

The end. Muertes de cine

Íñigo Marzábal Albaina

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad del País Vasco (España).

Correspondencia: Íñigo Marzábal. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación.

Universidad del País Vasco. Barrio Sarriena s/n. 48940, Leioa (España).

e-mail: inigo.marzabal@ehu.es

Recibido el 14 de marzo de 2007; aceptado el 25 de junio de 2007

Resumen

A partir de la afirmación del escritor y ensayista Milan Kundera de que la única función moral que cabe exigir a las narraciones es la de descubrir aspectos de la existencia humana hasta entonces desconocidos, me propongo analizar tres narraciones cinematográficas: *El hombre elefante*, *Amar la vida* y *Las invasiones bárbaras*. Todas ellas parten de una misma premisa dramática: sus respectivos protagonistas están aquejados de una enfermedad incurable. En esos relatos, ante lo irremediable y según su específica biografía, los personajes tratarán de negociar de la mejor manera posible su retirada, su última representación en el escenario de la vida. Las tres películas, en fin, culminan con la muerte. Pero tras esta similar urdimbre narrativa, lo que cada una de ellas plantea es diferente, pues diferentes, únicos, excepcionales, son sus protagonistas y sus circunstancias. Ello no es óbice para que, de lo particular, no podamos remontarnos a lo general. Así, hablaremos de suicidio, muerte medicalizada y muerte autonomizada; de dignidad, autoestima y autonomía; de saber, conocimiento y aprendizaje. Pues aunque para Michel de Montaigne la felicidad humana estribaba en vivir dichosamente y no en morir dichosamente, no parece adecuado plantear su relación en términos de mutua exclusión. De tal manera que todas ellas pondrán en escena cuestiones relativas a la buena vida, la vida dichosa y la muerte dichosa, la buena muerte.

Palabras clave: análisis cinematográfico, medicina, ética, suicidio, encarnizamiento terapéutico, eutanasia, muerte.

A menudo lo hemos oído: “No quiero morir”. En realidad, quien así se expresa lo hace menos por un afán de inmortalidad^a que por un deseo de no morir “todavía”. Morir sí, pero más tarde. Lo que se está solicitando es una prórroga que postergue algo más en el tiempo ese momento al que nadie puede sustraerse. Porque quién, llegado el caso, puede jactarse de haber conducido el curso de su existencia con pulso firme; quién, ante este trance definitivo, puede afirmar sin asomo de duda que su vida ha tenido pleno significado. Porque la muerte nos recuerda, precisamente, nuestra insignificancia, que el mundo seguirá impasible su curso sin apenas reparar en nuestra ausencia. De ahí nuestra confianza en que la ciencia médica, aunque no pueda proporcionar vida a nuestro tiempo, por lo menos sea capaz, mediante su saber, de procurar más tiempo a nuestra vida. Ahora bien, cabe plantearse si el tipo de racionalidad más adecuado a la realidad clínica y a los problemas éticos que de ella se derivan es el de una racionalidad objetiva desencarnada, o, contrariamente, es posible hablar de una *racionalidad narrativa*². Pues si la medicina y la

ética se pretenden humanas no pueden obviar aquello que también nos constituye como seres humanos: sentimientos y deseos, valores y creencias. En definitiva, intransferibles proyectos de vida. Así, la racionalidad narrativa se adivina como racionalidad prudencial y responsable, como constante reevaluación entre los principios universales, abstractos y objetivos y la realidad del paciente que se antoja particular, concreta y subjetivamente vivida.

Es ya algo evidente que los seres humanos tendemos a dar forma narrativa a los hechos que configuran nuestra existencia como una manera de darles sentido. Presentación, nudo y desenlace; protagonistas y antagonistas; núcleos y catálisis; anagnórisis y peripecias; consecuciones y renunciaciones. También es innegable la estrecha relación existente entre nuestro desarrollo moral y las narraciones de las que nos hemos nutrido. Todos nos hemos sentido “comprometidos” alguna vez con los personajes que pueblan los relatos de los que hemos sido oyentes, lectores o espectadores. Compromiso, sin duda, extraño, porque, qué hay de

mí en esos mundos que, en apariencia, nada tienen que ver con el mío; pero compromiso, también sin duda, efectivo, porque siento que algo de mí se reconoce en ellos. Tras abandonarme a esa experiencia con la narración, sé más sobre la condición humana y lo sé mejor. En este sentido, el novelista y ensayista Milan Kundera proclama que la única función moral de las narraciones consiste en descubrir facetas desconocidas de la existencia humana^b, proyectar luz donde antes sólo existía sombra. Así, son tres las narraciones convocadas en este texto: *El hombre elefante*/ *The Elephant Man* (1980) de David Lynch, *Amar la vida*/ *Wit* (2001) de Mike Nichols, y *Las invasiones bárbaras*/ *Les invasions barbares* (2003) de Denys Arcand. A partir de lo que en ellas se expresa me propongo reflexionar sobre una serie de cuestiones que atañen al final de la vida. Claudio Magris lo ha expresado hermosamente: *Narrar es guerrilla contra el olvido y connivencia con él; si la muerte no existiera, tal vez nadie relataría nada*^c.

Humanización y suicidio: *El hombre elefante*

Ficha técnica

Título: *El hombre elefante*

Título original: *The Elephant Man*

País: Gran Bretaña y Estados Unidos

Año: 1980

Director: David Lynch

Música: John Morris

Guión: Christopher De Vore, Eric Bergren y David Lynch sobre los libros *The Elephant Man and Other Reminiscences* de Sir Frederick Treves y *The Elephant Man: A Study in Human Dignity* de Ashley Montagu.

