

***El discurso del Rey: un abordaje ético,
o lo que el cine nos enseña sobre la tartamudez***¹

Comentario sobre *The King's Speech*, de Tom Hooper

Juan Jorge Michel Fariña

Vamos a hablar de una película que tiene especial interés para la ética. No sólo para la ética en tanto dimensión de la clínica –analítica, musicoterapéutica, fonoaudiológica– sino para la ética en tanto modo de lectura de una situación. Por eso el presente comentario interesa también al campo de la educación, al del trabajo y las organizaciones, y al de todo escenario en que la comunicación humana se juegue en la diversidad erótica del cuerpo.

Una primera introducción será entonces a través de un pasaje del film de Slavoj Žižek. En apenas diez minutos desfilan en la pantalla secuencias memorables de *El Exorcista*, *Alien*, y especialmente *El Gran Dictador*, de Chaplin, para sumergirnos *en acto* en el escenario que nos interesa situar aquí. Se trata de la cuestión de la voz, de la emisión de la voz en la especie humana, mediada justamente por las vicisitudes eróticas del cuerpo. La tartamudez debe ser ubicada allí.

Nuestra segunda referencia introductoria será el reciente comentario sobre el film aparecido en *PsycCRITIQUES*, órgano electrónico de la American Psychological Association, firmado por Nina Ghiselli y Gina Davis². El artículo, a la vez que elogia la propuesta estética, el trabajo de los actores, etc., advierte que sus méritos existen “(...) despite the incongruencies between *The King's Speech* and what we now know about the origins of stuttering and its treatment”. Es decir, que para para las autoras la película presenta incongruencias respecto de lo que *hoy sabemos* respecto del origen y tratamiento de la tartamudez. Este es un camino posible: la psicología sancionando al film en términos de sus aciertos o desaciertos respecto de nuestros conocimientos acerca de una patología. Nuestro camino será evidentemente otro: preguntarnos, a la inversa, *qué es lo que el cine nos enseña*, en este caso sobre un trastorno del habla, un accidente de la comunicación, una inhibición. En otras palabras, en qué punto la ficción puede venir a rectificar nuestras evidencias.

¹ Lo que sigue es una versión resumida del seminario dictado en el verano de 2011 para alumnos de Musicoterapia en la Facultad de Psicología, UBA. Un agradecimiento especial a Ignacio Trovato, quien organizó las presentaciones y a Carolina Rua, quien participó de las investigaciones preliminares como parte de tu trabajo de tesina sobre el tema de las cuestiones éticas en Musicoterapia a través del cine. La presente versión incluye las contribuciones de los y las asistentes al Seminario de la Cátedra de Ética y Derechos Humanos, UBA y al curso *Movements and Movies in Bioethics*, dictado en la Universidad de Oslo, Noruega, en mayo 2011, también con nuestro agradecimiento. E-mail: jjmf@psi.uba.ar

² Nina Ghiselli y Gina Davis: Stuttering: Fact or fiction? (Tartamudez ¿realidad o ficción?). *PsycCRITIQUES*, Vol 56(13), 2011.

1. *Voz del caballo*

Comenzaremos proyectando una primer secuencia del film, secuencia que podríamos nombrar “voz del caballo” – es la definición que ofrece el diccionario de la Real Academia para la palabra *relincho*. Se trata de esos primeros 5 minutos del film, de ese via crucis en que el personaje se va aproximando al micrófono para hablar ante una multitud reunida en el estadio de Wembley. Las tomas del director son extraordinarias. Los impresionantes equipos de amplificación en la década del 30, el desfile de técnicos especializados, las gárgaras del locutor que hace la presentación preliminar, todo contribuye a generar un clima de tensión. Y cuando el personaje llega hasta el podio y se enfrenta al micrófono, nosotros, los espectadores, también estamos intimidados.



El personaje hace un largo silencio para darse fuerzas y comenzar, y es allí cuando relincha un caballo. ¿Qué nos dice el director con esta entrada de la *voz del caballo*?

