

La compasión en el cine: entre sentimiento y virtud

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 28 de noviembre de 2007; aceptado el 10 de diciembre de 2007

Resumen

Pese a la mala prensa de que parece gozar la compasión, aquí se la reivindicará considerándola no como mera condescendencia con el inferior, sino, más bien, y recuperando su sentido originario, como “padecer con”. Más allá del sentimiento, más acá de la virtud, también la compasión puede ser educada. Resultando aventurado pretender saber a ciencia cierta lo que el “otro” experimenta realmente, compadecer a alguien siempre es un ejercicio de imaginación. En este sentido, lo que desde estas páginas se propone es un doble ejercicio de imaginación narrativa. Qué mejor ocasión que la que nos proporcionan ciertas narraciones para poder acercarnos al dolor de esos “otros” y reflexionar sobre ello. Son dos las narraciones audiovisuales objeto de escrutinio: *Barbarroja/ Akabige* (1965) de Akira Kurosawa, y *Gritos y susurros/ Viskningar och rop* (1974) de Ingmar Bergman. Ambas recorridas por la enfermedad, el sufrimiento y la muerte. En la primera cobra presencia la figura del médico; en la segunda, la de los allegados. En las dos, la compasión o su ausencia.

Palabras clave: compasión, final de la vida, ética, narraciones, cine.

*Dejémosle ver, dejémosle sentir las calamidades humanas.
Inquietemos y asustemos su imaginación con los peligros que constantemente rodean a los seres humanos.*

Jean-Jacques Rousseau, *Emilio, o De la educación*.

“Por qué debo si no quiero”. Por qué estoy obligado a hacer algo que escapa a mis deseos. De una manera o de otra, explícita o implícitamente, toda reflexión moral ha pretendido dar razones mediante las que solventar esta cuestión. Ya sea por mandato divino o por imperativo categórico, por ardiente convicción o por frío cálculo racional, la historia de la humanidad también es la historia de los argumentos que ha imaginado a la hora de justificar esa obligación, de prescribir lo correcto y de proscribir lo que no lo es tanto. Condenados como estamos a vivir en sociedad, junto a nuestras apetencias personales, interés particular y beneficio propio, ¿cuál es el lugar del “otro”?, ¿qué nos obliga a tenerlo presente en nuestro pensamiento y acción? ¿Qué nos obliga?, ¿qué nos liga a él?

Adela Cortina¹, a partir de un ensayo de Jonathan Sacks², plantea la existencia de dos grandes narraciones que atraviesan todo el pensamiento occidental

acerca de la vida en sociedad, dos maneras de narrar ese vínculo social: el contrato y la alianza. Por una parte, por lo tanto, la parábola del “contrato”, que tiene su más acabada plasmación en el *Leviatán* de Thomas Hobbes. Si el hombre es un lobo para el hombre, ¿cómo frenar el carácter rapaz que le es propio y la constante cadena de conflictos surgidos de la competencia, la desconfianza y el afán de notoriedad (gloria) que le caracterizan? ¿Cómo salir de esa vida que el propio Hobbes caracteriza como *solitaria, pobre, desagradable, brutal y corta*?³. La razón calculadora aconseja sellar con los demás un acuerdo por el que cada uno renuncia a su avidez natural de poseerlo todo y se aviene a someterse al dictado de una ley común. Así surge la sociedad civil. Como “constructo” artificial fruto de un pacto voluntario, de un contrato entre sus integrantes, para salir de una situación en la que prevalecen la inseguridad, el temor y la incertidumbre.

Por otra parte, la “alianza”, expresada en esa narración de narraciones que es el Antiguo Testamento. Al percibir Yavhé que no es bueno que el hombre esté solo, le da una compañera que reconoce



Foto 1: *La creación de Eva* (1509-1510) de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) (Capilla Sixtina, Vaticano)

como parte suya, *hueso de sus huesos y carne de su carne* (Génesis 2,23) (foto 1). Vaciamos la parábola de su carga religiosa y patriarcal y centramos en lo sustancial. El relato de la alianza es el del reconocimiento mutuo, el de quienes toman conciencia de su común identidad humana. De aquí se derivan una serie de deberes que se conjugan en torno a la lealtad, el respeto y la reciprocidad.

La diferencia entre ambas narraciones se presenta, así, evidente. Quien firma un contrato puede desligarse de él en cuanto las condiciones le sean desfavorables, y así se hace habitualmente. El reconocimiento de “el otro” como parte de “uno”, no ya no rompe el vínculo en los tiempos difíciles, sino que es precisamente en esos tiempos cuando lo defiende con más ímpetu. El contrato surge del miedo a mi vecino; la alianza, de su reconocimiento como mi igual. Aquél necesita de coacción externa para que sea efectivo; ésta se asienta en una íntima convicción. El primero sitúa el autointerés como fundamento de la relación social; la segunda opta por la compasión. Que nunca es condescendencia con el inferior, sino “padecimiento con” el dolor del “otro”, al saberlo parte de uno mismo.