Intérpretes: Anthony Hopkins, John Hurt, Anne Bancroft, John Gielgud, Wendy Hiller, Freddie Jones, Michael Elphick, Hannah Gordon, Helen Ryan, John Standing, Dexter Fletcher, Lesley Dunlop, Phoebe Nicholls, Pat Gorman y Claire Davenport.

Color: blanco y negro

Duración: 124 minutos

Género: biografía, drama

Productoras: Brookfilms

Sinopsis: biopic sobre la vida de John Merrick Tucker, un personaje enfermo de síndrome de Proteus.

Premios: Nominada al Oscar a la Mejor Película,

Mejor Director, Mejor Actor (John Hurt), Mejor Guión adaptado, Mejor Decoración, Mejor Montaje, Mejor Vestuario y Mejor Música (1980).

El hombre elefante es la versión cinematográfica libre de la historia de John Merrick (John Hurt), un enfermo aquejado de síndrome de Proteus (foto 1). La narración de cómo, en razón de su deformidad física, el enfermo-monstruo será “desinvertido” de su humanidad. De alguna manera, la película retoma la tradicional distinción entre ser y vivir, entre ser humano y vivir humanamente, y cuestiona el papel de la medicina en esa tarea de proporcionar las condiciones para que la vida humana sea digna de tal nombre. Por supuesto, la historia se desarrolla en el siglo XIX, en pleno furor positivista, atento a los hechos y únicamente a los hechos. Así, la tarea de la medicina, si se pretende científica, deberá limitarse al análisis de los hechos, en este caso clínicos, obviando cualquier otra faceta de la vida del paciente que pudiera perturbar la toma de decisiones por parte del profesional sanitario. Es más, y de manera ciertamente perversa, David

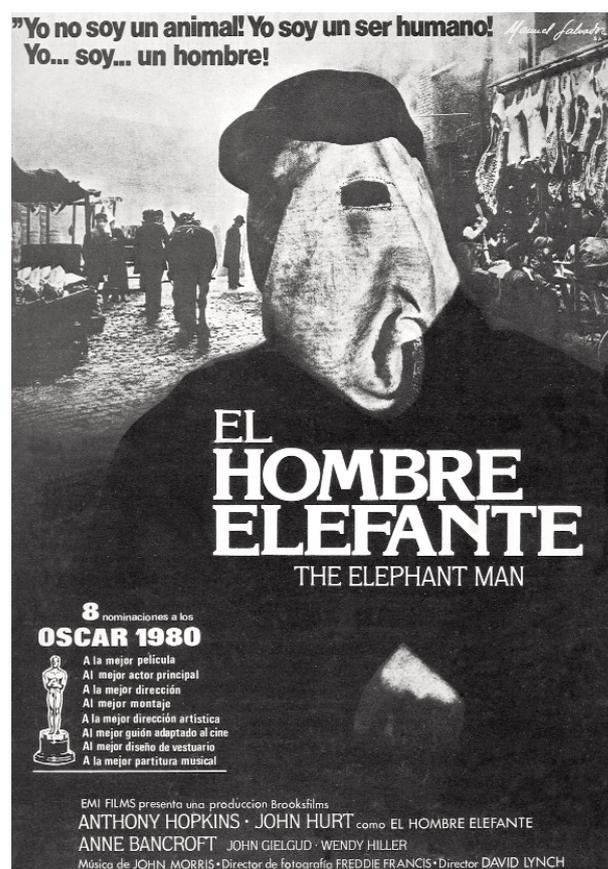


Foto 1: cartel español con John Merrick, el protagonista, un enfermo aquejado de síndrome de Proteus

a.- Sobre el infierno de la inmortalidad ya nos advierte Borges en su relato *El inmortal* recogido en *El Aleph*¹.

b.- En *La desprestigiada herencia de Cervantes* dentro de *El arte de la novela*³ En el mismo sentido, en ensayos más recientes el autor habla de “novelas que piensan”⁴ o Harold Bloom de “literatura sapiencial”⁵.

Lynch equiparará dos ámbitos en apariencia irreconciliables: espectáculo y ciencia, barracón de feria y hospital. Sólo allí lo extrañamente otro es soportable. Una única condición: que el monstruo desprovisto de su condición de sujeto devenga objeto. Objeto de la mirada y objeto de la palabra. Por una parte, por lo tanto, el barracón de feria: allí donde, por unas pocas monedas, el espectador puede abandonarse abiertamente a su pulsión “escópica”, al desvelamiento de lo que por lo común permanece oculto. Por otra, el hospital: allí donde John Merrick es mero hecho clínico, listado de malformaciones congénitas.

