

Globethics Repository

The logo consists of the word "Globethics" in white, sans-serif font, centered within a solid blue rectangular background.

La narrativa de lo no fenomenológico [The narrative of the non-phenomenological]

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository. More information on Globethics see <https://www.globethics.net>. Data and content policy of Globethics Repository see <https://repository.globethics.net/pages/policy>.

Item Type	Article
Authors	de la Torre Espinosa, Mario
Publisher	UBA UNC UIO
Rights	Creative Commons Copyright (CC 2.5)
Download date	2026-07-15 00:28:24
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/163647

La narrativa de lo no fenomenológico: el reconocimiento de *el Otro* en el cine

Yo, también | Antonio Naharro, Álvaro Pastor | 2009

Mario de la Torre Espinosa
Universidad de Granada

Recibido: 31/05/2014; aceptado: 11/07/2014

Resumen

La película *Yo, también* pone en duda ciertos prejuicios sobre las personas con síndrome de Down. Frente al cuestionamiento continuo de sus competencias, la película aboga por un acercamiento más maduro que refleje lo diverso de su personalidad. Para romper con este paternalismo se hace imprescindible un cambio de paradigma, donde el concepto de reconocimiento de *el Otro* al modo de Lévinas se muestra muy valioso.

Palabras clave: Cine español | Bioética | Alteridad | Emmanuel Lévinas

The narrative of the non-phenomenological issue: recognition of *the Other* in film

Abstract

Some prejudices about people with Down's syndrome are questioned in the film *Yo, también*. Against the continuous questioning of the competences of this people, the film aims for a more mature approach that recognizes the diversity among them. A paradigm shift is needed for breaking with this paternalism. Lévinas's idea of *the Other* is really valuable in this way.

Key Words: Spanish cinema | Bioethics | Otherness | Emmanuel Lévinas

Introducción

El número notable de publicaciones surgidas a partir de mediados de los noventa sobre Bioética y cine sirvió para poner de manifiesto la capacidad de este arte para resaltar los diferentes aspectos éticos presentes en la relación clínica. Ya no nos extraña encontrar ciclos de cine que celebran este bien avenido maridaje, incluso en la universidad, donde se ha convertido además en una útil herramienta pedagógica. La narrativa audiovisual se ha constituido así en un recurso valioso para el análisis bioético, ya que no hay que obviar que, como dice Diego Gracia, la "relación médico-paciente es un proceso narrativo [...] De hecho, la ciencia médica convierte todo «caso» en una «historia», la llamada «historia clínica»" (1991: 52).

El enfoque dado al tema de la discapacidad intelectual por el séptimo arte en España no ha sido todo lo satisfac-

torio que cabría pensar¹. A pesar de que se han producido películas que incluían personajes que encarnaban esta situación, la conversión en símbolo de los mismos -como puede ser el caso de La Niña Chica de *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984)-, su retrato superficial -como el personaje de Ramona en *Vida y Color* (Santiago Tabernerro, 2005)- o la presencia de una interpretación y un guión llenos de tópicos -el personaje de Valentín en *Canciones de amor en Lolita's Club*, (Vicente Aranda, 2005)- han dado como resultado una caracterización frustrante. Gran parte del problema se debe a haberse llevado a cabo su representación en un tono excesivamente paternalista. Este punto de partida, sumado al abordaje de las historias partiendo de ciertos clichés centrados más en la discapacidad que en la capacidad, ha obstaculizado la consecución de un acercamiento realista. La carencia del rigor necesario para dignificarlos ha desembocado, pues, en la confección de unos retratos excesivamente unidimensionales.

* mtorre@correo.ugr.es

Fue por esto, por el novedoso planteamiento que realizaba de la discapacidad, que el estreno de *Yo, también* (Álvaro Pastor y Antonio Naharro, 2009) fuera recibido con gran agrado. La película, además de por sus valores cinematográficos², fue muy elogiada por el abordaje que efectuaba del personaje protagonista masculino, Daniel -interpretado por Pablo Pineda, popular por haberse convertido en el primer licenciado europeo con síndrome de Down. La historia narra los primeros compases de su vida laboral en los servicios sociales de la administración pública, donde conocerá a Laura, una compañera de trabajo de la que se enamorará. Así arranca la historia de madurez personal de Daniel y de Laura. Ambos tendrán que enfrentarse a los sinsabores de la vida y se apoyarán el uno en el otro para sobrellevarlos. En un tono realista que no rehúsa emplear el humor en diversos pasajes del guión, la película se convierte en un acercamiento bastante veraz y profundo a la sexualidad humana como dimensión del amor, donde el cuestionamiento del principio bioético de autonomía se sitúa en primer plano.

