

Bioética y ópera. House, un príncipe ignoto para Tur-Andie-Dot

House M.D. | Temporada 2, Episodio 2 | EEUU | 2004-2012

Juan Jorge Michel Fariña*

Universidad de Buenos Aires

Recibido 10 agosto 2012; aceptado 11 septiembre 2012

Introducción: la ópera y la ética médica

¿Puede considerarse al género operístico como un sucedáneo de la tragedia griega? Desde el punto de vista estético seguramente que sí. Confluyen en él la escritura de un drama, su puesta en escena a través de actores y sobre todo la música, que imprime a la representación lo inenarrable del pathos situacional. Desde el punto de vista de su función social, el legado de la tragedia habría que buscarlo más bien en el cine y las series televisivas, que se han transformado en el verdadero arte de masas del siglo XX y lo que va del XXI. Pero en rigor esta división clásica debe ser puesta en cuestión. Ante todo porque las fronteras entre los géneros tienden a disolverse, pero especialmente porque va tomando entidad lo que Wagner concebía como *Gesamtkunstwerk*, como obra de arte total, término que acuñó para referirse a una creación que integraba la música, el teatro y las artes visuales.

De hecho las puestas operísticas están siendo concebidas como verdaderos espectáculos cinematográficos y recíprocamente el cine se nutre permanentemente de la inspiración lírica.¹

Esta potencia narrativa ha llevado transformar al género operístico en escenario frecuente para el debate moral contemporáneo. Los ejemplos son muchos. Por tomar sólo las referencias a cuestiones bioéticas, recordemos que el origen mismo del término está asociado a una ópera. Cuando en 1927 Fritz Jahr publica su artículo *Bio-ética: una perspectiva de la relación ética de los seres humanos con los animales y las plantas* (Jahr, 1927), lo hace inspirado en la obra de Wagner *Parsifal*, cuyo primer acto nos confronta con la muerte de un cisne a manos de un cazador furtivo, interpelando nuestra sensibilidad para con la *muerte del otro*.

Tenemos también la conmovedora escena de la ópera *Andrea Chenier*, de Umberto Giordano, elegida para plantear por primera vez ante el gran público la cuestión del Sida, en el film *Filadelfia* (Jonathan Demme, 1993). O el debate sobre el suicidio asistido y la pena de muerte en *La vida de David Gale* (Alan Parker, 2003), narrado a través de un aria de *Turandot*, de Puccini. O la elección de objeto amoroso y sus vicisitudes socio-sanitarias, en torno al aria final de *Tosca*, en el film *Milk* (Gus van Sant, 2008). Hasta las más recientes referencias a la enfermedad mental a través de Wagner, con la obertura de *Tristán e Isolda* en *Melancholia* (Lars von Tiers, 2011) y la complejidad ética de la transferencia analítica abordada a través de *El Anillo del Nibelungo*, también de Wagner, por David Cronenberg en su film *A Dangerous Method*. (Michel Fariña & Lima, 2012). Y deberíamos agregar la cuestión de la mutilación, de la amputación brutal entre hermanos o esposos, a través del aria *Lascia ch'io pianga*, de Händel, en *Farinelli* (Corbiau, 1994) y en *Anticristo* (Lars von Trier, 2009).

Pero si hay un fragmento operístico que ha gozado de la predilección de cineastas y dramaturgos, este es el *Nessun Dorma*, aria del tercer acto de la ópera *Turandot*, de Giacomo Puccini. Fue utilizado por Alejandro Amenabar en su film *Mar Adentro* (Amenabar, 2004), en una escena que ha devenido antológica. Ramón Sampredo, quien padece de cuadriplejía desde su juventud cuando se accidentó al arrojar al mar, yace postrado inmóvil mirando eternamente la ventana de su cuarto. Ha pasado los últimos treinta años de su vida en esta condición y ha decidido que no quiere seguir viviendo. Cuando la tensión entre su reclamo de una muerte digna y la negativa del Estado español llega al punto límite, los espectadores nos vemos confrontados con el aria de Puccini. La música envuelve la habitación y se extiende a la sala de cine. Y por esa ventana abierta Sampredo iniciará