Pese a la diferente naturaleza de ambas *representaciones* (sustentada fundamentalmente en la impúdica mirada en un caso y en la racional palabra en el otro), pese al diferente interés que anima a quienes en ellas ejercen de maestros de ceremonias -pecuniario en el caso del feriante Bytes (Freddie Jones), científico en lo que respecta al Dr. Treves (Anthony Hopkins)-, pese, incluso, al diferente estatus social de quienes acuden a ambas (baja extracción en un sitio, comunidad científica en el otro), el trato dispensado al *monstruo* John Merrick es similar: el hecho de que los contornos de su cuerpo vayan más allá de lo humanamente reconocible lo condenarán al más acá de lo humanamente aceptable. Objeto de curiosidad en vez de sujeto de atención. En este sentido, el motivo de que su aspecto no nos sea revelado hasta pasados más de 30 minutos de película no obedece únicamente a razones de suspense narrativo, a una vuelta de tuerca más con respecto, precisamente, a satisfacer el deseo del ojo del espectador de encarar por fin la anormalidad de Merrick. Tanto las sombras del barracón que lo sustraen a nuestra mirada como el biombo del aula del hospital que únicamente deja entrever su silueta nos informan de la luz a proyectar, del velo a descorrer para, tras su desmesura informe, poder entrever una forma humana. Y es que tanto Bytes como Treves, al tiempo que lo descubren a los ojos de los demás, lo cubren con sus palabras. Son dos charlatanes poseedores cada uno de su propio código lingüístico. El primero aludiendo al origen sobrenatural, casi mitológico del fenómeno: *La vida es una continua sorpresa. Considere el destino de la pobre madre de esta criatura, atacada en su cuarto mes de gestación por un elefante. Un enorme elefante. En una isla inexplorada de África. El resultado es fácil de ver. Damas y caballeros, el terrible hombre elefante.* El segundo, reduciéndolo a la jerga médica, a una minuciosa descripción de las deformidades que estragan su cuerpo: *Jamás la ciencia se ha encontrado con una forma tan degradada de ser humano...*

En último término, la película nos hará asistir al dificultoso proceso mediante el que John Merrick pasará de objeto de la mirada a sujeto del mirar, de sombra y silueta a figura con precisos y preciosos contornos, del mutismo a la posesión de voz propia. De monstruo a persona. Pues bien, la metáfora más acabada de ese proceso de reconstrucción personal, de adquisición de una verdadera identidad narrativa es, sin duda y precisamente, la construcción de la maqueta de la catedral de St. Phillips que el enfermo finaliza instantes antes de decidir poner fin a su vida. Como ocurre con Merrick, que la maqueta de la catedral esté realizada con materiales de desecho, con aquello que es arrojado al cubo de la basura, no nos impide constatar la belleza de su acabado. Como ocurre con Merrick, su significación se juega también en el terreno de la imagen y la palabra. En el terreno de la imagen porque su creación es, en realidad, un trabajo de re-creación. De la misma manera que nosotros espectadores y el resto de los personajes que pueblan esta historia somos invitados a imaginar la figura humana que se oculta tras su aspecto, John Merrick, pese a la visión limitada que posee de la catedral (apenas vislumbra su torre desde la ventana de su habitación), será capaz de imaginarla y construirla en su totalidad (foto 2). Y en el terreno de la palabra. Por una parte, porque, una vez finalizada, como último gesto, la base de la maqueta le servirá para inscribir en ella la huella de su identidad. Su nombre: “John Merrick”. Atrás ha quedado el “monstruo”, el “hombre elefante”, el “animal de circo”, el “fenómeno de la naturaleza”, la “criatura” y apelativos similares desgranados a lo largo de la narración para referirse a él. Por otra, porque no es casual que el edificio en cuya reconstrucción se empeña sea una iglesia. Es decir, un lugar habitado por el Verbo. John Merrick ha visto,



Foto 2: la torre de la maqueta de la catedral de St. Phillips realizada por Merrick

por fin, colmados sus deseos- *Mi vida está llena porque sé que soy amado*-. Su relato de búsqueda ha finalizado. Excluido y recludo durante toda su existencia se siente, al fin, incluido. Protagonista, por fin, de su propia historia decide autónomamente dar fin al argumento de su vida acostándose como siempre ha querido, *como la gente normal*. Pues, ¿no consiste precisamente en eso el ideal de la autonomía? ¿En poder decidir voluntaria y libremente sobre aquellas cuestiones que afectan a la propia vida, incluido el momento de su final?

Empatía y muerte “medicalizada”: *Amar la vida*

Ficha técnica

Título: *Amar la vida*

Título original: *Wit*

País: Estados Unidos

Año: 2001

Director: Mike Nichols

Música: Henryk Mikolaj Gorecki

Guión: Margaret Edson, Emma Thompson y Mike Nichols.

Intérpretes: Emma Thompson, Christopher Lloyd, Eileen Atkins, Audra McDonald, Jonathan M. Woodward, Harold Pinter y Rebecca Laurie.

Color: color

Duración: 99 minutos

Género: drama

Productoras: Avenue Pictures Productions y HBO Films.

Sinopsis: últimos tiempos de la vida, a consecuencia de un cáncer de ovario terminal, de la profesora de literatura inglesa Vivian Bearing.

Premios: Premio Emmy a la Mejor Película, Dirección (Mike Nichols) y Montaje, nominada al Mejor Reparto, actriz principal (Emma Thompson), actriz secundaria (Audra McDonald) y guión (2001). Premio a la Mejor Actriz (Emma Thompson) en la Semana Internacional de Cine de Valladolid (2001).

