

IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología
XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología
del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos
Aires, 2012.

Eutanasia poética. La ficción en el tránsito hacia la muerte.

Tomas Maier, Alejandra.

Cita:

Tomas Maier, Alejandra (2012). *Eutanasia poética. La ficción en el tránsito hacia la muerte. IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-072/68>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/emcu/OqR>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

EUTANASIA POÉTICA. LA FICCIÓN EN EL TRÁNSITO HACIA LA MUERTE

Tomas Maier Alejandra

Universidad de Buenos Aires

Resumen

Cabrera (2009) entiende que es necesario considerar tanto al suicidio como a la eutanasia mediante “categorías estéticas, por ejemplo literarias y cinematográficas, para pensar si no podríamos intentar morir de maneras bellas, libres y generosas”. Para ello, realiza una lectura sobre dos films donde permite vislumbrar el proceso de tramitación de la muerte de una especial manera, que él llamará “poética”. Siguiendo esta línea, se tomará uno de ellos: “El Gran Pez” y junto a los aportes de otro: “La invención de la Mentira”, se analizará, tal como él lo anticipa, “el lugar que ocupa la fantasía en el proceso de morir”, sosteniendo que la noción de “morir sin experimentar dolor” implica un más allá del procedimiento médico eutanásico desde el momento en que el sujeto, a partir de su constitución subjetiva, precisa poder integrar este último hecho dentro de la trama de su historia para poder transitar ese camino de forma tolerable. En esto, la ficción es un medio simbólico privilegiado del que dispone desde sus inicios para la elaboración psíquica.

Palabras Clave

Eutanasia Bioética Ficción Psicoanálisis.

Abstract

“POETIC EUTHANASIA”. FICTION IN THE APPROACHING TO END OF LIFE.

Julio Cabrera (2009) proposes to consider both the suicide and euthanasia through “aesthetic categories, such as books and films, in order to die in beautiful, free and generous ways”. For this purpose, in a reading of two films, he shows the process of processing the death in a special way that he called “poetic.” According to this, we will take one of these films: “Big Fish” plus the contributions of another one: “The Invention of Lying” and we will analyze, as Cabrera anticipates: “the importance of fantasy in the process of dying”, arguing that the notion of “die without pain” implies something beyond the medical procedure of euthanasia, because of the individual, from his subjective constitution, requires to integrate this last fact in the plot of his story in order to do tolerable that transition. For this, the fiction is a privileged symbolic resource for psychic elaboration.

Key Words

Euthanasia Bioethics Fiction Psychoanalysis

Introducción:

Julio Cabrera (2009) sostiene que la película “Big Fish”^[i] o “El Gran Pez”, desarrolla “conceptos-imagen” sobre las relaciones entre realidad/ficción y que “sería pertinente estudiar la problemática, de

la mentira, la fabulación, la verdad y la ilusión”. Sin embargo, centra su desarrollo en torno a este film en relación a la muerte y en un interesante hallazgo, propone aplicar la noción de eutanasia poética, el cual supone algo más que lo que se conoce comúnmente por eutanasia en el sentido clínico. Allí mismo establece que “se llega por la rama liberal de la bioética, a lo que acostumbro llamar anestesia, o muerte sin dolor, pero que no es todavía eutanasia en sentido pleno. Pues eutanasia significa “buena muerte”, y una muerte sin dolor es solo un tipo de buena muerte, pero no la única ni la mejor que se puede concebir filosóficamente”^[ii] (Cabrera, 2009).

La acción eutanásica supone “la acción médica con la cual se pone fin en forma directa a la vida de un enfermo próximo a la muerte y que así lo solicita, para lograr de este modo dar término a los sufrimientos de su agonía”^[iii] (Blanco, 1997). Es decir, un procedimiento médico, dirigido a evitar sufrimientos a personas próximas a su muerte, acelerándola. Se considera también como el hecho de morir sin experimentar dolor. Sin embargo el sujeto, concebido como una unidad, implica una entidad más allá del mero sustrato biológico y las experiencias subjetivas ligadas a este. En este sentido, desde esta definición, el dolor que se intenta evitar o prolongar corresponde en sentido estricto al dolor físico y sólo el padecimiento subjetivo desprendido de aquel.

