

LA ÉTICA PIERDE EL JUICIO

Jorge Larrosa Bondía

Resumen

En este ensaio es analizado la ética como un acontecimiento que no pueda fundamentarse. Solamente es posible mostrar dónde y cuándo acontece. Y eso, mostrar, es lo que hace el testimonio y también la obra de arte. Con la ayuda de Irene, la protagonista de *Europa 51*, se muestra la irreductibilidad de la ética a la política y a la moral, su falta de fundamento, su falta de normatividad, su falta, en suma, de *logos*. Así es destacado tres cosas: primero, el *no sé* de Irene, como una conducta inexplicable a la orden burguesa, que escapa al principio de razón suficiente, que escapa a la normalidad; segundo, al *aprendizaje* de Irene basado en la repetición, latencia y revelación, que nos es toma de conciencia y no ocurre por una pedagogía de la verdad. Su aprendizaje pasa por situarse en un lugar exterior al saber, a la conciencia, y a las representaciones, es decir, en el *no sé*. Irene se conduce y es conducida a otra cosa que a un saber; por fin, en tercer lugar, los distintos momentos del desplazamiento de Irene, su *perda del juicio* en todos los sentidos de esa expresión: el juicio en el que es juzgada (y condenada) por todos los representantes de la razón y de la moral, y el juicio que le permitiría a ella misma entenderse y encontrarse en el interior de un orden de razones cualquiera. Así Irene gana la capacidad de estar presente y busca el gesto justo, la palabra justa, la mirada justa, aquella que da vida e instaura la paz. En esa búsqueda a la vez ética y existencial, lo que Irene muestra es que hay siempre un exceso, un grano de locura, algo irracional o desordenado, algo en suma que escapa al juicio, a la argumentación, a la razón, a la sensatez, a lo que todavía podría explicarse. Esas tres cosas muestran que la cuestión ética no es un cuestión jurídica.

Palabras clave: ética, diferencia, cine

THE ETHICS LOST ITS MIND

Abstract

In this essay ethics is analyzed as a happening that can't be found. It's only possible to show where and when it happens. And this, showing, is what makes acknowledgment and also the work of art. With Irene's help, the main character of *Europa 51*, it is shown the irreducibility of ethics to politics and moral, its lack of founding, its lack of normativeness and its lack, all told, of *logos*. In this direction, three things are pointed out: first, Irene's I don't know as a conduct impossible to be explained to the bourgeoisie arrangement, escaping from the sufficient reason principle and normality; second, Irene's learning based on repetition, latency and revelation which is not the taken of consciousness and it doesn't take place through a pedagogy of truth. Her learning goes through being placed somewhere over knowledge, the awareness and the representations present in I don't know. Irene conducts herself and is conducted to something else than knowledge; last, in third place, the different lost of centre moments of Irene, her lost of mind in all senses of this expression: the sense in which she is judged (and condemned) by every reason and moral representative, and the

sense that would allowed her to understand and find herself inside any kind of reasons arrangement. Therefore, Irene becomes able to be present and searches for the fair gesture, the fair word, the fair look, the one that brings to life and gives peace. During this search, at the same time ethical and existential, Irene shows that there's always a excess, a madness grain, something irrational or out of order, something that escapes from judgment, from argumentation, from reason, from sense, from everything that could be explained. Those three things demonstrate that the ethics matter it is not a juridical matter.

Key-words: ethics, difference, cinema

Si la ética es un acontecimiento (el acontecer de una respuesta singular e irrepetible al sufrimiento del otro), se comprenderá entonces que no pueda fundamentarse. Lo único que se puede hacer es mostrar dónde y cuándo acontece. Y eso, mostrar, es lo que hace el testimonio y también, desde luego, la obra de arte.

Podríamos entonces explorar esta cuestión de la irreductibilidad de la ética a la política y a la moral, de su falta de fundamento, de su falta de normatividad, de su falta, en suma, de *logos*, con la ayuda de Irene, la protagonista de *Europa 51*, una película de Rossellini que nos ha obsesionado en los últimos años en relación con algunas cuestiones filosóficas, pedagógicas y también éticas. La película ha sido objeto de innumerables comentarios, entre los que destacaré el de Alain Bergala (2000), el de Jacques Rancière (1991), y el de Jan Masschelein (2003). Para este trabajo en concreto, nos gustaría destacar tres cosas.