De este último relato es del que van a dar cuenta las líneas que siguen a continuación. De la compasión que, eclipsada por la pujanza del contrato, lleva siglos cotizándose a la baja en el mercado de los valores morales. Si compadecer implica “padecer con” y todo padecimiento es, en principio, algo que debe ser evitado, ¿cómo hacer de la compasión algo positivo? De ella se ha dicho⁴ que es mera pasión, al margen, por lo tanto, de la voluntad racional y la elección deliberada; contra-

riamente al ejercicio de las virtudes que, como potencias de actuación que son, pueden contribuir a transformar la realidad que nos circunda, por los afectos somos nosotros los afectados. Se la ha acusado, y con ella a sus hermanas la piedad o la conmiseración, de impotente, pues si la compasión es una forma de participar en el sufrimiento del otro, en su dolor y tristeza, sin poder paliarlo, ¿qué hay de bueno en añadir nuestra tristeza a la suya? ¿En sumar a su dolor el nuestro? Se la ha considerado como una forma de egoísmo encubierto, porque, se afirma, el piadoso espera tácitamente de aquél de quien siente lástima la misma actitud ante las, previsibles, propias penas. Se la ha tachado de parcial, ya que no nos conmovemos de la misma manera ante la desdicha lejana como ante la cercana; dando más valor a lo próximo (familiares, amigos o allegados), la compasión negaría que toda persona valga igual y ninguna más que otra. Se le ha reprochado degradar a quien la recibe, al tomarse su ejercicio como una forma de imponer la superioridad del compasivo a la desgracia ajena, al superponer a la humillación del doliente la humillación de ser compadecido. En fin, se la ha considerado, y cito sólo algunas de las invectivas arrojadas por Friedrich Nietzsche (foto 2), el más incisivo fustigador de la piedad cristiana^a, refugio de los débiles, triunfo de la mediocridad y del resentimiento, obstáculo para el advenimiento del hombre superior, instinto depresivo y contagioso que niega el valor de la verdadera vida⁵.

A partir de aquí, ni se trata de objetar todas y cada una de las anteriores requisitorias ni de elevar la compasión a rango de virtud^b. En lo que viene a continuación no se pretende sino esbozar una serie de consideraciones conducentes a expresar por qué la he hecho objeto de mi reflexión:

En primer término, bastaría con contraponer la compasión a antinomias suyas como los son la crueldad (es decir, la complacencia en el sufrimiento ajeno) o el egoísmo (la indiferencia hacia ese mismo dolor) para que, por lo menos por contraste, decidiéramos dedicarle una cierta relevancia moral. Sus riesgos posibles parecen quedar contrarrestados por sus seguros beneficios.

En segundo lugar, si la compasión es un sentimiento, refrámonos a ella como sentimiento moral. No existe el ser pura razón, mero intelecto. Entreverados como estamos de razones y emociones, aquella moral que renuncie a tomar en consideración las

a.- *Al cristianismo se lo llama religión de la compasión*⁵

b.- Al lado mismo de los detractores, la compasión también ha tenido ilustres defensores. Desde Rousseau (que la considera la primera de todas las virtudes y la única natural al ser humano) hasta Schopenhauer (que hace girar su concepción moral en torno a ella). En la obra antes citada, Aurelio Arteta realiza un notable esfuerzo de argumentación y erudición por constituir la como “el humus que alimenta a las demás virtudes, el caldo en el que todas se bañan”. En: Arteta A. *Op. cit.* p. 253⁴.



Foto 2: Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), (fotografía de Gustav Schultze, 1882)

inclinaciones humanas será, precisamente, una moral inhumana. Si la ética no pretende mera abstracción, si aspira a ser de este mundo, no puede obviar aquello que también nos constituye: irritación e indignación, culpa y vergüenza, simpatía y compasión.

En tercer lugar, parece evidente que la compasión surge allí donde se percibe que alguien, similar a uno mismo, sufre de tal manera, tan inmerecidamente, que su dignidad, el núcleo duro de su humanidad, queda menoscabada. Ya sea porque a alguien se le niegue su carácter de fin absoluto o porque se le cercene ser posibilidad de lo posible, reparar el daño, colmar la falta o paliar el dolor pasa por el previo reconocimiento de esa dignidad vejada.

En cuarto término, en el ejercicio de la compasión se hace patente la consciencia de la propia vulnerabilidad. Sabiéndonos frágiles, finitos, imperfectos, sometidos a la contingencia, sabemos que la desgracia también puede cebarse en nosotros. El compasivo no puede dejar de pensar que ese otro que sufre puede ser él mismo.

Finalmente, al no poder acceder directamente a lo que los otros sienten, al tener que limitarnos a interpretar sus gestos de dolor y pesar sin poder situarnos realmente en su lugar, no puede obviarse el papel que la imaginación juega en este proceso. No basta con reconocer el dolor en el otro, es preciso sentirlo también de alguna manera. Es preciso imaginarlo.

Así queda situada la compasión, entre sentimiento y virtud. Como sentimiento que es, la compasión se siente o no, pero no sería susceptible de ser exigida, no existiría un deber de compasión. Sin embargo, no parece adecuado abandonarnos a la fatalidad de los sentimientos. Los sentimientos también se educan, también existe la posibilidad de desarrollar la capacidad de sentirlos. Por eso la compasión también es virtud, porque supone un camino hacia la excelencia, *porque permite pasar de lo uno (sentimiento) a lo otro (virtud), del orden afectivo al orden ético, de lo que se siente a lo que se quiere, de lo que se es a lo que se debe*⁶. Pues bien, es en ese cultivo de la compasión donde me quiero detener. Concretamente en el papel de las narraciones para desarrollar esa capacidad. Pues no deja de ser obvio que las narraciones nos presentan hombres y mujeres semejantes a nosotros, inscritos en una determinada circunstancia, obligados a enfrentarse a diferentes conflictos morales, disfrutando del buen vivir o sumidos en la desesperación y capaces de actuar y de expresar lo que sienten. De ahí que la necesaria imaginación para poder acercarnos al dolor que el otro experimenta sea, a partir de aquí y utilizando la feliz formulación de Martha Nussbaum, una *imaginación narrativa*⁷.