Cabrera (2009) propone que es necesario considerar tanto al suicidio como a la eutanasia mediante “categorías estéticas, por ejemplo literarias y cinematográficas, para pensar si no podríamos intentar morir de maneras bellas, libres y generosas”. Para ello, toma dos films: “El Gran Pez” y “La Insoportable Levedad del Ser”. En ambos, desarrolla una lectura donde permite vislumbrar el proceso de tramitación de la muerte de una especial manera, que él llamará “poética”. En el caso de “El Gran Pez” se narra en retrospectiva la vida de un personaje -relatada por él mismo y caracterizada por sucesos fantasiosos y desopilantes, quién, llegado el final de su vida, se encuentra con la necesidad de tener que integrar este último hecho dentro de la trama de su historia para poder transitar ese camino de forma tolerable. Cabrera (2009) señala entonces la necesidad de indagar acerca del “lugar que ocupa la fantasía en el proceso de morir, de qué modo la muerte es ficcionada y el propio agonizante se vuelve poesía y mito.”

Siguiendo esta línea, “El Gran Pez” constituye en este sentido un ejemplo paradigmático desde el cual parece imprescindible poder dar cuenta del valor de la ficción en el proceso de morir, como momento también constitutivo del individuo.

En tanto la muerte no está inscrita para el sujeto, este puede

encontrar modos para representarla y significarla. La ficción es, desde el inicio se este, un medio simbólico privilegiado del que dispone para la elaboración psíquica y también lo podrá ser en este caso, para asumir el momento de su muerte, incorporándolo a su trama subjetiva mediante formas singulares. En esto, la literatura y en particular los recursos cinematográficos son sin duda escenario ideal para que las fantasías puedan ser representadas en toda su riqueza.

Se retomará entonces la lectura de “El Gran Pez” desde esta perspectiva, en este caso, con las contribuciones que aporta otro film del mismo género: “La Invención de la Mentira”[iv]. En ambos, nos encontramos con dos personajes cercanos a la muerte y otros dos personajes, los hijos de cada uno de estos, que frente a esa escena, deben poder fabular. Fabulación que parece ser la vía regia por la que se calma la angustia ante el único destino irremediable y desconocido y así permita un auténtico cese del padecimiento subjetivo para dar paso a una muerte más serena. Aquel, momento crucial en la vida de todo sujeto, en el que, en este último y muy breve tramo de su vida, se enfrenta cara a cara con la última verdad que presentándose despiadada e inevitable, debe aceptar: la de su propio fin.

EL GRAN PEZ

“El Gran Pez” es un film que, además de revelar el valor de la ficción en el proceso de morir, ubica en lugar privilegiado la fantasía y extiende su importancia a lo largo de toda la vida, plasmándola de forma florida y exuberante. Es decir, advierte el lugar de fábula en el que, como propio relato, puede situarse el modo de concebir la propia existencia.

Edward Bloom es el personaje central de esta historia, quien, mediante relatos y anécdotas exageradas y extravagantes, tiene por costumbre contar su vida de modo novelesco a sus allegados y conocidos, incluido su único hijo Will, motivo por el cual este último parece haberse distanciado de aquel durante ese último tiempo. Sin embargo, este modo de narración -siempre acentuado por lo abundante, lo estrafalario, lo improbable... pero difícilmente lo imposible- será clave en su acercamiento nuevamente. El suceso que verdaderamente da lugar al film, como se ha mencionado, es la proximidad de su muerte. Y en esto, su hijo también tendrá especial protagonismo.

Este hijo vuelve a retomar el contacto con su padre ante la comunicación de su madre sobre su agravado estado de salud. En su primer diálogo luego de su rencuentro, su demanda se expresa firme: “quiero saber la verdad de esas historias”. El muchacho, anteriormente niño que ha crecido disfrutando de los cuentos de su padre, parece que ahora necesitare recuperar algo de esa parte de su vida o su niñez, que se le ha vuelto un poco incierta, en la que los cuentos del padre desdibujan la realidad de modo que, al menos para él, ha tornado borroso el límite entre la ficción y la farsa.

Esto plantea entonces el interrogante acerca de ¿hasta qué punto puede transmitirse en el relato, desde la percepción subjetiva de la propia vida o experiencia, los hechos objetivos de la realidad? Ya se anticipaba García Márquez en el epígrafe de su obra autobiográfica[v]: “La vida no es lo que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla”.

