

HISTORIAS DE LA BUENA MUERTE: CINE Y EUTANASIA

por Pilar Pedraza

En la cultura occidental moderna llamamos eutanasia a la ayuda a bien morir prodigada a un enfermo que lo solicita por propia voluntad, siendo consciente de sus actos y decisiones. En relación con ella, la legislación suele distinguir entre cuidados paliativos del dolor que suelen acortar la vida, retirada del soporte médico que mantiene la vida artificialmente, suicidio asistido y homicidio por piedad, estos dos últimos generalmente constitutivos de delito.¹ En principio, en el cine la eutanasia no ha sido un tema políticamente correcto. Nos referimos al cine clásico norteamericano desde comienzo de los años 30, bajo la vigencia del Código Hays. A partir de los años 70, viene a ser un elemento ligado al cine bélico o bien, más adelante, un subgénero del género de hospitales, con carácter metafórico, ya que las películas que se inscriben en él habitualmente plantean temas más amplios y no se refieren sólo al sufrimiento individual sino a la condición humana, al poder del estado y a las fronteras de la ley.

El *shock* producido en la sociedad norteamericana por el desastre de Vietnam produjo una oleada de cine contestatario, referido a la guerra en general, aunque alusivo a esa catástrofe, que replanteó los valores patrióticos y militares devolviéndolos a su dimensión humana. Una obra maestra guía desde entonces al cine por el camino de la advertencia sobre la *hybris* salvadora que utiliza la muerte y la destrucción como instrumento: *Johnny Got His Gun* (*Johnny cogió su fusil*, 1971), del *blacklisted* Dalton Trumbo², basada en su propia novela (1939) y situada en la Primera Guerra mundial. Su protagonista el joven americano Joe Bonham (Timothy Bottoms), que representa a todos los muchachos, vencedores y vencidos, queda reducido a una cabeza sin rostro y un torso sin miembros como consecuencia de una explosión. Por un milagro de la fantasía del autor, su cerebro continúa no sólo vivo sino dotado de pensamiento, memoria y afectividad. Johnny pide morir pero la máquina de matar que es el ejército se niega a concederle este piadoso descanso. El Estado puede torturar a sus ciudadanos de mil maneras, una de ellas, negándose a acabar con sus sufrimientos.

La película de Dalton Trumbo posee una curiosa característica: está más o menos vigente como obra de arte viva dependiendo de la época en que sea revisada. Su estreno causó un gran revuelo por su tema, por la crudeza y al mismo tiempo la elegancia con que estaba tratado, por la alternancia en el uso del blanco y negro para las escenas realistas, y el color para los contenidos mentales del protagonista, por su utilización de elementos sagrados en un contexto ateo y por su talante rebelde y antimilitarista; eso sin contar con que sexualmente hirió más de una sensibilidad. Como película “epocal” contestataria, como se decía entonces, conecta con los momentos en que se recrudece el reaccionarismo. El regreso de los jóvenes de la guerra convertidos en algo extraño y monstruoso es muy de la época en que vivimos desde 2001 y se repite ahora mismo en el telefilm de Joe Dante *The Homecoming*³, en el que en virtud del mecanismo del relato *La pata de mono* de W.W. Jacobs, los marines muertos salen de sus féretros convertidos en zombis. La apuesta de Dalton Trumbo es realista: el estado no devuelve vivos a los hombres que regresan de la guerra, sino muertos o peor, convertidos en aberraciones vivas; la apuesta de Dante es fantástica: los soldados vuelven muertos dentro de sus ataúdes, pero no tardarán en salir y entonces...

