

Cine y teleseries a prueba de temas bioéticos

written by Análisis y Actualidad | 04/05/2015

Desde el año 2000, aproximadamente, el cine y la televisión han mostrado un creciente interés por las cuestiones bioéticas. Eso se debe al hecho que -como precisamente demuestra una ya amplia producción de películas y de teleseries- la bioética presenta óptimas posibilidades de historias para la pantalla. Ofrecen material dramático, por ejemplo, las posibilidades y las incógnitas de la genética; lo ofrecen las elecciones de los profesionales de la salud – médicos y enfermeros- que tienen que ver con opciones de vida y de muerte de los pacientes.

Y lo ofrece la libertad de estos últimos frente a las posibilidades de intervención, que han crecido exponencialmente, con los interrogativos sobre su legitimidad o sus implicaciones. Es oportuno entonces hacerse dos preguntas: ¿cuál puede ser la contribución del cine y de las series televisivas al discurso, al debate público, sobre la bioética? ¿En qué dirección se ha orientado esta contribución acerca de cuestiones cruciales como el inicio o el final de la vida? Responder a la primera pregunta equivale a subrayar, en igual medida, una potencialidad y un riesgo que es inherente a las historias que se llevan a la pantalla.

Potencialidades de la narración audiovisual

Es prerrogativa de una película o de una serie el meter al público dentro de un problema con los ojos, con los afectos, las relaciones, los deseos y las resistencias de un personaje.

Esto comporta ofrecer una visión amplia y humanamente concreta de ese problema: en un cierto sentido, una «simulación» de qué quiere decir encontrarse delante de esa dificultad y elaborar la solución más oportuna imaginando las consecuencias a largo plazo en la existencia de una persona. En esto las emociones tienen un peso decisivo. Ninguna elección, de hecho, y mucho menos las de relevancia bioética, suceden en un contexto de cálculo aséptico, de fría racionalidad, y esto es bueno porque las emociones son reacciones que revelan a la razón los valores que la dirigen hacia las cosas importantes. Por tanto, lo específico de la historia es precisamente la capacidad de reproducir esta función «reveladora» de las emociones. Es así con las historias literarias, pero lo es aún más con las historias audiovisuales, porque lo que engendra una mayor implicación del espectador en una historia –y esta es una convicción bien arraigada hoy entre los guionistas – es el “recorrido de maduración acerca de los valores” que el protagonista es empujado a realizar en la situación contada. ¿Cómo? Descubriendo, en la incertidumbre de la prueba, los distintos valores en juego, buscando al final los valores más importantes y aceptando el coste. En síntesis, se puede decir que las narraciones audiovisuales poseen en sus cuerdas la capacidad de ofrecer al espectador un terreno donde centrarse –además de en el personaje, en los dilemas morales– y ejercitarse para buscar el camino más justo.

El riesgo

Subrayada la potencialidad, consideremos el riesgo. Este consiste en el hecho de que, para el autor de una historia para la pantalla, la implicación del público no es nunca un resultado automático, garantizado a priori; en realidad, es el fruto de un duro trabajo de escritura, de selección de lo dicho, de lo que se subraya, o se omite. Un trabajo de estudiada construcción del personaje para generar simpatía

hacia él, para justificar los esfuerzos de transformación, para sellar esta última de forma sorprendente y profunda, de tal forma que el tema -la verdad moral expresada en la historia- resuene con frescura en la intimidad del espectador. Todo esto no es problemático de suyo. Es más, es inevitable y necesario que una historia se apoye sobre una «retórica narrativa» oportuna para crear esa sintonía sin la que el espectador no seguiría con atención, con participación, metiéndose en la escena con sus emociones y su razón. El riesgo nace del hecho de que la retórica narrativa puede ser usada para crear los presupuestos acerca de cuáles son los valores prioritarios realmente en juego, sino también en la dirección opuesta: para falsificar prioridades reales, para exaltar solo algunos lados del problema y solo unas soluciones.

Inicio y fin de la vida en el cine

Esta es entonces la segunda pregunta. ¿En qué dirección el cine y la televisión han «construido» personajes e historias, profundizando sobre el inicio y el final de la vida?

Sobre el primer punto, el inicio de la vida, el mejor cine y las mejores series parecen alinearse progresivamente en la confirmación de que la vida es un valor objetivo e inviolable.

Es el caso, por ejemplo, del cine de ciencia ficción. Desde hitos como **Blade Runner** (1982) y **Gattaca** (1997), la mirada se puede extender y abrazar todo el género para observar que lo más frecuente es la crítica sin ambages a la manipulación científica sobre el hombre. Las ambientaciones futuristas sirven de lentes de ampliación de la vista para decirnos que, cuando se toca la esencia biológica de lo humano -operando en ella modificaciones genéticas- se está abriendo una puerta a las desigualdades, al poder injustificado de algunos para decidir sobre la idoneidad de la vida de los otros. Y ésta no es una cuestión futurista, sino completamente actual y

difundida, si pensamos en la fecundación artificial que implica la supresión de embriones, o que permite la elección del hijo sano en vez del enfermo. Aspectos considerados, por otra parte, también en películas no de ciencia ficción como, por ejemplo, **La decisión de Ann**, 2009. En la tecnocracia genética -en la opresión de un sistema anónimo y autoritario- el imaginario de la ciencia ficción ve el resultado de un progreso que se contradice.

