Transformaciones de un campo problemático. *Fundamentos en Humanidades*. Vol. N° 1, pp 14-19.
- Cullen, C. (1999). *Autonomía moral, participación democrática y cuidado del otro*. Buenos Aires: Novedades Educativas
- Cullen C. (1995) Ética y posmodernidad. En AAVV, *¿Posmodernidad?*, pp 147-184. Buenos Aires: Biblos
- Levinas, E. (2001). *Humanismo del otro hombre*. México: Siglo XXI
- Lipovetsky G. (1986) *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama
- Lipovetsky G. (1994) *El crepúsculo de deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Barcelona: Anagrama
- Lyotrad J. F. (1989). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra
- Maceiras Fabián, M. (1999). Reciprocidad y alteridad. En P. Ricoeur, *De otro modo. Lectura de "De otro modo que ser o más allá de la esencia" de Emanuel Levinas*. Barcelona: Antrhopos
- Ricoeur, P. (1995). *Autonomía y vulnerabilidad*. En P. Ricoeur, *Lo Justo 2. Estudios lecturas y ejercicios de ética aplicada*. Madrid: Trota, 2008.
- Ricoeur, P. (1990). Ética y Moral. En C. Gómez (ed.) *Doce textos fundamentales de la Ética del siglo XX*, pp. 241-255. Buenos Aires: Alianza
- Ricoeur, P. (1984). *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades*. Buenos Aires: Docencia
- Ricoeur, P. (1973). *Freud, una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI
- Sánchez Vázquez, M. J. (2008). Ética y profesión: la responsabilidad en términos de prudencia responsable. El caso de la Psicología. *Fundamentos en Humanidades*, Año IX, N° 17, pp. 145-161.

# Cortez en las Cortes. El valor ético-jurídico de la traducción

*The Ballad of Gregorio Cortez* | Robert M. Young | 1982

Doris Sommer\*

Department of Romance Languages and Literatures, Harvard University, USA

Recibido: 02/03/2013; aceptado: 15/05/2013

## Resumen

La Ley de Intérpretes ante los Tribunales, que exigía a los tribunales estatales y municipales garantizar las traducciones cuando estas fueren necesarias, transformó el espíritu de la justicia respecto de las minorías lingüísticas en los Estados Unidos. El film *The Ballad of Gregorio Cortez*, relata la historia verídica de un crimen basado justamente en la ausencia de tales traductores en un proceso judicial. A partir de este escenario, el escrito reflexiona sobre el valor de las lenguas y la diversidad étnico-cultural en su relación con la ética, la justicia y los derechos de las personas.

**Palabras clave:** Puerto Rico | lengua | cine | literatura

## Cortez in the Courts. The value of judicial ethics of a translation

### Abstract

The Court Interpreters Act, that demanded State and Federal Courts to guarantee translations whenever necessary, transformed the spirit of justice regarding linguistic minorities in the United States. The *Ballad of Gregorio Cortez* tells the true story of a crime based precisely on the absence of translators in court proceedings. Based on this scenario, the paper reflects on the value of languages and ethnic and cultural diversity in its relation to ethics, justice and peoples' rights.

**Key Words:** Puerto Rico | Language | film | literature

—El juez quiere saber si usted robó un caballo.  
 —¿Yo robé un caballo?  
 —El acusado dice que robó un caballo.  
 —Pregúntele al acusado por qué robó el caballo.  
 —El juez quiere saber por qué robó el caballo.  
 —¿Yo necesitaba un caballo?  
 —El acusado dice que necesitaba el caballo.  
 —Pregúntele por qué necesitaba el caballo.  
 —El juez pregunta para qué necesitaba el caballo.  
 —¿Yo? ¿Un caballo? Necesitaba un caballo oyf kapures  
 (para un sacrificio; o sea, para nada: no lo necesitaba).  
 —El acusado dice que necesitaba el caballo para fines rituales.

(Chiste yiddish)

## He aquí el cuerpo

El 5 de mayo de 1992, un día después de que los niños volvieran al colegio en un Los Ángeles teñido

de cenizas, un artículo en primera plana del *New York Times* traía la foto de un niño de tez oscura que dibujaba casas en llamas y personas siendo atacadas. Esos eran sus recuerdos de los disturbios que siguieron a la absolución por un juzgado local de los cuatro policías blancos que maltrataron violentamente a Rodney King. En esa misma primera página otra decisión legal merecía un titular. La Corte Suprema revocaba las garantías de justo proceso instituidas en la enmienda de 1966 al derecho de *habeas corpus* (he aquí el cuerpo). Dicha enmienda reconocía la posibilidad de error, ignorancia o prejuicio, por cuanto daba derecho a los prisioneros estatales a un nuevo juicio a nivel federal si “los hechos esenciales no se han expuesto adecuadamente en el juicio ante el tribunal del respectivo estado”. Este retoque jurídico había mejorado la aplicación de la ley enormemente.

\* dsommer@fas.harvard.edu

“De los 400 recursos de habeas corpus concedidos cada año, más de un 40% de las sentencias a pena de muerte han sido anuladas”. El corolario de esto fue la Ley Federal Pública 95-539, llamada Ley de Intérpretes ante los Tribunales, que exigía a los tribunales estatales y municipales garantizar las traducciones si fuesen necesarias. Leyes como ésta estaban transformando los tribunales de Estados Unidos<sup>1</sup>.

Algunos resentían el cambio y su costo. Años después la Corte Suprema falló a favor de la simplicidad, echando a perder el cuidado. Permitió, de manera perversa, que la traducción reemplazara al testimonio en *Hernández vs. New York* (1991), al absolver a un fiscal del distrito de acusaciones de racismo después de que éste descalificara a dos posibles jurados por ser hispanos. Argüía que los hispanohablantes escucharían directamente las declaraciones, afectando así la ecuanimidad de un tribunal que oía únicamente traducciones al inglés<sup>2</sup>. Las diferencias legales entre el testimonio y su interpretación se acabaron de esfumar en el fallo del 4 de mayo de 1992, informado por el *Times* junto a nuevas imágenes de disturbios raciales. En *Keeney v. Tamayo-Reyes* la Corte rescindió la obligación de resolver los problemas de comprensión, al no encontrar motivo para enjuiciar de nuevo a un cubano condenado por homicidio no premeditado, aunque su abogado había omitido exponer algunas pruebas decisivas. En vez de presentarlas, el abogado había ofrecido a Tamayo Reyes una petición de condena anticipada, tan mal traducida que el acusado no entendió lo que estaba firmando.

El *Times* no editorializaba sobre una posible conexión entre el fallo de Washington y las fallas de Los Ángeles. En ambos casos la justicia parodió su propio ideal de imparcialidad. Los jueces de Los Ángeles prefirieron no ver la violencia registrada en video de la autoridad blanca contra un negro solo; y a la semana siguiente, el tribunal supremo prefirió no escuchar la petición de una justicia traducible: si el inglés es un problema para los reos de la ley, es un problema *de ellos* que no le incumbe a la ley. Ciegos y sordos, pero no mudos, los juzgados del país siguen promulgando reglas hostiles a las minorías “intrusas”, como si disuadir a los hispanos y los negros de esperar una verdadera equidad garantizara los privilegios y propiedades de los blancos. Mientras el ángel vengador devastaba la ciudad bautizada en honor a espíritus más benévolos, y una ciudad tras otra se aprestaba contra sus posibles azotes, los magistrados de la Corte Suprema contaban las monedas y centavos de los procesos legales, recortando los costos a corto plazo de segundos juicios

y no los costos materiales y sociales a largo plazo de la injusticia<sup>3</sup>.

A veces una vida se pierde en la traducción. Las traducciones incorrectas (o la subexposición visual) pueden estallar en pedazos y producir una serie de bajas; algunas esquivarlas pueden incluso volverse contra su ignorante o atolondrado origen en un efecto de rebote. Esos eran los peligros que se insinuaban en los artículos del cinco de mayo. Los errores pueden ser ciertamente letales, por más sanas que sean las intenciones. Pero la indiferencia con respecto al error del alto tribunal no es sino alta arrogancia. Lo que dice, en efecto, es que el inglés es el único idioma legítimo. No es probable que esa decisión fomente una organización política utópica e inclusiva, que hable un mismo idioma socialmente vinculante. Es más posible, en cambio, que produzca el efecto contrario: impondrá sanciones legales a los prácticamente indefensos “forasteros”.

La fantasía del crisol que amalgama las diferencias que más bien se podrían celebrar recibe una sanción de doble filo en la legislación estadounidense<sup>4</sup>. En lugar de seguir aquí los giros de esa historia, quiero fijarme en una particular escena de contradicción (y de traducciones fallidas), una escena que ha sido representada una y otra vez desde que Gregorio Cortez mató a tiros al sheriff del condado de Karnes, Tejas, el 12 de junio de 1901, y luego estuvo eludiendo durante diez días a un pequeño ejército de rangers o alguaciles montados<sup>5</sup>.

### Las versiones del hombre

Las primeras versiones en inglés fueron los artículos periodísticos sobre el homicidio y los implicados. El *San Antonio Express* del 23 de junio 1901 informaba que hasta ese día y durante los once años que él y su hermano habían vivido en el condado, Cortez había respetado las leyes. Dos días después, junto a protestas indignadas porque no se linchó al hombre tan pronto fue traído a San Antonio, el mismo diario publicaba en primera plana un escrito sobre la apostura y el aplomo del mexicano:

Es alto, esbelto y ágil, con la figura musculosa y delgada de quien ha pasado por una dura prueba física... Tiene manos y pies pequeños y bien formados. Su cabeza es grande y de buena forma. Está poblada de un cabello que sería la envidia de cualquier “exquisito” de sociedad: negro como la noche, le cae en tupidos rizos por toda la cabeza. La cara es larga y aquilina, y todas las facciones son simétricas... Los ojos son castaños y brillantes, pero no son feroces ni sobresalen

excesivamente cuando están en reposo... sus dientes son blancos y parejos... Tenía un aire tranquilo y no mostraba bochorno... era evidente que Cortez entendía el inglés y más tarde mostró que podía hablarlo... procedió serenamente a dar una detallada declaración a los alguaciles... Hablaba sin afectación y se esforzaba por poner las cosas en claro, con frecuencia repitiendo una y otra vez las declaraciones para hacerse entender. Cuando sus afirmaciones parecían divergir de los hechos como los conocían los alguaciles, discutía el punto y casi siempre conseguía aclarar la duda<sup>6</sup>.

La ambivalencia del público anglo es patente, pero pasa inadvertida o sin comentarios en el *Express*, tal como la tendencia a la ceguera y sordera legales queda ignorada en el *Times* reciente. Los gritos por la sangre del mexicano competían con los llamamientos a la hermandad: algunos anglos pintaban a Cortez como un diablo moreno y otros lo interpretaban como una víctima romántica. La posterior historia de juicios, apelaciones y nuevos juicios, que duró doce años hasta que el gobernador Colquitt perdonó finalmente a Cortez el 14 de julio de 1913, corroboraría la lectura romántica. Desde una fecha muy temprana, la del artículo del *Express* del 10 de octubre de 1901, donde se hace mucho énfasis en las fatales traducciones erradas que remataron en los disparos, lo cual condujo a la revocación del veredicto de culpabilidad por el Tribunal de Apelaciones Criminales de Tejas el 15 de enero de 1902), los angloparlantes tuvieron ocasión de analizar los detalles decisivos que pasaremos a relatar. Pero la reacción de la prensa frente a la puesta en libertad de Cortez conservó la ambivalencia inicial acerca del caso: un diario local publicó un sobrio repaso de la historia, mientras que otro editorializaba sobre el “Peligroso Asesino Perdonado”<sup>7</sup>. En inglés, la historia oscilaba entre la explicación de lo criminal y la victimización inexplicable.

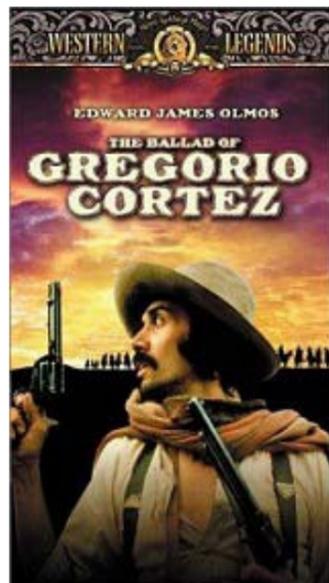
Pero en español mantuvo en un tono de heroísmo épico. La noticia apareció primero en *El Regidor* y luego en *El Imparcial*, ambos de San Antonio, junto con pedidos de justicia, fondos y abogados confiables. Desde la lejana Ciudad de México, *El Popular* reiteraba las peticiones de justicia y financiación<sup>8</sup>. Y la noticia les cogía la delantera a los periódicos gracias a los corridos sobre Cortez. A comienzo del siglo, en Tejas, las noticias podían propagarse con los corridos, baladas en español de sabor popular, generalmente anónimas, que cantaban las nuevas, exaltaban a los héroes y lloraban los amores perdidos<sup>9</sup>. Apodado “el periódico del pueblo”<sup>10</sup>, el

corrido comienza con frecuencia por fechar y a menudo ubicar con precisión el acontecimiento<sup>11</sup>. El canto de los corridos, costumbre todavía popular en México y sus fronteras, se asemeja en muchos sentidos al “trovar” medieval. Sus cantautores se llaman literalmente trovadores ambulantes<sup>12</sup>. Y pocas baladas han viajado tanto, por tanto tiempo y en tantas versiones como el *Corrido de Gregorio Cortez*. Este clásico del romancero fronterizo se vale de la noticia para repetir actitudes de resistencia que eran ya legendarias, como si los hechos confirmaran las fabulosas valentía y resistencia mexicanas, en lugar de remitirse a un solo episodio histórico<sup>13</sup>. La versión existente más antigua circuló en hoja suelta en la Ciudad de México y entró a formar parte muy socorrida del repertorio juglaresco. Empieza, típicamente, por fechar y ubicar un suceso verificable:

Como decimos, así es, en mil novecientos uno, el día veintidós de junio, fue capturado Cortés.

En junio día veintidós por telégrafo supieron que a Cortés lo aprehendieron entre el Sauz y Palafox<sup>14</sup>.

Le siguieron numerosas versiones, así como debates sobre la exactitud de los datos. Toda esa agitación es prueba de la perdurabilidad del corrido de Gregorio Cortez. Una grabación de 1929 acaba en tragedia, cuando un Cortez modelado en Jesús se deja traicionar. Otra lo pone en libertad tras ocho años de cárcel<sup>15</sup>. Ésta y otras más fueron recopiladas por Américo Paredes, un hombre cuyos oficios entrelazados de cantante, poeta, periodista y folclorista revelan las conexiones genéricas entre suministrar noticias, registrar y grabar corridos. En un libro de 1958, que prefiguraba y ayudó a instituir los que hoy llamamos “estudios chicanos”, Paredes formuló su propia rebeldía a la intolerancia de los anglos al recontar la historia de aquel legendario rebelde ante un público académico con limitaciones lingüísticas, cuyos influyentes intérpretes de las tensiones fronterizas, tales como J. Frank Dobie y Walter Prescott Webb, venían sosteniendo la superioridad de los anglo-tejanos sobre los supuestamente degenerados mexicanos. Paredes los batió en su propio terreno (por no decir que en limpio duelo). El libro “*With His Pistol in His Hand: A Border Ballad and Its Hero [Con su pistola en la mano: Un corrido fronterizo y su héroe]*” se planta, con un verso del corrido, a apuntar contra los modernos alguaciles tejanos que patrullan los corredores académicos. Cuando salió a la luz, tras algunos temores de la Imprenta de la Universidad de Tejas ante posibles represalias, un ex *ranger* del estado hasta amenazó con “darle un tiro al hijo de perra que escribió ese libro”<sup>16</sup>.



Será uno de los pocos libros académicos que hayan servido de guión para una película: *The Ballad of Gregorio Cortez* (1983), con Edward Olmos (famoso por sus papeles en *Zoot Suit* y *Miami Vice*), dirigida por Robert Young y producida por Moctezuma Esparza, con el patrocinio del Instituto Sundance de Robert Redford, PBS (la televisión pública estadounidense) y la Fundación Nacional para las Artes. Aunque se produjo originalmente para la televisión, Olmos se ocupó personalmente de hacerla llegar a los cines<sup>17</sup>. Resulta significativo que la película lleve el título del corrido, no el de los sucesos descarnados, con lo que se coloca en la categoría de las respetables y duraderas revisiones populares de la historia. Esta versión comienza con la humareda de una locomotora que traslada a Cortez de una cárcel a otra, según nos enteramos más adelante, mientras la pista sonora mezcla los pitidos del tren con la propia voz de Paredes, que canta dos estrofas del corrido en su “Variante X”<sup>18</sup>. La película, un medio popular para esta puesta al día del corrido, busca atraer –hay quien diría que ante todo– al público anglosajón, además del hispano. Para unos y otros, dramatiza algo más que la injusticia y la resistencia: también pone en escena los disparates y la violencia de una mala traducción. Concentrándonos en el filme como ficción ejemplar, será instructivo considerar las diferencias entre la ficción, los recuentos de los periódicos, y las canciones populares de la época. La película, como veremos, configura los hechos según el inconfundible tema de la sociedad escindida. Después de verla y oírla, cuesta pasar por alto el patrón de reiteradas negativas a traducir la justicia a términos prácticos, así como la conexión entre la columna de la derecha y la del centro de la primera página del *Times*.

La película saca buen provecho de los problemas de traducción. Más que otras versiones, es una meditación sobre la presunta arrogancia de los paladines de la ley en lengua inglesa. Los relatos cuentan todos la misma trama; las variantes en verso llevaban años repitiendo la historia, y Paredes recuenta todo con detalle, incluyendo las traducciones erradas y las balas, por desgracia más certeras. Pero únicamente la película suscita una reacción particular en el público, un efecto generador de culpa por la conciencia de una confabulación o al menos de ignorancia declarada. Pese al humor ácido que Renato Rosaldo atribuye al texto de Paredes<sup>19</sup>, la versión escrita no le gasta bromas al lector. Por el contrario, empalma una con otra las ironías lingüísticas en el transcurso de la historia. Paredes no se guarda las traducciones correctas. Comparte abiertamente la información y acoge a los lectores en inglés en pie de intimidad con los mal comprendidos mexicanos.

Pero la película sí oculta la traducción confiable, al pasar sin subtítulos la escena bilingüe del enfrentamiento y la muerte del sheriff; y salva así la intimidad, con una reserva digna de los comentarios de Gayatri Chakravorty Spivak acerca de la película casi contemporánea de Mrinal Sen sobre el Norte de la India, *Génesis* (1986). Como *El corrido*, el filme de Sen se abstiene, por estrategia, de traducir. Construye un objeto estético que de súbito resulta inaccesible a los extraños, quienes venían leyendo los subtítulos en inglés hasta el momento dramático en que una mujer se pone a cantar y no aparece la traducción<sup>20</sup>. No digo que la película de Sen excluya a los espectadores que sólo hablan inglés, como tampoco lo hace *El corrido de Gregorio Cortez*, sino que se escinde el público al que está destinada. Las películas nos incluyen a todos, pero las gentes fronterizas que sólo pisan el lado de habla inglesa verán la cinta de muy distinta forma que los bilingües montados a caballo entre un territorio y otro.



### La audiencia como blanco

Para decirlo de manera osada, *El corrido* pone una trampa a los espectadores anglosajones y esquivo sus intentos de captar el sentido hasta el final en el juzgado, cuando se aclaran los motivos de la violencia inicial y de las persecuciones que se prolongan por casi la duración de la película. A los monolingües se les escapa la razón por todo el tiempo que Cortez logra huir de sus perseguidores. La película representa la magistral baquía del mexicano, a costa de una audiencia anglo que no lo capta y de los seiscientos *rangers* tejanos que no pudieron aprehenderlo. En otras palabras, la película nos acorrala y obliga a preguntar quién mira y desde qué posición en la línea divisoria de lenguajes. Y entre todas las discrepancias de interpretación que puedan surgir de un lado y otro, esta película, como otros textos que se resisten a ser aprehendidos, resalta una discrepancia insalvable entre las partes.

Escuchemos la escena que da inicio al conflicto, cuando Boone Choate presume franquear la línea divisoria. El sheriff Morris lo había llevado al rancho de Cortez, según le explica Choate después a un reportero del *Express*, porque “I talk Mexican Been around them all my life (Yo hablo mexicano. He estado cerca de ellos toda la vida)”. Luego el filme hace un *flashback*, retrocediendo a una toma del traductor Choate y el sheriff llegando en un coche descubierto, al estar Gregorio sentado, rodillas abrazadas, en la veranda de la casa, mientras su hermano Romaldo espera de pie, en primer plano. El coche entra al cercado, Gregorio se endereza, se mete las manos en los bolsillos, se recuesta en el poste y presta oído:

CHOATE: Buenas tardes.  
ROMALDO: Buenas tardes.  
MORRIS: Ask him his name. [*Pregúntale su nombre*].  
CHOATE: ¿Como ste... como se yames?  
ROMALDO: Romaldo.  
MORRIS: Ask old Romaldo if he knows Gregorio Cortez. [*Pregúntale al viejo Romaldo si conoce a Gregorio Cortez*].  
CHOATE: El cherife quiere hablar con Gregorio Cortez.  
ROMALDO: [mirando atrás] Te quieren.  
GREGORIO: Gregorio Cortez, a sus ordenes. ¿En qué les puedo ayudar?  
CHOATE: [a Morris] He didn't tell him you wanted to talk to him. He told him you wanted him. [*No le dijo que usted quería hablar con él. Le dijo que usted lo quería a él*].  
MORRIS: Ask him if he's traded in a horse lately. [*Pregúntale si últimamente ha cambiado un caballo*].  
CHOATE: El cherife quiere saber si has cambiado un caballo ahora.  
GREGORIO: No. Un caballo, no.  
CHOATE: He says he hasn't traded a horse. [*Dice que él no ha cambiado un caballo*].  
MORRIS: I understand “No”, Boone. Uh, tell him another

fellow said he did. [*Entiendo el “no”, Boone. Eh, dile que otro tipo dijo que sí*].  
CHOATE: El cherife... dici... que... ya hablamos con... con el otro, que no hay que mentir. [Gregorio baja de la veranda hacia Romaldo, que se da vuelta a mirarlo]  
ROMALDO: Vinieron por el cambio... esos rinches.  
GREGORIO: [a Romaldo] Sí. [a Morris] No estamos mintiendo. No cambiamos un caballo, era una yegua [Romaldo echa a reír], pero hace dos días.  
CHOATE: They ain't gonna tell you nothing. [*No le van a decir nada*]  
MORRIS: Well, you habla him that he's under arrest. [baja del coche] [*Bueno, dile que está arrestado*]  
CHOATE: [sonriendo con sorna a Gregorio] El cherife dici que te va arestar.  
GREGORIO: ¿Por qué? No hemos hecho nada. No nos puede arrestar por nada.  
CHOATE: Nooo? [Morris lo mira para que le explique] He says no man can arrest him. [*Dice que nadie puede arrestarlo*]  
MORRIS: Boy [amartilla el revólver, apuntándole a Gregorio], getback in that surrey. [*Muchacho, sube otraveza ese coche*] [Morris le dispara a Romaldo, que ha salido corriendo; Gregorio le pega un tiro a Morris, se le acerca mientras se retuerce en el suelo y le vuelve a disparar, clavándole una larga mirada de desafío y desprecio].



La audiencia anglo sin duda queda perturbada con la violencia de un sheriff estadounidense que le dispara a un mexicano por ayudar a su hermano a no dejarse arrestar, quién sabe si por una falsa acusación. Y esa incómoda sensación quizás se ve agudizada por el furor que Morris desencadena en Cortez. Pero el público bilingüe tiene un conocimiento adicional que le permite reírse con Romaldo y fruncirse con la incompetencia de Choate, además de sentir más vivamente la violencia, como una tragedia de la arrogancia de la traducción. Los bilingües notarán en el acto que Choate, con su jactancioso “I talk Mexican”, apenas si puede hablar en absoluto. Desde el mal pronunciado saludo hasta la última y fatal traducción incorrecta, resulta tan risible como exasperante.

Una broma macabra corre a cuenta del sheriff, desde luego, blanco de unos balazos por pensar que “no” resume en efecto una frase harto más larga. Se figura que el destinatario de su interrogatorio sólo sabe contestar sí o no, que Cortez es demasiado simple para hacer juegos de palabras y demostrar su dominio idiomático. Para las prácticas legítimas de hoy en día, el estilo de interrogatorio indirecto del sheriff sería ilegal y beligerante de por sí. Tras una larga historia de malentendidos entre los guardianes de la ley y los ciudadanos, el actual juzgado bilingüe requiere jueces, fiscales y abogados que puedan dirigirse directamente a los acusados y testigos. En Tejas, para ser específicos,

“La interpretación se llevará en la primera y segunda personas, como si el intérprete no existiera. Se debería enterar de esto al cliente que no habla inglés, para evitar confusiones. Por ejemplo, la pregunta debe ser: ‘¿Cómo se llama usted?’ Y NO ‘Pregúntele cómo se llama’. Asimismo, el intérprete debe responder por el cliente ‘Me llamo fulano de tal’ Y NO ‘Él dice que se llama fulano de tal’”<sup>21</sup>

California aprobó una ley parecida en 1981: “Todas las preguntas de los abogados cuando interrogan a un testigo que no habla inglés deben ir dirigidas al testigo y no al intérprete. Por ejemplo, no se debe decir ‘Pregúntele si...’”. No obstante, Susan Berk-Seligson observa que muchos abogados y jueces reinciden en dirigirse al intérprete, tal como Morris se dirigía a Choate. Y los intérpretes, haciendo honor a su título, con frecuencia recomponen los intercambios más bien que limitarse a traducirlos<sup>22</sup>.

El humor fatal de la película ataca de lleno a Choate, el sujeto que presume saber y traducir; y por extensión ataca a quienes seguimos las pistas falsas de sus traducciones. En respuesta a la digna urbanidad de Gregorio (*A sus órdenes, ¿en qué les puedo ayudar?*), Choate revira con la insinuación de que Romaldo está distorsionando las preguntas. Luego, agranda el comentario del sheriff sobre otra versión de los hechos hasta una acusación de embuste. Y la chacota informativa de Cortez sobre la yegua que no cuadra con el apelativo masculino de Choate, más el dato adicional sobre el tiempo exacto del trueque admitido, se traduce en un informe de contumacia. Por último, confunde “nada” con “nadie”, para retorcer la lógica legal de Gregorio sobre el motivo del arresto y volverla flagrante resistencia a la ley.

No sería práctico objetar al inevitable daño lingüístico que se produce con el paso de la traducción de un idioma a otro, de un lado a otro, literalmente. No debería extrañar oír citas fuera de lugar o mal empleadas, en vista de lo que los deconstruccionistas han estado diciéndonos sobre la iterabilidad del lenguaje, su vida descontextualizada y el problema concomitante de los significantes resbaladizos<sup>23</sup>.

Sencillamente quiero destacar los puntos en los cuales los lados se inscriben o circunscriben, descubrir cuándo la traducción paga peajes o tiene que hacer alto. En vez de llevarnos al otro lado, las traducciones de Choate desquician la comunicación. Una reconstrucción paciente de los desvíos lingüísticos que se extraviaron acaba rescatando, sí, la comprensión, tal como los posteriores juicios en el caso de Rodney King acabaron condenando a dos de los cuatro policías. El tribunal de Tejas autorizó a la postre, sí, la traducción perita de Carolot Muñoz, que había participado en la campaña por la libertad de Cortez<sup>24</sup>. Pero a esas alturas el hombre había pasado doce años en la cárcel. Tenía quebrantada la salud y murió al poco tiempo.

En términos legales, sin embargo, el desenlace parecería poner en claro un tema de la leyenda y la película (y de los juicios de King): la pelea valió la pena. Los legisladores estadounidenses han tenido que reconocer la virtual universalidad de su propia jurisprudencia, y tendrán que llevar la carga de la vacilante y tentativa traducción. Desde esta prometedora perspectiva, el deseo de la película es generar espectadores e interlocutores competentes en el seno de una audiencia angloparlante.

### Mexicanos perdidos

Numerosos críticos chicanos ponen reparo a ese “final feliz”. Protestan porque la película descuida el punto de vista mexicano del corrido original. Nunca menciona los periódicos mexicanos que exoneraron al héroe, ni a la comunidad mexicana que recolectó fondos para su defensa legal. Hace hincapié, en cambio, en el periodismo y las leyes en lengua inglesa. Cortez deja de ser el sujeto de su propia historia y pasa a ser un objeto en la pantalla, prácticamente mudo, reducido a una simplicidad casi animal, apegado a la tierra y más apegado aún a su caballo. Él es el tema de un artículo en el *San Antonio Express* escrito por Bill Blakely, un reportero tan suspicaz y tan escéptico de las intenciones y las tácticas de los alguaciles tejanos, que termina por resolver el misterio de la yegua tomada por caballo. ¿Pero qué ha pasado con Cortez? Eso es lo que se pregunta Rosa Linda Fregoso, amén de otros académicos chicanos, cuando reprueba que la “subordinación” del héroe sea el rasgo más notorio de la película<sup>25</sup>. Silenciarlo, “negarle una voz de sujeto en el relato al agente central del acontecimiento histórico”, dice ella, “equivale a suprimir el punto de vista chicano”; algo imperdonable en una película que a primera vista denuncia la opresión de los mexicanos. El error capital, ha dicho Carl Gutiérrez-Jones, es que la película encuadra a Cortez en un

marco jurídico anglo-tejano: la ley anglosajona fija su mirada (colonialista) en Cortez, un posible espécimen primitivo y exótico para los espectadores anglos que comparten dicho discurso legal<sup>26</sup>. ¿Y qué piensan los espectadores chicanos? El historiador Tatcho Mindiola protesta porque el punto de vista anglosajón los deja por fuera, junto al héroe y sus partidarios mexicanos<sup>27</sup>. Guillermo Hernández censura las omisiones de la película: del periodismo mexicano, del apoyo comunitario, del hecho de que Cortez hablara inglés: “Cualesquiera hayan sido los motivos e intenciones de los realizadores, el resultado de esta decisión dramática es la representación de Gregorio como una víctima impasible e incapaz de expresarse, cuya tragedia no se habría producido si hubiera disfrutado de los beneficios de una educación bilingüe”<sup>28</sup>.