Son dos las narraciones de las que se va a tratar aquí. *Barbarroja/ Akabige* (1965) de Akira Kurosawa, y *Gritos y susurros/ Viskningar och rop* (1974) de Ingmar Bergman. Dos películas atravesadas por la enfermedad, el sufrimiento y la muerte. En ellas, se nos presentan moribundos en trance de perder la dignidad que se les debe como personas. Y en ellas, también, la compasión como manera de restituir esa dignidad, como forma de fortalecer un sentimiento de humanidad compartida.

***Barbarroja*: “manual de ética para formar hombres superiores”⁸**

Ficha técnica

Título: *Barbarroja*

Título original: *Akabige*

País: Japón

Año: 1965

Director: Akira Kurosawa

Música: Masaru Satô

Guión: Masato Ide, Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa y Hideo Oguni sobre la novela *Akabige shinryotan* de Shugoro Yamamoto

Intérpretes: Toshirô Mifune, Yuzo Kayama, Tsutomu Yamazaki, Reiko Dan, Miyuki Kuwano, Kyôko Kagawa, Tatsuyoshi Ehara, Terumi Niki, Akemi Negishi, Yoshio Tsuchiya, Eijirô Tono, Chishu Ryu, Takashi Shimura, Haruko Sugimura, Kinuyo Tanaka, Eijirô Yanagi, Koji Mitsui, Nobuo Chiba, Kamatari Fujiwara y Ken Mitsuda.

Color: blanco y negro

Duración: 185 minutos

Género: drama

Productoras: Kurosawa Production Co. y Toho Company

Sinopsis: el arrogante recién graduado Dr. Yasumoto es obligado por su padre a trabajar con el Dr. Niide, “Barba Roja” en la clínica de Koishikawa.

La historia se desarrolla en los albores del siglo XIX en Japón. El joven Noboru Yasumoto (Yuzo Kayama) llega a la ciudad de Edo con el objeto de iniciar lo que él espera una exitosa carrera de médico de la Corte (foto 3). Por su noble extracción social y por sus estudios de medicina occidental en Nagasaki parece destinado a convertirse en médico personal de algún gran señor (*Shogun*). No obstante, su influyente padre, también médico, ha decidido enviarlo a la clínica dirigida por su amigo, el doctor Kyojo Niide (Toshirô Mifune), apodado “Barbarroja”, para que aprenda la dura realidad de la práctica médica. Es un hospital para menesterosos en el que médicos y enfermeras viven dedicados en cuerpo y alma a la cura y cuidado de aquellos que nada tienen, bajo el férreo mando de su director. La inicial reticencia del joven a trabajar en ese lugar se ve confirmada por lo que allí encuentra. Por una parte, el carácter y comportamiento del doctor Barbarroja (foto 4) al que ve como una



Foto 4: ...y yo Barbarroja

persona colérica y zafia, despótica y autoritaria; por otra, la realidad de miseria en la que debe trabajar, en la que todo “huele a pobreza”. De ahí que se niegue a aplicar aquello para lo que ha estudiado y a compartir sus conocimientos con los demás y deje pasar las horas encerrado en su habitación, tumbado, bebiendo *sake* y rumiando sus frustradas expectativas.

A partir de este primer conflicto de base entre dos personajes de diferente edad, carácter, aspiraciones y concepciones del hacer médico, lo que la película de Kurosawa plantea se despliega en torno a un triple objeto de reflexión: la justicia, los fines de la medicina y el aprendizaje de la virtud.

De la justicia. Es ya un lugar común el vínculo que el director japonés expresa en sus películas entre miseria física y moral⁶. De ahí que la lucha del médico sea no sólo contra la enfermedad, sino, también, contra las condiciones sociales que la hacen posible. Barbarroja lo apunta inequívocamente desde el inicio mismo de la película:

Sólo podemos luchar contra la pobreza y la ignorancia y ocultar lo que no sabemos. Dicen que la pobreza es un problema político, pero ¿acaso la política ha hecho por la pobreza algo alguna vez?... ¿y los fondos gubernamentales? Si no hubiera pobreza, la mitad de estas personas no estarían enfermas. Siempre hay alguna desgracia detrás de la enfermedad (foto 5)

Y es que para Kurosawa existe una especie de determinismo social del que es imposible escapar. La vida humana no es sino terror y temblor, mentiras y corrupción, sufrimiento y muerte. Pero junto a esa especie de “pesimismo antropológico”, el director japonés intercala en sus historias personajes de “corazón puro” que dedican su existencia a mejorar la de los demás. A esa estirpe pertenece Barbarroja. Él sabe de la relación entre enfermedad y miseria e ignorancia. De la misma manera, es consciente del sinsentido de la existencia humana y de que, en ese contexto, su lucha es



Foto 3: soy Noboru Yasumoto...

c.- *Barbarroja* constituye la película bisagra de lo que se ha denominado la “Trilogía de la Misericordia”, entre la anterior *Los bajos fondos/ Donzoko* (1957) y la inmediatamente posterior *Dodeskaden/ Dodes'kad-en* (1970).



