

Nachträglich de la (bio)ética

Haydée Montesano, Natacha Salomé Lima y Juan Jorge Michel Fariña*

Universidad de Buenos Aires

"[...] En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. [...] El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro...."

Jorge Luis Borges, *Kafka y sus precursores* (1951)

*Quienes han visitado alguna vez la Iglesia Santa María de las Rocas en las cercanías de Beram, Istria Central, recuerdan seguramente los frescos que se conservan intactos, legado de la obra del maestro Vincent de Kastav, artista que habitó la región durante la segunda mitad del siglo XV. Con esta amable invitación a recorrer los murales interiores de una modesta capilla medieval comienza el artículo de Amir Muzur e Iva Rincic, dedicado a la relación entre ética y cine. ¿Cuál es el sentido de este rodeo? ¿De dónde proviene el encanto de acceder a la magia de un film a partir de una pintura neo gótica? Sin duda en la constatación gozosa de que nuestra mirada transforma aquellas imágenes que sobrevivieron al paso del tiempo. Pero también en la secreta felicidad de que ellas retornan desde el pasado para resignificar a su vez nuestra visión del mundo contemporáneo. Tomemos como ejemplo una de esos frescos. Lo llamaremos *el desfile de los muertos*.*



* hmontesa@psi.uba.ar; nlima@psi.uba.ar; jjmf@psi.uba.ar

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

Un segundo ejemplo de esta resignificación del pasado por el presente –pero que como lo indica el epígrafe de Borges, es también del presente por el pasado– lo encontramos en la columna de Trajano, monumento ubicado en la proximidad del Foro Romano, construido en el año 177, y que conmemora la campaña victoriosa del emperador Trajano sobre el pueblo de Dacia. La condición que singulariza esta obra es la modalidad con que se organizan las secuencias escultóricas, generando una peculiar narrativa de la historia que allí se recrea. El o los escultores trabajaron las escenas en bajorrelieves, desarrollados en veintitrés pisos que ascienden en espiral, de manera que cada secuencia puede ser pensada como *fotograma de una película*. Y lo que tradicionalmente se criticó en la obra como ausencia de perspectiva, podría ser considerado bajo este nuevo planteo como un inspirador tratamiento cinematográfico: se trata de escenas para las que se establece, se decide un punto de vista desde el cual desarrollar la “toma” – por ejemplo, vistas aéreas en algunos casos, o la utilización de elementos neutros, como un árbol, para separar los distintos planos.



Como una curiosa corroboración del argumento expuesto, se puede observar un detalle que resulta sorprendente: en uno de los costados de la columna, es posible organizar una secuencia desarrollada en sentido vertical de abajo hacia arriba, en la que se hace visible una “síntesis argumental” construida con las escenas más destacadas de la épica de Trajano.

Nuestro tercer ejemplo, ya decididamente cinematográfico, lo encontramos en las dos versiones de *El hombre que sabía demasiado*, de Alfred Hitchcock . La primera de 1934, la segunda de 1956. Se trata de un policial en el que un matrimonio joven se ve envuelto en una trama de espionaje cuando un misterioso agente muere asesinado dejando a la pareja una pista para desbaratar un plan criminal. En la primera versión el matrimonio tiene una hija, en la segunda un hijo. Una y otro son secuestrados por los asesinos para extorsionar a la pareja e impedir que revelen la información a la policía. Pero tanto la mujer como este hombre *que sabía demasiado*, resultan ser más astutos de lo que los delincuentes y la propia policía suponían, y se las ingenian para desbaratar la red delictiva y recuperar sanos y salvos a sus hijos. Lo interesante es que llegado el momento culminante de la historia, en ambas versiones los niños corren peligro mortal y es la madre quien debe producir un verdadero acto para salvarlos. En la primera versión arrebató ella misma una escopeta a un policía y dispara temerariamente hacia un tejado matando al delincuente que amenazaba de muerte a su niña. En la segunda, Doris Day sorprende al auditorio cantando una canción infantil en la recepción de una Embajada para atraer secretamente la atención de su hijo, secuestrado dentro de la residencia. Se trata de pactos íntimos entre una madre y un hijo. En el primer caso, con su disparo certero la mujer rectifica un error anterior, cuando distraída había fallado en la práctica del “tiro al pichón”. En el segundo, elige una canción que cantaba y silbaba a dúo con su hijo. Pero una lectura más atenta, suplementaria, diríamos, agrega un detalle crucial. La “distracción” de la madre en la primera versión está asociada a su coqueteo con un extraño, evidencia de un punto insatisfecho en su relación matrimonial. La “rectificación” final del tiro resulta así su acto no calculado de fidelidad a su deseo. En la segunda versión toda esta línea argumental está ausente. Sin embargo, leyéndola a la luz de la primera, la insatisfacción de la mujer podría ser perfectamente conjeturada –su abandono de la carrera artística por seguir a su marido médico, el reproche que ella le dirige por la ausencia de un segundo hijo, etc. En síntesis, está claro que la segunda versión recrea a la primera, pero interesa hacer notar el movimiento recíproco: *un acontecimiento cronológicamente anterior, opera como suplemento de uno posterior*. Cuando Hitchcock filma *por segunda vez* “El hombre que sabía demasiado” y suprime la escena del coqueteo, detiene nuestra atención en él. Lo despierta de su largo letargo, y nos permite redescubrirlo, transformado, en la nueva versión, *más allá del cálculo de su realizador*.