En el paso del corrido a la película los mexicanos quedan fuera del encuadre, sostienen esos críticos chicanos, quienes reclaman más visibilidad y representaciones más positivas de los mexicanos en la pantalla. Y están en lo cierto, a pesar de las limitaciones políticas del esencialismo. La visibilidad es una importante marca y medio de legitimación.

La película muy posiblemente apela a los anglosajones, aunque sea de manera autocrítica. En efecto, la prensa en inglés la recibió con entusiasmo<sup>29</sup>. La pregunta es, qué hace esa obra entre los anglos. Para empezar, representa la diferencia cultural entre anglos y chicanos, trazando una raya en cuanto a comprensión, y termina favoreciendo al otro, al hispano. Los espectadores irremediamente se identifican por la escisión cultural: o son *entendidos* bilingües, o los “destinatarios” o blancos monolingües de bromas que no captan. Cortez, recordemos, no acallaba su bilingüismo porque sí.

Su negativa a hablar inglés va dirigida a un deseo que rebasa el final “feliz” legal de la película. Ese deseo deja entrever un punto de vista “mexicano” que los críticos chicanos acaso han pasado por alto: en vez de franquearles las puertas, el héroe de habla española detiene la comprensión e interferencia anglosajonas. Hasta las frases “mal formadas” o mal entendidas tienen un significado. Es este un argumento wittgensteiniano que permite a Lyotard dar razón a la traducción exacta del decir refractario. El significado es precisamente esa negativa a trasladarse del régimen de una lengua al de otra, esa insistencia en ser intraducible que pone una distancia entre el hablante y el receptor<sup>30</sup>. Más fiel al espíritu heroico de los corridos que al relato extensivo y remisario de los procesos legales, esta perspectiva más espinosa prefiere mantener viva la resistencia. En vez de abogar por las traducciones correctas de una lengua local a universales imperiosos, el deseo alternativo de la película consiste en rechazar la

colaboración, en darle una nueva mano de color local a las señales de pare sobre la vía de la traducción.

¿Por qué, si no, asume Cortez la inconfundible pose de orgullo y cerrazón que Edward Olmos repite en la película? Manos en los bolsillos, recostado con tranquilidad teatral en el poste de la veranda, el Cortez de Olmos es un estudiado modelo de dignidad y cortesía, como si esas cualidades hicieran juego con la etimología cortesana de su apellido. ¿Por qué accede al artificio de la traducción sabiendo inglés, si no es por mantener la distinción entre un bando y otro? ¿Y por qué habla con esa inconfundible cadencia mexicana, resaltada por el contraste con el tono panamericano de Romaldo, si no es para reivindicar su condición de mexicano a carta cabal en su propia tierra? La cortesía y el orgullo son sus floreos de superioridad, gestos formales de bienvenida a extraños en su tierra. Paredes inscribiría gestos similares en su relato corto *El pequeño Joe*, recién terminada la Segunda Guerra Mundial, pero que apenas se publicó hace poco, escrito probablemente en reacción a las caricaturas de soldados mexicano-americanos que aparecían en novelas como *Los desnudos y los muertos* de Norman Mailer. El héroe de Paredes es un hombre callado, de aspecto amenazante para sus más corpulentos compañeros de pelotón (“Ese hombrecito no parece mucha cosa, pero no vayas a cabrearlo, yo odiaría hacer eso”). Pero la serenidad de Joe es una marca de su cortesía, como observa Ramón Saldivar<sup>31</sup>. Y la cortesía, tal como yo la leo acá, puede ser una tasación pasiva-agresiva de su superioridad cultural, aunque los gringos no la puedan leer.

### Síncopa

Hasta la traducción correcta del suceso, que acentúa la cooperación de Cortez, delata desde esta perspectiva, a fin de cuentas, una especie de intransigencia. La distancia sobrevive a la traducción. Sabemos que la presunción y la ignorancia son enjuiciadas finalmente en los tribunales, como también que el héroe bandido de los corridos es condenado, vuelto a juzgar, acusado otra vez, trasladado de una cárcel a otra y a la postre perdonado. Pero después de casi un siglo, su público sigue dividido. Una parte continúa cantando y oyendo su corrido y capta instantáneamente *desde dentro* los chistes de la película. La otra parte está tan ajena al humor creado por el encontronazo de códigos como lo estuvo el sistema legal que terminó admitiendo gradualmente sus propias limitaciones. Cuesta obviar esa diferencia, más aún ahora que la Corte Suprema ha dictaminado que sus limitaciones no son significantes.

Hay que entender que el inglés es distinto del español. Puede ignorar la diferencia entre caballos y yeguas y parecerle absurdamente limitado a una víctima mexicana del expansionismo anglo. Cortez se resiste al idioma y la ilegalidad de quienes se apropiaron de la mitad del territorio mexicano en la guerra de la década de 1840. La República de Tejas, lo sabemos, es un caso particular de bandidaje nacional. Se había separado de México en 1836, cuando la población estadounidense asentada allí sobrepasó a la mexicana por diez a uno. Los tejano-mexicanos arrimaron el hombro a los recién llegados en la lucha por la independencia, sólo para descubrir que habían cambiado un amo por otro. En 1845 los Estados Unidos anexaron Tejas, primera tarascada de su voracidad territorial, y dos años después México quedó reducido a la mitad de su antiguo tamaño<sup>32</sup>. Con la ambivalencia de costumbre, muchos anglosajones no eran amigos de la guerra, pues veían muy poca justificación para anexar esos territorios polvorientos, y de beneficios igualmente exiguos. A la cabeza de la empresa estaban un ejército expansionista y unos halcones ideólogos que lo azuzaban a redimir a los mexicanos de sus costumbres atrasadas (acaso con la misma confianza en la validez universal de su ley y su idioma que inspira a nuestro actual Tribunal Supremo). Walt Whitman era uno de esos halcones, para espanto de sus amigos. Recordarlo aquí es casi inevitable, a ambos lados de la inestable frontera. Vimos en el capítulo anterior que el bardo azuzaba al nacionalismo norteamericano a seguir “fundiendo con calor irresistible lo demás”.

Gregorio Cortez (el hombre, la leyenda y la película) se resiste a ese calor. Y su ejemplar despliegue de altivez educada apunta a toda la colección de artificios que componen la retórica del particularismo. Su postura orgullosa, parecerían decir los realizadores de la película, predispone a una comunicación con sentido con unos interlocutores poderosos que acaban cayendo en cuenta de que hablan a destiempo. Textos como *El corrido de Gregorio Cortez* se resisten a la cultura dominante al quedar intencionalmente fríos ante la calidez whitmaniana. Se trata de dar aviso de acceso restringido, y no de que realmente se retenga o no alguna información. Después de todo, Cortez no se guarda nada. Su resistencia es, irónicamente, conformidad con el idioma local; pero la elección de idiomas sitúa al sheriff, los jueces y los espectadores en sus lugares lingüísticos<sup>33</sup>. Cortez construye las posiciones de entendidos y de excluidos como trágicamente inadecuadas. Si en efecto hablaba inglés, se negó a decir nada y no dejó pasar al sheriff. Y los lectores profesionales como Paredes, que comparten su herencia social lo suficiente para afirmar que poseen una superior

comprensión y poderes explicativos, pueden precipitarse de manera contraproducente a llenar los espacios en blanco que han dejado los autores adrede.

El libro que usted está leyendo es un ejercicio de lectura de esas pausas y residuos de traducción, con miras a ubicar los límites éticos y políticos de la comprensión. Esta atención prestada al tempo de la comunicación se relaciona en cierto modo con el concepto de tiempo de retraso (*lag-time*) de Homi Bhabha, el cual designa los vacíos temporales que se abren entre un centro y unas periferias que no le dan alcance o no quieren hacerlo. Bhabha realiza la urgente labor de subrayar las asimetrías y complicar el moderno concepto de tiempo vacío u homogéneo, que se atribuye a Walter Benjamin (aunque habría que decir que Benjamin se refería a la pulcritud temporal burguesa sólo para hacerla estallar con las interrupciones del *Jetztzeit*)<sup>34</sup>. A mi juicio, el concepto de tiempo de retraso se aplica a una asimetría particular: no a las desigualdades que Bhabha condena frente a la cantinela del multiculturalismo institucional<sup>35</sup>, sino a las variaciones rítmicas del habla, incluso cuando hablamos el mismo idioma. El tiempo de retraso puede designar una notación musical sincopada, una reacción diferida ante el énfasis o una percepción tardía del significado, ese compás que se salta en la conversación y que también marca el ritmo de un chiste. El tiempo de retraso puede ser la impronta de un idioma en otro que le sirve de medio. Al fin y al cabo, compartimos una organización política; las diferencias entre los hablantes existen tanto en el tiempo como a través del tiempo, sin frenar necesariamente la conversación. El bloqueo viene, en cambio, de correr a llenar los vacíos mediante la comprensión superficial o la empatía.

El año de 1998 era fecha propicia para sintonizar los contrapuntos de Nuestras Américas<sup>36</sup>. Conmemoraba la guerra Hispano-estadounidense o guerra de Cuba, que impuso un nuevo ritmo en las relaciones interamericanas. La celebración llegó luego de la pausa para reflexionar que comenzó en 1995, año en que se conmemoraban a tres ilustres latinoamericanos que no encajaron en sus respectivos tiempos. Una fue sor Juana Inés de la Cruz, monja demasiado brillante y atrevida para el México colonial, pero que en su tricentenario ocupó un sitio central en el seno de una nación moderna. También en 1995 se cumplió un siglo de la muerte de Jorge Isaacs, figura universal pero no homogenizada del siglo XIX. Fue una estrella agrietada, mosaica, un judío colombiano y el único novelista latinoamericano de su siglo que cautivó lectores mucho más allá de los confines de su propio país. En vida suya, no obstante, los hábitos hebraicos de Isaacs lo hicieron casi inaceptable en su patria<sup>37</sup>.

Pero el centenario más significativo de ese año fue quizás el que conmemoraba a José Martí, autor de muchas obras, incluyendo la Guerra de Independencia de Cuba (que terminó, de tantas maneras, con la guerra Hispano-estadounidense) y del ensayo *Nuestra América* (1891). Saber qué significa “nuestra” en su celebración de los aportes, notas indígenas y africanas dentro del hispanismo del Nuevo Mundo es un problema, por dos motivos. En primer lugar, el pronombre posesivo neutraliza las diferencias internas y reclama derechos de posesión desde posiciones monoculturales que actualmente lucen improductivas. Para proyectar la victoria, el nacionalismo decimonónico de Martí necesitó entornar los ojos con respecto a Cuba, comprimiendo su diversidad en una “cubanidad” delgada pero homogénea. El otro problema es que el pronombre distintivo “nuestro” sea tan mudadizo, tan idóneo para las posicionalidades contrarias y los significados equívocos. En un Nuevo Mundo donde los cruces de fronteras comerciales, culturales y políticos complican tantas vidas, las palabras fronterizas como aquí y allí, mío y tuyo, ahora y antes, malamente pueden ser firmes postes de señales. Son, como siempre, conmutadores. El mero hecho de traducir “Nuestra América” como “Our America” es deformar el reclamo de posesión mediante el acto traicionero de la sustitución. Es pasar de una posición defensiva directamente al campo enemigo<sup>38</sup>.

Los estrategas saben que la movilidad no es meramente un motivo de inquietud: también es una oportunidad de ganar terreno. Acaso Nuestra América, en la vena de la canción solidaria de Gloria Estefan y en anticipo de una nueva Generación del 98, tenga futuro acá arriba, en el Norte. Traducir significa literalmente trasladar, pasar a otro lado. Y seguir guías particulares es una precaución importante, si queremos evitarnos el lío de confundir a los “hispanos” con un grupo homogéneo. La misma insistencia en los empeños solidarios da una clave de la diversidad de electorados que por lo general se identifican por su procedencia nacional<sup>39</sup>.

### El juego de cintura puertorriqueña

Aquí quiero seguir el ejemplo de Puerto Rico: puede ser éste el caso más marcado de una nación que maniobra bordeando la falla de los conmutadores gramaticales, en el espacio entre aquí y allí, ahora y antes, Nuestra América y la de ellos. Es el caso de toda una población en movimiento, o que lo está en potencia, a tal punto que Luis Rafael Sánchez bromea con que la identidad nacional puertorriqueña se cimienta en “la guagua aérea” que va y viene, brincando el charco Atlántico<sup>40</sup>. Nación

de *Luftmenschen*, literalmente, una mitad está por ahora en la isla caribeña y la otra mitad habita en la isla que no duerme y sus vecindarios, convertidas en una nueva patria que Tato Laviera llama “América”<sup>41</sup>.

El genio de Laviera está en saltarse un compás, en sinco-par las sílabas de un rótulo sin remiendos para descoserlo, presentando el signo inglés que denota a América con un buen ojo para el español. Leído en español este país se dice “América”, pues sin la tilde en la e para darle a la palabra su acento esdrújulo, el acento por defecto, el grave, caería sobre la i. La lectura hiper-correcta de Laviera desplaza la lógica de las marcas diacríticas de un idioma al otro y ejecuta un tiempo de retraso de la traducción. La presunta omisión de una tilde es una oportunidad, una invitación a leer el país en síncope como AmeRíca, un sonido con tiempo de retraso cuyos signos visibles también reforman la apariencia del país. Con un toque extranjero si se lee en inglés (igualmente superfluo en español, donde la tilde sobra en el acento por defecto), y con una “R” mayúscula intrusa que divide un nombre convencional para a la vez reconstruirlo en un compuesto convincente, el abuso ortográfico de Laviera y su pausa estratégica corren levemente los límites de ambas lenguas convencionales. El resultado es una metáfora poco menos que providencial: América transforma la que en inglés o español es sólo una palabra en un *mot juste* en spanglish. Proclama a los doblemente marcados *Ricans* del territorio continental como nuestros ciudadanos más representativos. *AmeRícan*, pronunciado en inglés como *I'm a Rican*, quiere decir “soy un Rican”<sup>42</sup>.

Los independentistas boricuas se ofenderán con esa duplicación y se resistirán a tener que volar una y mil veces en la guagua aérea. Protestaban contra el imperio americano desde antes de la decisión estadounidense de concederle, o imponerle, la ciudadanía a la isla. Por esas fechas José de Diego publicó una protesta intitulada simple e inequívocamente “No”. “Breve, sólida, rotunda, como un martillazo, he aquí la palabra viril que debe encender los labios y salvar el honor de nuestro pueblo, en estos infelices días de anacrónico imperialismo”. “Si” puede ser conveniente para ciertas cosas, admite con picardía tras esta frase introductoria, pero en política.

Tenemos que aprender a decir NO, enarcar los labios, desahogar el pecho, poner en tensión todos los músculos vocales y todas las ponencias volitivas, para disparar esta O del NO, que tal vez resuene en América y en el mundo y que resonará en el cielo con más eficacia que el retumbar de los cañones<sup>43</sup>.

Una razón no muy mentada por la que NO es la única palabra con verdadera garra política, es que su valor no se

pierde en la traducción. De Diego examina el alternativo “sí”, su brevedad y armonía en las lenguas romances, que contrastan con el hinchado equivalente del latín y al parecer con el cacofónico yes del inglés. Los afirmativos del inglés y el español no coinciden, y esa asimetría abre un espacio, una brecha como la que se puede notar entre NAFTA (*North American Free Trade Agreement*) —que suena tan explosivo en los idiomas europeos— y su equivalente mexicano y latinoamericano, el TLC, tan engañosamente amistoso para el oído estadounidense (*tender loving care*). Cuando el/la hispanohablante oye ese *yes* inglés, ¿no se preguntará a veces si esa pertinaz “s” sibilante del final, que en español podría quedarse discretamente muda, es un silbido de desaprobación o el sonido totémico de una serpiente al acecho de la presa? ¿Y podrá pasar que el interlocutor en inglés oiga en el sí español no una mera confirmación, sino una invitación a ver (see) algo que lo perturbaría? El ‘no’, en comparación, es tan liso, tan duro y tan viril como una bala; de hecho, será la única palabra así de sólida e impermeable a la interpretación. El ‘no’ no es vulnerable a la ventriloquia, ni sufre de jet-lag en los incesantes traslados de los puertorriqueños de un sitio y un idioma al otro. Afortunadamente, una palabra al menos, una pertenencia, no se mancha o caduca con los viajes. NO sigue intacto e inequívoco.

Pero, ¿será tan confiable? La propia cohesión de la palabra, su simetría viajera, encierra una suerte de traición. Lo malo del no es precisamente su fácil traducción, que suena tan natural aquí como allá, e igual en el pasado y el presente. Engañó al sheriff Morris, por ejemplo, y le hizo creer que le entendía a Cortez. La misma palabra que se niega a intimar con el imperio insinúa esa intimidad. El ‘no’ es un arma de autodefensa que deviene en trampa de deconstrucción, un rugido de resistencia viril que puede sonar como un gemido de seducción irresistible. El ‘no’ añade a traición un suplemento, pese a la concienzuda declaración de Diego. Es el mensaje de la traducibilidad, la esencia de una flexible y pragmática guerra de posiciones. El ‘no’ se toca en una especie de ritmo de *fort-da* que mantiene al universalismo y el particularismo en un contrapunteo improvisado. Rechaza la intimidad y por tanto la nombra como meta; ofrece satisfacción, pero la estropea. El ritmo involucra un lenguaje compartido pero habla con pautas de acentuación singulares.

Para reflexionar sobre lo que quiere decir America, América o La Merica<sup>44</sup>, hay que oír primero dónde cae el acento. Dando otro ejemplo, la diferencia entre las palabras que nombran la casa en dos naciones a menudo en conflicto es la siguiente: el “bohío” dominicano tiene el

acento en la mitad, mientras que el “boyó” haitiano (uno de los nombres pensados para el país) son dos compases con el acento al final<sup>45</sup>. ¿Será que América designa el excepcionalismo, en un proyecto paradójicamente repetible de una nación americana a la siguiente, como en las primeras versiones de los *American Studies* y en *La raza cósmica* (1925) de José Vasconcelos, que ponía nombre a la misión sintética de México ante el mundo? ¿O hará el Américan parte de La raza cómica, como sugiere el teórico puertorriqueño Rubén Ríos Ávila cuando interpreta las misiones como una especie de chifladura?<sup>46</sup> Conviene aprender a oír los acentos locales y las malas pronunciaciones a veces intencionales que defiende la teórica jurídica Mari Matsuda<sup>47</sup>. Podemos notar también que Américo se llama el padre de los estudios chicanos, quien en 1958 advertía al lector tejano, “con su pistola en la mano”, que pisaba terrenos movedizos, un territorio que a veces se llamaba el Southwest y otras el Norte.

La traducción da pie a la asignación de nombres ambivalentes en la historia de América. Para los próceres fundadores del Cono Sur en el siglo XIX América significaba un proyecto por todo lo que querían someter: la pampa indígena, la desolación, el desierto, cimientos imposibles de una *respública* que tendría que llenarse primero, antes de abrazar los valores modernos<sup>48</sup>. “Gobernar es poblar”, fue la consigna de varias generaciones<sup>49</sup>. Pero según los *Comentarios* del siglo XVII de El Inca Garcilaso, la palabra ‘pampa’ en sí designa el espacio público y las mujeres igualmente públicas que generaban un núcleo de intereses económicos y eróticos en los suburbios de las antiguas ciudades de los incas<sup>50</sup>.

Al leer al cronista bilingüe del Perú de oximorónico nombre quechua-castellano, se nos puede ocurrir la pregunta: ¿qué sabemos *realmentede* América? De culturas indígenas, casi nada; pero tratándose incluso del “descubrimiento” europeo, también muy poco, vergonzosamente poco. ¿Quiénes son, pues, los héroes de la historia de América? ¿Cuántas historias son? El Inca Garcilaso escribió una a guisa de comentario de las versiones autorizadas españolas y la firmó con un nombre que añadía un suplemento peligroso a las tasaciones de valor monolingües y monorrítmicas: era un emblema de la peligrosa duplicación que el monolingüismo hace posible mientras insiste en que hablemos el mismo idioma. La traducción genera excedentes, como en el pronombre posesivo que conmuta la pertenencia a Nuestra América por *Ours*, y hasta el NO más escueto del rechazo contundente puede atascarse en los vertederos de la traducción. Pero si los hablantes del inglés y el español prescindieran de la traducción, estarían

imaginando un vacío cultural al otro lado de una de las lenguas imperiales, y creyéndose, por ejemplo, que New York (*Nous York*, en un aviso de Air Canada) es tan foráneo que no sirve de nada, o que el Norte es apenas Gringolandia. La traducción ambigua o entrecortada no es apenas un límite a la comprensión: es también una asimetría que cura la bizquera en cuanto permite hacer guiños a los contrapunteos en los tratos AméRica(nos).

Las asimetrías mantienen vivo lo que el filósofo de la ética Emmanuel Lévinas llama el Decir, esto es, el misterio y trascendencia del trato social: no dejan que el lenguaje mate al Otro deseado captando correctamente su significado mediante la comprensión o la empatía.

<sup>1</sup> Susan Berk-Seligson, *The Bilingual Courtroom: Court Interpreters in the Judicial Process*, The University of Chicago Press, Chicago, 1990, p. 1.

<sup>2</sup> 111 Supreme Court 1859. La definición general del habeas corpus surgió de una decisión, en 1963, de *Towson vs. Sain*, redactada por el presidente de la Corte Suprema, Earl Warren. Las estadísticas principales cubren los casos vistos entre julio de 1976 y mayo de 1991. Véase: Linda Greenhouse, “High Court Votes to Further Limit the Appeals of State inmates”, *New York Times*, mayo 5, 1992, primera página y B10, column 2. Véase también la referencia en 60 US Law Week 4339, 1992; y en *American Law Reports*, 2d, 540, vol. 89, un publicación hecha por abogados, sobre casos de importancia constitucional.

<sup>3</sup> El supremo magistrado White, que redactó el reciente fallo, argumentaba que “la mejor destinación de los escasos recursos judiciales difícilmente puede consistir en duplicar la comprobación de hechos ante los tribunales federales, simplemente porque el peticionario ha omitido de modo negligente aprovechar las oportunidades que brindan los procesos en los tribunales estatales”. Véase: Greenhouse, “High Court Votes to Further Limit the Appeals”, B10, column 4.

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo: *Hernández vs. New York* [111 Supreme Court 1859 (1991)], donde el magistrado Anthony Kennedy redactó el fallo que exoneró al tribunal de las acusaciones de racismo, formuladas ante la ausencia de hispanos en el jurado. Los únicos dos jurados hispanos habían sido descalificados porque escucharían los testimonios in vivo mientras los demás se atenderían a transcripciones.

<sup>5</sup> Américo Paredes explica que el tiroteo tuvo lugar en el condado de Karnes, Tejas. Pero como el nombre es homófono de “carnes”, pronto acabó alterándose a “El Carmen”. Véase: Paredes, “*With His Pistol in His Hand*”: *A Border Ballad and Its Hero*, University of Texas Press, Austin, 1958, p. 210.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 57. La cita es del *San Antonio Express*, junio 25, 1901, p. 1.

<sup>7</sup> Paredes, “*With His Pistol in His Hand*”, pp. 100-102. Los periódicos son, respectivamente, el *Beeville Picayune*, agosto 7 de 1913, p. 1, y *The Bee*, de Beeville, agosto 15 de 1913, p. 4.

<sup>8</sup> Paredes, “*With His Pistol in His Hand*”, p. 88.

<sup>9</sup> Sobre las mujeres en este género, véase: María Herrera-Sobek, *The Mexican Corrido: A Feminist Analysis*, Indiana University Press, Bloomington, 1990.

<sup>10</sup> *Espuma y flor de corridos mexicanos*, Andrés Henestrosa, comp., Porrúa, Ciudad de México, p. 10. “El corrido es el vehículo del que el pueblo se vale no sólo para expresarse: es también su órgano periodístico. Y esto de un modo natural, pues por ahí empiezan las literaturas, todas por la época... Un corrido se hace de un día para otro, igual que una gacetilla de periódico, pues, como está dicho, tiene un fin informativo, es medio de propagar noticias”.

<sup>11</sup> *Canciones, Cantares y Corridos Mexicanos*, Higinio Vázquez Santa Ana, comp., Ediciones León Sánchez, México, s. f. Aunque no se da el año, por los corridos el libro es posterior a 1924, año que se menciona en el *Corrido de Vargas Vila*, p. 253. Es evidente que se publicó entre esa fecha y 1926, cuando Harvard adquirió el libro. La mayoría de los corridos que contiene traen fechas exactas.

<sup>12</sup> *Canciones*, Vázquez Santa Ana, comp., p. 240.

<sup>13</sup> Véase: Robert Rosenbaum, *Mexicano Resistance in the South West*, University of Texas Press, Austin, 1981, p. 49, donde remite a una aseveración de Américo Paredes, “*With His Pistol in His Hand*”, p. 125.

<sup>14</sup> *Canciones*, Vázquez Santa Ana, comp., p. 173. Citado también en Paredes, “*With His Pistol in His Hand*”, p. 151.

<sup>15</sup> El libro de Paredes trae diversas variaciones. Y hasta el libro de James Nicolopoulos sobre la cantante tejano-mexicana Lydia Mendoza, *Lydia Mendoza: A Family Autobiography*, Arte Público Press, Houston, Texas, 1993, incluye tres interpretaciones distintas. La

primera versión fue grabada por las Hermanas Mendoza, Lydia y Juanita, en 1967; la siguiente, por Los Trovadores Regionales (Pedro Rocha y Lupe Martínez), data de 1929. Por último, Salomé Gutiérrez, compositor, cantante y productor de discos, “Se sintió obligado a componer su propia versión... (de los ocho años de prisión) pues se le hacía que las transcripciones y traducciones en el folleto para Folkloric 9004 y los libros de Paredes no contaban toda la historia o la contaban incorrectamente”, (ms., p. 605).

<sup>16</sup> José Limón trae el dato en su “The Return of the Mexican Ballad: Américo Paredes and His Anthropological Text as Persuasive Political Performance”, en SCCR Working Paper No. 16, Stanford Center for Chicano Research, Stanford, Ca., 1986, p. 29. Véase también: José Limón, “Américo Paredes: A Man From the Border”, *Revista Chicano-Riqueña*, 8, 1980, p. 199.

<sup>17</sup> Frank Javier García Berumen, *The Chicano/Hispanic Image in American Film*, Vantage Press, Nueva York, 1995, p. 199.

<sup>18</sup> Paredes, “With His Pistol in His Hand”, p. 154. “En el condado de Carnes/ miren lo que ha sucedido./ murió el Cherife Mayor/ quedando Román herido./... / Se anduvieron informando/ como media hora después./ supieron que el malhechor/ era Gregorio Cortez”.

<sup>19</sup> Renato Rosaldo, “Politics, Patriarchs, and Laughter”, en *The Nature and Context of Minority Discourse*, Abdul R. JanMohamed y David Lloyd, comps., Oxford University Press, Nueva York, 1990, pp. 124-145.

<sup>20</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, “Poststructuralism, Marginality, Postcoloniality and Value”, en *Literary Theory Today*, Peter Collier y Helga Geyer Ryan, comps., Cornell University Press, Ithaca, 1990, p. 236.

<sup>21</sup> Berk-Seligson, *The Bilingual Courtroom: Court Interpreters in the Judicial Process*, pp. 60.

<sup>22</sup> Berk-Seligson, *The Bilingual Courtroom: Court Interpreters in the Judicial Process*, pp. 61.

<sup>23</sup> Véase, por ejemplo: Jacques Derrida, “Signature, Event, Context”, en *A Derrida Reader: Between the Blinds*, Peggy Kamut, editora, Columbia University Press, Nueva York, 1991.

<sup>24</sup> Frank Javier García Berumen, *The Chicano/Hispanic Image in American Film*, pp. 199-202.

<sup>25</sup> Rosa Linda Fregoso, *The Bronze Screen: Chicana and Chicano Film Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993, p. 70.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 70-71.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 77, cita al historiador Tatcho Mindiola.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>29</sup> Frank Javier García Berumen, *The Chicano/Hispanic Image in American Film*, citas de The Los Angeles Times, The Village Voice, Playboy.

<sup>30</sup> Jean-François Lyotard, *The Differend: Phrases in Dispute*, trad. al inglés de George Van Den Abbeele, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992, pp. 77-79.

<sup>31</sup> Ramón Saldívar, “Border Subjects and Transnational Sites: Américo Paredes’s *The Hammon and the Beans and Other Stories*”, en *Subjects and Citizens*, Michael Moon y Cathy Davidson, comps. Duke University Press, Durham, 1995, p. 385.

