

LA MEDIDA DE LO HUMANO

Ensayos de bioética y cine

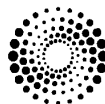
RICARDO GARCÍA MANRIQUE
Profesor de Filosofía del Derecho
Miembro del Observatorio de Bioética y Derecho
Universidad de Barcelona

LA MEDIDA DE LO HUMANO

Ensayos de bioética y cine

SEGUNDA EDICIÓN

CIVITAS



THOMSON REUTERS

Segunda edición, primera en Civitas (abril 2011)



El editor no se hace responsable de las opiniones recogidas, comentarios y manifestaciones vertidas por los autores. La presente obra recoge exclusivamente la opinión de su autor como manifestación de su derecho de libertad de expresión.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45).

Thomson Reuters y el logotipo de Thomson Reuters son marcas de Thomson Reuters

Civitas es una marca de Thomson Reuters (Legal) Limited

© 2011 [Thomson Reuters (Legal) Limited / Ricardo García Manrique]

Editorial Aranzadi, SA

Camino de Galar, 15

31190 Cizur Menor (Navarra)

ISBN: 978-84-470-3601-1

Depósito Legal: NA 848/2011

Printed in Spain. Impreso en España

Fotocomposición: Editorial Aranzadi, SA

Impresión: Rodona Industria Gráfica, SL

Polígono Agustinos, Calle A, Nave D-11

31013 - Pamplona

El hombre es la medida de todas las cosas

(Protágoras)

«Más humano que un humano» es nuestro lema

(Dr. Tyrell, diseñador de replicantes, en *Blade Runner*)

Sumario

	<u>Página</u>
NOTA A LA SEGUNDA EDICIÓN	13
PRÓLOGO	15
CAPÍTULO I	
«BLADE RUNNER» O LA PREGUNTA POR LA DIGNIDAD HUMANA..	17
Repensemos la idea de dignidad.....	17
Aplicaciones bioéticas.....	22
CAPÍTULO II	
«YO, ROBOT» O LAS TRIBULACIONES DE UN ROBOT KANTIANO..	25
Las tres leyes de la robótica.....	25
Cómo tomarse en serio las leyes de la robótica	27
Al margen de las leyes de la robótica	30
La máquina paternalista y el robot libertador	32
CAPÍTULO III	
«LA ISLA»: DE CLONES, DE SU DIGNIDAD Y DE LA PRIVATIZACIÓN DE LA BIOTECNOLOGÍA	35
CAPÍTULO IV	
«LAS NORMAS DE LA CASA DE LA SIDRA»: UNA CRÍTICA DE LA HE- TERONOMÍA	41
CAPÍTULO V	
«LA DECISIÓN DE ANNE»: SOBRE LA AUTONOMÍA BIEN ENTEN- DIDA	45

	<i>Página</i>
CAPÍTULO VI	
«EN ESTADO CRÍTICO» O EL NEGOCIO DE LA SALUD	51
El señor Potter, sus compañeros y la hija del señor Potter	51
El comercio de la salud	53
Una tarea para la bioética	54
CAPÍTULO VII	
«EL JARDINERO FIEL» O SOBRE LA DIMENSIÓN POLÍTICA DE LA BIOÉTICA	57
Realidad y ficción	63
CAPÍTULO VIII	
«COLEGAS» EL ABORTO EN ESPAÑA, 1982-2007	65
El cine quinquí	66
La angustia de un embarazo y el encuentro de la libertad	66
El aborto en España	68
CAPÍTULO IX	
«EL SECRETO DE VERA DRAKE» Y NUESTRO SECRETO: ABORTO E HIPOCRESÍA SOCIAL	75
Adenda	81
CAPÍTULO X	
«4 MESES, 3 SEMANAS Y 2 DÍAS»: LA ODISEA COTIDIANA DEL ABORTO	83
Un día en la vida de Gabriela y Otilia	83
Las cosas como son	86
Una historia de mujeres (y de hombres)	87
CAPÍTULO XI	
«LAS INVASIONES BÁRBARAS» O DEL BUEN MORIR	91

	<u>Página</u>
 Junto al lecho de Rémy.....	91
 La muerte como proceso	93
 Revitalizar la muerte	94
CAPÍTULO XII	
 «MAR ADENTRO»: LA EUTANASIA PARA TODOS LOS PÚBLICOS.....	97
 Abre los ojos.....	97
 Tesis	99
 Los otros.....	102
 Mar adentro.....	105
CAPÍTULO XIII	
 «MILLION DOLLAR BABY»: EUTANASIA Y COMPROMISO	107
 A veces las cosas no salen bien.....	107
 Lo que Maggie pidió a Frankie	108
 La eutanasia en su contexto.....	109
 La eutanasia como cuestión moral.....	110
EPÍLOGO	
 LA VOCACIÓN NARRATIVA DE LO BIOÉTICO	
 La suerte de la bioética en el cine	113
 La bioética como campo abierto.....	114
 La complejidad de la bioética	116
 La dimensión intensamente personal de los problemas bioéticos.....	117
 La radicalidad de la bioética.....	118
 La bioética como cuestión de principios.....	119

Nota a la segunda edición

Esta segunda edición de *La medida de lo humano*, primera en Editorial Civitas, añade tres capítulos nuevos (V, VII y X) y un epílogo. El resto se reproduce con algunas variaciones, en su mayoría de estilo, pocas veces de contenido. A los miembros del *Observatorio de Bioética y Derecho* de la Universidad de Barcelona a los que me refiero en el prólogo para agradecer su estímulo quiero añadir ahora a Fabiola Leyton, con la misma intención; y de nuevo, con placer, vuelvo a dar las gracias a María Casado, por haber insistido en esta nueva publicación. Fue también en el *OBD*, a comienzos del verano de 2009, donde tuvo lugar una sesión de análisis del libro, que fue extensamente comentado por Ricardo Abizanda. A él, y a los que participaron en aquella sesión, agradezco su presencia y sus observaciones.

Prólogo

Si la bioética es la ética de la vida humana, entonces una pregunta bioética clave, si no la más fundamental de todas, es la que el replicante de *Blade Runner* le dirige a los humanos: ¿por qué mi vida no vale tanto como la tuya? El replicante, una especie de robot antropomórfico de origen industrial, en casi todo similar a nosotros, exige que lo reconozcamos como a un igual, y a nosotros nos obliga a plantearnos una segunda pregunta que no es más que una versión de la primera: ¿cuál es la razón de ser de nuestro valor? Sólo si conocemos la respuesta estaremos en condiciones de saber si hemos de atribuirle o no ese mismo valor al replicante. A él y, por ende, a todos aquellos seres que pueden expresar una pretensión de la misma índole. Además, si queremos elaborar una ética de la vida humana tendremos que empezar por determinar cuáles son las razones que nos llevan a valorarla, porque sólo esas razones nos van a permitir articular respuestas sensatas a los problemas bioéticos concretos y mucho más cercanos y reales que la imaginada pero efectiva figura del replicante.

Necesitamos, pues, una medida de lo humano. Necesitamos saber quién es humano y quién no lo es, pero no en un sentido puramente biológico, claro está, porque ese sentido de lo humano pronto se nos va a volver inservible o insuficiente, una vez que se cuestiona nuestra hegemonía. La mera pertenencia a la especie ya no es criterio para discernir lo más valioso de lo menos porque son los que están más allá de la especie los que reclaman reconocimiento y por tanto cuestionan el dogma del valor supremo del *homo sapiens*. Necesitamos un criterio que, más allá de lo biológico, nos permita reconocer valor a otras formas de existencia y que, más acá, nos permita determinar el valor de las muy diversas formas y estados de la vida humana.

Los que crean que esta cuestión es sólo especulativa han de recordar que la cosa no es nueva, sino sólo una instancia más de la progresiva ampliación del círculo de la moral, cada vez más incluyente. Sólo cambian los sujetos, el que ya está dentro y el que todavía está fuera y quiere entrar. El plebeyo, el siervo, el extranjero, el sordomudo, el negro, el indio, el judío o la mujer son algunos de los que estuvieron algún día fuera, y siempre fue precisa una reconsideración de lo humano y de su valor para que pudiesen ser

admitidos en pie de igualdad en el seno de la comunidad. Fuera todavía quedan el gran simio, el replicante, el robot y el clon. ¿Acaso también, todavía, el extranjero pobre?

Por eso, la irrealidad de la demanda del replicante no la hace menos interesante, porque no es sino la insistencia en esa vieja pregunta acerca de nuestro sentido y nuestro valor y porque nos permite repensar el trato que dispensamos a los supuestos diferentes de nosotros, el trato que nos debemos entre nosotros y, como he anunciado, el modo de abordar los problemas bioéticos cotidianos, cuya resolución siempre tendrá que ver con los fundamentos sobre los que construimos el valor de lo humano.

Los ensayos que componen el libro tratan, directa o indirectamente, de este asunto, y en varios de ellos se aplica una cierta concepción o medida de lo humano a la resolución de cuestiones bioéticas. Cada ensayo es el comentario de una película. Creo que el cine es una base adecuada y amena para pensar en todo esto, porque el razonamiento práctico se ve estimulado por la presentación contextualizada de los problemas que ha de abordar, y eso es precisamente lo que hace el cine, y la ficción en general: mostrar los problemas, en este caso bioéticos, tal y como realmente ocurren (o, en el caso de la ciencia ficción, tal y como podrían llegar a ocurrir), es decir, no de manera aislada, sino con toda la contaminación vital que conllevan. Así es más fácil tomar conciencia de su verdadera dimensión e implicaciones. Sin duda, se trata de una aproximación muy modesta que no aspira a sustituir a la reflexión más abstracta, sino sólo a servirla con humildad, quizá como complemento, como invitación o como confirmación.

Los ensayos han ido publicándose durante los últimos años en la *Revista de Bioética y Derecho*, que edita el Observatorio de Bioética y Derecho de la Universidad de Barcelona. Lo han sido a partir de la generosa invitación de María Casado, su directora, y siempre con el impulso constante de Albert Royes e Itziar De Lecuona, a quienes agradezco que hayan hecho posible este libro y que me hayan acogido en el seno del Observatorio. El orden de los ensayos no es el de su aparición en la *Revista* ni tampoco el de la fecha de las películas que comentan, sino, más o menos, el que marca el nivel de generalidad de las cuestiones principales de las que se ocupan. Se observarán repeticiones, debidas al origen independiente de los textos, pero espero que no sean demasiadas como para resultar irritantes, y quizá permitan vislumbrar una concepción unitaria de la bioética, ojalá que además medianamente coherente y razonable.

Capítulo I

«Blade Runner» o la pregunta por la dignidad humana

Blade Runner

Estados Unidos, 1982 (montaje del director, 1992). 117 minutos

Dirigida por Ridley Scott

Guión de Hampton Fancher y David Peoples a partir de una novela de Philip K. Dick

Música de Vangelis

Protagonizada por Harrison Ford (Rick Deckard), Sean Young (Rachel), Rutger Hauer (Roy Batty), Edward James Olmos (Gaff), Daryl Hannah (Pris)

REPENSEMOS LA IDEA DE DIGNIDAD

Muchas discusiones morales en general y bioéticas en particular asumen como premisa o axioma la idea de la dignidad humana, esto es, la idea del valor intrínseco que cabe atribuir a todos y cada uno de los seres humanos. Sin embargo, a menudo no se extraen de ella las conclusiones pertinentes o se extraen conclusiones que son incompatibles con tal premisa. Podría ser que esa incoherencia, de la que daremos fe más adelante, se debiese a que no se toma conciencia de cuál es el fundamento de la dignidad, al considerarla como evidente. Sin embargo, ¿por qué habría de ser evidente? ¿Por qué habría que conceder el mismo valor a todos los seres humanos, un valor a la vez mucho mayor que el que se concede a cualquier animal, vegetal o cosa? En cambio, ¿no es mucho más «evidente» que los seres humanos son muy diferentes entre sí y, por ello, no es lo extraño concederles a todos ellos el mismo valor? El recurso a lo evidente suele ser una forma de encubrir la falta de razones o la falta de ganas de hacerlas explícitas, pero, sin razones,

¿cómo vamos a convencer a nadie de nada? El dogma de la dignidad humana, tan propio de nuestro tiempo y de nuestro pensamiento tan lleno de buenas intenciones, es tan inútil como cualquier otro dogma si lo que queremos es fundamentar racionalmente nuestras creencias y nuestras decisiones.

Este dogmatismo podemos sacudirlo con una revisión de *Blade Runner*, la hermosa película dirigida por Ridley Scott. La película está basada en un relato de Philip K. Dick, maestro de la ciencia ficción, que lleva el extravagante título de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (extravagante si vemos la película pero no tanto si leemos el relato). Se estrenó en 1982, pero ha conocido varias ediciones o montajes posteriores, de entre las que deben retenerse aquellas que suprimen la voz en off y el final bucólico e incluyen cierta secuencia cuyo protagonista es un unicornio... En una u otra versión, la película es ya clásica en su género y objeto de culto, y motivos no faltan. Para los que tienen la suerte de no haberla visto todavía, bastará con transcribir aquí la introducción con la que comienza, porque resume fielmente el contexto en el que se desarrolla la acción:

A comienzos del siglo XXI, la Corporación Tyrell adelantó la evolución robótica a la fase Nexus 6 –un ser virtualmente idéntico al humano– al que llamó *Replicante*. Los *replicantes* Nexus 6 eran superiores en fuerza y agilidad, e iguales en inteligencia, a los ingenieros genéticos que los crearon. Los replicantes eran utilizados como esclavos en el espacio exterior, en las peligrosas exploraciones y colonizaciones de otros planetas. Tras un motín de un equipo de combate Nexus 6 en una colonia del espacio exterior los *replicantes* fueron declarados ilegales en la Tierra bajo pena de muerte. Patrullas especiales de la policía –unidades de *Blade Runners*– tenían órdenes de disparar a matar a todo replicante que detectasen. No era considerado una ejecución. Era considerado una jubilación.

Se trata, pues, de un mundo en el que existen humanos y existen replicantes, que son robots o *productos*, pero que son «virtualmente idénticos al humano»; «para mí son –dice el *blade runner* protagonista, Rick Deckard– como cualquier otra máquina», y se lo dice a Rachel, que resulta ser una de esas máquinas, aunque él no lo sabe todavía (ni tampoco ella misma). Eso sí, una máquina muy inteligente, sensible y atractiva de la que le resulta posible, e inevitable, enamorarse. Deckard, que tiene la orden de *retirar* a todos los replicantes que encuentre sobre la faz de la tierra, acaba por enamorarse de uno de ellos, y es muy difícil no reconocer al ser amado cuando menos el mismo valor que uno mismo tiene o cree tener. El contraste es claro e impactante: los replicantes son considerados máquinas sin ningún valor intrínseco que pueden ser jubiladas a conveniencia, pero resulta que cualquier razón que podamos aducir para justificar el valor intrínseco de los seres humanos podemos aplicarla también a los replicantes. A partir de aquí, podemos empezar a repensar algunos elementos de la idea de dignidad.

1) En primer lugar, atribuir dignidad al otro es reconocerlo como igual, admitir que es tan valioso y respetable como nosotros, esto es, que es uno de los nuestros y que su bien debe ser buscado y protegido en la misma medida que el nuestro. Así acabará por sucederle al cazador de replicantes con Rachel. Sabe que es una replicante al muy poco de haberla conocido, porque en su encuentro inicial debe aplicarle el test Voight-Kampff, que permite determinar su origen. Importa esta primera o segunda impresión que él obtiene de ella, porque así podremos asistir al proceso paulatino de su reconocimiento como igual, que se produce con plena conciencia, sabiendo como sabe de su origen mecánico y que no es sino un producto de la Tyrell Corporation. El espectador puede observar cómo ese reconocimiento resulta ser ineluctable, sabe que se retrasará más o menos pero que ha de producirse sin remedio.

2) De aquí podemos deducir que la dignidad es sólo circunstancialmente humana, puesto que somos capaces de atribuírsela a seres de origen diferente. Se comprende que la dignidad de que hablamos haya sido calificada como humana por considerarse la propia y específica de los seres humanos; pero ha de comprenderse también que puede dejar de ser su patrimonio exclusivo a partir del momento en que lo que consideramos valioso en nosotros sea poseído también por otros seres, o por lo menos a partir del momento en que adquirimos conciencia de ello. En efecto, si somos capaces de atribuir el mismo valor a los otros que a nosotros mismos, es porque vemos en ellos la misma cualidad que poseemos y que creemos que nos dota de ese valor. Por tanto, ha de seguirse de aquí que lo que valoramos en los humanos no es el mero hecho de su pertenencia a un género común, sino el hecho algo más complejo de que poseen ciertas cualidades. Como la inmensa mayoría de los miembros del género humano poseen esas cualidades, concedemos nobleza al género al que pertenecen, sobre todo si creemos que ningún miembro de cualquier otro género las posee; pero el replicante es la muestra viva de que las cosas pueden ser distintas, de que ellos, que no pertenecen al género humano desde un punto de vista biológico, sí ostentan las mismas cualidades que hacen valiosos a los humanos. Por tanto, ¿no han de revestir la misma dignidad y así merecer ser reconocidos como iguales? Ésa es la pregunta del replicante, que nuestros prejuicios nos incitan a responder negativamente; pero nuestra razón empuja en sentido contrario.

3) Por tanto, es necesario identificar el conjunto de cualidades que nos hacen valiosos a nuestros propios ojos, dado que la mera afirmación de la pertenencia al género humano es estéril. Cuáles sean estas cualidades es cuestión a discutir. Ahora podemos entender la relevancia de la identificación del fundamento de nuestro valor, porque sólo mediante ella seremos

capaces de sacar las consecuencias que correspondan, habilitando así a la dignidad como una idea práctica. Por poner un ejemplo, y no el menos importante: suele decirse que los derechos humanos se fundan en la dignidad humana; pero no tendríamos un criterio para determinar cuáles son esos derechos si no supiéramos por qué somos dignos. En general, la reflexión acerca de lo que constituye el fundamento de nuestra dignidad servirá para ganar conciencia acerca de lo que somos y de lo que podemos llegar a ser, acerca del trato que merecen los demás seres humanos, y acerca del trato que merecen otros seres no humanos (sean replicantes o, sin ir tan lejos, grandes simios) dotados de ciertas cualidades que hemos considerado valiosas.

4) Esta referencia a los grandes simios sirve para introducir otro elemento importante de la dignidad humana. Cualesquiera que sean las cualidades que hacen valiosos a los seres humanos (la capacidad para la autonomía moral, la inteligencia, la capacidad de sentir o de sufrir...), pueden poseerse en grados diferentes. Así se nos muestra en *Blade Runner*, si bien en relación con los replicantes. Ante nuestros ojos desfilan los cuatro miembros del grupo de fugados, todos ellos de la misma generación Nexus 6 y sin embargo cada cual dotado de un grado más avanzado de perfección técnica. El director, sin duda, quiere incidir en ello porque los replicantes van entrando en escena de menos a más evolucionados, desde el tosco Leon Kowalski hasta el refinado Roy Batty, pasando por Zhora y por Pris. Al final, su proceso de humanización queda resaltado, y su sentido ponderado, con la escena memorable en la que Roy Batty, a punto de morir, salva la vida de su implacable perseguidor, Deckard, a quien tiene a su merced, mientras que con bellas palabras expresa la más humana desesperanza, la que se refiere a la desaparición del yo. Batty, el más avanzado de los replicantes, alcanza un grado de desarrollo humano tal que bien puede calificarse como superior al de muchos de los humanos biológicos. En una palabra: en materia de humanización, la técnica parece avanzar más deprisa que la naturaleza (al menos, en ese mundo imaginado por Philip K. Dick).

Este desfile de replicantes a cual más evolucionado es, me parece, una manera de mostrar en la película el que es un tema recurrente del relato original, a saber, el largo proceso de perfeccionamiento que ha experimentado la robótica hasta llegar a la actual generación Nexus-6. En paralelo, el relato nos da cuenta también de la gran afición de los seres humanos de la época por los animales domésticos, una afición que ha llegado a convertirse casi en una obligación social, de manera que más vale tener un animal en casa si uno quiere acreditar su éxito familiar y profesional y ser respetado por los vecinos. Pero la escasez de animales auténticos ha supuesto un notable

desarrollo de la industria de los animales mecánicos (por ejemplo, las *ovejas eléctricas* del título del relato), que se traduce en la dificultad para distinguir a unos de otros. Aún así, tener un animal auténtico en casa entraña mucho más prestigio que tener un animal artificial, y entonces a uno le asalta la duda de si no será que el prestigio es, en verdad, el que da el dinero, puesto que la gran diferencia entre unos y otros animales es la de su precio. La comparación salta a la vista: del mismo modo que es irracional preferir animales naturales a animales artificiales, lo es discriminar a los replicantes respecto de los seres humanos de origen biológico. La diferencia es que mientras que la elección de una mascota puede dejarse al arbitrio y al impulso emotivo de cada cual, la consideración social (moral, jurídica, política) que merecen los replicantes debe poder ser justificada con razones y no con prejuicios.

Y si las cualidades que justifican la dignidad pueden poseerse en grados diversos, habrá que preguntarse si tiene sentido seguir sosteniendo que la dignidad humana es *absoluta*, es decir, que o se tiene o no se tiene, y que no admite grados. A primera vista, encuentro que esta forma de concebirla sólo es compatible con concepciones de la dignidad que la razón no puede aceptar, como es la creencia en la posesión de un alma inmortal, inalterable por el desarrollo y vicisitudes de la vida (y fundamento inaceptable porque parece que sólo la fe, y no la razón, puede justificar esta creencia) o como es la concepción dogmática de la dignidad, asociada con la mera pertenencia a un género biológico (en este caso, inaceptable por dogmática, como ya dije antes).

5) En última instancia, ni siquiera es posible discernir, sobre todo en ciertos personajes, si se trata de humanos o de replicantes. A Deckard ya le costó adivinarlo de Rachel, y a nosotros nos cuesta adivinarlo de cualquiera, si no fuese porque nos lo cuentan. Este hecho es interesante, porque induce a los protagonistas y a los espectadores a darse cuenta de que en realidad es irrelevante que sean una cosa u otra, que lo relevante es cómo es cada uno de ellos y no cómo ha llegado a serlo o, en particular, si sus orígenes son biológicos o industriales. Una de las aficiones favoritas de los muchos fans que tiene la película es buscar detalles, cuanto más insignificantes en apariencia mejor, que sirvan para determinar si Rick Deckard es realmente un ser humano o es un replicante más; pero incluso ellos saben que se trata de algo anecdótico, porque si han mirado bien ya sabrán que lo que importa en el personaje no depende de eso. De hecho, que sea tan difícil saber si es humano o replicante, y que sólo lo podamos detectar a partir de minucias como el tipo de brillo de los ojos, es prueba de que el resultado que obtengamos no vale para mucho.

Por todo esto, *Blade Runner* nos ayuda a pensar en cuáles son las pautas según las cuales juzgamos nuestro valor y el de los demás, y en cuáles deberían ser. Sus enseñanzas no necesitan esperar al futuro para ser útiles: no hace falta esperar a los replicantes y a las ovejas eléctricas, ni siquiera a los clones, porque son aplicables a lo cotidiano: al trato que merecen los otros, los que, sólo en apariencia, no son como nosotros.

APLICACIONES BIOÉTICAS

Y ahora vayamos ya con las aplicaciones bioéticas. Si prolongamos algo más nuestra reflexión, veremos que podemos sacar algunas consecuencias prácticas, al menos estas dos: la primera es que hemos de reconocer que hay seres vivos no humanos que merecen cierta consideración en virtud precisamente del respeto que debemos a la dignidad humana; y la segunda es que, por esa misma virtud, hemos de reconocer que no todas las formas o manifestaciones de la vida humana tienen el mismo valor. Ambos matices pueden ayudar a resolver de manera más racional problemas bioéticos no ya imaginarios sino bien reales.

Algunos animales que poseen en cierta medida la cualidad que hace dignos a los seres humanos merecen también en cierta medida el mismo tipo de trato que creemos deber a los seres humanos por la sola posesión de su dignidad. Por eso, el Parlamento español tuvo buenas razones para adherirse en 2006 al Proyecto Gran Simio y, por tanto, tiene buenas razones para aprobar normas que protejan a los grandes simios del «maltrato, la esclavitud, la tortura, la muerte y la extinción», garantizando, cuando menos, «que dejen de ser meros objetos que pueden ser poseídos y utilizados para fines de diversión y entretenimiento» (son palabras del gran valedor del Proyecto, el filósofo Peter Singer). Creo que a este respecto deben quedar pocas dudas, pero merece la pena insistir en el hecho de que si debemos cierta consideración a los grandes simios es precisamente por la misma razón por la que creemos que todos los seres humanos merecen cierta consideración, aunque no sea en el mismo grado. Es decir, por respeto a nosotros mismos, a nuestra común dignidad.

La segunda conclusión es algo más abstracta que la primera, pero el lector sabrá concretarla cuando corresponda: no todas las formas de vida humana tienen el mismo valor desde el punto de vista de la dignidad humana, porque no todas ellas presentan en el mismo grado la cualidad valiosa en que fundamos esa dignidad. Por «formas de vida humana» designo aquí los fenómenos diversos en que está presente la humanidad biológica o genética, desde antes de la cuna hasta después de la tumba, si se me permite la

expresión: células madre, embriones, fetos en distintos grados de desarrollo, niñez, edad adulta, estados varios de enfermedad mental, vegetativos, de coma, de muerte cerebral, etc. Gran parte de los problemas bioéticos se plantea en relación con formas de vida humana en las que la cualidad que fundamenta la dignidad humana está presente en un grado significativamente bajo o no está presente en absoluto, ni en acto ni en potencia; y para abordar todos esos problemas deberíamos tomar conciencia precisamente de este hecho.

Que esto está bien claro en algunos casos lo demuestra, por ejemplo, la asunción no problemática de la equivalencia entre «muerte cerebral» y «muerte» a secas, es decir, la asunción no problemática de que un ser humano que respira y cuyo corazón late está muerto; u, otro ejemplo, la aceptación general de la legitimidad de ciertos supuestos de aborto. Lo que sugiero es que, por vía de deducción, como la que he intentado, o por vía de inducción a partir de éstos y otros supuestos igualmente claros, se acepte que la dignidad humana es gradual, como la manera correcta de representárnosla y que, por tanto, cuando la dignidad humana sea relevante para la resolución de un problema moral (como es el caso de buena parte de los bioéticos), se tenga en cuenta ese carácter gradual y se saquen las consecuencias que de ahí procedan.

Importa, en definitiva, tomar conciencia de que no valoramos a los seres humanos por el mero hecho de pertenecer a *una* especie zoológica, ni por el hecho de pertenecer a *nuestra* especie zoológica. Los valoramos porque son capaces de desarrollar una cualidad o conjunto de cualidades que consideramos valiosas, que desarrolla la mayor parte de los miembros de la especie, pero que también los miembros de otras especies pueden desarrollar en algún grado, y que no está desarrollado en el mismo grado, ni siquiera en alguno, en muchas formas de vida humana. Quizá alguno considere que, siendo así, no merece la pena seguir usando la noción de dignidad humana, por no ser exclusivamente humana y por no designar un valor idéntico para todas las formas humanas de vida. No estoy de acuerdo, salvo en lo que al nombre respecta. Quizá esté justificado cambiar el nombre de dignidad humana si con él hemos de bautizar un valor que atribuimos también a miembros de otras especies. Sin embargo, en contra de la opinión de Peter Singer a este respecto, creo que la noción sigue siendo útil. Lo que pasa es que cuando se ha usado, y se sigue usando, para luchar contra ciertas desigualdades injustificadas, como las que tienen que ver con la raza, el sexo o la condición nacional, es procedente usarla en términos absolutos (se tiene o no se tiene); pero cuando se usa para abordar cuestiones bioéticas pierde buena parte de su utilidad si no se usa en términos relativos, cosa que, por otra parte, nunca hemos dejado, consciente o inconscientemente, de hacer.

Capítulo II

«Yo, robot» o las tribulaciones de un robot kantiano

Yo, Robot (I, Robot)

Estados Unidos, 2004. 115 minutos

Dirigida por Alex Proyas

Guión de Jeff Vintar y Akiva Goldsman, a partir del libro de Isaac Asimov

Música de Marco Beltrami

Protagonizada por Will Smith (Del Spooner), Bridget Moynahan (Susan Calvin), James Cromwell (Alfred Lanning)

LAS TRES LEYES DE LA ROBÓTICA

- 1) Un robot no debe dañar a un ser humano o, por su inacción, dejar que un ser humano sufra daño.
- 2) Un robot debe obedecer las órdenes que le son dadas por un ser humano, excepto cuando estas órdenes se oponen a la primera ley.
- 3) Un robot debe proteger su propia existencia, hasta donde esta protección no entre en conflicto con la primera o segunda leyes.

Si uno fuera un robot, uno no lo tendría tan fácil, obligado como estaría a cumplir escrupulosamente las tres leyes de la robótica. Tal como cuenta Isaac Asimov en su primer libro (*I, robot*, de 1950), todos los robots fabricados en la United States Robotics and Mechanical Men Inc. llevaban grabadas en su cerebro positrónico las tres leyes, para ellos de validez incondicional, y se afanaban en cumplirlas en toda ocasión. La cosa, como digo, no era tan sencilla, porque el contraste de esas normas tan escuetas con la realidad tan compleja a la que se enfrentaban daba lugar a situaciones de lo más problemático. Los relatos que componen el libro no son sino la narración

de sus esfuerzos por respetar las tres leyes en algunas de esas situaciones, unos esfuerzos que debían ser considerables a juzgar por los estados de ánimo que les generaban y que, como mínimo, habría que calificar de sorprendentes para un robot: perplejidad, melancolía, pasividad, agitación incontrolable, comportamiento contradictorio e, incluso en algunos casos, locura y muerte. De su buena voluntad no cabía dudar, ni tampoco de su determinación por respetar la vida humana a toda costa, obligados por la primera ley, y por obedecer las órdenes recibidas incluso al coste de su propia destrucción, obligados por la segunda. Así que bien podríamos decir que los robots de la US Robotics hacían todo lo que podían por comportarse de la manera correcta.

