



Anuario de Investigaciones

ISSN: 0329-5885

anuario@psi.uba.ar

Universidad de Buenos Aires
Argentina

Irene, Cambra Badifi,; Juan Jorge, Michel Fariña,
Cine y psicoterapia: la complejidad ético-clínica a través de la lectura analítica de filmes
Anuario de Investigaciones, vol. XIX, 2012, pp. 195-202
Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=369139948020>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

CINE Y PSICOTERAPIA: LA COMPLEJIDAD ÉTICO-CLÍNICA A TRAVÉS DE LA LECTURA ANALÍTICA DE FILMES

FILMS AND PSYCHOTHERAPY: ETHICAL AND CLINICAL COMPLEXITY THROUGH ANALYTICAL READING OF FILMS

Cambra Badii, Irene¹; Michel Fariña, Juan Jorge²

RESUMEN

El cine despliega las grandes problemáticas psicológicas y éticas de la existencia humana a la manera de un *moderno teatro griego*, es decir, recuperando cierta puesta en escena de la dimensión trágica presente en toda situación disyuntiva.

En el presente artículo analizaremos su potencia metodológica a través de un doble escenario. Por un lado, un recorrido por aquellos films que han presentado terapias en escena: por otro, abordando cuestiones ético-clínicas de alta complejidad en relación al diagnóstico mediante tres recortes: en el film *Lars and the real girl*, donde los diagnósticos psicopatológicos tomados desde su vertiente moral deben ser apartados para poder dar un sentido al síntoma; en *La teta asustada*, a través de la imposibilidad del médico de incluir la dimensión histórico-social presente en la compleja relación del síntoma con la memoria colectiva; y por último, en relación al film *Wit*, en la necesidad de incluir la palabra en el tratamiento médico de una enfermedad terminal.

Palabras clave:

Cine - Ética - Diagnóstico

ABSTRACT

The film displays the psychological and ethical problems of human existence in the manner of a modern Greek theater, recovering some staging of the tragic dimension present in every ethical dilemma.

In this paper we examine the methodological power through a tour of those films that have submitted therapists on stage, and we analyze ethical issues of high complexity clinical diagnosis in connection with three vignettes: the film *Lars and the real girl*, where psychopathological diagnoses taken from its moral dimension must be removed to give meaning to the symptom, in *La teta asustada*, through the doctor's inability to include the socio-historical dimension present in the complex relationship of the symptom with the collective memory; and finally, in relation to the film *Wit*, on the need to include the word in the medical treatment of a terminal illness.

Key words:

Films - Ethics - Diagnosis

¹Lic. en Psicología. Docente de la Cátedra I de Psicología, Ética y Derechos Humanos, Facultad de Psicología, UBA. Becaria de Investigación en el marco del Proyecto UBACyT 2011-2014: "Ética y Derechos Humanos: su articulación en la Declaración Universal (UNESCO 2005) frente a los nuevos dilemas de la práctica profesional (II Parte)". Director: Juan Jorge Michel Fariña. E-mail: cambrabadii@psi.uba.ar

²Profesor Titular Regular de la asignatura Psicología, Ética y Derechos Humanos, Facultad de Psicología, UBA. Director del Proyecto de Investigación UBACyT 2011-2014: Ética y Derechos Humanos: su articulación en la Declaración Universal (UNESCO 2005) frente a los nuevos dilemas de la práctica profesional (II Parte) y el International Bioethical Information System. E-mail: jmf@psi.uba.ar

EL CINE COMO METODOLOGÍA DE ACCESO A CUESTIONES ÉTICO-CLÍNICAS DE ALTA COMPLEJIDAD

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

En los últimos años, la difusión de la tecnología digital ha extendido la experiencia del cine, mucho más allá de las salas comerciales, renovando así la ocasión de un acto expectante y creador.

La utilización de los films para investigar temas complejos de la práctica, ilustrar capítulos conceptuales o tratar el padecimiento humano, se debe no sólo a su accesibilidad. El cine facilita la aproximación a la singularidad en situación. A partir del recorte de un film, podemos abordar cuestiones ético-clínicas de alta complejidad mediante la lógica del *doble movimiento de la ética contemporánea* (Michel Fariña, 2001, 2006), en el que se incluye la dialéctica de lo particular y lo universal-singular.

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

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

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

Lo propio de cualquier dilema es enfrentarnos con las opciones previstas por los cursos de acción disponibles. El método ético radica en no precipitar una opinión respecto de alguna de ellas, sino transformar el dilema en un *problema*, es decir en una empresa de pensamiento. En términos de Ignacio Lewkowicz “opinar a favor o en contra no cesa de constituir la operación básica de identificación imaginaria. El comentario circula sin rozar la superficie de lo comentado y disuelve conjuntos fácilmente encuestables. Hoy ganan los a favor; mañana los en contra. El tema

que ocasionalmente los divide carece de significación por sí; vale por su función imaginaria de demarcación de una diferencia pequeña, de una diferencia opinable.” (Lewkowicz, 2003). *Si la discusión es a favor o en contra, no hay nada para seguir pensando.*

Esta importante capacidad del cine de desplegar escenarios y conflictos éticos ficcionales convoca al espectador en relación a la mirada, al pensamiento, a la implicación. Tal como nos lo recuerda Alain Badiou, “la relación con el cine no es una relación de contemplación. (...) En el cine tenemos el cuerpo a cuerpo, tenemos la batalla, tenemos lo impuro y, por lo tanto, no estamos en la contemplación. Estamos necesariamente en la participación, participamos en ese combate, juzgamos las victorias, juzgamos las derrotas y participamos en la creación de algunos momentos de pureza” (Badiou, 2004, p. 71).