Desde el punto de vista narrativo, se trata de una explicitación de la impaciencia del público, porque efectivamente tartamudez *exaspera* al otro. Pero también podríamos conjeturar que el relincho del caballo está allí para indicarnos desde el inicio una diferencia crucial entre la lógica humana y la lógica animal. Nótese que en la toma cinematográfica el personaje está situado *frente* al caballo –la guardia real está mirándolo y la escena está filmada “en subjetivo”. Mientras que el caballo dispone sin fisuras de su relincho, el humano está librando una batalla con su voz. Se trata evidentemente de un caso extremo, en el que la inhibición del personaje se combina con la defectuosa amplificación del estadio, que en su reverberación multiplica los ecos del tartamudeo. Pero la escena está allí para decirnos algo más. Hay un punto extranjero, extraño en la voz humana. Algo que nunca termina de domesticarse completamente y que emerge de manera traumática. Ese es el sentido de los avances de filmes proyectados por Zizek: es la niña de *El Exorcista*, de cuyo cuerpo emanan sonidos irreconocibles, es la voz que se emancipa de sus palabras en *El Gran Dictador*, es la cantante sin cuerpo de *Mulholland Drive*. Esta dimensión *estructuralmente* traumática de la voz es la que retorna con efecto alienígena desde nuestro cuerpo, una sonoridad

que siempre será ajena en el punto de no corresponderse con ningún objeto natural –como sí lo es finalmente el relincho para el caballo.

Como lo ha señalado Haydée Montesano, es ésta la noción originada en Heidegger y que Lacan retoma cuando propone el *objeto voz* ligado a la pulsión invocante. La voz como objeto no natural en lo humano es lo que permite pensar el campo del lenguaje, el significante y su articulación discursiva como algo independiente de la sonoridad efectiva, emanada de la naturaleza.

¿No es acaso esta misma situación la que padecemos quienes tenemos que dar conferencias, o hablar en público en circunstancias en las que se espera lo mejor de nosotros? ¿Y no se expresa acaso esta inhibición de manera más virulenta cuando por exigencias profesionales debemos dirigirnos al auditorio en lengua extranjera? También allí brotan de nuestros cuerpos sonidos que no reconocemos como propios y que nos desorganizan, nos angustian profundamente, nos dejan incluso sin palabras – es en este sentido que somos todos un poco tarta-mudos.

2. Demóstenes

La escena finaliza, y con ella la agonía, la angustia del auditorio. Ya sabemos a esa altura que nuestro personaje es su Alteza Real, el Duque de York, hijo de su Majestad, el Rey George V de Inglaterra, Imperio que en los años 30 gobierna en 58 colonias a lo largo y lo ancho del mundo. Y que el discurso que se esperaba pronuncie en Wembley, era el mensaje escrito por su padre, mensaje que aprovechando las nuevas posibilidades de transmisión radiofónica, llegaría en directo a todos los súbditos de la corona.

El director corta la escena cuando el personaje, en el paroxismo de su inhibición, intenta penosamente completar la primera frase de su texto: *I have received from His Majesty the... the... the K...K... King...* Este corte, discursivo y escénico, está puesto allí por algún motivo: algo nos dice este hombre con su padecimiento, algo nos dice con las palabras que no llega a pronunciar del todo.

(El director nos anticipa así una clave que va a recorrer el film y que permite seguramente una lectura clínica del caso, lectura que estamos tentados de seguir por la evidencia del padre terrible, inalcanzable. Pero tal vez debamos esperar y buscar más atrás, en esa figura materna, anestesiada hasta el extremo, en la que se refugian con sus síntomas ambos hermanos: para nombrarlos con palabras del film: *the hen-pecked man, the stummed: el pollerudo, el tartamudo*).

Pero pasemos por un instante a la escena siguiente, la del burdo “tratamiento” indicado por el médico de la corte: *la cura de Demóstenes*. Llenar la cavidad bucal del paciente –con humo, con bolitas– indica la obvia torpeza de quienes quieren tratar el problema atacando el órgano. Sin embargo, aquí resulta interesante la referencia a Demóstenes, que como sabemos pasó a la historia como uno de los cinco grandes oradores de la Grecia Clásica, pero que había sido abucheado en su primer discurso, el cual no pudo siquiera finalizar justamente por ser tartamudo. El médico toma de la tradición mitológica el tratamiento de las piedras en la boca, olvidando cuál fue el punto de inflexión en la vida de Demóstenes, aquello que le permitió utilizar su voz de una manera diferente.

Según la tradición, se trata del encuentro que llegó a tener con el mismísimo Platón, con quien, transferencia mediante, pudo operar el cambio en su vida.

3. *La voix acousmatique*

Todo en el film nos conduce entonces a lo que será la primera entrevista con este extraño personaje, cuya casa y consultorio se encuentran en un modesto barrio de Londres, y que tiene apenas una placa en la puerta, en la que se puede leer “Lionel Logue. Speech Defects”.