1.-

En primer lugar, el *no sé* de Irene. Cuando los guardianes del orden burgués (los representantes de la familia, de la iglesia, de la justicia, de la ciencia), la gente sensata, le preguntan por la razón de su comportamiento, Irene responde: no sé. Su conducta, por tanto, es inexplicable, incluso, o sobre todo, para ella misma, si por *explicación* entendemos lo que ofrece la *razón de ser* o la *lógica* o el *fundamento* de las cosas, de lo que pasa y de lo que nos pasa. Lo que hace Irene escapa al principio de razón suficiente, a ese que dice *nihil est sine ratione*, nada existe sin razón, a ese principio que exige que todo tenga una explicación, una razón, una lógica, un fundamento, una causa, un objetivo, una meta, un motivo, una intención, una finalidad, una determinación, sea ésta causal o teleológica.

Exploremos con un poco más de detalle las distintas facetas de ese *no sé*. Desde luego, la conducta de Irene no tiene explicación para todos aquellos que, en la película, están bien instalados en el orden de las razones. Alain Bergala (2000) llama a eso el *escándalo externo*. En sus propias palabras:

“... el comportamiento de Irene escandaliza socialmente porque amenaza la coherencia ideológica del grupo social al que pertenece. Su madre, su marido, pero también todos los que hablan en nombre de la institución social (el juez, el sacerdote, el médico) no pueden entender, es decir, identificar en su código, las maniobras de Irene (...) y decretarán que se ha vuelto loca y que se la ha de encerrar. Para los de afuera, los pobres y los humildes que ha socorrido, se ha convertido en santa”(p.18).

Locura para unos y santidad para otros: en ambos casos, figuras de un más acá o un más allá de la razón. Figuras, en suma, de lo inexplicable, de lo incomprensible, de lo que se sitúa afuera del orden de las razones, de lo que es exterior a cualquier lógica, a cualquier *logos*, que pudiera dar cuenta de un comportamiento escandaloso.

Pero lo que le pasa a Irene, tampoco tiene explicación para ella misma. Sería, en este caso el *escándalo interno*, ese que

“para el protagonista rosselliniano está provocado por un acontecimiento que su conciencia no tiene los medios o la capacidad de asimilar y que le representa un enigma, o una conmoción, que va a distanciarle de sus certezas y de su comodidad moral”. (Bergala, 2000, p.19)

Irene se ha quedado sin código, es decir, sin capacidad de entender, puesto que el trauma que ha sufrido la ha arrojado afuera del orden de razones que ordenaba su vida. El trauma que ha sufrido Irene, y al que se mantendrá fiel a lo largo de toda la película frente a los que, como el marido, le dicen que la vida debe continuar y frente a los que, como Andrea, le proponen un viaje a la vez terapéutico y social orientado a ayudarle a comprender.

Además, la conducta de Irene tampoco tiene explicación para Rossellini, el director de la película, ni siquiera para Ingrid Bergman, la actriz que la encarna. *Europa 51* es una obra porque es un acontecimiento, es decir, porque va más allá del saber, del poder y de la

voluntad de sus autores. Naturalmente, Rossellini da algunas pistas sobre lo que inspiró la película y habla, por ejemplo, de los escritos de Francisco de Asís (y de la dificultad de establecer una frontera entre la santidad y la locura), de la figura histórica de Simone Weil (no sólo por el día que Irene pasa en la fábrica sino también, y sobre todo, por ese extremo y suicida don de sí que parece atravesarla), y de un caso conocido por la prensa que mostraría la imposibilidad de convertir un conflicto moral en un conflicto racional (Rossellini, 2000, p.68-69). Desde luego, sería estúpido e inútil querer reducir una obra de arte a las intenciones de sus autores. Pero es que, aparte de eso, lo que Rossellini se propone no es hacer una película que explique esas cuestiones (si lo hiciera así estaría fabricando un producto didáctico, una película de tesis) sino una obra que las explore, es decir, que le exija sumergirse en ellas para que sean ellas las que conduzcan la obra hacia su propia culminación.

Por último, la conducta de Irene no debería tener explicación tampoco para nosotros, los que vemos la película. Los espectadores estamos atravesados por la voluntad de saber. Nosotros queremos explicar o comprender a Irene, porque la compadecemos, y nos lamentamos de que sus jueces no la comprenden. Nosotros pretendemos comprender a Irene mejor o de otra manera a como la comprenden los otros e incluso mejor o de otra manera de lo que se comprende ella misma. Nosotros también queremos saber por qué Irene hace lo que hace, cuáles son las razones, o las causas o los motivos de su deriva. Sabemos que Irene no hace lo que hace por motivos religiosos o políticos, como suponen equivocadamente sus jueces, pero también sabemos que no es una loca ni una santa. Y recurrimos entonces a nuestras propias razones. Hablamos entonces de sentimiento de culpa. O, como sugiere Rancière, de un viaje de formación fallido por lo religioso. En cualquier caso, tratamos de someter a razón las zonas oscuras, indiscernibles, indeterminables de Irene, y recurrimos a la psicología o a la sociología para tener la última palabra. Irene quedaría entonces, explicada, por un trauma psicológico o por un trauma social, de época, o por un desorden cualquiera. Irene no sabe, pero nosotros si que sabemos, o creemos que sabemos, o al menos queremos saber. Pero Irene es un personaje que se sostiene en el vacío del no sé desafiando a la lógica, a cualquier lógica.