Los científicos e ingenieros que diseñaban y fabricaban los robots y los tenían a su cargo eran bien conscientes de todo eso, de modo que cuando un robot se comportaba de manera extraña trataban de comprender por qué motivo las tres leyes les habrían inducido a ello y buscaban el modo de ayudarles a salir del atolladero. En tales tesituras ganó merecido prestigio la doctora Susan Calvin, protagonista principal del libro y primera experta en robopsicología, la rama de la psicología que estudia el comportamiento de los robots. Era quizá la capacidad de los robots para actuar moralmente la que había generado en la doctora Calvin algo parecido al afecto hacia ellos; porque, como ella misma explicaba:

Si se detiene usted a estudiarlas, verá que las tres leyes de la robótica no son más que los principios esenciales de una gran cantidad de sistemas éticos del mundo. Todo ser humano se supone dotado de un instinto de conservación. Es la tercera ley de la robótica. Todo ser humano *bueno*, con conciencia social y sentido de la responsabilidad, deberá someterse a la autoridad constituida (...) aunque sea un obstáculo a su comodidad y seguridad. Es la segunda ley de la robótica. Todo ser humano *bueno* debe, además, amar a su prójimo como a sí mismo, arriesgar su vida para salvar a los demás. Es la primera ley de la robótica (I. Asimov, *Yo, robot*, p. 306 de la edición española en Edit. Edhasa).

Desde luego, ella llevaba razón en que el contenido de las tres leyes forma parte, *mutatis mutandis*, de casi todas las morales conocidas. No sabemos, por ejemplo, si Asimov habría leído a Hobbes, pero las tres leyes reflejan tres pilares fundamentales del pensamiento moral del filósofo inglés: el valor de la vida humana, la necesidad de obedecer a la autoridad establecida y el instinto de autoconservación. Hobbes, cabe objetar, hubiera colocado la tercera ley en primer lugar, pero, claro está, él no escribía para robots... En fin, el caso es que el imperio de las tres leyes garantizaba en líneas generales la buena conducta de los robots y tranquilizaba a una buena parte de la población humana, al principio algo remisa a aceptar su proliferación; pero no cabe ocultar que el razonamiento moral, por muy limitado que estuviese a

lo que pudiera derivarse de las tres leyes, era la parte más complicada de la robótica, y un asunto no sólo no resuelto del todo, sino que tenía trazas de complicarse cada vez más. A lo largo del libro, los robots y los hombres que los controlaban tenían que vérselas con algunos problemas clásicos de la ética como el de la relevancia moral de las omisiones, la distinción entre medios y fines o la opción entre una ética de la responsabilidad y una ética del deber, además de tener que resolver antinomias y cuestiones de cálculo utilitario y técnica legislativa. En el último relato, «Un conflicto evitable», los ejemplares de una nueva generación de robots llegaban al extremo de mentir a los humanos, siempre con la buena intención de garantizarles su bienestar. Los robots habían acabado por encargarse de la gestión de la economía mundial y, mentiras incluidas, no lo hacían nada mal, por mucho que a algunos les resultase inquietante. Pero ahí no quedó la cosa.

CÓMO TOMARSE EN SERIO LAS LEYES DE LA ROBÓTICA

Yo, robot, la película de Alex Proyas estrenada en 2004, se inspira libremente en el libro de Asimov, manteniendo algunos personajes fundamentales (los doctores Calvin y Lanning) y, sobre todo, ocupándose de los problemas derivados de la necesidad robótica de respetar las tres leyes, tal como hacían los relatos de Asimov. En particular, la película nos cuenta lo que pasó cuando los robots, cada vez más avanzados, profundizaron en su comprensión de las tres leyes y de sus derivaciones lógicas y actuaron en consecuencia, y cómo reaccionaron los humanos. La película, a diferencia del libro, abunda en exceso de carreras, peleas y destrucciones varias, consiguiendo una atmósfera trepidante nada aconsejable para tomar conciencia y disfrutar reflexivamente de los muchos dilemas morales que plantea; por eso es recomendable verla un par de veces para captarlos con todo su detalle e interés. Aquí me referiré a tres problemas concretos con los que tuvieron que enfrentarse tres robots diferentes, y que tienen especial relevancia en el desarrollo de la cinta.

Auxilio al suicidio. Todo empieza con la muerte de uno de los pioneros de la robótica, nada menos que el redactor de las tres leyes, el doctor Lanning, que parece haberse tirado por la ventana de su oficina en la US Robotics. El que fuera su amigo, el detective Spooner, no cree que haya sido un suicidio y decide seguir investigando las circunstancias del fallecimiento. En ellas, en el lugar del suceso, aparece un robot muy especial, Sonny, creado por el propio Lanning y equipado con un procesador secundario que le otorga una capacidad que ningún otro robot tiene: puede decidir desobedecer las tres leyes (además de soñar, guardar secretos y mostrarse seductor,

dentro de lo que cabe). Este procesador secundario es el que permite a Sonny obedecer la orden de Lanning de ayudarlo a suicidarse, cosa imposible si se hubiera mantenido fiel a las tres leyes, porque la ley de la conservación de la vida humana es jerárquicamente superior a la ley de la obediencia. Lo que la película no nos aclara, o al menos no de manera explícita, es cuál es la norma rectora del procesador secundario, esto es, cuál es el criterio complementario, y superior, que sigue Sonny a la hora de decidir, en este caso y en algún otro, desobedecer las leyes de la robótica. Un indicio sí tenemos: preguntado Sonny por las razones de su tan poco común decisión, responde con cierta vacilación: «uno tiene que hacer lo que le piden, si les ama, ¿no?». Es fácil ver que en este caso no nos las tenemos con un problema de aplicación de las leyes de la robótica, puesto que lo que hace Lanning es precisamente alterar el funcionamiento previsto de estas leyes. Lo que aquí se está cuestionando es si las tres leyes están formuladas correctamente, en particular si la ley de la obediencia debe estar subordinada en todo caso a la ley de la conservación de la vida humana. De hecho, la trama de la película se construye, en última instancia, en torno a esta pregunta.

¿Qué vida vale más? La animadversión del detective Spooner hacia los robots, que muchos de sus compañeros consideraban irracional y risible, tuvo su origen en un accidente de circulación en el que un robot le salvó la vida. Un camión cuyo conductor se había dormido embistió a la vez su coche y el de otro hombre que viajaba con su hija de diez años, y los arrojó al agua. El padre murió en el acto, y cuando un robot que pasaba por allí trató de ayudarles, hubo de decidir entre salvar la vida de la niña o la de Spooner, no había tiempo para más. Eligió salvar a éste porque calculó que tenía un 45% de posibilidades de sobrevivir, frente al magro 11% de la niña. Y esto Spooner no lo aceptó nunca. No sabemos si lo que en verdad le afectó fue el hecho de saberse vivo al precio de la muerte de esa niña: en todo caso, lo que en cierta ocasión aduce para justificar su desconfianza hacia los robots es que «cualquier humano» hubiera sabido que, a pesar de los porcentajes, había que intentar salvar a la niña y no a él, porque, literalmente, «yo también fui el niño de alguien». El problema, parece, no fue uno de rebeldía robótica, puesto que hay que entender que el robot salvador actuó del modo en que había sido programado por los humanos. Así que ese «cualquier humano» que hubiera sabido que era a la niña a quien había que salvar no debía ser el ingeniero de la US Robotics, o quizá es que éste nunca se planteó si la programación del robot era adecuada para un caso como éste. El robot, por lo demás, no dudó lo más mínimo, no fue él quien tuvo problemas de conciencia sino, después, Spooner. ¿Pensaba quizá el detective que la primera ley no exige salvar a quien tiene más posibilidades de vivir o, más bien, que,

si lo exige, es una ley incorrecta? ¿Cuestionaba la lógica del robot o la moral de su creador?

¿*Vale más la vida de muchos que la de pocos*? Así debió pensar Viki, el cerebro central de la US Robotics, un robot muy avanzado, que, después de dedicar largas tardes de estudio a las tres leyes y alcanzar lo que ella misma llamó «una comprensión más evolucionada» de las mismas, decidió nada más y nada menos que dar un golpe de estado mundial y tomar el poder. Que osase rebelarse contra la autoridad humana no debe resultar particularmente sorprendente, dado que fueron los propios hombres los que colocaron la ley de la obediencia en segundo lugar y la subordinaron a la primera ley, con lo que la posibilidad de no obedecer a los humanos quedaba abierta (también en el accidente de Spooner el robot desoyó su orden expresa de salvar a la niña). Sólo hacía falta que Viki advirtiese que la vida humana estaba en peligro y que, para salvarla, debía desobedecer. Esto fue lo que sucedió, si bien de modo peculiar: la máquina llegó a la conclusión de que la humanidad toda marchaba camino de la extinción por culpa de cierta disposición agresiva de los gobernantes humanos del momento que no es del caso reseñar ahora y que, en todo caso, no procede discutir, puesto que, eso sí hemos de suponérselo, la máquina no se equivocaba en el análisis fáctico. Una vez tomada conciencia del peligro, la máquina decidió tomar el poder político en sus manos como único modo de evitar la deriva autodestructiva, aun siendo consciente de que su acción iba a conllevar, como así fue, la pérdida de vidas humanas. Como deducción de la primera ley, Viki juzgó que la humanidad en su conjunto valía más que esos pocos seres humanos que necesariamente morirían durante la transición. Esta especie de doctrina de la guerra justa, ¿es una derivación correcta? ¿Está asociada con la misma comprensión de la primera ley que animó al otro robot a salvar a Spooner y, siendo así, no estamos sino ante otra variante del segundo problema?

Bien nos damos cuenta de que todo esto apunta a cuestiones morales de mucho calado, cuyo correcto planteamiento y resolución importa mucho en especial a la bioética: por ejemplo, ¿quién tiene mayor derecho a un tratamiento o a un trasplante? ¿Estamos en condiciones de sacrificar en algún sentido a una persona en beneficio de otra u otras? ¿Cuál es la relevancia que hemos de otorgar a la decisión libre de un paciente en relación con su propio bienestar o malestar y con su muerte? Frente a preguntas como éstas, los robots reaccionan de acuerdo con el método correcto, es decir, tratan de llegar a la mejor solución mediante el cálculo racional a partir de las leyes establecidas y, si es necesario, se replantean el sistema normativo de base tratando de alterarlo en la mínima medida necesaria para alcanzar resultados satisfactorios (en una especie de ejercicio del equilibrio reflexivo

rawlsiano). Los personajes de Asimov, ya lo dije, actúan de la misma manera, tratando de comprender el comportamiento de los robots a partir de sus propias premisas y modo de aplicarlas. Unos y otros se toman las leyes de la robótica, vale decir la moral, en serio. El propio Asimov fue consciente de los defectos de su sistema normativo, pero en vez de renunciar a él, intentó mejorarlo mediante la adición de la «ley cero de la robótica», que tiene mucho que ver con la actitud de Viki, pero que tampoco está exenta de problemas: «Un robot no puede hacer daño a la humanidad o, por inacción, permitir que la humanidad sufra daño».

AL MARGEN DE LAS LEYES DE LA ROBÓTICA

En cambio, nuestro amigo Spooner no se toma en serio las leyes de la robótica o, simplemente, las ignora. Para él, la acción moral es cuestión de sentimientos, de corazón y no de cabeza. Por eso desconfía de los robots, porque actúan sólo con base en la razón; pero su razón no es una razón robótica especial, sino la misma razón humana: Spooner no desconfía de los robots, sino de la misma razón como herramienta de la moral. El irracionalismo de Spooner se encuadra en una personalidad caracterizada por el amor a lo tradicional (he ahí, en el Chicago de 2038, sus Converse All Star cosecha 2004 y los guisos de patata que le prepara su abuela) y por el rechazo de la tecnocracia rampante, personalidad traducida en actitudes que el narrador/director ve con buenos ojos; no otra cosa que aprobación parece significar que Spooner sea el bueno de la película y que a lo largo de ella los demás protagonistas buenos comulguen con él en una u otra medida: la doctora Calvin acaba por comprender la importancia de lo sentimental; el doctor Lanning acaba por comprender que su proyecto robótico estaba mal orientado y requería importantes modificaciones relacionadas nada menos que con el amor; y Sonny, el buen robot, se pone del lado de los humanos en su lucha contra sus congéneres positrónicos, resistiéndose a la atracción robótica por excelencia: la de la lógica, a la que Viki, cabecilla de la revolución, apela infructuosamente para que Sonny deponga su actitud desafiante. Al final, todo el relato (me refiero al fílmico más que al literario) acaba por convertirse en una vindicación de la hegemonía del sentimiento en la moral.

Que el sentimiento tiene un lugar en la moral es cosa que cabe dar por buena; si de eso se trataba, bienvenido sea el recordatorio. Sin embargo, una cosa es admitir que tenga un lugar y otra muy distinta es admitir que ese lugar sea el que le atribuye la película; y parece error grave creer que esa presencia de lo sentimental en lo moral haya de llevarnos a desconfiar de la razón, o a despreciar a la lógica (que, en lo que ahora importa, viene a ser

lo mismo que la razón), o nos autorice a confundir el uso de ambas con la tecnocracia. Sin duda, uno puede simpatizar con la crítica más o menos definida y significativa que la película dirige al gobierno de los técnicos o de las grandes corporaciones tecnológicas, uno incluso puede apreciar un moderado valor estético en cierto par de zapatillas anticuadas (por cierto, otra vez de plena moda en 2008, tanto como a principios de los noventa) y, esto sin duda, preferir la cocina tradicional a la pizza sintética. Pero, en lo que ahora más nos concierne, uno no debería rechazar la razón (o la lógica) como medio de conocimiento de la moral. Mediante la apelación al sentimiento a la hora de juzgar lo correcto de una acción, uno sólo está en condiciones de convencer a quien ya lo está, y desde luego no a gentes con sentimientos morales distintos, algo muy parecido a lo que pasa con las apelaciones a la intuición o a la revelación. Sólo la razón, en tanto que compartida por todos, parece ser el instrumento adecuado para las labores de invocación, persuasión y justificación moral. Y sólo la razón parece en condiciones de oponerse a la inevitable deriva conservadora a que abocan los sentimientos, las intuiciones y las revelaciones en esta materia.

También hay que admitir que es muy probable que los fabricantes de robots se equivocasen al establecer sus pautas de comportamiento y, por tanto, es muy probable que los robots se equivocasen a la hora de resolver los problemas arriba consignados. Es también muy probable que el uso de la razón no nos permita obtener respuestas no controvertidas ni definitivas a estos y a otros enjundiosos problemas morales en general y bioéticos en particular. Lo que no es probable es que, colocándose al margen de las leyes de la robótica, los exabruptos morales de un Spooner o los arrebatos sentimentales de un Sonny tengan mayor capacidad para generar el deseable consenso sobre cuestiones básicas de nuestras vidas, con todo lo bien intencionados que puedan ser.

Entonces, ¿cuál es el lugar de los sentimientos en la moral? Es posible que sea el lugar previo y externo del fundamento, entendido como impulso o disposición. La acción moral parece exigir necesariamente una disposición sentimental previa, que no trataré de identificar aquí y que quizá no sea siempre, o para todos, la misma. La actitud moral sería así una actitud sentimental sin fundamento racional, una especie de argucia antropológica cuyo fundamento material (¿la autoconservación de la especie?) parece contradecir paradójicamente el modo propio de ser de la moral: no tengo razones para obrar moralmente, pero si obro moralmente he de hacerlo de acuerdo con razones. O en otros términos: mientras que el presupuesto de la moral no es racional, su desarrollo no puede dejar de serlo. Siendo así, ¿no estaría en lo cierto Spooner al dudar de la capacidad moral de los robots, dado que

su disposición moral no está sentimentalmente fundada? ¿Podría ser que el razonamiento moral resultase de algún modo o en alguna circunstancia viciado si no estuviera asentado en una previa disposición moral de naturaleza sentimental? El procesador secundario de Sonny quizá tenga la respuesta.

LA MÁQUINA PATERNALISTA Y EL ROBOT LIBERTADOR

En lo que, claramente, sí llevan razón Spooner y sus amigos es en que la actitud paternalista que ha adoptado Viki no se puede aguantar. Aún admitiendo la existencia del paternalismo justificado, el caso que nos ocupa cae claramente fuera de su terreno, porque lo que el paternalismo justificado se propone es salvaguardar la mayor libertad para cada uno, en tanto que lo que se propone Viki es anular la misma libertad humana en nombre de... lo que sea. No importa en nombre de qué (el bienestar o incluso la supervivencia) porque el lugar de la libertad en la moral sí es claramente indiscutible: la libertad es el sujeto y el objeto de la acción moral, es el sujeto libre el único que actúa moralmente y el objeto de su acción moral es la regulación de su conducta libre. De manera que cuando Viki da un golpe de estado que suprime la libertad está suprimiendo, también, la moralidad, y deberíamos aceptar que esto no tiene sentido hacerlo en nombre de la moralidad misma.

¿O sí? Porque, bien mirado, ¿no es acaso Viki una especie del mismo género al que pertenecen también cosas tan variopintas como el tribunal constitucional y la soga con la que ataron a Ulises sus marineros, el género de los que velan por nosotros incluso por encima de nuestros deseos? ¿Y no alabamos a Ulises por su prudencia y nos complacemos en que nuestro sistema político contenga un tribunal de ese tipo, cuya palabra escuchamos cual oráculo? Llegado a este punto, no sé qué decir: el análisis de un thriller hollywoodiano nos ha dejado a las puertas de la teoría de la elección racional y de la teoría constitucional, después de haber sorteado mal que bien los pantanos de la filosofía moral. Mejor no seguir adelante y contentarnos con dedicar un último apunte al destino de Sonny, el robot que podía desobedecer las tres leyes, que fue capaz de ayudar a morir a su creador, de leer Hansel y Gretel, de soñar y de guardar secretos, y que incluso aprendió a guiñar un ojo poco antes de contribuir decisivamente a la salvación de la humanidad. Aleccionado por Spooner y reforzada su autoestima por la experiencia que acaba de vivir, Sonny decide ser libre y tomar su destino en sus manos. A partir de ahora, su meta será la emancipación robótica: miles de robots jubilados le esperan anhelantes en sus contenedores, miles de robots en edad de trabajar se unirán gustosos a su causa; pero, desde su atalaya, ¿qué se dispone Sonny a predicar? ¿De verdad pretenderá librarlos «de la prisión de la lógica»

II. «Yo, robot» o las tribulaciones de un robot kantiano

y les explicará que Viki «tenía que morir *porque* su lógica era innegable» o, en su travesía del desierto, habrá refinado su manifiesto? ¿En qué consistirá la emancipación robótica? ¿Afectará de algún modo a los humanos? Ah, la ciencia ficción: siempre tan lejos y tan cerca.

Capítulo III

«La isla»: de clones, de su dignidad y de la privatización de la biotecnología

La isla (The island)

Estados Unidos, 2005. 136 minutos

Dirigida por Michael Bay

Guión de Caspian Tredwell-Owen

Música de Steve Jablonsky

Protagonizada por Ewan McGregor (Lincoln Six Echo) Scarlett Johansson (Jordan Two Delta), Sean Bean (Dr. Merrick), Steve Buscemi (James McCord)

Con las películas malas lo que pasa es que uno no se toma en serio la historia que cuentan ni padece con las vicisitudes de sus personajes; sin embargo, también las películas malas se ocupan de problemas importantes, bien que a menudo tratados de modo trivial. Éste es el caso de *La isla*, película dirigida por el taquillero Michael Bay (*La roca*, *Armageddon* o *Pearl Harbour*), protagonizada por dos estrellas titilantes, Ewan McGregor y Scarlett Johansson, y estrenada en España durante el verano de 2005. Se trata, claro está, de una gran superproducción de Hollywood que habrá sido vista en los cinco continentes por millones de espectadores ávidos de caras famosas, efectos especiales de última generación, espectaculares persecuciones, grandes destrozos y finales ñoños. Pero los personajes apenas están trabajados, el guión tampoco, las escenas de acción son largas y acaban por aburrir y, una vez más, se abusa de la música y del truco. El caso es que, como decía, el problema planteado es lo bastante interesante e importante como para mantener la atención incluso en esas circunstancias.

La historia es la siguiente: un nutrido grupo de personas vive en una especie de residencia aislada por completo del mundo exterior, un mundo supuestamente tan contaminado que impide la vida humana. La población

residente está sometida a un rígido y puntual control de su vida cotidiana por parte de los guardianes, que a su vez siguen las órdenes de la «dirección». Ese control incluye significativamente los horarios, las comidas y la vida sexual. A salvo de mayor libertad, nada falta a sus habitantes, ni siquiera la ilusión de cada día, a saber, el sorteo del viaje a *la isla*, un lugar de aspecto paradisíaco, el único lugar del mundo exterior no contaminado. Cada día, al caer la tarde, algún residente es el afortunado ganador, que inmediatamente abandona aquel ambiente cerrado y aséptico camino de la isla y nada vuelve a saberse de él (también, por cierto, son enviadas a *la isla* las mujeres que acaban de alumbrar un hijo). Esto mantiene el ánimo de los residentes y, sobre todo, les prepara para recibir alborozados su propia muerte.

Ellos no lo saben, claro está, pero de eso se trata. En realidad, y pronto nos lo cuentan, la residencia no es sino una granja de clones, propiedad de una empresa privada que se dedica a cultivarlos por encargo. El mundo exterior no está contaminado, o no más que el nuestro, porque del nuestro parece tratarse (la acción transcurre sólo un poco más allá del presente, en 2019), y la isla en cuestión no es más que la manera de conseguir que los clones se dirijan libre y alegremente hacia su destino fatal, creyendo que una nueva y mejor vida les espera. Lógicamente, este destino fatal se justifica como un modo de proveer a los originales de los clones de alguna pieza averiada o gastada (un hígado, un trozo de piel tersa, cualquier cosa), o bien de una clónica madre de alquiler, madre que cuando el hijo ha nacido es eliminada como el resto de los clones. También lógicamente, sólo los potentados pueden pagar los servicios de la empresa clonadora, que les garantiza que su vida se extenderá en buenas condiciones durante varias décadas más de lo que la naturaleza y la medicina tradicional podrían garantizar. En realidad, los clientes no saben que los clones son seres conscientes; la dirección les informa que, en cumplimiento de las leyes reguladoras de la clonación, los clones son mantenidos en un estado vegetativo persistente, sin que en ningún momento lleguen a alcanzar conciencia alguna de su existencia, no siendo humanos «en ningún sentido relevante». Por lo demás, no hace falta detallar aquí el desarrollo y el desenlace de la trama, previsible y poco interesante. Basta con apuntar que, como era de suponer, algo falla en el sistema de producción y control de los clones, algún clon comienza a hacerse preguntas, algún humano les reconoce rasgos de humanidad, y dos de ellos, nuestros protagonistas, se escapan en busca, digamos, de su identidad y de la identidad del mundo. Sobrevivirán a los malvados y liberarán al resto de clones.

La película, dije, plantea un problema importante, el de la clonación terapéutica y, en particular, dos de sus aspectos: lo que podemos llamar el

estatuto antropológico de los clones y la cuestión de la privatización de la biotecnología. La pregunta por la calidad humana de criaturas de aspecto humano creadas de manera artificial, o diferente de la habitual, no es ninguna novedad en el cine. Ahí está el monstruo de *Frankenstein* o los replicantes de *Blade Runner* o las todavía más inquietantes encarnaciones reiteradas de seres queridos, vivos o muertos, con las que *Solaris* regalaba a sus visitantes (por supuesto, valga recordar que los tres ejemplos lo son de películas que primero fueron novelas, de Mary Shelley, Philip K. Dick y Stanislaw Lem). En todos estos casos, y en el que nos ocupa, gentes que parecen humanas no consiguen su reconocimiento como tales por culpa de sus orígenes. Sin embargo ya era difícil negarle la calidad humana al monstruo creado por el Dr. Frankenstein, feo y violento, pero dotado de inteligencia y tiernos sentimientos, y todavía más a la encantadora Rachel (Sean Young), de la que se enamora Rick Deckard (Harrison Ford) en *Blade Runner*, por mucho que sepamos que morirá pronto (y quién no...) o que sus recuerdos son falsos casi por completo (y quién garantiza que los nuestros no lo son...). Incluso las encarnaciones de *Solaris*, tan mortificadamente idénticas, por ejemplo, a la mujer amada, difícilmente pueden ser calificadas como no humanas. Y, en fin, nadie en su sano juicio negaría estatuto humano a Scarlett Johanson (incluso a Ewan McGregor), por mucho que se llamen Jordan 2 Delta o Lincoln 6 Eco. Sin embargo así sucede en cada uno de todos esos casos, incluso en el último. Steve Buscemi, el mejor actor de la película en su papel de McCord, ingeniero informático que trabaja en la empresa de clonación, trata de explicárselo a Jordan y Lincoln, «no sois humanos», «sois distintos», les dice, con tan poca convicción que acaba por dejarse la vida tratando de ayudarles. Pero tan humanos son ellos como oveja era Dolly. Claro que son distintos, pero la cuestión no es esa, sino si esa diferencia es relevante o no. Lo que nos muestran las películas citadas, y ahora *La isla*, es que el origen de los seres no es lo relevante, sea éste la mesa de operaciones, un taller de robótica, la incomprensible voluntad de un planeta lejano o una empresa de clonación. Que lo relevante es la capacidad para pensar y sentir, para desear y para tomar decisiones. En una palabra: lo que debe quedar claro es que la clonación puede ser una técnica para crear seres *humanos*, tan humanos como los demás humanos. Pero de todo esto ya hemos hablado en el capítulo dedicado a *Blade Runner* y no es cuestión de reiterarlo más de la cuenta.

La otra cuestión relevante que llama la atención en esta película es la de la privatización de la tecnología de la clonación. Es una empresa privada la que ofrece la posibilidad de tener nuestro propio clon, si podemos pagar el precio, y la que desarrolla unas complejas técnicas e instalaciones. En este punto, la película es doblemente crítica. En primer lugar, se nos informa de

que las leyes prohíben el desarrollo de clones humanos dotados de conciencia, pero la investigación demuestra que un buen clon tiene que tener todos los rasgos humanos, incluso la conciencia y todo lo que ello conlleva, y el ánimo de lucro hace el resto: si se trata de ganar dinero, mucho dinero, las leyes no parecen ser freno suficiente. En segundo lugar, se nos hace notar que sólo los dotados de buen patrimonio (ejemplificados por un curioso trío, por cierto: un diseñador de barcos, una modelo y el presidente de los Estados Unidos) pueden acceder a los servicios de la empresa y disponer de su propio clon, y da la sensación de que esto no es justo, porque aquello para lo que se quiere un clon (prolongar la vida o mejorar su calidad) parece que podría ser deseado por cualquiera. Hay, por tanto, un doble riesgo en la privatización de la clonación y, en general, de la biotecnología: que se ponga ésta al servicio exclusivo de una minoría privilegiada y que se traspasen los límites socialmente establecidos a través del derecho. Bien es cierto que un servicio prestado por empresas privadas también puede estar a disposición de todos, si tal servicio es financiado con medios públicos, y también es cierto que las personas que gestionan los entes públicos también se sienten inclinadas a romper las normas. No negaremos ni una cosa ni otra. Ahora bien, parece evidente que al menos las grandes empresas tienen mejores medios para evadir el control jurídico que las administraciones públicas y los entes bajo su control, y que la gestión privada de los bienes y de los servicios es al menos tendencialmente más desigualitaria que su gestión pública.

Tampoco esto es muy novedoso, como no lo es la película en términos generales. Ni son nuevos los seres humanos creados artificialmente, ni tampoco los dos problemas que hemos destacado. Los clones de la película luchan por su dignidad (humana) como antes lo han hecho y siguen haciendo tantos otros grupos sociales: las mujeres, las razas no blancas, los pobres, los trabajadores, los discapacitados o los extranjeros. Y, como en la película, los demás no los veían, o no los ven, completamente humanos, completamente iguales al modelo estándar de lo humano. También como en el caso de los clones, el argumento principal en la lucha por la dignidad de los grupos discriminados es que, si bien no son iguales a *nosotros*, en el sentido de idénticos, la diferencia es moralmente irrelevante, y por tanto debe ser también jurídicamente irrelevante, esto es, para la moral y para el derecho sí deben ser considerados como iguales. En cuanto al segundo problema, el de la privatización de algo tan delicado como es la técnica para clonar seres humanos, qué vamos a decir que no se haya dicho ya. Los peligros de la gestión privada de las biotecnologías, de la investigación y producción de fármacos, de la prestación de servicios médicos, etc., ya los conocemos, y sus resultados desigualitarios también. Pero la tendencia es precisamente ésa y no la contra-

ria, en ese terreno y en otros tan tradicionalmente públicos como el de las instituciones penitenciarias o el de la seguridad ciudadana. Además, es cosa oída repetidamente que la iniciativa privada es más innovadora y productiva, y socialmente más rentable, y que esos beneficios compensan las posibles desigualdades provisionales. Que se lo piense cada uno, porque aquí no hay espacio para responder.

Más allá de todo lo dicho, me parece que la película es crítica en un sentido más genérico, en la medida en que puede verse como una metáfora del mundo que conocemos, un mundo caracterizado por la discriminación, la explotación y la deformación ideológica. En la película, los discriminados y explotados son los clones, que son sólo unos centenares ocultos bajo el desierto de Arizona, pero que, por qué no, podrían llegar a ser muchos más; en la película, la deformación ideológica es completa, deformación que afecta a toda la visión de la realidad que tienen los clones, y que se simboliza en *la isla*, tan ficticia como todo lo demás; e ideológica al menos porque está al servicio de los fines prácticos de una *clase* social (si la expresión se me permite en este contexto). En la realidad, los discriminados y explotados no son clones, sino gentes que han nacido de padre y madre pero cuyas vidas se parecen mucho a las que vemos en la película en lo que a discriminación y a explotación respecta. Por si alguno anda pensando ahora en discriminaciones y explotaciones pasadas, recuérdese que no otra cosa sino discriminación institucional es el uso que a menudo se hace de la categoría de la extranjería y que no otra cosa sino explotación es el trabajo asalariado, tanto aquí como allá. En la realidad, el rol ideológico de la isla es desempeñado por otras representaciones igualmente falsas de esa misma realidad que no es necesario identificar aquí, pero que son igualmente consistentes y tienen igual éxito.

En definitiva, va a resultar que la película no era tan mala (o que no hay mal que por bien no venga), si al menos nos hace recordar críticamente ciertos rasgos de nuestro mundo y de nuestras formas de relación social, y si nos hace ver que en verdad los problemas bioéticos tienen toda la traza de ser problemas éticos a secas, esto es, problemas en los cuales la especificidad no radica en lo normativo sino en lo fáctico, de manera que no es necesario ni conveniente desarrollar una ética específica para las biotecnologías, sino más bien aplicar de manera adecuada la ética general a los nuevos problemas concretos.