En el famoso chiste de Freud sobre Cracovia y los dos judíos en la

estación de trenes[vi], se establece que es posible mentir cuando se dice la verdad y decir la verdad con una mentira. Allí mismo Freud se interroga si la sanción de la verdad está sujeta al oyente, sea lo que fuere que se diga, o si hay una verdad genuina que merezca ser transmitida. Es decir que por parte del enunciador, cabe interrogarse si acaso la verdad es describir las cosas tal como son, o si debe ser tomado en cuenta el oyente para transmitirle una copia fiel de lo que se sabe. En otras palabras, en este sentido, este chiste abre y plantea el problema de las condiciones de la verdad.

Tal como formula J. Lacan (1975), “la verdad tiene una estructura de ficción porque pasa por el lenguaje y el lenguaje tiene una estructura de ficción. Sólo puede decirse a medias. Jure decir la verdad, nada más que la verdad, toda la verdad: es justamente lo que no será dicho. Si el sujeto tiene una pequeña idea, es justamente lo que él no dirá. Hay verdades que son del orden de lo real. Si yo distingo real, simbólico e imaginario, es que hay verdades de lo real, de lo simbólico y de lo imaginario. Si hay verdades de lo real, es que hay verdades que no se confiesan.”[vii]

La respuesta que emerge en principio, es que no existe fidelidad posible para la transmisión porque estamos atravesados por la represión, divididos estructuralmente.

LA INVENCION DE LA MENTIRA

Ahora bien, demoraremos por un momento este comentario para continuar más adelante con los aportes de este otro film en el que se puede encontrar una interesante correlación: “La invención de la mentira”, o “La mentira original” tal como justamente fue traducida en Latinoamérica.

Desde esta lectura podemos señalar aquí un contrapunto con la situación planteada en “El Gran Pez” donde el relato fantasioso de los hechos llega al punto en el que se entremezcla ilusión y realidad. En este otro caso, la realidad no tiene metáfora alguna. Inimaginablemente, debemos lidiar con un mundo en el que no ha sido fundada la mentira.

En este sentido, es un momento previo a todo ficcionar deliberado o espontáneo. En este film se plantea una especie de momento “mítico”, primario e inaugural, y como tal, fantasioso, ya que la mentira aquí nace en el seno de una sociedad ya establecida, donde todo parece circular dentro de cierto orden. Nos encontramos entonces con una sociedad que ha progresado misteriosamente sin tener conocimiento de lo que es el engaño. De esta forma, la vida de sus habitantes parece transcurrir en la más simple transparencia con respecto a sus pensamientos, sus anhelos, inquietudes, percepciones. Originales maniobras del director nos muestran las paradojas del alcance que esta situación imaginaria puede tener: las publicidades promocionan sus productos de forma directas y carecen de todo artilugio de comunicación comercial (“Pepsi, cuando no hay Coca-Cola”), mientras que el cine se trata justamente de la narración contada por un relator, sobre un guion más o menos armado de forma atractiva, acerca de los hechos objetivos de la historia.

El personaje central es en este caso un sujeto que, tal como se lo nombra continuamente en la trama, es un fracasado, un perdedor, un “loser”. Esta es la realidad más “objetivamente” contada. Este es Mark Bellison, nuestro protagonista, quién se desempeña como uno de los guionistas de una productora de televisión, armado

aquellos guiones que luego serán una película, pero que consisten simplemente en la lectura más o menos interpretada del libreto.

Sin embargo, Mark se encuentra un día en la necesidad de tener que hacer algo para no quedarse en la calle después de su precipitado despido. Parece ser esto lo que lo lleva a este hombre a descubrir que “puede decir algo que no es” y de esa manera obtener algo de los demás. De esta forma, pidiéndole a la empleada del banco un monto mayor de dinero del que efectivamente posee en su cuenta, consigue la suma que necesita para pagar el alquiler y conservar su departamento. Lo primero que cambia es su status social, el cual era definido como “mediocre y poca seguridad financiera”, para esto consigue escribir guiones mucho más interesantes explotando los recursos que ahora la imaginación le ofrece y así, recupera su trabajo.

Sin embargo, lo que viene no será tan sencillo. La pregunta acerca de este poder descubierto llega enseguida: “si pudieras tener algo que quisieras, ¿qué sería?” y la respuesta, como es esperable, no surge espontáneamente. En este sentido, esta comedia representa de forma original una suerte de nacimiento de la represión primordial, marcando este antes y después.