<sup>32</sup> David J. Weber, *Myth and History of the Hispanic Southwest*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1988, pp. 106, 141-148.

<sup>33</sup> Entre los críticos que tratan este tipo de temas, véase: Tobin Siebers, *The Ethics of Criticism*, Cornell University Press, Ithaca, 1988.

<sup>34</sup> El tiempo no es homogéneo, aunque los socialdemócratas creían que lo era y por tanto consideraban que el progreso era ineluctable. Esto los volvía perezosos, y aptos para acoplarse a programas fascistas. Homi Bhabha, en *The Location of Culture*, Routledge, Nueva York, 1994, p. 95, identifica el concepto de Benjamin de tiempo vacío y homogéneo con el del discurso nacionalista. Pero le abona la crítica a Benjamin en “Translator Translated: W. J. T. Mitchell talks with Homi Bhabha”, *Artform*, 7, marzo, 1995, p. 110.

<sup>35</sup> Homi Bhabha, “Race, Time, and the Revision of Modernity”, *Oxford Literary Review*, 13, 1991, pp. 204-205.

<sup>36</sup> La referencia es a Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y azúcar* (originalmente editado en La Habana, 1941). Desde entonces, la metáfora del contrapunto ha sido de uso regular en las discusiones sobre conflicto cultural y creatividad conflictual en América Latina. Existe una nueva traducción al inglés, con prólogo de Fernando Coronil (Duke University Press, Durham, 1995).

<sup>37</sup> *María* (1867) es la novela clásica de su puño. Es también la más leída, pirateada e imitada de la Latinoamérica del siglo XIX. Lectura obligatoria en los colegios colombianos, también está en los currículos normales de otros países.

<sup>38</sup> Waldo Frank intituló su libro sobre todo el hemisferio *Our America* (Boni and Liveright, Nueva York, 1919). Traducido en algunas referencias como *Nuestra América*, fue por ejemplo modelo e inspiración para José Carlos Mariátegui, el principal teórico de un marxismo particularizado de cuño peruano. “En Waldo Frank, como en todo gran intérprete de la historia, la intuición y el método colaboran... Unamuno modificaría probablemente su juicio sobre el marxismo si estudiase el espíritu —no la letra— marxista en escritores como el autor de *Nuestra América*... Diré de qué modo Waldo Frank es para mí un hermano mayor”. *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, Amauta, Lima, 1972, pp. 197; 192. El escrito de Mariátegui es de 1929.

<sup>39</sup> En “Do ‘Latinos’ Exist?”, *Contemporary Sociology*, 23, Mayo, 1994, pp. 354-356, Jorge I. Domínguez trae esta observación, sacada de dos libros que reseña: Rodolfo O. de la Garza y otros, *Latino Voices: Mexican, Puerto Rican and Cuban Perspectives on American Politics* (Westview Press, Boulder, 1992) y Rodney E. Hero, *Latinos and the U.S. Political System: Two-Tiered Pluralism* (Temple University Press, Filadelfia, 1992). “Las grandes mayorías de mexicanos, puertorriqueños y cubanos se identifican por su procedencia nacional y no

como ‘latinos’ o ‘hispanos’”. Domínguez, “Do ‘Latinos’ Exist?”, p. 354.

<sup>40</sup> Luis Rafael Sánchez, “La Guagua Aérea: The Air Bus”, trad. al inglés por Diana Vélez en *The Village Voice*, enero 24, 1984.

<sup>41</sup> Tato Laviera, *American, Arte Público Press, Houston, 1985*.

<sup>42</sup> Véase: Juan Flores, *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity*, Arte Público Press, Houston, 1993.

<sup>43</sup> José Diego, “No”, en Iris Zavala y Rafael Rodríguez. *Libertad y Crítica en el Ensayo Político Puertorriqueño*, Ediciones Puerto, Barcelona, 1973, pp. 197-199.

<sup>44</sup> Así llama al país un inmigrante italiano en el show unipersonal de Deborah Lubar *A Story's a Story*, representado en Thornes, Northampton, Massachussets, 19-20 de abril, 1996. Reseñado por Chris Rohmann, “Of Miracles and La Merica”, *The Valley Advocate*, abril 18, 1996, p. 4.

<sup>45</sup> Debo esto al antropólogo e historiador Michel Rolph Trouillot.

<sup>46</sup> Rubén Ríos Ávila, “La raza cómica: Identidad y cuerpo en Pedreira y Palés”, en *La Torre*, 27-28, julio-diciembre, 1993, pp. 559-576.

<sup>47</sup> Véase el capítulo 1, nota 5.

<sup>48</sup> La referencia más obvia aquí es *Facundo: Civilización o barbarie*, de Domingo Faustino Sarmiento, salida de la imprenta en 1845 y obra de autoridad en todo el continente.

<sup>49</sup> La consigna salió de *Bases* (1851), de Juan Bautista Alberdi, fundamento de la constitución argentina que siguió a la guerra civil e inspiración de muchos otros legisladores hispanoamericanos.

<sup>50</sup> El Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales de los incas e historia general del Perú*, Parte Catorce, Libro Cuarto. Editorial Porrúa, Ciudad de México, 1998, p. 154. Estas mujeres públicas “Vivían en los campos, en unas malas chozas, cada una por si y no juntas. No podían entrar en los pueblos porque no comunicasen con las otras mujeres. Llámánles pampairuna nombre que significa la morada y el oficio, porque es compuesto de pampa, que es plaza o campo llano (que ambas significaciones contiene), y de runa que en singular es persona, hombre o mujer, y en plural quiere decir gente. Juntas ambas dicciones, si las toman en la significación del campo, pampairuna quiere decir gente que vive en el campo, esto es por su mal oficio; y si las toman en la significación de plaza, quiere decir persona o mujer de plaza, dando a entender que, como la plaza es pública y esta dispuesta a recibir a cuantos quieren ir a ella así lo están ellas y son públicas para todo el mundo. En suma quiere decir mujer pública”.

# Un deseo que interpela: subvirtiendo las normas morales de la erogenia masculina

Recorrido por la filmografía del cineasta Marco Berger

Santiago Peidro\*  
CONICET

Recibido: 10/07/2013; aceptado: 27/08/2013

## Resumen

El trabajo se propone investigar la filmografía del cineasta argentino Marco Berger analizando especialmente el tema que caracteriza su producción. Considerando principalmente un indicador comentativo recurrente en casi todos sus filmes, el plano Berger, se indaga la relación que esta marca enunciativa tiene con la totalidad del relato, haciendo posible una lectura del significado implícito que atraviesa toda la obra. El mismo se caracteriza por el cuestionamiento de los ideales que correlacionan sexo, deseo y género dentro de la masculinidad. A partir de una interpelación al deseo de los personajes masculinos, los relatos señalan una grieta de inadecuación, anormalidad, ilegibilidad e imposibilidad entre ese deseo emergente, el sexo y la expresión de género propia del personaje interpelado por esos deseos disidentes y problemáticos que los filmes despliegan.

**Palabras Clave:** Masculinidad | sexualidad | cine | homoerotismo | Berger

## An interpellating desire: subverting the moral norms of masculine erogenia

### Abstract

The purpose of this work is to analyze Argentine film director Marco Berger's filmography paying particular attention to the subject that characterizes his work. Considering "the Berger shot" an indicator of recurring commentary in nearly all his films, the relation that this declarative mark has with the totality of the story is closely studied, making the reading of the implicit meaning that runs through his work possible. This is characterized by the questioning of the ideals found in masculinity that correlate sex, desire and gender. Stemming from an appeal to the desire of the masculine characters, the stories indicate a crack of unsuitability, abnormality, illegibility and impossibility between that emerging desire, sex and the expression of gender proper to the character by those dissident and problematic desires that films unveil.

**Key Words:** Masculinity | sexuality | Film | homoeroticism | Berger

## 1. Introducción

Marco Berger es un director y guionista argentino nacido en 1977. Su filmografía comienza en el año 2007 y continúa hasta el presente. El objetivo de este escrito es revisar el tema que caracteriza esta producción, considerando principalmente un indicador comentativo recurrente en casi todos sus filmes. La relación que esta marca enunciativa tiene con la totalidad del relato, hace posible una lectura del significado implícito que atraviesa toda la obra.

### 1.1. Filmografía seleccionada

La filmografía de Berger incluye tres cortometrajes (*Una última voluntad*, 2007, *El reloj*, 2008 y *Platero*, 2010). Este último se encuentra dentro de un proyecto que agrupa cinco cortos de distintos realizadores, llamado precisamente, *Cinco*) y tres largometrajes (*Plan B*, 2009, *Ausente*, 2011 y *Hawaii*, 2013). A su vez, Berger dirigió el largometraje *Tensión sexual*, junto con Marcelo Mónaco, estrenado en 2012. Se trata de un proyecto que tendrá como mínimo dos volúmenes más, además del ya estrenado, *Volátil*. Este primer volumen

\* santiagopeidro@gmail.com

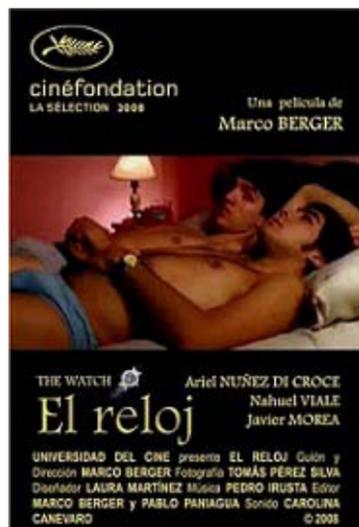
consta de tres episodios de Berger y tres de Mónaco. Los correspondientes al primer director, se titulan *El primo*, *Los brazos rotos* y *Entrenamiento*.

Antes de continuar, creo conveniente describir brevemente las sinopsis de cada uno de los filmes que abordaré aquí, dejando en este escrito excluidas las pertenecientes a los largometrajes *Hawaii*, recientemente estrenado y *Tensión sexual*, dado que el proyecto general se encuentra aún inconcluso.

#### 1.1.1. Una última voluntad

Cuenta la historia de un hombre que está esperando a ser ejecutado frente a un pelotón de fusilamiento en una zona rural. Su *última voluntad* antes de morir, es un beso. El problema que surge para los que deben hacerla cumplir es que en el lugar sólo están los soldados y el general del comando, todos varones.

#### 1.1.2. El reloj



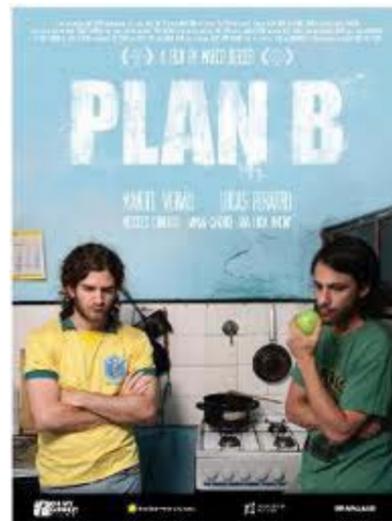
Juan Pablo, un joven futbolero, se cruza con otro adolescente, Javier, mientras esperan el colectivo en una zona despojada. Juan Pablo ofrece acercarse a Javier en taxi porque el colectivo tarda en llegar. Se dan cuenta de que se conocen a través de sus novias y al arribar a destino, Juan Pablo lo invita a pasar a su casa. Miran la televisión y luego el dueño de casa le ofrece al otro quedarse a dormir, puesto que sus padres no estaban esa noche. Ya semi desnudos, se acuestan uno al lado del otro en la cama matrimonial de los padres de Juan Pablo. Pero no duermen. Esperan. La súbita e inesperada llegada de la madre moviliza a los jóvenes, que se levantan de

inmediato. Javier vuelve a su casa y Juan Pablo se queda solo.

#### 1.1.3. Platero

El film está basado en el cuento *Platero y yo* de la escritora Natalia Moret, incluido en la antología *En celo*, que incluye relatos eróticos de jóvenes cuentistas argentinos. El original literario cuenta la historia de una chica que se excita espionando las fricciones eróticas de su hermana mayor con su novio, a quien le dicen "Platero" por su gran dotación genital. En la trasposición cinematográfica, la hermana se transforma en hermano y así se propone una exploración de los límites de una sexualidad experimentada a modo de un peligro inminente.

#### 1.1.4. Plan B



Bruno es un joven que mantiene una relación con su ex-novia, Laura, con quien se ve intermitentemente para tener relaciones sexuales. Sin embargo, él quiere volver a formar pareja con ella y cuando se entera de que ésta tiene un nuevo novio, decide averiguar quién es y descubre por una serie de rumores, que el chico sería bisexual. A partir de esta información, trama un plan a partir del cual lentamente se irá acercando a Pablo, el flamante novio de Laura, haciéndose su amigo y seduciéndolo con el fin de que se enamore de él, y así romper la pareja con la chica. Pero no tardará Bruno en darse cuenta de que su plan funcionó demasiado bien y que en medio de lo que él había pensado como un modo de volver con Laura, comienzan a surgir sentimientos genuinos entre los muchachos.

#### 1.1.5 Ausente



Se narra la relación entre un profesor de gimnasia y un alumno de escuela secundaria. Martín se lastima durante una clase de natación. Sebastián, el profesor, lo acompaña al hospital. Cuando salen, éste se ofrece a llevarlo a su casa, pero Martín quiere volver al club de natación porque allí debía reunirse con un compañero para irse esa noche a su casa. En el club ya no queda nadie y Martín ha olvidado su celular, sin batería, en la mochila de su compañero. No recuerda la dirección de su amigo, y su abuela, con quien él dice vivir, no está en casa esa tarde. Martín no tiene las llaves. Sebastián percibe que pasan las horas y el alumno no tiene donde ir. Nadie contesta en el colegio. El profesor decide entonces hacerse cargo del chico y lo lleva a su departamento. Al día siguiente, descubre que Martín había mentado tanto a él como a sus propios padres, quienes lo habían estado buscando con la policía toda la noche. Sebastián no tardará en descubrir la verdaderas intenciones del alumno en su deseo de ir a dormir a la casa de su profesor.

## 2. Erogenia masculina no normativa: la narración de un deseo

### 2.1. La performatividad del discurso cinematográfico

Todo film, como texto significativo, condensa, como sugiere el semiólogo francés Christian Metz, significados sociales, culturales, filosóficos y psicológicos (1971). El texto fílmico se halla enmarcado en el discurso cinematográfico como institución y hecho sociocultural multidimensional (económico, político, tecnológico) atravesado por un sistema de clasificación genérica que opera performativa-

mente. La filósofa norteamericana Judith Butler define la performatividad como "la reiteración de una una norma o conjunto de normas, y en la medida en que adquiere la condición de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las que es una repetición" (Butler, 1993: 34). Por lo cual, el discurso cinematográfico no sólo fija estereotipos y roles sociales, sino que transmite masivamente un modo de leer la disidencia sexual que es apropiada y reiterada por un público heterogéneo. El cine, como se indica en el film *The Celluloid Closet* (Rob Epstein y Jeffrey Friedman, 1995) funciona al modo de una gran fábrica de mitos que enseñó a los heterosexuales qué pensar de los gays y a los gays qué pensar de sí mismos. Sin embargo, esos mitos no surgen de totales invenciones *ex nihilo*, sino que se alimentan de los supuestos instituidos acerca de la diversidad sexual que se hayan diseminados en los distintos estratos de la sociedad. El cine, por lo tanto, no sólo es reflector y transmisor, sino que es creador y recreador de imaginarios culturales.

### 2.2. La ruptura del trinomio sexo-género-deseo

Los filmes que componen el corpus aquí delimitado, rompen con cualquier idea cristalizada que pudiera relacionar causalmente sexo, género y deseo. De acuerdo con Butler, estos tres significantes, ligados a la idea de un "sexo real", un "género verdadero" y un "deseo normal", están constituidos por normas culturales de inteligibilidad. Las mismas asumen la heterosexualidad del deseo, produciendo a su vez un régimen de verdad heterosexual, una matriz de inteligibilidad cultural, que liga de manera causal y expresiva esos tres términos, estableciendo patrones ideales del ser-mujer y del ser-varón (Butler, 1990 & 2004). Esta matriz, sostenida por ideas alzadas como Verdades absolutas, se mantiene vigente gracias al soporte que le brinda el sentido común compartido socialmente. Es decir, a partir de la sedimentación de creencias, opiniones y proposiciones repetidas sistemáticamente a lo largo del tiempo sin ningún tipo de análisis crítico, cuyo resultado es el de beneficiar el adormecimiento y tranquilidad de gran parte de una población determinada, manteniendo intactas sus instituciones y creencias.

Este principio de inteligibilidad opera como un principio de clasificación que separa a los "verdaderos" varones heterosexuales de otros menos "reales", "legibles", "posibles", "adecuados" o "normales". De este modo, "el género es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas -dentro de un marco regulador muy estricto- que se inmoviliza con el tiempo para crear

la apariencia de sustancia, de una especie natural del ser” (Butler, 1990: 98).

Los filmes aquí delimitados se encargan de cuestionar los ideales que correlacionan sexo, deseo y género dentro de la masculinidad. A partir de una interpelación al deseo de los personajes masculinos, los relatos señalan una grieta de inadecuación, anormalidad, ilegibilidad e imposibilidad entre ese deseo emergente, el sexo y la expresión de género propia del personaje interpelado por esos deseos disidentes y problemáticos que los filmes despliegan. Éstos se producen en contextos presuntamente heterosexuales y viriles, como el grupo de soldados en *La última voluntad*, los dos jóvenes futbolistas que compartieron una salida al cine con sus respectivas novias en *El reloj*, el vestuario de hombres de un club deportivo junto con la relación alumno – profesor de gimnasia en *Ausente*, la amistad de dos muchachos de barrio en *Plan B* y el lazo entre cuñados en *Platero*. Los personajes femeninos que se incluyen en estos filmes, cumplen la función de permitir que el relato pueda enmarcarse dentro de un universo heteronormativo, puesto que muchas de las mujeres que aparecen en cada historia se vinculan directamente con los personajes masculinos sorprendidos por un deseo homoerótico. La primera secuencia de *Platero* posterior a la placa donde se lee el título del cortometraje, presenta un juego sexual entre una chica que persigue al joven por toda la casa, intentando descubrir el slip que cubre su zona genital. En *El reloj*, mientras los dos varones esperan el colectivo, hay un *flashback* que retrotrae a una escena en un cine donde ambos muchachos se encontraban acompañados por sus respectivas novias. En *Plan B*, el intento de Bruno por recuperar a su ex novia es la premisa inicial para el desarrollo de la trama. En *Ausente*, tanto el alumno como el profesor tienen una mujer a su lado. En el primer caso, la pareja va al cine, habla de amor, estudia y lee en la misma cama. Por el lado del profesor, la mujer es su novia y si bien no conviven, comparten mucho tiempo juntos. De este modo, el deseo homoerótico se presenta de modo invasivo, irrumpiendo en el marco heteronormativo que cada uno de los filmes propone. Parecería ser que el mundo militar de *La última voluntad* resulta lo suficientemente heterosexual como para no requerir la presencia de ningún personaje femenino que genere un contrapunto con la irrupción de una erogenia diversa a la hegemónica.

### 2.3. El arrebató de un deseo transgresor

Pocos filmes argentinos logran narrar el deseo como ocurre con los relatos aquí propuestos. Mucho menos un

deseo adolescente sostenido en lo que podría llamarse un erotismo masculino no normativo, o una variación erótica de la heteronormatividad masculina. Este grupo de filmes que se ocupa del deseo de adolescentes varones, no puede adscribirse bajo una estética *camp*<sup>1</sup> o propuesta paródica del mundo de la homosexualidad. Nada de eso, sino que de lo que aquí se trata es de la presencia de un deseo masculino no regido por una norma heterosexual, y aún así, viril.

Todos estos relatos comparten un mismo nodo temático, que podría resumirse en la puesta en escena de un deseo masculino transgresor de las pautas esperables respecto de la erogenia viril hegemónica<sup>2</sup>. Se trata de un empuje hacia deseos que sorprenden y afectan, en primer lugar, a aquellos personajes que son interpelados por la aparición de un objeto sexual de su mismo sexo biológico y su misma expresión de género masculina. Se plantea un deseo que obliga a repensar los lazos sexuales, amorosos y de amistad entre los hombres.

En segundo lugar, la propuesta de estos filmes no se agota en hacer emerger estos deseos en los personajes masculinos, sino que se incluye una clara interpelación a la fantasmática del espectador, dirigiéndolo hacia, por lo menos, un territorio de incomodidad a partir de la presencia de elementos precisos presentados generalmente al comienzo de los relatos, que podrían definirse como indicadores comentativos y de los cuales me ocuparé en el apartado siguiente.

Sea a los personajes o al espectador, la emergencia de esos deseos presentes en los relatos no dejan más alternativas que hacer responsabilizar a quienes son destinatarios de esa interpelación. Los relatos obligan a dar cuenta de ese deseo que atraviesa disruptivamente, dejando anulada la posibilidad de cerrar los ojos frente a él. Por más que no se quiera, no se puede omitir la paradójica condición de la deliberación moral y de la tarea de dar cuenta de lo que sucede en cada subjetividad frente a esa interpelación. “Aun cuando la moral proporciona un conjunto de normas que producen un sujeto en su inteligibilidad, no por ello deja de ser un conjunto de normas y reglas que el sujeto debe negociar de una manera vital y reflexiva” (Butler, 2009:21) Pero ¿cuales son las normas que establecen la viabilidad del sujeto? Solo somos conscientes de nosotros mismos luego de haber infringido un daño, dice Nietzsche (Nietzsche, 1971). ¿Acaso solo damos cuenta de nosotros mismos luego de que la confortable seguridad en la que creemos descansa nuestra erogenidad ha sido interpelada de un modo disidente?

Ahora bien, no interesa en estos filmes si a los personajes los definimos como homosexuales, heterosexuales o

bisexuales. La propuesta trasciende esos lugares comunes de aquellos filmes que podrían ubicarse dentro de algún tipo de género de temática gay (si acaso existe tal cosa). De lo que se trata en estos relatos es de la narración de deseos difícil de ser sobrellevados y que muchas veces deben ser silenciados a causa de la impermeabilidad de roles sociales, de lo culturalmente esperable para determinado sexo-género.

Estos filmes no se detienen en todos los casos en los desenlaces de esos deseos ni en los caminos que pudieran transitar, los filmes no son tampoco simples relatos donde el espectador debe asistir pasivamente a una concatenación de sucesos. Podría decirse que las historias que se cuentan en todos estos textos son muy similares entre sí, porque la intención trasciende la anécdota. En estas películas, el deseo y la angustia operan en sintonía. La intangibilidad, prohibición o imposibilidad de acceso al objeto de deseo es acompañada por la angustia propia de la inadecuación de ese deseo con las normas de viabilidad sexo-generizadas. La correspondencia virilidad-heterosexualidad deja por fuera el acceso de estos personajes viriles al mundo homoerótico. En *Platero*, por ejemplo, a la inadecuación entre objeto de deseo socialmente esperable y expresión de género se le suma, por un lado, la relación de parentesco entre los jóvenes (cuñados) más la posición de macho heterosexual del personaje de *Platero* que lo hace inaccesible para el otro adolescente. En *Plan B*, al contrario, la angustia merma hacia el final, cuando la relación de amor entre los muchachos puede consumarse y ser inscrita en un lazo social. Sin embargo, el deseo nunca se satisface y estas narraciones muestran claramente la metonimia estructural del deseo, su movimiento incesante. Pero se trata de una imposibilidad que no depende de instancias exteriores. Aquí no hay Iglesias, padres o instituciones que juzguen esos deseos que se despiertan. Si todo film de ficción cuenta siempre la misma historia bajo apariencias y peripecias diversas: el enfrentamiento entre la ley y el deseo (Aumont, Bergala & otros, 1983: 122), los filmes dirigidos por Berger proponen una dialéctica en esa línea, pero donde la ley no se haya encarnada en ninguna figura externa, sino que se encuentra internalizada y se sostiene en lo que resulta socialmente asignable a un sexo-género en particular. Los textos filmicos aquí abarcados no incluyen policías de género o censores de prácticas sexuales tal como ocurre en la gran mayoría de los filmes argentinos que abordan temáticas vinculadas a la homosexualidad, la intersexualidad o el mundo trans. No se trata aquí de delegar las inhibiciones o prohibiciones de la potencia de un deseo en factores externos, como puede verse en filmes

como *Adiós Roberto* (Enrique Dawi, 1985), *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986), *Un año sin amor* (Anahí Berneri, 2005), *Mía* (Javier Van de Couter, 2009), *XXY* (Lucía Puenzo, 2007), *El último verano de la boyita* (Julia Solomonoff, 2009), etc. En los filmes que aquí nos ocupan no hay necesidad de remarcar la prohibición social de un deseo, ésta ya está lacrada en cada uno de los personajes. Distinto sería si los personajes en cuestión respondieran al estereotipo femenino socialmente reproducido de la homosexualidad masculina.

Si bien en *Ausente* se incluye la presencia o mirada de personajes externos, que observan la relación entre el alumno y el profesor, como el encargado del edificio de este último y una vecina, su función es más acentuar el sentimiento paranoico del profesor por la acción que está llevando a cabo, que explicitar alguna condena moral.

En definitiva, todos estos relatos exploran los límites de una sexualidad donde se experimenta el inminente peligro de ir más allá de los deseos aceptados y autorizados por una supuesta identidad que confina eróticas particulares y específicas para cada quien, de acuerdo a un sexo biológico y a una determinada expresión de género. Se pone en escena un padecimiento gozoso y redundante de personajes masculinos que se descubren deseando lo ilícito, tal como el adolescente que se excita con el novio de su hermana en *Platero* y los observa besándose y frotando sus cuerpos mientras simula estar dormido o escondido tras una pared del patio, el soldado que luego de besar al condenado a muerte en *La última voluntad* no puede gatillar el fusil, la turbación del profesor de educación física en *Ausente* frente a la presencia de su alumno durmiendo semi desnudo en el sillón de su living, o la enigmática invitación, que en *El Reloj*, Juan Pablo le hace a Javier, preguntándole “¿querés pasar un rato?, mis viejos se fueron a Rosario”, donde la aclaración de la ausencia de los padres funcionaría como aval para el despliegue de un deseo aún inédito. Esa misma incertidumbre se hace más evidente ante la extrañeza de la presencia de Javier en la casa a la que ha sido invitado. Al entrar, el primo de Juan Pablo le pregunta a Javier si ambos son compañeros de fútbol, a lo que éste responde negativamente. Cuando llega la madre, le pregunta si es el hermano de Laura, y éste vuelve a responder por la negativa, sin aclarar nunca quien es, ya que precisamente lo que sostiene la trama es la imposibilidad de saber quien es o será Javier para Juan Pablo y qué lugar ocupa éste en su deseo, a la vez que se remarca la imposibilidad de hacerlo palabras, de nominarlo. Nada se explicita y cuando ambos se acuestan para dormir en la cama matrimonial de los padres quedándose en ropa interior, se mantienen en

silencio, con sus miradas vagabundas a la espera de algo incierto e inexplorado aún para ellos, como si aguardaran algo que no ha germinado todavía, pero que por algún motivo no explicitado en el relato, los encuentra uno junto al otro. Y si bien podría tratarse de una simple amistad, podría suponerse también que la súbita llegada de la madre, interrumpiendo la pasividad de esos cuerpos inermes e inmóviles, funcionaría como sancionadora de un posible deseo punible, ya que cuando ella arriba, Juan Pablo dice “llegó mi vieja, este es su cuarto, pero igual está todo bien, siempre dormimos acá”, al tiempo que se levanta y se viste inmediatamente seguido por su amigo. Sin embargo, si efectivamente está “todo bien” con el hecho de compartir la cama con un amigo, ¿por qué se levantaría y vestiría con tanta premura? Así, la prohibición del deseo homoerótico se encontraría internalizada y explicaría el actuar de los jóvenes que se comportan como si estuvieran incurriendo en un delito. Por último, se hace más explícito que la imposibilidad no se presenta a causa de un juicio externo, puesto que la madre incluso le propone a Javier quedarse a dormir, ante lo cual Juan Pablo insiste que no.

La presencia constante de un deseo homoerótico no sólo se evidencia en los diálogos o las miradas, sino que en muchos de estos filmes hay una exacerbada presencia del calor, de cuerpos sudados, agua y piscinas donde las prendas de vestir sobran y los cuerpos se muestran apenas cubiertos, dispuestos como objetos de deseo, aunque siempre justificadamente, ya sea por las elevadas temperaturas y los ventiladores insuficientes de *Platero y El Reloj*, la cercanía a alguna piscina, en *Ausente y Platero*, el contexto de un vestuario, como ocurre en *Plan B y Ausente*, e incluso en el marco de una revisión médica, como el caso de *Ausente. La última voluntad* es el único de estos relatos en el cual los cuerpos permanecen ocultos casi en su totalidad. En este cortometraje, los soldados hacen un sorteo para ver quien le concederá el beso a quien está a punto de ser fusilado. Ninguno se ofrece voluntariamente para dicha tarea, y si bien el general no había sido incluido en la tómbola diseñada por uno de los soldados, él mismo se ofrece a participar, él mismo quiere correr el riesgo de ser elegido para besarse con otro hombre. De ese modo, podría experimentar una relación homosexual, sin alejarse de lo esperable y socialmente designable para un hombre viril, heterosexual y militar, ya que de hacerlo, lo haría obligado por el azar o la lealtad para con sus soldados: “El general debe pasar por las mismas adversidades que sus soldados”, afirma el mismo general al ser excluido del sorteo. Por otro lado, resulta aún más interesante como el soldado que finalmente tuvo que cumplir la misión, se

acerca al condenado y lo besa en la boca, siendo que en ningún momento este último había aclarado que deseaba ser besado en esa zona. Simplemente “un beso”, esa era su petición. De este modo, puede verse también cómo los personajes que responden a los cánones de la virilidad y la heterosexualidad, suelen verse seducidos por un deseo homoerótico latente que los descoloca de su supuesta seguridad identitaria de heteronormatividad.