El comportamiento de Irene no pasa por el conocimiento, no pasa por el saber de las causas o de los motivos que podrían explicarlo. Irene no sabe lo que hace ni por qué lo hace, y nosotros tampoco lo sabemos. La obra emerge como tal precisamente en el fracaso de cualquier voluntad de explicarla o de comprenderla. Por eso la deriva de

Irene no nos ofrece un saber, sino una experiencia: la experiencia de lo insondable, de lo inexpresable, de lo que desafía al conocimiento (y al autoconocimiento) y, desde luego, a la explicación. De ahí su capacidad de perturbación. De ahí que nada se sepa pero que todo se muestre, en la pantalla, en la evidencia de la película, en el rostro de Irene, en lo que sólo el cine puede dar. No se trata entonces de querer saber, sino de sumergirse en ese no sé. Pero no para reducirlo, para explicarlo, o para comprenderlo, sino para probar si tiene algo que decirnos.

2.-

Queremos referirnos, en segundo lugar, al *aprendizaje* de Irene y, para ello, vamos a partir de los comentarios autorizados.

Bergala (2000) habla de repetición, latencia y revelación: Irene...

va a enfrentarse en tres ocasiones a una escena que se repite para ella de forma rigurosamente igual: a pesar de todo su amor, alguien muere en sus brazos sin que ella sea capaz de evitarlo. El retorno de esta escena, de acuerdo con las mismas modalidades argumentales, echa a perder el pequeño progreso que ella pensaba haber hecho en su conciencia del mundo y de los demás. Esta repetición obstinada del escándalo la condena a la inmovilidad de la conciencia frente a ese elemento inasimilable. Pero lo que Irene no sabe es que este enfrentamiento doloroso y este estancamiento impotente de la conciencia preparan de hecho, de forma subterránea e invisible, el relámpago imprevisible de la revelación. (P.20)

Para Bergala, y ahí radicaría la originalidad de Rossellini, el itinerario de Irene...

no sabría obedecer a ninguna línea de progresión establecida por la dramaturgia clásica: el protagonista rosselliniano progresa hacia la verdad de forma mucho más subterránea e invisible. Este paso no corresponde a ningún proceso de 'toma de conciencia'. Rossellini no cree en una pedagogía de la verdad. El advenimiento de la verdad no debe presentarse como el objetivo previsible hacia el cual tiende la película o el protagonista. El personaje rosselliniano es alcanzado por la gracia en el momento en que menos se lo espera. Golpea de improviso y a ciegas. (BERGALA, 2000, p.20)

Rancièrè, por su parte, piensa que no se trata de la repetición de una impotencia que prepara una especie de revelación súbita e imprevisible, sino del

aprendizaje de la potencia que va al encuentro del acontecimiento. Podemos comprenderlo primero en el mismo nivel de la fábula: de una escena a la otra, de un desamparo a otro, algo nuevo pasa, el mismo trauma no se repite. La heroína asiste a la prostituta moribunda mientras que el niño ha muerto solo, por sorpresa. Y es ella quien salva a su compañera suicida. Pero donde primero se refleja la potencia ganada es en su rostro. La película es la historia de un rostro que refleja, de una mirada que observa y distingue”. (RANCIÈRE, 1991, p.92-93)

Masschelein, por último, coloca el aprendizaje de Irene en relación a la novela de formación:

esa película de formación nos cuenta una cosa muy diferente a lo que se encuentra en las antiguas novelas de formación. No se trata, para Irene, de encontrarse a sí misma, de ser ella misma, o de tener conciencia o autoconciencia de lo que le está pasando o de lo que le pasó. La obra nos muestra, por el contrario, cómo una mujer es conducida más allá de sí misma, cómo se pierde y cómo esta pérdida no acarrea la pérdida del mundo sino que abre al mundo. (MASSCHELEIN, 2003, p.125).