Por supuesto, pocos de entre nosotros, llegado el caso, podremos celebrar complacientemente haber guiado nuestra vida con pulso firme. Pocos de entre nosotros, al juzgar lo vivido, dictaremos nuestra absolución y esperaremos con sosiego que la naturaleza se realice, contribuyendo, incluso, a acelerar su desenlace. Lo habitual es que la hora de morir llegue cuando todavía sentimos que no ha finalizado el tiempo de vivir. Porque lo importante no es tanto

morir en el momento oportuno como haber sabido aprovechar la oportunidad que nos brinda la vida. *Amar la vida* es la historia de Vivian Bearing (Emma Thompson) (foto 3), brillante profesora de Literatura de 48 años. Máxima autoridad en la poesía metafísica del poeta inglés del siglo XVII John Donne, famoso por sus sonetos en torno a la muerte. Es reverenciada por sus alumnos y admirada por sus colegas. Ha vivido como ella ha querido. Consagrando su vida al conocimiento, ha sacrificado lo emocional en aras a lo intelectual, ha sustituido el desarrollo de las relaciones personales por desarrollar la fineza conceptual, pero no se arrepiente. Rigor, minuciosidad, exactitud, trabajo concienzudo, firmeza o resolución son los términos que ella misma desgrana a lo largo del relato y con los que califica su relación con alumnos y obras literarias, a los que parece reducirse su mundo. Pero la muerte vuelve a fijar su cita de manera imprevista. Aquejada de un adenocarcinoma de ovario intratable, estadio IV (con metástasis generalizadas), aceptará someterse a un tratamiento experimental. A partir de aquí, la película plantea una doble reflexión paralela e interrelacionada.

Por una parte, mostrará cómo Vivian Bearing afronta la muerte con las herramientas inadecuadas.

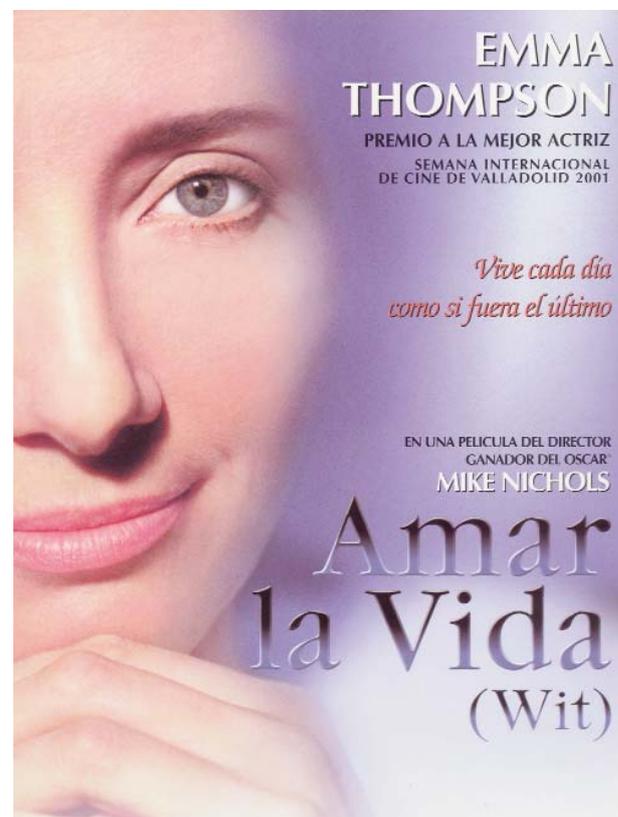


Foto 3: cartel español con Vivian Bearing la protagonista de la historia

cuadas, cómo “los inflexibles esquemas del erudito” de los que ella hace gala repetidamente y que le han propiciado una aparente buena vida, no son válidos en la consecución de una buena muerte. De cómo, en definitiva, la eminente profesora devendrá humilde alumna, pues deberá aprender de lo real de la muerte que las abstracciones poéticas en las que se había refugiado no pueden expresar. Pues aquello que era correcto en la exégesis poética resulta fútil ante lo real de la muerte. La muerte deja de ser motivo de juegos intelectuales para tornarse en dolorosa y angustiosa experiencia. Así lo reconoce la propia Vivian: *Hablamos de la vida, hablamos de la muerte y no es en abstracto. Estamos hablando de mi vida y de mi muerte. Y la verdad es que no se me ocurre otro tono. Ahora ya no es hora de agudezas verbales. Nada sería peor que un análisis intelectual puntilloso. Y erudición, interpretación, complicación. No. Es la hora de la sencillez. Es la hora... me atrevería a decir, de la bondad. Y yo pensaba que con ser muy inteligente todo estaba arreglado. Pero veo que, por fin, me han descubierto. Uuuuh... tengo miedo.*

La voraz adquisición de conocimiento a la que ha dedicado su vida no se ha traducido, como ya glosara Eliot, en sabiduría^c. Vivian Bearing es poseedora de un saber instrumental que no enseña ni cómo vivir ni cómo morir. Pretendiendo aplicar el mismo esquema investigador con el que abordaba los poemas a su enfermedad, pronto será consciente de su fracaso. Humillada por los médicos, recuerda cómo humillaba ella a sus alumnos. Reclama de los demás la compasión que ella negó inflexiblemente a sus discípulos. Implacable durante toda su vida, sabe que, cuando muera, los colegas que ahora la admiran se lanzarán implacablemente para ocupar su puesto y ella pasará a ser nota a pie de página de cualquier nueva compilación de los poemas de John Donne.