EL CINE: INDAGACIÓN Y DIDÁCTICA DE LA COMPLEJIDAD

Sintetizando las cuestiones metodológicas, digamos que la transmisión de las cuestiones éticas requiere de un modelo que dé cuenta tanto de la dimensión deontológica como de la singularidad en situación. El cine posibilita este doble acceso debido a que: a) produce una síntesis de las artes precedentes, al incluir elementos del teatro, la música, la fotografía, la literatura, potenciando así la gama sensible del sujeto y permitiendo ilustrar una diversidad de temas morales; y b) genera en el espectador un plus, un efecto no calculado, no previsto en el universo inicial, lo cual está en sincronía con la singularidad humana, abriendo así esta segunda cuerda del acontecimiento ético.

En otras palabras, en la experiencia de ver un film el espectador participa del acto mismo de la creación. El cine no es la mera ilustración de *sujetos éticos*, sino una matriz donde *acontece* el acto ético-estético, inaugurando una nueva posibilidad de reflexión: a través del teatro griego, que nos provee una clave para pensar los dilemas contemporáneos, sugiriendo que en ocasiones debemos examinar nuestros propios puntos ciegos como profesionales para arribar a una solución frente a problemas cruciales que nos impone la práctica.

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

Recuperar el valor de la tragedia es por lo tanto una de las grandes tareas que tiene por delante el sujeto de nuestro tiempo. Frente a la pragmática imperante, frente a la inmediatez, frente a la frivolidad y la banalidad, la tragedia sigue siendo esa pausa, ese compás de espera, ese silencio que distingue a la existencia humana. Y una manera de reencontrarnos con la tragedia es yendo al cine. Porque hoy en día es el buen cine quien cumple la función que antiguamente reservaban los griegos al teatro.

El cine, se sabe, toma elementos de la pintura y la foto-

grafía, de la música, del teatro, de la literatura, de la escultura y la arquitectura... Y más recientemente, de las tecnologías digitales de animación artística. Sin aspirar a ese lugar imposible de *Gesamtkunstwerk*, de "obra de arte total", que tanto seducía a Wagner, termina sin embargo ingresando triunfal a la segunda década del nuevo milenio. Y lo hace manteniendo el patetismo que caracterizaba a las obras clásicas, pero renovando *cada vez* la experiencia del espectador.

CINE Y PSICOLOGÍA: LOS PSICOTERAPEUTAS EN ESCENA

En 1895, Freud y Breuer publican *Estudios sobre la histeria*, la primera presentación de la terapia psicoanalítica. En Diciembre de ese mismo año, en París, los hermanos Lumière exhiben por primera vez su invento al público: el cinematógrafo.

A grandes rasgos, podemos considerar dos maneras de analizar la relación de la psicología con el cine: centrándonos en la forma analítica de leer un film, o bien centrándonos en la figura del terapeuta en escena.

En relación a este último punto, haremos un breve recorrido por aquellos films, desde el primer analista encarnado por Pavel Pavlov en *Secretos de un alma*, hasta el más reciente estreno de *A Dangerous Method*, en los que han desfilado en el cine un centenar de analistas, algunos de los cuales han devenido célebres, al menos como para merecer escritos y hasta estudios especializados.

En marzo de 1926 se estrenó en Berlín *Geheimnisse einer Seele* (G. W. Pabst, EEUU) conocida entre nosotros como "Secretos de un alma", el primer film en el que aparece en pantalla la figura de un psicoanalista. El rol protagónico recayó en el actor ruso radicado en Alemania Pavel Pavlov, quien logró una curiosa notoriedad por ese papel.

Recordemos al Dr. Malcolm Crowe, el terapeuta que protagoniza Bruce Willis en el film *Sexto sentido* (M. Night Shyamalan, 1999), quien creyendo analizar las fobias de un niño termina recibiendo su propio mensaje en forma invertida cuando resulta ser él y no el niño quién debe lidiar con sus fantasmas. La desatención a su mujer y la imposibilidad para escuchar a un paciente serán el motor de la deuda que un análisis deberá saldar, y será entonces cuando el terapeuta emprenda su propio vía crucis acompañado del niño que puede escuchar y ver a las almas en pena (Laso, 2009)

La sagaz Dra. Kathryn Raily, la terapeuta que atiende al personaje encarnado por Bruce Willis en el film *12 Monos* (T. Gilliam, 1995), hace gala de una escucha privilegiada cuando decide acompañar a su paciente en un periplo fantástico a través del tiempo. Capítulo aparte merece el Dr. Ben Sobol, compuesto por el actor Billy Crystal, compelido a psicoanalizar al mafioso representado por Robert de Niro en la saga de *Analízame* (H. Ramis, 1999, 2002). En la primera versión, Paul Vitti padece una crisis personal que amenaza acabar con su prestigio si la noticia fuera conocida entre los miembros de las bandas rivales. Su consulta al Dr. Sobol confrontará al profesional con un tratamiento inédito. En la segunda, el mafioso está cumpliendo su condena en Sing Sing y desconcierta a sus carceleros cuando

despliega un cuadro delirante ¿Está sufriendo Paul Vitti una crisis nerviosa, o su extraño comportamiento no es más que una estratagema para dejar la prisión? El FBI no está seguro, como tampoco lo estará su atribulado psicoanalista, a quien recurren para consultarle sobre el caso, cuyas vicisitudes harán evidente que la única resistencia es la resistencia del analista (Delgado, 1999).