Finalmente, todos estos filmes proponen deseos no permitidos por la misma erótica heterosexual que los sanciona desde un discurso restrictivo que insista en el binario heterosexual-homosexual del deseo correlacionado con un sexo determinado y una expresión de género en particular, como la forma exclusiva para entender el campo de la sexualidad, “performando una operación reguladora de poder que naturaliza el caso hegemónico y reduce la posibilidad de pensar su alteración” (Butler, 2004: 70-71).

#### 2.4. La anti-arquetipia del desviado sexual

En los personajes de estos filmes, no se asocia el desvío del deseo heteronormativo con falta de hombría o de virilidad. Tampoco se vincula el deseo homoerótico con la sensibilidad o el mundo artístico, ni se vuelve necesario explicar la etiología de los deseos disidentes de los personajes, generalmente asociados, en muchos otros filmes, a relaciones edípicas patológicas sostenidas desde elementos apropiados de la psiquiatría o el psicoanálisis. En este sentido, resulta notable la existencia de supuestos de los cuales muchísimos filmes parten para arribar a la idea de “desviación sexual”, de la cual diversos personajes participan respondiendo de modo genérico. Los personajes “desviados” que se propagan en la historia del cine, no solo argentina, podrían englobarse en tres paradigmas que los acompañan siempre -existen valiosas excepciones- y que el cine ha explotado a lo largo de toda su historia:

- 1- el paradigma de la patologización: desviados enfermos.
- 2- el paradigma moralista: desviados malvados y/o criminales.
- 3- el paradigma de la inversión: desviados maricas o afeminados.

Sin ser la intención aquí la de detallar cada uno de estos paradigmas<sup>3</sup>, merece la pena mencionar que la filmografía de Berger le escapa a la caracterización de los personajes en esos términos. Quizá esta decisión perturbe la cristalización de la mencionada matriz de inteligibilidad cultural, ya que la repetición sistemática de determinados arquetipos opera performativamente, enquistando aquello que es

enunciado iterativamente, naturalizando las figuras que se reproducen desde diferentes discursos, produciéndose en consecuencia, efectos ontológicos consolidados de este tipo de personajes. Como consecuencia, no sólo se logra beneficiar el adormecimiento y tranquilidad de gran parte de un público que recibe los arquetipos manteniendo intactas sus creencias e ideales respecto de la diversidad sexual, sino que también, corolario de la performatividad es que estos mismos arquetipos resultan luego necesarios para el encuentro entre el texto fílmico y el espectador, puesto que son elementos maniqueos de rápida comprensión y catalogación. El estereotipo contribuye a una visibilización inmediata (Dyer, 1993) que al activarse en la trama con un repertorio acotado de *clichés*, se convierte velozmente en expresión de ideología de representación, compartiendo el supuesto de que, por ejemplo, el deseo homoerótico masculino es ridiculizable, abyecto, rechazable, patologizable, femenino, parodiable, etc.

Precisamente, los filmes aquí analizados funcionan oponiéndose a los *clichés* y sacando al espectador del encuentro con elementos fácilmente asimilables a eróticas o poéticas definidas. Decíamos al comienzo que existen determinados elementos que en los filmes de Berger interpelan no sólo a ciertos personajes dentro de la diégesis, sino que también existe una clara dirección de interpelación hacia el espectador, para ahorrarle la comodidad de habitar la seguridad de los géneros, las eróticas, los sexos y los deseos culturalmente hegemónicos. Estos filmes no sobresalen por la grandeza de sus *plot points*<sup>4</sup>, o por ser historias con guiones de giros inesperados o sucesos sorprendentes (con excepción de *Ausente*, que puede ubicarse dentro de un género cinematográfico específico). Se trata más bien de un deseo expuesto crudamente, que busca arrancar al espectador de la inercia de aceptar pasivamente las normas culturales de inteligibilidad sexual y genérica que comandan las relaciones humanas.

Es especialmente a partir de un elemento puntual que analizaré detalladamente en los apartados siguientes el modo en el que puede distinguirse esta interpelación al espectador al comienzo de cada uno de los relatos.

### 3. Un indicador comentativo que interpela al espectador

#### 3.1. Algunas particularidades del texto fílmico

En el apartado anterior se hizo hincapié en la recurrencia de ciertos elementos precisos que se presentan al comienzo de cada narración y que tienen como finalidad interpelar al espectador. Antes de analizar esos elementos,

vale la pena mencionar que el estudio de la lengua se ocupa de aquellos elementos invariantes y útiles para describir su especificidad dentro de un sistema determinado. Por otro lado, el estudio de la enunciación busca dar cuenta de la localización del sujeto en el discurso. Considerando esta sola diferencia, entonces, la subjetividad no se presenta como un obstáculo analítico, sino que es puesta en un primer plano en el marco discursivo. De este modo, la teoría de la enunciación se ocupa de analizar las huellas del sujeto dentro del discurso.

El italiano Gianfranco Bettetini, especialista en teoría y técnica de la comunicación audiovisual, afirma que el sujeto de la enunciación “hace de la subyacencia su razón de ser” (Bettetini, 1984:29). Se trata de un sujeto que se somete a las exigencias de un proyecto, acumulando sobre sí los indicios de una intencionalidad que no es toda del sujeto empírico y a veces resulta contraria a sus expectativas. Es el enunciado textual, el film en nuestro caso, que dotado de huellas y marcas, produce la instancia de un sujeto que enuncia. Su ausente presencia se deja ver en los rastros e improntas tras el trabajo de escritura. Bettetini define al sujeto de la enunciación como aquel que

“indentificable, como es sabido, con un aparato cultural ausente del intercambio comunicativo, productor del texto, y al mismo tiempo producido por el texto, en el cual deja las huellas de su trabajo de organización semiótica y de su estrategia comunicativa, asume a menudo, en confrontación con su discurso, una actitud fundamentalmente narrativa” (Bettetini, 1984: 68).

Ahora bien, en cuanto a la particularidad del lenguaje cinematográfico, considerando a éste globalmente, no es posible encontrar sistemas organizados muy diversos unos de otros como lo son los de cada lengua. Es un debate extenso el que se refiere a la definición de las unidades diferenciales del lenguaje cinematográfico, puesto que las unidades discretas que pudiera tener éste, no se comparan con las que tiene la lengua. En este punto, hay para quienes el plano podría ser considerado una unidad, pero Metz se encarga de subrayar que la búsqueda por definir la unidad mínima a partir del plano, se apoya en la confusión entre lenguaje y código por lo que el plano sólo puede por tanto considerarse como la unidad del código del montaje (Metz, 1972). De este modo, las unidades distintivas del cine intervienen con independencia de las fronteras del plano.

Efectivamente, en los filmes que nos ocupan en este escrito, podemos recortar una unidad recurrente que va más allá de los límites del plano. El crítico cinematográfico Oscar Cuervo ha llamado a dicha unidad, “plano Berger” (Cuervo, 2012) por ser una característica peculiar de

este director. Debemos remarcar que a pesar de que el plano lleve el nombre del director, no es posible asimilar al sujeto de la enunciación con el director o guionista de un film. Como se afirmó anteriormente, el sujeto de la enunciación de somete al proyecto, es parte del mismo y es resultado de la producción que no involucra sólo al sujeto que dirige la obra. El discurso cinematográfico incluye una diversidad de instancias (guión, montaje, fotografía, vestuario, sonido, música, dirección de arte, producción, actuación, etc.) que haría imposible poner en una misma línea a la persona que dirige la película y al sujeto de enunciación, que solo existe considerando la totalidad del film. Además, el resultado de la enunciación puede divergir de las intenciones del director, las cuales no revisten el interés que sí envuelve al sujeto de la enunciación o al “gran imaginador”, en palabras de Gaudreault y Jost (1995).

### 3.2. Comentario y relato

Para analizar particularmente los elementos delimitados de la filmografía aquí propuesta, resulta interesante hacer uso de una de las derivaciones teóricas de la distinción entre los dos planos de la enunciación (historia y discurso) analizados por Benveniste (2007) que son las nociones de relato y comentario (Weinrich, 1974 & Bettetini, 1984).

Bettetini afirma que el comentario es el producto discursivo de una actitud del sujeto enunciador. El universo del comentario es contrapuesto al del relato, ya que el primero está intencionalmente definido como correspondiente al universo concreto en el cual se establece la relación entre quien se expresa y quien recibe esa expresión, sea a través de la lectura, la escucha o la mirada. La función del comentario implica reducir o motivar la determinación aportada por el relato. “En el comentario se favorece la autonomía del discurso y de la enunciación respecto al relato” (Bettetini, 1984: 72). Puntualmente en el cine, y en el medio audiovisual en general, el comentario se hace explícito a través de huellas técnicas producidas por el trabajo de escritura del sujeto de enunciación, sean estos movimientos de cámara, *zooms*, *raccords* del montaje, relaciones entre banda sonora e imágenes, angulaciones aberrantes, uso de fundidos, tamaños de los planos, etc. La unidad recortada en lo que Cuervo denomina “plano Berger”, ya veremos porqué, puede considerarse una marca comentativa clara del sujeto de la enunciación. Si como menciona Bettetini, el relato comporta distensión, generada por el saber encontrarse frente a otro mundo, el comentario es

un componente del discurso mucho más tenso. Allí, el sujeto enunciador está implicado directamente, dado que su actitud comunicativa pretende una notable atención participativa por parte del destinatario, que no puede distenderse. Lo que el comentario enfatiza, el espectador no puede obviar. Es esto lo que con exactitud sucede ante la mostración del “plano Berger”.

Los filmes aquí analizados no se presentan particularmente ricos en indicios comentativos. Luego de la presentación inicial del “plano Berger”, el sujeto de la enunciación no evidencia fuertemente las marcas de su escritura y busca más bien ocultarse detrás del relato. Pero en todos los filmes se hace explícita la presencia de un indicador, de una actitud comunicativa que si bien pertenece al mundo del relato, a la vez se destaca de él. El indicador comentativo de los filmes dirigidos por Berger se presenta al modo de un motivo. De este modo, los genitales masculinos capturados por el “plano Berger”, operarían como motivos donde el deseo homoerótico no normativo, como ya se trabajó en los apartados anteriores, sería el tema fundamental. Podría afirmarse también que la reiteración de un mismo motivo en casi todo el corpus delimitado, funcionaría incluso al modo de un *leitmotiv*. Detallemos ahora en qué consiste este indicador comentativo, *leitmotiv* en la obra de Berger.

### 3.3. “Plano Berger”

El motivo en cuestión es presentado en todos estos filmes (excepto en *La última voluntad*), en la secuencia inicial del relato. Se trata de una imagen que a veces es presentada en plano fijo, otras como parte de la misma secuencia en movimiento, pero donde siempre se trata de un primer plano de la zona genital de un varón joven. El reconocimiento de esta huella, de este subrayado primer plano, requiere de la actividad interpretativa del espectador. “Entre el contenido de la imagen audiovisual y el ojo y oído del espectador se realiza una espacialidad ‘vacía’, un lugar que el espectador está obligado a llenar y a formar desde su mismo papel el intercambio comunicativo” (Bettetini, 1984: 33). Efectivamente, al surgir alguna forma de exceso, ruptura, desviación o énfasis respecto de la lógica del relato, se desencadena la actividad inferencial del espectador, que no sólo se interroga por la causa de una determinada marca comentativa, como es el caso de un primer plano de un genital masculino enfatizado bajo la ropa, sino que además resulta interpelado por ella, despertando el sistema simbólico en él inscrito.



Veamos entonces las primeras secuencias de algunos de los filmes para ilustrar lo dicho anteriormente.

La primera secuencia de *El reloj* muestra en diferentes planos el paso del tiempo. Del atardecer al anochecer. Cuando finalmente se hace de noche, un plano captura a los dos varones adolescentes, Javier y Juan Pablo. El primero más próximo a la cámara, de pie, y el otro en profundidad de campo fuera de foco, sentado en el cordón de la vereda de una calle vacía. Ambos esperan el colectivo. Aún no se conocen. El encuadre incluye en plano general al personaje sentado, sin fragmentarlo, lo que obligaría a recortar al personaje que se encuentra de pie, delante de aquel. La cámara toma en foco la parte del cuerpo de Javier que va desde la cadera hasta las rodillas. Se ve entonces, en un casi primer plano, la zona genital de Javier cubierta por sus shorts de fútbol. El detalle recortado por el encuadre previamente descrito sólo es visto por el espectador y no por el personaje fuera de foco. Aquí se explicita entonces la interpelación al espectador antes mencionada, quien debe enfrentarse no sólo con una imagen que invita a ser descifrada por la incertidumbre de cómo se implicará el detalle sexual subrayado por el sujeto de la enunciación en relación con el otro personaje que comparte el “plano Berger”, sino también por el modo en que dicha imagen impactará sobre su mediación fantasmática y simbólica al ser expuesto a ese plano cargado de erotismo. El comentario “implica siempre la atribución de una dirección del sentido” (Bettetini, 1984:78) que en este caso, no es otra que sexual.

El cortometraje *Platero* presenta una similitud grande con el indicador comentativo primero presentado en *El reloj*. En este caso se trata de un plano fijo, el primero del film, que muestra una pileta de lona en profundidad, con hombres y mujeres jóvenes jugando a tirarse agua. Desde fuera de campo se coloca una bandeja con bebidas que queda depositada en primer plano, dejando a los jóvenes en segundo plano. Una voz femenina grita “chicos” y uno de

los muchachos que estaba en la pequeña piscina se acerca a la bandeja con bebidas, y por ende a la cámara. De este modo, su zona genital, con su short blanco mojado, queda en un primer plano durante el tiempo que el personaje fragmentado, Platero, bebe agua fuera de cuadro. Éste apoya luego el vaso vacío y vuelve corriendo a la pileta con los demás. La cámara no se ha movido. Segundos más tarde, hay un corte a negro con el título del cortometraje. Una vez más, la zona genital de un adolescente varón es presentada en primer plano, como indicio de lo que vendrá e interpelando sólo al espectador, que es el único destinatario de aquello, siendo que aún ningún personaje ha sido testigo de esta imagen. También aquí surge la expectativa respecto del lugar que esa imagen tendrá en la totalidad del relato y del porqué de su énfasis.

En el largometraje *Plan B* esta unidad narrativa se presenta en una secuencia dividida en cuatro planos. El primero de ellos muestra a Bruno jugando con un gato cachorro en una plaza. La cámara panea hasta encontrar a Laura, la ex novia de Bruno y actual de Pablo, que camina en dirección a este último. Se besan, hablan sin que se oiga lo que dicen, sólo se oye una música extra diegética. El siguiente plano resignifica lo visto previamente, puesto que la cámara toma un plano corto de Bruno mirando la escena entre Pablo y Laura. El tercer plano, transformado entonces en subjetiva de Bruno, vuelve con la pareja. La cámara se mueve lentamente de Laura a Pablo hasta que tras un corte, se pasa al último plano de la secuencia, un primer plano que captura la mano de Pablo sosteniendo su cámara de fotos junto a su zona genital, el ya mencionado “plano Berger”. En este caso, como en el siguiente, y a diferencia de los casos anteriores, es la mirada de un personaje la que conduce al detalle de la zona genital del otro, aunque en el caso de *Plan B*, la cámara de fotos se posiciona junto a los genitales, por lo que la incertidumbre radica también en qué relación guardan estos dos elementos. Hacia el final del film, cuando Pablo le muestre a Bruno una fotografía de él mismo sosteniendo el gatito, sabremos que esa cámara de fotos había fotografiado, al modo de una mirada correspondida entre los personajes, la intimidad de Bruno. Por otro lado, el indicador comentativo de esta secuencia se ubica de modo más integral dentro del mundo del relato y no permanece aislado del mismo.

En *Ausente*, más que en ninguna otra película de este corpus, el carácter indicial, la marca enunciativa propia del “plano Berger” se sostiene a lo largo de casi todo el film a través de una música *desuspense* extra diegética cargada de sinfonismo y dramatismo. La secuencia inicial presenta una multiplicidad de planos detalles de fragmentos

corporales de un joven semi desnudo. Dedos, labios, ojo, hombro, abdomen, espalda, entre pierna, etc. La música se detiene súbitamente cuando la escena se significa como la de una revisión de pileta. Hay un médico observando los pliegues inguinales, los pies, las manos. Pero por sí esta sola secuencia no hubiera brindado el suspenso suficiente, indicando una atmósfera de incertidumbre que deberá ser descifrada, la secuencia posterior vuelve a retomar la misma música extra diegética con la imagen del joven Martín Blanco en el vestuario del club, luego de ser revisado por el médico. Se lo ve mirar hacia fuera de cuadro. La alternancia de planos y contra planos entre su mirada y la de los demás jóvenes que se están desvistiendo en el vestuario incluye como ante último plano, la zona genital de otro joven en ropa interior, el “plano Berger”. Si en *Plan B*, la mirada de Bruno podía no ser leída en términos exclusivamente sexuales puesto que no sólo incluía la zona genital de Pablo, sino que había, además de la cámara de fotos, una mujer en la escena, *Ausente* no deja dudas al respecto. Es una subjetiva clara del personaje del alumno. Sin embargo, el suspenso pareciera ya no agotarse en el carácter indicial de dicha unidad narrativa, sino que se mantiene por la música de suspense. Podríamos hipotetizar que la inclusión de la música sinfónica extra diegética de este último film, responde a la necesidad de incluir un elemento nuevo en el relato, para mantener la incertidumbre del indicador comentativo característico, ya que la calidad de *leitmotiv* que adquirió a lo largo de todos los filmes cronológicamente anteriores, supone una pérdida de expectativa para todo aquel que cuente con la información de los relatos precedentes. Así como sucede con determinados géneros discursivos o escuelas cinematográficas, la expectativa o perplejidad del espectador frente al motivo de los genitales en primer plano asume la forma de un estatuto estilístico y semiótico que caracteriza iterativamente toda la producción, dejando de ser tal vez un elemento de ruptura, para pasar a ser casi una marca obligada en todos los filmes. Esto no significa que el “plano Berger” no interpele al espectador independientemente de su reiteración, dado que aquél al que se le presente esa imagen, la asimilará, sea del modo que fuere, acorde a la fantasmática de sus deseos, inhibiciones, represiones, miedos o ideales sexuales.

#### 4. Reflexiones finales

El corpus de filmes seleccionados presenta un motivo que se repite en la primera secuencia de cada film (excepto en *La última voluntad*). Dicho motivo, *leitmotiv* de casi

toda la filmografía, es definido por ser un indicador comentativo que captura en un primer plano la parte genital de un varón adolescente. Llevando el nivel de análisis a un grado de abstracción mayor, podemos definir el tema central que atraviesa todo el corpus en general, como la puesta en escena de un deseo homoerótico divergente de la erogenia masculina hegemónica. Sin embargo, este tema tiene en cada uno de los filmes sus particularidades. El mismo no se agota sosteniendo la existencia de un deseo culturalmente ininteligible, sino que de lo que se trata, es de que dicha ininteligibilidad varía conforme al modo en el que se despliega ese mismo deseo, conforme al lazo social que puede o no habilitarse a partir de su irrupción. Michel Foucault señalaba que “la gente puede tolerar ver dos homosexuales que se van juntos, pero si al día siguiente estos sonríen, se toman de la mano y se abrazan con ternura, no pueden perdonarlo.” (Foucault, 1988:35). Cada uno de los filmes abre posibilidades distintas de enlaces homoeróticos y evidencia el error de referirse a la homosexualidad en singular.

En *Plan B*, el deseo no surge sino junto con la relación de amor creciente entre los dos amigos. Caso contrario sucede en *Platero*, donde una relación de amor entre los dos personajes masculinos sería impensada. No solo por la relación familiar que los une, sino por la posición prototípica de macho penetrador de mujeres y homofóbico característica del personaje de *Platero*, construida a partir del modo en que ríe, el lenguaje que emplea, el modo en que habla y se mueve. Es interesante cómo el personaje cuyos genitales son encuadrados por el indicador comentativo mencionado, presenta rasgos distintos en cada film, siendo que algunos terminan hacia el final del relato reposicionándose subjetivamente luego de la manifestación de deseo sugerida o enunciada por el otro personaje. Así como a Pablo se lo ve en la primera escena de *Plan B* besándose con su novia, hacia el final de la relato se ha posicionado subjetivamente de otro modo frente a la sexualidad, asumiendo una relación homoerótica. Algo similar ocurre en *Ausente*, donde si bien no se trata sobre el final, de la asunción de una relación homosexual, sí se produce una rectificación subjetiva por parte del profesor. Cuando el alumno le manifiesta su interés por que “pase algo” entre ellos, al comienzo éste reacciona golpeando al adolescente. Sin embargo, casi todo el film da cuenta de su turbación, de su imposibilidad de anclar el deseo de su alumno en algún lugar específico. Cuando finalmente Martín muere en un accidente, se produce un suceso maravilloso donde el joven se le aparece al profesor en el gimnasio del club, se buscan, aparecen y desaparecen

entre los lockers hasta quedar enfrentados. El profesor lo besa en la comisura de los labios y le pide perdón mientras llora, y así permanece angustiado luego de que el alumno desaparece y hasta que el film concluye. Son las disculpas de no haber podido ni sabido cómo hacer lugar a esa manifestación de deseo junto con su propia incertidumbre.

Todos estos filmes interpelan al espectador para que tome una posición frente a ese potencial lazo sexual, de amor o deseo entre dos varones. Y no puede no hacerlo. Cuestiona las normas morales en las que se legitima su modo de ser. Porque sea el asco, el odio, la repulsión, la indiferencia, el deseo, la inhibición, el amor, el rechazo, el llanto, la bronca o cualquier afecto que fantasmáticamente

se despierte en él, todo eso es ya una respuesta al vacío característico de un lazo social que no cumple con los lugares conocidos, que no mantiene las coordenadas claras, o los parámetros hegemónicos, ya que no se trata ni de una pareja heterosexual, ni de una pareja de *gays* afeminados o lesbianas hombrunas. Los filmes apuntan a un espectador que bien podrá ampliar sus márgenes de inteligibilidad o bien cerrarlos aún más y ocultar sus temores, ideales o creencias bajo clasificaciones que apelen a la biología o a algún tipo de orden providencial. Pero de ningún modo hay la posibilidad de no tomar una posición subjetiva o acallar la fantasmática que en cada uno se despliega frente a estas presentaciones de amor, sexo y deseo.

#### Referencias

- Aumont, J., Bergala, A. & otros (1983) *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 2011.
- Benveniste, É. (2007), *Problemas de Lingüística General*, tomo I (PLG I), México: Siglo XXI.
- Badinter, E. (1993) *XY. La identidad masculina*. Madrid: Alianza.
- Bettetini, G. (1984) *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Butler, J. (1990) *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Butler, J. (1993) *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2004) *Des hacer el género*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Butler, J. (2009) *Dar cuenta de sí mismo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Cuervo, O. (2012) “Tensión sexual vol. 1”. En Blog *La Otra*. Recuperado de <http://tallerlaotra.blogspot.com.ar...>
- Dyer, R. (1993) *The matter of images, Images on representations*. Londres: Routledge.
- Foucault, M. (1988) Michel Foucault, le gai savoir. En Revista *Mec*, 5, (Junio de 1988), 32-36.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1995) *El relato cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós.
- Metz, C. (1971) *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.
- Metz, C. (1972) *Ensayos sobre la significación del cine*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Nietzsche, F. (1971) *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.
- Sontag, S. (1984) “Notas sobre lo ‘camp’” en *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, Seix Barral.
- Weinrich, H. (1974) *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid: Gredos.

<sup>1</sup> Lo *camp* puede definirse, tal como lo hace Susan Sontag (1984), como una manera de mirar el mundo como fenómeno estético, como el amor por lo exagerado, por el ser impropio de las cosas, un culto a la exageración, al triunfo del estilo sobre el contenido. El sello de lo *camp* es el espíritu de la extravagancia.

<sup>2</sup> En términos heteroeróticos, lo masculino estaría asociado a “poseer, tomar, penetrar, dominar y afirmarse” (Badinter, 1993: 123). La heterosexualidad hegemónica implica a su vez que “la preferencia por las mujeres determine la autenticidad del hombre” (Badinter, 1993:123). De este modo, uno de los rasgos más específicos de la masculinidad y la virilidad, sería la heterosexualidad. Así, deseo, actividad sexual y expresión de género quedan estrechamente vinculados. A un sujeto que le ha sido asignado el sexo-género masculino al nacer, debe corresponderle una mujer, para poseerla y penetrarla y así afirmarse como hombre.

<sup>3</sup> Ver Peidro, S. (2012) “La construcción arquetípica de personajes de sexualidades no hegemónicas en el cine argentino” en *Questión. Revista especializada en periodismo y comunicación*. Vol. 1 N°35

<sup>4</sup> El *plot point* hace referencia a un hecho significativo dentro de una trama, un episodio o acontecimiento que genere un cambio de dirección en el relato.

# El uso del cine en la enseñanza de la psiquiatría: una propuesta metodológica

Pablo Hernández Figaredo\* & Laureano García Gutiérrez

Universidad de Ciencias Médicas “Carlos J. Finlay”, Camagüey, Cuba

Recibido: 28/05/2013; aceptado: 15/08/2013

## Resumen

Se realizó una investigación cuanti-cualitativa para implementar una propuesta metodológica con el uso de filmes que faciliten la docencia en la asignatura Psiquiatría. (5º año de Medicina) La misma se aplicó a 91 estudiantes de la Universidad de Ciencias Médicas “Carlos J. Finlay” de Camagüey, de ambos sexos y diferentes nacionalidades. A 43 de ellos se les realizaron entrevistas individuales grabadas en audio, explorando criterios personales tras haber presenciado un grupo de películas previamente escogidas por abordar el tema del trastorno mental con profundidad, mientras que a 48 estudiantes se les aplicó una encuesta anónima. Los filmes se exhibieron una vez por semana, coincidiendo su tema con los objetivos propuestos según los contenidos, siempre después de la conferencia introductoria y la clase taller, y antes del seminario correspondiente. Entre los resultados obtenidos se destaca que la totalidad expresó opiniones positivas respecto a la actividad, y propuso se mantuviera en el resto de las rotaciones de Psiquiatría. También la totalidad consideró que la misma representó un enriquecimiento de su cultura general. La mayoría expresó que les fue fácil la identificación de síntomas, síndromes, situaciones causales y demás tareas en las películas utilizadas, y manifestó que existió una estrecha relación entre los contenidos semanales y las películas elegidas. Se recogieron además algunas sugerencias respecto a la actividad. Teniendo en cuenta los resultados obtenidos, se puede considerar como muy positivo el empleo del cine como apoyo a la actividad docente en Psiquiatría, susceptible de ser aprovechada y generalizada por los profesores de la asignatura, y se propone una metodología para su utilización.

**Palabras clave:** Psiquiatría | educación médica | cine

## The use of film in teaching psychiatry: a methodology proposal

### Abstract

Both a quantitative and qualitative research was carried out to implement a methodological proposal consisting of the use of movies as an aid in the teaching of Psychiatry. Ninety-one fifth year medical students of both sexes and different nationalities from the University of Medical Sciences Carlos J. Finlay in Camagüey were included in the study. Forty-three of them were individually interviewed using audio records, while the remaining forty-eight students answered an anonymous questionnaire. It explored personal criteria after seeing a group of films previously chosen for their accuracy and appropriateness in showing mental disorders such as psychosis, alcoholism and others. The films were always shown once a week after both the introductory lecture and the workshop but before the corresponding seminar taking into account the aims and contents of the syllabus. Results showed that all the students had positive opinions about the activity, and suggested it should be continued in the subsequent groups. All of them considered the activity had enriched their cultural background. Most of them stated that the tasks were easy to perform and identified the close relationship between the weekly content and the film chosen, and offered valuable suggestions. Regarding the results, the use of movies has proved to be a valuable tool in the teaching of Psychiatry; hence teachers of psychiatry can profit from it and generalize its implementation. Therefore, a methodology is suggested.

**Key words:** Psychiatry | medical education | cinema

## Introducción

Para ningún profesor es un secreto que el empleo de medios audiovisuales enriquece su labor docente, la facilita y la hace mucho más amena. Su adecuada utilización, sobre todo en asignaturas más complejas cuyos contenidos

pueden representar algún grado de dificultad y complejidad a la hora de impartirse, hace que la actividad docente pueda ser exitosa y llevarse a feliz término. De ahí que el apoyar la clase o conferencia con películas facilite que situaciones o temáticas se aborden con fluidez, organicidad y sobre todo con ejemplos concretos de lo que se aspira a transmitir.

\* pاهر@finlay.cmw.sld.cu

Se ha dicho que un 83% de los conocimientos es adquirido a través de la vista, mientras que un 11% lo hace mediante el oído, argumentos suficientes para valorar adecuadamente lo que cualquiera de los medios audiovisuales disponibles en la docencia puedan significar en el aprendizaje de los educandos.