Todo esto ocurre en un trasfondo de “muerte medicalizada”. Éste es el segundo gran tema de reflexión que plantea la narración. La película comienza *in medias res*, en el meollo del drama. De manera abrupta y sorpresiva, sobre un fondo desenfocado, el doctor Kelekian pronuncia las primeras palabras de la película: *Tiene cáncer. Sta. Bearing, tiene usted un cáncer ovárico metastásico avanzado.* (foto 4). Así, Vivian Bearing recibe una “minuciosa” información acerca de su situación. Lejos parece quedar el modelo paternalista en el que el médico gestionaba por su cuenta y riesgo la verdad del estado del paciente. La relación que aquí mantienen médico y paciente se da en términos de aparente igual-



Foto 4: *tiene cáncer. Sta. Bearing, tiene usted un cáncer ovárico metastásico avanzado*

dad. Información, consentimiento y corrección técnica son los fundamentos de toda investigación que el Dr. Kelekian respetará escrupulosamente. Pero el problema surge de la propia naturaleza de la investigación médica en humanos, porque el material, el objeto a investigar, es, a su vez, sujeto. Un ser humano. La misma pasión de la profesora hacia la poesía de Donne, se trasluce en el médico y su equipo hacia el cáncer: *El cáncer es asombroso, Es la inmortalidad en cultivo.* El cáncer como misterio que debe ser desvelado. Una única pega: hay alguien que lo padece. Ese parece ser su ideal: investigar la enfermedad sin tener que tratar con el paciente. Un mal menor que, por ahora, no puede evitarse.

Pero junto, o mejor, frente al investigador impasible surge la defensora del paciente: la enfermera. La única que establece una relación compasiva y empática con la enferma, la única que es capaz de ponerse en su lugar. Cuando curar ya no es posible, cuando la investigación ya ha extraído del cuerpo sufriente de Vivian toda la información que le era posible, cuando los médicos abandonan el barco, allí permanece la enfermera cuidándola, acompañándola, confortándola (foto 5). Ella encarna en la película el paradigma de la responsabilidad. No siempre lo técnicamente posible es éticamente aceptable. Las tomas de decisión en medicina no se realizan en abstracto, sino sobre pacientes particulares y en situaciones concretas; es un saber práctico, prudencial, que, junto a los principios, sitúa los deseos del enfermo. Es la enfermera la que se opondrá a que Vivian sea sedada definitivamente. Es ella la que, respetando la última voluntad de la profesora, impedirá que se la reanime cuando el Código Azul se ponga en marcha.

c.- *Todo nuestro conocimiento nos acerca a nuestra ignorancia / toda nuestra ignorancia nos acerca a la muerte, / pero la cercanía de la muerte no nos acerca a DIOS. / ¿Dónde está la Vida que hemos perdido viviendo? / ¿Dónde está la sabiduría que hemos perdido en conocimiento? / ¿Dónde está el conocimiento que hemos perdido en información? [Coros de La Piedra⁷].*



Foto 5: la enfermera permanece con Vivian, cuidándola, acompañándola, confortándola e informándola

Finalmente Vivian Bearing muere. Atrás han quedado degradación y humillación, dolor y miedo. La cámara enfoca su rostro devastado por la enfermedad y el tratamiento. Sobre ese rostro cadavérico, a través de un fundido encadenado, se superpone una fotografía de la profesora cuando todavía vivía. Fotografía que nos habla del instante y de la fugacidad. Pues eso es una fotografía, la preservación de algo ya definitivamente perdido, devorado por el curso implacable del tiempo. Una fotografía hermosa, en su sentido etimológico: *formosus*, con buena forma, con forma armónica y nítida. Así, sobre el rostro deformado se superpone el hermoso, el dotado de forma, el recuerdo de la persona que lo habitó. Mientras esto sucede oímos en *off* la voz de Vivian recitando el soneto sobre “Muerte no seas orgullosa” de John Donne^d (foto 6). A raíz de una grave enfermedad sufrida en el invierno de 1623, Donne escribió las *Meditaciones para ocasiones emergentes* (*Devotions Upon Emergent Occasions*). Es decir, para aquellas ocasiones que surgen inesperadamente, como es el caso de la enfermedad. En ellas, el poeta inglés expresa el estado de incertidumbre absoluta que supone estar enfermo. Habla de la desconfianza ante el poder curativo del médico y de la salud como edificio susceptible de desmoronarse en cualquier momento. Y de la muerte, la muerte del otro que a los que sobrevivimos nos hace morir un poco:

Ningún hombre es una isla, completa en sí misma; cada hombre es un trozo del continente, una parte del todo; si un terrón fuese arrastrado por el mar (y Europa es el más pequeño) sería lo mismo que si fuese un promontorio, que si fuese una finca de tus amigos o tuya propia; la muerte de cualquier

d.- Muerte, no te envezeñas aunque te hayan llamado / poderosa y terrible; pues tú no eres así, / ya que aquellos que crees por tu fuerza abatidos, / no mueren, pobre muerte, ni a mí puedes matarme. / Del descanso y el sueño, que son imagen tuya, / fluye mucho placer; entonces mucho más de ti / ha de venir, y muy pronto nuestros hombres mejores / van contigo, descansando de sus huesos, libertad de sus almas. / Esclava eres del destino, del azar, de reyes y desesperados, / moras con el veneno, con la guerra y los males, / también puede la amapola y la magia dormiros, / y mejor que tu golpe; ¿y por qué te envezeñas? / Pasado un breve sueño despertamos eternos, / y ya no habrá más muerte, tú morirás, oh muerte. [Soneto Sacro n° X⁸]

e.- De la Meditación XVII: *Nunc lento sonitu dicunt, Moriréis* de John Donne⁹.

hombre me disminuye, porque yo estoy involucrado en la humanidad; en consecuencia, no envíes nunca a preguntar por quién doblan las campanas; doblan por tí.