* jjmf@psi.uba.ar

su vuelo, su retorno al mar, su reencuentro con un amor largamente anhelado. Ya no podrá seguir durmiendo en los signos de Otro que le indique lo que debe hacer. Nadie puede dormir (*nessun dorma*) cuando se está convocado a responder. (Dvoskin, 2011, Lima, 2012)

En esta misma línea, el *nessun dorma* ha sido utilizado en otras producciones en las cuales se busca transmitir al espectador el pathos de una situación dilemática desde el punto de vista médico. Es el caso del fragmento de *Aria* filmado por Ken Russell en 1987, en el que el célebre pasaje de Puccini es recreado en la escena del quirófano, acompañando el vuelo de la paciente que está siendo intervenida quirúrgicamente luego de haber sufrido un grave accidente automovilístico.²

Un diagnóstico complejo

Autopsia, segundo episodio de la segunda temporada de House, no sólo apela al aria de Turandot, sino que toda su trama puede ser leída en torno al argumento operístico. Se trata de uno de los capítulos más agudos de la serie, tanto desde el punto de vista del problema médico a resolver como del modo en que se arriba a la solución del enigma.

En la escena inicial, Andie, una niña de nueve años está en el cuarto de baño probándose una peluca. Su calva completa nos indica que está enferma de cáncer y bajo tratamiento de quimioterapia. Se la ve alegre –suena *Beautiful*, por Christina Aguilera, y la niña canta sobre el tema musical–, cuando de pronto todo parece desmoronarse a su alrededor. Comienza a temblar espantada y paralizada ante semejante horror. Todo dura pocos segundos. Cuando se recupera, advertimos que ha tenido una pavorosa alucinación y es llevada de urgencia al hospital. Wilson, el oncólogo a cargo, deriva el caso al equipo de House ya que el episodio alucinatorio no parece tener explicación en el cuadro de remisión cancerígeno de la niña.

Se ordena una resonancia y volvemos a ver a la pequeña Andie, ahora muy segura de sí misma, dispuesta a ingresar en el tomógrafo. Chase la asiste y le explica el procedimiento pero ella se muestra suficiente ante el instrumental, a la vez que seductora con el médico. Chase está complacido y a la vez sorprendido por esa conducta sobre adaptada de la pequeña mujercita que tiene delante.

Hay un corte y el guión inserta en ese momento el tradicional caso clínico paralelo que caracteriza a cada episodio de House. Nuestro médico estrella es convocado a la guardia para atender a un paciente que reclama la presencia de un médico varón –en un principio el personal cree que se trata de una enfermedad venérea.

Pero al ingresar en el consultorio, el hombre descubre ante House una gran mancha de sangre a la altura de sus genitales. Explica que su novia quería tener a su lado un esposo circuncidado y él mismo, con un cutter se infligió la herida. House queda atónito contemplando lo que los espectadores imaginamos como una brutal mutilación y convoca inmediatamente a un cirujano plástico.

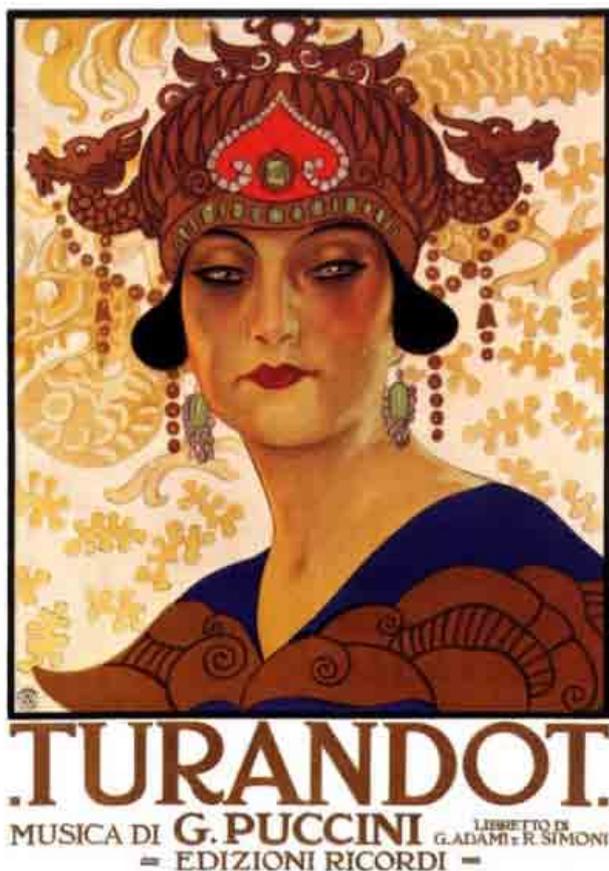
En la otra escena, el equipo sigue tras el diagnóstico de la niña. La resonancia no arrojó resultados y House recomienda entonces un estudio de la aorta –sospecha que el problema está en el corazón. Nuevamente Chase está a solas con la niña que continúa mostrándose suficiente ante la situación. Esta vez avanza decididamente y le pide a Chase que la bese en la boca –invoca para ello razones de una avasallante seducción: tiene nueve años, nunca antes la han besado y probablemente no salga viva del hospital. Chase sabe que todo eso es cierto, pero se rehúsa: “tienes nueve años y yo treinta...” –el fútil argumento anticipa ya la claudicación del médico. Cuando a punto de quebrarse, la niña le ruega por el beso, Chase acerca sus labios y posa sobre los de la niña, de manera superficial pero a la vez profundamente íntima. La escena concluye con el rostro turbado y satisfecho de la niña y el gesto abatido de Chase.