Alain Badiou dijo alguna vez que la filosofía, como los grandes monstruos de la mitología, nació dos veces –la primera con los presocráticos, la segunda con Platón. Pero en la primera los filósofos eran ante todo poetas, como Parménides, que cantó en

verso su maravilloso tratado sobre la Necesidad, mientras que en la segunda, el modelo fue la geometría y los poetas terminados expulsados de la Academia. Esta tensión entre poesía y rigor matemático permanecerá hasta nuestros días. ¿Cómo concebir semejante coexistencia? Un modelo posible es el propuesto por Sigmund Freud con el concepto de *Nachträglich*, el cual puede ser traducido al español como *a posteriori*, introduciendo una discontinuidad temporal. Como lo han puntualizado Laplanche y Pontalis en su conocido diccionario, se trata de una concepción de la temporalidad y de la causalidad psíquicas: “experiencias, impresiones y huellas mnémicas son modificadas ulteriormente en función de nuevas experiencias o del acceso a un nuevo grado de desarrollo. Entonces pueden adquirir, a la par que un nuevo sentido, una eficacia psíquica.”¹ En términos del psicoanalista francés Jacques Lacan: “[...] el verdadero original sólo puede ser el segundo, por constituir la repetición que hace del primero un acto, pues ella introduce allí el *après-coup* propio del tiempo lógico...” Importa aquí destacar la relación dialéctica entre los términos: por un lado, determinismo con efecto retardado del presente por el pasado, por otro, atribución retroactiva de sentido, puesta en narración del pasado por el presente. ¿No fue acaso el propio Jacques Lacan quien enseñó este mecanismo *en acto*, cuando vino a resignificar el *Nachträglich* freudiano dándole actualidad clínica con la noción de *après-coup*?

Dado que propondremos la aplicación del concepto de *Nachträglich* para pensar el estatuto de la bioética contemporánea, resulta imprescindible hacer una aclaración metodológica. El concepto, tal como fue desarrollado por Freud, da cuenta del registro de la subjetividad, es decir, supone la existencia del aparato psíquico, la economía libidinal y la noción de realidad psíquica. Sólo en este contexto una primera marca o huella mnémica puede adquirir el valor de escena para el sujeto. La bioética presenta una complejidad radicalmente diferente a la del campo subjetivo, entramándose con la historia y la política. Nuestra aplicación del *Nachträglich* supone por lo tanto una *analogía*. Esta analogía nos permite aplicar una nueva temporalidad lógica para *pensar la bioética*, rompiendo con la idea de un tiempo lineal, cuyo transcurrir es una sucesión de hechos que sólo se encadenan desde el pasado hacia el futuro.

¿Cómo pensar entonces la bioética desde la operatoria del *Nachträglich*? Desde el punto de vista cronológico, constatamos un primer nacimiento de la bioética, fechado en el año 1927 a partir de la primera publicación de Fritz Jahr, y un segundo nacimiento en los años 70, a partir de los desarrollos de Potter y Hellegers. Pero desde el punto de vista lógico, la secuencia se invierte. Es la exhumación del trabajo de Jahr

¹ Laplanche, J. y Pontalis J-B.: Diccionario de psicoanálisis. Pág. 280-1

a la luz del pensamiento político, filosófico y analítico contemporáneo –en particular nuestro conocimiento actual sobre la dimensión biopolítica– la que viene a sancionar, a establecer los límites de la bioética tal como fue consagrada en los ´70. *Un acontecimiento cronológicamente anterior, opera como suplemento de uno posterior.*