Foto 6: John Donne (1572-1631)

Aprendizaje y muerte autonomizada: *Las invasiones bárbaras*

Ficha técnica

Título: *Las invasiones bárbaras*

Título original: *Les invasions barbares*

País: Canada y Francia

Año: 2003

Director: Denys Arcand

Música: Pierre Aviat

Guión: Denys Arcand

Intérpretes: Rémy Girard, Stéphane Rousseau, Marie-Josée Croze, Dorothee Berryman, Louise Portal, Dominique Michel, Yves Jacques, Pierre Curzi, Marina Hands, Toni Cecchinato, Mitsou Gélina, Sophie Lorain, Johanne-Marie Tremblay, Denis Bouchard y Micheline Lanctôt.

Color: color

Duración: 99 minutos

Género: drama, comedia

Productoras: Astral Films, Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC), Cinémaginaire Inc., The Harold Greenberg Fund, Production Barbares Inc., Pyramide Productions, Société Radio-Canada, Société de Développement des Entreprises Culturelles (SODEC) y Téléfilm Canada.

Sinopsis: un hombre con un cáncer terminal trata de encontrar la paz en sus últimos momentos.

Premios: Oscar a la Mejor Película de Habla no Inglesa y nominada al Mejor Guión Original (2003).

Philippe Ariès, en su obra ya de obligada consulta sobre la muerte en occidente¹⁰, establece una serie de cambiantes actitudes ante la muerte que van desde lo que él denomina la “muerte amaestrada” a su completa inversión en la más moderna “muerte prohibida”. La primera, que dura hasta el siglo XII, resulta de una especie de familiaridad con la muerte, de la íntima convicción del destino colectivo al que todo ser humano debe rendirse; de ahí que sin miedo ni desconsuelo, entre resignado y confiado, se apreste a esperar sin patetismo ni aspavientos, rodeado de familiares y amigos, vecinos y curiosos, la llegada de lo inevitable. En la última, la “muerte prohibida”, que Ariès la sitúa a partir de la Segunda Guerra Mundial, se produce una radical inversión de este proceso. En primer lugar, porque el moribundo es desposeído de la información sobre su situación; es al médico (y en ocasiones a la familia) a quien corresponde ahora gestionar la verdad de la enfermedad con el objeto de “proteger” al moribundo de sí mismo. En segundo término y relacionado con lo anterior, porque la muerte, lo acabamos de ver, se “medicaliza”, abandona el hogar y se circunscribe al hospital; ya no es algo que acontece naturalmente, sino que la muerte se convierte en un verdadero campo de batalla; la muerte es, así, algo contra lo que se lucha y, si llegase a acontecer, algo que se oculta. Hasta aquí lo dicho por Ariès. Pero puede, no obstante, hablarse de una nueva actitud ante la muerte que sigue a esta última. Que, tras la inversión que supone la “muerte prohibida”, plantea su reversión. Pues en respuesta al deshumanizador progreso tecnológico y al uso indiscriminado de los medios de soporte vital, de la mano de los cuidados paliativos y de la bioética, el fin de la vida puede dejar de verse como el del fracaso de la medicina. Es de ahí de donde, junto al curar e intervenir, comienza a hablarse de cuidar y acompañar. Es de ahí de donde surgen conceptos como encarnizamiento terapéutico, futilidad o

tratamiento desproporcionado. Es de ahí de donde, frente a la “muerte medicalizada”, se reivindica la “muerte autonomizada”, frente a la expropiación del cuerpo la reapropiación del mismo. Pues, de lo que en última instancia se trata, es de vivir apropiadamente la propia muerte.

Las invasiones bárbaras constituye una especie de continuación de otra película que Denys Arcand realizara hace casi una veintena de años, *El declive del imperio americano/ Le déclin de l'empire américain* (1986) (foto 7). En ésta, un grupo de profesores universitarios que roza la cuarentena, desencantados ante el fracaso de las utopías de las que habían formado parte activa y reacios a dejarse engullir por el deslumbrante modo de vida americano, se reúnen en una casa de la campiña *québécoise* con el objeto de buen comer, bien beber y, fundamentalmente, de hablar largamente sobre amor, sexo y deseo. Toda la película se conjuga, así, en torno a Eros. Diecisiete años después, Arcand reúne a esos mismos personajes con el objeto de mostrar la erosión, física y moral, que el implacable curso del tiempo ha producido en ellos. Es Thanatos quien, ahora, ha tomado el relevo. Porque, el más vital de entre ellos, Rémy (Rémy Girard), se encuentra postrado en la