Apenas han transcurrido diez minutos del episodio *Autopsia* y el guión nos ha provisto ya las dos pistas cruciales que utilizaremos para nuestro análisis: una hermosa niña que seduce a su príncipe azul y un paciente que descabeza su pene ante el capricho de una mujer. Volveremos sobre estos indicios.

Es en la escena siguiente cuando se develará la primera parte del misterio. House ha convocado a una insólita reunión de su equipo en el vestuario del hospital. Argumenta que allí hay mejor acústica, porque de lo que se trata es de experimentar una audición del corazón de la niña, cuyos latidos ha grabado en su I-pod. Pero antes y después nos da a escuchar un fragmento del aria más famosa para tenor, el *Nessun Dorma* de la ópera *Turandot*, de Puccini. Para House el enigma está efectivamente en el corazón de la niña –corazón en su doble acepción, como órgano a ser auscultado y como núcleo de sus sentimientos más íntimos.

Turandot

Para quienes no están familiarizados con la ópera, resulta imprescindible un pequeño rodeo en torno al argumento de *Tu-ran-dot*, tal el nombre de una mítica princesa china, tan hermosa y seductora como fría e inaccesible. Rodeada de pretendientes que llegan de tierras lejanas, les ha impuesto una prueba que deben superar si desean casarse



con ella. Se trata de enigmas o acertijos que cuando no son resueltos satisfactoriamente llevan a la decapitación del candidato.³ Así, la bella e implacable Turandot ha pasado su vida degollando hombres. Hasta que llega a Pekín, Calaf, un príncipe extranjero que queda deslumbrado por sus encantos y que contra todos los consejos, decide probar suerte con los enigmas. Éstos son formulados por la propia Turandot en una emotiva escena del tercer acto. El primero es: “¿Cuál es el fantasma que en el hombre nace cada noche para morir al día siguiente?”. El príncipe piensa y acierta respondiendo: “la esperanza”. Nuevamente ella pregunta: “¿Qué es lo que flamea como una llama y no es fuego, y arde como la fiebre, pero se enfría en la muerte?”, siendo la respuesta del príncipe “la sangre”. Finalmente, temblorosa y perdiendo la compostura, la princesa formula su tercera pregunta: “¿Qué es lo que quema como el hielo, y cuanto más frío es, más quema?”. Al verlo dudar, Turandot ríe previendo el triste final que espera al concursante. Pero éste, al observarla directamente a los ojos y contemplar su belleza, se reincorpora triunfante y responde: “Turandot”. El consejo de mandarines acepta la respuesta como válida y el reino se regocija, vitoreando al ganador. Entonces, ella clama a su padre por piedad, rogándole que no entregue a su hija a ese extranjero, pero el emperador replica que la palabra ya ha sido dada.

Es entonces cuando el príncipe, al ver la resistencia de la princesa, le ofrece una vía de escape, a la vez que le impone un desafío: si ella adivina su nombre antes del amanecer, él sacrificará su vida. Si en cambio no lo logra, será ella quien deba cumplir con su promesa y casarse con él.