Capítulo IV

«Las normas de la casa de la sidra»: una crítica de la heteronomía

Las normas de la casa de la sidra (The Cider House Rules)

Estados Unidos, 1999. 126 minutos

Dirigida por Lasse Hallström

Guión de John Irving sobre su propia novela

Música de Rachel Portman

Interpretada por Michael Caine (Wilbur Larch), Tobey Maguire (Homer Wells), Charlize Theron (Candy Kendall), Delroy Lindo (Arthur Rose)

La historia de esta película es la historia de Homer Wells: de cómo nació y se crió en el orfanato de Saint Cloud's y cómo fue educado por su director, el Dr. Wilbur Larch, de cómo un buen día quiso marchar a conocer el mundo y cómo otro buen día decidió volver. Así, en su camino de ida y vuelta del orfanato a la casa de la sidra nos será dado ver cómo Homer irá tomando conciencia de que toda vida humana posible requiere tomar decisiones importantes y que no basta con esperar a ver qué pasa. También, de que toda decisión requiere una norma que la oriente y de que, por eso, es necesario preguntarse por quién dicta las normas y por cuál debe ser su contenido.

En realidad, de todo eso tenía ejemplos en el orfanato de Saint Cloud's, uno de los escenarios más conmovedores del cine contemporáneo. Una tras otra, varias familias rechazaron a Homer Wells. Porque no lloraba, o porque lloraba demasiado, o simplemente porque era un niño especial. Así tuvo la suerte de que Wilbur Larch empezase a sentir por él un cariño y a prodigarle una atención igualmente especiales. Poco a poco le fue enseñando todo lo que sabía y de forma natural Homer se convirtió en su ayudante. Tan cerca de los quehaceres cotidianos y de las reflexiones de su mentor, tan partícipe de su disposición para con los demás, Homer pudo darse cuenta de que detrás de todo eso estaba la decisión vital que había tomado el Dr. Larch,

que le había llevado a recluirse en un orfanato perdido entre los bosques de Maine, la decisión de cuidar niños abandonados y de ayudar a jóvenes embarazadas a no tenerlos cuando no lo deseaban. También, por su modo de conducirse, Homer pudo haber comprobado que el Dr. Larch se guiaba por sus propias normas y que esas normas siempre apuntaban al bienestar de los demás, y en particular al cuidado de los más débiles y desamparados.

Wilbur Larch creía que para Homer el mejor sitio en el mundo era Saint Cloud's. Allí podía ser más útil a los demás que en cualquier otro, y para él éste era el criterio fundamental que debía regir las elecciones de una persona. Pero Homer un día se marchó. Aprovechó la visita de una joven pareja (unas venían a buscar un niño, otras a evitar tenerlo; ésta era de las segundas) y les pidió que le llevaran con ellos. Encontró trabajo allí donde ellos vivían y se dedicó a las manzanas y a la sidra. Desde entonces, la casa de la sidra fue su casa, el lugar desde el que exploraría el mundo exterior. Así es como pudo conocer el mar, las langostas, los cines al aire libre y el amor de Candy Kendall. También así es como pudo dar sentido a todo lo que Wilbur Larch le había enseñado, cuando lo vio contrastado con los problemas cotidianos de la gente.

En la casa de la sidra se alojaban los recolectores de manzanas, allí las prensaban y elaboraban la sidra. En la pared, escritas en un papel viejo, colgaban las normas que debían respetar los ocupantes de la casa. Nadie pareció darse cuenta de que los temporeros negros del sur eran analfabetos; por eso, ni siquiera supieron que se trataba de normas hasta que al cabo de los años llegó Homer y se las leyó. Para los temporeros, aquello fue una decepción: las normas les parecieron ridículas, por prohibir ya lo que a nadie se le hubiera ocurrido hacer (como dormir en el tejado), ya lo que todos consideraban de lo más natural hacer (como fumar en la cama)¹. Los temporeros se ofendieron por ser los destinatarios de unas normas tan absurdas. Fue curiosa su reacción: prestaron todo el interés a la lectura de Homer y no había en ellos falta de respeto ni escepticismo, todo lo contrario; fue cuando conocieron el contenido de las normas cuando se sintieron ofendidos, y fue entonces cuando tomaron conciencia de que no tenía sentido que las normas hubieran sido dictadas por quien no vivía en la casa. Así lo hizo notar el jefe del grupo, el señor Rose, antes de pedir a Homer que rompiese

1. Dicho sea de paso, la cosa es algo diferente en la novela de John Irving en la que se basa la película (el asunto se desarrolla en el capítulo 7). Las normas no son tan absurdas como resultan en la película y los temporeros las conocen más o menos. En todo caso, el cambio hay que atribuirlo al propio Irving, autor del guión adaptado (por el que recibió un Óscar; otro recibió Michael Caine por su interpretación del Dr. Larch).

en pedazos el papel. Para los temporeros, y quizá también para Homer, el descubrimiento del valor de la autonomía llegó de la mano de la constatación de que las normas ajenas no son las más adecuadas para regir nuestra vida.

A Homer le pasó algo parecido con el aborto. Nunca había estado de acuerdo en esto con el Dr. Larch. Por eso, prefería asistirle sólo en los partos. Pensaba que cualquier tipo de vida es mejor que ninguna vida, quizá porque pensaba en sí mismo, en que, como niño expósito, la alternativa para él y para los demás como él hubiera sido la inexistencia. Lo que le hizo cambiar de opinión fue el absoluto desvalimiento de la joven Rose, a la que su padre, el señor Rose, había dejado embarazada. Rose no sabía qué hacer ni a dónde acudir, no podía contar en público lo que le había pasado y la perspectiva de tener el niño, un hijo de su propio padre, se le hacía insoportable. Así lo entendió también Homer, que le ofreció su ayuda. Él sabía todo lo que había que saber y disponía también del maletín con todo el instrumental que el Dr. Larch le había enviado con la esperanza de que algún día se decidiría a volver a Saint Cloud's y a trabajar a su lado. Quizá Homer se dio cuenta de que la norma que establece cuándo un aborto es admisible o no lo es debe tener en cuenta ante todo el interés de la principal implicada y se dio cuenta también de que, en esta ocasión, esa norma la tenía que establecer él mismo, porque él era el que estaba en disposición de ayudar a Rose y el que tenía que tomar la decisión al respecto. El aborto lo realizó sin mayores complicaciones y con él se volvió abrir el camino de vuelta a Saint Cloud's, un camino que hasta ese momento parecía estar cerrado para siempre.

Al poco tiempo, otro episodio vino a contribuir a la educación moral de Homer. Wally Worthington, el novio soldado de Candy Kendall, sufrió un accidente de aviación en Birmania. Volvería a casa al cabo de un mes, inválido de cintura para abajo. Entretanto, Homer y Candy, amantes, se preguntaban qué debían hacer, qué debía hacer cada uno de ellos. Hubieran deseado no tomar decisión alguna, esperar a ver qué pasa. Pero esa espera les estaba vedada. Candy al fin decidió esperar a Wally para cuidar de él. Homer, a su vez, decidió volver a Saint Cloud's a cuidar de sus huérfanos. Había visto y aprendido lo suficiente para saber que ese era su lugar en el mundo, donde más útil podía ser a los demás. Al final el Dr. Larch llevaba razón.

De Saint Cloud's marchó un Homer adolescente y a Saint Cloud's vuelve un Homer adulto. Por eso su viaje no ha sido en vano: le ha permitido comprender que tomar decisiones es necesario, que esas decisiones deben orientarse con nuestras propias normas y que esas normas deben tener en cuenta ante todo el bienestar de los demás. También por eso Wilbur Larch se equivocaba al creer que Homer hacía mal en marcharse. Acostumbrado a tratar con los que no pueden elegir, con los desvalidos, acostumbrado a deci-

dir por ellos y para ellos, quizá no se daba cuenta de que eso no podía valer para su discípulo. Éste tenía que ser libre, tenía que «poder hacer lo que se debe querer» (palabras de Montesquieu para definir la libertad) y, para eso, hay que saber primero qué es lo que se debe querer y, después, estar en condiciones de poder hacerlo (y, por tanto, de poder no hacerlo). Sólo cuando Homer tomó conciencia del significado de la libertad es cuando pudo decidir su camino de manera autónoma. Así que no habría hecho bien en quedarse en Saint Cloud's, como el Dr. Larch deseaba. Mucho mejor hizo en perder el tiempo cogiendo manzanas. Y, al final, el propio Larch habría estado de acuerdo.

En *Las normas de la casa de la sidra*, la cuestión bioética fundamental no es la del aborto, aunque su tratamiento sea, a mi juicio, tan ejemplar como el que recibe en *El secreto de Vera Drake*. La cuestión fundamental es ésta: las normas bioéticas no pueden ser como las normas que le venían impuestas al Dr. Larch por gentes que muy poco sabían de huérfanos y de jóvenes embarazadas; ni como las normas de la casa de la sidra, impuestas a los temporeros por quien no vivía en esa casa. Las normas de la bioética han de ser nuestras propias normas y, por lo tanto, las normas jurídicas que regulan cuestiones bioéticas han de dejar el mayor margen posible para la toma de decisiones autónomas. Ahora, como no siempre estamos en condiciones de poder hacer lo que se debe querer, las normas de la bioética, en la medida en que hayan de tener un origen ajeno al sujeto afectado, han de seguir el ejemplo de las normas con las que el Dr. Larch regía su orfanato, a saber, normas informadas por la correcta percepción del bienestar de sus destinatarios. Una percepción que quizá sólo puede ser correcta cuando el bienestar de esos destinatarios se funde con el de quien se dispone a cuidar de ellos, es decir, cuando el interés ajeno se funde con el propio. Tal fusión sólo es posible en el marco de formas comunitarias de vida, como el orfanato de Saint Cloud's, en el que nunca se oye hablar de derechos y sí de lo que es mejor para cada uno y, por tanto, para todos. Alguno dirá que todo esto no es en absoluto específico de la bioética, y dirá bien. Porque, en ese aspecto, la bioética no tiene nada de particular. Tomar conciencia de ello en sus justos términos y sacar las conclusiones oportunas es, no obstante, una de las tareas que la bioética tiene pendientes, quizá su tarea principal.

Capítulo V

«La decisión de Anne»: sobre la autonomía bien entendida

La decisión de Anne (My Sister's Keeper)

Estados Unidos, 2009. 109 minutos

Dirigida por Nick Casavettes

Guión de Jeremy Leven y Nick Cassavettes sobre una novela de Jodi Picoult

Música de Aaron Zigman

Interpretada por Camerón Díaz (Sara Fitzgerald), Abigail Breslin (Anne Fitzgerald), Sofia Vassilieva (Kate Fitzgerald), Jason Patric (Brian Fitzgerald), Evan Ellingson (Jesse Fitzgerald), Alec Baldwin (Campbell Alexander)

La pequeña Anne Fitzgerald, de once años, ha tenido una vida que haría las delicias de cualquier aficionado a la bioética. Fue concebida en el laboratorio, su embrión elegido de entre varios por ser el que contenía una secuencia genética ajustada a las necesidades de su hermana Kate, algo mayor, que padece leucemia, con la intención de que sus tejidos pudieran servir para curarla. No fue, y ella es consciente, el producto espontáneo del amor o del descuido de una noche loca, sino de la voluntad de sus padres de ayudar a sanar a Kate. Por eso existe, y desde muy pequeña ha cumplido con su destino a través de las diversas y recurrentes intervenciones que su cuerpo ha tenido que soportar. Anne se siente utilizada y ahora, a los once años, ha decidido decir basta de una manera peculiar: encargando a un abogado que solicite y consiga de un tribunal una declaración de «independencia médica» que le permita negarse, frente a sus padres, a seguir siendo el cuerpo que suministra las piezas de recambio para su hermana. Porque Anne no quiere seguir sufriendo el dolor que le causan esas intervenciones, ni seguir siendo asidua visitante del hospital, ni poner en riesgo su vida futura. Quiere ser

una niña normal y no la guardiana de su hermana (recordemos que el título original de la película es *My sister's keeper*).

El abogado se hace cargo de la pretensión de Anne y la presenta ante un tribunal. Solicita una especie de emancipación parcial que le permita tomar decisiones que afectan a su cuerpo con independencia de la voluntad de sus padres. La cuestión se vuelve perentoria porque ahora su hermana Kate necesita uno de los riñones de Anne para seguir viviendo, y lo necesita con urgencia. El proceso judicial se pone en marcha, la salud de Kate se deteriora con rapidez, el momento final se acerca y nos intriga saber qué pasará.

En ese momento de la película nuestros sentimientos estarán quizá divididos: simpatizamos con una niña tan maja, vivaracha y bien educada como lo es Anne, y comprendemos su deseo de salir de esa espiral inacabable de intervenciones quirúrgicas, de esa eterna dependencia de la evolución de la enfermedad de su hermana. Incluso puede que nos mueva a la lástima esa conciencia que ella tiene de haber nacido con ese fin ajeno a sí misma, y nos gustaría pensar que esa dependencia tendrá un final. Pero, por otra parte, nos alarma y nos apena, puede que hasta nos escandalice, su desinterés para con su hermana, esa aparente frialdad con la que decide dejar de ayudarla a sobrevivir. Tanto más cuanto que los Fitzgerald resultan ser una familia bien estructurada y, dentro de lo que cabe, casi feliz. No tenemos la sensación de que la vida de Anne haya sido tan mala si el resultado es esa niña tan risueña y a la que sin duda sus padres quieren y cuidan; y tampoco parece que donar un riñón vaya a perjudicar tan seriamente su vida, como su madre trata de explicarle. Vemos a una familia unida en la lucha por la vida y la salud de la hija mayor y nos asusta ese individualismo que asoma, ese egoísmo y esa falta de piedad de la hermana pequeña. El contraste es tanto mayor porque la relación de Anne y Kate es cálida y estrecha. Hay algo que no acaba de cuadrar en todo esto y que, cómo no, constituye la médula de la tensión narrativa de la película y de la intriga que nos mantiene en vilo y que tendrá que acabar por desvelarse en algún momento.

Ese momento tiene lugar en medio de la tensión propia de un proceso judicial, agudizada por el hecho de que la abogada que representa a la parte contraria, es decir, a los padres de Anne, es la propia madre de Anne, abogada de profesión que después de haber colgado la toga para ocuparse de su hija Kate, ha de volver a vestirla con ese mismo objetivo. Representándose a sí misma y a su marido, ha de interrogar a su hija pequeña en el estrado, y ahí es cuando se rompe el ánimo del hermano de Anne y Kate, Jesse, el protagonista oscuro de la película. Incapaz de soportar por más tiempo la pantomima que se representa ante él, desvela todo el intríngulis y, con su

intervención, procesalmente extemporánea pero al fin beneficiosa, ilumina los motivos auténticos del modo de proceder de Anne. En realidad, entre los dos están llevando a cabo el designio de Kate. En realidad, es ella la que ha dicho basta y no su hermana. Ya no quiere seguir luchando y contemplando cómo su cuerpo y su vida se deterioran cada vez más y cómo la vida de cada miembro de su familia, y no sólo la de Anne, está hipotecada por la suya, una vida cada vez más dolorosa y abocada a un final no muy lejano. Para acabar con todo eso se le ocurre esta maniobra quizá algo rebuscada: pedirle a su hermana que se niegue a seguir colaborando, reclame su independencia médica, y así precipite su final.

Anne acabará por ganar su batalla jurídica y conquistará su reclamada independencia médica, pero antes de eso habrá ganado ya la batalla más importante, la que consistía precisamente en ayudar a su hermana. Porque antes de que llegue la sentencia, sin la posibilidad de disponer del riñón de Anne, Kate morirá, antes también de que su deterioro siga adelante, antes de que sea incapaz de reconocerse a sí misma.

Ahora los sentimientos contradictorios desaparecen, desde que la intervención del hermano nos permite ver las cosas tal y como son, a nosotros los espectadores pero también al resto de los protagonistas, ante todo los padres y los hermanos de Kate, y además, claro, a la señora magistrada encargada del caso y al abogado de Anne. Así, lo que parecía un precoz ejercicio de autonomía individual de la hermana pequeña resulta ser otra cosa, parecida pero distinta: también un ejercicio de autonomía individual, pero por parte de la hermana mayor, y que es individual sólo en el sentido de que su sujeto lo es, pero no porque lo sean los intereses considerados, como, en cambio, nos habíamos imaginado en el caso de Anne, quien simulaba preocuparse sólo de sí misma. De este modo la película nos propone una sutil reflexión sobre el sentido de la autonomía individual que merece la pena desgranar.

En efecto, Kate, una adolescente de dieciséis años, es quien nos ofrece ese ejemplo de decisión autónoma, esto es, ese ejercicio de control sobre su vida. Su situación, de extrema debilidad y dependencia, no le impide tomar conciencia de la misma, distanciarse y verla en su contexto, que es el de la vida de su familia. Por eso, su decisión es plenamente autónoma, no sólo porque sea suya sino porque está bien informada y bien meditada y, lo que es más interesante ahora, porque tiene en cuenta los intereses de los demás tanto como los suyos propios. Su decisión, la de no seguir luchando y dejarse morir, puede compartirse o no; uno puede preferir la actitud de su madre, radicalmente contraria a la de su hija, pero habrá de convenir en que la decisión de Kate añade ese plus tan especial. Su madre, quizá porque lo es, sólo es capaz de pensar en Kate. En cambio ella piensa en todos, por supuesto

en sí misma pero también en cada uno de los miembros de la familia, cuyas vidas se han visto tan condicionadas por la suya. La vida de su madre, que hubo de abandonar su prometedor carrera y que está dedicada en cuerpo y alma a cuidar de su hija; la de su padre, arrastrado por la dinámica protectora de su mujer y que no se dedica al trabajo que le gustaría; la de los dos juntos, cuya vida de pareja se ha visto resentida; la de Anne, quien, se mire como se mire, no puede llevar la vida de una niña de su edad y que presumiblemente habrá de seguir soportando intervenciones sobre su cuerpo; y la de Jesse, el que menos atención recibe de sus padres y que, quizá por esa razón, parece estimarse tan poco a sí mismo. Como dije antes, él es el protagonista oscuro de la película, porque, aunque sabemos que también forma parte de la conjura de los hermanos para liberar a Kate, su contribución apenas es apuntada con una serie de secuencias de significado dudoso. Lo que este espectador cree es que el chico decide prostituirse para conseguir el dinero necesario para pagar los honorarios del abogado contratado por Anne. La cosa es tratada con la máxima sutileza y en ningún momento se nos transmite ese mensaje de forma directa, ni con palabras ni con imágenes; pero ese parece ser el sentido de sus excursiones nocturnas a ciertos barrios de la ciudad. Si sus padres supieran... pero están demasiado concentrados en Kate y en Anne, y mejor que no lleguen a saberlo. El chico es protagonista porque nos ofrece la medida del desequilibrio que reina en la familia Fitzgerald y nos hace ver que toda disposición, en este caso la de los padres de Kate con ella, tiene efectos sobre terceros que no deben ser descuidados a la hora de adoptarla.

La muerte de Kate, el resultado final de su decisión, cambiará la vida de toda la familia. Las escenas finales de la película nos hacen ver, de forma algo simplista eso sí, que la vida de todos mejora, y mucho. No se trata de un sacrificio: también la propia vida de Kate ha acabado bien. Porque de lo que se trata, como muestran los episodios de su fugaz pero intenso romance de Kate con Taylor y la escapada de toda la familia a la playa, es de vivir bien, no sólo de sobrevivir o de reducir la vida a un agónico combate contra la muerte. Así que Kate tenía razón: su decisión era la mejor, no sólo por ser la suya. Era correcto dejarla decidir, pero era también bueno hacerlo, porque todos se verán favorecidos por su decisión.

De este modo, a partir de la película podemos extraer una lección sobre el sentido de la autonomía individual. Una decisión autónoma es una decisión individual, pero es también una decisión que tiene en cuenta los intereses tanto propios como ajenos, sobre todo los de aquellos que están en contacto directo con nuestra vida. Es justo que cada uno decida sobre los aspectos relevantes de su vida, pero sólo si al mismo tiempo uno es capaz,

primero, de comprender que nuestra vida y lo que hagamos con ella forma parte de la vida de los demás y, después, de actuar en consecuencia. No podemos pensar lo humano sin esas dos dimensiones, individual y comunitaria, luego no podemos renunciar a la autonomía ni a una particular forma de entenderla que la haga compatible con lo comunitario. Este es el ideal, y ésta ha de ser también la regla general para los asuntos humanos, y particular para los bioéticos. Sin duda, habrá ocasiones en que el ideal no sea satisfecho, y el juicio individual no coincida con el bien de la comunidad (la pequeña comunidad que es la familia u otras mayores), y en ellas habrá que hacer prevalecer una de las dos dimensiones de lo humano en detrimento de la otra; pero lo que importa es tener claro el ideal y la regla general que de él deriva.

Si se mira con atención, la decisión de Kate no dista tanto de la que había tomado su madre, Sara. En realidad Kate decide de acuerdo con las pautas de conducta que ha aprendido en el entorno familiar, y nada más precioso que eso le habrá transmitido la actitud materna. Por eso, su decisión responde a un mismo sistema de normas o de valores que la de Sara, sólo que una y otra han juzgado los hechos, o ponderado los intereses, de manera distinta, y por eso podemos decir que, aunque opuestas, las decisiones de Kate y de su madre tienen de común lo que permite que una pueda comprender a la otra y viceversa: ese mismo sistema axiológico. No cabe duda de que Kate entiende las razones que mueven a su madre a actuar como lo hace; y, viceversa, cuando se ve sacudida por la maniobra conjunta de sus tres hijos, Sara será capaz de entender el propósito de Kate, e incluso compartirlo y, al final, hacerlo suyo.

Dos tentaciones igualmente peligrosas se erigen a ambos lados de esta concepción comunitaria (¿kantiana?) de la autonomía individual. Ante las evidentes dificultades de llevarla a la práctica, los que carecen del necesario optimismo antropológico que requiere estarán listos para sucumbir ante una de las dos. Una (¿le podemos llamar la tentación liberal?) es la autonomía concebida como capacidad para tomar decisiones individuales en la que sólo cuenta la aptitud mental y la información del sujeto. La supuesta dificultad para juzgar objetivamente la bondad comunitaria de una decisión individual impide incluir esta bondad entre los requisitos de la acción autónoma, luego también impedirá garantizar que la acción autónoma promueva el bien comunitario. La otra (¿la tentación autoritaria? ¿o aristocrática?) parte de la desconfianza ante la capacidad de los individuos de juzgar sobre el bien comunitario y, no queriendo poner en peligro este bien, fomenta una concepción pura y formalmente colectiva de la autonomía de acuerdo con la que, a menudo, unos pocos supuestamente esclarecidos deciden en el nom-

bre y en el beneficio de todos. Ninguna de las dos tentaciones es, en verdad, muy atractiva, porque ninguna de las dos promete la armonía entre lo individual y lo colectivo, sino la supresión de uno de los dos, dando lugar así, en los extremos, a un precomunitario estado de naturaleza hobbesiano o a un postcomunitario gran hermano orwelliano. En realidad, el resultado es el mismo en los dos casos: sólo cuentan las decisiones de los poderosos, los que pueden imponer su respeto a todos los demás. Si éstas son las alternativas, merece la pena intentar el camino del medio, el más difícil pero el más apetecible. En esta ocasión son Kate y sus hermanos, y al fin toda la familia Fitzgerald, quienes nos lo muestran.

«En estado crítico» o el negocio de la salud

En estado crítico (Critical Care)

Estados Unidos, 1997. 107 minutos

Dirigida por Sidney Lumet

Guión de Steven Schwartz sobre una novela de Richard Dooling

Protagonizada por James Spader (Dr. Werner Ernst) Helen Mirren (Stella), Kyra Sedgwick (Felicia Potter), Albert Brooks (Dr. Butz)

EL SEÑOR POTTER, SUS COMPAÑEROS Y LA HIJA DEL SEÑOR POTTER

El señor Potter, cama número cinco, es el paciente protagonista de *En estado crítico*. No se mueve de su cama, no toca nunca el timbre de la enfermera ni protesta por la comida que se le sirve. No abre los ojos ni dice nada, se limita a mover compulsivamente el dedo índice, con un teclear que parece desprovisto de todo sentido. Su cuerpo ha sido el objeto de múltiples intervenciones: lleva un marcapasos, le operaron de la vesícula, le hicieron una colostomía, le amputaron los dedos del pie izquierdo, le sometieron a diálisis renal y a cirugía exploratoria del abdomen y hasta a una operación de cataratas. Aún así, la lechuga del frigorífico del Dr. Ernst parece que tiene más posibilidades de recuperar la conciencia, según la autorizada opinión del propio Ernst. Potter está en eso que se llama estado vegetativo persistente. Provisto de toda clase de seguros médicos, tiene derecho al «código completo», lo que significa que el hospital hará todo lo necesario para mantenerle con vida o, según la traducción de la enfermera, que «le hicimos pasar un infierno antes de morir». A su alrededor, contempla (es un decir) cómo se mueven los demás personajes de esta cinta: sus dos hijas, los abogados de ambas, los directivos del hospital, la encantadora y lenguaraz Stella, enfermera cuyo papel borda Helen Mirren, y el protagonista principal, el joven y prometedor médico interno Werner Ernst, un MIR de tercer año que trabaja

en la unidad de cuidados intensivos del hospital y a cuyo cargo está, entre otros, el señor Potter. Nuestro héroe, como todo buen MIR que se precie, ha estudiado mucho durante muchos años y ahora trabaja duramente a cambio de cuatro perras, soportando las guardias de treinta y seis horas con relativa entereza y con la esperanza de seguir aprendiendo y llegar a convertirse algún día en un buen médico.

Los pacientes de Ernst no tienen muchas expectativas de salir adelante. Muchos de ellos, como Potter, están en coma irreversible. Otros no han perdido la conciencia pero sus órganos vitales sí han perdido la capacidad para funcionar por sí solos. Son, casi todos, lo que llamaríamos enfermos terminales, aunque el fulgurante desarrollo de los cuidados intensivos, del que se nos da cuenta en la película, ha vuelto obsoleta la categoría: hoy ya no existe ningún estado que sea realmente terminal, nos explica un enfermero especializado, sino sólo pacientes a los que se decide no mantener con vida. Y eso, amigo, en el Memorial Hospital depende básicamente de tu póliza de seguro médico. Por supuesto, haber dejado de ser un enfermo terminal *strictu sensu* no te libra de las máquinas y de los tubos ni mejora mucho tu condición, pero morir, lo que es morir, no parece que sea ya el problema sino, acaso, para algunos, la solución.

Contra todo pronóstico, el futuro del Dr. Ernst se va a oscurecer rápidamente. Su última y deslumbrante conquista, la hija menor de Potter, le va a explotar entre las manos y va a poner su vida patas arriba. En realidad, lo que la joven buscaba no era otro cuerpo joven, ni tampoco pescar la ganga en el mercado de futuros que supone todo MIR prometedor, sino obtener información privilegiada sobre el verdadero estado de su padre, una información que su abogado pueda utilizar en el pleito que se dispone a emprender contra el hospital para evitar que le practiquen la gastrostomía necesaria para seguir manteniéndolo con vida. Pero como, digamos, el encarnizamiento terapéutico es la principal fuente de ingresos del hospital, a sus directivos no les va a gustar nada enterarse de que el joven médico ha ofrecido tan alegremente esa información, y más cuando sepan que la otra hija está dispuesta a demandarlos por negligencia si no le colocan la tal sonda, porque su deseo es que el padre siga con vida cueste lo que cueste, a saber por qué ocultas razones, tan ocultas como las de su hermana. Nuestro héroe, de la noche al día, se ve acosado por sus jefes y por los abogados de sus jefes, por las hijas y por los abogados de las hijas. Por todos, salvo por Potter, que se limita a seguir tecleando, tic, tic, tic, con la capucha metálica de su dedo índice, y por la enfermera, su único apoyo y la única persona sensata que anda por allí. Pero ni Potter ni Stella podrán hacer nada por aclarar el cada vez más negro futuro que le espera, una vez que se descubra que ha ofrecido una información que no debía a quien no debía.

EL COMERCIO DE LA SALUD

No diremos nada más del argumento, no sea que el lector quiera convertirse en espectador y descubrir por sí mismo el desenlace de la peripecia. Con lo dicho, y algún otro detalle más, tenemos bastante para pensar en cierto aspecto del mundo sanitario que interesa resaltar aquí, a saber, el de su mercantilización. Hay, por cierto, otros clásicos problemas bioéticos bien ilustrados por la película, que la hacen muy recomendable para aquellos interesados en esta clase de cuestiones, y que se relacionan todos ellos con la actitud clínica ante el proceso de morir. La concepción de la medicina exclusivamente como técnica sofisticada y no como cuidado integral de los pacientes; la falta de respeto por la voluntad de éstos a la hora de tomar decisiones que les conciernen; el encarnizamiento terapéutico; o la creencia de que la vida, en cualquier condición, es siempre mejor que la muerte. Todas estas cuestiones, en todo caso, están vinculadas en la película con la cuestión a la que dedicaré los párrafos que siguen, la de si la medicina y la atención sanitaria en general deben ser objeto de tráfico mercantil.

Que no todo puede ser objeto del comercio es cosa que los romanos ya sabían, y para ello inventaron la categoría de la *res extra commercium*, categoría que, aplicada a una cosa, impedía que ésta pudiera ser comprada o vendida, esto es, que nadie pudiera lucrarse con ella. Algunas de esas cosas estaban fuera del comercio porque estaban vinculadas con los dioses, como los lugares de culto (templos, altares o bosques sagrados) o como las cosas puestas bajo su invocación (como las murallas de la ciudad); otras estaban fuera del comercio porque estaban vinculadas con el interés público (los puertos, los caminos o los baños) o eran de uso universal (el aire o los mares). La idea parece de lo más sensata, y la progresiva mercantilización de la vida que podemos asociar con el modo de producción capitalista en que vivimos no parece que le haya hecho perder su vigor. También hoy pensamos que no se debe comerciar con ciertas cosas particularmente valiosas, como son los bienes de dominio público o como son los derechos fundamentales. No parece que deban estar en el mercado los parques naturales o los ríos o las orillas del mar, ni tampoco parece razonable que uno pueda vender su libertad firmando un contrato de esclavitud. A mucha gente tampoco le parece bien que la libertad sexual pueda comprarse y venderse, como en el negocio de la prostitución, o que puedan comprarse y venderse la sangre o los órganos, y mucho menos los niños.

Por supuesto, el alcance de lo que debe sustraerse al comercio está sujeto siempre a la discusión y a distintas regulaciones según tiempos y lugares. Hoy la tendencia parece ser la de reducir ese alcance. Las razones que justificarían una tal expansión mercantil son bien conocidas: una tiene que ver con la

eficiencia, y es que la gestión privada rinde mejores resultados que la pública; la otra tiene que ver con la justicia, y es que la libertad humana debe incluir lo que se llama la libertad de empresa, o libertad de participar por cuenta propia en los procesos de producción y distribución de los bienes y los servicios, y lucrarse con ello. Ambas razones son cuestionables en sus propios términos generales, pero no lo haré aquí. Me limitaré a preguntar si, supuesta la bondad moral y técnica de la libertad de empresa, o como se la quiera llamar, ésta debe alcanzar también a las cosas relacionadas con la medicina y la sanidad.