Este punto de déficit en el manejo de la transferencia tiene una de sus expresiones más interesantes en el Dr. Capa, el psicoanalista protagonizado por Bruce Willis en el film *El color de la noche* (Richard Rush, 1994), cuyos inolvidables primeros cuatro minutos fueron analizados por Alejandro Ariel (2004).

O la vertiente que sedujo especialmente a Hollywood, la figura del terapeuta que en abierta falla ética, se involucra sexualmente con sus pacientes: la Dra. Elizabeth Bowen, en *Mr. Jones* (M. Figgis, 1993), o la Dra. Susan Lowenstein, en *El príncipe de las mareas* (B. Streisand, 1991) film que indaga la abstinencia y su alcance con familiares íntimos de un paciente en tratamiento. También *Deseo y decepción* (P. Joanou, 1992), en donde la bella Kim Basinger se acuesta con el analista de su hermana. Y especialmente en *Confianza traicionada* (G. Kaczender, 1994), basada en el caso real de Barbara Noel, quien acusó de abuso sexual a su ex-terapeuta, el conocido psiquiatra social Dr. Jules Masserman.

Deberíamos incluir en esta serie la ópera prima del director argentino Damián Sziffrón *El fondo del mar* (D. Sziffrón, 2004), que obtuvo el primer premio en la edición 2005 del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y que motivó en su momento el comentario "La involucración sexual de un terapeuta con su paciente" (2005), y al reciente estreno de *A Dangerous Method* (D. Cronenberg, 2011). Este último film aborda la relación amorosa que mantuvo Carl Jung con su paciente Sabina Spielrein, bajo la mirada preocupada de Sigmund Freud, quien trabaja sobre sus primeras consideraciones sobre los límites que debe imponer el médico a las mociones transferenciales eróticas de sus pacientes.

Otro tema que ha ocupado al cine es la posición del analista cuando el azar hace su entrada en el consultorio, generando un conflicto de intereses. Como en *Susurros en la oscuridad* (Christopher Crowe, 1992), donde la Dra. Anne Hecker atiende a una paciente cuyas fantasías sexuales turban a la profesional, situación que se complica aún más cuando ésta cambia de pareja, iniciando una relación con un atractivo piloto que resulta ser el amante de su paciente. O en *Prime* (B. Younger, 2005), donde la Dra. Lisa Metzger, protagonizada por Meryl Streep, atiende a una paciente de 37 años, divorciada, quien relata en sesión haber conocido a un joven del que está profundamente enamorada. Dice que él también la ama, pero como el muchacho es diez años menor ella no está segura de si continuar o no la relación. La Dra. Metzger la alienta a seguir adelante con el vínculo, minimizando la cuestión de la edad y privilegiando la felicidad de la paciente. Pero en las sesiones siguientes aparecerán datos que cambiarán el curso de los acontecimientos, cuando se revela que el flamante novio de la paciente resulta ser el hijo de la

terapeuta, poniendo a prueba su capacidad y la de su supervisora para lidiar con una situación compleja.

Es interesante también el modo en que se presentan en el cine los conflictos personales y familiares de un terapeuta, especialmente cuando éstos se originan en una situación vinculada a su práctica profesional. Como en *La habitación del hijo* (N. Moretti, 2001) donde la apacible vida del Dr. Giovanni Sermonetti en una pequeña ciudad al norte de Italia se ve conmovida cuando un domingo por la mañana uno de sus pacientes lo llama por una urgencia, y el terapeuta decide atenderlo descuidando a su hijo, quien muere en un accidente. El profesional deberá lidiar con la tragedia familiar, la soledad y la culpa (Gómez, M., 2006).

O el sorprendente caso de *Deconstructing Harry* (Woody Allen, 1997), donde una terapeuta atraviesa una seria crisis matrimonial y profesional cuando se entera que su marido mantuvo relaciones sexuales con una paciente suya. Recibe la información de la propia paciente, y una vez que ésta se va del consultorio interpela duramente a su marido reprochándole su conducta. Él intenta justificarse y en medio de la discusión llega otro paciente, el Sr. Farber, a quien la terapeuta intenta atender en medio de la situación de desborde emocional en la que se encuentra (Michel Fariña, 2006).

Los dilemas en materia de confidencialidad han sido otro de los escenarios transitados por el cine. En *Ni una palabra* (G. Fleder, 2001) un médico psiquiatra es obligado por los secuestradores de su hija a obtener información privada de una paciente. El film explora el estatuto del secreto bajo estado de necesidad, pero también la oportunidad de un acto analítico, cuando la paciente que se niega a hablar porta, sin saberlo, un secreto clave para su propia existencia (Domínguez, 2011).

En *Pasaje al acto* (F. Girod, 1996), el Dr. Antoine Rivière es un psiquiatra parisino a quien un paciente le confiesa en sesión haber asesinado a su esposa. En un principio el profesional no cree en los dichos de su paciente, pero poco a poco debe confrontarse con la amarga veracidad de los hechos. ¿Qué debería hacer el terapeuta ante esto? En un ejemplo más clásico, *El silencio de los inocentes* (J. Demme, 1991), presenta el caso del Dr. Hannibal Lecter, quien es requerido por la policía para revelar información confidencial sobre un ex paciente a cambio de una mejora en sus condiciones de reclusión. Pero cuando recibe la visita de Clarice Starling, la agente del FBI que busca sonsacarle la información, se establecerá entre ellos una peculiar relación (Michel Fariña, 2000, Zizek, 2011).