Hasta ese primer momento entonces la sustancia de la mentira es el engaño, sustraerse del otro. Pero prontamente deja de funcionar, no porque deje de ser efectivo el engañar a los demás, sino porque deja de ser tan interesante al descubrir que sus amigos no pueden atestiguar del mismo modo que él de este, su descubrimiento. Y se advierte su frustración en los reiterados intentos de demostrarlo: no hay participantes ni cómplices que puedan dar cuenta de ello, ni interlocutores que desconfíen de su palabra. No se detecta su intención de engañar al otro, de la falsa huella en relación a las otras que indica la presencia de sujeto. No deja al otro en falta. Todo, o casi todo, lo consigue, pero la desazón prontamente lo captura.

Se produce sin embargo un momento en el que la mentira cobra un valor diferente, superior al mero engaño, a este simple “hacer creer a la gente algo que no es” y no es calculado. Cuando su madre es hospitalizada, se encuentra teniendo que acompañarla en sus últimos momentos. Los médicos son concluyentes: no pasará de esta noche. La angustia la inunda a ella y la impotencia a él. Ella le expresa su miedo frente a “una eternidad de vacío”. Es entonces que Mark comienza a relatarle un mejor porvenir, describiéndole una suerte de “paraíso”, mezcla de ciertas convencionalidades y otras fantasías que incluyen mansiones para todos y cada uno -aquello que Mark pretendía regalarle y no ha podido hacerlo a tiempo- pero sobre todo una sensación de felicidad que alcanza a todos. Efectivamente la madre muere esa noche, con una sonrisa esbozada en su rostro.

A pesar de haberle compuesto a la madre en sus últimos momentos una escena ficcional que pudiera traerle un poco de tranquilidad, esto lo conmociona y lo interpela. Los médicos lo han escuchado y rápidamente se corre la voz sobre este saber que Mark aparenta tener sobre la vida y la muerte. Aquel relato entonces, responde también a un estado mítico que lo llevará a tener que plantear al resto de la humanidad de qué trata esa verdad que él solo parece conocer. Así da paso a la metáfora. Es así que, encarnando a un profeta improvisado y algo torpe, con dos hojas escritas sobre dos cajas de pizzas haciendo las veces de tablas, se dispone a predicar una suerte de mandamientos en donde, entre otras cosas, determina la presencia de “el hombre en el cielo” y funda la diferencia entre “el bien” y “el mal”.

En el tránsito de su madre hacia la muerte es donde el ficcionar tiene especial relevancia y se convierte, para este personaje y así para el resto de la sociedad, es un momento visagra. El “qué pasará con sus vidas” funda algo más que meramente otro simple engaño, toca algo relativo al mito de origen.

Esta comedia es entonces, en este sentido, también mítica, ya que el mismo sujeto que nosotros suponemos mítico, lo es por ser anterior a la palabra. A partir de que, para dirigirse al objeto debe hablar, queda tomado por el desfiladero significativo, se divide y ya no sabe más lo que dice.

De este modo, la concepción de la verdad que vamos ubicar, no será la misma que en la concepción aristotélica de la adecuación entre el enunciado y la cosa. Al nombrar Mark su descubrimiento al modo “decir algo que no es”, ciertamente la referencia estaría apropiadamente formulada ya que se dirige a la fórmula aristotélica del Error (decir de lo que es, lo que no es) y no del Engaño (decir de lo que no es, qué es), que en este punto no lo hay, como en el sentido señalado en el chiste de Cracovia. Desde el punto de vista aristotélico, en el enunciado “Voy a Cracovia” se está diciendo la verdad, porque es así como sucede. Pero en el chiste, desde donde se regresa a la intersubjetividad, se revela que, aun diciendo la verdad “objetivamente”, es decir, desde el punto de vista de la referencia, se puede mentir.

Sin embargo, su aporte en la línea del valor de la ficción permite hacer una distinción, en relación al viraje -también mítico- de la mentira -en un primer momento, fundante y descontextuada de toda relación subjetiva, y luego- como mero engaño, hacia la ficción como movimiento suplementario, que ya no se dirime entre el bien y el mal, ni la verdad o la mentira propiamente dichas. Ficción como movimiento suplementario.

En este sentido es que, retomando, la ficción como estructura para la verdad y para la realidad “es lo que resuelve estas polaridades: subjetivo-objetivo, exterior-interior”[viii] (Gutiérrez; Montesano, 2008).