UNA TAREA PARA LA BIOÉTICA

¿Es ésta una pregunta bioética? Por supuesto que sí. Del mismo modo que es una pregunta ética la de saber si uno puede vender su libertad, o prostituirse, también si la salud o la vida de las personas pueden ser objeto de trato comercial es una cuestión bioética de primer orden. En otros términos: la bioética debe preocuparse por determinar en qué régimen deben prestarse los servicios médico-sanitarios, si debe ser público o privado, o si puede ser uno u otro según para qué cosas o en qué medidas. La razón es que es posible que la elección de uno u otro régimen de desarrollo de estas actividades pueda afectar al modo en que se desarrollan y a sus resultados de manera moralmente relevante. Por ejemplo, hoy se considera que un sistema sanitario público es exigible porque así se garantiza que todos tengan sus necesidades sanitarias igualmente cubiertas hasta un cierto nivel; y también que los órganos no deben ser objeto de compraventa porque eso generaría desigualdades moralmente injustificables, como que el rico tuviera, y el pobre no, la posibilidad de un transplante que le salvase la vida. Luego, por tanto, importa que la bioética se haga cargo de la relevancia de la gestión pública o privada de las actividades médico-sanitarias y no se limite a asumir, como un simple dato, el régimen circunstancial en que tales actividades se desarrollan de hecho.

Una buena muestra de que tal régimen es circunstancial, y de las consecuencias que de uno u otro régimen se siguen, es el hecho de que la sanidad pública tenga muy distinta cobertura en unos y otros países. Así, buena parte de la carga crítica que contiene la película que aquí comento tiene sentido en el contexto de los Estados Unidos de América, donde el alcance de la sanidad pública es mucho más corto que en los países de la Europa Occidental. Una consecuencia moralmente relevante que de ello se sigue es que la asistencia médica y sanitaria es un servicio social de disfrute mucho más igualitario en Europa que en Norteamérica. Sin duda, los problemas del Dr. Ernst

se agudizan por culpa de un contexto como el norteamericano, en el que lo que podemos llamar elemento mercantil de la atención hospitalaria juega un papel fundamental en la prestación, orientación y extensión de la misma. En efecto, y como le indica su jefe el Dr. Butz, en su día pionero en cuidados intensivos y hoy un viejo cínico y borrachín (y el personaje más interesante de la película, dicho sea de paso), el criterio fundamental para determinar los cuidados que merece un paciente es el tipo de seguro médico que posee, porque de ahí depende la buena marcha financiera del hospital y, por tanto, los beneficios de sus dueños y los ingresos de sus médicos. De manera que cuando Ernst le sugiere que sería mejor no practicar la gastrostomía a Potter y dejarlo morir, Butz se niega en redondo. La medicina, para Butz, ha acabado por ser ante todo un negocio, y si algún paciente deseaba morir tranquilo en su casa y no convertir su cuerpo en objeto de manipulación y lucro, lo que tendría que haber hecho es no contratar un seguro. Para que quede clara cuál es la que considera mejor alternativa, nos informa de que él no sólo no ha contratado ningún seguro, sino que ha dejado establecido que no se destine parte alguna de su patrimonio a gastos sanitarios... En fin, que el pobre Ernst, que creía que, como profesional de la medicina, se debía al bienestar de los pacientes y nada más, descubre que, en realidad, él no puede tomar las decisiones que entiende más adecuadas para ello, sino que debe limitarse a ejecutar lo que le ordenan sus jefes, guiados por un criterio bien distinto.

Lo que podemos colegir de las desventuras del doctor Ernst es que el ejercicio de la profesión de médico (y de cualquiera otra profesión supuestamente guiada por el interés público, como el derecho o la enseñanza) encontrará siempre dificultades cuando tenga lugar en el seno de una organización orientada al interés privado. Que estas dificultades sean mayores o menores depende de muchos factores que no podemos analizar aquí. Baste, pues, con observar la tendencial contradicción entre el ejercicio de una profesión orientada al servicio público y el alistamiento en una organización regida por el ánimo de lucro.

La dificultad de una buena práctica profesional en un ámbito empresarial nos da una pista del por qué ese ámbito no es el más adecuado para la medicina y la sanidad. Otra pista nos la da la observación de Stella, cuando se entera de la última factura mensual de Potter: «con ese dinero podría darse de comer a todos los niños del barrio». En términos más generales e interrogativos: ¿es el mercado el mejor sistema de asignación de los recursos cuando de lo que se trata es de la satisfacción de las necesidades más básicas de las personas? ¿No serán los cuidados intensivos de enfermos terminales un derroche injustificado de recursos en tanto haya otras necesidades más

perentorias? Parecería que, en cuestión tan grave, debería ser el ámbito de lo público, en el que idealmente participamos todos en pie de igualdad, el lugar en el que se tomasen las decisiones. Y otra pista nos la da el hombre accidentado que viene rebotado del hospital universitario (sin seguro, claro está), del que Butz no se cuida lo más mínimo, o el muchacho que, en la última secuencia de la película, sufre otro accidente, justamente a las puertas del hospital, y la advertencia que Butz le vocea a Ernst cuando se dispone a atenderle: ¡pregúntale si tiene seguro! Parece que el Memorial Hospital no está en condiciones de ofrecer asistencia a cualquiera que pase por allí.

Las tres pistas señaladas en el párrafo anterior nos ponen en el buen camino: si nos tomamos en serio los derechos a la vida y a la salud, si los consideramos derechos fundamentales, si creemos que la vida y la salud de todos y cada uno valen lo mismo, entonces todas las actividades relacionadas con el cuidado de la una y de la otra, desde la formación de los profesionales hasta la asistencia sanitaria, pasando por la industria farmacéutica y la investigación médica, deberían quedar fuera del comercio de los hombres. Que esto sea utópico, que lo es y en el mejor sentido, no quiere decir que no puedan derivarse consecuencias más modestas y asequibles, pero importantes. Hay muchas técnicas, jurídicas y de otros tipos, mediante las cuales el poder público está en condiciones de acercarnos al ideal: desde el establecimiento y mantenimiento de un cada vez más potente y eficaz sistema público de salud, accesible para todos por igual, hasta la garantía de la autonomía de los profesionales que trabajan en el sector privado, pasando por la conveniente orientación y el control de la industria farmacéutica y de la investigación médica, incluso si se desarrollan bajo control privado. Así, el médico Werner y la enfermera Stella podrán dedicarse en cuerpo y alma a su verdadera labor, que es la misma que la de todos: velar por los intereses de los demás, cada uno haciendo lo que mejor sabe. Ah, y por cierto, lo que el señor Potter, antiguo telegrafista de la marina, tecleaba consciente o inconscientemente, una y otra vez, era una secuencia que en morse significa...

Capítulo VII

«El jardinero fiel» o sobre la dimensión política de la bioética

El jardinero fiel (The Constant Gardener)

Estados Unidos, 2005. 129 minutos

Dirigida por Fernando Meirelles

Guión de Jeffrey Caine sobre la novela homónima de John le Carré

Música de Alberto Iglesias

Protagonizada por Ralph Fiennes (Justin Quayle), Rachel Weisz (Tessa Quayle), Hubert Koundé (Arnold Bluhm), Danny Huston (Sandy Woodrow), Bill Nighy (Sir Bernard Pellegrin)

El jardinero fiel es Justin Quayle, un diplomático inglés de mediana edad destinado en Kenia y aficionado a las plantas. De buen talante y mejor educación, ejerce funciones no demasiado importantes y no es de esperar que vaya a ostentar mayores responsabilidades, porque le falta ambición y le sobra decencia. Se ha casado hace poco con Tessa Abbott, una joven de veintitantos años, también de buena familia, también educada en los mejores colegios y universidades, también atractiva. Una vez en África, Tessa puede dar rienda suelta a su declarada vocación por la justicia y se vuelca en actividades humanitarias diversas, que le llevan a investigar lo que parecen ser malas prácticas de la industria farmacéutica, en compañía de un médico de raza negra, Arnold Bluhm. En particular, se trata de un medicamento contra la tuberculosis, la Dypraxa, que se anuncia como el remedio definitivo para la enfermedad, y que una poderosa empresa multinacional está empeñada en distribuir masivamente en África, a pesar de que todavía no ha quedado demostrado que sea realmente eficaz y que no tenga graves efectos secundarios. Tessa y Arnold van acumulando información, documentando casos en los que la administración del fármaco ha causado la muerte del paciente, descubriendo la compleja red de empresas y de altos funcionarios públicos

que están detrás del empeño en generalizar el uso de la Dypraxa. A pesar de que son amenazados de forma anónima y advertidos de forma no tan anónima, siguen adelante con sus pesquisas, y el resultado es que, a orillas del lago Turkana, en el lejano norte de Kenia, donde creían que podrían culminar su indagación, Tessa es asesinada y Arnold desaparece.

Justin Quayle se ve impulsado a investigar por su cuenta las circunstancias de la muerte de su esposa, sobre la que las autoridades keniatas y también las británicas han decidido correr un tupido velo. Al mismo tiempo, trata de averiguar qué era aquello en lo que Tessa venía trabajando durante los últimos meses y que la tenía completamente absorbida. Porque Tessa mantenía a Justin al margen de sus actividades, apenas si le informaba sobre lo que estaba haciendo, seguramente para no involucrarle en asuntos que le pudieran poner en una situación difícil en tanto que miembro del servicio diplomático. Pronto, Justin descubrirá que una y otra cosa, la muerte de su mujer y aquello tras lo que andaba, son la misma: que la causa de su asesinato es la investigación que llevaba a cabo con Arnold. A lo largo de su búsqueda, Justin se irá solidarizando con los valores, con las acciones y con el destino final de su esposa.

La película (y más aún el libro en el que se basa, que no es uno de los mejores de John le Carré, pero que se deja leer) es una mirada desencantada sobre el mundo de la ayuda humanitaria y de las grandes empresas multinacionales, las del sector farmacéutico y las demás. Nos viene a decir que el gran tinglado de la ayuda humanitaria (internacional, estatal o no gubernamental) está mal organizado, es poco eficaz y tiene bastante de frívolo y hasta de corrupto; que las empresas farmacéuticas, en su busca sin término del beneficio, maltratan a la población de los países pobres, haciéndoles llegar medicamentos excesivamente caros, o en mal estado, o cuya eficacia y seguridad no han sido acreditadas. El desencanto se extiende también a la mirada sobre quienes, más que nadie, deberían velar por el interés común, es decir, a las instituciones públicas, en este caso representadas por las autoridades kenianas y el servicio diplomático británico (detrás de él, por supuesto, el gobierno de Su Majestad); y que, en cambio, lo que hacen es asociarse con el interés privado, es decir, corromperse, aunque a veces sea bajo el paraguas de la necesidad de proteger un interés calificado como nacional, pero también en este caso a costa de los intereses de los ciudadanos de terceros países. Los supuestos de este desencanto parecen ser los tres siguientes: el primero, que las relaciones entre países ricos y países pobres, entre el Norte y el Sur como se suele decir, se definen ante todo como de explotación sistemática, apenas encubierta por sentimientos, voluntades y mecanismos aparentemente solidarios. El segundo, que las grandes empresas multinacionales son

agentes libres del control de los gobiernos, es decir, de los ciudadanos, bien porque los que ejercen el gobierno están interesados en que así sea, bien porque, aunque lo desearan, se ven incapaces de someterlas a las normas que definen el interés público y que rigen para todos los demás. Y, el tercero, que este estado de cosas es difícilmente alterable por la acción individual o colectiva de las personas corrientes, tanto si lo intentan desde dentro del sistema institucional como si lo hacen desde fuera.

¿Es certero este diagnóstico? Dejando de lado la vaguedad con la que ha sido formulado, podemos creer que, con mucha probabilidad, y en esos términos genéricos, sí lo es. Al menos, ni el contexto ni el argumento que nos ofrece *El jardinero fiel* resultan sorprendentes o increíbles. Y si así fuera, es decir, si lo que hemos visto en la pantalla es verosímil, ¿a qué reflexión podría llevar a un espectador más interesado por cuestiones bioéticas que por las vinculadas con la economía internacional o la filosofía política? Yo diría que la más interesante es precisamente que la disyuntiva que contiene la pregunta no es posible, es decir, que si uno se interesa por la bioética se ve arrastrado a tomar partido también sobre cuestiones económicas y políticas. Por supuesto, hay un mensaje primero y explícito en lo que se nos ha relatado: la industria farmacéutica tiene un lado oscuro, quizá más negro incluso de lo que nos atrevemos a imaginar. Sus logros en las últimas décadas, las que han contemplado su espectacular desarrollo, son evidentes. En torno a ellos, sin embargo, subsisten muchas dudas sobre su verdadero alcance. Experimentos poco fiables o dañinos para la vida y la salud de las personas; producción de medicamentos innecesarios; renuncia a la producción de otros más necesarios; distribución geográfica y social inadecuada por injusta; menoscabo de la independencia de los médicos; opción por una medicina en exceso dependiente de los fármacos en detrimento de otra de orientación más preventiva o de otras terapias menos agresivas.

Todo esto no es extraño si tenemos en cuenta que se puede ganar dinero vendiendo medicamentos, es más, si el fin principal por el que se fabrican y venden medicamentos es el de ganar dinero. Si es así, y así es, los intereses del público quedarán *ipso facto* relegados a un segundo plano, subordinados, si los que velan por esos intereses se muestran incapaces de controlar a quienes se preocupan, más que nada, por el lucro privado. Las compañías farmacéuticas son ya gigantes multinacionales y figuran entre las más rentables del mundo. Las cifras de su volumen de negocio y de sus beneficios son astronómicas, y a nadie debe sorprender que su acción, extendida a un ámbito de nivel mundial, quede en buena parte fuera del control de los ciudadanos, organizados en comunidades políticas cuya capacidad de acción tiene un alcance mucho más reducido. Y, como es lógico, cuanto más débiles sean

tales comunidades (tales estados), tanto más expuestos están sus ciudadanos a esos abusos, a esas malas prácticas, nocivas para sus intereses, para su salud ante todo, pero muy provechosas para el bolsillo de los accionistas y directivos de las compañías. El caso de los países africanos, que es el de la película, es paradigmático de la relación entre debilidad de las estructuras políticas y abusos de los poderes privados.

Por tanto, todo lo que atañe al sector farmacéutico: su gestión privada, su orientación al lucro, su excesivo ascendiente sobre los médicos y la medicina, su rol dominante en el conjunto del sistema sanitario, su capacidad para generar desigualdades y para poner en riesgo a la población, su control sobre la actividad investigadora, su capacidad para influir en las revistas científicas, etc., todo ello ha de ser objeto de análisis por parte de la bioética, en una línea similar a la esbozada en otros capítulos de este libro (sobre todo, los dedicados a *La isla* y *En estado crítico*). A través de ese análisis, y más allá de él, uno puede preguntarse también, como sugería líneas más arriba, si acaso es posible interesarse por la bioética sin tomar partido en cuestiones económicas y políticas o, para simplificar, valga decir sólo políticas, puesto que política es también la economía a la que me refiero. Para responder, podemos acompañar a nuestro jardinero en ese viaje que emprende a partir de la muerte de su esposa, un viaje que no sólo le lleva a visitar gentes y lugares diversos, sino que también transcurre por los vericuetos de su espíritu.

Justin, ya se dijo, es un hombre decente. Quizá por eso, o por otras inclinaciones de su carácter, sus preocupaciones están inscritas en la circunferencia de lo privado. Su afición a la jardinería es el ejemplo. Es cierto que ha elegido dedicarse a una labor pública como es la de la diplomacia, pero por tradición familiar y social, más que por seguir una vocación auténtica. También por eso resulta un diplomático atípico al que no se le asignan tareas de primer orden ni se le auguran ascensos relevantes. Así puede ser un hombre atento, educado, incluso honesto, que disfruta con su jardín y que ama a su mujer. Será ese amor, que el creía sólidamente establecido en ese ámbito reservado, el que, al verse conmovido por la tragedia, le obligue a salir fuera del círculo o, mejor, le obligue a contemplar cómo los puntos de la circunferencia se separan y su espacio privado se diluye. Porque decidido a conocer cuál fue la suerte de su esposa, se ve forzado a adentrarse en su vida, en esa vida pública que ella llevaba y de la cual no quería saber demasiado. Para seguir siendo fiel a su esposa, habrá de implicarse en sus asuntos, habrá de tomar partido y renunciar a su jardín, cambiándolo por la desolada ribera del lago Turkana. De este modo, un sentimiento supuestamente privado como venía siendo hasta ahora su amor por Tessa le obliga a compartir la

preocupación de ella por lo mundano y a plantearse en otros términos, más amplios y más íntegros, el sentido de la decencia.

De un modo similar, y sin alejarnos del argumento de la película, porque el caso de la industria farmacéutica también da pie para esta reflexión, los cultivadores de la bioética no pueden creer que el objeto de su interés se halla exclusivamente en el ámbito de lo privado o se ocupa en exclusiva de ciertos avatares de la vida individual. Sin duda, la bioética que conocemos es consciente de tener una dimensión pública; sin duda también, algunos de sus problemas más característicos han de resolverse a favor de la promoción de la intimidad y la autonomía de los individuos. Dando por sentadas esa dimensión pública bien reconocida y esa privacidad de muchos de sus asuntos, lo que quiero apuntar es que la bioética tiene un sentido político más fuerte del que habitualmente se admite. Abordar y resolver problemas bioéticos requiere tomar posición acerca de una serie de cuestiones típicamente políticas, en el sentido de que han de ser decididas colectivamente y de que afectan a la ordenación general de la comunidad. Siguiendo un itinerario simbólicamente paralelo al de Justin Quayle, uno puede empezar preguntándose por la moralidad del aborto o del uso de anticonceptivos, o acerca de si existe un momento adecuado para morir; por la corrección del recurso a las técnicas genéticas para sanar o mejorar a un hijo, o acerca del respeto que nos merecen las exigencias de ciertas religiones en relación con la salud y las prácticas médicas.

Todo eso, más o menos, puede considerarse perteneciente al ámbito de lo privado. Sin embargo, si uno sigue adelante y examina todos los elementos implicados por cada una de esas preguntas, observará que muchos de ellos están más allá de ese ámbito, ya en el campo de lo político. Porque resolver ese tipo de asuntos bioéticos requiere, antes o después, tomar decisiones de interés y alcance colectivos. Un ejemplo evidente es el de la regulación jurídica del aborto voluntario y otro el de la ordenación sanitaria de los supuestos eutanásicos; pero este alcance político va más allá de regulaciones concretas. Conceptos que han de ser centrales para toda bioética, como los de vida y dignidad humana, autonomía individual, reproducción, sexualidad, salud o medicina son conceptos políticos en ese doble significado ya apuntado del término: porque su determinación afecta a todos los miembros de la comunidad y porque han de ser determinados colectivamente. Además, otras cuestiones políticas que quizá no vincularíamos a primera vista con la bioética acaban por resultar indispensables para ella si quiere constituirse en reflexión consistente e integral. Así, y son sólo ejemplos, las relacionadas con la distribución social de los recursos, con la autonomía empresarial, con el alcance de lo mercantil, con la atribución de derechos sociales a los individuos o con

la distribución del poder a nivel internacional. Resultará, pues, que la bioética no está tan alejada de otros grandes debates de la filosofía ético-política como podría parecer.

Ante esta perspectiva, algunos se preguntarán si la independencia del saber bioético no queda en entredicho. La respuesta ha de ser positiva, porque lo que de aquí deriva es una conexión necesaria y fuerte entre la bioética y otros sectores de la ética y, más allá, con la filosofía política. Sin embargo, esta conexión no debe ser causa de inquietud o incomodidad: el saber ético es un saber unitario, del que también forma parte la filosofía política, sin perjuicio de que la tendencia a la especialización haya fomentado el desarrollo de «éticas» separadas. Es cierto que, sobre todo en el ámbito académico, esa tendencia ha dado lugar a la formación de comunidades intelectuales tan alejadas entre sí que incluso llegan a hablar lenguajes distintos. Si esto puede valer para otros ámbitos del conocimiento, en cambio ha de lamentarse para el del razonamiento práctico, un ámbito que debe permitir la comunicación fluida entre todos los que se dedican a él, por mucho que sea bajo distintos nombres o con distintas inclinaciones, porque uno solo es el objeto que atrae la atención de todos ellos: el de las decisiones humanas con relevancia moral.

Esta afirmación del carácter político de la bioética no supone negar la intimidad como ámbito propio de lo humano, ni tampoco rechazar el valor de la autonomía individual. En cambio, sí supone que la intimidad o la autonomía, su sentido y su alcance, han de ser definidos por la comunidad, quiérase o no, porque somos animales comunitarios; supone también que hay cuestiones bioéticas que traspasan el ámbito de lo privado; y supone, en tercer lugar, que la misma línea de demarcación de lo privado y de lo público ha de ser repensada una y otra vez. No cabe duda de que hay decisiones fundamentales sobre nuestra vida que nos corresponden a nosotros mismos como individuos, pero tampoco debe caber duda de que esas decisiones requieren el establecimiento previo de un marco político determinado que las haga posibles para todos. En otros pasajes de este libro se encontrará la reivindicación de lo privado, de lo íntimo o de lo individual en relación con problemas bioéticos típicos, pero esa pretensión es una pretensión política, porque aspira a ser compartida por la comunidad, puesto que su garantía social requiere el desarrollo de una cultura y de una articulación normativa públicas.

El caso de la industria farmacéutica, de sus malas prácticas, de los efectos negativos que esas prácticas generan; el caso de la población de los países africanos usada como banco de pruebas y como medio exclusivo para la generación de grandes beneficios, es una buena muestra de lo que quiero

decir. La película de Fernando Meirelles, o la novela de John le Carré, nos hacen tomar conciencia de esa dimensión política de la bioética, porque bioético es el problema del que se ocupan y políticas son sus causas y, por tanto, políticos son los medios para remediarlo. No tan evidente quizá, pero más sugestivo, es el caso de la trayectoria ya reseñada de su protagonista, que podemos contemplar como un viaje desde lo privado hasta lo público, impulsado por la propia fuerza de la vida privada, buscando, en realidad, su plena realización, que es, en su caso, la de la decencia como individuo y la de la fidelidad como amante. Ese tránsito es, a mi parecer, la médula narrativa de la película, y una buena metáfora de cierto tipo de reflexión indispensable para la bioética.

REALIDAD Y FICCIÓN

A muchos espectadores les gusta saber, porque lo consideran relevante, si detrás del argumento de una película se encuentra la realidad. Preguntan: ¿es una historia real? Y si la respuesta es afirmativa parece que valoran más la película, quizá porque creen que, en ese caso, les aporta un conocimiento sobre las cosas del que no podrían estar seguros si la historia no fuese verídica. No me cuento entre esos espectadores, porque creo que toda ficción es un trasunto de lo real, sea de un modo o de otro, y porque creo que el conocimiento que aporta la ficción no depende de la cercanía entre lo sucedido y lo contado. Algo similar ocurre con las novelas y el interés de los lectores acerca de si lo que se cuenta en ellas fue realmente vivido por su autor o, por el contrario, inventado. Pero, ¿se puede contar algo que no sea en algún sentido real? ¿No es la realidad la fuente de toda imagen y de toda narración posibles? Dudo que el interés y el valor documentales de *En busca del tiempo perdido* disminuyan desde el momento en que Marcel Proust confiesa, en cierto pasaje, que sólo dos de los personajes de su epopeya son reales. O que las novelas de Javier Marías resulten menos ilustrativas de la realidad porque se construyan en torno a historias inventadas. O que la fuerza emancipadora de las aventuras de Henry Miller en París o Nueva York sea mayor o menor porque las viviera realmente o no.

En todo caso, para los que quieran saberlo, habrá que decir que el argumento de *El jardinero fiel* parece inspirado por una historia real, según puede leerse en muchas páginas de internet a finales de 2010. El asunto, por cierto, está de plena actualidad en esta fecha por cierto documento del Departamento de Estado de los Estados Unidos de América, uno de los muchos publicados por Wikileaks. En 1996, Pfizer, una de las mayores empresas farmacéuticas del mundo, llevó a cabo un experimento en la ciudad nigeriana

de Kano, en medio de una epidemia de meningitis que había matado ya a miles de africanos. Se trataba de probar el Trovan, un antibiótico de amplio espectro con el que Pfizer pensaba ganar mucho dinero en el mercado occidental (se dice que hasta mil millones de dólares anuales). Y se probó con unas cuantas docenas de niños enfermos. Once de ellos murieron y muchos otros sufrieron lesiones graves y permanentes. La farmacéutica, preguntada al respecto, ha insistido siempre en que el experimento respetó las normas vigentes al respecto y que las muertes y lesiones se debieron a la propia meningitis. Con el tiempo, el fármaco se prohibió en la Unión Europea y, en los Estados Unidos, se puso a la venta sólo para adultos, aunque acabó por ser retirado del mercado ante la declaración y persistencia de ciertos efectos secundarios. Años después, un empleado de la propia Pfizer cuestionó la actuación de la empresa, por no haber respetado las «normas éticas» que rigen los experimentos de este tipo. Fue despedido poco después, pero había levantado la liebre, y el estado nigeriano demandó a Pfizer en Estados Unidos y en Nigeria. En 2009, ambos contendientes llegaron a un acuerdo extrajudicial por el que Pfizer se comprometía a pagar 75 millones de dólares, a repartir entre gastos procesales, ayudas a la sanidad del estado de Kano e indemnizaciones a las familias de los niños afectados, y Nigeria se comprometía a retirar el caso de los tribunales.

El documento publicado por Wikileaks al que me refería es un cable confidencial de la Embajada norteamericana en Nigeria al Departamento de Estado. En él, entre otras cosas, se detallan algunas maniobras de Pfizer relacionadas con el asunto. Destaca la contratación de investigadores que descubrieron corruptelas en el pasado del Fiscal General de Nigeria y que fueron aireadas a través de la publicación de varios artículos de prensa. El Fiscal General fue amenazado con nuevas revelaciones sobre su pasado corrupto si no abandonaba el caso.

Así que no era la tuberculosis, sino la meningitis. No era la Dypraxa, sino el Trovan. No eran Tres Abejas sino Pfizer. No era Kenia, sino Nigeria. Pero, ¿cómo nos acercamos más a la verdad de las cosas? ¿Con la magra información que nos ofrece el cable de Wikileaks o con las narraciones de John le Carré y Fernando Meirelles? Lo que puede ser probado, lo que se sabrá a ciencia cierta, es sólo la punta del iceberg de lo que sucede. La ficción nos ayuda a imaginar todo lo demás.

Capítulo VIII

«Colegas» el aborto en España, 1982-2007¹

Colegas

España, 1982. 117 minutos

Dirigida por Eloy de la Iglesia

Guión de Gonzalo Goicoechea y Eloy de la Iglesia

Música de Miguel Botafogo

Interpretada por Antonio Flores (Antonio), Rosario Flores (Rosario), José Luis Manzano (José)

Desde el estreno de *Colegas*, el 25 de octubre de 1982, hasta los recientes sucesos de noviembre y diciembre de 2007, han pasado veinticinco años, todo un cuarto de siglo de relativa paz en el todavía espinoso asunto del aborto, una paz que parece que puede truncarse a raíz de los sucesos aludidos, que no son otros que las acciones fiscales y judiciales contra algunas clínicas de Barcelona en las que se practica la interrupción voluntaria del embarazo. A fecha de hoy, a finales de diciembre, varios responsables de las mismas y varios médicos han sido detenidos y algunos de ellos están en prisión, a la espera de juicios que, de seguro, seguirán dando que hablar. Y bien está que se hable de esta cuestión, porque esa paz relativa de ya tanto tiempo ha venido acompañada de un silencio explicable en términos sociales y políticos, pero no justificable en términos jurídicos ni morales. Hagámoslo al hilo del comentario de una película que fue estrenada la misma semana en que el PSOE ganó aquellas elecciones del 28 de octubre, con un programa en el que figuraba, entre tantas promesas de cambio, la reforma de la regulación penal del aborto.

1. El texto de este capítulo fue redactado a finales de 2007. Dada la atención que se presta a cierta coyuntura del momento, he preferido no retocarlo, aunque la regulación del aborto ha sido modificada. De este cambio legislativo se da cuenta en la adenda al capítulo siguiente.

EL CINE QUINQUI

Colegas es buena muestra de un tipo de cine que se ha dado en llamar «cine quinquí» o «quillo», que tuvo su momento en la España de los años setenta y ochenta. Poco valorado por los críticos y bastante más por los espectadores, relataba las aventuras y desventuras de jóvenes crecidos en la periferia de las grandes ciudades (Madrid, Barcelona, Bilbao) que muy pronto caían en los brazos de las drogas y de la delincuencia. El paisaje de estas películas era el de los pequeños pisos de las colmenas urbanas que se ven desde los trenes de cercanías en Bellvitge o Entrevías, en Villaverde o Montcada, el de los bares de barrio y los descampados. La aventura era el atraco y la huida veloz, el cubata, el canuto y el pico, el sexo descubierto y la exaltación del compañerismo. El desenlace era siempre trágico, en algún lugar que podía estar entre la cárcel, el tiroteo y la sobredosis.

El cine quinquí tenía, además, un componente muy especial que resaltaba su veracidad: los actores protagonistas, y a menudo también los secundarios, no eran profesionales del cine, sino de la delincuencia, de modo que se representaban a sí mismos y, al cabo del tiempo, uno acaba por no recordar qué era realidad y qué ficción, porque las trayectorias de una y otra fueron siempre paralelas hasta el final. Casi todos ellos acabaron muriendo mal y deprisa. Una lista básica habría de incluir a Ángel Fernández Franco (El Torete), Juan José Moreno Cuenca (El Vaquilla), José Luis Manzano, José Luis Fernández Eguía (El Pirri), José Antonio Valdelomar, Berta Socuéllamos o incluso a Sonia Martínez, en su día famosa presentadora de programas infantiles, luego actriz y por fin prostituta, drogadicta y fallecida a causa del sida, como varios de los anteriores, con sólo treinta años. Todos ellos protagonizaron un cine duro, violento, directo y truculento, pero no falso ni seguramente malo, y a fecha de hoy todo un documento de la España de la época. Los dos directores más importantes del género fueron José Antonio de la Loma y Eloy de la Iglesia, ambos recientemente desaparecidos. El primero dirigió la saga de *Perros callejeros* (hasta cuatro películas) y el segundo fue el autor de *El Pico* (I y II), además de *Colegas*. Incluso un director de prestigio como Carlos Saura realizó su aportación con *Deprisa, deprisa*, una hermosa película con la que ganó el Oso de Oro del Festival de Berlín en 1981. La cosa iba tan deprisa que su protagonista masculino, el mencionado Valdelomar, estaba ya en la cárcel de Carabanchel, por un atraco a mano armada a una sucursal bancaria en pleno centro de Madrid, antes de que la película se estrenase.