En la segunda versión de *Bajos Instintos* (M. Caton-Jones, 2006), un film olvidable desde el punto de vista cinematográfico, se presenta sin embargo un tema interesante: veinticinco años después del caso Tarasoff: ¿rige el secreto profesional sobre la confesión en terapia de delitos ya cometidos? O en la excelente *Los Infiltrados* (Martín Scorsese, 2006), un detective confiesa a una terapeuta policial un delito que involucra al departamento de Asuntos Internos, explorando así los límites de las relaciones profesionales, la neutralidad y la confidencialidad frente a crímenes policiales.

El segmento *Equilibrium* (S. Soderbergh, 2004), que inte-

gra la trilogía *Eros*, explora de manera magistral los delgados límites entre la atención flotante y la distracción de un terapeuta durante una sesión de psicoanálisis. La breve historia está ambientada en la Nueva York de 1955. Un ejecutivo estresado se siente desequilibrado, debido según cree a sueños eróticos recurrentes con una mujer que no puede identificar. Desafiando toda ortodoxia, su analista intenta *equilibrar* la atención entre su paciente y algo que llama su atención a través de la ventana. Esta segunda escena vendrá en auxilio de la primera para desmontar, con el espectador como aliado, el fantasma del paciente.

En relación a los terapeutas que deben intervenir en situaciones de catástrofes y emergencias, tenemos por un lado a la psicóloga que hace su intervención en crisis atendiendo al personaje de Jodie Foster en *Plan de vuelo* (R. Schwentke, 2005) y que motivara el comentario de Juan Jorge Michel Fariña sobre las cuestiones éticas en intervención en desastres (Michel Fariña, 2006).

Otra variante, pero en este caso no de déficit sino de inesperada lucidez, lo encontramos en el intrigante film *Passengers* (Rodrigo García, 2008). El realizador adelanta en esta película su aguda visión de las escenas temidas de un analista. La Dra. Claire Summers es una psicóloga especialista en intervención en desastres. La despiertan en mitad de la noche para que acuda a atender a los sobrevivientes de un grave accidente aéreo. Pero cuando llega al hospital de emergencias y le comienzan a derivar los pacientes, se comienzan a advertir las vacilaciones de esta mujer. Mal manejo de la transferencia erótica, errores en el manejo del grupo terapéutico, abandono de paciente... Cuando la errática conducta profesional llega a su punto culminante, el desenlace fantástico del film termina haciendo verosímiles los temores más íntimos de todo analista.

Varios filmes se valen de terapeutas en escena para presentar historias en clave de comedia, como la encantadora *Don Juan De Marco* (J. Leven, 1994) en la que el médico psiquiatra debe lidiar con un paciente que cree ser el célebre personaje literario, o en *Locos de ira* (P. Segal, 2003), donde como consecuencia de un episodio de violencia en un avión, un paciente es obligado por el juez a realizar un tratamiento con el Dr. Buddy Rydell, conocido por sus métodos poco ortodoxos y altamente agresivos. O en *Mumford* (L. Kasdan, 1999) donde se narran las desventuras del Dr. Mickey Mumford un joven psicólogo que ofrece su terapia a pacientes que se dejan seducir por su franqueza temeraria. Y en *¿Qué pasa Bob?* (F. Oz, 1991) el Dr. Leo Marvin atiende a un paciente que lo sigue hasta su casa de fin de semana, obligándolo a lidiar con una situación tan inesperada como sorprendente.

Y no han faltado por cierto las situaciones en las que aparece un efecto analítico fruto de una transferencia... sin analista. Como en *Confesiones muy íntimas* (P. Leconte, 2004), donde por llamar a la puerta equivocada, Anna termina contándole sus problemas matrimoniales a un consejero financiero llamado William Faber, quien no tiene valor para decirle que en realidad no es psicólogo. O en *Un diván en New York* (C. Akerman, 1996), donde el Dr. Harry Harriston, un psicoterapeuta norteamericano,

intercambia su departamento con Béatrice, una bailarina francesa. Cuando Béatrice se instala en Nueva York, algunos pacientes del Dr. Harriston continúan asistiendo al consultorio, por lo que terminan en el diván confesándole sus problemas... a Béatrice.

En el cine argentino, Damián Sziffrón ha dirigido, además de la mencionada *El fondo del mar*, la película *Tiempo de Valientes* (2005), que relata la historia de un psicólogo que enfrenta una causa penal por un accidente de tránsito. Aconsejado por su abogado, decide acogerse al régimen de probation, o suspensión de juicio a prueba, por lo cual debe realizar tareas comunitarias establecidas por el juez. Para ello deberá atender a un policía, desbaratando junto a él una banda de facinerosos, a la vez que descubriendo una faceta inédita de su práctica profesional y de su propia vida (Salmerón, 2008).

EL CINE COMO ESCENARIO PARA EL DIAGNÓSTICO DIFERENCIAL

Desarrollaremos a continuación tres recortes en relación con el diagnóstico, que ilustran la potencia metodológica del recurso cinematográfico para el abordaje de la complejidad ético-clínica.