Específicas investigaciones han demostrado de manera fehaciente que el uso de películas efectivas y apropiadas provoca mejor aprendizaje en menos tiempo y con mayor retención de lo aprendido, y que las personas enseñadas con su uso están mejor capacitadas para aplicar lo que aprendieron que las que no han tenido instrucción fílmica. Encima de esto, su utilización despierta el interés por el conocimiento, desarrolla la creatividad y estimula la fantasía, aumenta la actividad psíquica y emocional del estudiante; acelera el ritmo de la clase y ahorra tiempo en la enseñanza. (Hernández Galárraga E., 1997)

El empleo del cine con propósito formativo cuenta con experiencias en los diferentes niveles educativos, que van desde la enseñanza primaria y secundaria, con mayor énfasis en la educación en valores, hasta la universitaria, con aplicaciones específicas en carreras vinculadas a la salud, como Medicina, Biología, Farmacia o Psicología. El carácter formativo de una película lo confiere su argumento, pero sobre todo la intencionalidad del docente que lo utiliza para promover la reflexión y el estudio de un tema, o para estimular el análisis de un problema de salud. Este cine formativo se inscribe en un proceso dinámico que debe contar con la complicidad del docente y del alumno. La visualización de una película pone en marcha los sistemas perceptivos (vista y oído), a los que se suman otros lenguajes asociados, como la música y los efectos especiales. Aún existen otros, como el encuadre, elección de locaciones, movimientos de la cámara y de los actores, que el espectador no suele percibir y que combinados con los anteriores, hacen del lenguaje cinematográfico uno de los más ricos y complejos. El docente es el encargado de iniciar esta transformación del cine con contenidos sobre salud, en material útil para impartir algunos temas de una asignatura; en otras palabras, debe planificar, organizar y evaluar el proceso. Esto exige un conocimiento adecuado de los contenidos de la materia y del recurso, habilidad para preparar actividades y materiales que conecten a los anteriores el gusto por el séptimo arte, algo que se puede transmitir a los alumnos y perdurar tras su paso por las aulas. Por otra parte, el estudiante universitario cuenta con una formación y una experiencia cinematográfica variables, al igual que lo son sus conocimientos sobre los contenidos de la carrera. Estos factores condicionan el

aprovechamiento y sus resultados finales, tanto cognitivos como emocionales. (IcartIsern M. y otros, 2008)

A pesar de todos estos argumentos, puede decirse que el cine aun es utilizado minoritariamente en la formación médica, según una investigación en la que se encuestaron, entre otros, 13 vicedecanos y 81 especialistas, aunque las experiencias son en su mayoría positivas para quienes la utilizan, que tienden a ser educadores más experimentados. Se aseveró que la amplia variedad de usos y atributos positivos eclipsa los aspectos negativos, que son principalmente de orden técnico. (Darbyshire D. y Baker P, 2011)

El cine es una herramienta valiosa para el estudio de situaciones trascendentales, tales como el dolor, la enfermedad y la muerte. Su idiosincrasia y características (carácter lúdico, impacto sensorial y emocional, etc.) lo dotan de habilidades formativas en muchas situaciones insuperables siempre y cuando esté respaldado por una rigurosa definición de objetivos y un diseño docente lógico, coherente y estructurado. (Astudillo Alarcón W y Mendinueta Aguirre C, 2007)

Asimismo se ha descrito como ideal para desencadenar procesos ideológicos, producir un placer estético global, construir una realidad mediante mecanismos técnicos de simulación, y disimular la realidad a través de la ficción; su continuidad dentro de la industria cultural lo convierte en un poderoso medio de comunicación. (Arreaza E y otros, 2009)

La Psiquiatría como asignatura se imparte en Cuba en el 5º Año de la carrera de Medicina durante seis semanas, lo que representa un reto tanto para el estudiantado como para los profesores de la cátedra, puesto que en relativamente poco tiempo deben vencerse contenidos absolutamente novedosos, pero también porque sigue resultando difícil la cooperación de algunos pacientes, quienes por temor a los estigmas que todavía sufren las personas con enfermedad mental, (Hernández Figaredo, 2007) en ocasiones se muestran reticentes a ser entrevistados ante un grupo de estudiantes, por lo que los aspectos prácticos relacionados con la denominada educación en el trabajo, pases de visita, etc., pueden verse entorpecidos, sobre todo porque los escenarios docentes se han ampliado, y tiene gran importancia la actividad en los centros comunitarios de salud mental, donde la totalidad de los pacientes se atiende ambulatoriamente. (Hernández Figaredo P, García Gutiérrez L, 2009)

Pero más importante que todo lo anteriormente expuesto, es el hecho de que durante un pase de visita el estudiante puede evaluar al paciente en un momento específico de su trastorno mental, pero no será capaz de

apreciar lo que desde el punto de vista evolutivo puede acontecer en los años venideros.

Es aquí donde el empleo de películas donde se aborda seriamente el trastorno mental puede convertirse en una herramienta muy útil desde el punto de vista docente. Pero además, su utilización puede hacer patentes conflictos éticos, actitudes diversas ante la enfermedad, etc., mientras que por otra parte la actividad permite enriquecer el acervo cultural del estudiante, que bien guiada consigue elevar sus valores estéticos y la apreciación del cine como arte, más que como un mero entretenimiento.

No escasean las cintas que han expresado con realismo y seriedad una amplia gama de trastornos mentales en la historia del séptimo arte. Así, enfermedades como la esquizofrenia o el trastorno bipolar, pasando por las dependencias, los trastornos de la identidad sexual, los cuadros neuróticos, etc., han sido reflejados adecuadamente. Tampoco puede negarse que en otros casos ha habido poca seriedad e insuficiente asesoría en cintas donde el paciente psiquiátrico es caricaturizado o despojado de su dignidad. A estas no vale la pena referirse, pero sí a las primeras mencionadas, que con determinado rigor artístico y con la adecuada consultoría profesional han plasmado acertadamente esas realidades. Un paradigma al respecto es *Días de Vino y Rosas*, la película norteamericana dirigida en 1962 por Blake Edwards, utilizada aún en el momento presente para pacientes en rehabilitación dentro de los Estados Unidos.

La posibilidad de dinamizar el proceso de enseñanza-aprendizaje utilizando recursos que permitan la apreciación de síntomas, síndromes y situaciones causales, favorezcan el debate y contribuyan a la formación integral de los estudiantes, fue la motivación de la presente investigación, que tiene como objetivo implementar una propuesta metodológica con el uso de filmes que faciliten la docencia en la asignatura Psiquiatría del 5º Año de la carrera de Medicina.

### Material y método

Se realizó una investigación cuanti-cualitativa con varios grupos de estudiantes de 5º Año en la asignatura Psiquiatría durante los cursos 2011-12 y 2012-13 con vistas a conocer su valoración acerca de la utilidad de determinadas películas como apoyo a la actividad docente de la semana. Se basó en la teoría fundamental de la investigación cualitativa, que se circunscribe a un ámbito de estudio determinado, posee riqueza interpretativa y aporta nuevas visiones a determinado fenómeno, además de ser el procedimiento que genera el entendimiento de procesos educa-

tivos, psicológicos o comunicativos. (Hernández Sampier R. y otros, 2006)

La muestra la conformaron 91 estudiantes de ambos sexos y de diferentes nacionalidades (cubanos, argentinos, ecuatorianos, panameños, colombianos, chilenos, salvadoreños y nicaragüenses), cuyos rangos de edades estuvo comprendido entre los 21 y los 30 años, que rotaron en subgrupos diferentes. A los mismos se les exhibió una película relacionada con el contenido semanal de la asignatura, siempre después de la conferencia introductoria y la clase taller, y antes del seminario correspondiente. El objetivo fundamental de la actividad fue la identificación, por parte de cada estudiante, de las situaciones expuestas en los filmes exhibidos concernientes a cuadros clínicos, situaciones de riesgo, factores desencadenantes, aspectos éticos, valores, y cualquier otra situación aprovechable desde el punto de vista docente en Psiquiatría. Se les orientó en cada sesión que dispusieran de papel y lápiz para anotar los síntomas, signos, síndromes, y demás situaciones que desde el punto de vista clínico fueran identificando individualmente. Luego de la proyección se propiciaron los comentarios, haciendo que cada estudiante expresara lo que observó. Al finalizar la rotación, se procedió a realizar entrevistas estructuradas a 43 estudiantes (Anexo 1) con una guía de preguntas específicas, establecidas y ordenadas en orden de prioridad, las cuales fueron grabadas en audio. A 48 estudiantes se les aplicó una encuesta anónima (Anexo 2). Las películas fueron exhibidas en formato digital, en la Sala de Video de la Universidad de Ciencias Médicas "Carlos J. Finlay" los jueves a la 1:30 p.m., haciendo una breve reseña sobre ficha técnica, valores artísticos, premios obtenidos y cualquier otra información que pudiera enriquecer el acervo cultural del estudiante. En la primera semana con los contenidos correspondientes a síntomas y síndromes psiquiátricos, se programó *I am Sam* o *El maquinista*. En la segunda semana, donde se abordan los trastornos de etiología predominantemente emocional, también llamados por claudicación ante el estrés, se proyectó *El Príncipe de las Mareas* o *Tres Caras tiene Eva*. La tercera semana, que corresponde a la rotación por Psiquiatría Infanto-Juvenil se utilizó *Verónica decide morir* o *Los muchachos no lloran*.

En la cuarta semana corresponde el tema del alcoholismo y otras adicciones, y se utilizó *Días de vino y rosas* o *Mañana lloraré*. En la quinta semana, la última en que se imparten contenidos, se trata el tema de las psicosis, y se exhibió el filme *Una mente maravillosa*. Se utilizaron fichas técnicas y tareas específicas para cada una de las cintas programadas. Las entrevistas realizadas fueron debidamente evaluadas, así como las encuestas anónimas, y se les dio el tratamiento

cualitativo requerido a la información obtenida. Todo lo anterior permitió establecer una propuesta metodológica para la utilización de determinadas películas como apoyo a la docencia de la asignatura en 5º Año.

### Análisis y Discusión de Resultados

En las entrevistas grabadas, ante la pregunta de qué representó la incorporación de esta modalidad en el proceso de aprendizaje y cómo la calificaría, la gran mayoría la evaluó como “muy buena”, seguida por quienes la denominaron “excelente.” Solo una minoría la calificó de “buena”, de manera que la totalidad de las opiniones fueron positivas al respecto. En cuanto a las encuestas, 37 estudiantes la catalogaron de excelente, 7 de muy buena y 4 de buena. Una idea frecuentemente recogida fue considerar esta como una actividad innovadora en su vida académica, y que resultaba de alta motivación. Algunos resaltaron que “les facilitó la comprensión y asimilación de los temas estudiados”. Para otros constituyó “una forma de suplir el poco contacto con pacientes reales” de la estancia. Se planteó también que “permitía servir de referencia para recordar los elementos analizados”, y que “representaba un enfoque colectivo de aprendizaje, en el que se podían activar diferentes sentidos en función de la asimilación de los temas.” Uno de los estudiantes, quien la calificó de excelente, expresó que “le hacía más fácil el estudio, porque aprendía de manera muy didáctica los temas de análisis semanal.”

Es gratificante recibir esas impresiones por parte de los estudiantes, pues dentro de las actividades docentes de la semana esta resulta completamente inusual y puede hacerse muy amena. Pero además, el hecho de que se lleve a cabo justo el día previo al seminario correspondiente, permite que el estudiante integre con más facilidad lo que ha estudiado.

Al abordar la posibilidad de mantener la actividad como parte de la rotación de Psiquiatría, la totalidad de los estudiantes respondió afirmativamente, manifestando que es una herramienta necesaria y oportuna. Se expresó que “facilita y favorece el proceso de aprendizaje”. Algunos opinaron que “sirve de guía para el estudio individual”, y también como “forma de dinamizar la lectura”. Una estudiante expresó que la continuidad “debía ser ampliada y de carácter obligatorio para el resto de los estudiantes.”

Es preciso tener en cuenta que la masividad puede atentarse contra la calidad de esta actividad, y los grupos actuales de estudiantes rotando por Psiquiatría son alrededor de doscientos, por lo que se haría muy difícil la experiencia con la totalidad de los alumnos. Pero sí

podiera ampliarse con subgrupos de otros profesores. De hecho, algunos de ellos asistieron espontáneamente a las sesiones, motivados al parecer por los participantes habituales. Además, en varias ocasiones se contó con la presencia de residentes de Psiquiatría.

La identificación semiológica, de los síntomas y causal de los casos representados en las películas constituye uno de los principales elementos a explorar para evaluar la eficacia de la actividad. La mayoría de los entrevistados respondió que les fue fácil identificarlos, y señalaron la importancia del estudio del contenido previo a la exhibición del filme. Un estudiante expresó que también le había permitido “identificar factores ambientales influyentes y los estadios finales de algunas patologías.” No obstante, una minoría planteó que les había resultado difícil la identificación. Varios de los estudiantes consideraron que la actividad constituyó un punto de referencia a la hora de enfrentar los trastornos mentales. En los estudiantes encuestados también la mayoría, 40 de ellos, encontró fácil la tarea, 6 la describieron como difícil y 2 “más o menos”. Cabía preguntarse hasta qué punto sería o no dificultoso para el estudiante el identificar las manifestaciones presentes en las películas escogidas, por tener estas su propio lenguaje artístico, y la visión de los creadores de cada una de ellas. Por tanto también ha resultado muy satisfactoria esta apreciación de la mayoría de los entrevistados, así como un alerta para futuros encuentros el que para algunos fuera trabajoso. Para que dicha actividad cumpla con los objetivos docentes propuestos, es de suma importancia que exista una estrecha relación entre los contenidos semanales, los objetivos docentes propuestos, y la película elegida para analizar. La mayoría de los entrevistados consideró que esta relación estuvo presente. Esto se ha conseguido pues como puede apreciarse, casi la totalidad de las películas ha obtenido premios importantes o están precedidas de reconocimiento por su probada calidad, y fueron escogidas porque de alguna manera son representativas de las manifestaciones clínicas que se pretenden mostrar. La totalidad de los encuestados (48 estudiantes) respondió afirmativamente.

Evaluar esta actividad desde una perspectiva exclusivamente docente limitaría los objetivos de la misma, puesto que se desaprovecharían las posibilidades de enriquecimiento de la cultura general del futuro profesional. De ahí la interrogante de en qué medida podía haber sucedido esto, a la que la totalidad de los estudiantes respondió positivamente, manifestando grados variables de satisfacción respecto a la valoración individual de su aprovechamiento cultural. Para algunos esta actividad “les había cambiado la visión” con la que podrían enfocar en el futuro

cada material audiovisual, ejercitando más la capacidad de observación de las situaciones representadas. Uno de los comentarios se centró en la valoración de la actuación de los actores, expresando que “se sentía más apto para apreciarla”. Otro manifestó que “lo había ayudado a ampliar su horizonte cultural.” Los 48 estudiantes encuestados respondieron que la actividad había sido muy enriquecedora desde el punto de vista cultural.

Por último, al inquirir sobre sugerencias que pudieran enriquecer la actividad, el diapasón de propuestas fue variado. Algunos expresaron que les parece bien tal y como se efectuó. La mayoría sugirió combinar casos reales con la presentación de películas. También la mayoría expresó que la actividad debía hacerse extensiva a los restantes grupos de estudiantes. Una de las propuestas fue aumentar el número de películas semanales. Un estudiante sugirió que a la hora de los análisis de los filmes, estos debían hacerse por escrito. Entre las ideas novedosas se recogieron acompañar la actividad con representaciones teatrales, y la incorporación de documentales que aborden los temas a estudiar, así como la presentación de casos clínicos en la sesión de discusión para enriquecer la actividad.

Se concluye que la totalidad de los estudiantes expresó opiniones positivas respecto a la utilización de películas como apoyo a la actividad docente en Psiquiatría, y propuso se mantuviera en el resto de las rotaciones.

La mayoría manifestó que les fue fácil identificar síntomas, síndromes y situaciones causales en las películas utilizadas. También la mayoría de los entrevistados expresó que existió una estrecha relación entre los contenidos semanales y las películas elegidas. La totalidad de los estudiantes respondió que la actividad había representado un enriquecimiento de su cultura general. Entre las sugerencias ofrecidas, la mayoría expresó que debían combinarse casos reales con la presentación de filmes, y también la mayoría manifes-

tó el hacer extensiva la actividad al resto de los educandos.

Luego de haber utilizado esta modalidad durante varias rotaciones del curso pasado y del actual, y habiendo sido evaluada debidamente por los propios estudiantes a quienes fue dirigida la actividad, se hace la siguiente

### Propuesta metodológica

- Exhibir una película semanal, luego de la conferencia introductoria y la clase taller, y siempre antes del seminario correspondiente.
- Presentar ficha técnica y valores artísticos, (fotografía, dirección, guión, actuaciones, etc) premios obtenidos y otras situaciones de interés cultural.

1ª Semana. Contenidos: Síntomas y Síndromes Filme: “El Maquinista” (2004) Tareas: Identificar síntomas, síndromes, y factores desencadenantes.

2ª Semana. Contenidos: Trastornos de etiología emocional Filme: “El Príncipe de las Mareas” (1991) Tareas: Identificar factores de riesgo, síntomas, diagnósticos nosológicos, evaluar manejo profesional.

3ª Semana. Contenidos: Psiquiatría Infantojuvenil Filme: “Los chicos no lloran” (1999) Tareas: Identificar manifestaciones clínicas de los trastornos de identidad sexual, repercusión psicológica, familiar y social, así como conducta a seguir.

4ª Semana. Contenidos: Dependencias a sustancias Filme: “Días de Vino y Rosas” (1962). Tareas: Identificar factores de riesgo y de protección, vías de adquisición de las dependencias, criterios operativos para evaluar conductas anormales ante el alcohol, rehabilitación, importancia del grupo de ayuda mutua.

5ª Semana. Contenidos: Psicosis Filme: “Una mente brillante” (2001) Tareas: Identificar síntomas, síndromes, diagnóstico nosológico, factores de protección. Terapéutica biológica y sus efectos secundarios.

### Referencias

- <sup>1</sup> Hernández Galárraga E. 1997. Acercamiento a la educación por la imagen con la utilización del cine y el video. Rev Video; 3(10). [Internet] Oct-Dic 1997. [Acceso 4 de Abr de 2012] Disponible en: <http://tecnologiaedu.us.es/revistas...>
- <sup>2</sup> IcartIsern M, Pulpón A, Álvarez R, Barrachina R, Bernat J. Metodología de la Investigación y cine comercial: claves de una experiencia docente. RevEducMéd. 2008;11(1):2.
- <sup>3</sup> Darbyshire D, Baker P. 2011 El cine en la formación médica: ¿ha tenido acogida?. Rev Medicina y cine. 2011; 7(1): 8-14.
- <sup>4</sup> Astudillo Alarcón W, Mendinueta Aguirre C. 2007. El cine en la docencia de la medicina: cuidados paliativos y bioética. Rev. Medicina y cine. 3(1):41. 32-41 Disponible en <http://hdl.handle.net/10366/56191>
- <sup>5</sup> Arreaza E, Sulbarán E, Avila R. 2009 Aplicación de una guía didáctica sobre cine para generar conocimiento en educación: resultados preliminares. Rev Enlace. 2009;6(2):3.
- <sup>6</sup> Hernández Figaredo P. 2007 Psiquiatría y ética médica. RevHumMed [Internet]. 2007 Ago [citado 2012 Feb 01]; 7(2). Disponible en: <http://scielo.sld.cu/scielo.php?scr...>

<sup>7</sup> Hernández Figaredo P, García Gutiérrez L. 2009 Cumplimiento de los objetivos educativos de la asignatura Psiquiatría. RevHumMed [Internet]. 2009 Dic [citado 2012 Feb 01]; 9(3): Disponible en:<http://scielo.sld.cu/scielo.php?scr...>

<sup>8</sup> Hernández Sampier R, Fernández Collado C, Baptista Lucio P. 2006 Metodología de la Investigación 4ª Edición. Mc Graw-Hill Interamericana Editores S. A. México, D.F

<sup>9</sup> Days of wine and roses (Film) Wikipedia. [Internet] Disponible en:[http://en.wikipedia.org/wiki/Days\\_o...](http://en.wikipedia.org/wiki/Days_o...) [acceso 6 Abr 2012]

<sup>10</sup> I am Sam. Wikipedia [Internet] Disponible en:[http://en.wikipedia.org/wiki/I\\_Am\\_Sam](http://en.wikipedia.org/wiki/I_Am_Sam) [acceso 6 Abr 2012]

<sup>11</sup> The Machinist. Wikipedia. [Internet] Disponible en:[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Ma...](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Ma...) [acceso 6 Abr 2012]

<sup>12</sup> The Prince of Tides. Wikipedia.[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Pr...](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Pr...) [acceso 6 Abr 2012]

<sup>13</sup> The three faces of Eve. Wikipedia. [Internet] Disponible en:[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Th...](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Th...) [acceso 6 Abr 2012]

<sup>14</sup> Veronika decides to die (Film) Wikipedia. [Internet] Disponible en:<http://en.wikipedia.org/wiki/Veroni...> [acceso 6 Abr 2012]

<sup>15</sup> Boys don't cry (Film) Wikipedia. [Internet] Disponible en:[http://en.wikipedia.org/wiki/Boys\\_D...](http://en.wikipedia.org/wiki/Boys_D...) [acceso 6 Abr 2012]

<sup>16</sup> I'll cry tomorrow. Wikipedia. [Internet] Disponible en:<http://en.wikipedia.org/wiki/I%27ll...> [acceso 6 Abr 2012]

<sup>17</sup> A beautiful mind (Film) Wikipedia. [Internet] Disponible en:[http://en.wikipedia.org/wiki/A\\_Beau...](http://en.wikipedia.org/wiki/A_Beau...)

## Anexos

### Anexo 1: Entrevista

Nombre y apellidos:

Nacionalidad:

Edad:

Sexo:

Grupo de rotación número:

1. Qué representó para ti la incorporación de esta herramienta metodológica en tu proceso de aprendizaje ¿Cómo la calificarías?

2. ¿Consideras pertinente o no la continuidad de esta herramienta pedagógica en la rotación de Psiquiatría?

3. ¿Te fue fácil o difícil la tarea de identificar los diferentes síntomas, signos, síndromes, patologías y demás situaciones representadas en las películas proyectadas? ¿Por qué?

4. ¿Consideras que existió relación entre las películas proyectadas y el contenido docente semanal analizado?

5. ¿En qué medida crees esta herramienta metodológica puede haber enriquecido tu cultura general?

6. ¿Qué otros elementos sugerirías para el enriquecimiento de esta actividad?

### Anexo 2: Encuesta anónima

Nacionalidad:

Edad:

Sexo:

1- Respecto a la experiencia, la considera: \_\_\_ Excelente \_\_\_ Muy buena \_\_\_ Buena \_\_\_ Regular \_\_\_ Mala

2- Propone se continúe ese tipo de actividad en las siguientes rotaciones \_\_\_Sí \_\_\_No

3- La identificación de síntomas, síndromes, diagnósticos, etc en las películas exhibidas fue: \_\_\_Fácil \_\_\_Difícil \_\_\_ Dudoso

4- ¿Hubo relación entre las películas proyectadas y el contenido docente semanal? \_\_\_Sí \_\_\_No

5-¿En qué medida crees esta actividad puede haber enriquecido tu cultura general? \_\_\_Mucho \_\_\_Poco \_\_\_Nada

6- Sugerencias para mejorar la actividad.

## Reseña de libro

### *Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis*

Carlos Gustavo Motta | Paidós | 2013

Lorena Beloso\*

Universidad Nacional de Córdoba



AGRADECIMIENTOS  
INTRODUCCIÓN

1. LAS PELÍCULAS QUE LACAN NO VIO Y SE APLICAN AL PSICOANÁLISIS

De los aportes del psicoanálisis al cine  
De los aportes del cine al psicoanálisis  
Dalí, Freud, Lacan

2. LAS PELÍCULAS QUE LACAN VIO Y APLICÓ AL PSICOANÁLISIS

Escritos  
Seminarios

3. FINAL CUT

Para concluir

4. FICHAS TÉCNICAS DE LAS PELÍCULAS CITADAS POR LACAN EN SUS ESCRITOS Y SEMINARIOS

BIBLIOGRAFÍA  
ÍNDICE ONOMÁSTICO

Quienes orientamos nuestra práctica por el psicoanálisis lacaniano, trabajamos a diario con ficciones. En el consultorio, en los ateneos clínicos, en las presentaciones de enfermos, escuchamos construcciones singulares de sujetos contemporáneos. Pero, ¿dónde tenemos la posibilidad de encontrarnos con aquellas que trascienden épocas y regiones? Carlos Motta, como primera línea de su libro, elije una cita de Rancière para darnos una pista: “Una película es antes que nada una ficción”.

Desde el comienzo, el autor nos advierte que debemos abandonar cualquier ilusión de toparnos con una explicación universal y estándar para las películas que menciona. Toma distancia de los abordajes psicologizantes e incluso de las aproximaciones de los posfreudianos. Su posición interpretativa es la del psicoanálisis lacaniano: ir en contra del sentido, captando en cada ficción cinematográfica una realidad única, en tanto, nos dice, un filme es un lenguaje, un medio de comunicación.

\* lorenabeloso@gmail.com

Carlos Motta es muy claro. La relación existente entre el psicoanálisis y el cine que plantea, no surge de la posibilidad de psicoanalizar al director, a la película misma o incluso a los personajes. No centra su interés en guiones rebuscados que intentan dar una explicación de la psiquis de los protagonistas. Por el contrario, para explorar ese nexo, se remite a los orígenes de ambas disciplinas, las cuales surgieron en el mismo momento histórico y debieron hacerse un lugar entre las asignaturas de esa época.

Nos aclara que es a partir de que el psicoanálisis de Freud y Lacan permite una nueva lectura de las expresiones artísticas, que no se intenta extraer de la obra cinematográfica un saber oculto, enredado en supuestos adjudicados al director, sino que se considera que el realizador es quien puede brindar una explicación y transmitir el sentido de su obra. Y los aportes del psicoanálisis al cine son, siempre, a partir de su regla del uno por uno.

Y esta perspectiva para bordear el arte, se nos presenta en su libro de la mano de los encuentros. Es través del relato de entrecruzamientos históricos, que el autor nos revela el pensamiento y la influencia mutua de grandes figuras del siglo pasado. ¿Es posible siquiera imaginar una conversación entre Freud y Dalí? A la letra, Motta nos regala fragmentos de los efectos de esa reunión, como también registros de la charla que Lacan tuvo con el pintor.

La lectura de estas páginas, nos conduce desde las internas de una invitación de Hollywood a Freud para participar en el guión de una superproducción, hasta el testimonio de Herbert Graf, un “Juanito” crecido, músico y compositor. Recorrido entretenido y necesario, que se traduce en la tesis “Una creación de arte –una escultura, una pintura, un texto, un poema, un acorde musical o un filme– es un relato subjetivo, una ficción propia e individual sobre la naturaleza humana (...) Toda obra de arte es una respuesta que la subjetividad del artista arroja al vacío, a lo invisible, a lo que a nadie antes se le ocurrió, a la alegría o al horror. Es, en este sentido, la transfiguración de un lugar común. Un lugar inventado, nuevo” (Motta, 2013: 35).

Fundamento que expone para reforzar una idea central de su libro: vano sería el intento de aplicar el psicoanálisis al arte, la operación es inversa. Tal como nos ha ilustrado Lacan en su homenaje a Marguerite Duras “... en su materia, el artista siempre le lleva la delantera - al psicoanalista -, y que no tiene por qué hacer de psicólogo donde el artista le desbroza el camino” (Lacan, 1993: 66).

La lectura que nos invita a hacer evidencia cómo el psicoanálisis se ha servido del cine para enriquecerse tanto

clínica como teóricamente. Con un minucioso rastreo en su enseñanza, nos muestra cómo Lacan incorporó al cine en su transmisión. Un trabajo de investigación ordenado, permite asociar las alusiones a películas con los conceptos en los que Lacan centraba su interés al momento de nombrarlas.

Tomemos un ejemplo. Un hallazgo del autor, nos permite tropezar con la figura del “esclarecedor de enigmas” que menciona Lacan en el Seminario 8, La Transferencia. De la Clase I “Al principio era el amor”, recorta los siguientes párrafos:

La pantalla de cine es en esto el revelador más sensible. Por recurrir tan solo al último filme de Hitchcock, vean en qué forma se presenta el esclarecedor de enigmas, el que se presenta para decidir sin apelación posible cuando se han acabado todos los recursos. Francamente, es portador de todas las marcas del intocable.

Por otra parte, nos resulta palpable en este punto un elemento esencial de la convención, puesto que se trata de la situación analítica. Para que esa sea violada de una forma que no resulte escandalosa –sigamos tomando el mismo término de referencia, el cine; es preciso que quien desempeña el papel de analista vea *De repente, el último verano* –, el terapeuta, ese que lleva las *caritas* hasta el extremo de devolver noblemente el beso que una desgraciada le planta en los labios, sea buen mozo. Ahí, es absolutamente necesario que lo sea. Es cierto que él es también neurocirujano y que enseguida lo mandan de vuelta a sus trépanos, no era una situación que pudiera durar.

En suma, el análisis es la única praxis en la que el encanto es un inconveniente. Rompería el encanto. ¿Acaso alguien ha oído hablar de un analista encantador? (Lacan, 2003: 22).

El trabajo que Motta realiza con ésta, y con cada cita que menciona, extractos de Escritos o Seminarios, evidencia un abordaje que permite el acceso a la enseñanza del psicoanalista francés desde diferentes perspectivas.