Una vocación comprometida con la realidad, al mismo tiempo que metafórica, hace que el comienzo del film tenga un aspecto documental, en blanco y negro. Alternan en él desfiles de diversos ejércitos y cuerpos, documentos, reconstrucciones y escenas de la Gran Guerra. Una voz en *off* anuncia que en abril de 1917 Estados Unidos entra en liza contra Alemania y el presidente Wilson pide voluntarios. Una explosión resume la entrada de Joe en la película como carne mutilada, doblemente siniestra porque, aun estando castrada simbólicamente, conserva sus genitales y el deseo. Un obús de esa guerra le ha convertido en un habitante de una oscuridad de la que ya no saldrá nunca ni tiene más remedio que la muerte. Pero nosotros vamos a ver muchas cosas a través de su punto de vista, gracias a una puesta en escena algo confusa pero eficaz, y al empleo de la voz en *off* mediante la cual Joe está siempre presente en el texto, enriqueciendo con sus sensaciones el empacho de información visual que nos proporciona nuestra desmesurada cualidad de mirones de su propio interior. Así, el ciego y sordomudo Joe nos transmite la falsa visión de los médicos inclinados hacia su cuerpo en el quirófano, con sus atuendos de cirujanos convertidos por la puesta en escena en una vestimenta fantasmal. Comentan que los heridos de esas características están en posición fetal. Uno dice que es para protegerse los genitales, y añade que el pobre hombre que tienen delante lo consiguió. Magnífica forma de introducir solapada pero claramente la cuestión de la sexualidad de Joe, explotada más adelante cuando la enfermera se percató de que el enfermo es capaz de desear. Los médicos buitres militares que salvan lo que queda de Joe reciben la orden de cuidarle “como si estuviera vivo”, aunque esté insensible y sin pensamiento “como los muertos hasta el día en que se reúna con ellos”. Clasificado como “baja no identificada”, se le va a conservar con vida con fines de estudio. Los médicos, a la vista del estado de su cerebro y de su carencia de órganos de los sentidos que le relacionen con el mundo, piensan que no siente ni padece y que si alguna vez se mueve, se tratará de espasmos que habrá que paliar con tranquilizantes.

Pero inmediatamente comienza Joe a pensar y recordar en la oscuridad, y lo primero que hace es trasladarse con la imaginación a una secuencia en colores, primer recuerdo o ensoñación de la larga lista que constituye la parte “respirable” de la película. Se ha presentado voluntario a la llamada de la patria y vive su última noche en el pueblo con su novia gracias a la generosidad moral del padre de ella, un antiguo minero y ferroviario. La banda sonora de la noche trae ruidos familiares y tranquilizadores, como el de los grillos en el exterior y la cisterna del retrete. Al día siguiente los jóvenes amantes se despiden en la estación de ferrocarril: “Te matarán Joe, sé que te matarán”, dice la chica. Una cortinilla acaba separando en el plano el mundo que Joe abandona y al que se dirige, la muchacha a la izquierda y las trincheras enlodadas a la derecha. La inmersión en el pasado cotidiano más reciente y más importante para Joe, el paso de la adolescencia a la virilidad en dos frentes antagónicos como el amor y la guerra, se interrumpe para mostrar, en blanco y negro de nuevo, el tiempo actual y cómo el personaje ha quedado reducido a un bulto siniestro en una camilla y una voz en *off*, la suya, que se explora para darnos la información que vamos a precisar para continuar: no ve ni oye, no tiene cara, no tiene olfato ni gusto, se alimenta con sonda. Sólo le queda el tacto, con el que puede percibir vibraciones, especialmente las de las pisadas.

Le arrumban en un almacén con las ventanas cerradas. No es nada para el mundo ni debe ser objeto de curiosidad. En esta noche perpetua, los recuerdos y fantasías ganan terreno y se vuelven metafóricos. La infancia de Joe, cuya familia pertenece a la secta de la Christian Science, es feliz en su modestia gracias a una figura paterna espléndida o recordada como tal, que le inicia

en el contacto con la naturaleza -animales, colmenas, pesca en el lago- y trata de hacer de él un hombre cabal, un luchador por la democracia. Cuando el chico pregunta qué es la democracia, el padre responde: “No creas que lo sé muy bien... por la democracia un hombre debe entregar a su único hijo”. No todos los contenidos mentales de Joe se refieren a su vida personal y a sus seres queridos. Pronto aparecerá la visión del Papa bendiciendo y dando la absolución a todos los hombres muertos en la guerra justa. Y enseguida la de una rata que se aproxima amenazadoramente al rostro sin cara del herido produciéndole una tremenda angustia. “Lo que hay que hacer es gritar”, le aconseja Cristo (Donald Sutherland), mostrado como carpintero fabricante de cruces y conductor de los muertos a su destino. Tras charlar con Joe, esta figura enigmática dice con expresión de cómica impotencia: “Tú lo que necesitas es un milagro. Vete”. Se produce uno mínimo, sin embargo: la enfermera jefe le visita, se compadece y hacer poner la cama cerca de la ventana para que le dé el sol. La siguiente escena le muestra desnudo al sol en la hierba, exclamando: “¡Aunque no tenga nada más, siempre tendré a Dios y al sol!” El tiempo pasa. El no puede contarle. Se remonta con la memoria al momento en que se produjo la explosión y sus grotescas circunstancias: por enterrar la carroña de un alemán que está apestando la trinchera, una patrulla de la que forma parte sale a cavar la tumba. Se lleva a cabo un sepelio con una pequeña oración, y a la vuelta cae el artefacto explosivo que el destino le preparaba. El desgano e intempestivo entierro del enemigo atrae un mal mayor. “¿Quién sabe si no hubiéramos podido ser amigos, él en el barro y yo aquí”, reflexiona. La siguiente visión en color le muestra como un fenómeno de circo exhibido por su padre y su madre, con una estética felliniana.