En *Lars and the Real Girl* (C. Gillespie, 2007), el personaje principal se presenta como un buen muchacho, que concurre regularmente a misa y es muy querido en su comunidad. Pero su inhibición y su excesiva timidez, especialmente con las mujeres, abre ya el primer diagnóstico, en boca de una experimentada referente del pueblo: homosexualidad. Si bien Lars desestima la etiqueta, la escena está allí para mostrarnos la tónica que recorrerá el film, que genera suspenso y termina descartando uno a uno los diagnósticos morales o intuitivos, e incluso los diagnósticos clasificatorios básicos tales como psicosis, perversión, etc.

Es cierto que Lars está solo y esta situación inquieta a lo que queda de su familia, Gus, un único hermano mayor, que lo acompaña en la vida desde que su madre murió durante el parto, sin que Lars llegara a conocerla, como prácticamente tampoco a su padre, que también murió tiempo atrás, cuando él era apenas un niño. Su hermano está casado con Karin, quien está embarazada. Lars comparte con ellos la antigua propiedad familiar, pero voluntariamente se ha exiliado en el cobertizo del fondo, cediéndoles la casa. Esto incomoda a Gus y Karin, quienes se sienten culpables e intentan integrarlo a la vida familiar, con reiteradas invitaciones. Pero Lars se resiste férreamente a establecer contacto con ellos, y cuando accede lo hace bajo presión y en abierta incomodidad.

Esta rutina se reitera hasta que inesperadamente una noche Lars golpea a la puerta de su hermano, pide que también Karin se acerque a la entrada y anuncia a ambos que ha recibido una visita. Lars se ha vestido para la ocasión y por primera vez se lo ve alegre y entusiasmado. Ante la sorpresa de su hermano y su cuñada, aclara que se trata de una chica que contactó a través de Internet y que ellos van a ser los primeros en conocerla. Agrega que se trata de una joven muy creyente y dado que ambos son solteros, no sería correcto que convivan en el cobertizo.

Les solicita así que ella pueda vivir un tiempo en la casa, pedido ante lo cual Gus y Karin acceden de muy buen grado, ofreciéndole la habitación que alguna vez fuera de su madre. Cuando llega esa noche a la casa y presenta a Bianca, su hermano y su cuñada se quedan azorados... cuando se dan cuenta que se trata de una muñeca de plástico. Que no nos engañe el paso de comedia en que está organizada la escena: se trata de un drama. Para Gus, el contacto físico, la proximidad entre Lars y Bianca sentados en el sillón, o mientras le alcanza comida con un tenedor, despierta una angustia que llega a la repulsa. Para Karin, que se muestra más tolerante, la escena no es menos insostenible -como lo muestra su desconcierto ante el pedido de ropa para Bianca. Y esto es sólo el comienzo, porque Lars integrará a Bianca no sólo a su familia, sino a sus compañeros de trabajo, a sus amigos y hasta a la iglesia. El pueblo se conmoverá profundamente por esta llegada y todo el mundo tomará partido. Frente a esta situación, que no dudáramos en llamar *disruptiva* (Benyakar, 2004), habrá quienes manifiesten su intolerancia, quienes se muestren más comprensivos, e inclusive quien apele a la misericordia. Pero en todos los casos, las personas despliegan un saber anticipado sobre la situación. La moral, que tiene respuestas para todo, se adueña del escenario. En términos del bien y del mal, de lo correcto y lo incorrecto, pero también bajo el ropaje técnico-psicológico: delirio paranoico, psicosis esquizofrénica, fetichismo, perversión.

En medio de este despliegue de certezas, aparece alguien que está dispuesto a escuchar el sentido del síntoma. La única persona en el pueblo que reconoce que *no sabe*. Esta persona es Dagmar, la médica, curiosamente aquella de la que se espera el más autorizado de los saberes. La intervención de la terapeuta es afirmar que "Bianca está aquí por alguna razón". Contra todo pronóstico decide atender a Bianca, indicando que tiene algunos síntomas que la preocupan, y por esa vía habilitar la entrada en análisis de Lars.

De esta manera, el film ilustra la diferencia entre la moral, que pretende curar al paciente de su escandaloso síntoma, o en su defecto acertar en su diagnóstico psicopatológico, y el análisis, que lo rescata como una verdad que no podemos dejar de escuchar. Bianca es *the real girl* en el sentido que anticipa una verdad de Lars, la cual, como la ética, tiene estructura de ficción (el vocablo *real*, en inglés, significa *verdadero*). La eficacia ética de la intervención de la terapeuta radica en el lugar desde el que interroga la situación y desde el que puede incorporar la complejidad del significante. La ética narrativa adquiere así toda su potencia y nos sugiere una vez más que la ficción es la única dimensión verdadera de nuestra práctica.

EL CINE COMO ESCENARIO HISTÓRICO-SOCIAL

Una de las primeras escenas de *La teta asustada* (C. Llosa, Perú, 2009), nos confronta con la intervención de un médico desde un punto de vista (bio)ético.

Recorramos brevemente la escena. Estamos en un barrio pobre de las afueras de Lima. Una joven sufre un desmayo con leve sangrado de la nariz. Todo ocurre sin motivo

aparente, en el patio de la casa, en presencia de sus tíos y de su prima. La llevan a una guardia hospitalaria, donde le realizan un examen clínico general. La joven despierta y se encuentra en una camilla ginecológica, con las piernas abiertas. Una enfermera le hace preguntas de rutina y en la sala contigua, el tío de la joven dialoga con el médico, quien desestima el sangrado de la nariz, pero le advierte que su sobrina tiene “un tubérculo en la vagina, concretamente, una papa...” Aclara que es un caso extraño, que sabía de situaciones similares en mujeres mayores, y aconseja la inmediata extracción del cuerpo extraño y “su reemplazo por un método anticonceptivo más eficaz”. El tío de la joven, un campesino que se ha radicado hace tiempo en la ciudad, lo mira con desconfianza... “mi sobrina tiene la enfermedad de la teta asustada, doctor, por eso el sangrado... es una enfermedad que le transmitió la madre a través de la leche...” El médico insiste en que “no existe una enfermedad de la teta asustada, o asustada”, entregándole una orden para ginecología y dando por terminada la consulta.