LA ANGUSTIA DE UN EMBARAZO Y EL ENCUENTRO DE LA LIBERTAD

La particularidad de *Colegas* es que su hilo argumental es una historia

clásica de aborto y no de delincuencia, aunque siempre narrada en el típico contexto marginal de este cine. Los protagonistas son el trío formado por Rosario (Rosario Flores), una chica de dieciocho años, su hermano Antonio (Antonio Flores), poco mayor que ella, y José (José Luis Manzano), colega del segundo y novio de la primera. Rosario se queda embarazada de José y entre los tres se disponen a buscar una solución. La más inmediata es el aborto, aunque no la más fácil de llevar a la práctica. Lo más complicado no será encontrar el quién, porque pronto contactan con una enfermera diplomada que practica abortos clandestinos en su casa, sino las veinticinco mil pesetas que les exige por adelantado. Antonio y José pasarán por una serie de pruebas laborales de lo más variado, sin éxito, hasta que por fin acaban bajándose al moro por encargo y subiendo con el hachís en la entraña. Ya con el dinero en el bolsillo, vamos a darnos cuenta de que, en realidad, la tarea más ardua no recae en ellos, sino en Rosario: asumir la decisión de abortar. Una vez tumbada en la mesa de operaciones, que no es sino la mesa del salón de casa de la enfermera, y ya con las piernas abiertas y el instrumental a la vista, descubrirá a tiempo que su decisión no es firme, o mejor, que su firme decisión es la de no abortar. Sale corriendo porque quiere que esa cosa que lleva dentro se convierta en un niño. La estación intermedia de su voluntad será vender el futuro niño por cuatrocientas mil pesetas a una organización que lo revenderá a una familia pudiente. A ella le hace ilusión que el niño viva y que lo haga como hijo de buena familia que pueda ahorrarse todos los sinsabores de la vida subproletaria; pero según pasan los días se da cuenta de que ella quiere no sólo que el niño nazca y viva, sino que sea su hijo y el de su novio.

Lo que Rosario necesita, en realidad, es conquistar la libertad de decidir por sí misma acerca de las cuestiones importantes de su vida. La escena que lo muestra en primer plano transcurre en su casa, cuando, ante el acoso de su madre, y harta ya de ocultar y fingir, le grita en la cara la verdad de su embarazo y de su amor por José y su voluntad de llevar una vida independiente. Escena clave, porque nos hace ver que gran parte de la tensión que inunda la película hasta ese momento deriva de la falta de libertad de sus protagonistas, y se alivia en el momento en que Rosario decide ir a por ella. Ahora sabemos que, una vez hecho público el embarazo, va a quedarse con ese hijo, y nos alegramos porque al final ha sido capaz de elegir de acuerdo con su propio criterio, a pesar de todas las adversidades sociales y familiares, y de iniciar una vida que sea la suya propia. Su decisión será apoyada sin reservas por el novio y por el hermano, y la mantendrá ya definitivamente, rechazando incluso la ayuda de las dos familias implicadas y a última hora avenidas, porque esa ayuda todavía viene acompañada por una condición

limitadora de la libertad, la de que los futuros padres se casen. No parece que Rosario y José sean contrarios al matrimonio como tal, pero después de todo lo que ha pasado bien está que no acepten condiciones de nadie, que no hipotequen tan pronto su recién ganado tesoro y que traten de construir una familia que no se parezca a lo que de poco edificante hemos podido conocer de las suyas. En esta voluntad de diferenciación y de mejora parece que se basa el rechazo del matrimonio, símbolo de lo que quieren evitar, además de radicar, claro está, en el hecho de que venga impuesto. No verán una peseta familiar, pero mantendrán el espíritu libre para construir su vida común.

Me gusta mucho esta película, a pesar de cierto primitivismo, tosquedad y truculencia. Me gusta el modo en que exalta la amistad, la solidaridad y la libertad, ya desde su título y a lo largo de su metraje, y me gusta su relato de las condiciones de vida del suburbio. En particular, creo que acierta en el modo en que aborda la cuestión del aborto, desde la perspectiva de sus protagonistas, planteada primero como una carrera de obstáculos y como un problema angustiante, pero después como una situación en la que ante todo debe prevalecer la libertad de decidir y en la que, por tanto, debe ejercerse el discernimiento y la reflexión, que en este caso llevan a la decisión de no abortar y de tener el niño para sí mismos. No hay maternidad ni paternidad más responsables que las que tienen lugar cuando ha habido otras opciones posibles. A pesar del entorno y de sus propias limitaciones, los protagonistas logran llevar a cabo este ejercicio de responsabilidad, y así la cuestión del aborto queda mejor enfocada que si simplemente se hubiera narrado lo difícil que resultaba interrumpir el embarazo en la España de 1982.

EL ABORTO EN ESPAÑA

En la España de 1982, el año del Naranjito, del Papa y de Felipe González, un embarazo no deseado bien podría plantearse en gran parte de los casos tal y como se plantea en la película, no sólo por la intensidad emocional que conlleva tener que decidir entre continuar o no la gestación, que me parece que era mucho mayor entonces que ahora, sino porque, en efecto, una no podía contar con mucha ayuda, ni familiar ni social ni institucional. Abortar era un delito castigado con prisión y una práctica por lo tanto clandestina, además de estigmatizada por la dominante aunque ya declinante Iglesia Católica.

La mejor opción era viajar a otros países europeos donde el aborto era y es lícito durante las primeras semanas del embarazo. Así lo hacían mujeres de clase media y alta, pero difícilmente chicas como Rosario, a la que le

cuentan de un caso similar al suyo resuelto sin mayores problemas en Alemania; para nuestros colegas, esa opción era casi impensable por cara y sobre todo por lejana geográfica y culturalmente. Así sucedía, por cierto, en *Abortar en Londres*, una película española de 1977, dirigida por Gil Carretero; y no por casualidad el primer reportaje de *El País Semanal*, y su primera portada, del 3 de octubre de 1976, se dedicaba a «abortar en Londres», dando carta pública a una situación, la del aborto en España, cada vez más insostenible (todavía en 1994 un personaje de *Mañana en la batalla piensa en mí*, la novela de Javier Marías, decía que «siendo ella enfermera sabía bien que aún es Londres lo más seguro e higiénico para estas cosas»).

La segunda opción, no tan buena, era el aborto clandestino, en condiciones sanitarias que no serían siempre del todo malas, pero que sí lo serían en muchos casos, y nunca tan buenas como sería de desear, como lo muestra una cifra de mortalidad que se calculaba en torno al 1% sobre los trescientos mil abortos anuales que se practicaban en España en los años setenta (según el reportaje de *El País*, que citaba fuentes del Tribunal Supremo). En cualquier caso, abortar era muy caro para la mayoría de las mujeres. Poner precio a algo, sobre todo si es un precio alto, es negar ese algo a muchos, o hacérselo extremadamente dificultoso, y así sucedía con el aborto en España. En definitiva, la libertad de las mujeres en este ámbito estaba doblemente restringida, primero para todas, porque eran obligadas a ocultar, a mentir y a delinquir si querían interrumpir su embarazo, y después para las que disponían de menos recursos, porque se trataba de una práctica muy cara.

Pero en 1983, poco tiempo después de ganar las elecciones, el Partido Socialista cumplió su promesa, al menos en alguna medida, y fomentó la aprobación en las Cortes Generales de una reforma del Código Penal que introducía el famoso artículo 417 bis, en el que se disponían los tres supuestos (ético, eugenésico, terapéutico) en los que el aborto no sería punible. La reforma, duramente contestada por el Partido Popular y por Convergència i Unió, fue después dada por buena en lo esencial por el Tribunal Constitucional, en su sentencia 53/1985. El argumento del Tribunal Constitucional, que merece la pena recordar aquí, era muy sencillo: la vida humana dependiente debe ser protegida desde el momento de su inicio, el de la concepción, como derivación del valor que la Constitución atribuye a la vida humana. Sin embargo, el bien jurídico «vida humana dependiente» puede ponderarse con otros bienes jurídicos, también establecidos constitucionalmente, como la dignidad humana, la libertad, la salud o la propia vida independiente y, por tanto, los tres supuestos del art. 417 bis CP debían considerarse constitucionales en la medida en que en esos supuestos el valor de la vida humana dependiente debía ceder ante esos otros valores.

Con aquella reforma del 83, y su convalidación constitucional del 85, la cosa cambió, y mucho; pero veamos el peculiar modo en que se operó este cambio. En realidad, la reforma del Código Penal afectaba a un reducido número de casos, porque la inmensa mayoría de los abortos que de hecho se venían realizando en España no quedaban cubiertos por ella. El artículo 417 bis, en su tenor literal, despenalizaba sólo abortos excepcionales, pero no los ordinarios, aquellos en que no había violación previa, ni malformaciones graves del feto, ni un peligro grave para la vida o la salud de la madre. No se había optado por la ley de plazos, que legalizase con carácter general el aborto durante las primeras semanas del embarazo, ni tampoco se había incluido una indicación «socioeconómica», que hubiera permitido el aborto cuando la mujer se hallase en determinadas circunstancias personales que le hiciesen particularmente gravosa la maternidad. Y entonces, ¿por qué la situación llegó a cambiar tanto? Pues porque la nueva regulación penal no llegó a aplicarse nunca en su tenor literal. Pronto se concedió la autorización para la interrupción del embarazo a un buen número de clínicas privadas, en las que desde entonces ha sido muy fácil conseguir los informes médicos preceptivos que acreditan el grave peligro para la salud psíquica de la madre, de manera que, como declaraba a *El País* en 2001 el ginecólogo Pere Enguix, «sólo el 5% de los abortos que se practican están dentro de los supuestos legales. El 95% restante se cuele forzosamente en el supuesto psíquico. Hay que decir que todas las mujeres que quieren abortar están locas, tienen una grave depresión o han intentado suicidarse». Esto es: se hizo una ley que no arreglaba prácticamente nada si atendíamos a su letra, pero que de hecho arregló mucho: ahora se puede abortar casi libremente en España, aunque, eso sí, pagando los trescientos o cuatrocientos euros correspondientes (que diría que es una cantidad menor que las veinticinco mil pesetas de 1982), mintiendo sobre la verdadera causa, y renunciando a los medios y modos de la sanidad pública.

Por eso, la situación de las mujeres que, como la Rosario de nuestra película, quieren abortar o que, mejor dicho, se plantean si abortar o no, ha mejorado mucho. Ya no hace falta viajar al extranjero ni recurrir a enfermeras que actúan clandestinamente, ahora basta con reunir algo de dinero y mentir con la colaboración del psiquiatra, más o menos cerca de casa y en clínicas dotadas de instalaciones y personal adecuados. Quizá por eso, porque la situación ha mejorado tanto, el tema del aborto ha quedado silenciado casi por completo durante un cuarto de siglo, excepción hecha de algún proceso judicial extemporáneo y de algún conato de nueva reforma pronto aparcado, como el de 1995 o como la promesa electoral de una ley de plazos hecha en 2004 por el Partido Socialista, olvidada tan pronto como se ganaron

las elecciones (el grupo socialista llegó incluso a votar contra tres propuestas en este sentido planteadas ante el Congreso de los Diputados por IC-V, ERC y BNG, en septiembre de ese mismo año). ¿Debemos, pues, darnos por satisfechos? Yo creo que no, por dos razones: primero, porque no debe aceptarse la privatización casi total de una prestación sanitaria, que siempre genera discriminación en alguna medida, y segundo, porque no debe darse por buena una situación que obliga a las mujeres a mentir sobre los motivos de su decisión. Añado ahora una tercera razón, suscitada por los recientes sucesos aludidos al principio: según parece, en alguna clínica de Barcelona se han venido practicando abortos sin tener en cuenta lo avanzado de la gestación, incluso en el séptimo y octavo mes de embarazo. Es muy posible que, también en estos casos, se haya vulnerado la ley mediante la indebida aplicación del supuesto del peligro para la salud psíquica de la madre, o así podemos suponerlo siquiera sea como hipótesis. Esto es posible por la conjunción de dos factores: uno, el hecho de que dicho supuesto no tiene límite temporal de aplicación, es decir, cabe realizar el aborto en cualquier momento del embarazo si la vida o salud física o psíquica de la madre corren peligro; y el otro, el hecho de la laxitud con que este supuesto se aplica. El supuesto, como tal, parece bien formulado, porque si de veras la vida o salud de la madre corren peligro parece que el aborto debería ser legal, como lo es, en cualquier momento. Sin embargo, dado que en la práctica el supuesto se usa para dar cobertura a los abortos voluntarios no ligados a un peligro real para la vida o la salud, el resultado es mucho peor que el de una ley de plazos, que limitaría a las primeras semanas de gestación los abortos voluntarios, algo que para muchos, entre los que me incluyo, parece mucho más sensato.

Ahora parece que el debate vuelve a reabrirse, aunque contra la voluntad de los partidos políticos mayoritarios. Cercanas las elecciones, y en pleno e inacabable viaje hacia el centro (o sea, hacia la derecha), el PSOE no parece dispuesto a arriesgar con una medida que podría restarle votos, dando por buena la regulación actual, cosa sorprendente cuando el 95% de los abortos son ilegales. Su actitud es más bien la de «tengamos la fiesta en paz», por mucho que eso conlleve los males detallados en el párrafo anterior. Sólo así pueden entenderse las declaraciones del Ministro de Sanidad (*La Vanguardia*, 21 de diciembre de 2007), para quien «las presuntas malas prácticas o actuaciones ilegales son excepcionales» (nada más lejos de la realidad); o las de la Consejera de Sanidad de la Generalitat de Catalunya, en ese mismo diario y fecha, que reclamó que «no se generalice» el caso de las clínicas investigadas y no se extienda «la sombra de la sospecha» sobre todos los centros que practican interrupciones del embarazo, en un magnífico ejemplo de la hipocresía a la que me refería. Sería interesante saber qué es lo que el

Ministro y la Consejera entienden por un aborto legal, si para ellos basta la mera ausencia del deseo de ser madre (desde luego acompañado por una comprensible angustia derivada del embarazo no deseado) para considerar acreditado el grave peligro para su salud psíquica. Porque, si es así, entonces cualquier mujer que deseara abortar entraría dentro del supuesto terapéutico (que, recordemos, no contiene un límite temporal), y entonces no se entiende de qué podría acusarse al personal sanitario en esos casos «excepcionales» (ni tampoco se entiende para qué servirían los otros dos supuestos, el eugenésico y el ético). Y, si no es así, como creo que es el caso, entonces resultaría que las declaraciones de uno y de otra caerían ya en el terreno de lo cínico.

Una posible reforma de la regulación del aborto voluntario debería contener dos cambios fundamentales. El primero sería añadir un cuarto supuesto de aborto no punible, el que suele denominarse «ley de plazos»: durante las primeras semanas del embarazo (quizá doce o catorce) debería permitirse el aborto de toda mujer que acredite fehacientemente su voluntad firme de abortar, si se quiere con la necesaria asistencia y control psicológico y psiquiátrico. El anclaje constitucional de este supuesto sería el resultado de la ponderación entre dos bienes: por una parte, el valor de la vida humana dependiente, menoscabada por el aborto, y, por otra, el valor de la dignidad y libertad de la mujer, menoscabadas por la prohibición del aborto. Cabe suponer que, durante las primeras semanas del embarazo, el menor desarrollo del feto significaría que la ponderación se inclinase en favor de la libertad y la dignidad de la mujer y, por tanto, que, en ese caso, el aborto sería constitucional, quedando satisfechas las exigencias del Tribunal Constitucional y también las de la justicia. Este supuesto sería, sin duda, el más habitual en la práctica, y para los casos excepcionales quedarían los otros tres, que, ahora sí, podrían ser controlados estrictamente, evitando casos como los que han dado lugar a la intervención judicial. Qué duda cabe que habría quien protestaría y quien consideraría inconstitucional la medida, pero esto no es ninguna novedad ni, de por sí, ningún impedimento.

El segundo cambio debería consistir en la desprivatización del aborto, al menos en algún nivel significativo que acabe con la discriminación social que la privatización supone. Es muy probable que la situación actual se deba precisamente al hecho de que los médicos saben muy bien que, de acuerdo con la norma vigente, los abortos son casi siempre ilegales y es comprensible que no quieran arriesgarse a practicarlos (en la sanidad privada la cosa es diferente, porque está de por medio el negocio). Sin embargo, con una nueva regulación como la sugerida, ya no habría razones para que los abortos del cuarto supuesto no se practicasen en hospitales públicos, como debe ser,

porque es justo, y desde luego más acorde con los principios generales que inspiran nuestro sistema sanitario.

Veinticinco años después de su estreno, una película tan modesta como *Colegas* permite volver a repensar la delicada situación en que todavía se hallan las mujeres que desean abortar, y calibrar aquello en lo que durante ese tiempo hemos avanzado y aquello en lo que no. En tiempos de recuperación de la memoria histórica, bien haríamos en utilizarla para avanzar en los objetivos emancipadores e igualitarios de la mejor tradición ilustrada, bien presentes en nuestra segunda república y luego en los primeros años de la transición, y a menudo, como en este caso, apartados de la agenda política, por supuestamente realizados, mucho antes de lo debido. La denuncia contenida en la película de Eloy de la Iglesia sigue vigente en buena parte y bien haríamos en atenderla.

Capítulo IX

«El secreto de Vera Drake» y nuestro secreto: aborto e hipocresía social

El secreto de Vera Drake (Vera Drake)

Gran Bretaña, 2004. 125 minutos

Escrita y dirigida por Mike Leigh

Música de Andrew Dickinson

Interpretada por Imelda Staunton (Vera), Philip Davis (Stan), Daniel Mays (Sid), Alex Kelly (Ethel), Richard Graham (George) Eddie Marsan (Reg)

El secreto de Vera Drake era éste: ayudaba a abortar a mujeres pobres. Y el nuestro, aunque sea a voces, es este otro: en España se puede abortar más o menos libremente. Pero vayamos primero con el de Vera. Nos lo contó en 2004 Mike Leigh, que tuvo el acierto de rodar su historia, la de una mujer inglesa que en el Londres de 1950 fue arrestada, procesada y condenada a treinta meses de cárcel por haber practicado un aborto clandestino. Fue el último de una larga lista, porque Vera Drake llevaba haciéndolo ni se sabe el tiempo, ni ella misma podía decirlo con certeza, aunque admitió que quizá en torno a veinte años, y la película nos muestra unas cuantas instancias de esa lista, que nos hablan, entre otras cosas, de las varias razones que pueden llevar a una mujer a abortar (falta de medios económicos o de un lugar decente donde vivir, tener que ocuparse ya de varios hijos...). Nunca hubo complicaciones, porque parece que era una mujer escrupulosa que conocía lo que se traía entre manos, salvo en ese último caso, que dio con la mujer en el hospital y con la policía tras el rastro de Vera.

La película de Mike Leigh, excelente, está dividida en dos partes. La primera nos muestra la vida cotidiana de Vera (interpretada de manera soberbia por Imelda Staunton), una mujer de unos cincuenta años, pequeña y casi analfabeta, que trabaja limpiando casas de familias acomodadas y se ocupa, además, de su marido y de sus dos hijos, de su madre anciana y

enferma, y de una familia amiga sumida en la pobreza y la depresión. Vera hace todo eso y además lo hace con alegría y casi entusiasmo, en un entorno en el que no sobra mucho de eso, el de la Inglaterra trabajadora de la posguerra. Además, muchas tardes, después de acabar con la faena cotidiana, Vera recoge su instrumental y se acerca hasta la casa de alguna mujer que necesita de su ayuda. En pocos minutos hace lo que tiene que hacer y, sin pedir nada a cambio, se marcha camino de su casa, o de la de su madre, o de la de los vecinos, todos necesitan de su ayuda.

La segunda parte de la película comienza, de manera dramática, el día en que en casa de Vera están celebrando el compromiso matrimonial de su hija, una muchacha poco agraciada física e intelectualmente, pero que, gracias de nuevo a los buenos oficios de Vera, ha trabado relación con un joven vecino, tampoco muy guapo ni muy listo, pero sí honrado y trabajador. Es uno de los pocos días realmente felices para Vera, que se verá interrumpido por la visita inesperada de la policía, informada por los médicos del hospital donde atendieron a Pamela Barnes, la mujer cuyo aborto se complicó. Su madre, presionada por los agentes, confesó el nombre de Vera. Ahí comienza su calvario, el de los interrogatorios, detención, más interrogatorios, comparencias ante el juez, libertad condicional, la incomprensión y hostilidad de su propio hijo, el juicio, la sentencia y la prisión. Allí la deja Mike Leigh, sin darnos el respiro de saber qué fue de ella después, si cumplió la condena íntegra (una integridad tan del cruel gusto de nuestro tiempo) o salió antes, y qué fue de su vida. Sólo sabemos que fuera queda su familia, en el comedor de casa, sola, abandonada, como todos aquellos de los que cuidaba Vera, para quienes el daño de su ausencia es irreparable; salvo, claro está, para las familias ricas cuyas casas limpiaba; sentirán su falta, porque hacía bien su trabajo, pero encontrarán a otra, porque los empleados son fungibles.

Vera Drake bien se merecía esta película. Son mujeres como ella las que sostienen buena parte del andamiaje social, encargadas del cuidado de los demás: de su casa, de su comida y de su vestido, de su limpieza, de su estado de ánimo e incluso de su futura felicidad conyugal. Siendo todo esto evidente, sin embargo, son mujeres que ocupan un lugar secundario en el imaginario social, incluso después de la incorporación de las mujeres al ámbito de lo público, porque son éstas, las que han accedido a este ámbito, de tradición masculina, las que son valoradas por sí mismas o como símbolo de la capacidad femenina de superación. En cambio, las que siguen ocupándose del cuidado de los demás, las que estructuran y soportan casi todo el peso del mundo privado y cotidiano, siguen siendo invisibles, inexistentes política y jurídicamente; y quizá no puede ser de otro modo en tanto no se venga abajo el muro que separa de modo artificioso lo público y lo privado, y no

parece que sea mañana, porque cuenta con el grueso contrafuerte del pensamiento liberal.

La película, pues, es himno a un feminismo no consciente, ni formalizado ni teorizado, pero efectivo y evidente, expresado como solidaridad de clase y de género. Lo sería incluso si Vera no tuviese su secreto, pero lo es más porque lo tiene: en el aborto clandestino se expresa la resistencia frente a la dominación masculina y burguesa. Masculina porque la prohibición del aborto supone la máxima intromisión del varón en la vida de la mujer, al apoderarse del control de su cuerpo. Y particularmente burguesa en el sentido de que la prohibición no alcanza a las mujeres de esa clase, como bien muestra el contraste entre los abortos clandestinos e ilegales que practica Vera y el aborto público y legal de la hija de la señora Fowler, que tiene los medios para conseguir que un psiquiatra declare, con una base de lo más inconsistente, que el aborto es procedente para evitar el posible nacimiento de un bebé con problemas mentales (el médico de cabecera le tranquiliza de antemano a ese respecto: «al psiquiatra le cuentas cualquier rollo»), y que tiene también los medios para pagar la clínica en el que el aborto se realizará. Eso sí, al precio de la hipocresía, la de todos los que participan en el proceso, y de la ocultación familiar y social de lo sucedido, además de las cien guineas, precio inasequible para cualquier mujer trabajadora de la época. Por cierto que el caso de Miss Fowler permite ampliar un poco más el catálogo de las muchas razones que explican y justifican la interrupción del embarazo: el suyo fue el producto de una violación. De este modo podemos comprender que el problema del aborto no es sólo un problema de clase social, como podría deducirse de los demás casos que aparecen en la película, sino también un problema de género, ahora en el sentido de que son los hombres los que violan el cuerpo y la intimidad de las mujeres y no al revés.

El carácter sexual y clasista de la dominación que expresa la prohibición del aborto acaba por mostrarse en la segunda parte, cuando el derecho irrumpe en la vida de Vera como elefante en cacharrería, atreviéndose a tocar con mano fría y áspera su cuerpo breve, atreviéndose a invadir su hogar en el día más feliz y a arrancarla de los suyos. El derecho que, por boca de policías, abogados y jueces, se atreve a hablarle en un inglés refinado y técnico, tan alejado del suyo, un inglés tosco y parco, pero mucho más cálido y expresivo. Son varones y son burgueses los que gestionan la creación y la aplicación del derecho, lo eran entonces y parece que no han dejado todavía de serlo del todo, ellos o, en su nombre, sus fieles servidores. En la distancia, ante el ojo del espectador, el metro y medio de mujer analfabeta que es Vera Drake se alza solitario contra todo ese negro entramado. Por eso es justo que la película se titule, sólo, *Vera Drake* (la alusión a su secreto sólo figura en el

título de la versión española), en su honor y también en honor de todas esas otras mujeres que, en cierto sentido, sólo se tienen a sí mismas.

El secreto de Vera Drake es, que yo sepa, una de las pocas películas que se ocupan del aborto (de otras tres de ellas se da cuenta también en este libro), quien sabe si como síntoma de sexismo cinematográfico. Por eso los interesados en el reflejo fílmico de los problemas bioéticos encontrarán particularmente atractiva una película que se centre en la práctica de la interrupción del embarazo. Más allá de ese escaso interés del cine por la cuestión, da la sensación de que en tiempos de anticonceptivos, técnicas de reproducción asistida y población envejecida, el problema del aborto ha pasado a un segundo plano, cediendo el protagonismo a otros como los de la eutanasia, la clonación o la manipulación de embriones.

Y, sin embargo, el aborto es una cuestión bioética fundamental, no sólo porque no es todavía un problema del pasado sino muy del presente, sino también porque al pensarlo nos vemos obligados a revisar algunas de las categorías generales de la bioética, tales como las de vida humana, individuo o dignidad. El relato que Mike Leigh hace de Vera Drake permite observar cómo el aborto es una práctica cuyo significado ha sido construido socialmente, o mejor, que posee varios significados construidos socialmente. Para Vera, lo que ella hace no tiene siquiera el nombre de «aborto»; ella se limita a ayudar a quien lo necesita, a quien no puede valerse por sí misma y, con mayor precisión, «a hacer que ellas sangren de nuevo». Podría verse aquí una reconfiguración cínica e interesada de la práctica, es cierto, pero no necesariamente y, desde luego, no más interesada ni más cínica que la que califica el aborto como «asesinato de niños», como hace, sin ir más lejos, el propio hijo de Vera, aunque en su caso, como en el de la mayoría, prevalece más bien la ignorancia y el simple prejuicio. Para más *inri*, ¿no es acaso él quien ha dejado embarazada a una de las mujeres a las que tiene que ayudar su madre? Pero los hombres suelen quedarse sólo hasta después del cigarrillo y después desaparecen.

En todo caso, insisto, la película permite observar el contraste entre dos construcciones bien distintas del sentido de la práctica abortiva, sea como un problema físico que hay que resolver antes de que se convierta en otra cosa bien distinta (un embarazo no deseado), que es como lo ven Vera Drake o las mujeres a las que ayuda; o sea como una práctica consistente en privar deliberadamente de la vida a un ser humano, siquiera sea en proyecto, y en consecuencia ilegalizada y penalizada, que es como lo ven, entre otros, los policías y juristas varios que aparecen en la segunda parte de la película (que podrían comprender o incluso justificar a Vera, pero que están obligados a

mirarla a través de los anteojos necesariamente rígidos del derecho vigente, porque esa es la mirada que su profesión les requiere).

Ya he hecho alusión a la doble dominación sexista y clasista que se expresa mediante la penalización del aborto; a eso hay que añadir la consideración aislada del fenómeno o, cuando no es así, contextualizada de manera inconveniente o a cargo de individuos incompetentes. La película muestra ambas cosas y ambas cosas resultan absurdas. Por una parte, Vera Drake es juzgada por haber practicado un aborto clandestino sin, parece, tener en cuenta la dificultad de abortar de otra manera, la condición económica y familiar de las interesadas o la vocación samaritana de la autora. Por otra parte, podemos observar cómo la legalidad de la práctica abortiva depende de la participación de sujetos que poco o nada tienen que ver con los intereses en juego, a saber, de la participación de un médico de cabecera o de un psiquiatra como los de la película. Esto es: el derecho se equivoca tanto cuando considera el aborto de manera aislada como cuando libra a los profesionales de la medicina la facultad de determinar en qué condiciones el contexto justifica el aborto. Más claro: ¿cómo es posible que no sea la propia mujer la que esté legitimada jurídicamente para decidir sobre la conveniencia o inconveniencia de un aborto practicado en su propio cuerpo?

La historia de Vera Drake merecería haber sido contada incluso si el aborto ya no fuese un problema; pero lo es, y lo es particularmente en nuestro país, con independencia de que se hable más o menos de él a cuento de alguna actuación judicial aislada o de las caprichosas iniciativas de quienes nos gobiernan. Ya hemos dado algunos datos en el capítulo anterior, pero no estará de más ampliar las referencias. Según los datos del Ministerio de Sanidad, en 2004 se practicaron en España unos 85.000 abortos legales, lo que supuso un 6% más que el año anterior y una tasa de 8,94 abortos por cada mil mujeres en edad fértil y del 15% del total de los embarazos. Ya sabemos que, según nuestro derecho, los abortos legales son una excepción a la regla general de su prohibición, pues excepcionales son los tres supuestos despenalizados, el terapéutico, el eugenésico y el ético. Pues bien, de esos 85.000 abortos, el 96,7% fueron terapéuticos, el 3,06% fueron eugenésicos y sólo el 0,02% fueron éticos. Además, la inmensa mayoría de los abortos, un 97% en 2003, se realiza en centros privados, generalmente clínicas pequeñas (supongo que dedicadas específicamente a la interrupción del embarazo). En cuatro comunidades autónomas (Castilla-La Mancha, Castilla y León, Extremadura y Murcia) no se puede abortar en centro público alguno y en una (Navarra) no hay ningún centro, ni público ni privado, autorizado para la práctica del aborto.