Volviendo entonces al escenario de “El Gran Pez”, es la ficción, de esta forma, estructural al sujeto y la que arma sentido. La vida y la muerte podrían ser una ficción. La vida será ficcionada indefectiblemente en la medida en que seamos seres atravesados por la palabra y así también la muerte podrá serlo en la medida en que puede ser concebida como el final de nuestra vida. Y aquí nos encontramos con un padre que no puede dejar de transformar en mito todos los hechos que a su vida respectan. Pero queda aún algo incierta la demanda del hijo, al que parece que aquellas ficciones no han hecho más que obstaculizar su vínculo.

Si se sostiene, tal como plantean Gutiérrez y Montesano (2008) que “el carácter verdadero de una ficción reside en la eficacia simbólica que de ella emana, eficacia que opera sobre todos aquellos que se encuentran tomados por la misma”[ix], entendemos que la demanda del hijo por la verdad, en este sentido, no estaría motivada por un pedido de relato acerca de la verdad objetiva, sino por una ficción en donde él esté incluido, que el padre se corra de ese eje central que siempre ocupa en sus historias. Aquí entonces importa poco si relata cosas inverosímiles o no, sino qué lugar ocupa el hijo en esas ficciones.

Es así que en esa primera conversación que sostienen luego de tres años de no hablarse, podemos pesquisar que el eje en torno al cual se establece realmente la charla es la inminente paternidad, la de él, el hijo, quién hacia el final del diálogo termina por preguntar al padre “- ¿crees que estoy listo?” a lo que este responde: “- Aprendiste del mejor”. La demanda entonces puede comprenderse en relación a una necesidad de confirmar que esté listo para armar su propia ficción y que quizás para ello tenga que aceptar también algo de ese lugar de espectacularidad que caracteriza a ese padre.

Siguiendo a Cabrera (2009), “el impacto emocional de la película es bastante simple: la eutanasia poética debe ser practicada por el hijo racionalista, que a lo largo de toda la película se la pasó quejándose por las fantasías y delirios del padre y exigiendo “la verdad”; una verdad que no le sirve de nada en el momento de presenciar la muerte del padre.”

En este sentido, probablemente lo que no le haya servido a este, es que se trate de una ficción tan exagerada para un hijo luego de salir de la infancia y a punto de ser padre él mismo. Eso es lo que la torna en farsesca.

Sin embargo, como se ha mencionado, esta narración del padre tendió a organizarse acentuada por lo abundante, lo estrafalario, lo improbable... pero difícilmente lo imposible. De eso es que trata la verdad que implica la ficción, la cual “obliga a despejar su asimilación a la irrealidad, lo ilusorio o incluso la falsedad”[x] (Gutiérrez; Montesano, 2008). Y es la función paterna la que resguarda la potencia de la ficción.

Hacia el final del film, en donde una lectura posible nos permite ubicar cierta aceptación por parte del hijo hacia este padre que no puede dejar de hacer mitos de su historia, que se va a morir y que hay que quererlo así, como su madre lo ha querido, hace que logre comenzar a elaborar su propia ficción.

Posteriormente, en el entierro de su padre, la presencia de esos personajes estrafalarios que eran parte de sus historias y se hacen presentes allí, parecieran en un primer momento darle consistencia a los artificios del relato del padre, pero pueden sin embargo dejarse ver como una suerte de personificación de esa “parte de verdad” que finalmente se le hace evidente a este hijo. Soporte real de las ficciones de su padre, donde si bien la extravagancia agregada era propia del relato -las siamesas son gemelas y el gigante no era tan gigante, entre otras cosas, este hijo ya puede encontrarse con los hechos, ver y reconocer esa verdad que reclamaba y más aún, descubre ese delgado límite, o mejor dicho esa solidaridad, entre ficción y realidad.

Sin embargo, es en ese momento anterior, en el que este hijo escucha la demanda de este padre de que él sea quien le sostenga y continúe esa ficción para poder tolerar el tránsito a la muerte, donde entonces -del mismo modo que en la escena de la muerte de la madre de Mark, en “La invención de la mentira”- puede ponerse en sintonía con esos relatos, para ser ahora él quien le cuente de su tránsito -no a la nada, sino a ese “gran pez”, que es una gran metáfora de todas las ficciones- donándole una ficción con la que poder morir en paz. Y al hacerlo, este hijo puede encontrar él también un modo de despedirse de este padre.