Foto 5: ...sólo podemos luchar contra la pobreza y la ignorancia y ocultar lo que sabemos...

solitaria y no tiene final. Sólo la compasión puede paliar, en alguna medida, la angustia de esos seres que nacen condenados. Fiel a sus profundas convicciones, a ello dedica todo su tiempo y energía. Todos los medios que están a su alcance, incluidos la “extorsión” o el empleo de la fuerza física. Así, al noble y rico Matsudaira (Nobuo Chiba), enfermo de gula, le demandará en pago una cantidad que excede con creces los servicios que le ha prestado (la prescripción de una sencilla dieta) y que dedicará a financiar su clínica y a atender a los que comienzan el día sin saber si podrán siquiera comer; o, ante los atónitos ojos del joven Yasumoto, no dudará en emplear una violencia inusitada para liberar a la niña Otoyó (Terumi Niké) (foto 6) del prostíbulo en el que es explotada y maltratada y se la llevará a su hospital. ¿Dos casos más de “el fin justifica los medios”? O, más bien, ¿reacciones extremas a la extrema crueldad que, según Kurosawa y su portavoz en la película, es inherente al ser humano? Porque este Barbarroja indignado no es sino la otra cara de aquel Barbarroja compasivo. Ambas, indignación y compasión, surgen de la misma situación de injusticia, son reacciones que emanan de la contemplación del espectáculo de la pobreza y la desigualdad. La primera se dirige a quien comete la injusticia, la segunda, a quien la sufre. Así, ambas son condiciones de posibilidad de la justicia. Sentirme afectado por el dolor ajeno, y no sólo por el mío, es el primer impulso para intentar que ese dolor desaparezca, para intentar reparar esa situación que se percibe como innecesaria. A ello se dedica el doctor Kyojo Niide entregado al ejercicio de la medicina.



Foto 6: Otoyó

De los fines de la medicina. Contrariamente a Barbarroja, el joven Yasumoto aspira a una cómoda y privilegiada vida cortesana; ambiciosa, por origen y educación, una existencia placentera lejos de la degradación y miseria humanas; desea, en fin, poner su exquisito saber al servicio de algún gran señor. De ahí el conflicto. Todavía no ha comprendido cuál es el objetivo último de su actividad como médico. La vida en sociedad lleva aparejada una serie de actividades que aquellos que la constituyen consideran básicas para poder desarrollarse en plenitud. La medicina es una de ellas. En el desempeño de estas actividades, y desde un punto de vista ético, entran en juego dos tipos de bienes: internos y externos. Bien interno sería el fin de la actividad que le es propio, su *telos*, lo que hace que esa actividad tenga sentido y adquiera legitimidad social. Ninguna otra actividad humana puede sustituirla en sus funciones. Bien externo sería aquél que, con ocasión del servicio que se presta a la comunidad, se obtiene en forma de fama, prestigio, dinero, poder o estima social. Los bienes externos no son ilegítimos, pero tampoco son lo que dan sentido a la actividad, pues bien pueden obtenerse en el ejercicio de cualquier otra. ¿Cuándo se corrompe el ejercicio de esa actividad? Cuando los bienes externos adquieren preeminencia sobre los internos. En eso consiste la corrupción: en cambiar la naturaleza de un cosa volviéndola mala⁹. ¿Cuál es el bien interno de la medicina? Por supuesto, la prevención de enfermedades y promoción y conservación de la salud, pero, también, el alivio del dolor y el sufrimiento generados por la enfermedad, la atención y cuidado de los que no tienen cura y la lucha contra la muerte prematura y la búsqueda de una muerte tranquila¹⁰.

El Barbarroja que nos presenta esta narración parece asumir todos y cada uno de estos objetivos, el joven e inexperto Yasumoto, por el contrario, parece ambicionar únicamente los bienes externos derivados del ejercicio de su profesión. De ahí la necesidad de un cambio de perspectiva; de ahí la transformación que se operará en él ante el ejemplo sin desmayo de su mentor.

Del aprendizaje de la virtud. Buena parte de las narraciones de Kurosawa están estructuradas a modo de relato de iniciación^d. Él mismo no dejó de repetir a lo largo de su vida la fascinación que sentía por *el espectáculo de un ser que progresa hacia la madurez y la perfección*¹¹. Barbarroja no es una excepción (foto 7). También aquí se nos habla de la fructífera relación entre maestro (*sensei*) y alumno (*deshi*). De cómo el arrogante, indolente e inmaduro aprendiz se tornará en humilde,



Foto 7: la iniciación. El joven Noboru Yasumoto se presenta a Barbarroja

abnegado y virtuoso médico de la mano del inflexible y tenaz Barbarroja. Kurosawa cree en la existencia de un *samurai* en el fondo del ser humano. Según esto, todos tenemos un objetivo en la vida, algo por lo que merece la pena empeñarlo todo. Algo que, siendo necesario (a ello estamos condenados), debemos aceptar y asumir libremente. ¿Cuál es el problema? Determinar la naturaleza de eso a lo que estamos destinados. El afloramiento de lo que dará sentido a nuestra existencia y nos hará útiles implica un, a menudo, camino repleto de obstáculos. De ahí la necesidad del aprendizaje y la iniciación, de ser atravesados por una serie de experiencias que modifiquen nuestra percepción de las cosas. Pues, es preciso decirlo ya, el aprendizaje tiene menos que ver con la adquisición de un saber instrumental que con la asunción de un específico modo de vida.