De esta extensa escena sumamente rica en anotaciones, tomaremos el tramo final, por ser el que realmente adquiere valor de intervención.

El terapeuta le indica a su paciente que lea un pasaje de Shakespeare. El paciente intenta hacerlo pero se traba reiteradamente y desiste de mal modo, haciendo un gesto como para retirarse del consultorio. Es entonces que el terapeuta le propone un intento más. Lo conduce ante un aparato de grabación y le ofrece un micrófono, confrontándolo nuevamente con el texto. Pero antes, le coloca un par de auriculares. Y los espectadores, escuchamos ahora una sinfonía de Mozart. El paciente protesta porque entiende que aturdido por esos sonidos, no podrá leer su texto. Pero el terapeuta insiste y finalmente el paciente se somete a la experiencia.



Aquí lo interesante es la toma cinematográfica. El director nos ubica desde el ángulo del paciente: no escuchamos lo que él está leyendo, porque en la sala de cine suena Mozart a un volumen inusualmente alto. Tampoco podemos ver el movimiento de los labios del paciente, porque la cámara lo toma desde un ángulo en que el micrófono oculta su boca. En otras palabras, el director nos coloca en la posición del paciente, que está leyendo, pero sordo a su propia voz y sin espejos ni otros elementos en los cuales ver reflejados los movimientos de sus labios. Compartimos con el paciente la absoluta incertidumbre respecto de lo que sucede allí. La escena concluye, el

paciente frustrado una vez más hace el ademán de retirarse, y es entonces cuando el terapeuta le entrega la grabación con una frase: *puede llevarla, no tiene costo extra. Es un souvenir.*

El paciente sale del consultorio. Su mujer está en la sala de espera y lo mira con gesto expectante. La frase del paciente es tan lacónica como lapidaria: *No.*

Pero lleva bajo el brazo el disco con la grabación. Tiempo después, este hombre regresa de una terrible discusión con su padre; lo vemos abatido, tendido en un sillón, hasta que de pronto comienza a vociferar insultos. Los espectadores imaginamos que están dirigidos a la figura de su padre, que acaba de humillarlo por su tartamudez. Y en parte es así, porque transferencia mediante, los insultos están dirigidos al terapeuta: *farsante, estafador...* Busca entonces el disco con la grabación y lo hace sonar.

Tiene lugar entonces la escena que llamaremos, de la *voz acusmática*, para tomar el concepto de Michel Chion. El término "acousmatique" proviene del francés antiguo y fue conceptualizado por Pierre Schaeffer a propósito de la música concreta. Una definición posible sería *aquel sonido que nos llega pero sin que conozcamos la fuente en la cual se origina*. Como cuando escuchamos un ruido, y miramos espontáneamente en la dirección de la que provino el sonido. Suponemos que la mirada es más precisa que nuestra audición y buscamos apoyo en la visión para relevarnos de lo inquietante de la situación. Se dice que el término proviene de una secta pitagórica, ya que según la tradición, Pitágoras enseñaba *sin ser visto*, oculto tras una cortina, para evitar distraer con su imagen la atención de sus discípulos.

Retomado por Michel Chion en una serie de ensayos sobre el sonido en el cine, encuentra su mayor desarrollo en su obra de 1982 *La voix au cinema*³, Chion examina la voz, no en su función portadora de palabras, sino como elemento de representación cinematográfica. Aborda la voz despojada del cuerpo que la sustenta, de las palabras que transmite sobre la persona que habla y del timbre que la matiza. "¿Qué queda?", se pregunta: ese extraño objeto con el que pensar la voz.

Este concepto de *acusmática* así desarrollado por Michel Chion nos puede permitir entender esta escena de *The King's Speech*. Siguiendo el video de Zizek que vimos al inicio, se trata de esa voz que se emancipa de un cuerpo. Son los sonidos que emanan del émulo de Hitler en *El gran dictador*, de Chaplin, o las palabras soeces que brotan de la boca de la niña poseída en *El exorcista*, o la melodía que queda flotando cuando se ha desvanecido la cantante en la escena de *Mulholland Drive*.

También para Bertie, su voz retorna de manera acusmática.

*To be, or not to be: that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer.
The slings and arrows of outrageous fortune,*

³ Existe edición en español, *La voz en el cine*, Michel Chion, Ediciones Cátedra, 2004, 175 páginas.

*Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? To die: to sleep;
No more; (...)*

Escuchamos la lectura del tercer acto del Hamlet en un inglés claro, sin dubitaciones. El personaje se queda pasmado ante esa voz que es la suya y al mismo tiempo se presenta como ajena. La escena se refuerza con la entrada de la esposa, que ingresa al living atraída por esa lectura impecable y conmovedora de Shakespeare, lectura que emana de una voz que conoce bien, la de su amado marido. Hay un corte, y en la escena siguiente, ambos están de regreso en el consultorio de Lionel Logue.

Interesa aquí explicitar el sentido ético de una intervención. Evidentemente el terapeuta había escuchado la lectura sin tartamudeo durante la primera entrevista y podría haber insistido para confrontar al paciente con el éxito de la grabación. Era una manera de prestigiarse como profesional y de retenerlo en su consultorio. Pero apuesta a otra cosa. Deja la decisión del lado del paciente. Se limita a entregarle el disco para que la decisión de encontrarse con la potencia de su voz sea un movimiento en el paciente. Recién entonces la terapéutica podrá alcanzar eficacia clínica.

4. La terapia *en situación*: el valor clínico de las ficciones

A partir de esa escena crucial, el terapeuta podrá desplegar una galería de recursos. Algunas son técnicas ya conocidas en el campo de la fonoaudiología, como hacerle notar al paciente que no tartamudea mientras profiere insultos a viva voz, o inducirlo a que diga cantando aquellas palabras con las que siente que va a trabarse. Pero otras serán invención situacional, como cuando lo provoca durante el ensayo de la coronación, para confrontarlo en acto con su enunciación a *viva voz*.

Respecto del carácter situacional de una enfermedad, recordemos la objeción de Alain Badiou a la máxima “tratar al enfermo y no a la enfermedad”, la cual suele ser aceptada sin mayores reflexiones. Pero ocurre que si el médico centra su práctica en el “enfermo” es porque ya le supone un lugar. Porque ya lo ha condenado a su condición de tal. Hacerlo sobre la enfermedad, en cambio, abre la posibilidad de “(...) examinar una situación de imposibilidad contingente y trabajar con todos los medios para transformarla”.

¿Qué significa entonces intervenir situacionalmente? Justamente, que las coordenadas que definen a una disfunción pueden cambiar y entonces modificarse ese cuadro que espontáneamente llamamos “enfermedad”. Esto es muy claro en el film que estamos comentando. Los médicos centran su atención en el paciente en tanto enfermo, “tartamudo”, y en función de ello encaran su terapéutica. Pero es evidente que en Bertie el problema es situacional.

Esto se hace aún más claro en la continuación de la historia. Muere su padre, y luego de la abdicación de su hermano mayor, Bertie resulta el heredero del trono de Inglaterra. Debe dar su discurso en la ceremonia de coronación y Logue lo está asistiendo. Pero el arzobispo y otras personas influyentes de gobierno le desaconsejan que siga viendo a este terapeuta, con el argumento de no es médico ni tiene acreditación profesional alguna.

Tiene lugar entonces una escena muy interesante, porque nos enteramos cómo llegó Lionel a adquirir sus capacidades. Se trata de la guerra, La Gran Guerra. Los soldados regresaban del frente de batalla, muchos de ellos en estado de shock, imposibilitados de hablar. Le dijeron que él, que era bueno para estas cosas del habla podría tal vez ayudar a esos pobres muchachos. *Les hice terapia muscular, ejercicios, relajación, pero sabía que tenía que ir más allá, que los problemas eran más profundos. Esos muchachos gritaban de desesperación durante las noches, y nadie los escuchaba. Mi trabajo fue devolverles la confianza en sus propias voces, y hacerles saber que había alguien que los estaba escuchando.*

Este parlamento evoca evidentemente las consideraciones de Sigmund Freud respecto de las neurosis de guerra y las neurosis traumáticas. El terapeuta no descarta el evento disruptivo, el factor desencadenante del hecho bélico, pero busca más atrás, en las experiencias tempranas, la causa del síntoma. Y allí dirige su terapéutica.⁴

Antes de proyectar la última escena de la película, que es una suerte de compilado del recorrido realizado hasta el momento, haremos tres consideraciones finales. La primera, siguiendo una sugerencia de Dora Serué, respecto de las cuestiones éticas en el encuadre clínico. El terapeuta establece una necesaria asimetría en el encuadre, pero no lo hace de manera esquemática, rígida, sino que busca establecer la marca de una diferencia –porque los lugares no son simétricos. Dispone naturalmente de su técnica para ello. Pero qué pasa cuando en la primera entrevista llega un paciente infatuado, exigiendo que se lo llame *Your Royal Highness, o en su defecto Prince Albert Frederick Arthur George... y después Sir.*