Cabrera (2009) sostiene: “El hijo que estaba pidiendo tan

ardorosamente la verdad, se da cuenta que no se la puede dar al padre en ese momento supremo y, aún ahogado en lágrimas, se vuelve un fabulador, se coloca a la altura de la verdad alucinada de una vida imposible que, como toda vida humana, no sabe como terminar.”

En ambos films nos encontramos con dos sujetos, un padre y una madre, al borde de la muerte. Y sus hijos, en la delicada y desafiante tarea de acompañarlos en ese tránsito. En una de las situaciones es en la realidad, difícil de poder desacoplarse de la fantasía, donde parece encontrarse el propio obstáculo para este hijo. En la otra, es una situación ficticia en la que no se conoce fantasía posible, lo que desafía a este otro. Pero ambos se encuentran con la necesidad de apoyar en la ficción, ese proceso. Uno, teniendo que apropiarse de esta vía desde una realidad que se le ha ensamblado desde siempre con lo fantástico y en el otro, en un mundo que imaginariamente no conoce de invenciones. Ambos tendrán que poder instituir algo para un otro, en un movimiento nuevo, que sea lo que posibilite, pero especialmente en lo simbólico, una buena muerte.

[i] Tim Burton. *Big Fish*. Estados Unidos: Columbia Pictures. 2003.

[ii] Todas las citas de Cabrera, J. (2009): *Eutanasia Poética. O cinema e seus outros*. Brasilia, LGE Editora, corresponden a la traducción al español de Nadia Brailovsky con revisión técnica de Juan Jorge Michel Fariña. En proceso de edición.

[iii] Blanco, L. (1997): *Muerte digna: consideraciones bioético-jurídicas*. Buenos Aires, Ad-Hoc, p. 30-31.

[iv] Ricky Gervais. *The Invention of Lying*. Estados Unidos: Warner Bros (Universal Pictures). 2009.

[v] García Márquez, G. (2002): *Vivir para contarla*; Mondadori, Barcelona.

[vi] “En una estación ferroviaria de Galitzia, dos judíos se encuentran en el vagón. «¿Adónde viajas?», pregunta uno. «A Cracovia», es la respuesta. «¡Pero mira qué mentiroso eres! -se encoleriza el otro-. Cuando dices que viajas a Cracovia me quieres hacer creer que viajas a Lemberg. Pero yo sé bien que realmente viajas a Cracovia. ¿Por qué mientes entonces? (Freud S. (1976): “El chiste y su relación con lo inconsciente”. O. C, Buenos Aires, Amorrortu editores, tomo VIII. Pág 108.)

[vii] Extraído de la Conferencia dictada en Yale University, el 24 de noviembre de 1975.

[viii] Gutiérrez, C. y Montesano, H. (2008): *Farsa y ficción*. En “Filiación: ciencia y arte. La restitución como problema epistemológico y como acto creador”. *Aesthethika*, Vol 4 Número 1, 5-10

Bibliografía:

Blanco, L. (1997): *Muerte digna: consideraciones bioético-jurídicas*. Buenos Aires: Ad-Hoc.

Cabrera, J. (2009): *Eutanasia Poética. O cinema e seus outros*. Brasilia, LGE Editora.

García Manrique, R., Méndez Baiges, V., Rivaya, B. (2008): *Eutanasia y cine*.

Valencia, Tirant lo Blanch.

Gutiérrez, C. y Montesano, H. (2008): Farsa y ficción. En Filiación: ciencia y arte. La restitución como problema epistemológico y como acto creador. *Aesthetika*, Vol 4, Número 1, 5-10.

Freud S. (1976): El chiste y su relación con lo inconsciente. *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu editores, tomo VIII.

Lacan, J. (1975): Conférences et Entretiens dans des Universités Nord-Américaines, Yale University, 24 Novembre 1975. *Scilicet*, n° 6/7. Paris: Le Seuil.

Michel Fariña J.J. (2010): Eutanasia y suicidio asistido: Narrativa cinematográfica de la muerte que más duele. En *Genocidios: el testigo del cine*. *Aesthetika*, Vol 6, Número 1. Suplemento Ética y Cine.

Pfeiffer, M.L. (2012): Toma de decisión clínica I. La beneficencia en medicina, antecedentes y el deber de promover el bienestar. Programa de educación permanente en Bioética. Introducción a la Bioética Clínica y Social. UNESCO.

.bebê real. Com a possibilidade da ultrassonografia, entretanto, alguns