De esta manera, si quien se encuentra con estas páginas mucho lee de Lacan, pero es incipiente su incursión en el mundo del cine, contará con una breve descripción del filme, comentado a partir de valiosas apreciaciones del autor sobre piezas clásicas del séptimo arte.

De *Psicosis* (Hitchcock, 1960) nos cuenta el valor histórico de esta obra maestra, frases emblemáticas que perduran en el tiempo y un paseo por la galería de personajes creados por el padre del terror. Nos enseña que “el esclarecedor de enigmas”, encarnado en el Dr. Fred Richmond (Simon Oakland), al que alude Lacan se trata de

aquel que arroja luz a los misteriosos asesinatos, el dinero robado y hasta conoce la verdad sobre la enfermedad del protagonista.

En *De repente, el último verano* (Mankiewicz, 1959), relata Motta, el Dr. Jhon Cukrowicz (Montgomery Clift), especialista en lobotomías, se enamora de una joven Elizabeth Taylor quien se resiste a la operación.

La extracción que hace el autor nos orienta a pensar que los esclarecedores de enigmas proceden por un desciframiento que tiene en cuenta tanto lo aparente como lo verdadero del hecho. La mención del “encanto”, y sus efectos en una cura remiten a la contratransferencia.

Una vez más, si quien se pone en contacto con este libro es un cinéfilo y hace con su lectura una primera aproximación al psicoanálisis lacaniano, descubrirá una completa pero sencilla explicación de cada término aquí nombrado. Motta hace, a través de las referencias al cine, un recorrido por la enseñanza de Lacan que hasta incluso permite desglosar complejos gráficos y matemas.

A la vez, el libro evidencia una perspectiva de trabajo que considera varias aristas posibles a la hora de pensar la

elección de los filmes mencionados: el período histórico, la situación política, el impacto de la película en la sociedad en general y en el círculo de intelectuales que frecuentaba Lacan y por supuesto el momento de su enseñanza en el que se encontraba.

Motta nos presenta clásicos del cine universal, películas consideradas de culto, bajo la lupa de uno de los grandes pensadores del siglo XX. Y en el mismo movimiento, deja traslucir la idea del cine como formador de subjetividades y a la vez, como interpretación de una época particular.

*If...* (Anderson, 1968) y el Mayo Francés, Renoir y sus personajes caprichosos sin ley y *La dolce vita*, (Fellini, 1960) fuente de un significante que perdura en el tiempo, y nombra a los fotógrafos mundiales como *paparazzi*, son algunos de los divinos detalles que el autor no deja escapar.

Si alguien sabe cómo transmitir el diálogo entre estas dos disciplinas, ese es Carlos Motta, psicoanalista y cineasta. Tanto su libro, como sus cortometrajes, testimonian de un saber hacer con las ficciones, conjunción de imágenes y palabras, que no podemos dejar de presenciar.

---

#### Referencias

Lacan, J. (1993) “Homenaje a Marguerite Duras, del rapto de Lol V. Stein” en *Intervenciones y textos 2*. Buenos Aires: Manantial.

## Reseñas de libros

### *House y el problema de la verdad: de la filosofía y la bioética al psicoanálisis*

I. Cambra Badii\*; V. Canevari; F. González Plá; A. Lemos; A. Tomas Maier<sup>1</sup>

Universidad de Buenos Aires

La serie televisiva *House MD* emitió su primer programa en 2004 y concluyó en 2012. Millones de personas han disfrutado de los 176 episodios proyectados a lo largo de ocho temporadas. Se impone una pregunta, para nada sencilla ni evidente ¿Cuál ha sido el secreto de semejante éxito?

Vamos a introducir la cuestión a través de una simpática anécdota, que aunque conocida resulta, como veremos, de un renovado valor teórico. A fines de 2003, cuando David Shore imaginó la serie y preparó el guión para un programa piloto, el productor Bryan Singer se lanzó a la búsqueda del actor que debía encarnar al personaje de House. La idea original era que el médico no fuera norteamericano y Singer organizó audiciones con distintos actores extranjeros, pero ninguno de ellos lo conformó. Exigió entonces un actor estadounidense. Hugh Laurie, quien había sido convocado para las audiciones preliminares se encontraba en África filmando la película *Flight of the Phoenix* y no quiso viajar. Simplemente colocó una cámara portátil en el cuarto de baño del hotel de Namibia en el que estaba alojado –eligió el baño porque era el único lugar con suficiente luz. Se disculpó por su apariencia (Singer lo compararía luego con un “video de Bin Laden”) e improvisó usando un paraguas como bastón. Singer se impresionó con la actuación de Laurie y comentó lo bien que comprendía al personaje el “actor estadounidense”, sin advertir de que Laurie es en realidad británico...

¿Cuál es el valor de esta anécdota? Ante todo, mostrar el inesperado efecto *irónico* de la situación –Singer cree ver confirmada su pretensión allí donde recibe sin embargo la evidencia de su inutilidad. Volveremos luego sobre este punto, que anticipa el núcleo del presente artículo –la cuestión de la verdad, leída ésta desde el punto de vista filosófico-analítico.

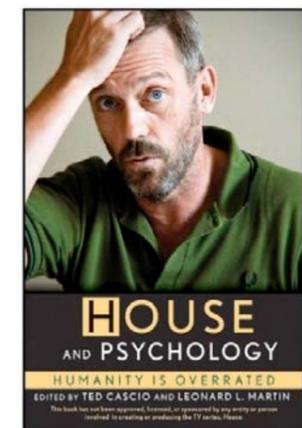
Tal como sostiene Abdessamed Sahali (2007), House rompe con la imagen políticamente correcta que han

tenido los médicos en la televisión en series tales como *ER Emergencias* (NBC, 1992-2011) y *Grey's Anatomy* (ABC, 2005-): personajes con marcados rasgos de bondad, que siguen a rajatabla el juramento hipocrático, y que hacen lo correctamente posible para salvar la vida de sus pacientes. Podríamos decir que House también hace todo lo posible para salvar la vida de sus pacientes, muchas veces llevando a cabo procedimientos médicos arriesgados, que no desembocan sin embargo en situaciones de déficit sino en una reorganización del universo situacional (Michel Fariña, 2012a).

Estas contradicciones y complejidades que plantea la serie han sido abordadas mediante guías de lectura, artículos periodísticos, de divulgación, guías de televisión, enfoques filosóficos y psicológicos. En este rico panorama editorial se destaca el movimiento teórico más radical en el que centraremos nuestro análisis: la perspectiva psicoanalítica y el problema de la verdad.

#### 1. *House and Psychology. Humanity is overrated*

Cascio y Martin (EEUU, 2011)



\* cambrabadii@psi.uba.ar

Leemos en el prólogo de este libro: “A través de estas páginas, vemos a un hombre que tiene grandes dificultades para entablar relaciones. Uno de los autores plantea una pregunta interesante: House creció en una casa militar, lo que significó seguramente mudanzas frecuentes y estancias que pueden haber durado tan sólo uno o dos años antes de pasar al siguiente destino. ¿Afectó este entorno las relaciones de House? Sabemos que las mudanzas frecuentes y un ambiente inestable pueden perjudicar el desarrollo social y la capacidad de establecer relaciones sólidas en la vida de una persona” Es interesante el concepto de psicología en juego: se trata de un psicólogo “analizando” a House. Interpretando su conducta a partir de la infancia que supuestamente tuvo –así como las psicólogas de American Psychological Association “aplicaban” sus conocimientos para sancionar los supuestos errores e incongruencias del film *El discurso del Rey* (ver al respecto Michel Fariña, 2012b). Nuestra propuesta, una vez más, no es la de sancionar al personaje desde los conocimientos psicológicos que disponemos actualmente, sino de preguntarnos qué nos enseña a nosotros el guión. Especialmente en aquellos puntos en que el acto creador resulta suplementario del cálculo del propio realizador –ver como ejemplo la “multiplicación dramático-musical” que genera el episodio 2.02 (*Autopsy / Autopsia*), de la serie *House MD* (Michel Fariña, 2012c).

El libro tiene cuatro secciones (El bueno, El malo, El feo y El impresionante), que describen la personalidad y conductas de House a través de las interacciones que tiene con las personas de su equipo a lo largo de las temporadas de la serie.

El subtítulo del libro (“Humanity is Overrated” / “La humanidad está sobrevalorada”) no es otro que la frase de House incluida en el episodio 1.01 (*Pilot / Piloto*), que se ha convertido en una repetida cita por los fanáticos de la serie. En dicho episodio, Foreman se muestra dubitativo respecto de hacer un diagnóstico diferencial sin tomar la historia clínica de la paciente, y se sucede el siguiente diálogo:

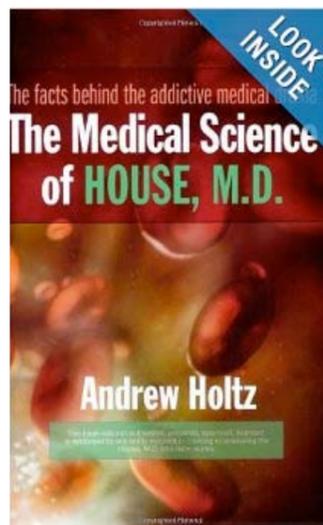
Foreman: -¿Y si hablamos con la paciente antes de diagnosticar?  
 House: - ¿Es médica?  
 Foreman: - No, pero...  
 House: - Todos mienten.  
 Cameron (a Foreman): - No le gusta ver a los pacientes.  
 Foreman (a Cameron): -¿No somos médicos para tratar pacientes?

House: -No. Somos médicos para tratar enfermedades. Tratar a los pacientes es lo que amarga a los médicos.  
 Foreman: - ¿Quiere eliminar la humanidad del ejercicio de la Medicina?  
 House: - Si no les hablamos, no pueden mentirnos ni nosotros a ellos. La humanidad está sobrevalorada.

Esta última frase de House puede ser interrogada en dos direcciones. No sólo la *humanidad* de los pacientes está en el ojo de la tormenta (“todos mienten”), sino que también la humanidad del médico está *sobrevalorada*. El tratamiento empático, que Foreman confunde con un tratamiento más *humanitario*, puede ser leído en relación a lo que plantea Badiou en *Ética y Psiquiatría*, objetando uno de los enunciados de la Comisión de Ética Psiquiátrica Europea. Allí se dice que “el psiquiatra deberá tratar con pasión no a la enfermedad, sino al enfermo”, a lo cual Badiou contrapone con la afirmación de Hamburger: *el enfermo no necesita la compasión del médico, sino su capacidad*. En el mismo episodio, la paciente enfrenta a Wilson: *¿Se puede ser un buen médico sin ser una buena persona?* He aquí una de las claves para leer este libro con una visión crítica.

## 2. *The Medical Science of House MD. The facts behind the addictive medical drama*

Andrew Holtz (EEUU, 2006)



“¿Cómo puede un adolescente adoptado al nacer estar al borde de la muerte porque su madre biológica no se aplicó a tiempo la vacuna contra el sarampión?”

“¿Cómo puede la fe de un marido en la fidelidad de su esposa determinar la aplicación de un tratamiento extremo que podría salvarle la vida?” (Citas extraídas de la contratapa del libro).

Nótese la diferencia con el pasaje citado del libro anterior. En este caso se ha preferido la forma interrogativa, que resulta mucho más sugerente desde el punto de vista de la subjetividad. La segunda pregunta está referida evidentemente al episodio 1.07 (*Fidelity / Fidelidad*), que efectivamente es uno de los hallazgos de la serie.

Recordemos la escena: En una oportunidad, llega al hospital una mujer en estado crítico. Ha contraído una rara dolencia y los médicos no logran dar con la etiología. Se trata aparentemente de una enfermedad tropical, pero ella y su marido, un matrimonio muy unido, jamás han salido de la ciudad. Los médicos descubren entonces que unos días antes, ambos habían cenado en un restaurante jamaicano de Manhattan. Se hace un control de bromatología en el establecimiento y se constatan varias infracciones, pero ninguna concluyente en relación con el dato que los médicos están buscando. La mujer empeora y el desenlace parece inevitable. Su marido permanece junto a ella día y noche junto al lecho del hospital. Es entonces cuando House tiene uno de sus raptos de lucidez. Reúne a su equipo y anuncia su hallazgo: ella o él, alguno de los dos fue infiel y mantuvo relaciones sexuales con una persona portadora de la enfermedad. Es altamente improbable, pero no imposible, y de confirmarse, el dato permitiría apostar a un tratamiento de emergencia. Ordena entonces un inmediato interrogatorio a la paciente y a su marido. (Michel Fariña, 2008). Ambos, por separado, juran haber sido fieles. Pero House, cuyo axioma es “todos mienten” conjetura un desliz amoroso de la mujer y solicita a su marido el consentimiento informado para aplicarle la medicación que podría salvarla –ella ya se encontraba inconsciente. El hombre queda preso de una contradicción: si acepta, reconoce que ella pudo haberle sido infiel, lo cual se confirmaría en caso de mejoría. Si se niega, la condena a una muerte segura.

El tema es rico en anotaciones y anuda la pregunta sobre el consentimiento informado a la cuestión de la moral sexual del marido, y a su vez el compromiso ético de la privacidad y la confidencialidad a los propios puntos ciegos de la Dra. Cameron, encargada luego de chequear la salud del amante. Volveremos sobre esto más adelante.

## 3. *La filosofía de House. Todos mienten*

Irwin y Jacoby (EEUU, 2009)

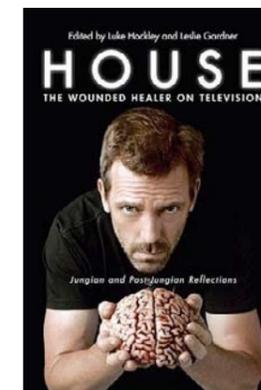


Este análisis filosófico de la serie y de su personaje también sigue el camino interrogativo: “¿Exageramos con eso de portarnos bien? ¿Realmente somos sólo unos animales evolucionados, egoístas, que vagamos por la Tierra y nuestra existencia no tiene ningún significado? ¿Sería mejor leer menos y mirar más televisión? ¿Es House un maestro de la filosofía occidental o simplemente un perfecto soberbio?”

A lo largo del libro se analizan distintas frases enunciadas por House en relación con teorías filosóficas aristotélicas, sartreanas, nietzscheanas, taoístas. Nuevamente se toma a House como objeto de estudio, y se analizan sus frases y conductas en relación a la moral, la responsabilidad, la lógica de las conjeturas, el razonamiento deductivo, etc. En la tercera parte, en la que se ofrece una lectura de los principios éticos que se pueden analizar en la serie House, se incluyen temas de gran interés como el paternalismo médico, la preocupación excesiva por los pacientes, el utilitarismo del acto y de las normas.

## 4. *The Wounded Healer on Television*

Hockley y Gardner (2011)



El libro está compilado por dos terapeutas jungianos y reúne una docena de artículos concebidos dentro de ese marco teórico. La idea del “sanador herido” que figura en el título del volumen hace referencia justamente a esa dimensión de fragilidad del terapeuta, quien como el propio Carl Jung, puede llegar a ser sumamente sagaz en su clínica, a la vez que estar él mismo preso de un profundo padecimiento.

El libro está organizado en tres secciones: Diagnosticando a House, Consultando a House, Diseccionando a House. El primero es un análisis del personaje. ¿Qué lo mueve a House? En uno de los artículos se preguntan si el proceso de individuación lleva a una personalidad aceptable y adaptada socialmente, y si esto debería ser así. House es perfecto para este análisis y es aquí donde aparecen las cualidades chamánicas de House. En este primer artículo los autores se preguntan si House es una personalidad integrada o no, y si una persona individuada (integrada, que ha pasado un cierto proceso de individuación) debe ser placentera para su entorno, sugiriendo que esto no es para nada necesario. De esta forma se cuestiona lo que la individuación significa en el contexto social.

En otro de los artículos (Izod, 2011) se indica que House no es un *chamán verdadero* ni un *sanador herido* sino que posee las cualidades del *trickster* (bromista embaucador, uno de los arquetipos desarrollados por Jung): “enseña a su equipo y a otros confrontándolos con sus propias sombras, sus debilidades y temores”. Dada la extensión de la serie a lo largo de las ocho temporadas, puede verse como esta confrontación que facilita House con los “demons” de cada uno de los integrantes del equipo y del hospital, les permite un desarrollo significativo en el proceso de individuación. Asimismo, se indaga en la propia personalidad de Laurie en relación al personaje.

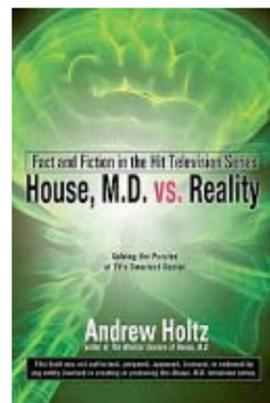
En la segunda sección se interrogan las técnicas de cura y los desarrollos de los diagnósticos, como así también las cualidades de House que se muestran en los mismos. En los artículos, se interroga el significado del bastón que utiliza, en relación al *Caduceo*<sup>2</sup>, y se analiza a House como una fusión entre Hermes, el *trickster* y Esculapio (dios griego de la medicina), examinando las representaciones de estos arquetipos relacionados con las confrontaciones que House fuerza hacer a sus pacientes y colaboradores con la propia sombra.

La última sección está dedicada a investigar lo que está oculto, lo no visto. Se lo compara con Sherlock Holmes y se habla de cómo se termina implicando con los pacientes

que atiende. La enfermedad es analizada como una metáfora del camino que debemos enfrentar. Se aborda la psicología de los personajes y la interacción entre ellos desde los tipos psicológicos de Jung. Las ideas jungianas presentadas resultan muy útiles para entender algo de lo que presenta esta serie, porque *House MD* presenta muchísimas imágenes arquetípicas y para los autores del libro, esta puede ser la razón de su éxito.

### 5. *House MD vs Reality. Fact and Fiction in the Hit Television Series*

Andrew Holtz (EEUU, 2011)



Se trata del libro más reciente del autor de *The Medical Science of House*, previamente comentado. Es interesante que en este caso se habla de “hechos y ficción en el éxito televisivo”, como antes se hablaba de “los hechos detrás del adictivo drama médico”. Se trata de una vertiente que se empeña en contrastar la ficción televisiva con la “realidad” médica, para encontrar incongruencias, falsedades, exageraciones, etc. entre lo que se muestra en la pantalla y lo que efectivamente sabe la ciencia médica al respecto.

Un esfuerzo similar es el que realiza el Dr. Norberto Amador Gil en el apartado médico al interesante libro de Vargas “Patologías de la verdad” (Vargas, 2012). Allí se incluye un cuadro con los motivos de consulta en cada uno de los episodios y se los confronta luego con los tratamientos llevados a cabo. Se busca así demostrar que en un porcentaje muy alto de los casos la serie no es rigurosa desde el punto de vista científico.

Para nosotros, House es justamente una “ficción médica”, en el sentido que la parafernalia de diagnósticos y

tratamientos –especialmente cuando devienen inverosímiles– funciona como una pantalla para velar al sujeto en juego. Éste aparece en raras ocasiones y es siempre a posteriori de una intervención, que justamente no es médica sino analítica.

### 6. *La bioética del Dr. House*

Vincenzo Comodo (Italia, 2011)



¿Qué es lo que fascina a los espectadores de House? Se distingue entre los *dramas médicos*, en las antípodas de las representaciones de los médicos: es gruñón, frío, exhibe un comportamiento que está lejano de ser loable, pero también tiene una profunda genialidad.

Con el subtítulo “Aborto, eutanasia y otras cuestiones morales acerca de la vida humana, según el más cínico de los médicos vistos en la televisión”, este libro nos adelanta el análisis de la multiplicidad de cuestiones bioéticas involucradas en los episodios de la serie televisiva.

El abordaje de las cuestiones bioéticas a través de la televisión reflejaría el logro de una madurez social para poder analizarlas, y por otra parte, permite al gran público acercarse al debate bioético, a través del masivo mensaje televisivo.

Considera a House como portavoz de una determinada noción de la vida humana, y por esta razón analiza cuestiones bioéticas en relación a esta concepción del personaje. En una primera parte describen la serie, luego analizan las concepciones de House y de su equipo respecto de diversos temas de Bioética (aborto, fecundación asistida, experimentación farmacológica, eutanasia, etc.) En una tercera parte, se analiza la relación médico-paciente especialmente a partir del trato brindado por House y el tratamiento propuesto por él (curando las enfermedades sin el *afecto*), para concluir con una cuarta parte en la cual se analizan la

concepción bioética de House como pragmático-utilitarista. Se afirma que House no reconoce una intrínseca dignidad a la vida humana. ¿En qué términos se conceptualiza la *dignidad*? ¿Cuáles son los presupuestos bioéticos que guían tal convicción?

### 7. *La ética de House (Argentina, 2012)*



Una edición anterior del *Journal Ética y Cine* (Septiembre 2012) ha estado dedicada enteramente a *La ética de House*. Alejándose de las primeras lecturas morales e intuitivas sobre la serie y el personaje, los artículos desarrollan un estudio complejo de distintos episodios y temporadas de *House MD*, analizando las implicancias de las decisiones tomadas por el médico más famoso de la televisión. Se incluye allí una versión actualizada de uno de los primeros artículos publicados en español sobre la serie (“El cinismo ético del Dr. House”, Michel Fariña, 2005) y otros textos sobre cuestiones deontológicas y ético-analíticas.

En uno de los artículos, Mauro Zamijovsky propone un análisis de la responsabilidad subjetiva de House y una hipótesis clínica acerca de su propio padecimiento, relacionado con la serie de eventos desencadenados en los últimos episodios de la cuarta temporada. Desde un marco teórico psicoanalítico, analiza las relaciones que el protagonista entabla con los Otros, su punto de goce y las respuestas que brinda en relación a su deseo. A partir del comienzo del episodio 4.15, la búsqueda de la *verdad* guía a House en una investigación para completar los vacíos de su amnesia: sabe que ha habido un accidente, que ha habido muertos, que *alguien está en peligro*, pero no sabe cómo, cuándo ni dónde, ni quién está en peligro. Sólo insiste en preguntarse: “¿Cómo llegué hasta aquí?”. Esta investigación se transforma en un camino hacia su propia verdad, que marcará un cambio de rumbo en la serie, sobre todo en su relación con su amigo

Wilson. El desentrañamiento del síntoma de House, que Zamijovsky recorta en clave analítica a partir de los episodios 4.15 (*House's head / La cabeza de House*) y 4.16 (*Wilson's heart / El corazón de Wilson*), nos lleva a pensar en la implicación subjetiva de House con su deseo y con la alienación al Otro de la Ciencia, la Razón, la Medicina.

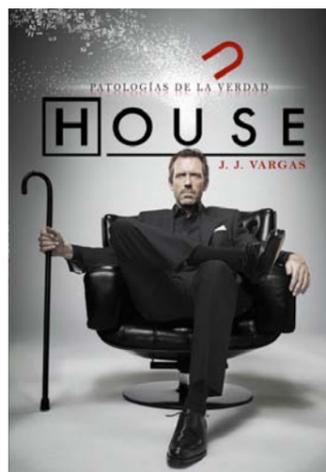
La alienación al discurso de la Ciencia y la Medicina también es abordada por Jorge Assef. En su análisis sobre el episodio 3.12 (*One day, one room / Un día, una habitación*), sostiene que House tiene una *posición lacaniana* en el tratamiento de su paciente. Alejándose del discurso hipermoderno, que transforma el síntoma en trastorno, dejando a lo real por fuera del sentido, House (se) permite hablar y escuchar, y demuestra en acto que el malestar no siempre se resuelve por las vías del saber médico-científico.

Diferenciando al personaje de House con el personaje de Sherlock Holmes, con el cual ha sido comparado innumerables veces, Assef aclara desde un primer momento la divergencia radical que se impone: *a diferencia de Holmes, House trabaja con cuerpos vivos, que por lo tanto gozan, lo cual ubica la discusión a otro nivel.*

*“Es evidente que estos pacientes demandan otra cosa que la asistencia orgánica. En esto radica el meollo de la cuestión puesto que de todos los pacientes (salvo el de la cucaracha en el oído y un niño que se traga un imán) demandan otra cosa: ser autorizado en su modo de gozar; ser recordado, ser reconocido en su singularidad, ser estimulado para su satisfacción, ser absuelto por el Otro, ser nominado de una manera que le permita encontrar un lugar y un lazo, etc.” (Assef, 2012, p. 15).*

#### 8. House. Patologías de la verdad

Juan José Vargas (España, 2012)



El libro más reciente sobre la serie televisiva se interesa también por conocer el por qué del éxito de House. Planteando que la serie resulta una novedad y una mejora cualitativa de las series televisivas precedentes, toma el escenario y el personaje para analizar los conflictos médicos subyacentes a cada episodio. Estos conflictos son analizados en múltiples vías. Por un lado, en relación a *la verdad*, eje central del libro. La frase de cabecera de House, “Everybody lies” (“Todo el mundo miente”), se liga a esta idea de verdad: *si la verdad moral no existe como concepto único, puro y preclaro, es tan justo asegurar que todo el mundo miente, como que la mentira no existe más allá de la falacia o el error científicos. La única verdad es que todo el mundo miente.*

La idea subyacente es que existe una verdad unificada, aunque matizada por las perspectivas propias de cada persona: *“Asistimos a la ritual destrucción de la idea de verdad objetiva en los sentidos intelectual e histórico, no ya sólo desde el desenmascaramiento (...) sino en la propia naturaleza intrínseca de la verdad. La verdad, como respuesta, no comunica por tanto “lo real” sino “la realidad”, un concepto que implica en sí una perspectiva en cuanto a lo real” (p. 54)*

El libro cuenta con un apartado especial y una guía de capítulos (para los cuales se requirió de una supervisión médica, a fines de garantizar “la coherencia científica de los contenidos”) en los cuales se rastrean los errores en las pruebas y tratamientos de los pacientes. Al igual que en *House and Psychology*, se sanciona al guión, los diagnósticos y también al personaje, en la comparación con los procedimientos médicos que se consideran adecuados o *científicamente correctos*, dejando por fuera la posibilidad de interrogarnos sobre la práctica más allá de la verosimilitud de las patologías y diagnósticos de las ficciones médicas.

#### A manera de conclusión: de la filosofía al psicoanálisis

Como se puede ver en la amplia literatura disponible, se ha conjeturado que House refleja “la condición posmoderna del ser humano”, o que sus intervenciones constituyen “una compilación del método socrático”, incluso que la serie contiene referencias al pensamiento de Sartre, Nietzsche, o de la retórica taoísta (Irwin y Jacoby, 2009), como así también se ha sugerido que el personaje condensa algunos de los arquetipos propuestos por Jung (Hockley y Gardner (2011). Sin embargo, los artículos contenidos en los dos últimos volúmenes citados (Vargas, 2012; Assef, 2012; Michel Fariña, 2011, 2012; Zamijovsky, 2012) sugieren una

perspectiva que nos conduce por la senda lacaniana. En su libro, Vargas indica varias referencias al respecto. Toma el tema en distintos pasajes de su estudio preliminar y dedica luego un acápite completo (“House y el psicoanálisis”) a establecer tres líneas posibles para una lectura lacaniana de la serie. No es el objetivo de esta reseña explicitar sus postulados, sino más bien proponer ejemplos en acto que den cuenta de esta línea de pensamiento, o lo que es lo mismo, ponerla a trabajar. El acápite final de esta reseña estará consagrado a esa tarea.

#### La cuestión de la responsabilidad en House: una metodología para investigaciones basadas en datos online.



Así como existe una variada bibliografía impresa, están también disponibles distintos recursos online. Las más de las veces se trata de guías con datos técnicos y resúmenes de los episodios. Interesa citar en esta reseña una experiencia académica, que ofrece el único relevamiento completo de los 176 episodios analizados desde la perspectiva de la responsabilidad subjetiva de los personajes. Para llevar a cabo el proyecto se contó con la colaboración de estudiantes de psicología de la Universidad de Buenos Aires, quienes trabajaron en el marco de un proyecto de Ciencia y Técnica dedicado a los temas bioéticos.<sup>3</sup>

La base está estructurada en dos partes. En la primera, se ofrece una síntesis de cada episodio, pero a diferencia de las guías tradicionales, en este caso se trata de una tarea relativamente exhaustiva que incluye en muchos casos pasajes y diálogos literales. La tarea, realizada por estudiantes avanzados, consistió en un resumen detallado a modo de relato que ofrece una descripción lo más objetiva posible de cada episodio. La misma incluye todas las secuencias relevantes, identificando claramente los eventos y los personajes involucrados. Se incluyen extractos de los guiones, fragmentos de los diálogos, referencias del nombre del episodio, las referencias musicales etc. Se cuenta además con una serie de palabras claves del ámbito bioético, identificando así las temáticas más sobresalientes del episodio.

La segunda parte consistió en una elaboración conceptual que da cuenta de las cuestiones relativas a la responsabilidad puesta en juego. Para ello, los propios estudiantes realizaron un recorte, seleccionando las escenas que consideraban significativas para situar las decisiones, tanto a nivel profesional como personal, llevadas a cabo por los principales personajes de la serie televisiva, junto a un trabajo reflexivo, articulando la responsabilidad profesional y subjetiva, frente a tales decisiones.

La base con el total de los ejercicios se encuentra online y disponible en: [www.eticaycine.org/house](http://www.eticaycine.org/house). Se trata de un material de consulta que permite a la vez ser punto de partida de nuevas indagaciones y emprendimientos investigativos sobre el tema.