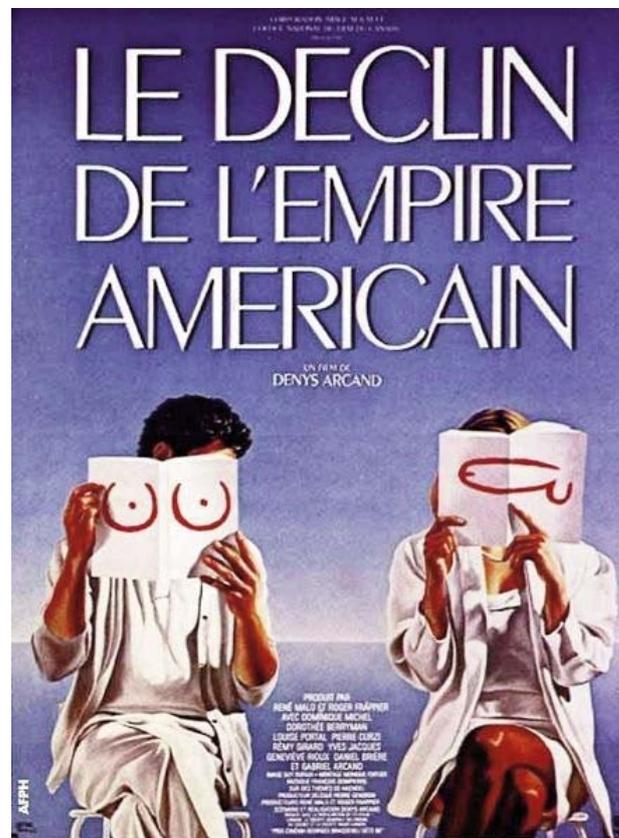


Foto 7: cartel francés de *El declive del imperio americano* de Denys Arcand

cama de un hospital aquejado de un cáncer terminal esperando que la última escena de su drama llegue a su fin (foto 8).

Por supuesto, la agonía de Rémy no puede dejar de verse sino como trasunto de otra más global en la que, según el director, se encuentran abocadas las sociedades del bienestar occidentales. Aquellos que una vez soñaron con construir un mundo más humano, más habitable, cansados, han bajado los brazos tras haber tomado la ola de todos los “-ismos” posibles (del independentismo al anticolonialismo, del marxismo al maoísmo, pasando por el existencialismo, el feminismo o el estructuralismo). La propia Iglesia, vaciada de fieles, se dedica a almacenar en oscuros y húmedos sótanos Sagrados Corazones y Vírgenes Marías, cálices e incensarios que nadie demanda. Tras la Edad de Oro de los principios, la cultura, los ideales y los valores, la humanidad ha retrocedido a una nueva y oscura Edad Media. De ahí el título de la película. De ahí la pléyade de bárbaros polimorfos que, como una metástasis cancerosa,

minan los cimientos de la sociedad: terroristas, sindicatos, burócratas, policías, funcionarios o autoridades. El propio sistema de salud pública naufraga. Y la juventud: marcada por los divorcios, la inconsistencia y el egocentrismo de sus progenitores; inculta, desencantada y desorientada; sumida en la vorágine de la droga o del dinero^f.

Por lo tanto, ante esta situación, cómo dar sentido a la muerte, cómo no angustiarse si, en ese instante postrero, se vislumbra que lo vivido no ha tenido sentido, que todo por lo que uno ha luchado no ha tenido el resultado esperado, que nada queda tras de uno. Así se lo expresará en un momento Rémy a Nathalie (Marie-Josée Croze), la joven drogadicta que le proporciona la heroína con la que paliar el insostenible dolor que le acompañará a lo largo de sus últimos días y con la que establece una estrecha relación de amistad: *Todavía me cuesta aceptarlo. No consigo resignarme. Si al menos hubiese aprendido algo. Yo me siento tan desvalido como el día en que nací. No he podido encontrarle un sentido a esto. Eso es lo que hay que buscar. A veces pienso que eso es lo que hay que buscar.* Y es que del fatal desequilibrio orgánico surge la necesidad de la introspección; la hora del definitivo naufragio físico es también la del balance final. Y a Rémy no parecen salirle las cuentas. De ahí que, de todas las fases del morir descritas por Elisabeth Kübler-Ross¹¹, la ira atraviese toda la narración hasta prácticamente su final. *Abraza el misterio* le había dicho la monja-enfermera (Johanne-Marie Tremblay) que le atendía en el hospital. Pero no el misterio de la fe, sino el del corazón. Pues, siguiendo el apólogo pascaliano, el corazón conoce razones que la razón no conoce. Fracasadas todas las ideologías, es en el misterio del amor y del afecto que le profesan su familia y amigos donde encontrará consuelo, donde aprenderá que, a pesar de todo, ha merecido la pena vivir. Si sólo existiese una única concepción del bien y de lo bueno el aprendizaje se reduciría a adoctrinar al educando. En una sociedad plural y abierta en la que se trata de tomar en serio a los demás, sus deseos y argumentos, no cabe aprender sino por interacción, por contagio. Porque tan importante como aprender es que aprendemos de los otros. Es de ese roce, de esa fricción permanente de donde surge la chispa que prende la llama de nuestra común humanidad. Así, no sólo Rémy aprende y cambia, todos los miembros de las nuevas generaciones que en este último tránsito se han relacionado con él también sufren, en mayor o