Así, la película que me ocupa posee un marcado carácter circular. Forzado Yasumoto al inicio del relato a permanecer entre las inhóspitas paredes del hospital de Koishikawa (foto 8), al final, cuando le sea permitido irse, se negará a abandonarlo, consagrando su vida al cuidado de los más necesitados. Tanto tiempo desligado de sus semejantes, se sentirá, ahora, ligado, obligado a paliar en la medida de lo posible su sufrimiento. Entre ambos momentos, toda una serie de experiencias de las que no saldrá indemne.



Foto 8: el hospital de Koishikawa

Como ejemplo aquilatado de lo que se está expresando, merece la pena detenerse en una escena de la película. Yasumoto, que se ha negado a acatar todas y cada una de las normas que rigen la vida en el hospital, es requerido por el doctor Barbarroja para que le ayude con un enfermo moribundo; dubitativo, acude; mientras el experimentado médico se lava las manos, el joven es instado a que examine al enfermo y realice un diagnóstico; es incorrecto; Barbarroja se lo recrimina y expresa su idea de la raíz social de las enfermedades y del desinterés de los gobiernos para con los desheredados; se le requiere de urgencia en otro sitio y se va mientras afirma: *Nada hay más solemne que los últimos momentos de un hombre* (foto 9); así se queda Yasumoto a solas con el agonizante; turbado ante los últimos estertores del moribundo; incapaz de sostener la mirada ante esa experiencia radical, y eminentemente singular, que es la muerte; cuando por fin abandone la estancia, lo veremos caminar trastabillándose, con paso vacilante, apenas pudiéndose sostenerse en pie, apoyándose en las paredes de un largo pasillo. Aquí tiene lugar su primera, y verdadera, experiencia con la muerte que no figuraba en sus pulcros apuntes de estudiante. Aquí comienzan a tambalearse, como le ocurre a su propia figura, las falsas ideas sobre el ejercicio de la medicina y la labor del doctor Niide que habían presidido sus primeros días en el hospital. Aquí, en fin, se anuncia el largo, incierto y penoso camino, como el que acomete en el pasillo, que deberá emprender hacia la madurez.



Foto 9: ...nada hay más solemne que los últimos momentos de un hombre. Obsérvalo con atención

¿Qué es lo que hace de Barbarroja un médico virtuoso? ¿Cuáles las capacidades que Yasumoto acabará haciendo suyas? Por supuesto, sus por todos reconocidos conocimientos y habilidades clínicas. Y, junto a estas destrezas, su capacidad de compasión, de “padecer con”, de ponerse en el lugar del que sufre. Pero también, y estrechamente relacionado con esto, su capacidad de actuar en consecuencia, de refrendar con hechos

d.- No es casual su empleo tanto en su primer largometraje, *La leyenda del gran judo/ Sugata Sanshiro* (1943), como en el último, *Madadayo/ Madadayo* (1993). Y, entre ambos y de manera más o menos explícita, en *No añoro mi juventud/ Waga seishun ni kuinashi* (1946), *El perro rabioso/ Nora inu* (1949), *El ángel borracho/ Yoidore tenshi* (1948), *Los siete samurais/ Shichinin no samurai* (1954) o *Dersu Uzala/ Dersu Uzala* (1975).

lo que dice y piensa, de pasar de la palabra al acto. Finalmente, su capacidad de escucha; toda la historia de la relación entre Barbarroja y Yasumoto está puntuada y quebrada por constantes intrusiones de personajes secundarios que dan cuenta de su propia historia; ante ellos, Niide permanece inmóvil, atento, paciente, a la escucha, perennemente disponible. Este sería el ideal del médico perfecto, aquél que es capaz de compaginar virtuosismo técnico con virtud moral: justicia para dar a cada cual lo suyo, respeto por el paciente, benevolencia (*bene volere*) por querer su bien, beneficencia (*bene facere*) por hacérselo, confianza y confidencia.



Cartel español

Gritos y susurros. Retrato de familia con moribunda

Ficha técnica

Título: *Gritos y susurros*

Título original: *Viskningar och rop*

País: Suecia

Año: 1972

Director: Ingmar Bergman

Música: Juan Sebastián Bach y Frédéric Chopin

Guión: Ingmar Bergman

Intérpretes: Harriet Andersson, Kari Sylwan, Ingrid Thulin, Liv Ullmann, Anders Ek, Inga Gill, Erland Josephson, Henning Moritzen y Georg Årlin

Color: color

Duración: 91 minutos

Género: drama

Productoras: Cinematograph AB y Svenska Filminstitutet (SFI)

Sinopsis: Ante la eminente muerte de Agnes, a causa de un cáncer, sus hermanas Karin y María se reúnen con ella en la vieja residencia familiar.