El principio de autonomía

Compartiendo cierto protagonismo con la historia de Daniel y Laura aparece la subtrama protagonizada por Pedro y Luisa, dos jóvenes con síndrome de Down que entablan una relación sentimental y que, ante la desaprobación de sus progenitores, desean afianzar su vínculo haciendo el amor. La película, dentro del debate sobre la autonomía, polemiza acerca del concepto de *capacidad*, ya que a la pareja de Pedro y Luisa no se les presupone la misma para llevar a cabo este tipo de decisiones. Esto, de igual forma que es mostrado en pantalla en la ficción, es consecuencia de una visión plana y uniforme en nuestra sociedad sobre este tipo de personas, resultado de una sobreprotección timorata que imposibilita la valoración de estos casos de forma eficaz.

Se muestra fundamental establecer un punto de referencia a la hora de acometer estas valoraciones. A este respecto el *iuspositivismo*³ y el discurso científico⁴, frecuentemente usados en estas disyuntivas, se han mostrado ineficaces a la hora de establecer los límites de actuación, ya que la uniformización de la realidad que suelen acometer dificulta el ejercicio de juicios éticos justos. Se hace imprescindible pues abogar por el discernimiento entre los diversos grados de competencia presentes, valorando y estableciendo un verdadero diálogo con nuestro interlocutor que permita precisar estos niveles.

Así pues, un individuo puede tener habilidades suficientes para defender una determinada decisión, pero no para otras de mayor riesgo. La competencia se basa en una decisión autónoma orientada a una finalidad concreta. La autonomía es un *continuum*, una dimensión teóricamente cuantificable que puede aumentar o disminuir. La competencia en cambio, es dicotómica, categorial: para una decisión concreta se es o no se es competente. (Ramos Montes, 2013: 140)

El grado de autonomía presente en cada caso es el objetivo a determinar, ya que creer que somos totalmente autónomos, o bien absolutamente dependientes, es algo iluso, puesto que lo único que podemos hacer es “aspirar a que nuestras acciones sean *sustancialmente* autónomas” (Gracia, 1989: 184). Con la búsqueda de esta *sustancialidad* como fin se deberá acometer, pues, parte importante de la deliberación ética. Para poder delimitarla correctamente habría que establecer en un estadio inicial un diálogo sincero con nuestro interlocutor, donde se debe partir de su reconocimiento y su validación como tal. Si no se procede de esta manera, nunca tendremos autoridad moral para establecer lo que es justo para el resto de ciudadanos, tengan la capacidad intelectual que tengan, ya que se producirá una cosificación contraria a nuestros principios rectores. La presencia en el cine de estos personajes, y en concreto en películas como la que nos ocupa, sirven de estimable ayuda para descifrar la complejidad a la hora de determinar esta gradación de competencias.

En la película, Laura y Daniel, comprometidos con la angustiada situación que vive la pareja formada por Luisa y Pedro, decidirán ayudarles. Dialogarán con ellos de forma sincera, sin posicionarse desde el comienzo en un nivel superior al de sus interlocutores. Así, una vez entendida la urgencia de su situación, decidirán colaborar en la consumación de su relación. Frente al rechazo de sus familiares por una sobreprotección paternalista -como se deduce de la madre de Luisa, que aún le sigue llamando “mi niña”-, ellos entenderán el deseo real de esta pareja de vivir otra faceta de su relación amorosa.

El reconocimiento del otro

Daniel es un ejemplo de integración. A pesar de las dificultades que su condición como síndrome de Down le podría haber supuesto, es la consciencia plena sobre sus facultades y limitaciones lo que le otorga unas condiciones especiales. La película comienza mostrando sus intervenciones en un acto público como integrante de una mesa

redonda. A través de una puesta en escena de influencia documental por el uso de cámara en mano o desenfoces, Daniel va exponiendo las claves de su dignidad, incidiendo en el peso de la sociedad en estos procesos de integración sociolaboral, “porque aquellas sociedades que dividen y apartan a las minorías son sociedades mutiladas”. Reivindica así una posición dentro del mundo similar a la del resto de ciudadanos y de forma igualitaria: “Aquí no hay ni mujeres, ni negros, ni homosexuales, ni nada. Aquí todos somos personas”.

Este ansia de ser reconocido como persona es el que perseguirá durante toda su vida a Daniel, estableciéndose una lucha dialéctica entre aceptación y rechazo que marcará el devenir de la película. Si bien ha logrado la normalización en el campo académico o laboral, es ahora en el campo afectivo donde se ejercerá una mayor frustración al no poder alcanzar el estatus que desea. Daniel declarará a Laura, por ejemplo, “no quiero ser tu amigo, quiero ser tu novio”. El conflicto se sitúa en un nuevo ámbito: pasa del social al estrictamente personal, afectivo e interpersonal.