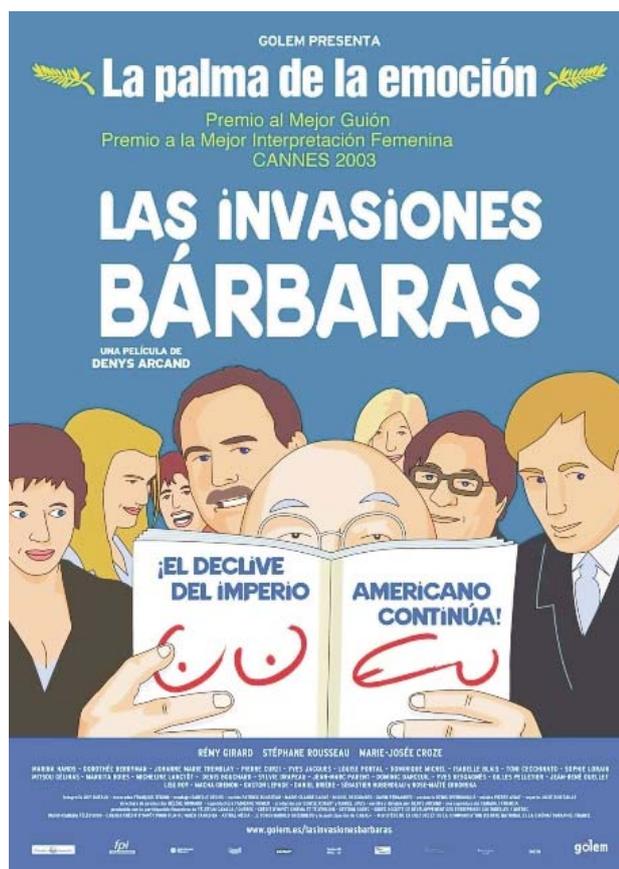


Foto 8: cartel español con Rémy rodeado de sus allegados

f.- En esta película repleta de ambigüedades, la mayor, sin duda, es la relativa al dinero. Pareciera como si Arcand despreciase y, a la vez, estuviese fascinado por el poder del dinero. No en vano, el hijo del moribundo, Sébastien (Stéphane Rousseau), hábil especulador financiero, a quien el propio Rémy calificará como *el príncipe de los bárbaros*, derrochando el dinero a manos llenas, comprando prebendas y torciendo voluntades, hará posible que su padre tenga la muerte que desea.

menor grado, un proceso de transformación: su hijo “capitalista y puritano que nunca ha abierto un libro”, su nuera que no busca en una relación amor sino estabilidad y, fundamentalmente, Nathalie, la yonkie, la muerta en vida, a la que el moribundo que se aferra a la vida insuflará sus ganas de vivir.

De ahí que, en un momento dado, Rémy renuncie a someterse a más pruebas diagnósticas, a inciertos tratamientos, a ponerse en manos de profesionales supuestamente más cualificados. Decide anticiparse al curso de la naturaleza con la ayuda y en compañía de sus más allegados. Como hace diecisiete años, el grupo regresa a la casa de campo cerrando el círculo del díptico. Es la hora del adiós. En el amanecer de un hermoso otoño, estacional y vital, familiares y amigos se despiden prácticamente sin proferir palabra alguna, incapaces de expresar lo intolerable de la muerte, lo inefable (foto 9). Porque cuando ésta hace real acto de presencia, el lenguaje mismo se repliega y el silencio sobreviene. Rémy muere mediante una sobredosis de heroína que Nathalie inyecta en su gotero. Sin duda, un acto de amor y respeto. Sereno, cierra los ojos como si fuera a dormirse. Su último pensamiento será para las piernas desnudas de Ines Orsini^g (foto 10) que presidieron sus sueños de juventud y que hacía años que no había vuelto a tener. La muerte adviene y la vida sigue su curso implacable, las estaciones cambian, los ciclos se suceden sin apenas reparar en nuestra ausencia. Sólo permanecemos en la memoria de quienes nos quisieron, de los que aprendimos y a los que algo enseñamos. En los amigos que, como expresa la canción de Françoise Hardy que cierra la película, *...han durado la estación de las amistades sinceras, la más bella de las cuatro*. En Nathalie, que, en una última escena, se hará cargo de la biblioteca de Rémy. Ella será su memoria, la guardiana de los manuscritos, el último bastión ante las invasiones bárbaras. La cámara se detiene en alguno de esos libros de los que Rémy disfrutó y de los que ahora, la representante de las nuevas generaciones, es custodia. En esos libros poblados de hombres y mujeres que, en cierto



Foto 9: todos en la despedida



Foto 10: el último pensamiento de Rémy es sobre las piernas desnudas de Ines Orsini en *Cielo sobre el pantano*

modo, se nos parecen; dotados de atributos físicos y morales que los diferencian; susceptibles de hablar, de expresarse, y de actuar, de emprender acciones; inmersos en conflictos que cada cual enfrenta a su manera, en su circunstancia concreta y según los recursos de su propia biografía. Por eso las narraciones continúan siendo tan importantes en nuestro desarrollo moral.

Referencias

- 1.- Borges JL. El Aleph. Madrid: Alianza; 1998. p. 7-31.
- 2.- Gracia D. Como arqueros al blanco. Estudios de bioética. Madrid: Triacastela; 2004. p.214.
- 3.- Kundera M. El arte de la novela. Barcelona: Tusquets; 2000. p. 11-30.
- 4.- Kundera M. El telón. Ensayo en siete partes. Barcelona: Tusquets; 2005.
- 5.- Bloom H. ¿Dónde se encuentra la sabiduría?. Madrid: Taurus; 2005.
- 6.- Magris C. Microcosmos. Barcelona: Anagrama; 1997. p. 134.
- 7.- Eliot, TS. Poesías reunidas. 1909/1962 Madrid: Alianza Editorial; 1986. p. 169.
- 8.- Donne J. Poesía completa (tomo II). Ediciones 29: Barcelona; 2001. p. 136.
- 9.- Donne J. Devotions Upon Emergent Occasions. New York: Oxford University Press; 1987.
- 10.- Ariès P. La muerte en Occidente. Barcelona: Argos Vergara; 1982.
- 11.- Kübler-Ross E. Sobre la muerte y los moribundos. Barcelona: Grijalbo; 1989.

g.- Cuando la actriz interpretaba a María Goretti en la película *Cielo sobre el pantano/ Cielo sulla palude* (1949) de Augusto Genina.