Por supuesto, parece excesivo asignar al médico, o a cualquier individuo, la tarea de resolver la miseria del mundo. Podríamos invocar aquí la objeción de Baruch Spinoza (foto 10): *Prestar ayuda a cada indigente es algo que supera con mucho las posibilidades y el interés de un particular (...) un solo hombre no tiene capacidad para hacerse amigo de todos; por ello, el cuidado de los pobres compete a la sociedad entera y atañe sólo al interés común*¹². Que sería lo mismo que decir: menos compasión y más política. Cabe, no obstante, introducir en este punto otra cara de la compasión. No ya ante los inicuos actos que los seres humanos provocan a sus semejantes, sino la que surge del mero hecho de ser humanos y, como tales, de la caducidad de la que no podemos abdicar. Es un tipo de compasión que no va destinada a una víctima inocente, sino a la víctima que es todo ser humano por el mero hecho de ser precario y frágil; un ser para la muerte. Si todo dolor es injusto y la vida es, también y fundamentalmente, dolor, toda vida merece ser compadecida. Es más, sólo es verdadero dolor, dolor absoluto, el que experimentamos ante la muerte.



Foto 10: Baruch Spinoza (1632 -1677)

El resto, en tanto en cuanto es dolor subsanable, puede llegar a ser paliado, es sólo dolor relativo. Desde este punto de vista, no puede dejar de verse la vida humana como una lucha a muerte contra la misma muerte y los signos que la anuncian y la compasión como algo que brota de la conciencia de la propia vulnerabilidad y finitud. Vulnerabilidad y finitud que son más evidentes cuanto la muerte golpea más cerca de nosotros.

Ingmar Bergman cifra el origen de la película en un recurrente sueño que le acompañará durante largos años de su vida: *Tres mujeres esperan la muerte de una cuarta y se turnan para velarla en una habitación roja*. De esta seminal obsesión surge la historia de Agnes (Harriet Andersson), Karin (Ingrid Thulin), María (Liv Ullmann) y Anna (Kari Sylwan), que Bergman sitúa a finales del siglo XIX. Agnes, aquejada de un cáncer de útero en fase terminal, espera con aparente entereza el final de sus días; sólo ocasionales y dolorosas crisis parecen perturbarla. A su alrededor, sus dos hermanas, Karin y María, y Anna, el ama de llaves que ha permanecido junto a ella los doce últimos años, se relevan para cuidarla en la gran y ya decadente mansión familiar, en la que el color rojo se hace omnipresente en la severa decoración de las estancias. El relato se inicia, precisamente, sobre un intenso fondo rojo mientras oímos el espaciado sonido de la campanilla de un carillón; a continuación, en un brumoso y frío amanecer, se suceden imágenes de viejas estatuas en un jardín y de árboles centenarios en un profundo bosque; por corte, pasamos al interior de una habitación; en ella, la cámara se detiene ante una serie de relojes al ritmo de su monótono tic-tac; el dolor despierta a Agnes (foto 11); se levanta de la cama, pone en marcha el reloj que se ha detenido durante la noche y se acerca a la ventana desde la que contempla un paisaje otoñal; se dirige a su escritorio, abre su diario y escribe: *Es lunes por la mañana, muy temprano, y no cesa el dolor*. Mientras tanto, su hermana María, que debiera velarla, duerme plácidamente (foto 12). Frente al tiempo suspendido de la naturaleza, su ineluctable discurrir en los relojes. Cada segundo nos acerca a esa hora última que es la muerte. Agnes es consciente de que su tiempo ya se ha cumplido. Pese a ello, se resiste a que el reloj de su vida se detenga. Sólo encuentra ocasional consuelo en la escritura, lo único de ella que permanecerá cuando ya no esté. Quiere morir rodeada de sus seres más queridos, pero éstos se muestran indiferentes a su sufrimiento, angustia y soledad.

Bergman es, sin duda, el gran director de la soledad humana y de la angustia (*angest*) que de ello se



Foto 11: el dolor despierta a Agnes...

deriva. Todas las cuestiones relativas a la existencia de Dios, la crisis de la pareja o el temor a morir que puntúan sus películas no podemos dejar de examinarlas sino a la luz del gran tema de la soledad. Dios ya no nos habla y el cielo, como expresará el pastor en el funeral de Agnes, permanece “vacío e impasible” a lo que aquí abajo, en la “oscura tierra”, acontece; las parejas naufragan y la familia se desvanece; la muerte no deja de recordarnos nuestra precaria condición, el sinsentido de la existencia. Así ve el director sueco al ser humano: a la intemperie, sin cobijo posible, en permanente encrucijada, obligado a enfrentarse a sí mismo y a sus decisiones.



Foto 12: ...mientras María duerme

Miseria física y moral. El cáncer que corroee las entrañas de Agnes admite, evidentemente, una lectura de recorrido más amplio. Es la misma enfermedad que se ha metastatizado en el cuerpo social, minando relaciones interpersonales, familiares y grupales^e. A la degradación física que sufre Agnes le corresponde la emocional y afectiva de sus hermanas. La mayor, Karin, casada con un diplomático, es autoritaria, fría e insensible; siempre distante, apenas soporta el contacto físico (foto 13). La pequeña, María, también *biencasada*, es voluble, superficial y seductora; una eterna niña malcriada. Aparentemente diferentes, en Karin predomina lo racional y en María lo pasional, son iguales en lo sustancial: ambas



Foto 13: Karin apenas soporta el contacto físico

llevan una vida vacía o, si se prefiere, plena de frustración y resentimiento, de mentiras y traiciones, de renunciadas y venganzas. Frente a ellas, Bergman sitúa a las sufrientes Agnes, la enferma, y a Anna, el ama de llaves que vio morir a su hija cuando ésta era todavía una niña.