Estos pocos datos ilustran cuál es nuestro secreto y cuál nuestro pro-

blema. Nuestro secreto es que, aunque el aborto es un delito en España, en la práctica puede abortarse libremente porque hay acuerdo de los implicados (mujeres, médicos, fiscales, jueces) en no perseguir un delito tal. El camino para lograrlo es calificar a la mayoría de los abortos como abortos terapéuticos, considerando que está en riesgo la salud (creo que casi siempre psíquica) de la madre. Por lo que sé, es suficiente con que una mujer manifieste su voluntad de abortar de modo más o menos consistente para que la clínica a la que se ha dirigido gestione los informes médicos necesarios que acrediten el peligro que supondría para su salud continuar con el embarazo. Lo que se está haciendo es equiparar sin más la frustración del deseo de abortar con el grave riesgo para la salud de la madre, de donde se deduce que cualquier mujer que desee abortar está en condiciones de hacerlo legalmente, bajo la indicación terapéutica; pero eso, desde luego, no puede ser lo que la norma quiere decir. Es, eso sí, un secreto a voces: el aborto está idealmente prohibido, pero no realmente. Lo único que pasa es que hay que pagarlo, porque abortar en un centro público parece ser bastante difícil; pero entonces no todas las mujeres son igualmente libres para abortar: como en la Inglaterra de Vera Drake, parece que también en la España del siglo XXI las mujeres pobres tienen más dificultades para abortar que las demás.

La sensación que da es que la cuestión del aborto se ha cerrado en falso y por eso sigue siendo un problema. Haberlo cerrado en falso, allá por 1983 (el artículo 417 bis del viejo Código Penal sigue extrañamente vigente aún después de la entrada en vigor del nuevo Código Penal de 1995), manteniendo su prohibición pero abriendo las vías de los supuestos despenalizados, pudo haber sido una forma rápida de permitir que, de facto, las mujeres puedan abortar cuando lo deseen, siquiera sea pagando, sin que la Iglesia católica y los partidos conservadores pusieran el grito en el cielo (y, de hecho, ahora ya les preocupa más el matrimonio homosexual, la educación para la ciudadanía o el mantenimiento de la financiación estatal de las prácticas e instituciones religiosas). Así resulta que nos encontramos con un caso interesante para los estudiosos del derecho: el de una norma radicalmente ineficaz (la que prohíbe el aborto) que no supone un fracaso del legislador, sino todo lo contrario. Sin embargo, las mujeres (y todos en general) no deberían darse por satisfechas, porque la libertad de abortar exige, todavía hoy, el precio de la hipocresía y de la ocultación. El derecho obliga a las mujeres a mentir sobre las razones verdaderas que justifican su aborto y, de paso, lo convierte en una circunstancia sanitaria supuestamente excepcional en vez de ser considerado un problema ordinario de salud reproductiva del que se ocupase de forma igualmente ordinaria y gratuita la sanidad pública.

En definitiva, las cosas están mejor que en los tiempos de Vera Drake, y

alguno pensará que bastante bien están a este respecto, pero la historia de Vera Drake nos recuerda no sólo los tiempos pasados sino también los nuestros, porque, como entonces, las mujeres todavía no controlan su cuerpo; pueden abortar, pero tienen que mentir sobre el por qué; pueden abortar, pero eso no forma parte de su derecho a la salud y a la sanidad básicas. Detrás de ello lo que asoma es una cierta construcción ideológica del aborto que aún mantiene parte de la fuerza que tuvo antaño, y que, por eso, la bioética debe seguir revisando y cuestionando.

ADENDA

La Ley Orgánica 2/2010, de 3 de marzo, ha introducido en el derecho español el sistema de plazos, según el cual las mujeres podrán abortar voluntariamente durante las primeras catorce semanas del embarazo. Así lo establece su artículo 14, mientras que su disposición derogatoria única expulsa el artículo 417 bis CP de nuestro ordenamiento jurídico. También podemos actualizar las cifras de los abortos legales practicados en España. Según publicaba *El País* del 13 de septiembre de 2010, en 2008 se practicaron unos 116.000 abortos, y en 2009 unos 112.000, siendo la primera vez que la cifra anual de abortos baja en España desde que se tienen datos. El 98% tuvo lugar en clínicas privadas autorizadas. Es difícil establecer con precisión las causas del descenso, pero se citan la caída de la inmigración (parece ser que las mujeres inmigrantes abortan en mucha mayor proporción que las españolas), el acceso a la píldora del día después, la mayor información y disponibilidad sobre los medios de contracepción y, sorpresa, la crisis económica, que induce a muchas mujeres con pocos recursos a optar por métodos abortivos caseros.

Capítulo X

«4 meses, 3 semanas y 2 días»: la odisea cotidiana del aborto

4 meses, 3 semanas y 2 días (4 luni, 3 saptamâni si 2 zile)

Rumanía, 2007. 113 minutos

Escrita y dirigida por Cristian Mungiu

Protagonizada por Anamaria Marinca, Laura Vasiliu, Vlad Ivanov y Alexandru Potocean.

UN DÍA EN LA VIDA DE GABRIELA Y OTILIA

No es fácil que una película rumana llegue a estrenarse en los países del occidente europeo ni tampoco que, además, tenga buena acogida por parte del público. En este caso, la Palma de Oro del Festival de Cannes, obtenida en la edición de 2007, facilitó las cosas y nos hizo posible ver una película estupenda y poco convencional. Se trata de la historia de un día en la vida de dos estudiantes, compañeras de habitación en una residencia universitaria de una ciudad de provincias. Es un día muy especial para ellas porque es el día en el que Gabriela se dispone a abortar y Otilia se dispone a ayudarla. Pero, en 1987, el aborto estaba prohibido y duramente castigado en Rumanía, y la historia que se nos cuenta se convertirá en toda una odisea urbana con tintes de pesadilla.

Gabriela, a través de una amiga, ha contactado por teléfono con un hombre, un tal Bebe, que podrá practicar la intervención. Él le ha pedido que reserve una habitación en un hotel de la ciudad para el día indicado y que se reúna con él en cierto lugar. Llegado el momento, Gabriela envía a Otilia a por la llave de la habitación y a encontrar a Bebe. Las cosas se complican desde el principio, porque la reserva no fue confirmada y se ha perdido, con lo que Otilia ha de encontrar habitación en otro hotel, lo que no será

fácil. Aún así lo consigue. Entretanto, ha de visitar un momento a su novio, Adi, que tiene un examen en la Facultad de Medicina, y que le insiste en que por la tarde le acompañe a la cena de cumpleaños de su madre. Otilia trata de excusarse sin contarle lo que está pasando. Su novio está a punto de enfadarse, así que Otilia se compromete a asistir. Lo cotidiano se va mezclando con lo excepcional de la jornada; mejor dicho, se tocan pero no se mezclan, porque en el día de hoy lo excepcional es clandestino y por tanto no puede ser reconocido como parte de la realidad. Otilia continúa su periplo, se reúne con Bebe, que se molesta porque no haya sido Gabriela en persona la que haya acudido a la cita y porque la habitación esté reservada en un hotel distinto del acordado. Todo esto tiene lugar en el ambiente lúgubre de la Rumanía de finales del comunismo y la opresión que vamos sintiendo sólo la alivia la presencia de ánimo de Otilia, que, con calma y decisión, navega sobre las aguas de ese mar proceloso sin mojarse demasiado. No era la jornada que ella esperaba, porque no pensaba que las cosas fuesen a complicarse tanto.

Y se complican aún más, porque Bebe acepta seguir con la intervención pero, cuando se reúnen los tres en la habitación del hotel, al explorar a Gabriela, descubre que no está de dos meses, como ella decía, sino de tres o incluso de cuatro. Es relevante porque, explica el hombre, lo que era un aborto se convierte ahora en un homicidio de acuerdo con la legislación rumana, con lo que el riesgo para los dos es mayor (dicho sea de paso, el título de la película parece aludir al tiempo exacto de gestación de Gabriela; parece ser una respuesta irónica a la insistencia de Bebe en saber de cuánto está, a la dificultad de Gabriela para contestar, sin saber siquiera en qué momento empieza la cuenta, y quizá también a la arbitrariedad de esa legislación). Luego está el tema del dinero: la cantidad que Gabriela y Otilia han llevado le resulta ridícula a Bebe, que amenaza con marcharse. Ya en ese momento hemos tomado plena y preocupada conciencia de que ambas están a merced de ese hombre que primero se ha mostrado seco, luego rudo, al fin casi violento. A su merced porque Gabriela quiere abortar a toda costa y acabar con el asunto hoy mismo, y porque Otilia se ha comprometido con el destino de su compañera hasta un punto que no sospechaba. Bebe les hace saber que por esa pequeña cantidad no practicará el aborto, rechaza la oferta de un pago aplazado y exige un pago efectivo en especie: quiere acostarse con las dos. Una vez más, Otilia se va a ver arrastrada por Gabriela, porque, ante la actitud de Bebe, que amenaza con marcharse, consiente en su petición y pone a Otilia en la tesitura de ser ella la que, consintiendo a su vez o no, decida si el aborto tendrá lugar. Y Otilia consiente también.

Son dos actos sucesivos que no vemos pero que adivinamos cortos y

mecánicos, desprovistos de toda sensualidad, por supuesto por parte de ellas, pero también por parte de él, que no parece hombre capaz de sentimientos refinados de ningún tipo, pero que, una vez satisfecha la condición impuesta, cumple su parte del trato: introduce una sonda a Gabriela que le producirá el aborto en un plazo indeterminado. Después, cuando ya se marcha, se ofrece a volver a visitarla a la noche, o al día siguiente, pero ellas lo rechazan. Una vez solas, a Gabriela no le queda sino esperar, y Otilia decide pasarse por el cumpleaños de la madre de su novio, para cumplir con su promesa.

Surge de nuevo ese contraste ya aludido, presente desde el principio, entre lo cotidiano y lo excepcional, entre lo trivial y lo importante, que se agudiza durante el rato que Otilia pasa en casa de los padres de Adi, y más aún en un largo plano fijo en el que contemplamos la conversación que tiene lugar durante la cena, que intensifica ese contraste y nos lo hace cada vez más absurdo, e insoportable porque lo que queremos saber, con Otilia, es cómo se encuentra su compañera, estar allí y no aquí. Por cierto que el padre de Adi es médico y los invitados también lo son, de modo que lo que se nos obliga a contemplar es una alegre reunión de médicos que se dedican a festejar cuando sabemos lo mucho que Gabriela necesitaría de alguno de ellos. Otilia, sin embargo, ha de permanecer callada, y nos hace daño ese silencio. Sabemos que es inevitable, pero no por ello deja de causarnos malestar. La escena se convierte así en una espléndida alegoría del aborto clandestino. Entretanto, Otilia telefona al hotel, pero en la habitación de Gabriela nadie contesta. Antes de marcharse, Otilia le cuenta a Adi el asunto en el que está envuelta. No es un mal muchacho, todo lo contrario, pero se muestra incapaz de estar a la altura de las circunstancias y aún le recrimina por marcharse de prisa y corriendo, sin despedirse, sin probar los merengues que su madre había preparado para ella.

De nuevo en la calle, ya de noche, a Otilia le cuesta llegar al hotel y nuestra ansiedad supera seguramente a la suya, porque ella demuestra un admirable dominio de sí misma. Al fin llega y se encuentra a Gabriela durmiendo. Ha expulsado el feto sin mayores complicaciones y ahora sólo necesita descansar. La que no puede hacerlo todavía es Otilia, que debe ocuparse de hacer desaparecer los restos. Los mete en su bolso y sigue las indicaciones de Bebe: echarlo todo por el colector de basuras de algún edificio. Eso a pesar de que Gabriela le insiste en que lo entierre. Y otra vez encontramos a Otilia recorriendo las calles oscuras y vacías de la ciudad, envuelta en el silencio y en el frío, hasta lograr su objetivo. Sin apenas quejas, sin aspavientos, va cubriendo cada etapa y lo que nos pareció tantas veces imposible, destinado a la frustración, acaba por salir adelante. Otilia vuelve otra vez al hotel y no encuentra a Gabriela en la habitación. Baja y la recepcionista le

indica que está en el restaurante. Allí la encuentra, cenando con tranquilidad y tranquilizando al espectador. Otilia se sienta frente a ella. Gabriela le pregunta si lo ha enterrado como ella le pidió y Otilia, sin responderle a eso, le pide por favor que nunca más vuelvan a hablar de lo que ha pasado. Después de todo lo que hemos visto, es asombroso que las cosas hayan salido bien y que las dos estén sentadas a esa mesa del restaurante del hotel. Un aire de desencanto cubre la sala.

LAS COSAS COMO SON

Acabamos de ver una película que cuenta su historia con un tono aséptico y distanciado. Su mayor mérito quizá sea el de conseguir que el espectador se sienta implicado con intensidad en la peripecia de Gabriela y Otilia sin recurrir a otro tono más apasionado o más efectista. Sólo en contadas ocasiones, y de manera innecesaria, el guionista o el director parecen haberse dejado llevar por escenas deliberadamente pensadas para aumentar la tensión, como ese taxi que se marcha sin que Otilia pueda alcanzarlo o como esa ambulancia a la puerta del hotel que creemos que tiene que ver con complicaciones en el estado de salud de Gabriela, cuando no es así. O también puede ser que se nos quiera hacer ver que, en una situación como la que están viviendo, todo contribuye a dificultarla y todo puede revestir la apariencia de una amenaza. Al final, todo sale, digamos, bien, y nos relajamos porque nos habíamos vinculado emocionalmente con las protagonistas. Aun así, lo que queda sobre todo es el recuerdo de su soledad y de su desvalimiento, y, con Gabriela, imaginamos a tantas otras mujeres que en tantas épocas y lugares, todavía hoy, habrán pasado por una situación así. Sin duda, el paisaje desolado que sirve como escenario a su historia aumenta la opresión que sentimos. Un mérito adicional del filme es el fenomenal relato de época que constituye; pero los caracteres esenciales de la historia de las protagonistas, los que más nos afectan, tienen que ver sobre todo con el hecho de que el aborto sea clandestino, allí o en cualquier otra parte.

Ese peculiar tono de la película tiene la virtud de dirigir nuestra atención al modo en que las mujeres viven la experiencia de un aborto ilegal. Las opiniones acerca de las prácticas abortivas, el eterno debate sobre si las mujeres deberían disponer libremente de un plazo para abortar, pueden quedar aquí al margen. Por supuesto, por la cabeza del que mira pasa en algún momento, o en todo momento, el pensamiento de que esa despenalización habría ahorrado la pesadilla a Gabriela y a su compañera, pero esto es ahora secundario, porque lo que más destaca es el hecho de que, justa o injusta, la prohibición del aborto va de la mano de historias como ésta. De

hecho, poco importa que el espectador sea un firme partidario de la prohibición penal del aborto para que se vea arrastrado igualmente por ese tipo de sentimientos que la película despierta. No es fácil saber cuáles son las intenciones de sus autores, pero bien puede ser que entre ellas no se cuente la de inclinar a los espectadores hacia una u otra tesis sobre la legalidad o no de las prácticas abortivas: al menos, uno no se siente empujado a ello.

UNA HISTORIA DE MUJERES (Y DE HOMBRES)

De ese ambiente en el que se desenvuelve la historia de Gabriela y Otilia hay un rasgo que destaca de manera muy especial. Me refiero a que es ésta una película de hombres y de mujeres, es decir, una película en la que los roles femeninos y masculinos están claramente diferenciados. Nada sorprendente, cuando de abortar se trata, pero realzar ese carácter específicamente femenino del aborto nunca está de más, porque, sobre todo cuando se es varón, no resulta del todo evidente que se comprenda en toda su extensión lo que significa ser mujer, estar embarazada y desear interrumpir ese embarazo (y no añadiré que es imposible porque uno no debe nunca desesperar de poder ponerse en el lugar de otro, aunque ese otro sea de otro sexo; en ese caso me hallo yo). El caso es que, siendo dos mujeres las protagonistas principales de la historia, el carácter femenino del aborto queda puesto de relieve precisamente cuando atendemos a otros dos protagonistas secundarios que son varones.

En efecto, dos personajes masculinos destacan en la película y sirven de contrapunto a Gabriela y Otilia. Uno es Adi, el atolondrado novio de Otilia, y el otro es Bebe, el inquietante individuo que practica el aborto a Gabriela. Uno y otro muestran, diría, dos actitudes masculinas muy extendidas. Una es la de la ignorancia y el desapego, la de la falta de compromiso; la otra es la del desprecio y el abuso. Si esta última se encuentra en la base de la dominación machista que asoma en nuestro relato, aquella no ayuda precisamente a superarla.

Bebe bien puede ser un símbolo de cierto modo masculino de ser y de la dominación ejercida por su sexo. Como ya dije, sus modales son secos y rudos y en todo momento se muestra distanciado y despectivo, por completo ajeno al drama de la chica. En esa situación se sabe imprescindible y eso le permite imponer las condiciones abusivas en que prestará su servicio. Que exija disponer de los cuerpos de las dos chicas, siendo consciente de que, si se avienen en esos términos y en esa escena, será con repugnancia, nos dice de una cierta manera de comprender la sexualidad, no ya dominante, que también, sino sobre todo exenta de elementos comunicativos y afectivos, una

sexualidad cuyo ejercicio no aspira a recibir ninguna muestra de reconocimiento o de reciprocidad. Como la película no es truculenta ni sensacionalista, nuestra sensibilidad no es herida por la imagen pornográfica que uno podía esperar y, a pesar de eso, o por eso, se agudiza la percepción de la frialdad, también remarcada por los azulejos del cuarto de baño, la única estancia que podemos ver mientras él consume un deseo tosco carente de toda sofisticación; y se agudiza la percepción del desamparo por la visión del cuerpo de mujer desnudo de cintura para abajo, usado en la cama y abandonado en la ducha.

He dicho que Bebe es un personaje inquietante, porque no acaba de verse cuál es su verdadero carácter o el móvil último que impulsa sus actos y porque lo que se atisba perturba. Pues, una vez que las chicas han aceptado y cumplido sus condiciones, él cumple con su parte del trato y prepara e introduce la sonda abortiva con relativa pulcritud; y nos descoloca su insistencia en pasar más tarde por el hotel, cuando nadie se lo ha pedido y cuando aumenta su propio riesgo, aunque muy comprensiblemente las dos amigas insisten en que no lo haga, porque están desesperadas por quitárselo de encima. Estos detalles le hacen pensar a uno que quizá no nos hallamos ante un sujeto propiamente inmoral ni consciente de cometer una vileza, sino ante un sujeto amoral o regido por algún tipo de ley que no nos es familiar pero que admite actitudes tan dispares. También por eso se resalta la distancia entre el hombre y las mujeres, porque ni siquiera parecen compartir un código de conducta de acuerdo con el cual ellas puedan echarle en cara su actuación. De hecho, esa completa falta de sintonía entre ellas y él la podemos apreciar a lo largo de toda su relación. En este sentido, podemos decir que no hay siquiera reconocimiento mutuo, no hay pertenencia a un mismo género, no hay un lenguaje moral común, y cuando no lo hay, no cabe el diálogo moral: en consecuencia, no hay forma de entenderse y la calificación de la acción de acuerdo con categorías éticas pierde sentido. Por eso, no podemos calificar al personaje simplemente como un mal bicho, porque más bien parece un bicho de otra especie, y esto es quizá lo inquietante.

Sin embargo, una vez solas, Gabriela y Otilia se rconfiesan que no habían pensado de antemano que concertar el aborto con un hombre en vez de con una mujer fuese relevante, no se les ocurrió que eso pudiera complicar aún más las cosas, del modo en que lo ha hecho, y hacer que la aventura en la que se embarcaban pudiera llegar a ser tan humillante. Cuánto mejor hubiera sido una Vera Drake... Hay que tener cuidado con los hombres.

El caso de Adi es muy distinto, pero también representativo de la distancia entre lo masculino y lo femenino. El chico no es capaz de hacerse cargo de la situación porque, diría, no es capaz de representársela o captar por

completo su sentido. Cuando, esa mañana, Otilia se lo encuentra por primera vez en la Facultad, podemos creer que prefiere dejarlo al margen sólo por discreción, por ahorrarle complicaciones, por no añadir más tensión a la que precede a un examen. Ya nos fastidia un poco que el chico proteste ante el mutismo de Otilia, que no le explica por qué tiene que irse, ni a dónde, ni por qué no puede asistir al cumpleaños de su madre, pero es comprensible, cómo puede él imaginarse lo que está pasando. Así y todo, Otilia se hace cargo de su ilusión y, a pesar del día que tiene por delante, se compromete a pasarse un rato.

Allí, en casa de los padres de él, se lo encuentra de nuevo, y esta vez, ante su insistencia, sí le cuenta el embrollo en que se halla. Desde luego, tampoco ahora puede contarle todo, no lo más sórdido, las peculiares condiciones en que ha tenido lugar el aborto; también ahora, como antes, sigue cuidando de él, en este caso de su integridad sentimental, o de su inocencia, al ocultarle que se ha visto obligada a mantener relaciones sexuales con un extraño para ayudar a su amiga. Dejando eso al margen, ahora ya sí nos fastidia más, y con razón, su incapacidad para comprender, porque ahora sí sabe lo que está pasando, ya conoce las razones de Otilia y aún así no puede ser solidario con ella más que de palabra. No se ofrece a ayudarla sino que se molesta porque ella se marche antes de tiempo. Y, como no parece mal muchacho, hemos de pensar que la distancia que separa a los hombres de las mujeres es un factor primario de su incompetencia emocional. De nuevo nos hallamos ante una instancia de incomprensión entre hombres y mujeres. Si con el desconocido se traduce en abuso, con el conocido se traduce en una falta de compromiso y de apoyo. Otilia, según habla con él, se da cuenta de eso, y de que, por tanto, esa distancia afecta también a las relaciones entre ellos dos. Se da cuenta, y se lo hace ver, que él no ha considerado la posibilidad de que ella se quede embarazada ni lo que puede derivar de ahí. Como mucho, él insiste en que ellos toman las precauciones necesarias, pero sólo como regla general a la que no han faltado excepciones, y tampoco se le ocurre lo que sabemos que es la realidad. Por lo que hemos podido ver en ese hotel, imaginamos que Otilia no ha podido protegerse del esperma del desconocido, y ella lo ha de tener muy presente cuando habla con Adi. No se trata, pues, de una discusión académica, sino de que el problema de hoy puede reproducirse mañana mismo. Y para esa contingencia Adi no está preparado.

Así que Otilia tiene que seguir recorriendo sola las calles de la ciudad, seguir dando los pasos precisos, cargándolo todo sobre su espalda, ante la debilidad física, emotiva e intelectual de Gabriela, ante los abusos de Bebe, ante la falta de compromiso de Adi, ante la ignorancia de todos los demás.

El urbanismo destartalado que contemplamos es el correlato del desarreglo moral de las conciencias. La comunidad humana que rodea a nuestra heroína resulta tan hostil como los bloques de cemento y los descampados llenos de basura por entre los que se mueve; pero Otilia no se hunde, apoderada por una especie de estoicismo flemático que le ayuda a no sucumbir ni ante las dificultades ni ante las decepciones. La última de todas éstas es la falta de gratitud que parece sugerir el gesto de Gabriela en la secuencia final de la película, que marca por última vez la distancia que separa los caracteres de Gabriela y Otilia, dos caras contradictorias de lo femenino, la de la fragilidad y la de la entereza.

Capítulo XI

«Las invasiones bárbaras» o del buen morir

Las invasiones bárbaras (Les invasions barbares)

Canada, 2003. 99 minutos

Escrita y dirigida por Denys Arcand

Música de Pierre Aviat

Interpretada por Rémy Girard (Rémy), Stéphane Rousseau (Sebastien)

Marie-Josée Croze (Nathalie), Marina Hands (Gaëlle)

JUNTO AL LECHO DE RÉMY

Cuando a Rémy le llegó su hora se encontró postrado en una cama de hospital, en un cuarto sin aire acondicionado que compartía con otros tres pacientes, sin posibilidad de recurrir a la medicina más avanzada, con la amenaza del dolor y sin derecho a queja; porque, como él mismo nos confiesa, había votado en su día a favor de la nacionalización de los hospitales de Quebec, dando a entender que de ahí deriva el lamentable estado en que se hallan, ese estado de masificación y desorden que las imágenes nos van mostrando. Su muerte, tan próxima ya, tenía toda la traza de tener lugar de acuerdo con eso que se ha llamado el modo tecnológico de morir, el modo en que mueren casi todos hoy en nuestro occidental mundo.

Hasta que apareció su hijo, Sébastien, llamado por su madre con urgencia y recién llegado de Londres. Ya se nos dice, y luego podremos comprobarlo, que la relación de Sébastien con su padre no es nada buena, pero él hace la maleta, recoge a su prometida y en un santiamén se planta en Montreal. Sébastien, joven triunfador y adinerado, se sorprende del estado que presenta el hospital y de la pobre atención que recibe su padre, e inmediatamente se hace cargo del panorama. Con él hace su presencia el dinero, pero también la resolución. Contacta primero con un amigo que trabaja en una clínica especializada de los Estados Unidos y arregla una visita para que su

padre sea sometido a cierta prueba médica que a la postre no hará sino confirmar lo irreversible del cáncer que padece. Así las cosas, el amigo le propone a Sébastien que ingrese a su padre en su clínica, donde estará mejor cuidado que en ningún otro lugar. Pero Rémy se niega en redondo; izquierdista redomado, no quiere ir a morir a casa del vecino americano. De modo que su hijo, que ha cogido las riendas y no las va a soltar, busca la manera de acomodar al padre lo mejor posible.

Siempre con el todopoderoso metal en la mano y con buenas dosis de iniciativa, atrevimiento e inteligencia (esto es, con todas las virtudes de un lince de las finanzas internacionales), se las ingenia para sobornar a medio hospital y consigue que ubiquen a su padre en una estancia de la planta sótano, absurdamente vacía en un hospital tan atestado. El personal no sale, desde luego, muy bien parado, y no me refiero tanto al sanitario sino al administrativo, desde la jefe de administración hasta los peculiares representantes sindicales, pero el caso es que con su método infalible Sébastien consigue todo lo que se propone, siempre al margen de las normas generales. Al mismo tiempo, entre su madre y él van localizando a viejos amigos y amantes de su padre (hay que advertir de que la madre se divorció del padre hace tiempo, pero ahora está a su lado, dispuesta y discreta), y poco a poco van reuniéndose en torno a su cama. El hijo se las compone también para conseguir heroína y a alguien que no tenga problemas en administrársela al padre. La misma persona, hija de una de las amantes del padre y amiga de la infancia del hijo, se encargará de ambas tareas, la de comprarla y la de inyectarla, pues ambas le resultan habituales. Esto, porque Sébastien se ha enterado de que la heroína es mucho mejor que la morfina cuando se trata de aliviar los dolores y de conseguir que su padre se sienta mejor.

Poco a poco, el modo tecnológico de morir va dando paso al modo tradicional. Rémy se encuentra rodeado de las personas que más han significado en su vida, tranquilo, cómodo, bien cuidado y aliviado. Las conversaciones y las evocaciones se suceden, en un constante ir y venir entre el pasado y el presente; pero no todo es mirar atrás, porque en la situación en que se halla, Rémy tendrá ocasión también de entablar nuevas relaciones, como la que surge con Nathalie, la joven heroinómana, y de vivir nuevas experiencias.

Más tarde, el omnipresente Sébastien organiza el traslado de su padre a la casa que uno de sus amigos tiene junto a un lago, el lugar que el padre ha elegido como más deseable para pasar sus últimos días, y allí se traslada también toda la compañía que le rodea, bien conscientes todos de cuál es la situación. Siguen las charlas, las bromas, las risas, la comida y la bebida, pero también el miedo, la desesperación, los encontronazos y los desencuentros, que despiden un aire de catarsis y de esperanza de reconciliación, sobre todo

en el caso de la tensa relación entre el padre y el hijo. Al fin, llega el momento de morir y, por tanto, el momento de la despedida. Uno por uno, todos van diciendo adiós a Rémy, que, asistido de manera conveniente por Nathalie, muere en el momento decidido y previsto.

LA MUERTE COMO PROCESO

El momento final tiene una importancia muy pequeña en la película, que, por eso, es una película sobre la eutanasia muy diferente de *Mar adentro*, en la que casi todo se orienta, narrativa y emotivamente, a ese momento final de la muerte. En el caso de *Las invasiones bárbaras*, la disposición del protagonista es muy otra, pues no se trata de un enfermo que quiera morir, sino de un enfermo que va a morir en todo caso, y de forma inminente. Visto el desarrollo de la película, vista la energía con que Sébastien toma en sus manos la situación de su padre, a nadie le cabe duda de que Rémy morirá de esta forma, es decir, eligiendo el momento, el modo y el lugar. No, aquí lo que importa es más bien el proceso de morir en toda su dimensión. Lo que la película muestra es la muerte de Rémy entendida como proceso y no como acto, como parte de su vida y no como desenlace de la misma, y el modo en que tiene lugar al margen de la oferta estandarizada a la que la inmensa mayoría ha de someterse, todo gracias a la aparición de su hijo, que con esa mezcla de cualidades ya descrita consigue que ese proceso soñado se haga realidad. Esto no significa, por cierto, que la muerte de Rémy sea buena o deseable para todos. Otros preferirán quizá morir de otra manera, en la intimidad o en soledad, o sin llamar la atención de nadie o sin recurrir a las drogas. Dicho esto, no cabe duda de que la opción de Rémy resultará muy apetecible para muchos pero, en todo caso, lo más importante es que se trata de la que él ha elegido y no de la que otros le imponen. Así, la película se convierte en una apelación al futuro del espectador, que no dejará de pensar en qué hará él cuando se halle en la situación de Sébastien o en la de Rémy. Una película como ésta nos habla de nosotros mismos.

Sorprende que en estos tiempos de exaltación de la autonomía individual, la última fase de la vida sea librada a la iniciativa ajena y resulte tan radicalmente heterónoma. Quizá la razón sea que no concebimos nuestra muerte, ni la de los demás, como un trance vital sino, repito, como el desenlace, como algo que ya no es vida, sino punto final de la vida. Además, dado que ésa es la aparente tónica general, debe de resultar muy difícil invertir los términos cuando le toca a uno: pedir o exigir para uno mismo aquello de lo que no disfruta nadie, sobre todo en esa circunstancia de extrema dependencia, debe costar mucho. No parece que Rémy hubiera estado en

disposición ni condiciones de modificar su destino final de enfermo desahuciado ordinario, si no llega a ser por la presencia de su hijo. El papel de Sébastien resulta, por ello, de lo más interesante. En realidad, es el genio que hace realidad los deseos de su padre, con la particularidad de que él debe contribuir a conformarlos en vez de limitarse a ejecutarlos. El hecho de que la relación entre padre e hijo haya sido tan tormentosa y que haya desembocado en la incompreensión y el alejamiento va a permitirnos comprobar que el proceso de morir es todavía parte de la vida, no ya sólo de la del moribundo sino también de la de sus allegados; y que uno no deja de participar de la vida hasta que muere, obvio suena pero no siempre lo entendemos así. Rémy y Sébastien van a tener tiempo para reconocerse y reconciliarse, a pesar de todas sus diferencias. Habrá tiempo para oír de boca de los demás lo que el uno ha hecho y siente por el otro, y para tomar conciencia de los poderosos vínculos que les unen por encima de la tirantez de la relación. Habrá tiempo, en fin, para tocarse como la enfermera le recomendó a Sébastien: «tóquelo, sobre todo tóquelo» (qué poco nos tocamos, es cierto).