En ese contexto, es el paciente el que pretende imponer una asimetría imaginaria, una regla de juego que de ser aceptada atentaría contra el tratamiento mismo. En ese caso, el terapeuta puede, debe quebrar los términos de la situación, planteando como lo hace Lionel Logue, una aparente propuesta de simetría. La frase, “aquí somos los dos iguales” es su vacilación calculada, una manera de cambiar las reglas de juego para incomodar la posición de infatuación en la que el paciente se presenta.

No sabemos si Lionel Logue convida con un té a todos sus pacientes en la primera entrevista, o si los llama por su apodo. Pero no cabe duda que hacerlo con éste fue el mejor modo de desarmarlo. Por eso, en la escena final, una vez que el paciente logró pronunciar el primer discurso espontáneo en su vida, una vez que superó con éxito esa prueba, cuando Bertie le dice a Logue “Gracias, amigo mío”, el terapeuta le responde “Thank you, Your Majesty” –con este “Su Majestad”, reingresa la necesaria asimetría. En el momento en que el paciente parece caer en la ilusión de que son efectivamente iguales, Lionel Logue le recuerda que él sigue siendo su terapeuta.

⁴ En 1920 se produjo en Viena el primer gran debate sobre el estatuto de la neurosis de guerra, que comenzó con una acusación del teniente Walter Kauders contra el psiquiatra Julius Wagner-Jauregg, a quien se atribuyó haber utilizado un tratamiento eléctrico para atender a soldados afectados de neurosis de guerra, y de hecho considerados simuladores. Freud fue entonces convocado como experto por una comisión investigadora, para que diera su opinión sobre el eventual delito de Wagner-Jauregg. En el informe, Freud se mostró muy moderado con el psiquiatra, pero en cambio criticó con suma violencia, no sólo el método eléctrico, sino también la ética médica de quienes lo utilizaban. Recordó que el deber del médico es siempre y en todas partes ponerse al servicio del enfermo, y no de cualquier poder estatal o bélico, y estigmatizó la idea de la simulación, incapaz de definir la neurosis, fuera de origen traumático o psíquico: "Todos los neuróticos son simuladores -dijo-, simulan sin saberlo, y ésta es su enfermedad". (Laplanche y Pontalis, Diccionario de Psicoanálisis).

La segunda consideración es respecto de los cambios que se producen en el terapeuta a partir de la intervención acertada con un paciente. Recordemos que Lionel Logue es un actor frustrado. Ha hecho papeles menores en teatros vocacionales, pero cuando se presenta a una audición para una obra de cierta envergadura, es rechazado por el jurado. Pero la secuencia final del film lo muestra sin embargo frente a un curioso éxito. Éxito terapéutico y a la vez estético, teatral, podríamos decir. Cuando prepara a Bertie para ese discurso crucial, es él quien acondiciona la escenografía de la sala, quien promueve los ejercicios de relajación, quien abre la ventana, en síntesis, quien asiste a su paciente en un curioso debut, que es a la vez el suyo. Lionel Logue redescubre así su vocación, que lo aleja del protagónico estelar para hallarlo más bien en una curiosa posición de analista, singular y a la vez organizacional, de una obra que no le pertenece pero de la que termina siendo una inesperada pieza clave.

La última consideración, entonces, respecto de la relación transferencial y las ficciones que hacen posible el acceso a un tratamiento. Se pudo conocer a través de los medios una declaración de una asociación de fonoaudiología, afirmando que luego de la difusión de la película, del Oscar de la Academia y del éxito de público, se incrementaron en un 30% las demandas, las consultas, por trastornos del habla y de la comunicación. Un ejemplo extraordinario de cómo los pacientes, la sociedad necesitada de un servicio terapéutico, llega a consultar a un profesional a través de una inesperada transferencia que se instala en la sala de cine.

Como Demóstenes en transferencia con Platón, y como Bertie en transferencia con Lionel Logue, podríamos conjeturar que todas esas personas que llegaron al fonoaudiólogo, consultaron por primera vez su cartilla médica en transferencia con una ficción. Con la maravillosa ficción cinematográfica que nos ofrece *The King's Speech*.