La consecución de sus intereses se ve amenazada por el simple hecho de poseer unos rasgos fisonómicos que identifican éste síndrome y que se asocian a una serie de incapacidades. El diagnóstico conlleva automáticamente así un menosprecio de sus aptitudes. Se efectúa una reducción de su personalidad a una serie de tópicos que anula el normal desarrollo de su personalidad. La escena del primer encuentro entre Daniel y Laura sirve como muestra de ello. La infantilización que sufre es desvelada a través del diálogo, cuando Laura, a la que por su formación y experiencia profesional se le presupone ciertas habilidades a la hora de abordar estas situaciones, acude a la imagen estereotipada que sobre ellos se tiene:

LAURA: Hola, ¿te has perdido? Mira, la atención al público está en la delegación provincial. Tienes que ir a Triana. ¿Has venido solo o con tus padres?

A pesar del progresivo conocimiento de Daniel por parte de Laura, ésta reincidirá en este error al acudir al auxilio de Daniel para anudarle los cordones y decirle: “Dile a tu madre que te compre unos zapatos sin cordones”. Este malentendido será resuelto a través de un diálogo. El guión⁵, que huye de previsibles dramatismos, acude al sentido del humor, presente de forma diseminada en todo el filme, para dotar de complejidad a las ideas expuestas. En la escena de la playa, cuando Daniel enumera los rasgos propios del síndrome de Down, aprovecha para bromear acerca del incidente con los cordones:

DANIEL: Yo tengo 34 años y sé atarme los cordones... pues desde los 10.

LAURA: Tienes un morro... tienes un morro, Daniel...
DANIEL: Pues esa es otra característica del síndrome de Down.

Laura, personaje lastrado por un pasado atroz, irá así progresivamente conociendo en profundidad a Daniel. Los traumas causados por su familia le provocaron una suerte de incapacidad emocional que ha obstaculizado sus relaciones interpersonales. La negación que vive hacia este aspecto de su vida, no obstante, será solventando en el último tramo del filme cuando, a raíz de su encuentro con Daniel, constata sus limitaciones y decida resolver sus conflictos íntimos.

Para ello deberá primeramente reconocerse en los demás, salir de su ensimismamiento⁶. El primer momento de giro en la historia a este respecto se produce cuando vemos a Laura mirándose al espejo y simulando sobre su rostro los rasgos faciales de los síndrome de Down (foto 1). Se produce aquí, mediante un primer plano que recoge su reflejo, un paso de la compasión a la comprensión, una maduración en su concepción de Daniel como persona plena que le ayudará a entender sus propios problemas.



Es a este respecto muy reveladora la idea de *el Otro* de Emmanuel Lévinas. Aunque puede parecer paradójico, si bien el cine se muestra en imágenes, esta película ayuda a la comprensión profunda de estas personas más allá de su aspecto exterior sensible, ya que a través de las estrategias discursivas empleadas en la construcción de la historia se desmontan una serie de prejuicios. El *algo* deviene así en *alguien*, es decir, *lo Otro* deviene en *el Otro* (Mària Serrano, 1997: 23). Se produce una personificación de Daniel, diluyendo los límites que marcan la alteridad, evitando cualquier tratamiento reductor de la personalidad humana. Estaríamos acercándonos a la noción del *rostro* de Lévinas, que no incluye únicamente lo perceptible por los sentidos. Se trata de una visión no fenomenológica de la persona, que busca incidir sobre la dimensión más profunda de la identidad humana, trascendiendo para ello dicha percepción.

Pienso, más bien, que el acceso al rostro es de entrada ético. Cuando usted ve una nariz, unos ojos, una frente, un mentón, y puede usted describirlos, entonces usted se vuelve hacia el otro como hacia un objeto. (Lévinas, 1982: 71)

El cine, que se vale de su valor iconográfico para poner de relieve estas ideas, emplea mecanismos como la emoción para develar lo que no se ve, lo que huye de la contención (Lévinas, 1971: 207). La pluralidad semiótica del séptimo arte posibilita este logro. De igual manera que el “ojo no ve la luz, sino el objeto

que hay en luz” (ibíd: 203), en el cine el director no debe ver lo que hay en plano, sino trascenderlo para encontrar el auténtico rostro y establecer un diálogo veraz. Se trataría de partir de la mimesis para trascender la imagen sensorial. El cine se convierte así en representación, en “refiguración de la realidad, no realidad en sí” (Lukács, 1963: 175), que huye de la imagen como mero reflejo de la realidad para resaltar los elementos necesarios para que se produzca una comprensión real de *el Otro*.