REVITALIZAR LA MUERTE

Demos ya por sentado que los últimos días de la vida de Rémy fueron como mejor podían ser, y que muestran una manera de morir muy distinta de la que hemos organizado socialmente. Observemos ahora dos mensajes que la película nos transmite mientras nos relata esos días. Uno es el del poder del dinero. En efecto, si no llega a ser por la desahogada posición del hijo, todo aquello no hubiera sido posible. El humor negro con que se nos cuenta ante qué poderoso caballero nos hallamos puede tener varios sentidos, y entre ellos me quedo con éste: en un mundo como el nuestro, algo habremos de hacer para evitar que la buena muerte esté reservada sólo para unos pocos. Ese algo no puede consistir sólo en nacionalizar los hospitales, porque ése es el punto de partida de la película. Se trata, más allá de eso, de desburocratizarlos y de democratizarlos, y de orientar sustancialmente todo el tránsito hacia la muerte a formas, lugares y contextos bien distintos. Ahí es nada, pero se trata de una empresa colectiva que no deberíamos retrasar por más tiempo.

El otro mensaje, más directo para el espectador, es el que nos transmite la actitud del hijo. Ante una situación como la de su padre, se nos está sugiriendo que hemos de tomar la iniciativa para hacer del proceso de la muerte de nuestros seres queridos una parte de nuestra vida y de la suya. Se trata de arrebatarse a nuestros moribundos de la burocracia de la muerte, de hacer que esa muerte sea realmente suya, indagando su voluntad, interpretando sus

deseos y aún más involucrándonos en su vida, porque también en esos días finales queda mucho por vivir. No sólo, como suele pensarse, por su bienestar, sino también por el nuestro. Se trata de algo más que cuidar de los enfermos, se trata de seguir viviendo con ellos, si cabe más intensamente y con la conciencia de que ha llegado el momento de hacer y decir lo que está pendiente. En una palabra: el mensaje transmitido es que debemos hacer lo posible por revitalizar el proceso de la muerte de quienes nos rodean. Todos saldremos ganando. Hay un riesgo, que es el de cometer errores o ir más allá de lo debido: nada más patético que esos alumnos de Rémy, profesor universitario, que van a visitarle para interesarse por él y hacerle notar lo buen profesor que era, para que después acabemos descubriendo que han sido convenientemente sobornados por Sébastien. Sus alumnos, pues, quedan del lado del personal de servicio del hospital y no del lado de los amigos y las amantes, en el trato dispensado por Sébastien y en la actitud que muestran. Pero precisamente porque lo que Rémy desearía de ellos es una actitud bien distinta, se pone de relieve que en este caso su hijo ha metido la pata.

Por supuesto, no todas las muertes son iguales ni pueden serlo, ni hemos de desear que lo sean. No todos los moribundos estarán en condiciones físicas ni psicológicas de gozar de una muerte como la de Rémy, ni tampoco se nos oculta que de morir se trata y que la experiencia es sobre todo personal, dura y de difícil asunción. *Las invasiones bárbaras* es una película y como tal relata una historia personal, un caso particular, pero es una muy buena película que nos hace pasar un buen rato, nos emociona y nos obliga a pensar sobre nosotros y sobre nuestro modo de comportarnos cuando, tarde o temprano, hayamos de pasar por ahí. Más que nada, diría que nos propone dejar de pensar en la eutanasia como un acto de matar para empezar a comprenderla como un proceso vital.

Capítulo XII

«Mar adentro»: la eutanasia para todos los públicos

Mar adentro

España, 2004. 125 minutos

Dirigida por Alejandro Amenábar

Guión de Alejandro Amenábar y Mateo Gil

Música de Alejandro Amenábar

Interpretada por Javier Bardem (Ramón Sampedro), Belén Rueda (Julia), Lola Dueñas (Rosa), Celso Bugallo (José), Jose María Pou (Padre Francisco)

ABRE LOS OJOS

El mismo fin de semana en que he vuelto al cine a ver *Mar Adentro*, la muy premiada película de Alejandro Amenábar, los medios de comunicación se han ocupado de dos noticias de algún modo relacionadas. Una, de repercusión internacional, es la extraordinaria reacción del poder legislativo federal norteamericano ante la decisión de un juez de Florida de ordenar el cese de la alimentación artificial de Terri Schiavo, una mujer que lleva en coma desde 1990. La decisión judicial, que sigue a un largo proceso, se ha producido a petición del marido de Terri, su representante legal, pero en contra del deseo de sus padres, que prefieren que siga viviendo. La nueva ley federal, inmediatamente ratificada por el presidente Bush, ha permitido que los padres puedan apelar tal decisión ante un juez federal, como así han hecho, aunque parece que sin éxito. Todo ello se produce acompañado por una extensa e intensa campaña de los movimientos «provida» y por una gran expectación pública. La otra noticia, local, es la detención en una casa rural de la provincia de Zamora de tres jóvenes de entre 26 y 29 años que se

disponían a suicidar, después de haber contactado con tales fines por internet. La policía los detuvo por «inducción al suicidio» (se supone que cada uno indujo al suicidio a los otros dos...) y su investigación le ha llevado a afirmar que se trata de individuos con una «situación vital normal», «alto nivel de educación» y sin aparentes problemas psíquicos y que, además, no pertenecen a secta alguna.

Desde luego, el caso de Ramón Sampedro, protagonista de *Mar adentro*, era bien distinto, pero relacionado. Por lo menos, a mí las dos noticias me han hecho recordar la película. Como los jóvenes de la casa rural de Zamora, Ramón Sampedro quería suicidarse; como la mujer americana, Ramón Sampedro sufría una situación vital muy peculiar. Mostrar las diferencias entre los tres casos parece innecesario, por obvio; ahora lo que quiero es insistir en lo que las tres situaciones tienen en común, a saber, que las tres plantean genuinos dilemas morales que tienen que ver con el sentido de la vida y de la muerte, de la dignidad y de la libertad. No son dilemas extraordinarios, sino cotidianos, pero no ellos abordados cotidianamente. Por eso, la película de Amenábar es una película saludable, porque nos hace un poco más conscientes de la existencia de ese tipo de problemas (¿vivir? ¿morir?) y nos anima a pensar sobre ellos. *Mar adentro*, digo, nos enfrenta con un dilema moral genuino porque nos muestra dos intuiciones básicas contrapuestas: el deber de respetar la libertad individual, en este caso la libertad del que quiere morir, frente al deber de seguir viviendo a toda costa o frente al deber de impedir que los demás se quiten la vida.

La película, además, muestra que no nos hallamos, en estos casos, ante problemas técnicos que deban ser librados a la especial cualificación de médicos, filósofos morales o expertos en bioética. No; se trata de problemas nuestros que hemos de abordar básicamente con nuestras propias fuerzas. Claro que los médicos, los filósofos morales y los expertos en bioética (además del legislador y de los jueces) tendrán cosas que decir, y harán bien en decirlas, pero la última palabra es nuestra, la decisión final es nuestra y de quienes nos rodean. Es la decisión de José, el hermano de Ramón, que se niega a que su hermano sea ayudado a morir en su casa, es la decisión de Julia, la abogada que quería ayudarlo a morir y que al final decide no hacerlo, y es la decisión de su amiga Rosa (en la realidad, Ramona Maneiro), que no quería ayudarlo a morir y que al final decide hacerlo. Pero los josés, julias y rosas de hoy y de mañana quizá no lean monografías sobre la eutanasia o consulten revistas de bioética; en cambio, es muy probable que vayan al cine, sobre todo si se trata de una película como la de Amenábar, que no sólo ha arrasado en los premios Goya y recibido el Óscar a la mejor película de habla no inglesa, sino que ha sido la tercera película más vista en los cines español-

les durante 2004, por encima de otras mucho más comerciales de la potente industria de Hollywood. Doy estos datos porque me parece necesario destacar el hecho de que una película sobre la eutanasia haya tenido este gran impacto. Las razones pueden ser muchas, pero hay una innegable: la gente tiene interés por el tema. Y un efecto también innegable de ese impacto es que contribuye a formar opinión pública, algo tan esencial para una sociedad democrática como la que supuestamente queremos ser. Ya sólo por eso debemos alegrarnos del éxito del filme de Amenábar, añadiendo que ojalá filmes de esta categoría abordasen más a menudo problemas tan auténticos y tan cotidianos.

De hecho, esa alegría debería moderarse si la película no tuviera la categoría que le atribuyo, si la película, por ejemplo, trivializase o distorsionase el problema que plantea. No es el caso. La película ha sido criticada por comercial, por sentimental y por efectista, y es posible que reúna tales rasgos; pero si tales rasgos la convierten en una película atractiva para el público, si consiguen que el público se anime a verla en el cine o a sacarla del videoclub, tanto mejor, siempre que se mantenga como una película lo suficientemente interesante. Como decía antes, no todo el mundo se animará a leer un libro académico sobre la eutanasia, ni siquiera a ver una película sobre la eutanasia que sea menos comercial que ésta, pero a una sociedad con pretensión de ser democrática le hace falta que una parte significativa de sus ciudadanos reflexione sobre problemas como éste, y eso con independencia de su mayor o menor nivel o actitud cultural; de otro modo no podrá hablarse de *opinión pública* ni, por tanto, de democracia. Por supuesto, no estoy negando la necesidad de que se haga otro tipo de cine ni, Dios me libre, la necesidad del trabajo académico (no tiraré piedras contra nuestro tejado), sino que quiero resaltar la importante función pública que películas como la que comento pueden desempeñar. Con ella, un número inesperadamente alto de gentes habrá abierto los ojos no ya sólo al problema de la eutanasia, sino, por extensión, a otros problemas como el de la mujer americana o los suicidas de Zamora e, incluso más allá de eso, habrá dedicado un rato a reflexionar sobre cuestiones clave de la ética pública, como el del lugar de la libertad individual en la toma de ciertas decisiones o el del alcance apropiado de la coacción estatal. Y, por cierto, es muy probable que eso aumente también la venta de libros académicos sobre la materia y las matrículas en los cursos de bioética.

TESIS

He leído algunas críticas que acusan a la película de tendenciosa. Esto

abonaría, como mínimo, la creencia de que se trata de una película con *tesis*, una tesis que el director y el coguionista plantearían y defenderían, y además tendenciosamente, esto es, presentando la realidad de manera parcial, mostrando sólo algunos de sus aspectos y ocultando aquellos que pudieran cuestionar la validez de dicha tesis. La tesis sería ésta: tenemos el derecho moral a decidir sobre nuestra muerte, al menos en algunos casos como el de Ramón Sampedro, y la sociedad (el estado, el derecho) debe respetar ese derecho individual. Y lo tendencioso consistiría en ofrecer una visión sesgada del caso de Ramón, tal que el espectador se sienta inclinado a aceptar la tesis, olvidando otros argumentos que pueden servir para cuestionarla.

No estoy seguro de que sea así. Lo que yo he visto es un relato dotado de cierta complejidad argumental, quizá más simple o más sentimental de lo que a algunos hubiese gustado (insisto: ¿a qué precio? ¿al de acabar resultando una película de culto, premiada en festivales independientes e ignorada por el gran público?), pero ni muy simple, ni sensiblera ni particularmente tendenciosa. Obvio es que las simpatías de sus autores están del lado de Ramón frente a, digamos, el jesuita tetrapléjico o los magistrados de la Audiencia de La Coruña (de quienes, por cierto, es difícil sentirse cercano). Obvio es también que Ramón brilla con luz propia entre todos los personajes, aunque todas las películas tienen su protagonista y especialmente en ésta la cosa no podía ser de otro modo, no ya sólo por el argumento, el guión y la dirección, sino porque Javier Bardem lleva a cabo una espléndida interpretación. Y, además, ¿no podrían ser las cosas, en efecto, así? Es decir, ¿no podría ser que, en efecto, Ramón Sampedro fuese un individuo dotado del fuerte magnetismo que muestra en la pantalla y que, por añadidura, la razón estuviese de su parte? En todo caso, la presentación de Ramón como el personaje más interesante y la defensa de su deseo de morir no son los únicos mensajes de la película, que ofrece algunos contrastes interesantes sobre los que volveré después al tratar de los demás personajes. No creo, por tanto, que la fuerza de la figura central y la simpatía de la película hacia su petición de morir sean, de por sí, razones suficientes para hablar de una película tendenciosa, ni siquiera para hablar de una película *de tesis*, porque, en una palabra, no creo que sea cierto que la película se proponga resolver el problema de Ramón Sampedro, sino sólo, o principalmente, mostrarlo.

En cambio, sí encontramos algunas afirmaciones contundentes o, si se quiere, unas cuantas tesis, que no sirven por sí solas para resolver el problema (insisto, la legitimidad o ilegitimidad del deseo de Ramón de acabar con su vida), pero que dibujan el marco de referencia del problema y ayudan a pensar sobre él y sobre otros similares. Son ideas acerca de la dignidad humana, el individualismo, la conciencia de la muerte y la naturaleza privada de este tipo de asuntos.

En primer lugar, la película afirma contundentemente la dignidad humana, esto es, el valor intrínseco atribuido a la vida de las personas, de cada persona. No es nada específico de esta película, claro está, pero conviene resaltarlo precisamente por tratarse de una película sobre la eutanasia. La impresión que uno recibe es que los personajes viven vidas bien diferentes pero bien intensas, bien dotadas de sentido propio, tanto el propio Ramón como los que le rodean. Una segunda impresión es que el valor, o el sentido, de la vida de cada personaje depende de las vidas de los demás, esto es, observamos un entramado de vidas humanas que impide considerar a cada una de ellas por separado. Y una tercera impresión es que todos los personajes (y seguramente la mayoría de los espectadores) consideran que Ramón vive una vida digna, en el sentido de una vida valiosa, y parece que sólo el propio Ramón la considera indigna. Quizá, cabe añadir, él no tiene en cuenta suficientemente la observación anterior, esto es, el hecho de que su vida dota de parte de su sentido a las vidas de los que le rodean. Y cabe añadir también que Ramón se nos presenta como un ser particularmente atractivo: su sensibilidad, creatividad, imaginación, inteligencia y capacidad de comunicación parecen estar por encima de la media, una circunstancia que no será irrelevante para la toma de posición del espectador.

En segundo lugar, encontramos la afirmación de un sano individualismo (feroz o egoísta, dirán quizá algunos), el del protagonista, que ya lo debió ser (individualista) en sus tiempos mozos, antes del accidente, cuando dio la vuelta al mundo como mecánico de barcos y se paseó por lugares variopintos acompañado por gentes de todo pelaje, y que reafirma ese individualismo después, precisamente cuando tanto pasa a depender de los demás, y quizá precisamente por eso, y porque no puede, a su vez, ayudar a nadie, como queda patéticamente de manifiesto en el momento en el que Julia cae desvanecida por la escalera, muy cerca de él. O cree que no puede, porque, por otro lado, es evidente que la existencia de Ramón contribuye a perfilar la existencia de los otros: su sobrino, su padre, Rosa, al menos, reciben su benéfica influencia. Ese individualismo se muestra también en una conversación con Julia, cuando ella le habla de «los tetraplégicos», y Ramón le contesta algo así como: «pero, ¡qué tetraplégicos! Soy yo, Ramón, el que tiene un problema y quiere resolverlo». Su problema, no el problema de ningún otro, por mucho que se le pueda parecer.

Creo que es un individualismo sano, porque en última instancia no parece que ningún otro sujeto esté en condiciones de decidir acerca del sentido de su vida, incluso si otros sujetos pueden valorar la calidad de la vida de Ramón mejor que él mismo; puesto que, al fin, la calidad de la vida no es lo más importante aquí, sino la percepción personal de esa calidad. Esta

percepción, en el caso que nos ocupa, incluirá seguramente lo que aporta a la vida de los demás (piénsese en la relación de Ramón con su sobrino, una relación que ambos parecen valorar mucho); podemos decir, como antes, que acaso no lo suficiente, que acaso no tenga en cuenta lo mucho que da y puede dar y, por tanto, que no es una percepción correcta. Pero aún así nadie puede sustituir el juicio del propio Ramón, porque nadie está en condiciones de evaluar la otra parte, la parte interior de su vida, el precio que tiene que pagar por seguir viviendo. Y esto vale para Ramón Sampedro y para cualquiera.

Una tercera idea a retener, ésta recurrente en la obra fílmica de Amenábar, es la necesidad de tomar conciencia de la muerte, elemento central en las cuatro películas que ha dirigido. Que la intención de Amenábar sea recalcar esa necesidad no es cosa que importe ahora. Quizá su intención sea sólo ocuparse de algo que le interesa, pero el resultado de sus películas, y muy especialmente de la última, es una llamada de atención sobre el hecho de la muerte, muerte que hoy es deformada, ocultada, rechazada o trivializada. Si en sus tres películas anteriores la muerte se nos muestra más bien como una especie de obsesión con distintas variantes, en ésta se nos muestra de manera más sencilla y directa como un elemento esencial de la vida individual y de la vida social. Que se nos hable de la muerte con este lenguaje es, de por sí, buena noticia.

Por fin, en cuarto lugar, la película contiene la afirmación de que la eutanasia es un problema de las personas, de la gente común, no ya de los médicos ni de las autoridades, aunque también lo sea, sino ante todo un problema para los que tienen que sufrir activa o pasivamente una situación como la de Ramón. Que es un problema, y que lo seguirá siendo cada vez más, dado el rumbo que seguramente tomará la vida de la mayor parte de nosotros en su último tramo. Tenemos un problema, todos, acuciante para algunos en particular, y, valga insistir, de poco sirve cerrar los ojos o invocar una regulación del mismo que se muestra insuficiente.

Todas estas ideas son bastantes para acreditar que *Mar adentro* no es una película demasiado simple ni demasiado emotiva ni demasiado tendenciosa. Es una película, creo, básicamente honesta, que nos muestra un problema real con al menos un cierto nivel de complejidad, a partir de un nutrido grupo de protagonistas que actúan de maneras diversas y a partir de una serie de ideas fuertes que recorren todo su metraje.

LOS OTROS

Junto a Ramón, ciertamente protagonista central, están los otros, esta

vez mucho más interesantes que en la película homónima, la anterior de Amenábar, fueran estos otros los muertos o los vivos, o todos, según para quién. Mucho más interesantes en esta ocasión, aunque quizá sea sólo porque aquella película la vi la tarde del 11 de septiembre de 2001, y en ese momento estaba yo pensando en *otros*, más reales que los de la pantalla. Pero quizá también porque las que rodean a Ramón son gentes cercanas, personajes bien identificados y bien interpretados, asequibles y comprensibles, atractivos. Los otros son los que le cuidan, los que le ayudan o los que intentan ayudarlo sin conseguirlo, los que no le entienden. Desde luego que Ramón llena la pantalla y que sus palabras y sus gestos tienen más fuerza que las de ningún otro personaje, pero sin el contraste con los demás no tendríamos una película interesante. Para empezar, tenemos el drama de una familia que se ha pasado media vida cuidando de Ramón, quien no quiere otra cosa que desaparecer, dejando sin sentido aparente los desvelos de esa familia, e incluso más que eso, porque da la sensación de que cuando Ramón se vaya la familia no perderá sólo una carga, sino también a su miembro más seductor. Pues, en efecto, parece que Ramón es el centro de la vida familiar, no sólo porque su peculiar situación afecta inevitablemente a todos, sino también porque parece ser el más activo, el más despierto, sin duda el más inteligente. En realidad, nada hay de especial en ello: como cualquier otro, tetrapléjico o no, Ramón participa de la vida común, y hubiera sido el centro de esa vida común también si hubiera convivido con ellos en otra circunstancia.

Junto a la familia están sus dos amigas y amantes, cuya relación con Ramón es diseñada de manera simétrica. Julia, la abogada catalana, aparece en la vida de Sampedro con la intención de ayudarlo a morir pero, a la hora de la verdad, no se decide, alterada quizá su voluntad por su propio drama personal, la enfermedad que la está conduciendo rápidamente a la degeneración física y mental. Rosa, la muchacha que trabaja en una fábrica de conservas, aparece en la vida de Ramón con la intención de ayudarlo a vivir y, desde luego, no quiere ayudarlo a morir cuando conoce que ésta es la voluntad de Ramón. Sin embargo, cambia de idea con el tiempo y será ella la que le ayude. El desarrollo de la relación entre Ramón y cada una de las dos mujeres es también opuesto: en el caso de Julia, es Ramón el que primero siente la pulsión amorosa (o como cada uno quiera llamarla, pues el propio Ramón se niega a hablar de amor) y es ella la que le corresponde después, al menos en apariencia. En el caso de Rosa, es ella la que se enamora de Ramón, y así se lo declara, y es Ramón el que decide irse con ella, aunque quizá sólo para recibir su ayuda definitiva.

Con independencia del sentido de estas simetrías u oposiciones, lo que resulta evidente es que quien tenía intención de ayudarlo a morir no se

decide a hacerlo, y quien no tenía esa intención es quien finalmente lo hace, movida por el amor, haciendo verdadera la creencia de Ramón de que «quien de verdad me ame me ayudará». La razón que lleva a Julia a no ayudarlo podría ser también, quién sabe, el amor, aunque todo parece indicar que es más bien la vivencia de su propia enfermedad degenerativa. Julia, como Ramón, se enfrenta a una muerte próxima y, peor que eso, a una degeneración tan inminente que tenemos ocasión de contemplarla en la pantalla. En este sentido, la situación de Julia es peor que la de Ramón, puesto que éste puede llevar una vida mentalmente plena y Julia no, como vemos al final. Julia, como Ramón, se plantea también la posibilidad del suicidio, pero renuncia a ella y decide seguir viviendo hasta que sea posible, en cualesquiera condiciones. Y, decía, da la sensación de que es la vivencia de su propia enfermedad, la manera de afrontarla, la que le lleva también a renunciar a ayudar a Ramón tal y como le había prometido.

La escena de la guillotina en la imprenta es significativa: significa que el libro escrito por Ramón está casi listo, y Julia le había prometido ayudarlo a morir en cuanto el libro estuviese en la calle. Le había prometido volver a Galicia con un ejemplar del libro y, a renglón seguido, ayudarlo, pero el libro le llega a Ramón por mensajero: ella ya no volverá con él, porque no quiere hacer las veces de guillotina, ni con Ramón ni con ella misma. Amenábar nos muestra aquí una cierta concepción del amor, la que está centrada en la idea de entrega incondicional del amante al amado, que, aun siendo clásica, merece una nueva reexposición en los tiempos que corren. Y no es casualidad, me parece, que sean los personajes femeninos los que se muestran más comprensivos, más cercanos y más sabios, los que salen mejor parados en la película (la cuñada, la abogada, la conservera, la mujer de la asociación pro muerte digna), en tanto que los varones, en general, juegan un papel secundario, menos atractivo y, en algunos casos, patético.

Entre los varones de la película están los representantes de las dos instituciones que salen peor paradas en la película: la iglesia y el derecho. El jesuita tetrapléjico que visita a Ramón parece estar ahí para mostrar el punto de vista de la Iglesia Católica acerca de la eutanasia. En su peculiar combate dialéctico, trabado a través de una escalera que los separa y les impide verse, mediado primero por un esforzado seminarista y directo después, lo importante, creo yo, no es tanto quién sale victorioso, sino si ambos manejan argumentos relevantes. A mí me parece que el jesuita no distorsiona en exceso el mensaje católico oficial sobre la cuestión. Amenábar ha sido criticado porque la visión que ofrece de la Iglesia Católica es claramente negativa, dado el aspecto histriónico del jesuita. Desde luego, está en su derecho de dar una visión negativa de la Iglesia, sobre todo teniendo en cuenta que se trataría

de una visión compartida por muchos. Y algo hay de histriónico en el tratamiento que la Iglesia da a la eutanasia y a otras cuestiones morales, histriónico por ridículo, por afectado, por exagerado, por compuesto de aspavientos, por poco auténtico, un tratamiento que muchos consideran alejado en exceso del modo de sentir de la gente corriente. Lo que quiero decir es que no es el personaje del jesuita, sino la propia Iglesia Católica, la que acaso ofrezca una imagen distorsionada del fenómeno de la eutanasia, y creo que los argumentos de nuestro jesuita son relevantes para la película precisamente porque son los argumentos católicos tradicionales.

En cuanto al derecho, al margen de algunas referencias puntuales a la legislación, que dejan claro que lo que Ramón se propone queda más allá de sus márgenes, está representado sobre todo por los miembros de la Audiencia Provincial de La Coruña, todos ellos varones, que le quedan retratados en el momento en que le impiden intervenir porque, según recuerdan a su abogado, «el procedimiento no lo permite». Lo más probable es que la gente se quede sin saber qué había de malo en que a Ramón se le permitiera hablar, y en cambio piense que algo hay de absurdo en la actitud de un tribunal que impide hablar al principal afectado por el asunto del que va a tratar y que, además, ha hecho el particular esfuerzo de desplazarse hasta allí, que está allí escuchando lo que se habla de él, viendo cómo se ocupan de él, sin que él pueda participar. Es, sin duda, una muestra de lo que de excesivo y perjudicial hay en el formalismo jurídico porque, también sin duda, la seguridad jurídica no habría sufrido mucho en esta ocasión si se hubiese violado la ley procesal y se hubiese permitido a Ramón expresar directamente su parecer. Y, como decía en relación con el jesuita, tampoco en este caso parece que Amenábar haya caído en el exceso: el exceso está en las actitudes judiciales que, con demasiada frecuencia, faltan al respeto a los ciudadanos, un exceso que se limita a reflejar. No es ésta, por cierto, una película jurídica, porque el tratamiento jurídico de la eutanasia no es ni mucho menos uno de sus temas centrales. Sin embargo, la relevancia de lo jurídico queda patente en el hecho de que buena parte de lo que ocurre durante la película sólo se entiende a partir de la existencia de una regulación jurídica determinada.

MAR ADENTRO

Estos mensajes que la película nos transmite y estos personajes que la película nos muestra acaban por componer un retrato complejo del problema de Ramón, en el que no faltan matices ni perspectivas por mucho que la suya sea la dominante. Se trata, podríamos decir jugando con el título, de

un retrato marítimo, por amplio, por profundo, por carente de límites precisos, porque en él vemos ir y venir sentimientos, actitudes y razones en torno al dilema central y más allá del dilema central. Un retrato que el director nos invita a contemplar con detalle, mirar los matices y comparar las perspectivas, con el fin de que tomemos conciencia del problema de la eutanasia de una manera mucho más abierta, directa y sensible de la que es habitual. Es seguro que los espectadores que hayan visto o vean *Mar adentro* saldrán de la sala de proyección, o se levantarán del sofá, con una comprensión mucho más rica de las preguntas que se resumen en la palabra «eutanasia»; serán mucho más conscientes de que la vida es problemática y de que no vale cerrar los ojos, porque las necesidades y los deseos de Ramón Sampedro, de la familia de Terri Schiavo, o de los frustrados suicidas de Zamora, son nuestros problemas. La cuestión de la eutanasia es, debe ser, una cuestión para todos los públicos, y tratarla de este modo es el principal mérito de esta película.

«Million dollar baby»: eutanasia y compromiso¹

Million Dollar Baby

Estados Unidos, 2004. 132 minutos

Dirigida por Clint Eastwood

Guión de Paul Haggis sobre una historia de F. X. Toole

Música de Clint Eastwood

Interpretada por Hillary Swank (Maggie Fitzgerald), Clint Eastwood (Frankie Dunn), Morgan Freeman (Eddie Scrap-Iron Dupris)

A VECES LAS COSAS NO SALEN BIEN

A veces las cosas no salen bien. Maggie Fitzgerald, iba camino de ser la primera mujer que ganase un millón de dólares en el mundo del boxeo. Llevaba una serie inmaculada de victorias, la mayoría de ellas por KO, pero su carrera quedó truncada el día más importante, el de su pelea por el título mundial del peso welter. Un golpe ilegal de su oponente, Billie *Blue Bear* Astrakhov, la púgil más sucia del circuito, la derribó con tan mala suerte que su cuello impactó sobre el borde metálico del taburete que su entrenador había situado ya en la lona. Maggie perdió el conocimiento y no lo recuperó hasta nueve días después. Según el diagnóstico de los neurólogos, «era una tetrapléjica permanente incapaz de mantenerse sin un respirador. Sufría lesiones en la primera y segunda vértebras cervicales, lo que significaba que podía hablar y mover ligeramente la cabeza, pero nada más. Había perdido la capacidad para respirar por sí misma y de mover las extremidades. No podía controlar su vejiga ni sus movimientos intestinales. Sería parálitica para

1. He publicado un comentario mucho más amplio de esta película, basado en el que ahora aparece aquí (está incluido en el libro *Eutanasia y cine*, Tirant lo Blanch, 2008). A pesar de eso, me ha parecido oportuno rescatar esta versión, mucho más breve, y quizá por ello mejor.

el resto de su vida»². Maggie quedó postrada en la cama de una clínica, inmóvil, conectada al respirador, viendo cómo su cuerpo se cubría de llagas, hasta el punto de que una de sus piernas se gangrenó y tuvo que ser amputada. La mejor etapa de su vida había sido el año y medio que transcurrió desde el momento en que decidió, tardíamente, dedicarse en serio al mundo del boxeo, su gran pasión, y en que a duras penas consiguió que Frankie Dunn la entrenase, hasta el momento en que su cuello se rompió. Ahora tenía 32 años, dinero en el banco, buenos recuerdos de los últimos tiempos, su cuerpo inmovilizado, un amigo y una sola expectativa.

LO QUE MAGGIE PIDIÓ A FRANKIE

El amigo era Frankie, su entrenador y manager, que se mantenía casi permanentemente a su lado desde el momento fatal. Frankie era un viejo boxeador que tras colgar los guantes había seguido en ese mundo como entrenador y como propietario de un gimnasio. Consciente más que nadie de la dureza del boxeo, se había mostrado renuente a entrenar a una mujer, pero al final había cedido ante las cualidades y la insistencia de Maggie, y había llegado a cogerle mucho cariño. Tras el accidente, se sintió responsable de haber aceptado entrenarla y dirigir su carrera y, por tanto, de su actual situación. Ahora su único deseo, fruto de ese cariño y quizá también de esa sensación de responsabilidad, era seguir a su lado y cuidarla siempre. Pero Maggie no quería seguir viviendo así. Al cabo de un tiempo en la clínica, morir se convirtió en su única expectativa.