Los espectadores resignificamos entonces la escena inicial del film, en la que una anciana postrada en una cama canta una canción en quechua en la que recuerda los sucesos vividos durante el conflicto armado interno en Perú.¹

La joven que la acompaña, intentando consolarla, es su hija. Su nombre es Fausta y se trata de la joven que luego sufrirá el desmayo y será conducida a la guardia hospitalaria. Al finalizar su lamento, la anciana muere.

Podemos conjeturar entonces que el dolor de Fausta está relacionado con el duelo por el que atraviesa. Pero no se trata de un duelo habitual, sino que está marcado por la impronta de esa madre que no deja de recordarle la violación de la que fue objeto cuando estaba embarazada. De allí la fuerza del mito de “la teta asustada”, esa enfermedad que las mujeres violadas transmiten a su descendencia a través de la leche. La papa que Fausta se ha introducido en la vagina es secuela directa de esa historia terrible. Como ella misma lo describe más adelante, es un escudo, una coraza, puesto allí para impedir ser ella misma penetrada.

En síntesis, resulta imposible la intervención médico-ginecológica prescindiendo de la canción, del mito, del relato de Fausta. Pero tanto el médico como la enfermera no escuchan a la paciente, sino que examinan su cuerpo, un cuerpo reducido a la anatomía, privado de toda historia, de toda memoria. El resultado es evidentemente previsible: Fausta decreta que el médico es un ignorante y descarta la orden ginecológica.

¹“Quizás algún día/ tu sepas comprender/ lo que lloré, /lo que imploré de rodillas, /a esos hijos de perra. / Esa noche gritaba, / los cerros remedaban y la gente reía. / Con mi dolor luché diciendo/ a ti te habrá parido/ una perra con rabia / Por eso le has comido tú / sus senos./ Ahora pues trágame a mí/ Ahora pues chúpame a mí, / como a tu madre./ A esta mujer que les canta/ esa noche le agarraron, le violaron/ no les dio pena de mi hija no nacida/ no les dio vergüenza/ Esa noche me agarraron, me violaron con su pene y con su mano/ no les dio pena que mi hija/ les viera desde dentro/ Y no contentos con eso / me han hecho tragar/ el pene muerto / de mi marido Josefo/ Su pobre pene muerto sazonado con pólvora./ Con ese dolor gritaba, / mejor máteme/ y entiérrame con mi Josefo./ No conozco nada de aquí...”

Esta situación puede convertirse en un analizador del riesgo de no incluir en los diagnósticos la reflexión histórico-política, en este caso, en el contexto del conflicto armado interno del Perú. Recortar el diagnóstico únicamente en relación al cuerpo, sin tener en cuenta cuestiones antropológicas e histórico-sociales que se dan en los mitos, relatos, tradiciones, implica dejar por fuera el contexto social-comunitario, y con eso, no poder acceder a una verdadera cura para la singular dolencia de Fausta. Una perspectiva ética debería incluir el valor de la canción quechua, dar entrada al trabajo de duelo y sólo desde allí intentar acceder al padecimiento de la protagonista del film. Tratar por lo tanto al síntoma no como un objeto extraño a ser extirpado, sino como verdadero acontecimiento del cuerpo, que une la historia personal y la memoria colectiva.

EL CINE COMO ESCENARIO DE LA DISCUSIÓN BIOÉTICA

El film *Wit* (M. Nichols, 2001) narra la conmovedora historia de Vivian Bearing, una profesora de literatura medieval a quien diagnostican un cáncer de ovario en estado avanzado. La propuesta estética, junto a una actuación descolante de Emma Thompson, conmueve las fibras más íntimas del espectador, a la vez que plantea los grandes temas de la ética médica. Evitando todo golpe bajo, desfilan por la pantalla lo que podríamos considerar una galería cinematográfica de los principales capítulos de la Declaración Universal de Bioética y Derechos Humanos (UNESCO, 2005). Consentimiento informado, Confidencialidad, Privacidad, Respeto por la dignidad humana, Beneficio y efectos dañinos de la investigación clínica... En este caso, el diagnóstico nuevamente toma en cuenta el aspecto físico del paciente, descuidando la importancia de la palabra y de la escucha. La enfermera, que es quien más tiempo pasa en la habitación del hospital con Vivian, construye poco a poco pequeños espacios en donde ella puede hablar de cómo se siente o pensar qué necesita, más allá de la rutina llevada a cabo por los médicos residentes a cargo de su tratamiento.