Deliberadamente dejaremos en suspenso el final de la trama para retomar la analogía con el episodio de House, quien también se encuentra ante el trance de resolver los enigmas que le plantea la pequeña Andie. Para hacerlo, se impone él mismo una vigilia y empuja a su equipo a pasar la noche en vela, siguiendo así el derrotero del príncipe Calaf, quien convoca a que nadie duerma (*nessun dorma*) en el reino de Pekín. He aquí el fragmento de la ópera que House nos da a escuchar:

Calaf

¡Que nadie duerma! ¡Que nadie duerma!
 ¡Tampoco tú, oh Princesa,
 en tu fría habitación
 miras las estrellas
 que tiemblan de amor y de esperanza...!
 ¡Mas mi misterio está encerrado en mí!,
 ¡Mi nombre nadie lo sabrá! No, no
 Sobre tu boca lo diré
 Cuando la luz brille
 ¡Y mi beso fulminará el silencio
 que te hace mía!
 (...)
 ¡Disípate, oh noche! ¡Ocúltense, estrellas! ¡Ocúltense,
 estrellas!
 ¡Al alba venceré!
 ¡venceré! ¡venceré!

Andie: los enigmas de una mujer (cita)

Nótese que la primera estrofa está dirigida especialmente a la princesa, recluida en su fría habitación tratando de descifrar el misterio de un nombre. Es en este momento del aria cuando House opera la primera pausa en su I-pod y amplifica el sonido de las tres válvulas del corazón de Andie. Una y otra vez, hasta poder escuchar la grieta que delata la presencia de un tumor. En *Promethia*, la conocida guía de lectura de House, se explicita este proceso diagnóstico justamente en términos de enigmas:

[El episodio] consiste en una serie de “acertijos” que House tiene que resolver: tres de ellos son médicos, uno personal. La respuesta para cada uno es de alguna manera “el corazón”. Pregunta: ¿Por qué Andie presenta bajos niveles de oxigenación? Respuesta: Tiene un tumor en

su corazón. Pregunta: ¿De dónde proviene el coágulo? Respuesta: Del tumor mismo. Pregunta: ¿Por qué Andie es tan valiente? Respuesta: Porque ama a su madre (le entrega el corazón). (Promethia, s/f)

El pasaje presenta de manera concentrada tres momentos que vamos a intentar desagregar en los términos de nuestra hipótesis. Diremos que existe una correspondencia entre los acertijos que Turandot le impone al príncipe ignoto y los que la pequeña Andie le plantea a House. Recordemos el primero de estos acertijos, tal como aparecen en la trama operística:

Pregunta: “¿Cuál es el fantasma que en el hombre nace cada noche para morir al día siguiente?” Respuesta: “La esperanza”

Esperanza es la que se abre cuando House y su equipo llegan finalmente a escuchar un aleteo en el corazón de Andie. Es Cameron la que nota el problema: un movimiento extra de la válvula mitral. Es entonces cuando House se despide de sus colaboradores, satisfecho y acompañado de la segunda estrofa del aria, la que alude al nombre que todavía falta descubrir y a la victoria que llegará con el alba.

Se decide operar a la niña en busca del tumor que no fue detectado por la resonancia y que podría explicar la caída de los niveles de oxigenación. Es una intervención a corazón abierto con la conformidad de la madre de la niña, que aguarda el desenlace en la desesperación y la soledad más absolutas. Se encuentra y se extirpa el tumor. Pero como en la ópera, la esperanza que se abrió en la larga noche se desvanece con el amanecer: extrayendo el tumor aparece un coágulo tras el globo ocular de la paciente. Una bomba de tiempo que puede desatar en cualquier momento una trombosis fatal.

No hay forma de localizarlo mientras la paciente esté viva –solo en una autopsia, con la entrada de fluidos en los canales sanguíneos vacíos podría llegar a visualizarse el lugar en el que se produce el coágulo. Es entonces cuando House tiene una de sus ideas geniales, pero en este caso de una audacia extrema. Siguiendo con la analogía musical, la clave la encontramos en el segundo acertijo de Turandot:

“¿Qué es lo que flamea como una llama y no es fuego, y arde como la fiebre, pero se enfría en la muerte?” Respuesta: “la sangre”.