#### Un ejemplo metodológico: House a la luz de la Declaración Universal de Bioética y Derechos Humanos

Como ya se ha visto en la literatura previamente reseñada los grandes temas bioéticos están presentes en la serie. Se encuentra sin embargo pendiente la delimitación de tales temas a la luz de los 17 artículos de la Declaración Universal (UNESCO, 2005). Este emprendimiento forma parte de las tareas de investigación en la Universidad de Buenos Aires, en el proyecto UBACyT antes mencionado: “Ética y Derechos Humanos: La Declaración Unesco 2005 a la luz de los nuevos dilemas de la práctica (II Parte: Narrativa Bioética Contemporánea)”, dirigido por Juan Jorge Michel Fariña.

A modo de ejemplo, consignamos la presencia en la serie de algunos de los artículos más relevantes:

##### 1. Consentimiento Informado

El principio 6 de la Declaración Universal de Bioética y Derechos (UNESCO, 2005) indica que el consentimiento previo, libre e informado es extensible a todas las intervenciones médicas y que para ello es necesario contar con la información adecuada. El derecho del paciente a rehusar, a no saber, la revocación del consentimiento, también están incluidos en la norma.

En la serie *House MD* la problemática del consentimiento informado aparece de manera frecuente. En la mayor parte de las ocasiones, vemos a uno o varios médicos con una carpeta, solicitando la firma del paciente o de sus familiares cercanos, para un procedimiento médico de rutina o uno en el que la vida del paciente esté en riesgo. Las tácticas de House para obtener el Consentimiento informado muchas veces son arriesgadas e incluso cuestionadas por su propio equipo. Con frecuencia se trata de un

convencimiento o coacción, más que en un informe de los posibles beneficios y efectos nocivos de determinada práctica, e incluso se evade la normativa. En 5.07 (*The itch / La comezón*), un paciente agorafóbico se niega a ser internado y House lo engaña haciéndole creer que le harán una biopsia en su domicilio. En lugar de eso, lo sedan y lo llevan al hospital sin su consentimiento. Ahora bien, más allá del avasallamiento de la autonomía del paciente, ¿hubiera habido otra forma de realizar los estudios diagnósticos?

Es interesante ver que en muchos episodios son los propios médicos, al atender a sus familiares, quienes generan acciones que podrían cuestionarse en relación al consentimiento informado. Por ejemplo, Lisa Cuddy, la Directora del Hospital confronta a su madre, quien padece de alcoholismo, y cuando ésta niega su enfermedad, le da unas pastillas para el tratamiento aduciendo que son para los dolores estomacales (7.11 *Family Practice / Medicina familiar*). En esta misma línea, el conflicto de intereses implicado en la información y administración del consentimiento también se visualiza en las prácticas con los compañeros laborales: en 4.08, House realiza un análisis de sangre a Trece, una de las médicas de su equipo, sin su consentimiento, para saber si tiene Huntington, una enfermedad incurable que también padeció su propia madre.

Uno de los casos más recordados en relación al Consentimiento es el del episodio 1.21 (*Three stories / Tres historias*), que atañe al propio House. Su esposa de aquel entonces decide, junto con Cuddy, tomar una decisión en relación a la salud de House, quien había tenido un infarto y muerte de tejido muscular en una de sus piernas, mientras se encontraba en coma. A sugerencia de Cuddy, Stacy acepta que los médicos realicen una operación “a medio camino” entre la amputación y los deseos de House, que se rehusaba a una operación tan extrema: la extracción de tejido muscular. Como resultado de la intervención, House salva su vida pero pierde casi totalmente la movilidad de la pierna y permanece con dolores crónicos.

## 2. Privacidad y confidencialidad

La relación del Consentimiento Informado con la *Privacidad y Confidencialidad* también es visible en varios capítulos. *Privacidad y Confidencialidad* figuran conjuntamente en el principio número 9 de la Declaración UNESCO. La primera de ellas se refiere al derecho de un individuo o un grupo a no ser objeto de la intrusión de terceros, lo cual incluye el derecho a determinar qué información sobre ellos puede ser revelada a otras personas. La confidencialidad, por otra parte, es un atributo de la

información personal que exige no revelarla a terceros sin que haya un motivo suficiente.

El episodio relatado en 1.07 (*Fidelity / Fidelidad*) y mencionado más arriba a propósito de la reseña del libro de Holtz (2006) es crucial para este análisis: House sostiene una charla con el esposo de la paciente, quien se encuentra en coma, para obtener su consentimiento para administrar una droga para la enfermedad del sueño. Esta enfermedad, posiblemente mortal, sólo pudo haberse contagiado mediante transmisión sexual, lo que equivale a pensar en la posibilidad de una infidelidad por parte de la mujer. El dilema que House le plantea al marido es: “si usted contempla la posibilidad de que ella por una vez no haya sido una esposa perfecta, déjeme iniciar el tratamiento”. El consentimiento informado de esta práctica está puesto entonces directamente en relación con la tensión entre confidencialidad y privacidad, ya que el resultado del estudio podría decir *algo más* de la paciente, algo que ella no estaba dispuesta a confesar a su marido ni a los médicos. Cuando la paciente mejora gracias al tratamiento, al marido no le quedan dudas sobre la infidelidad cometida. Queda entonces otro desafío: la tarea de notificar a la persona que mantuvo relaciones con la paciente, ya que la enfermedad es mortal. ¿Cómo informar a esta persona del riesgo que está teniendo por ser portador de esta enfermedad, sin dar datos sobre la paciente internada en el hospital?

En 2.14 (*Sex kills / El sexo mata*), una mujer fallece en un accidente automovilístico. Para poder donar sus órganos, le hacen tests de enfermedades y de histocompatibilidad, y se descubre que tenía gonorrea. Debido a que es una enfermedad de transmisión sexual, House decide mantener la confidencialidad, mintiendo a su marido acerca del diagnóstico, aunque para esto aduce a Cameron que él mintió para que el marido no retire la autorización para el trasplante y que luego del mismo habrá que decirle la verdad, ya que él también podría haberse contagiado gonorrea. Finalmente, es el marido quien confiesa espontáneamente tener gonorrea por un affaire.

La tensión entre la privacidad y la confidencialidad también puede ubicarse en el ingreso a la propiedad privada, práctica que los médicos realizan con cierta frecuencia para poder ubicar posibles elementos ambientales que ayuden a desentrañar el diagnóstico de la enfermedad del paciente. ¿Ante qué situaciones esta es una práctica permitida por House? ¿Qué hacer con los datos obtenidos que aparentemente son irrelevantes para el caso?

La articulación entre consentimiento informado, privacidad y confidencialidad se da muchas veces en el escenario de la filiación. Este escenario está incluido por UNESCO

en el Artículo 16 “Protección de las generaciones futuras”. La cuestión de la identidad es abordada en distintos episodios. Veamos algunos ejemplos.

### 3. El Derecho a la Identidad: un más allá de la Declaración UNESCO sobre generaciones futuras

El derecho a la identidad está comprendido dentro del Artículo 17 de la Declaración UNESCO, el cual atiende a la preocupación por las generaciones futuras. En la medida en que todas las personas tienen el derecho a conocer sus orígenes –tanto genéticos como históricos y culturales–, las circunstancias que rodean la concepción y nacimiento de un ser humano resultan especialmente sensibles.

Tomemos la siguiente situación: una mujer queda embarazada y el hombre que está a su lado sospecha no ser el padre, por lo que solicita un examen de ADN. El médico que interviene concluye que efectivamente no hay coincidencia genética, pero a la vez advierte que el hombre ama a su mujer y que ésta desea tener ese hijo con él. ¿Qué debería hacer? La serie House indaga la cuestión presentando en dos episodios diferentes las clásicas versiones frente al caso. Por un lado, la decisión que toma en cuenta el “bien” de la pareja, entendido éste en términos de “felicidad”, “unidad familiar”, etc. Por el otro, el interés del niño por nacer y su derecho a conocer sus orígenes.

Como veremos, en ambas versiones House está implicado, pero no se trata aquí de juzgar su papel en uno y otro caso, sino de mostrar cómo la serie médica más vista en la historia presenta la complejidad en juego.

En el episodio 5.05 (*Birthmarks / Marcas de nacimiento*) muere el padre de House y éste se muestra reticente a participar de los funerales. Cuando Wilson lo interroga sobre sus razones, advierte que no mantenía una buena relación con su padre. No obstante, intenta convencerlo sobre la necesidad de asistir a la ceremonia y se las ingenia para que finalmente se haga presente. Es interesante que su argumento es “si no lo haces por él, hazlo al menos por tu madre”. Ya en camino, House termina confesando a Wilson que siempre sospechó no ser hijo biológico de su padre, ofreciendo como prueba de ello una marca de nacimiento que no compartía con él, pero sí con un amigo muy cercano a la familia. Durante el velatorio, cuando está junto al féretro de su padre, finge besarlo para extraer un segmento del lóbulo de su oreja con el objeto de realizar una prueba de paternidad post mortem. A su regreso, el análisis de ADN da negativo, confirmando así las sospechas de House.

Coincidentemente, en la misma temporada, el episodio 5.11 (*Joy to the world / Feliz navidad*) nos confronta con la situación mencionada más arriba: una pareja que

se ama pero en la que ella ha quedado embarazada de otro hombre. En este caso, House es consultado como médico. Luego de realizar los exámenes y confirmar la incompatibilidad genética del hombre, toma la decisión de no informarlo a la pareja, pretendiendo un inverosímil caso de partenogénesis, para lo cual les muestra los resultados de un estudio ficticio. La frase que dirige al hombre es sin embargo sugerente: “el bebé no tiene sus genes, pero su esposa no lo engañó”.

Una vez más, no se trata de juzgar la conducta de House sino de hacernos la siguiente pregunta: ¿qué nos dicen estos dos episodios sobre el derecho a la identidad? Nótese ante todo que el primer episodio está relatado desde la perspectiva del hijo –que ya adulto y frente a la muerte de su padre quiere conocer la verdad sobre su origen. El segundo, en cambio, está presentado desde la perspectiva de los padres, que prefieren no saber.

La temporada nos confronta así con la tensión situacional, a la vez que desliza algo interesante: toca al hijo interrogarse respecto del dato genético. La marca de nacimiento, que advierte a House sobre el engaño matrimonial de su madre opera en realidad como marca significativa, y el sujeto sólo se confronta con ella cuando frente a la muerte del padre ha llegado la hora de hacer algo con su legado<sup>4</sup>. En síntesis, la tensión entre los episodios nos informa sobre la distancia entre la “identidad”, entendida ésta en términos genéticos, y la *identificación* a que da lugar la función paterna.

Un último ejemplo, en el que la donación y el trasplante de órganos se presentan enlazados al tema de la filiación, ya que ambos están atravesados por la cuestión de la privacidad y confidencialidad. Por ejemplo, en 4.10 (*It's a wonderful lie / Es una maravillosa mentira*), frente a la posibilidad de obtener una donación de médula ósea por parte de su hija, la paciente se niega a que le hagan los análisis aduciendo el *posible riesgo y el dolor que conllevaría para su hija*. A House le llama la atención que la paciente arriesgue su vida evitando que a su hija le produzcan dolor con un pinchazo, y va a ver a la paciente a la habitación. Allí tiene lugar el siguiente diálogo:

Paciente: No puedo estar muriendo.

House: Sí que puede.

P: Se equivoca. Ni siquiera sabe qué tengo.

H: Lo que tiene es una última navidad con su hija. Una última oportunidad de regalarle algo. La verdad. No es cara. Es bien recibida. No tiene que formarse en fila para devolverla el día después de navidad.

P: ¿De qué está hablando?

H: Una madre que está por morir no rechaza un análisis de compatibilidad porque puede que duela. Lo rechaza porque

sabe que no habrá compatibilidad... Lo que suele ocurrir cuando madre e hija no son madre e hija. Puedo hacer análisis de ADN si prefiere seguir mintiéndome.

P: (la paciente solloza, se angustia) Nunca quise tener hijos. Me encantaban, pero con mis genes...Conocí a esta mujer, adicta a las drogas. Quedó embarazada...y no quería abortar. Pero tampoco quería que su hija supiera la clase de madre que realmente era. Lo que era. Prometí nunca decirselo.

H: Entonces, la promesa a un adicta, ¿vale más que la promesa a su propia hija?

Aquí se ve que la alusión a la *verdad* (en contraposición a la mentira que lleva adelante la paciente, evitando que su hija sepa su verdadero origen) es para House un valor que debe mantenerse de acuerdo a la *posición subjetiva*. House no “delata” a su paciente frente a su hija, pero le indica una lectura posible de su situación.

#### 4. Beneficios y efectos nocivos: un giro singular sobre el conflicto de intereses

Otra temática recurrente en la serie es la que atañe al conflicto de intereses. Éste se origina cuando un objetivo profesional entra en contradicción con otro ajeno, que puede obedecer a razones ideológicas, económicas, o afectivo personales. En este tipo de relaciones duales, el interés primordial de la objetividad puede verse seriamente interferido y el profesional debe estar alertado al respecto.<sup>5</sup>

La problemática de conflicto de intereses no configura un artículo específico de la Declaración UNESCO, porque en rigor se presenta de manera articulada con algunos de los listados precedentemente. En este sentido, podemos localizarlo, por ejemplo, combinado con situaciones enmarcadas en el Artículo 4 Beneficios y Efectos nocivos de la práctica profesional. Veamos algunos ejemplos:

En 5.03 (*Adverse Events / Sucesos adversos*) un paciente presenta síntomas variados que confunden al equipo médico a la hora de establecer el diagnóstico. House tiene una hipótesis y decide poner a prueba al paciente. Le miente diciéndole que tiene un tumor cerebral y que para extraerlo debe someterse a una operación riesgosa, para la cual requiere su consentimiento informado. Asustado por la situación, el paciente termina confesando que había ingerido drogas de manera indiscriminada, al ofrecerse como voluntario para diferentes pruebas de medicamentos. ¿Es legítimo atemorizar al paciente con una información falsa para obtener un dato que conduzca a su mejoría?

En 5.02 (*Not cancer/ No es cáncer*), cinco personas recibieron trasplantes de órganos de un paciente cadavérico. Cuatro de ellas murieron tras sufrir un ataque repentino. El equipo de House localiza a la paciente restante, una pro-

fesora de matemáticas, quien había recibido un trasplante de córnea. House propone hacerle una biopsia para confirmar si su problema está localizado en el cerebro, pero Cuddy se niega, por los riesgos que implica esa intervención en una paciente tan joven. House, en desacuerdo con esa decisión, le pide a un investigador privado –a quien él mismo contrató para averiguar información sobre el donante fallecido– que se disfrace de enfermero e ingrese a la sala donde está internada la paciente para detener por un momento el pasaje de suero y hacer que los sistemas fallen. Como consecuencia, se hace necesario realizar la biopsia que Cuddy no había autorizado. Una vez más, ¿es legítimo llevar adelante una acción temeraria para generar condiciones de posibilidad de un estudio que puede conducir a la mejoría de una paciente?

En 5.06 (*Joy/ Felicidad*), Cuddy desea adoptar un bebé. A través de una agencia se contacta con una joven embarazada que está próxima a parir y que no quiere conservar su hijo. Las dos mujeres se encuentran y la embarazada acuerda ceder a Cuddy su bebé. Cuddy le propone realizarle unos estudios médicos de rutina, para lo cual la conduce al hospital. Allí descubren, junto con la doctora Cameron, que la beba tiene hipoplasia pulmonar. Hay que tomar una decisión: o bien adelantar el parto para salvar a la madre, con el riesgo de que la beba pueda morir, o priorizar la vida de la beba posponiendo el parto, pero a costa de que sea la madre quien posiblemente muera. ¿Puede Cuddy, en su doble condición de médica Directora del hospital y futura madre de la beba intervenir en la decisión?

Finalmente la paciente da a luz y Cuddy decide presenciar el parto. En medio de la cesárea, House entra al quirófano y le solicita a Cuddy que salga por un momento para firmar el consentimiento informado de la hija menor de edad de otro paciente.. Cuddy se niega, porque para ella es más importante permanecer en el quirófano hasta saber si la beba respira. ¿Configura esta decisión una falta a los deberes profesionales en beneficio de un interés personal?

En los casos anteriores puede verse claramente el conflicto de intereses en el marco de decisiones que comportan la ponderación de los beneficios y riesgos de distintas intervenciones médicas. En este contexto resulta interesante sin embargo observar que los casos no están consignados aquí para “legislar” sobre lo correcto o incorrecto desde el punto de vista de la ética médica, sino una vez más para poner en evidencia la tensión presente en la situación..

Tomemos un último ejemplo. En 5.13 (*Big Baby / Una beba grande*), Foreman mantiene un romance con Trece, una médica que también integra el equipo de House. Esta última padece la enfermedad de Huntington y ha sido incluida

en un protocolo para el ensayo de una nueva droga que podría prolongar su sobrevivida. Foreman se entera de que en la randomización de la prueba a ella le ha sido asignado un placebo y no el medicamento. Pero naturalmente ella no lo sabe. Se plantea para Foreman un clásico conflicto de intereses entre la confidencialidad y su anhelo de curarla, administrándole el medicamento salvador.

Más adelante, en el mismo episodio, el conflicto de intereses retorna cuando Foreman descubre que Trece está perdiendo visión periférica a causa de la medicación que él mismo decidió alterar. Se hace evidente así que Foreman tuvo en cuenta los riesgos profesionales que asumía al cambiarle la medicación pero no contempló los posibles efectos adversos en Trece.

A manera de epílogo, veamos un detalle interesante. Frente a este conflicto de intereses, Foreman consulta con sus amigos y colegas, quienes por supuesto le aconsejan no interferir en el estudio clínico. Esto es especialmente claro

en una escena con Chase, en la cual éste le dice que debido a su enamoramiento *está a punto de cometer una estupidez que puede costarle su matrícula profesional*.

Foreman recurre entonces a House, quien lo escucha y desestima el planteo formulado en términos bioético-deontológicos: *si vienes a hablar conmigo es porque ya has hablado antes con el resto; sabes bien qué es lo que corresponde hacer*. Cuando Foreman, abatido por la respuesta está a punto de salir del despacho, House le dice algo más: *... salvo que estés enamorado, en ese caso la gente hace cosas estúpidas*.

Esta última intervención no es una opinión bioética ni un consejo médico. Se trata de un señalamiento que apunta al sujeto, y que podría adoptar la clásica fórmula analítica: “debes arreglártelas con tu deseo”. La serie establece así la distinción entre las decisiones morales, que son tomadas siempre entre otros y las verdaderamente éticas, que confrontan al sujeto con la soledad de su acto.

#### Referencias

- Assef, J. (2012). Sobre la ironía del discurso médico contemporáneo. *Ética y Cine Journal*, Revista Académica Cuatrimestral, Año 2, Vol. 3, Septiembre 2012, pp.11-15.
- Cascio, T.; Martin, L. (2011) *House and Psychology. Humanity is overrated*. New Jersey: Wiley.
- Comodo, V. (2011). *La bioética del Dr. House. Aborto, eutanasia e altre questioni morali sulla vita umana, secondo il più cinico dei medici visti in tv*. Roma: If Press
- Hockley, L.; Gardner, L. (2011). *House. The Wounded Healer on Television. Jungian and post-jungian reflections*. Nueva York: Routledge
- Holtz, A. (2006). *The Medical Science of House MD. The facts behind the addictive medical drama*. New York: Berkley Boulevard.
- Holtz, A. (2011). *House MD vs Reality. Fact and Fiction in the Hit Television Series*. New York: Berkley Boulevard.
- Irwin, W.; Jacoby, H. (2009). *La filosofía de House. Todos mienten*. Buenos Aires: Selector.
- Lima, N. (2013). *House, ¿el último héroe trágico?* Trabajo presentado en el marco del III Congreso Online de Ética y Cine. Universidad de Buenos Aires. Disponible online: <http://eticaycine.org/House-M-D-Temporada-5-Episodio-4>
- Michel Fariña, J.J. (2012); “House: la ética en situación”. *Ética y Cine Journal*, Revista Académica Cuatrimestral, Año 2, Vol. 3, Septiembre 2012, pp.7-9.
- Michel Fariña, J. J. (2012) Un abordaje (bio) ético: lo que el cine nos enseña sobre la tartamudez. En <http://eticaycine.org/El-discurso-del-Rey>. Existe versión impresa en Michel Fariña, J. J. y Solbakk, J. H. (2012): *(Bio)ética y Cine. Tragedia griega y acontecimiento del cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Letra Viva.
- Michel Fariña, J.J. (2012); “Bioética y Ópera. House, un príncipe ignoto para Tur-Andie-Dot”. *Ética y Cine Journal*, Revista Académica Cuatrimestral, Año 2, Vol. 3, Septiembre 2012, pp.33-38.
- Michel Fariña, J.J. (2013). *Protréptica negativa y cinismo ético: House tras los pasos de Freud, Borges, Lacan, Alicia y G. Marx*. Inédito.
- Ormart E.B.; Michel Fariña J.J. (2012). “Dr. House: ética médica y responsabilidad subjetiva”. *Revista Medicina y Cine*. 8(3):98-107. Septiembre 2012. Ediciones de la Universidad de Salamanca. Disponible en: [http://fundacion.usal.es/revistamedicina/nuevo/component/docman/doc\\_download/462-vol8-num3-original2-es](http://fundacion.usal.es/revistamedicina/nuevo/component/docman/doc_download/462-vol8-num3-original2-es)
- Ormart, E. B. (2011). “El amor duele”. En Montesano, H. y Michel Fariña, J. (2011): *Cuestiones ético-clínicas en series televisivas. Dr. House, In Treatment, Grey's Anatomy, Los Soprano*. Buenos Aires: Editorial Dynamo
- Vargas, J. J. (2012). *House. Patologías de la verdad*. Palma de Mallorca: Dolmen.
- Zamijovsky, M. (2012). Una hipótesis clínica acerca del padecimiento de Gregory House. *Ética y Cine Journal*, Revista Académica Cuatrimestral, Año 2, Vol. 3, Septiembre 2012, pp. 27-32.

1 Autores listados por orden alfabético, todos investigadores del Programa de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires, integrantes del Proyecto UBACyT “Ética y Derechos Humanos: La Declaración Unesco 2005 a la luz de los nuevos dilemas de la práctica (II Parte: Narrativa Bioética Contemporánea)”, dirigido por Juan Jorge Michel Fariña.

2 En la mitología griega, una vara regalada por el dios Apolo a Hermes, que contenía representaciones simbólicas de la prudencia, la vida y la salud. Fue tomado por la mitología romana y adornado con dos serpientes entrelazadas, en lugar de las guirnaldas de la representación griega. A veces se confunde el caduceo con la vara de Esculapio, usada como símbolo de la medicina.

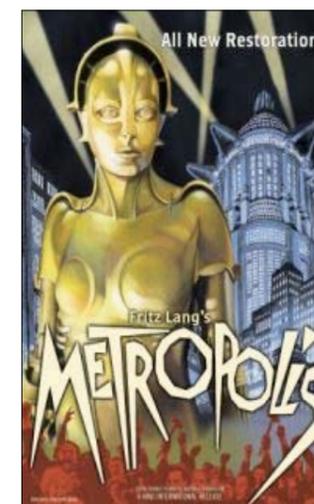
3 La tarea formó parte de un trabajo de análisis en el marco de la asignatura Psicología, Ética y Derechos Humanos (Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires), durante la cursada intensiva de la materia que tuvo lugar durante los meses de febrero y marzo de 2013. La modalidad exclusiva de cursada del verano -que compacta en cinco semanas lo que suele ser el habitual desarrollo de un cuatrimestre. Esta condición intensiva permitió un seguimiento y supervisión del proceso de. Se incentivó el trabajo de a pares, como es tradición en esta instancia evaluativa, dado que promueve la discusión y deliberación interna, el trabajo colaborativo, a la vez que facilita el proceso general de la tarea. Asimismo, de esta forma fueron repartidos los capítulos a razón de una temporada completa por comisión de estudiantes, cubriendo así el total de de 176 capítulos de la serie.

4 El caso principal del episodio está en sintonía con esta lectura. Ver Lima, N. (2013) *House: ¿el último héroe trágico?* Disponible en <http://eticaycine.org/House-M-D-Temporada-5-Episodio-4>

5 Ver <http://www.ibiseduacion.org/>

## Reseña cinematográfico-musical

### *Metrópolis: los sonidos del silencio*



METRÓPOLIS

SALA PRINCIPAL DEL TEATRO COLÓN

DIRECTOR:  
FRITZ LANG

MÚSICA:  
MARTÍN MATALÓN (1927 - 2011, PARA  
ENSAMBLE Y ELECTRÓNICA, 148 MINUTOS)

DIRECCIÓN MUSICAL  
MARTÍN MATALÓN

ENSAMBLE BCN216 (BARCELONA)

SONIDO:  
XAVIER BORDELAIS (FRANCIA)

El miércoles 23 de octubre de 2013 hemos asistido en el Teatro Colón de Buenos Aires a la versión completa del film *Metrópolis*, orquestado por el compositor argentino radicado en París, Martín Matalón. El anudamiento entre las imágenes inmortales de Fritz Lang y la música contemporánea generan un acontecimiento en sí mismo, al cual queremos rendirle homenaje en este número de *Ética&Cine*. Recreamos para ello pasajes de escritos sobre el valor ético-estético del cine mudo y un breve fragmento cinematográfico-musical de la obra.

Hay un cuento, *Hombre de la Esquina Rosada*, que escribí voluntariamente como una serie de imágenes. En ese tiempo admiraba mucho a un director, ahora olvidado, Josef von Sternberg, que hizo películas con George Bancroft, William Powell *Underworld*, *The Docks of New York*, *The Dragnet*. Eran muy buenas, sorprendentes, y quise escribir mi historia a su manera. Antes que nada, visual. En el momento que Sternberg alcanzó la cima, en 1927, llegó el cine sonoro. Hubo que volver a empezar, se hicieron obras para ser oídas y enseguida Sternberg filmó películas bastante mediocres con Marlene Dietrich. Estas son más conocidas que las otras, las principales, que eran fuertes, silentes, lacónicas.”

Jorge Luis Borges, en *El Escritor y su Obra*, entrevistas con George Charbonnier, Siglo XXI, México, 1967

Efectivamente, 1927 representa un punto de inflexión en la historia del cine. Ese año se estrenó en los Estados Unidos de *The Jazz Singer*, la primera película sonora. El mundo asistía a la culminación una estética, añorada por Borges y hermosamente retratada por el director francés Michel Hazanavicius en film *El artista*, homenaje al cine mudo y ganadora del Oscar de la Academia.<sup>1</sup>

Otros hechos ocurridos ese mismo año, anudan para nosotros la relación entre ética y cine. Entre ellos, la primera aparición del término y del concepto de bioética, a partir de la publicación, en Alemania, del artículo pionero de Fritz Jahr *Bio-ética: una perspectiva de la relación ética de los seres humanos con los animales y las plantas*. Artículo cuya aparición resultó coincidente con la realización de la conferencia Solvay de Física, y el estreno del film *Metrópolis*, de Fritz Lang, el cual presenta en una asombrosa realización estética los conflictos sociales y las contradicciones emanadas del auge tecnológico. Y es en ese mismo año cuando Sigmund Freud publica una obra que sería referente ineludible para la reflexión sobre la condición humana frente al progreso científico: El porvenir de una ilusión .

En sus inicios, el cine fue mudo, o como lo sugiere Borges en nuestro epígrafe, *silente*, es decir promotor en el espectador de un efecto silencioso, sosegado.

Alcanzaba con las imágenes, que se fueron perfeccionando a partir de los años 20, a las que se añadían cuadros de texto para ambientar argumentalmente a la audiencia o para hacer explícitas conversaciones importantes en donde se le otorgaba al diálogo un papel esencial en la narrativa. Fue así que el escritor de títulos se convirtió en un profesional del cine mudo, hasta tal punto que a menudo se le mencionaba en los créditos al igual que al guionista. Los “intertítulos” se convirtieron en elementos gráficos por sí mismos, ya que ofrecían ilustraciones y decoraciones abstractas que hablaban sobre lo que podíamos ver en pantalla. Lo que podríamos llamar, no inocentemente, *una estética de la interpretación*.

Y por supuesto, la música. Las proyecciones de películas mudas no transcurrían en completo silencio: solían estar acompañadas por música en vivo, habitualmente improvisada, para ambientar la acción que transcurría en la pantalla. Los cines pequeños disponían de un pianista para acompañar la proyección, mientras que en las grandes ciudades llegaban a contar con organistas o incluso orquestas de cámara que podían añadir efectos de sonido. La escena inicial de *El Artista* recrea un fastuoso estreno en New York, en el que el proscenio del cine está ocupado por una orquesta completa. Orquesta que con sus bronces, cuerdas y timbales logra una verdadera vibración en la sala, que impacta mucho más allá de lo auditivo.