Cuando Vivian, nuestra paciente en la ficción del film, debe atravesar el vía crucis de los pacientes terminales, recurre una y otra vez a su imaginación. En un momento, evoca un recuerdo de infancia, en el que sentada sobre el piso, siendo una niña, lee en voz alta un cuento infantil, cuando aparece una palabra que le resulta difícil de decir, que no comprende, que le es extraña: “soporífero”. Su padre, presente en la habitación, le indica que lo diga por partes. Pensando juntos el significado, el padre la hace reflexionar sobre lo que es soporífero para ella, y su hija le pregunta qué le resulta soporífero al padre. Vivian, ahora interpretada por el personaje adulto, envuelta en la bata del hospital, se mete nuevamente en la escena y relea la oración en el viejo recuerdo. Comprende así el sentido de esa frase, observa los conejos de la ilustración del libro, que están durmiendo, y dice: “la ilustración plasma el sentido de la palabra, tal como me lo habían explicado... En ese momento me pareció mágico”.

Esa posibilidad de detenerse en el significante que ella hace en el recuerdo de su niñez, es opuesta a lo que sucede cada vez que los médicos entran en escena: no le

explican lo que hacen, no la incluyen en la situación, la auscultan sin pedirle permiso, no prestan atención a su estado de ánimo. El diagnóstico se basa únicamente en señales físicas, entradas y salidas de fluidos corporales, palabras difíciles que la paciente no comprende. Vivian señala: “me leen como a un libro”, y cuando escucha a los médicos, lamenta que los términos médicos sean “menos evocativos”. El trabajoso camino de la paciente, entonces, deviene en lo que ella denomina “su única defensa”: adquirir el vocabulario médico, ya que “siempre fue su costumbre tratar a las palabras con respeto”. Frente a un equipo médico que deja la palabra por fuera del tratamiento, que se ahorra las explicaciones de la terminología médica tanto como la posibilidad de preguntar a la paciente cómo se encuentra, Vivian intenta una y otra vez, incluir los significantes que la han acompañado durante su vida, para poder encontrar su lugar.

Lo interesante del film es que suplementa el “estado del Arte” en materia de (Bio)ética, confrontándonos con el horizonte existencial de la vida y la muerte, más allá de toda normativa, a través de la inesperada estrategia narrativa al volver al pasado recordando las palabras significativas de su vida.

Cuando Vivian vuelve con la imaginación a una escena en la que su directora de tesis doctoral supervisa una transcripción suya del soneto X de los poemas sacros de John Donne, la profesora la increpa con dureza respecto de la puntuación que Vivian había adoptado para el último verso, justamente el que da cuenta de la finitud de la propia muerte en el momento de nuestro paso a la eternidad. En la versión que inadvertidamente Vivian había adoptado, aparecía un punto, un corte abrupto, allí donde en realidad John Donne habría sugerido apenas una coma, una leve pausa para concluir.

Esa coma, aparentemente nimia e intrascendente, retorna sin embargo en los desvelos de la paciente. La toma por asalto una y otra vez, templando su relación con la enfermedad que va minando su cuerpo. Para el espectador, que asiste impotente ante la agresión -del cáncer pero también de la medicina que supuestamente lo trata-, la coma termina resultando un bálsamo, una catarsis frente al estrago. Y ya sobre el final, cuando la batalla parece estar perdida, el poema regresa por última vez, pero ahora íntegro y pleno. Retorna victorioso en un monólogo en off en la voz de la actriz Emma Thompson, proponiéndonos el tránsito del dolor al sufrimiento, y del sufrimiento a la inesperada lucidez:

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ariel, A. (2004). En rojo. La responsabilidad por la transferencia. Extraído el 2 Febrero, 2012, de <http://www.eticaycine.org/El-Color-de-la-Noche>
- Badiou, A. (2004). El cine como experimentación filosófica. En Yoel, G. (comp) *Pensar el cine Imagen, ética y filosofía* (pp. 23-81). Buenos Aires: Ed. Manantial.
- Benyakar, M. (2004). *Lo disruptivo. Amenazas individuales y colectivas: el psiquismo ante guerras, terrorismo y catástrofes sociales*. Buenos Aires: Biblos.
- Betervide, J.; García Llorens, M.; Musso, C. El despertar de la sirena. Extraído el 2 Febrero, 2012, de <http://www.eticaycine.org/La-teta-asustada>
- Delgado, O (1999). Analízame. *Psicología. Publicación Mensual Informativa*, 9, (77), 7-12.
- Domínguez, M.E. (2011). Ni una palabra... una letra. *Aesthethika. Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte*, 7 (1), septiembre 2011, 52-69
- Gómez, M. (2006). Más allá del sacrificio, más allá de la muerte. Extraído el 2 Febrero, 2012, de <http://www.eticaycine.org/La-habitacion-del-hijo>
- Gutiérrez, C.E.F. y Montesano, H. (2008) Farsa y ficción. Usurpación y paternidad en la constitución subjetiva. *Aesthethika. Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte*, 4 (1), 5-10
- Kovadloff, S. (2008). *El enigma del sufrimiento*. Buenos Aires: Emecé.
- Laso, E. (2009). De maldiciones y fantasmas. *Suplemento Ética y Cine de Aesthethika. Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte*, 4 (2), 1-4.
- Laso, E. (2011) Geheimnisse einer Seele y el problema de la representación del analista en el cine. *Aesthethika. Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte*, 7 (1), 31-40.
- Lewkowicz, I. (2003) La situación carcelaria. *Litorales*, 2 (3), 3-34.
- Michel Fariña, J.J. (2001). La ética en movimiento. *Fundamentos en Humanidades*. Facultad de Ciencias Humanas de San Luis, 1(2), 13-20.
- Michel Fariña, J.J. (2005) La involucración sexual de un terapeuta con su paciente. Extraído el 2 febrero, 2012, de <http://www.eticaycine.org/El-fondo-del-mar>
- Michel Fariña, J.J. (2006). Ficciones clínicas. En Salomone, G. Z. y Domínguez, M. E., *La transmisión de la ética. Clínica y deontología. Vol. I: Fundamentos*. (pp. 7-12). Buenos Aires: Letra Viva.
- Michel Fariña, J.J. (2006). El doble movimiento de la ética contemporánea: una ilustración cinematográfica. En Salomone, G. Z. y Domínguez, M. E., *La transmisión de la ética. Clínica y deontología. Vol. I: Fundamentos* (pp. 19-26). Buenos Aires: Letra Viva.
- Michel Fariña, J.J y Gutiérrez, C. (1999; 2001). *Ética y Cine*. Buenos Aires: JVE Ediciones / Eudeba.
- Michel Fariña, J.J. (2011). Moral y ética en Hannibal Lecter. *Aesthethika. Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte*, 7 (1), 72-76.
- Michel Fariña, J.J. y Solbakk, J.H. (2012): *(Bio)ética y cine. Tragedia griega y acontecimiento del cuerpo*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Salmerón, F. (2008). Tiempo de Valientes. Extraído el 2 febrero, 2012, de <http://www.elsigma.com/cine-y-psicoanalisis/tiempo-de-valientes/11652>
- Salomone, G. y Domínguez, M.E. (2006). *La transmisión de la ética*