Y efectivamente, House propone *desangrar* a la niña. Inducirle una hipotermia, “matarla” por un par de minutos, extraerle la sangre, para resucitarla luego transfundiéndole su propia sangre observando cuidadosamente el proceso

de ingreso del fluido, detectando así la ubicación del coágulo. *Autopsia*, tal el título del episodio, hace referencia a este dispositivo temerario montado para salvar la vida de Andie.

Ahora bien, nótese que hasta aquí los primeros dos acertijos tienen una respuesta cierta: *la esperanza, la sangre*. El tercero, recordemos, desconcierta al príncipe:

“¿Qué es lo que quema como el hielo, y cuanto más frío es, más quema?”

En la trama de la ópera queda claro que el príncipe *no sabe* la respuesta, y está al borde del cadalso debido a ello. Es entonces cuando “ficciona” una respuesta. Y lo hace en transferencia con los sentimientos de Turandot –lee en el odio de sus ojos la frialdad que quema y le arroja como respuesta su propio nombre, interpellándola.

Tampoco hay una respuesta cierta para la pregunta *¿Por qué Andie es tan valiente?* Como el príncipe, House no sabe la respuesta, y en un principio intenta buscarla en términos estrictamente médicos –llega a considerar que Andie tiene comprometida las amígdalas cerebrales, cerca del hipocampo, donde se encuentra el “centro del miedo”.

Pero tal como lo sugiere *Promethia*, esta última pregunta ¿por qué Andie es tan valiente? comienza siendo médica pero deviene luego “personal”. ¿Qué quiere decir aquí “personal”? Diremos nosotros que impone al sujeto una doble deuda. La primera transita en el nivel de la abnegación, la fortaleza, incluso la negación del miedo –House se muestra sorprendido por la sobreadaptación de la niña, que parece más preocupada por la angustia de su madre que por la propia, que ni siquiera se permite manifestar.

La segunda atiende en cambio a la relación con el objeto amado. A la relación entre Andie y su madre, marcada por la posición de un padre ausente –en la escena inicial se dice que el padre de Andie “desapareció” durante el embarazo. Volveremos luego sobre esta cuestión.

Es por este camino que House desiste de su hipótesis médica y se dispone a escuchar. También él, como el príncipe, tendrá que ficcionar una respuesta verosímil para salvar a la niña.

La cuestión de la castración

En síntesis, va quedando claro que el episodio transita una doble cuerda. Por un lado la cuestión estrictamente médica –el tumor que estrangula al corazón, el coágulo del que pende la vida de Andie. Por otro, el de la relación

entre esta niña y su madre –abandonadas por un padre y un marido que huyó durante el embarazo. Al respecto es interesante que durante la presentación del caso, House es el único que llama la atención sobre el dato: *¿es eso un padre?*

Aquí es importante recordar que en *Turandot* el descabezamiento de hombres por parte de la princesa, obedece a que una pariente suya, Lou-Ling, había sido violada por un extranjero y abandonada a su suerte. Fue entonces cuando ella se juramentó tomar venganza, imponiendo su prueba mortal a todo extranjero que la pretendiera.

La pista en el episodio de House está justamente en el caso clínico paralelo. Un hombre “descabezado” –auto mutilación del pene con el cutter– por imperio del capricho de una mujer. Cruel alegoría que por otra parte explica, retroactivamente, esa escena aparentemente aislada de la trama general.

Estamos ya en el núcleo del problema. Se trata de la posición del sujeto frente a la castración, según el psicoanálisis, ese nombre de la falta que ningún objeto puede obturar. Evidentemente, se trata de la castración materna. Y es justamente la madre quien presentifica el tema, es ella es quien aparece como sujeto correlativo de una falta, la de un objeto privilegiado, el falo simbólico, y es en torno a esta falta que se organizan las operaciones que Lacan nombra como “privación”, “frustración” y “castración”.⁴ Frente a la privación de ese padre que huyó de su función, Andie despliega su valentía, impostando así un bálsamo para su madre. Recordemos que Andie está en plena pubertad, a la espera de un padre que se ausentó a la cita desde que nació. Ante esa vacancia, la niña sigue fijada a la relación con su madre, ocupando un lugar identificatorio a ese padre borrado.⁵