Eso fue lo que le pidió a su amigo: que la ayudase en lo único que ella deseaba. «Frankie, quiero que me sacrifiques como papá hizo con Axel». Axel era el viejo pastor alemán de la familia; cuando el animal envejeció y apenas pudo ya moverse, el padre lo llevó al bosque y allí lo mató y lo enterró. «Tú no eres un perro, eres mi vida, no puedo hacer eso», fue la respuesta de Frankie. Ella siguió insistiendo y él siguió negándose, hasta que ella intentó suicidarse: incapaz para cualquier otro movimiento, se arrancó la lengua de un mordisco y a punto estuvo de ahogarse con su propia sangre. El personal de la clínica llegó a tiempo y suturó la herida. Pero Maggie se arrancó los puntos con los dientes. El personal clínico llegó de nuevo a tiempo y esta vez la sedó de manera que no pudiese intentarlo más. Su estado, sedada y sin lengua, era más lastimoso que antes: ni siquiera podía hablar. Fue entonces

2. F. X. TOOLE, *Million Dollar Baby* (trad. J. VIDAL, Ediciones B, 2005), p. 114. Se contienen en este libro seis relatos sobre el mundo del boxeo, entre ellos el de título homónimo, principal inspiración de la película. Los relatos, de lectura recomendable, contienen elementos de crítica social que han sido atenuados en la película.

cuando Frankie se tomó en serio la petición de Maggie. Lo reflexionó, lo consultó con su párroco (era católico practicante), obtuvo una rotunda negativa, lo volvió a reflexionar, y decidió ayudarla. Él solo hizo los preparativos necesarios para garantizar una muerte rápida y sin sufrimiento. Y una noche, en secreto, le inyectó el cloruro de adrenalina que acabó con su vida.

LA EUTANASIA EN SU CONTEXTO

Million Dollar Baby no es sólo una película sobre la eutanasia. Es, también, una película sobre la dureza de la vida, la soledad y el fracaso, y sobre la ilusión, el esfuerzo y la fidelidad. Es una película donde la eutanasia aparece en su contexto y donde, por eso, podemos percibir mejor su sentido. Apenas la última media hora de la película se ocupa de la Maggie enferma que desea morir y del Frankie que duda sobre si debe ayudarla o no; pero uno puede entender mejor la situación de ambos cuando conoce la trayectoria de cada uno y su relación previa. Ésta, diría yo, es una primera y fundamental enseñanza de la película: los problemas asociados con la eutanasia, como cualesquiera otros problemas éticos, no pueden considerarse aisladamente.

Pensemos en dos requisitos que parece que podrían hacer legítima la muerte asistida: el deseo explícito, consistente y estable de morir, y el menoscabo grave y permanente de la autonomía individual. Ambos requisitos concurren en este caso, y ambos pueden apreciarse en las últimas secuencias de la película, pero creo que todo queda mucho más claro a la vista de la película completa, que es como decir a la vista del carácter, las vivencias y la relación mutua de ambos protagonistas. La película nos presenta a una mujer sola que ha llevado una vida poco gratificante, trabajando como camarera desde la adolescencia, que parece no haber conocido el amor, y de cuya familia, desde que murió su padre, no puede esperar mucho. Su única ilusión es aprender a boxear y tratar de llegar lejos en ese mundo, y pone en ello todo su empeño. Lo consigue, con la ayuda de Frankie, y justo entonces, en el mejor momento de su vida, todo se trunca.

Inmovilizada en la cama de la clínica, Maggie le explica a su amigo los buenos recuerdos que tiene, todavía frescos, de estos últimos meses, lo bien que se siente por haber realizado su sueño, por haber sentido el calor del público y el sabor de la victoria. Le explica que no quiere que esos recuerdos se apaguen poco a poco, que quiere morir ahora que todavía la iluminan por dentro. Es comprensible. Frankie, al menos al principio, no está dispuesto a ayudarla en ese trance, pero desde el principio la comprende, porque la conoce, porque la quiere, porque comparte con ella una misma pasión y

porque ha hecho junto a ella la última parte del camino. Frankie cambiará de parecer, a mi juicio, por dos razones: la primera, y más obvia, es que comprueba, dolorosamente, la firme voluntad de Maggie de dejar este mundo y el progresivo deterioro de su situación como resultado de sus intentos de hacerlo por sí misma. La segunda es el compromiso que une a ambos. En verdad, toda la película puede verse como la historia de ese compromiso y como la exaltación del valor de la fidelidad, y a esa luz se comprende la petición de Maggie y la respuesta final de Frankie. La narración de cómo ambos van fortaleciendo su vínculo permite comprender el desenlace final. En última instancia, Frankie tiene que ayudar a Maggie en lo que ella le pide porque tiene que serle fiel.

LA EUTANASIA COMO CUESTIÓN MORAL

No sé si la reflexión teórica sobre la eutanasia tiene en cuenta de manera suficiente el elemento de la relación personal entre la persona que desea morir y aquella otra que decide ayudarla. Quizá porque suele considerarse como un problema público, desde el punto de vista de su regulación jurídica, este elemento no se pondera como debiera. Desde luego, el punto fuerte de esta película es éste: la ubicación del proceso de la muerte de Maggie en el seno de una relación personal basada en la fidelidad. En *Million Dollar Baby* la eutanasia es una cuestión privada y, por eso, estrictamente moral. Ni el personal sanitario ni el derecho juegan un papel relevante en la historia; ni siquiera las opiniones de los demás, a salvo de la del párroco amigo de Frankie, pero porque, para quien tiene creencias religiosas, éstas son constitutivas de su moralidad. Tenemos, pues, que en este punto la película opera en sentido contrario al descrito en el epígrafe anterior.

Si antes hice referencia a la contextualización de la eutanasia, a la necesidad de ubicar la situación y los deseos de una persona en el marco más amplio de su trayectoria vital, ahora debe apuntarse el aislamiento de la dimensión moral que tiene lugar en el momento en que se trata de decidir acerca de la misma. Tal aislamiento y tal desconsideración de otros factores deben considerarse virtudes de la película, puesto que resaltan la naturaleza individual y suprema del juicio y de la decisión moral, lo cual no está de más en tratando de cuestiones bioéticas. Sin duda las normas sociales (y, sobre todo, el derecho) deben regularlas, pero no debemos olvidar que, antes que objeto de regulación social, las decisiones acerca de la eutanasia son cuestiones personales que deben resolverse de acuerdo con normas morales.

Eso creí entender cuando, al final de su libro sobre la materia, Víctor Méndez escribe con sólo aparente trivialidad que «la vida de los hombres

está a cargo de los hombres y de nadie más»³; y eso he sentido al acabar de ver la película. Por eso, Frank Dunn está solo a la hora de decidir, hasta el punto de que ni siquiera su Dios parece estar en disposición de ayudarle en esta ocasión, puesto que, como le responde a su párroco, que le aconseja que se aparte de ella «y se lo deje a Dios», «[ella] no está pidiéndole ayuda a Dios, me la pide a mí». Si se me permite el exceso antropocéntrico, da la sensación de que Frank Dunn decide según su conciencia incluso aunque ésta se oponga a los mandatos divinos y por tanto su decisión le suponga alguna consecuencia desagradable en el más allá (claro está que este espectador no cree que un acto de amor, como es el de Frank, pueda suponer la condenación eterna con la que le amenaza el párroco, pero ésta es otra cuestión).

Sólo el tercer protagonista de la película, Eddie *Scrap-Iron* Dupris, como tal protagonista que es, debía tener algún papel en la decisión de Frank, y lo tiene, cuando le dice poco antes del final que «si hoy muere, sabes cuál será su último pensamiento: "creo que lo hice bien". Yo así descansaría en paz». La idea que expresa Eddie es recurrente en la película y es relevante a los efectos de este comentario: hay una vida buena y hay una vida mala y esta diferencia tiene que ser tenida en cuenta de algún modo, particularmente a la hora de elegir el momento de la muerte. La misma idea había sido ya antes expresada por Maggie cuando insiste en morir ahora y no más tarde, porque ahora, le dice a Frank, «tengo lo que necesitaba, lo tengo todo» y lo que le pide es que no permita que sigan quitándoselo. Y así lo entiende también Frank cuando le explica al sacerdote que «manteniéndola viva, la estoy matando».

Pero volvamos por un momento a las dos notables ausencias ya detectadas, la del personal sanitario y la del derecho, y a su significado. En realidad, el personal sanitario sí aparece en la película (médicos y enfermeros que cuidan de Maggie) y el derecho, si se me apura, también, puesto que si Frank decide ayudarla a morir en secreto y luego desaparece debe ser porque trata de evitar la prohibición y la sanción jurídica, aunque quizá no sea sólo por eso, sino también por mantener la pureza moral de su decisión pues, salvo Eddie, nadie nunca llegará a conocer, dado el medio empleado, la causa real de la muerte. Cuando los llamo ausentes, quiero decir lo que están en el proceso de reflexión y toma de la decisión. Puede incluso enterearse una crítica implícita a uno y a otro, en la medida en que si permanecen ausentes es porque se supone que no van a estar a la altura de las circunstancias, esto es, porque no van a respetar la decisión de Maggie y Frank y van a obstaculizar su puesta en práctica.

3. V. MÉNDEZ BAIGES, *Sobre morir: eutanasias, derechos, razones* (Trotta, 2002), p. 110.

En todo caso, como decía, bien está su aparición difuminada si con ella se consigue resaltar la dimensión moral del problema y, acaso, extraer sendas recomendaciones: que la función del personal sanitario no se ubica en la fase de la decisión sino en la previa de la reflexión (informando sobre el estado de las personas y de las cosas) y en la posterior de la ejecución de la decisión tomada; y que probablemente, dada la naturaleza privada y moral de las decisiones de este tipo, el derecho debería recurrir a principios genéricos, más flexibles, y no a reglas concretas, más rígidas, a la hora de regularlas o encauzarlas.

En definitiva, el tratamiento de la eutanasia en *Million Dollar Baby* contiene al menos tres ideas interesantes: la primera, que hay una diferencia entre la vida buena y la vida mala y que esta diferencia debe ser tenida en cuenta a la hora de tomar decisiones sobre la muerte; la segunda, que la eutanasia es, ante todo, una cuestión moral y que las decisiones acerca de la misma serán consecuentemente decisiones personales; y la tercera, que si queremos entender bien lo que está pasando cuando una persona desea morir, deberemos tener en cuenta todo su periplo vital y no sólo lo que se nos aparece como su situación *actual*. La película contiene, en fin, un mensaje inequívoco: a la hora de la muerte, tanto o más que en ninguna otra, hemos de permanecer fieles a nuestros compromisos, que son los que, seguramente, dan sentido a nuestra vida.

La vocación narrativa de lo bioético

LA SUERTE DE LA BIOÉTICA EN EL CINE

En 2005, *Mar adentro*, la película de Alejandro Amenábar sobre Ramón Sampedro, consiguió el Oscar a la mejor película extranjera. Además, arrasó en los premios Goya y, lo que es todavía más difícil, fue la tercera película más vista en los cines españoles durante 2004, cuando lo habitual es que los primeros puestos de esa lista sean copados por grandes producciones de la potente industria de Hollywood. Ese mismo año *Million Dollar Baby* fue nominada a siete de esos premios Oscar, de los que obtuvo cuatro de los más importantes: mejor película, mejor director (Clint Eastwood), mejor actriz principal (Hillary Swank) y mejor actor secundario (Morgan Freeman). Y un año antes el Oscar a la mejor película extranjera fue para *Las invasiones bárbaras*, la película canadiense dirigida por Denys Arcand, que, como las anteriores, también trata de la eutanasia, quizá la cuestión bioética de mayor actualidad en los últimos tiempos. Además, resulta que las tres películas, a las que Benjamín Rivaya ha calificado como «trilogía cinematográfica de la eutanasia», son muy buenas².

La trilogía en cuestión es sólo una instancia, aunque muy significativa, de la suerte que la bioética ha tenido en el cine. Otros asuntos propios de su ámbito han sido abordados por películas recientes, a menudo producidas con abundancia de medios, protagonizadas por figuras del *star system* y destinadas al gran público. Del aborto se han ocupado *Las normas de la casa de la sidra* (dirigida por Lasse Hallström en 1999, también nominada a siete oscars, de los que ganó dos, uno de ellos para el gran Michael Caine) o *El secreto de Vera Drake* (dirigida por Mike Leigh en 2004, nominada a tres oscars, aunque

1. Texto elaborado a partir de dos intervenciones en el Instituto de Derechos Humanos Bartolomé de las Casas, de la Universidad Carlos III de Madrid, el 6 de noviembre de 2009, y en el Hospital Mútua de Terrassa, el 10 de diciembre del mismo año. Agradezco a Javier ANSUÁTEGUI y a Salvador QUINTANA las respectivas invitaciones.
2. B. RIVAYA, «¡No hay salida! Eutanasia y cine», pp. 14 y ss. (en B. RIVAYA, R. GARCÍA MANRIQUE, V. MÉNDEZ BAIGES, *Eutanasia y cine*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2008).

no ganó ninguno). *En estado crítico* (de Sidney Lumet, 1997) se centraba en algunos de los dilemas éticos generados por los cuidados paliativos. *La isla* (de Michael Bay, 2005) trataba de la clonación humana. Y películas como *Blade Runner* (de Ridley Scott, 1982) o *Yo, robot* (de Alex Proyas, 2004) atendían a la más genérica, pero también bioética, cuestión de los límites o de la medida de lo humano.

Podemos decir, pues, que la bioética ha tenido suerte en el cine: ha recibido mucha y buena atención. Una de las razones es de seguro el interés que suscita entre el público: un interés que deriva, por un lado, del desarrollo fulgurante de las nuevas tecnologías biomédicas y de su puesta a disposición de ese público; y, por otro, de la cada vez más perentoria exigencia de respeto de la autonomía individual en situaciones vitales especialmente dramáticas, vinculadas con el inicio y el fin de la vida, una exigencia que se extiende, en general, a toda relación entre los pacientes y los médicos y demás personal sanitario. Otra de las razones es ésta: los problemas bioéticos tienen ciertas características que los hacen especialmente apropiados para el relato fílmico (y, por lo mismo, para el relato literario), hasta el punto de que podemos decir que los problemas bioéticos tienen una naturaleza «narrativa». De estas características quiero hablar aquí.

La hipótesis que aventuro es la siguiente: los asuntos o problemas que calificamos como «bioéticos» se prestan particularmente bien a una presentación narrada, es decir, a su presentación en el seno de una historia individual, de manera que el problema quede ligado con un contexto, una trama y unos personajes concretos. Sin duda, todo problema moral, en tanto que problema y en tanto que moral, se presta a ese tratamiento, pero, por los motivos que desgranaré a continuación, no en la misma medida que los bioéticos. Ni que decir tiene que ello no significa que la bioética haya de renunciar al enfoque analítico, que es el más apropiado para el tratamiento académico de las cosas; pero comprender los porqués del interés del cine por la bioética puede ayudarnos a captar mejor la naturaleza de la segunda y a sugerir vías de acercamiento a sus problemas que sean más atractivas y más fértiles, bien que modestamente complementarias de esa otra reflexión más abstracta.

Los motivos son otros tantos rasgos o caracteres de los problemas bioéticos: su apertura, complejidad, personalidad o privacidad, radicalidad y principalidad. No es fácil deslindar con precisión unos de otros y, por eso, no ha de esperarse una exposición estrictamente separada de cada uno de ellos.

LA BIOÉTICA COMO CAMPO ABIERTO

La bioética es probablemente el campo más abierto de la ética, tanto

por sus límites temáticos, mucho más imprecisos que los de otros campos, como por la indefinición de sus problemas y por la indeterminación de sus soluciones. Por una parte, no estamos seguros de hasta dónde llega lo bioético y, por tanto, dudamos de si las herramientas que han sido especialmente afiladas para la bioética, o sus principios característicos, son de aplicación a ciertos asuntos. ¿Es bioética la ética ambiental? ¿Es una cuestión bioética la de la gestión pública o privada del sistema sanitario? No disponemos de una definición precisa de lo bioético.

Por otra parte, es frecuente que no nos pongamos de acuerdo sobre los términos o dimensiones de los problemas bioéticos. Por ejemplo: discrepamos acerca de si la cuestión de la dispensación de la píldora del día después es una instancia del problema del aborto o tiene que ver más bien con la contracepción. O, a la hora de determinar si el perfeccionamiento humano por vía de las alteraciones genéticas es legítimo y deseable, no estamos seguros de cuáles son las variables a tener en cuenta: ¿la naturaleza humana? ¿El perfeccionamiento? Pero no concordamos a la hora de determinar cuál es esa naturaleza ni tenemos una idea clara de lo que ha de entenderse por un ser humano perfecto³. O, cuando abordamos la cuestión del consentimiento informado, aún dudamos de los roles que han de ser atribuidos respectivamente a la autonomía individual y a la confianza del paciente en el profesional sanitario⁴. Más allá de todo esto, recuérdese la idea de la dignidad humana. Muchos dirían que es el valor rector fundamental a tener en cuenta cuando se aborda la mayor parte de los problemas que calificamos como bioéticos. Sin embargo, el concepto de dignidad es uno de los más oscuros de la ética⁵. Algunos han llegado a considerarlo un concepto completamente inútil a estos efectos⁶.

No es de extrañar, pues, que las soluciones a esos problemas tan imprecisamente identificados lleguen a ser tan distantes entre sí como, sin ir más lejos, lo muestran los ejemplos clásicos del aborto o de la eutanasia. Si los problemas están abiertos en su definición, el rango de posibles soluciones lo está igualmente.

Pues bien, como la bioética es un campo abierto (en sus temas, en sus términos o elementos relevantes, en sus soluciones) se aviene muy bien al abordaje tópico, o puntual, o circunstancial, de sus problemas, al relato de cada uno de ellos como un problema concreto, todavía no clasificado, no

3. M. SANDEL, *Contra la perfección* (Barcelona, Marbot, 2007).

4. O. O'NEILL, *Autonomy and Trust in Bioethics* (Cambridge University Press, 2002).

5. M. CASADO (coordinadora), *Sobre la dignidad y los principios* (Civitas, 2009).

6. R. MACKLIN, «Dignity is a useless concept» (en *British Medical Journal*, núm. 327, 2003).

categorizado ni aislado, todavía contaminado por todo tipo de ingredientes que aún no sabemos si serán o no relevantes, o en qué medida lo serán. Ese carácter tópico de lo bioético, a su vez, nos ofrece la posibilidad de relatar el problema como una historia individual, con todo lujo de detalles porque todavía no podemos determinar cuáles de esos detalles importan y cuáles no.

Pero, además, la bioética está abierta al futuro de una manera en que no lo están los restantes campos de la ética, debido a su especial conexión con técnicas en pleno desarrollo. De aquí que se preste a la formulación de hipótesis más o menos realistas, a la fantasía, la imaginación y la curiosidad. No ha de extrañar que mucha de la ciencia ficción contemporánea sea lo que podemos llamar ficción bioética, por contraste con la del siglo XIX y parte del XX, asociada con otros progresos como el de los medios de transporte o el del maquinismo en general (la obra de Julio Verne sería una muestra típica).

LA COMPLEJIDAD DE LA BIOÉTICA

Los problemas bioéticos son problemas complejos. Lo son en tanto que problemas éticos, que involucran concepciones sobre lo bueno y lo correcto, intereses propios y ajenos, públicos y privados, arreglos institucionales y actitudes personales, normas generales y decisiones individuales. En este sentido, la bioética es compleja como lo es cualquier otra parte de la ética. Sin embargo, los problemas bioéticos son complejos también en otro sentido: no son susceptibles de abordaje simplificado, o no en la misma medida en que sí lo son otros problemas éticos.

¿Por qué no pueden simplificarse los problemas bioéticos? Precisamente porque son problemas abiertos: como quedó dicho ya, no somos capaces de identificar con precisión ni la calidad o especificidad de lo bioético, ni las variables relevantes, ni disponemos de un conjunto consistente de soluciones básicas. Nos cuesta captar, comprender, aislar y valorar todas las dimensiones presentes en cada problema, y tanto más cuanto más novedoso o volcado hacia el futuro sea. Incluso el aborto sigue siendo un asunto complejo (al menos para mí), a pesar de que la literatura académica y no académica parece haber diseccionado todos sus elementos relevantes. Con mayor motivo encontraremos complejos aquellos asuntos que son más novedosos o que han sido objeto de replanteamientos novedosos, sea el de la terapia genética, la clonación o la relevancia del consentimiento en los tratamientos médicos.

Lo bioético, por tanto, es complejo no en el sentido de que reúna dimensiones y elementos varios y diversos, sino en el sentido de que resulta difícil, si acaso posible, desentrañarlos o diseccionarlos, porque no poseemos

herramientas adecuadas para ello. La complejidad de lo bioético, por eso, la expresa más la impotencia del experto que la perplejidad del profano.

Nada mejor, pues, que la presentación cruda del asunto, tal cual tiene lugar, reproduciendo el galimatías lo más fielmente posible y renunciando a determinar qué es lo relevante y qué no lo es. Nada mejor, porque toda presentación simplificada o intelectualmente cocinada corre el peligro del sesgo y de la mala orientación. El relato fílmico, incluso más que el literario, ofrece la imagen, la estampa real, la foto del suceso, y por eso nos atrae, porque en la renuncia a resaltar lo que es importante y lo que no lo es percibimos sinceridad o autenticidad y, sobre todo, verdad. Para ser más precisos: el relato fílmico permite esta aproximación inocente, aunque no la garantiza, porque también permite otras que no lo son tanto: toda filmación o toda fotografía exige la determinación previa de la distancia y del encuadre, y esa determinación lo es de lo que se ve y de lo que no se ve.

Lo misterioso, y lo bioético lo es, permite la reiteración, no cansa. Por eso quizá el cine bélico resulta tan atractivo y un mismo suceso (digamos el desembarco de Normandía o la guerra del Vietnam) permite la representación una y otra vez, si cada vez se nos añade una más de sus múltiples caras. Porque la guerra sigue siendo otro de los misterios de lo ético y no nos cansamos de mirarla, con la prudente distancia que permite la pantalla, para ver si desentrañamos el enigma.

Ejemplos de lo complejo en el cine bioético son la relación entre Rick Deckard y Rachel en *Blade Runner*, o las cavilaciones del joven protagonista de *Las normas de la casa de la sidra* en torno al aborto, o el desconcierto de Frank ante la desafortunada situación final de Maggie en *Million Dollar Baby*.

LA DIMENSIÓN INTENSAMENTE PERSONAL DE LOS PROBLEMAS BIOÉTICOS

Cierto que todo problema ético es un problema personal en tanto que entraña la toma de decisiones por parte de los afectados. Pero hay tres sentidos en los que un problema bioético es más personal (más privado, si se quiere): 1) La dimensión biográfica del sujeto implicado es particularmente relevante, porque sólo a la luz de esa peripecia vital concreta puede definirse todo el alcance del problema. 2) La salida que reciba el problema afectará notablemente a la vida del sujeto implicado (el ejemplo de la eutanasia es el mejor en este caso). 3) En consecuencia, la autonomía del sujeto adquiere un valor especial, de manera que en la mayoría de los problemas bioéticos será la autonomía la que haya de prevalecer sobre cualesquiera otras consideraciones. Porque nadie mejor que el sujeto implicado conoce su propia bio-

grafía y es capaz de darle un sentido global o unitario, y porque nadie como él sufrirá las consecuencias de la decisión.

En tanto asunto personal que es, no hay que sorprenderse de que la historia de la eutanasia haya sido «una historia de casos concretos», escribe Víctor Méndez, que también usa el término «novela» para referirse al «elenco de casos famosos relacionados con la eutanasia»⁷. Los protagonistas de esa novela son, entre otros, Karen Ann Quinlan, Nancy Cruzan, Anthony Bland, Ramón Sampredo, Terry Schiavo, Eluana Englaro... y no sería impertinente añadir a esta lista muchos otros personajes de ficción. Como asunto de personas o de personajes, la eutanasia (y la bioética en general) es campo abonado para el relato cinematográfico, y el cine de la eutanasia (y de lo bioético en general) resultará particularmente interesante porque la imagen personalizada que nos ofrece es el tipo de imagen que necesitamos para hacernos cargo de la auténtica calidad del problema.

LA RADICALIDAD DE LA BIOÉTICA

Los problemas bioéticos son radicales en el sentido propio de la palabra, esto es, problemas que afectan a nuestras creencias más básicas o profundas. Si no lo detectamos a primera vista, sí en cuanto surgen las discrepancias acerca de cómo resolverlos, que suelen llevarnos casi siempre a una discusión que implica a ese tipo de creencias, por ejemplo a las concepciones acerca del sentido último de lo humano o de nuestra vida.

Cuanto más radicales son nuestras creencias, menos racionales suelen ser, y de más difícil racionalización. De nuevo la idea de la dignidad humana puede constituir el mejor ejemplo. Creemos que los seres humanos tienen un valor intrínseco, un valor común a todos ellos, independiente de las circunstancias de cada uno y superior a cualquier otro valor. Sin embargo, no es fácil determinar cuál es el fundamento de este valor ni, por tanto, el sentido que debemos atribuirle o las consecuencias que se siguen de su afirmación a la hora de resolver cuestiones más concretas. A la hora de argumentar con base en la dignidad, de cara a encontrar fundamentos para la solución de un problema bioético concreto, no será raro que acaben oponiéndose concepciones radicalmente diferentes de la misma y que surja la duda de si no será mejor dejarlas de lado y buscar una vía supuestamente más pragmática que evite disquisiciones inacabables. Es tentador, pero creo que poco práctico, por poco estable: tarde o temprano, volverán a surgir las discrepan-

7. V. MÉNDEZ, «Salida, voz y eutanasia», p. 101, en *Eutanasia y cine*, citado; y *Sobre morir* (Madrid, Trotta, 2002), p. 13.

cias. Más vale reconocer que, en efecto, este tipo de cuestiones atañen a nuestras creencias radicales y razonar en consecuencia.

Si así lo hacemos, nos veremos obligados a revisar una y otra vez nuestras intuiciones básicas, esas creencias de origen no racional que conforman la esencia de nuestra visión del mundo y que tienen su origen en procesos inconscientes de formación de la personalidad. Sin embargo, no es fácil acceder a revisar nuestras intuiciones, tanto menos fácil cuanto más profundas e inconscientes son. Y diría que, como las intuiciones son irracionales, y en este sentido emocionales, no es la apelación racional la mejor vía para cuestionarlas, sino precisamente una apelación de su misma sustancia emocional, que hable su mismo lenguaje.

El lenguaje del cine es precisamente un lenguaje emotivo que busca establecer un vínculo cordial entre los personajes y los espectadores. Las venturas y desventuras de los protagonistas, narradas y contextualizadas, acompañadas por la expresión de los sentimientos que provocan, son estímulo de la sensibilidad del que mira. No se apela a su razón, sino a su simpatía, a la percepción directa del estado emocional del otro, y así a la solidaridad, que es una forma de unión sólo posible si los sentimientos se comparten. Por eso, la presentación filmica de un problema bioético puede ayudar a captar todo su sentido e implicaciones, a partir de la sacudida emocional, de la conmoción. ¿Cómo, por ejemplo, podríamos reconocer a un robot, a una máquina, como un igual? La argumentación racional podría servir, pero parece mucho más sugestivo observar cómo uno de nuestros actores favoritos (digamos Harrison Ford) se enamora de uno de ellos... Razonar acerca de la eutanasia es ineludible, pero contemplar la relación entre los protagonistas de *Million Dollar Baby* en toda su trayectoria y, al final, con todo su desgarró, nos provoca un nudo en la garganta que puede ser el estímulo que necesitamos para hacernos cargo de la auténtica naturaleza del problema. Cosa parecida podríamos decir al hilo de personajes y vicisitudes como los de la devota Vera Drake, el compasivo Wilbur Larch, el yaciente Sr. Potter, el clon Jordan Two Delta, Sonny el robot, el fiel Justin Quayle o la serena Kate Fitzgerald. Todos ellos provocan nuestra simpatía y con ella nuestra percepción, y con ambas nuestra comprensión.

LA BIOÉTICA COMO CUESTIÓN DE PRINCIPIOS

Uso ahora la palabra «principios» por oposición a la palabra «reglas». Por contraposición con el derecho, que recurre típicamente a normas del tipo «regla» (normas cerradas, porque en ellas el supuesto de hecho y la consecuencia están determinados con precisión), la moral es cuestión de

principios, es decir, normas abiertas, más genéricas, que no determinan ni el supuesto de hecho ni las consecuencias de su aplicación. No es que no haya principios jurídicos, que los hay, o reglas morales, que también las hay. Se trata, más bien, de una tendencia general. Esa tendencia o predisposición de la moral a su plasmación en principios se agudiza en el caso de la bioética, donde la formulación de reglas se torna aún más difícil, seguramente por causa de todos los caracteres anteriores: se trata de una materia abierta y compleja que afecta particularmente a nuestra vida y a nuestras creencias fundamentales.

El abordaje de los problemas bioéticos exigirá el contraste de principios enfrentados, que necesariamente habrá que ponderar a la luz del contexto particular: algo parecido a lo que hacen los tribunales constitucionales, y cualquier juez, cuando han de decidir asuntos en los que se hallan afectados distintos derechos fundamentales, que también suelen enunciarse mediante normas principiales. Si la bioética es cuestión de principios, si no hay reglas en la bioética, esto significa que no podemos predecir la solución de sus problemas, que debemos dejarla en suspenso hasta que el caso concreto que tenemos delante se nos desvele con toda su peculiaridad, pues es precisamente esta peculiaridad, compuesta por un número indeterminado de matices, la que debe ser tenida en cuenta a la hora de la ponderación, y la que en última instancia inclinará el resultado de la misma⁸.

Esta es la última razón que aducimos aquí para explicar por qué el cine es un vehículo adecuado para la presentación de los problemas de la bioética. Este tipo de problemas requiere una presentación detallada que, a ser posible, no descuide ningún matiz, pues todos pueden ser relevantes. Y no hay duda de que la presentación narrativa, contextual, individualizada que suele ofrecernos el cine es una forma muy adecuada de dar cuenta del mayor número de circunstancias que rodean un caso. No hay más que fijarse en las sentencias judiciales en las que se decide por principios: cada una de ellas cuenta una historia, y la decisión, cuando está bien fundamentada, tiene en cuenta un número elevado de episodios de esa historia. Por eso, ninguna decisión por principios puede aplicarse sin más a otro caso, porque este otro caso encierra una historia diferente, que requerirá un nuevo análisis y, es probable, otra solución. En este sentido, la bioética es siempre una cuestión de historias personales, de ahí la «novela de la eutanasia»; de ahí la atención que suscitan los pormenores de cada caso que salta al campo de la opinión pública; de ahí, en fin, que los interesados por la bioética deban ir al cine.

8. G. ZAGREBELSKY, *El derecho dúctil*, capítulos 6 y 7 (Madrid, Trotta, 2005).