ca: clínica y deontología. Vol. I: Fundamentos. Buenos Aires: Letra Viva.

Solbakk, J.H. (2011) Ética y Responsabilidad: el pensamiento de la Grecia Clásica y sus lecciones sobre bioética contemporánea. *Aesthetika*. Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte, 6 (2), 34-44.

UNESCO (2005), Declaración Universal sobre Bioética y Derechos Humanos.

Zizek, S. (2011). Hannibal Lecter y el analista lacaniano. *Aesthetika*. Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte, 7 (1), 70-71.

FILMES CITADOS

Akerman, C. (Director). (1996). *Un divan à New York*. Francia: Les Films Balenciaga

Allen, W. (Director). (1997). *Deconstructing Harry*. Estados Unidos: Jean Doumanian Productions

Caton-Jones, M. (Director). (2006). *Basic Instinct 2*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Cronenberg, D. (Director). (2011). *A Dangerous Method*. Gran Bretaña: Recorded Picture Company (RPC)

Crowe, C. (Director). (1992). *Whispers in the Dark*. Estados Unidos: Paramount Pictures

Demme, J. (Director). (1991). *The silence of the lambs*. Estados Unidos: Strong Heart/Demme Production

Figgis, M. (Director). (1993). *Mr. Jones*. Estados Unidos: Rastar Productions

Fleder, G. (Director). (2001). *Don't Say a Word*. Estados Unidos: Regency Enterprises

García, R. (Director). (2008). *Passengers*. Estados Unidos: TriStar

Gillespie, C. (Director). (2007). *Lars and the Real Girl*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

Gilliam, T. (Director). (1995) *Twelve Monkeys*. Estados Unidos: Universal Pictures.

Girod, F. (Director). (1996). *Passage à l'acte*. Francia: Arena Films

Joanou, P. (Director). (1992). *Final Analysis*. Estados Unidos: Warner Bros.

Kaczender, G. (Director). (1994). *Betrayal of Trust*. Estados Unidos: Cosgrove/Meurer Productions

Kasdan, L. (Director). (1999). *Mumford*. Estados Unidos: Touchstone

Leconte, P. (Director). (2004). *Confidences trop intimes*. Francia: Les Films Alain Sarde

Leven, J. (Director). (1994). *Don Juan De Marco*. Estados Unidos: New Line Cinema

Llosa, C. (Director). (2009). *La teta asustada*. Perú: ICAA

Moretti, N. (Director). (2001). *La stanza del figlio*. Italia: Rai Cinemafiction

Nichols, M. (Director). (2001). *Wit*. Estados Unidos: HBO Films.

Night Shyamalan, M. (Director). (1999). *Sixth Sense*. Estados Unidos: Barry Mendel Productions

Oz, F. (Director). (1991). *What About Bob?* Estados Unidos: Touchstone

Pabst, G.W. (Director). (1926). *Geheimnisse einer Seele*. Alemania: Neumann-Filmproduktion.

Ramis, H. (Director) (1999) *Analyze This*. Estados Unidos: Village Roadshow Pictures

Rush, R. (Director). (1994). *Color of Night*. Estados Unidos: Ciner- gi Pictures Entertainment

Schwentke, R. (Director). (2005). *Flightplan*. Estados Unidos: Touchstone Pictures

Scorsese, M. (Director). (2006). *The Departed*. Estados Unidos: Warner

Segal, P. (Director). (2003). *Anger Management*. Estados Unidos: Revolution Studios

Soderbergh, S. (Director). (2004). *Equilibrium*. Estados Unidos: Jet Tone Films

Streisand, B. (Director). (1991). *The Prince of Tides*. Estados Unidos: Columbia Pictures

Sziffrón, D. (Director). (2004). *El fondo del mar*. Argentina: Aero- plano Cine

Sziffrón, D. (Director). (2005). *Tiempo de Valientes*. Argentina: K&S Films

Younger, B. (Director). (2005). *Prime*. Estados Unidos: Prime Film Productions LLC

Fecha de recepción: 10 de abril de 2012

Fecha de aceptación: 26 de octubre de 2012