Y es que todo en esta película está geométricamente establecido. Por una parte la cifra cuatro. Cuatro mujeres (foto 14), pero, también, cuatro hombres. Pues junto a los respectivos maridos de Karin y María, Frederick (Georg Årlin) y Joakim (Henning Moritzen), otras dos presencias masculinas saldrán ocasionalmente a escena: el pastor luterano (Anders Ek) y el médico (Erland Josephson). Religión y Ciencia son convocadas aquí para expresar su inanidad, su incapacidad para insuflar consuelo y esperanza a los últimos minutos de la hora de Agnes. Cuatro rupturas de la linealidad narrativa, cuatro “remembranzas”, cuatro retrocesos en el tiempo^f que, informándonos sobre el pasado, nos hacen ver el presente bajo otra luz diferente. En fin, cuatro estaciones (primavera, verano, otoño e invierno), cuatro colores (al lado mismo del perentorio rojo destacan el negro, el blanco y el ocasional verde),... Y junto al cuatro, el dos. Bergman lo ha organizado todo en función de una serie de oposiciones binarias. El propio título de la película, *Gritos y susurros*, nos remite a esto. Por una parte, los gritos de dolor, angustia, impotencia y soledad; por la otra, la dulzura, el amor, el consuelo y la compasión expresados mediante susurros. A partir de aquí, los personajes femeninos se oponen dos a dos, los espacios se articulan entre interiores y exteriores, el tiempo se juega entre el pasado y el presente, incluso la música, introducida puntualmente, bascula entre la *Mazurca* en la menor, opus 17, n° 4 de Frédéric Chopin para los momentos de fugaz bienestar y la *Zarabanda* de la *suit*



Foto 14: cuatro mujeres, cuatro...

n° 5 en *do* menor de Juan Sebastián Bach para subrayar el dramatismo de la escena en la que se incluye.

Todo ello puesto al servicio de la oposición mayor: la que enfrenta “máscara” y “rostro”.

Fuera máscaras. Máscara y rostro. Dos conceptos que atraviesan toda la filmografía de Bergman. Desde un punto de vista visual, la profusión de primerísimos primeros planos, a modo de retrato, de los rostros de sus personajes constituye una de sus señas de identidad. Rostros enfrentados directamente a la cámara, recortados abruptamente por el encuadre, parcialmente iluminados. Rostros que anuncian la existencia de un más allá de lo que directamente se ve, la pervivencia de una zona de sombras. No es ocioso señalar en este punto la procedencia etimológica de las palabras *persona* y *personaje*. Ambas proceden de la misma raíz latina *persona*, que era la máscara que utilizaban los actores de teatro para cubrir su rostro^g. También los personajes que pueblan buena parte de las historias del director sueco poseen una máscara que es apariencia y refugio, a la vez. Todos ellos representan un papel ante los demás ocultando su verdadero ser. Todos ellos, sabiéndose vulnerables, se acorazan en el fingimiento y las falsas apariencias. En una escena de la película, David, médico de Agnes y antiguo amante de María, expresa lo que se oculta bajo el hermoso rostro-máscara de ésta: insatisfacción, indiferencia, superficialidad, indolencia, sarcasmo, menosprecio, crueldad, aburrimiento e impaciencia.

De ahí que lo fundamental de esta narración no estriba tanto en el hecho de la agonía y muerte de uno de los personajes, sino en cómo el resto se enfrenta a ese dolor sin solución, cómo cada uno se retrata

e.- De la misma manera que en *La carcoma*/ *Beröringen* (1971) los gusanos y larvas que están destruyendo por dentro una hermosa talla medieval de la Virgen le sirven a Bergman para expresar el mal que corroe por dentro a un matrimonio aparentemente feliz.

f.- En realidad, uno de ellos, el correspondiente a Anna es, más bien, una evocación onírica.

g.- De ahí el significativo título de algunas de las películas del director sueco que tienen que ver con lo que se está planteando: *El rostro*/ *Ansiktet* (1958), *Persona*/ *Manniskoätarna* (1966) o *Cara a cara, al desnudo*/ *Ansikte mot ansikte* (1975).

ante el escándalo que es la muerte. Porque, cómo no hacer de esa experiencia extrema el motivo para que los personajes muestren lo que ocultan tras la plácida superficie de su acomodada vida. Bergman les obligará a arrancarse la “máscara” y mostrar su verdadero rostro.