Referencias

- Calvo, A.G. (2008) *Palabras: diez entrevistas en corto*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Catsoulis, J. (2010) “An odd-couple friendship”. *The New York Times*, 18 de Noviembre. <http://www.nytimes.com>
- Etxeberria, X. (2002) *Temas básicos de ética*. Bilbao: Desclee De Brouwer.
- Gracia, D. (1989) *Fundamentos de Bioética*. Madrid: Triacastela, 2007.
- Gracia, D. (1991) *Procedimientos de decisión en ética clínica*. Madrid: Triacastela, 2007.
- Gracia, D. (2003) “Presentación”. En: Leino-Kilpi, H. [et. al.] *Aspectos éticos en la práctica de la enfermería: autonomía, privacidad y consentimiento informado en cinco países europeos*. Madrid: Asociación de Bioética fundamental y clínica, pp. 13-16.
- Jonsen, A.R.; Siegler, M., y Winslade, W.J. (2002) *Ética clínica: aproximación práctica a la toma de decisiones éticas en la medicina clínica*. Barcelona: Ariel, 2005.
- Lévinas, E. (1971) *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme, 2002.
- Lévinas, E. (1982) *Ética e infinito*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2000.
- Lukács, G. (1963) *Estética: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona, México DF: Grijalbo, 1967.
- Mària Serrano, J.F. (1997) *E. Lévinas: entre el deseo de pan y el deseo de Dios*. Sant Cugat del Vallès (Barcelona): Institut de Teologia Fonamental.
- Morin, E. (1958) *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Orgando Díaz, B. (2010) *El cine como herramienta docente en bioética y tanatología*. Madrid: Universidad Complutense.
- Ramos Montes, J. (2013) “Introducción a la perspectiva ética: principios prima facie, vulnerabilidad y competencia. Hacia una práctica de la salud mental basada en hechos y valores.” En VV.AA. *Ética y modelos de atención a las personas con trastorno mental grave*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, Fundación Juan Ciudad, pp. 135- 160.

¹ Esta tendencia es aplicable al resto del mundo, como se puede ver en esta crítica de *The New York Times* sobre la película *Yo, también*: “Fiction films with disability as a central theme (especially those that feature disabled actors) are not only tricky to assemble but also minefields to critique. Praise can sound patronizing and criticism cruel, the disability casting a bulletproof cloak of political correctness around the entire project” (Catsoulis, 2010)

² Como indicador de este éxito, el hecho de que en su estreno, en el Festival de San Sebastián, se llevara dos importantes galardones que confirmaban que el acercamiento a los personajes había sido muy apreciado: Concha de Plata a la mejor actriz y al mejor actor. A esto habría que sumar dos premios Goya de la Academia de Cine Español a la mejor canción y a la mejor interpretación protagonista femenina. A eso hay que sumar la buena acogida de la audiencia en festivales, como muestra la consecución del premio del público en un festival tan especializado y selecto como Rotterdam.

³ Si bien la “ley a menudo recurre a los términos «competencia» e «incompetencia» para indicar si las personas tienen o no la capacidad jurídica para hacer elecciones personales, como por ejemplo administrar sus finanzas o tomar decisiones que afectan a su asistencia sanitaria” (Jonsen, Siegler y Winslade, 2002: 102), ello no constituye ninguna garantía de que se haga de forma correcta. Será la interpretación de la ley, y no la simple aplicación de la misma, la que se halle en el centro del debate ético sobre la autonomía.

⁴ “Es una utopía pensar que el beneficio lo puede determinar de modo universal y unívoco la ciencia, en este caso la ciencia médica. Eso no sucede más que cuando se simplifican las cosas de un modo que al final acaba viéndose como excesivo e inaceptable” (Gracia, 2003: 15).

⁵ La relación de Antonio Naharro con su hermana Lourdes, síndrome de Down, ha resultado fundamental para lograr un acercamiento serio. Tras actuar en algunos cortometrajes de Álvaro Pastor, comienza a codirigir con él. Un punto de inflexión en su trayectoria

conjunta se produce con el estreno de su exitoso trabajo *Uno más, uno menos* (2002), en el que en tono de *no-ficción* narran la historia de una periodista que registra el día a día de Lourdes Naharro, quien se interpreta a sí misma sumida en una serie de situaciones, ficticias en gran parte, que dotan de gran realismo al cortometraje: “Nos gusta mezclar a personas reales con actores, ponemos imágenes de otros documentales... todo para dar más veracidad a la propuesta. Es la manera más correcta de poder construir sobre la realidad.” (Calvo, 2008: 61).

⁶ Como veremos en el texto a continuación, según Emmanuel Lévinas Laura no realizaría un ejercicio de adopción de responsabilidades con respecto Daniel de forma gratuita, ya que su toma de conciencia sobre la situación le revela estados anómalos de su propia personalidad. En este viaje que emprende, su *yo* busca siempre el retorno al plácido hogar, tal cual Ulises (Lévinas, 1971: 280). La relación intersubjetiva, en cambio, siempre será asimétrica en la ética *levinasiana*.