Además, la ciencia ficción inscribe esta crítica en una reflexión más amplia y sugerente sobre la idea de límite, límite que, una vez superado gracias a la técnica, plantea otros más sutiles y oprimentes. Como, por ejemplo, en *Gattaca*, la inhibición del anhelo del protagonista genéticamente «no válido» de nutrir grandes sueños, de usar con fe las oportunidades que aguardan en aquello que no es predecible o controlable. O, como en *Blade Runner*, el límite al tiempo de vida que frustra -pero no cancela- el ansia de infinito y, en definitiva, de trascendencia de los replicantes.

También sobre el inicio de la vida, si nos apartamos ahora de la ciencia ficción y de la genética a la cuestión del aborto, películas como **Juno** (2007) y series como **Scrubs** (2001) y **Dr. House** (2004) ofrecen sugerencias pro-life. Así vemos como la madre soltera Juno afirma, con la ausencia de eufemismos inherentes al personaje, que quien lleva en el vientre «tiene uñas»: es un niño. Y esto es particularmente indicativo, sobre todo si se considera que el guión y quienes estaban implicados en la producción de la película no se reconocían en las instancias pro-life. Sin embargo, profundizar la cuestión en una óptica narrativa ha hecho que la realidad, por su misma fuerza, empujara en esta dirección.

La mismo parece que está sucediendo, lenta pero decididamente, en el ámbito de las series americanas, tradicionalmente lejos de la defensa de la vida que nace. Por ejemplo, la imagen

impactante de la pequeña mano del feto que, durante la operación, estrecha la mano del doctor es el momento culmen de un famoso capítulo de House (Posición fetal, del 2007). La escena está inspirada en un hecho real, la fotografía, tomada en esa ocasión, que había conmovido a la opinión pública americana.

En cambio, si pasamos a considerar el tema del final de la vida, cine y teleseries ofrecen un panorama diferente, donde el valor de la vida está subordinado al de la autonomía de la elección.

Si películas delicadas, como **La familia Savages** (2007), cuentan la enfermedad como un recurso para descubrir el sentido, o una oportunidad de descubrir los afectos a través del sufrimiento, el film **Million Dollar Baby** (2004) – y como ésta, otras películas incisivas que afrontan el argumento de la eutanasia – se orientan hacia la tesis contraria. Precisamente la película de Eastwood sobre la boxeadora tetrapléjica que quiere morir sirve para ver, a nuestro juicio, algunos presupuestos constantes en esta actitud frente al problema. Entre estos presupuestos hay dos, estrechamente relacionados, que las historias del cine pro choice utilizan a menudo: 1) En primer lugar, silenciar las reacciones alternativas posibles a la enfermedad – que, en la vida real, son los casos más frecuentes – Así, en la película de Eastwood – como también en otra obra muy conocida **Mar Adentro**, (2004) – no están representadas de forma convincente personas que, siendo tetrapléjicas como los protagonistas de estas historias, y a diferencia de ellas, quieran vivir, y que encuentren en la propia condición los motivos para crecer humanamente y hacer crecer a quienes están con ellos. 2) En segundo lugar, se recurre a la representación de la enfermedad con tintes negativos absolutos, con un subrayado exclusivo del sufrimiento y una aniquilación de la esperanza. Parece como si las personas sanas que cuentan la historia proyectaran sobre

el protagonista, y sobre la descripción de su futuro de enfermo, los miedos ante una eventualidad similar, sin conocerla realmente, sin «vivirla» ni haberla vivido. El juicio sobre una vida «digna o no de ser vivida», aparece por tanto (es el caso de **Amour** de Michael Haneke) más como la proyección del miedo de una sociedad que considera «inaceptable» cualquier forma de sufrimiento o de límite posible o futuro, y no la elección de personas concretas y reales.

La parcialidad de una actitud similar resalta aún más clara si se compara con películas que contradicen esa tendencia, aún prevalente, en los films sobre la enfermedad. Si pensamos, por ejemplo, en **La escafandra y la mariposa** (Le scaphandre et le papillon, 2007) y en **Intocable** (Intouchables, 2011). Son historias narradas directamente por los enfermos, o inspiradas en sus verdaderas vidas, en las que la adversidad no solo no elimina sino que relanza la energía y las ganas de vivir del enfermo. Un caso reciente de serie televisiva en esa línea es la serie catalana, **Pulseras Rojas**, inspiradas en historias autobiográficas de Albert Espinosa.

Como se ve, por tanto, luces y sombras en las historias cine-televisivas de la bioética. De todo ello se deduce la utilidad de un análisis que enseñe a discutir las historias apreciando, además del lado estético, también la argumentación que cada una de ellas plantea, la retórica que utiliza, su fidelidad a la vocación narrativa, y a la profundización de la verdad moral y de los comportamientos más justos.