En esta línea, la escena con Chase es doblemente ilustrativa. Con su cabellera rubia y sus ojos azules, Chase encarna perfectamente al príncipe de Blancanieves. Una lectura posible es, profundizando la analogía con la ópera, que Chase vendría a ocupar en la historia la posición del Príncipe de Persia, ese personaje que al inicio de la trama de *Turandot* está siendo ejecutado en la plaza por haber cedido a los encantos de la princesa. Pero también el lugar del príncipe azul, es aquí pertinente, no sólo en torno al argumento de *Turandot*, sino por el lugar que se reserva a los príncipes azules en los cuentos de princesas vírgenes: ellos las despiertan a la femineidad con un beso, rescatándolas de la muerte en manos de madres-brujas que compiten con ellas y les rehúsan el acceso a la exogamia y la heterosexualidad. Recordemos a Blancanieves y su

madrstra, o a La bella durmiente y el hada malvada, y el lugar que ocupa en esas historias el beso de un varón que las despierta de un sueño eternizado en el que permanecían muertas como mujeres. Son princesas amenazadas por madres siniestras, y donde el padre está muerto o es impotente.

En esta vertiente, podemos conjeturar que Andie convoca a Chase como un tercero varón y exogámico que la saque del lugar de encierro en la que se encuentra sosteniendo a la madre, identificada al lugar de marido de ella. Pero Chase no puede ocupar el lugar paterno al que es convocado. La demanda de Andie es demanda de un padre que la rescate, que la despierte a la femineidad, antes de morir. Se trata para Andie de introducir una salida exogámica y femenina, en vez de ser el falo que sostiene a la madre.

Con este cambio de luces, Chase dejaría de ser el príncipe de Persia, al que Andie buscaría hacer “perder la cabeza” a la manera de *Turandot*, para verse convocado ahora como varón que la haga mujer, a falta de un padre que opere ese pasaje. Pero una vez más, Chase no es apto para ocupar ese lugar, ya que se espera que sea el padre quien se haga cargo de la falta en la madre, y dé lugar a ese movimiento. Pero para Andie, sigue sin haber padre.

Visto desde este ángulo, si hay una función “mutilante” en esta historia, no es tanto la de Andie, como la de su madre, quien fuerza a que su su hija la sostenga. En este punto, es la mamá de Andie quien se acerca a la posición de *Turandot*. Andie finalmente demanda un príncipe que la saque de ese lugar de hacerse cargo de la falta de hombre de su mamá.

¿Por qué el padre de Andie desaparece de la escena? ¿Qué pasó entre ese hombre y esta mujer? El capítulo no arroja luz alguna sobre esta cuestión, por fuera de la observación inicial de House durante la anamnesis. Se abre así el campo de la conjetura en torno a una pregunta que se torna crucial para esta hija ¿Se trata de un hombre que no quiso ser padre? ¿O de un hombre al que la madre no pudo asignarle tal lugar?

Y aquí, una vez más viene en nuestra ayuda el caso del paciente que acude a la guardia porque se automutiló con un cutter. Este hombre, que se corta el prepucio por amor a una mujer, estaría en el polo opuesto al del padre de Andie. Ya no sería la víctima entregada al capricho de una mujer para que ésta se lo corte, fantasma masculino de mutilación castratoria, sino que desprenderse del prepucio pasaría a ser la oferta a una mujer para que goce de él. Se trata de un sacrificio por amor. Como el del príncipe Calaf,

que está dispuesto a perder la vida por amor a Turandot.⁶

Conclusión: el sujeto de la ciencia y la contingencia de la sexualidad

House escucha a tiempo esta cuerda clínica y, transferencia mediante, está al tanto de los riesgos que corre. Ya su colega Chase, cuando había sucumbido a los encantos de la niña, lo había puesto sobre la pista. Una vez más Gregory House despliega su cinismo ético: *no te voy a besar, aunque me lo ruegues*. La frase con la que se despide de la pequeña Andie lo sustrae de la vana empatía con la paciente para poder disponer de la distancia necesaria para salvarla.

Sin revelar el final del episodio *Autopsia* como tampoco antes el de la ópera de Puccini, señalemos el valor de estas ficciones clínicas operadas por House, en analogía con el príncipe Calaf. Si resultan eficaces es porque enuncian una verdad. Pero no se trata ya de la verdad positiva de la ciencia –el diagnóstico médico complejo–, sino conjetural y

situacional.