Las cuatro rupturas con la cronología de la historia que se producen en este relato van en esa dirección. Sobre el rostro de cada una de las mujeres vuelto hacia la cámara y con un fundido a rojo (foto 15) van desnudando su alma^h. Primero Agnes, la enferma, rememorando su infancia y, en ella, a su madre y la envidiada relación que mantenía con su hermana menorⁱ. Luego esta misma María, que evoca una de tantas infidelidades y el desprecio que siente por su cónyuge; cuando éste no tenga el valor de clavarse un abrecartas en el corazón y, entre sollozos, pida ser socorrido, lo abandonará a su suerte saliendo, impasible, de la habitación. A continuación, Karin, la hermana mayor, incapaz de soportar el mundo de mentiras sobre el que ha edificado su vida y automutilándose para evitar el contacto físico de un marido que le repugna. Finalmente Anna, el ama de llaves que, creyendo oír el llanto de su hija muerta y, acudiendo a su llamada, se encuentra con Agnes agonizante requiriendo la ayuda a sus hermanas. En ese estado de soledad extrema que es el momento de la muerte, Agnes desea la compañía de las personas a las que quiere y que cree que la quieren. Como hiciera antes con su esposo, Karin no soporta tocarla y sale de la estancia; como hiciera también con el suyo, María la abandona y huye de la habitación. Sólo Anna la acompañará en ese instante postrero. Sólo ella es capaz de compasión, de “padecer con”^j. Ante la muerte, que todo lo iguala, todos somos víctimas, todos somos susceptibles de



Foto 15: rostro fundido a rojo

ser compadecidos. De ahí el remedo del símbolo por excelencia de la piedad cristiana, *La Pietá* de Miguel Ángel, con que finaliza la escena (foto 16).



Foto 16: *La Pietá* de Ingmar Bergman

Anna, silenciosa y observadora, encarna la humilde solidaridad, la entrega desinteresada. Es la que más da y la que menos recibe. Muerta Agnes, la familia ya no precisa de ella y es cínicamente despedida. Sólo se quedará con un recuerdo de la finada: su diario envuelto en hermosos encajes (foto 17). Allí donde, ante el temor de que con su muerte todo desapareciese, anotaba, junto a su dolor, sus recuerdos, breves epifanías, fugaces momentos de plenitud. Allí donde también había dejado escrito:

He recibido el regalo más hermoso que una persona puede recibir en su vida. El regalo tiene muchos nombres: solidaridad, amistad, calor humano, afecto.

Es decir, compasión. Ante lo inevitable de la muerte, ante el transcurso del tiempo que todo lo engulle, sólo nos queda la esperanza de permanecer en el



Foto 17: Anna, con su diario envuelto en hermosos encajes

h.- Bergman lo ha dicho explícitamente: *el rojo es el color del alma*¹³.

i.- Ambos personajes, la madre y la hermana, están interpretados por la misma actriz: Liv Ullmann.

j.- Más allá de un ejercicio de interpretación psicoanalítica salvaje, puede hablarse de una transferencia compensatoria entre ambas. Para Agnes, Anna es la madre añorada; para Anna, Agnes es la hija perdida.

recuerdo de quienes nos quisieron, de quienes nos proporcionaron consuelo en los momentos difíciles, de quienes se prestaron a compartir con nosotros ese trance final. Así, Agnes continuará viva, como se nos muestra en el epílogo de la película, en la memoria de Anna a través de sus experiencias compartidas, a través de sus propios recuerdos desgranados en ese diario que ahora pertenece a su amiga.

Cierro este escrito en círculo retomando las dos narraciones con las que lo abría: el contrato y la alianza. Todos aspiramos legítimamente a constituirnos en los héroes de ese relato que es nuestra biografía. Sólo nos queda determinar de cuál de aquellas dos narraciones queremos ser protagonistas. De la sustentada en el miedo a mi vecino y el autointerés o de la que se levanta sobre el reconocimiento del otro como parte de uno mismo y la compasión. Ésa es la elección. Ésa es una de tantas elecciones.

Este trabajo fue presentado en parte en el XVI Curso de Cuidados Paliativos para sanitarios y universitarios (Bilbao, 23 de noviembre de 2007) de la Sociedad Vasca de Cuidados Paliativos.

Referencias

- 1.- Cortina A. Alianza y contrato. Política, ética y religión. Madrid: Editorial Trotta; 2001.
- 2.- Sacks J. Rebuilding Civil Society: A Biblical Perspective. *The Responsive Community*. 1996/1997; 7(1): 11-20.
- 3.- Hobbes T. *Leviatán*. Barcelona: Círculo de Lectores; 1995. p. 166.
- 4.- Arteta A. La compasión. Apología de una virtud bajo sospecha. Barcelona: Paidós; 1996.
- 5.- Nietzsche F. *El Anticristo*. 7ª ed. Madrid: Alianza Editorial; 1980. p. 31.
- 6.- Compté-Sponville A. *Pequeño tratado de las grandes virtudes*. Madrid: Espasa Calpe; 1998. p. 144-145.
- 7.- Nussbaum M. El cultivo de la humanidad: una defensa clásica de la reforma en la educación liberal. Barcelona: Andrés Bello; 2001. p. 121-154.
- 8.- Koichi Y. Destin de Samourai. *Cahiers du Cinéma*. 1966;(182): 44-49.



Cartel español con Anna y Agnes en su regazo

- 9.- Cortina A. La regeneración moral de la sociedad y de la vida política. En *Corrupción y Ética*. Cuadernos de Teología de la Universidad de Deusto. 1996;(9): 29-38.
- 10.- Informe del Hastings Center. Los fines de la medicina. El establecimiento de unas prioridades nuevas. Cuadernos de la Fundación Victor Grifols, nº11. Barcelona: Fundación Victor Grifols; 2004.
- 11.- Vidal Estévez M. Akira Kurosawa. Madrid: Cátedra; 1992. p. 36.
- 12.- Spinoza B. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza Editorial; 1987. p. 332.
- 13.- Gado F. *The Passion of Ingmar Bergman*. Durham: Duke University Press; 1986. p. 408.