Se realza así el valor del *gesto*. Como lo sugiere Giorgio Agamben el gesto es aquello que se asume y se soporta, esa extraña circunstancia que representa no un medio sino una finalidad en sí misma. Recordemos que la ciencia de fines del siglo XIX, aquella con la que hace interlocución el texto de Fritz Jahr, y a su manera también el film de Fritz Lang, estaba consagrada a estudiar los gestos más cotidianos, categorizándolos según parámetros que los remitían a un mapa estrictamente neurológico de consistencia orgánica. Agamben nos hace notar que en ese contexto histórico *en que una sociedad ha perdido sus gestos, hace su aparición el cine. Es decir, la entrada del cine coexiste temporalmente con las descripciones que expulsan el gesto de la esfera subjetiva. De este modo, el cine permitiría una recuperación del gesto, en tanto adornece la mirada en la pura contemplación. Si la biopolítica ha expropiado el gesto de su razón subjetiva, el cine nos remite a un ethos que devuelve al ser humano su acción en el gesto.*<sup>2</sup>

Como un homenaje a ese punto de culminación de recuperación del gesto en el acontecimiento cinematográfico, reproducimos a continuación la crítica teatral de la

versión de *Metrópolis*, publicada por el Teatro Colón de Buenos Aires:

*Metrópolis* es uno de los máximos exponentes del cine expresionista alemán. Este icónico film mudo dirigido por Fritz Lang cuya trama se desarrolla en una distopía urbana futurista fue estrenado en el año de 1927, poco antes de que se instaure la cinematografía sonorizada. *Metrópolis* es uno de los pocos films considerados Memoria del Mundo por la Unesco, habiendo sido el primero en poseer esta distinción, que valora la vívida encarnación de toda la sociedad que despliega, y la profundidad de su contenido humano y social, además de su existencia como obra maestra del expresionismo y pionera en el desarrollo de la ciencia ficción y los efectos especiales en la historia del cine. El corte original de *Metrópolis* fue editado muchas veces luego de su estreno, al punto de que hacia mitad del siglo XX una gran parte del material original se había perdido. En 2008, se descubrió en el Museo del Cine de Argentina una copia original de 1928. Esta versión permitió agregarle al film 25 minutos que se habían considerado completamente perdidos, recuperando así varias escenas fundamentales para la narrativa de la película. Este nuevo corte fue reestrenado en 2010 bajo el título *The Complete Metrópolis*.

El prestigioso compositor argentino radicado en París, Martín Matalón, realizó en 1995 por encargo del IRCAM una obra para acompañar la proyección de *Metrópolis*, escrita para 16 instrumentos y electrónica. Esta obra se presentó en numerosas ocasiones desde su estreno en París, incluyendo presentaciones en el Guggenheim de Bilbao, la Bienal de Helsinki, y el Teatro Colón. Fue interpretada por prestigiosos grupos como el Ensemble Modern, MusikFabrik y KlangforumWien.

En su extenso trabajo con música para cine mudo, Matalón logró una nueva clase de obras donde la música, lejos del papel de voz secundaria, incluía, como si se tratara de la escena de una ópera, a la imagen cinematográfica.

En 2010, por encargo el Ensemble Modern y el Ensemble InterContemporain, Matalón realizó una nueva versión de su obra, adecuándola a la edición completa de *Metrópolis*. Esta versión es radicalmente distinta a la anterior, con distintas orquestaciones y arreglos, además de 25 minutos de nueva música y una pista electrónica completamente renovada.

Fue estrenada en Marzo de 2011 por el Ensemble Modern en Salzburgo y posteriormente se tocó en Berlín (Maerz-Muzik), Hannover, Darmstadt, además de en la Cité de la Musique con el Ensemble InterContemporain, con Barcelona 216 en el Festival Grec, Ginebra con Contrechamps, y en Nice con el Ensemble Orchestral Conmtemporain.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Ver el comentario de Juan Jorge Michel Fariña, del cual se han extractado varios pasajes de esta reseña, en <http://eticaycine.org/El-artista>

<sup>2</sup> Ver Montesano et al Nachträglich de la (Bio)ética. En <http://www.aesthetika.org/Editorial-Nachtraglich-de-la-Bio>

<sup>3</sup> Teatro Colón, reseña de *Metrópolis*, octubre de 2013 <http://www.teatrocolon.org.ar/es/colon-contemporaneo/metropolis>

# Shoa

Silvia Elena Tendlarz\*

Universidad de Buenos Aires

*Hace cuarenta años el cineasta francés Claude Lanzmann se lanzaba a una empresa cinematográfica que le llevaría una década de vida. Se trataba de la realización del film documental Shoah, estrenado finalmente en 1985, con una duración de aproximadamente diez horas, y que constituye ya patrimonio artístico de la humanidad.*

*En 1986 tuvimos la ocasión de ver la versión completa en París junto a Stanislas Tomkiewicz, psiquiatra polaco fallecido en 2003, sobreviviente del ghetto de Varsovia. Tom, como se lo llamaba cariñosamente, había padecido su temprana infancia en Auschwitz, de donde fue milagrosamente rescatado con vida. Llegó a Francia huérfano y enfermo de tuberculosis, flagelos a los que se sobrepuso para estudiar y desarrollar lo que sería una eminente carrera profesional. Tom era, además, un cinéfilo apasionado y organizó aquellas proyecciones a lo largo de una semana para todos los investigadores que integrábamos su equipo en la Unidad del INSERM que él dirigía en Montrouge. No nos alcanzará la vida para agradecer semejante experiencia.*

*Ante un nuevo aniversario del inicio de la gesta cinematográfica de Lanzmann, incluimos en este número de Ética&Cine, dedicado a la segregación, un texto clave de Silvia Tendlarz. Publicado originalmente en 2002, el artículo recorre analíticamente la bibliografía imprescindible, si no para comprender la Shoah, para ensayar un pensamiento en torno a ella: Giorgio Agamben, Primo Levi, Jorge Semprún, Bruno Bettelheim, Hannah Arendt, Gunter Grass, Art Spiegelman, Francois Lyotard, Eric Laurant, Jacques Lacan. Agradecemos especialmente a la autora su deferencia al autorizar esta publicación.<sup>1</sup>*

## 1. Bereshit

“*Bereshit bará Eloim...*”. En el principio Dios creó los cielos y la tierra, y esta creación trajo consigo de inmediato un problema insoluble: el mal, ¿es parte de Dios? ¿Por qué Dios quiere mi mal?

Acerca del mal, Semprún habla de la experiencia del “Mal radical”: “El horror no era el Mal, no era su esencia... No era más que su envoltorio... Cabría pasarse horas testimoniando acerca del horror cotidiano sin llegar a rozar lo esencial de la experiencia del campo”<sup>2</sup>.

La idea de un “Mal radical” proviene de Kant, quien consideraba que residía en las máximas malignas –que difiere de lo moralmente incorrecto- y no en los deseos. El exterminio nazi dio la medida del mal del que nuestra época es capaz y del uso que pudo llegar a hacer de las “máximas malignas”.

La palabra hebrea *shoa* significa “devastación, catástrofe, arrasamiento”, y en *La Biblia* implica a menudo la

idea de un castigo divino. Sin lugar a dudas resulta más adecuada que la de “holocausto”. La palabra “holocausto” trae consigo la significación de “sacrificio supremo en el marco de causas sagradas”, de “ofrenda a Dios”. Wiesel acuñó este término para nombrar al exterminio y luego se arrepintió y hubiera querido retirarlo.

En esta triste historia no hay altares, sino más bien hornos crematorios y una industrialización de la muerte.

Giorgio Agamben indica que los procesos de los criminales nazis celebrados en Nuremberg y en Jerusalem –por cierto tan necesarios como insuficientes- contribuyeron a dar al tema por cerrado<sup>3</sup>. Pero el derecho no logró agotar el tema, y medio siglo después vuelve a emerger la necesidad de dar cuenta de acontecimientos que escapan a la razón.

La magnitud, la complejidad de lo acaecido impiden encontrar una explicación global. No obstante, no debe confundirse con lo inefable. Algo puede y debe ser dicho. La encrucijada es encontrar la manera de hacerlo.

\* stendlarz@fibertel.com.ar

## 2. Los Verdugos

En 1996 Daniel Goldhagen publicó *Los verdugos voluntarios de Hitler. Los alemanes corrientes y el holocausto*<sup>4</sup> convirtiéndose rápidamente en un fenómeno editorial.

Existen dos grandes tendencias historiográficas entre los estudiosos de la *shoa*<sup>5</sup>. La primera, tradicional, hace hincapié en el antisemitismo y en la figura carismática de Hitler como fuente principal del exterminio. La otra tendencia, en la que se incluyen Adorno y Hannah Arendt, pone el énfasis en la racionalidad instrumental y burocrática del exterminio, y en el surgimiento de una ciencia racial. El debate suscitado por el libro de Goldhagen se sitúa en este contexto historiográfico.

Goldhagen examina por qué el exterminio nazi fue un fenómeno principalmente alemán. Postula una continuidad antisemita específicamente alemana que va desde el medioevo y desemboca en un espíritu de exterminio de los judíos que caracterizaba a cualquier alemán durante el período nazi. Los alemanes corrientes son incorporados a las filas de los asesinos, eliminándose así la clásica distinción entre los militantes nazis y la población civil. Su tesis separa a los alemanes del presente –fundamentalmente democráticos- de los del pasado.

A su entender, si bien sin los nazis y sin Hitler la *shoa* no se hubiera producido, sin el consentimiento, participación y apoyo de los alemanes corrientes en la persecución y matanza de judíos, el régimen jamás hubiera podido exterminar seis millones de personas.

Entre las críticas que suscitó este libro, y tal vez la más atinada, es que si bien el exterminio nazi recayó fundamentalmente sobre los judíos, no se limitó al antisemitismo. Las víctimas comenzaron siendo también los propios alemanes que cayeron en las purgas de purificación racial: los discapacitados y los homosexuales, los bolcheviques y los opositores al régimen. Los gitanos, muchas veces olvidados de la historia, tuvieron el mismo destino que los judíos.

Del libro de Goldhagen podemos retener la argumentación que demuestra que los ejecutores del exterminio también fueron individuos corrientes, no monstruos asesinos. Entran en el asesinato masivo industrializado, en su maquinaria de destrucción, por un simple franqueamiento de lo que Primo Levi denominó “la zona gris”<sup>6</sup> –zona de irresponsabilidad más acá del problema del bien y el mal-, y H. Arendt tematizó al escribir sobre el juicio a Eichmann en Jerusalem al plantear la “banalidad del mal”<sup>7</sup>. Tal vez esto sea lo más aterrador de la llamada “Solución final”.

La figura extrema de la “zona gris”, dice Agamben, es el Sonderkommando, prisioneros obligados a conducir a

otros prisioneros a las cámaras de gas, a revisar los cadáveres en busca de algún objeto de valor y finalmente a llevarlos a los hornos crematorios y de allí a las tumbas colectivas. Uno de los poquísimos sobrevivientes del último Escuadrón especial de Auschwitz (eran periódicamente asesinados para no dejar ningún testigo de lo ocurrido) contó que había asistido durante una pausa de su “trabajo” a un partido de fútbol entre las SS y algunos *Sonderkommando*. Este partido, este aparente momento de normalidad, dice Agamben, es el verdadero horror del campo puesto que representa la cifra de la “zona gris”, marcando el despiadado contraste de un tiempo fuera del tiempo.

Sneth y Cosaka muestran que el dispositivo de industrialización de la muerte en los campos de exterminio permitía el anonimato no sólo de las víctimas sino también de sus verdugos, brindando así la ilusión de una dilución de la responsabilidad ya que con las cámaras de gas “nadie mató en forma directa”<sup>8</sup>.

En el momento de la caída del Tercer Reich, los aliados se ocuparon de llevar sistemáticamente a la población civil aledaña a los campos para que vieran lo que afirmaban desconocer a pesar del olor particular que rodeaba a las cámaras de gas y los restos de la humareda de los hornos que esparcía el viento. El no querer saber, el amparo en la cadena de mando, los muertos sin nombres y sin historia, todo estaba armado para utilizar el subterfugio de la ignorancia para desresponsabilizarse de la barbarie.

Una de las tesis más importantes del libro de Sneth y Cosaka es que el nazismo no es el paroxismo del discurso racista, sino que consiste en el exterminio del discurso. Dedicaron un capítulo a demostrar cómo los eufemismos se volvieron un recurso fundamental del nazismo para “utilizar el idioma a los fines del régimen”. Este *Sprachregelung* “designa los recursos lingüísticos que servían a la maquinaria del exterminio como lenguaje administrativo y como recurso de propaganda y ocultamiento, lo que permitía llevar a cabo las tareas de la matanza sin llamarlas por su nombre”.

Se utilizaban entonces palabras y expresiones de significado neutro o positivo para nombrar el terror y el exterminio. Por ejemplo, la “solución final” nombraba el exterminio; “tratamiento especial” significaba matanza; “abandono del lugar”; “desalojo” o “direccionamiento de la colonización” designaba la expulsión de los judíos; el “reagrupamiento” nombraba a la deportación; “judaización”, la influencia pretendidamente devastadora de los judíos; la “zona judía de residencia” eran los ghettos, y su expulsión se denominaba “desplazamiento de residencia” (hacia los campos de concentración o de exterminio,

por supuesto); los *Sonderkommando* estaban obligados a llamar, bajo pena de muerte inmediata, *figuren* (marionetas), *schmattes* (trapos) o *stücken* (piezas) a los cadáveres; *völkisch*, que en el idioma político alemán significaba “racista”, se convirtió en sinónimo de “antisemita”, y suplantó así a *judenbass*, término anterior que significa “odio a los judíos”.

Todas estas expresiones estaban destinadas a desentenderse del crimen y eliminar así la categoría de verdugo por parte de los perpetradores.

Las leyes raciales creadas durante el régimen de Hitler acallaron las voces que entre los propios alemanes se escandalizaron ante los primeros episodios de violencia desorganizada contra los judíos, y dieron el apoyo legal y consensual del pueblo alemán a la persecución y matanza.

La ley de 1933 para la prevención de descendencia con enfermedades hereditarias (incluidas las enfermedades mentales y el alcoholismo crónico) produjo entre los alemanes 400.000 víctimas de esterilización obligatoria.

La búsqueda legal de la pureza racial encontró su apogeo en la Alemania nazi en 1935<sup>10</sup>. Las leyes de Nuremberg sobre la pureza de la sangre brindó la estructura para la sanción de los decretos antijudíos subsidiarios de los años siguientes. Primero se segregó a los judíos puros; es decir, se distinguió entre los ciudadanos de ascendencia aria y los de ascendencia no aria, y luego se centraron en la pureza de esa ascendencia. Bajo una aceptación generalizada, los judíos fueron considerados otra raza, antes de perder definitivamente su pertenencia al género humano.

La “cuestión judía” tuvo primero como solución la expulsión (lo que le valió su promoción a Eichmann, especialista en el tema<sup>11</sup>); la segunda solución consistió en la creación de los campos de concentración. En 1941 se encontró finalmente la “solución final” a la “cuestión judía”: su exterminio.

Los alemanes que se opusieron al nazismo, sus primeras víctimas, fueron los miembros del partido comunista alemán y luego los socialdemócratas. Los otros, los alemanes aparentemente no involucrados, los desentendidos, los indiferentes, los atemorizados, todos aquellos que con su silencio consentían o colaboraban sin proponérselo, ¿son menos responsables? ¿Cuál será nuestra mirada frente a estos acontecimientos? Lacan señala –a propósito del exterminio nazi- que “la ignorancia, la indiferencia, la mirada que se desvía, explican tras qué velo sigue todavía oculto este misterio”<sup>12</sup>.

## 3. Testimonios

Primo Levi, como otros tantos, centró su supervivencia en el campo en la posibilidad de convertirse en testigo y hacer partícipe al mundo de los trágicos sucesos en los que se vio envuelto.

Entre los sobrevivientes existen distintas posiciones frente a lo acaecido que van del silencio al relato, del recuerdo a lo que difícilmente pueda llamarse olvido. Agamben distingue distintos tipos de testigos: los que encontraron formas literarias de dar su testimonio; los que simplemente hicieron partícipes al mundo de su infortunio y agonía; y, la gran mayoría, los “testigos de las cámaras de gas”, que nada pueden decir. Primo Levi opone los que tuvieron el “privilegio de sobrevivir” al destino del prisionero común que no tenía ninguna posibilidad de hacerlo. Semprún afirma que fue atravesado por la muerte y se volvió un aparecido que regresó transfigurado. “Pero no había –dice-, jamás habría sobrevivientes de las cámaras de gas nazis. Nadie jamás podrá decir: yo estuve allí. Se podía estar alrededor, o antes, o al lado, como los individuos del *Sonderkommando*”.

Entre los muertos y los vivos una tercera categoría surgió sobre todo en Auschwitz: el llamado “musulmán”. Así llamaban a los prisioneros que perdían toda esperanza de sobrevivir. Quedaban petrificados en sus necesidades básicas y deambulaban como muertos vivos. El nombre que recibieron fue por la similitud de sus movimientos con los de un árabe durante la oración. Bruno Bettelheim los volvió el paradigma de la reacción frente a las situaciones extremas, comparándolos con la retracción autista<sup>13</sup>. Los otros prisioneros los evitaban por temor al contagio. En realidad, ellos representaban el apogeo de la obra de destrucción nazi: la completa pérdida de la humanidad, la transformación de un “punto de no retorno”.

La masa anónima de los “hundidos” –como los llama Primo Levi-, incapaces de rebelarse, de tomar una actitud activa frente a los acontecimientos, no debe ser tomada, en un juicio apresurado, como consintiendo y entregándose servilmente a sus verdugos. De allí que dice: “...Que somos esclavos, sin ningún derecho, expuestos a cualquier ataque, abocados a una muerte segura, pero que nos ha quedado una facultad y debemos defenderla con todo nuestro vigor porque es la última: la facultad de negar nuestro consentimiento”.

La llamada “pasividad” frente a la muerte en realidad traduce un estar “entre dos muertes” –según la expresión de Lacan-. Por un lado, muertos para una estructura civil que los toma como *schmattes* (trapos), *figuren*, *strüken*,

sin nombre, sin cuerpos, seriados y numerados para una organización burocráticamente ordenada del exterminio, muerte simbólica que antecede el palpitar que se silencia a la espera de la muerte biológica.

Muertos ya por el exceso de dolor frente a la pérdida de los seres queridos, por el exceso de privación, por el terror continuo, por la humillación de seguir vivos, por el pesar sin futuro. Muertos por morir de tristeza cada día, por la sideración de un mundo sin condenas, donde lo extraordinario, el más allá del bien y del mal, se vuelve lo cotidiano.

La gran aporía ética de Auschwitz, dice Agamben, es que “es el lugar en que no es decente seguir siendo decentes, en el que los que creyeron conservar dignidad y respeto de sí sienten vergüenza con respecto a los que la habían perdido de inmediato”.

#### 4. El exterminio

En Auschwitz no se moría, se “producían cadáveres”, según la expresión utilizada por algunos SS y también por Heidegger en una conferencia titulada “El peligro”; dictada en 1949. En ella dice: “¿Mueren? Percen. Son eliminados. ¿Mueren? Se convierten en piezas del almacén de fabricación de cadáveres. ¿Mueren? Son liquidados imperceptiblemente en los campos de exterminio...”<sup>14</sup>.

Esta producción seriada es el apogeo de la deshumanización: cadáveres sin muerte, violación de la dignidad de morir, “piezas” producidas en un trabajo en cadena.

Michel Foucault propuso una explicación de la degradación de la muerte expresada en términos políticos. Indica que el racismo es lo que permite al biopoder establecer en la continuidad biológica de la especie humana una serie de cortes y jerarquías entre las razas. En 1937 Hitler formula un concepto biopolítico extremo: la necesidad de un *völkloser Raum*, un “espacio sin pueblo” (*Völk* designa a los judíos). El campo de concentración se vuelve una maquinaria biopolítica en un espacio geográfico determinado en donde la vida humana es llevada al extremo en que la muerte no es más que un epifenómeno.

La reducción de masas enteras a la función de excrementos es lo que caracteriza a la transformación del pueblo elegido, vía los hornos crematorios, en productos tales como el jabón. De esta manera caracteriza Lacan en 1963, no sin un dejo de ironía, la inclusión del hombre reducido a un excremento en el circuito económico<sup>15</sup>. Al año siguiente, en su seminario “Los cuatro conceptos...”, se refiere al “drama del nazismo que presenta las formas más monstruosas y supuestamente superadas del holocausto”

y advierte sobre el resurgimiento de esta “ofrenda de un objeto de sacrificio a los dioses oscuros”<sup>16</sup>. En 1967 vuelve sobre esta cuestión enlazando la creciente segregación, el surgimiento del derecho de hacer trozos al cuerpo para el intercambio, con el surgimiento del “niño generalizado”<sup>17</sup>.

Al comentar esta frase Eric Laurent indica que la ignorancia de la muerte en forma distraída tiene un lado profundamente infantil, y que Lacan llega a indicar que “el hecho de que no hayan personas grandes se vuelve la señal de la entrada en un mundo de segregación”<sup>18</sup>. Ese mismo año, Lacan vuelve sobre el tema de la segregación al indicar que “nuestro porvenir de mercados comunes será balanceado por la extensión cada vez más dura de los procesos de segregación”<sup>19</sup>.

La transformación del sujeto en mercancía, la pérdida del valor de la vida y su consecuente manipulación como objeto, franquea un límite de segregación sin retorno. Su forma más tenue, pero no por ello menos cruel, es la indiferencia, el desinterés y el olvido...

#### 5. Lo que resta

Günter Grass dice que Auschwitz es un punto de ruptura, la humanidad y el concepto de existencia humana sucumben a un antes y un después<sup>20</sup>. Aunque se rodee de explicaciones, dice, Auschwitz nunca se podrá entender.

“Están delante de mí, abriendo los ojos enormemente, y yo me veo de golpe en esa mirada de espanto: en su pavor”, escribe Jorge Semprún. Y continúa: “Pero de este humo de aquí, no obstante, nada saben. Y nunca sabrán nada de verdad. Ni supieron estos, aquel día. Ni todos los demás, desde entonces”. No obstante, continúa; “Siempre puede expresarse todo, en suma. Lo inefable de lo que tanto se habla no es más que una coartada... ¿Pero puede oírse todo, imaginarse todo?” J.<sup>21</sup>

Art Spiegelman, en el comic *Maus* que retrata el peregrinaje de su padre en los campos de concentración, cuando el hijo le pide que narre su historia, le hace decir de inmediato a su padre: “¿Quién quiere oír esas cosas?”<sup>22</sup>.

Sobrevivir y recordar el punzante deseo de vivir, de volverse nuevamente un hombre entre los otros, acoger la pasión y el tenue paso de los días sin sobresaltos, sin selecciones ni funestos presagios. Simplemente vivir. ¿Cómo lograrlo en ese entonces y después? Esta pregunta retorna en los sobrevivientes, en sus hijos, en sus nietos, y más allá de todos los involucrados, en aquellos para quienes la vida tiene su dignidad y el genocidio es el apocalipsis de lo humano.

La deportación, la inminencia de las cámaras de gas, el campo de concentración y el riesgo de peligro letal

ininterrumpido producen un quiebre en el sentido de la vida. La manera que encontraron de sobrellevar esta fractura vital, de acuerdo a sus posibilidades subjetivas, entremezcladas con el azar, permitieron que algunos sobrevivieran. La salida del campo deja intacta la pregunta acerca del “odio de Dios por la criatura”, la inquietante e inefable pregunta sobre el deseo del Otro<sup>23</sup>.

François Lyotard afirma que los sobrevivientes a los campos de concentración pueden describir y narrar lo que era la administración de la muerte pero no podrán decir la abyección del discurso al cual se los redujo. Dice: “¿Cómo puede uno comunicar mediante la interlocución el terror de no estar destinado ya a nada o a nadie?”<sup>24</sup>.

¿Se trata entonces de un “acontecimiento sin testigos”? ¿Cómo evitar que lo inefable se vuelva una mística? El testimonio envuelve un imposible: lo real tropieza con lo imposible de decir y designa un tope a lo que puede ser dicho.

Agamben considera que aquellos que reivindican la indecibilidad de Auschwitz repiten sin darse cuenta el gesto de los nazis que consideraban que aunque quedase alguien para dar testimonio jamás serían creídos. Concluye entonces que la “autoridad del testigo consiste en que puede hablar únicamente en nombre de un no poder decir,

o sea, en su ser sujeto”.

¿Qué puede ser dicho? ¿Qué quedará silenciado para siempre en las tinieblas de la desesperación del campo de exterminio, de los fusilamientos colectivos, de las impensables maneras de morir en lo cotidiano por hambre, debilidad, enfermedad o por simple ultraje? ¿Qué querrá ser escuchado sin ser degradado por las diferentes expresiones de indiferencia? ¿Qué querrá ser recordado sin metamorfosearse en los parques ecológicos de Berlín que cubren las antiguas dependencias de la Gestapo y de la SS o un Auschwitz transformado en discoteca? Finalmente, ¿qué querrá ser dicho para que el horror genocida no resurja como un ave Fénix de las cenizas de un pasado vuelto futuro?

Nuestras voces son el coro que se alza hacia el mundo que pensamos crear. El porvenir existe en los intersticios de nuestro presente. Cada día nos volvemos responsables, sin saberlo, de los actos que vienen a nuestro encuentro. ¿Qué ética guiará nuestros pasos en la penumbra de nuestros juicios más íntimos? El silencio de lo inefable clama y se desgarrar en su tormento. Transformemos el recuerdo en una advertencia para que sobrevivan en nuestros corazones como la miseria y el espanto que nuestro tiempo logró inventar.

<sup>1</sup> Nota introductoria de Juan Jorge Michel Fariña. El artículo “Shoa” apareció originalmente en Virtualia 5, Buenos Aires (2002) y se volvió a publicar en Freudiana 39, Barcelona (2004), pp. 65-74.

<sup>2</sup> J. Semprún, *La escritura o la vida*, Tusquets, Barcelona, 1995.

<sup>3</sup> G. Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, Pre-textos, Valencia, 2000.

<sup>4</sup> D. Goldhagen, *Los verdugos voluntarios de Hitler. Los alemanes corrientes y el holocausto*, Taurus, Madrid, 1997.

<sup>5</sup> Véase F. Finkelstein, “El debate Goldhagen en contexto. Memorias colectivas y representaciones críticas”, *Los alemanes, el holocausto y la culpa colectiva*, Eudeba, Buenos Aires, 1999.

<sup>6</sup> Véase Agamben, *Lo que queda...*, op. cit., p. 20. Véase de P. Levi, *Si esto es un hombre* (1958), *La tregua* (1963), y *Los hundidos y los salvados* (1986), Muchnik editores, Barcelona, 1998;

<sup>7</sup> H. Arendt, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Gallimard, Paris, 1997.

<sup>8</sup> P. Sneath y J. Cosaka, *La Shoah en el siglo. Del lenguaje del exterminio al exterminio del discurso*, Xavier Bóveda, Buenos Aires, 1999.

<sup>9</sup> Véase H. Arendt, *Eichmann...*, op. cit., cap. 6: “La solución final: el asesinato”.

<sup>10</sup> Véase I. Kershaw, *Hitler (1889-1936)*, Península, Barcelona, 1999.

<sup>11</sup> H. Arendt, *Eichmann...*, op. cit., p. 115.

<sup>12</sup> J. Lacan, *El Seminario, Libro 11: “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis”*, Buenos Aires, Paidós, 1993, p. 282.

<sup>13</sup> B. Bettelheim, *La fortaleza vacía* (1967), Laia, Barcelona, 1992.

<sup>14</sup> Citado por G. Agamben, *Lo que queda...*, op. cit., p. 76. Véase también G. Agamben, *Homo Sacer- El poder soberano y la nuda vida*, Pre-textos, Valencia, 1998, 3º parte: “El campo de concentración como paradigma biopolítico de lo moderno”.

<sup>15</sup> J. Lacan, Seminario 10: “La angustia”, inédito, clase del 19 de junio de 1963.

<sup>16</sup> J. Lacan, *El Seminario, Libro 11*, op. cit., p. 282.

<sup>17</sup> J. Lacan, “Discurso de clausura de las Jornadas sobre la psicosis infantil” (1967), *El Analicón* 3 (1987).

<sup>18</sup> E. Laurent, “Hay un fin de análisis para los niños”, *Hay un fin de análisis para los niños*, Colección Diva, Buenos Aires, 1999, p. 36. A.-R. Najles retoma esta cuestión e indica que segregación es correlativa a la reducción de un sujeto al estatuto de objeto de manipulación por parte del mercado, que lo vuelve “homologable a cualquier objeto producido por la tecnología”. Véase A. Najles, *El niño globalizado. Segregación y violencia*, Plural editores, La Paz, 2000.

<sup>19</sup> J. Lacan, “Proposición del 9 de octubre de 1967 sobre el psicoanalista de la Escuela” (1967), *Momentos cruciales de la experiencia analítica*, Manantial, Buenos Aires, 1987.

<sup>20</sup> G. Grass, *Escribir después de Auschwitz. Reflexiones sobre Alemania: un escritor hace balance de 35 años* (1990), Paidós, Buenos Aires, 1999.

<sup>21</sup> Semprún, *La escritura o la vida*, op. cit.

<sup>22</sup> A. Spiegelman, *Maus* (2 tomos), (1973). Emecé, Buenos Aires, 1995.

<sup>23</sup> Véase S. Tendlarz, “La prise du sujet par la guerre”, *Quarto* 46 (1991).

<sup>24</sup> F. Lyotard, “Los derechos de los otros”, S. Shute y S. Hurley (comp.), *De los derechos humanos*, Trotta, Valladolid, 1998.

## ESCRIBEN EN ESTE NUMERO:

Lorena Beloso  
Bruno Biganzoli  
Irene Cambra Badii  
Valentina Canevari  
Pablo Hernández Figaredo  
Laureano García Gutiérrez  
Mariana Gómez  
Florencia González Plá  
Álvaro Lemos  
Santiago Peidro  
María José Sánchez Vázquez  
Doris Sommer  
Silvia Elena Tendlarz  
Alejandra Tomas Maier  
Veronique Voruz  
Lior Zylberman

**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