No olvidemos que la serie House es contemporánea de otras como *Nick/tuck*, *Grey's Anatomy*, *CSI*, *The Big Bang Theory*. Todas ellas presentan escenarios que dan cuenta del avance tecnológico sobre los cuerpos. Cada episodio propone, de manera más o menos fantaseada, un desafío que atrapa al espectador en su fascinación por la ciencia.

Pero para sostener esta posición introducen siempre la dimensión amorosa –la relación entre los tres científicos y la sugerente vecinita en *The Big Bang Theory* es tal vez el ejemplo más divertido. La imposible, inexistente relación sexual, resulta ser así el motor de la sensualidad que mitiga la sordidez de los tiempos.

Finalmente, si el amor vence sobre el odio y el resentimiento, es también para que el espectador, perdidamente enamorado de la serie, pueda preservarse, también él, de morir en el intento.

1 Ejemplo de lo primero es la puesta de *Edipo* por el grupo catalán la Fura dels Baus; ejemplo de lo segundo, las versiones cinematográficas de *Don Giovanni*, de Mozart, por Joseph Losey, o la de *Tannhäuser*, de Wagner, por István Szabó en su exquisito film *Encuentro con Venus*.

2 Ver <http://www.youtube.com/watch?v=uyLJmU8Q0FU>

3 En un aria conmovedora del segundo acto, Turandot explica las razones de su proceder. Un antepasado suyo, la princesa Lou-Ling fue violada por un extranjero y abandonada a muerte. Ella se juramentó entonces tomar venganza, imponiendo su prueba mortal a todos los príncipes que vienen de distintos reinos para conquistarla. El dato va a tener importancia en el contexto del presente análisis porque explica su posición castradora ante los hombres.

4 Lacan, *Seminario IV: La relación de objeto*, Paidós, Buenos Aires, 1998, pag. 212.

5 Freud había descubierto que para el niño varón, la etapa fálica implicaba entre otras cosas- sostener que todo tiene falo, el cual es identificado a su pene. Es un pene imaginario, soportado en la enorme importancia que esa zona genital ha cobrado para el niño a partir de los tres años en adelante, por la capacidad que tiene esa zona del cuerpo para despertar placer al ser tocado. Confrontado con la diferencia sexual al ver a una niña desnuda, precipita la conclusión de que a algunas niñas se les ha cortado el pene como castigo. Tanto la amenaza de castración como la visión de los genitales femeninos no tienen efecto para la inscripción de la castración del Otro, dado que las niñas son sólo otros semejantes. La pérdida del pene en las niñas es resultado contingente de un castigo padecido. Pero la madre hace excepción: ella sí tiene pene. Es la entada del padre como portando el pene-falo en la dialéctica de la relación madre-niño, quien lleva a la conclusión para el niño constatare que:

- El no es el falo para la madre (caída del orden del ser para el Otro)
- El Otro materno no tiene el falo, está castrado, en falta
- El no tiene el falo, que es posesión del padre
- El Otro falóforo pasa a ser el padre, quien con su presencia ubica un más allá del deseo de la madre por el niño, en tanto portador del falo como razón del deseo de la madre.

Siempre según Freud, para la niña, la confrontación con la visión de la diferencia sexual, la lleva a reconocerse como castrada, dirigiendo su interés de la madre a la que reprochará haberla hecho tan mal- al padre como Otro portador del falo. Este viraje constituye para una niña la entrada en el Edipo normal. Siempre y cuando haya un padre (presente ya sea física o simbólicamente en el decir de la madre). No es el caso de Andie, quien se ve compelida a sostener a su madre.

6 Si un fantasma masculino típico es que la mujer desea castrarlo, un fantasma femenino típico es que el varón sólo busca reducirla a objeto de goce. Turandot, como Judith, como Ema Zunz, son figuras femeninas vengadoras contra el varón que la goza sexualmente y la abandona. Con la diferencia que en Turandot, ella se venga en nombre de otra mujer. Toda la ópera de Puccini está destinada finalmente a romper con la cadena mortífera. El amor, cuando es fruto de un encuentro en transferencia, puede operar esa diferencia.