Irene no progresa hacia el saber o hacia la conciencia, no pasa de un saber a otro saber, de una conciencia a otra conciencia, de una representación a otra representación. Es más, su aprendizaje (si es que a eso podemos continuar llamándolo aprendizaje) pasa por situarse en un lugar exterior al saber, a la conciencia, y a las representaciones, es decir, en el no sé. Irene se conduce y es conducida a otra cosa que a un saber. Bergala (2000) lo llama una confrontación con “*las cosas tal y como son, en su heterogeneidad fundamental*” (p.19), Rancièrè habla del “*encuentro con el acontecimiento*” a través de “*una mirada que observa y distingue*”, Masschelein señala a una especie de “*apertura al mundo*”.

3.-

Vamos a tomar, en tercer lugar, los distintos momentos del desplazamiento de Irene. Rancière considera que el gozne de la película es el momento en que Irene espera el autobús que la llevará de vuelta a casa y mira a otro lado, a la orilla del río, a algo que pasa y que tira de ella arrastrándola hacia sí. A partir de ese momento, Irene se libera de la tutela de Andrea e inicia el proceso que la llevará al manicomio. Como dice Rancière (1991), cuando Irene cambia la dirección de su mirada y responde a la llamada del río “... *ella no sabe, y nosotros no sabemos que, en ese preciso momento, está perdiéndose*”(p.91).

Tal vez Europa 51 no sea sino la historia de esa perdición, la historia que conduce a Irene a perderse, a *perder el juicio* en todos los sentidos de esa expresión: el juicio en el que es juzgada (y condenada) por todos los representantes de la razón y de la moral, y el juicio que le permitiría a ella misma entenderse y encontrarse en el interior de un orden de razones cualquiera.

En la película, y a partir del momento en que empieza a perderse, Irene experimenta una serie de relaciones en las que se encuentra cara a cara con alguien: con una madre cargada de hijos a la que va a sustituir en el trabajo para que pueda encontrarse con un amante, con una prostituta a la que va a acompañar en su enfermedad y en su muerte, con un atracador perseguido por asesinato, con una compañera de encierro a la que va a asistir tras su intento de suicidio. En todos los casos, Irene siente la obligación de responder, de dar una respuesta, de hacerse responsable. Aunque sólo sea para acompañar, para estar ahí. Lo primero que Irene gana es, justamente, la capacidad de estar ahí, de estar presente. En todos los casos, Irene siente que se le está pidiendo alguna cosa. Quizá el enunciado que lee en el rostro de aquellos con los que se enfrenta sea algo así como: sálvame, no me dejes morir. E Irene busca, en cada caso, el gesto justo, la palabra justa, la mirada justa, aquella que da vida e instaura la paz. En esa búsqueda a la vez ética y existencial, lo que Irene muestra es que hay siempre un exceso, un grano de locura, algo irracional o desordenado, algo en suma que escapa al juicio, a la argumentación, a la razón, a la sensatez, a lo que todavía podría explicarse.

Irene falló con su hijo. No fue capaz del gesto, o de la mirada, o de la palabra justa, la que podría haberlo salvado. Y pasa toda la película buscando ese gesto, o esa palabra, o esa mirada, que salva. Porque tiene que buscarla cada vez. Porque no se deriva de ninguna norma, de ningún procedimiento, de ninguna racionalidad. Nunca se sabe cuál es la respuesta adecuada al sufrimiento del otro. Nada la garantiza. Pero sí que

existen algunas condiciones existenciales que Irene nos enseña (con su rostro y con su cuerpo, con su no sé) y a las que quizá podríamos atender. Aunque para atender a Irene habría, desde luego, que suspender el juicio. No juzgar, no moralizar, simplemente atender.

4.-

La cuestión ética no es la cuestión jurídica. Sin embargo, la filosofía moral al uso se legitima ella misma como jurídica, es decir, como crítica. Se da a sí misma del lugar del juicio, erige constantemente tribunales y se convierte demasiadas veces en un discurso formal y formalista, meramente procedimental. Y ahí la ética, como Irene, *siempre pierde el juicio*.

REFERENCIAS

BERGALA, A. Roberto Rossellini y la invención del cine moderno. In: ROSSELLINI, R. *El cine revelado*. Barcelona : Paidós, 2000.

MASSCHELEIN, J. El alumno y la infancia. A propósito de lo pedagógico. *Cadernos de Pedagogía de Rosario*, n. 11, Rosário, 2003.

RANCIÈRE, J. Un niño se mata. In: *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires : Nueva Visión, 1991.

ROSSELLINI, R. Entrevista con Cahiers du cinéma. In: ROSSELLINI, R. *El cine revelado*. Barcelona : Paidós, 2000. p. 68-69

Jorge Larrosa Bondía - Doutor em Pedagogia pela Universidade de Barcelona, Espanha, onde atua como professor titular de Filosofia da Educação. Tem diversos livros, artigos e ensaios publicados no Brasil.

Submetido em: março de 2009 | Aceito em: setembro de 2009