En primer lugar, porque aquella aparición pionera tanto del término como del concepto en 1927 está marcada por influyentes pensadores del romanticismo europeo como Theodor Fechner, Rudolf Eisler, Arthur Schopenhauer y Richard Wagner, como así también recoge el legado de importantes precursores como Albert Schweitzer, San Francisco de Asís e Immanuel Kant. En segundo lugar, porque se da en medio del debate de entreguerras: Fritz Jahr publicó sus escritos entre 1927 y 1934, debiendo abandonar, de hecho, su trabajo investigativo en 1933, con el asenso de Hitler al poder en Alemania, cuando fueron clausuradas la mayor parte de las publicaciones científicas progresistas, entre ellas la revista *Kosmos*, en la que había publicado su artículo pionero *Bio-ética: un análisis de la relación ética del ser humano con los animales y las plantas*. La investigación de Hans-Martin Sass, cuya síntesis se incluye en este número de *Aesthethika*, es clara al respecto. La (re) fundación de la bioética, no puede prescindir de esta dimensión filosófica, política y estético-analítica. Dimensión que alcanza *après-coup* a la propia Declaración Universal de Bioética y Derechos Humanos promulgada por UNESCO en 2005, la cual debe ser resignificada a su vez en los términos que lo indica Alain Badiou en su ensayo sobre la conciencia del mal.

Uno de los aspectos más sorprendentes de esta exhumación de la obra pionera de Jahr es el de la estética. La referencia al Parsifal, de Wagner, como gesto inspirador del concepto de bioética resulta decididamente precursor, tanto de las lecturas sobre bioética y cine como de la revaloración de la tragedia griega en los términos que lo propone Jan Helge Solbakk.

El *gesto* de congoja y arrepentimiento del joven en la escena del primer acto, cuando se lo confronta con la muerte del cisne, sitúa el pathos de una manera única. Sin duda la codificación deontológica sobre el uso de animales en la investigación encuentra en el parlamento de Gurnemanz y en el texto de Jahr un antecedente insoslayable. Pero la secuencia de Wagner, así resignificada, nos lega algo más. Se trata de una vía para acceder a la tensión entre el recorte del cuerpo por



parte de la ciencia y la vigencia del gesto, que da cuenta de una erótica que se sustrae a toda formalización. Así lo sugiere Giorgio Agamben cuando inscribe el gesto en la esfera de la acción, pero lo distingue netamente del actuar (*agere*) y del hacer (*facere*). 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 Jahr, 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 adormece 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.

Y como lo sugiere Jan Helge Solbakk en su artículo, el cine es nuestro moderno teatro griego. La síntesis más acabada de todas las artes nos invita así a esta ***Nachträglich de la (bio) ética***, en un recorrido a través del *Parsifal* de Richard Wagner, los frescos neogóticos de Vincent de Kastav, las esculturas de Louise Bourgeois, el cine de Alfred Hitchcock y por cierto la vigencia del Edipo Rey y otras tragedias clásicas.

Como lo indica claramente el epígrafe de Jorge Luis Borges que abre esta editorial, *cada autor crea a sus precursores*. Y esta creación modifica efectivamente tanto nuestra concepción del pasado como nuestra visión del futuro.

Resumen

El concepto de Nachträglich, utilizado por Freud para dar cuenta de la temporalidad psíquica, es aplicado como analogía metodológica para analizar fenómenos históricos y políticos. Se aclaran los riesgos que tal transposición conceptual conlleva, a la vez que se establecen las virtudes de pensar la bioética a partir de un modelo no evolucionista sino lógico. Al respecto, se analizan manifestaciones de la literatura, la escultura, la pintura y el cine, mostrando en cada caso la potencia del concepto de resignificación a posteriori de un evento a partir de otro. Se aplica luego el esquema al descubrimiento contemporáneo de la obra de Fritz Jahr, quien acuñó el término y el concepto de bioética en 1927. Tanto las fuentes filosóficas y estéticas que animaron su pensamiento, como el contexto político-histórico en el que llevó adelante su práctica, imponen un nuevo horizonte al pensamiento bioético contemporáneo. Esta lectura retroactiva supone una re-flexión sobre el concepto, a la vez que la fundación de una nueva metodología para su tratamiento.

Palabras clave: Nachträglich – Cine – Tragedia – Bioética.

Abstract

Freud utilized the concept of Nachträglich to depict the particularities of the psyche's temporal nature. This concept is here applied as a methodological analogy through which to analyze historical and political phenomena. The possible risks of said transposition are noted in this paper, along with the benefits of conceptualizing bioethics through a logical, rather than evolutionist, model. This paper conducts an analysis of manifestations in the areas of literature, sculpture, painting and film, focusing on the potentiality of the concept of deferred action, or, of resignifying an event from the point of view of a subsequent event. This schema is then applied to the recent discovery of the work of Fritz Jahr, who first coined both the phrase and concept of bioethics in the year 1927. Both the philosophical and aesthetic sources that gave life to his work, as well as political and historical context that framed his practice, impose a new horizon in the field of bioethics today. This act of reading retroactively implicitly calls for a need to reflect upon the concept as well as for the foundation of a new methodology towards its study.

Key Words: Nachträglich – Film – Tragedy – Bioethics.