Una enfermera nueva se hace cargo de él, trayendo consigo a la película el tema del erotismo y el amor puro, desinteresado, sin futuro. Es la primera persona con la que la sensibilidad de Joe interacciona. Cuando lo explora, la mujer deja caer una lágrima en su torso, que él percibe, y percibe también un beso en la frente, al que responde moviéndose y recordando otro beso en la frente que recibió de una prostituta americana en la guerra. El beso es lo que importa, lo dé quien lo dé. La enfermera es católica -una cruz de oro pende de su cuello-, pero piensa por sí misma y tiene conciencia de la humanidad y del dolor real hasta el punto de aliviar la tensión del muchacho y su deseo masturbándole. El placer que él experimenta se visualiza por medio de un movimiento poderoso de emersión del agua en un lago. La enfermera descubre una manera ingeniosa de comunicarse con él escribiéndole los mensajes con el dedo índice en el pecho. El responde con movimientos que pueden descifrarse con el código Morse, según le ha aconsejado su padre en una de sus sueños coloreados. Al comprender que Joe consigue comunicarse, la enfermera llama a los oficiales médicos. El general que condenó al joven a ese estado creyendo que vivía una vida meramente vegetal y no sufría, sale de su error. Cunde el malestar entre la jerarquía. Se ordena a un capitán que se comunique con Joe y le pregunte qué quiere. Responde que quiere que le exhiban para que alguien pueda aprovecharse de la lección de su desgracia. Si no es posible, desea que le maten. El cura castrense, que está presente en la escena, interrogado por el general sobre lo que opina, contesta que no tiene nada que decir. Es un Pilatos que se lava las manos. “Esto es cosa de su oficio -dice al general-, no del mío”. “Mátenme, mátenme”, repite Joe una y otra vez moviendo frenéticamente la cabeza. No le matan: se van. Sólo queda la enfermera. Con la cruz bien visible en su cuello, toma la decisión de ayudarlo. “Gracias, mi preciosa, mi maravillosa enfermera”, piensa él. Pero el general vuelve, impide la eutanasia y le pone un calmante. Se queda solo: “Me mantendrán como un secreto hasta que un día, cuando sea anciano, escape de ellos con la muerte.” La cámara hace un lentísimo travelling de retroceso mientras se oye el subjetivo “S.O.S. ayúdenme.” En la novela, al cabo del

tiempo viene un oficial médico nuevo que necesita más camas y probablemente aprovechará el espacio mejor que hasta entonces.

Johnny cogió su fusil es un modelo para todas las películas que han venido a continuación, como la fundadora de los códigos de este tema. Ninguna de ellas renuncia, por ejemplo, a la representación de lo imaginario del enfermo con una estética diferenciadora, ya sea el color para el blanco y negro, el blanco y negro para el color, el *flou* exagerado que desmaterializa la imagen o el vuelo subjetivo.

El film sobre la eutanasia más completo, claro y pedagógico, en el que cada detalle está cuidado al milímetro, sobre todo en los aspectos médicos y legales, pero también en los afectivos, realizado de modo esquemático aunque sin perder emoción e interés cinematográfico, es el telefilm de Paul Wendkos, *Right to Die (Derecho a morir, 1987)*. Wendkos (Filadelfia, Pennsylvania, 1922), director, escritor y editor de series de TV, es un hábil artesano muy curtido en la realización de películas de grandes productoras para televisión en diversos formatos. Trata los temas de actualidad, periodísticos o populares con vocación informadora y formativa para una amplia audiencia con cuya inteligencia se muestra respetuoso. El film que nos ocupa es modélico en este sentido, con todos los ingredientes para ser políticamente correcto y progresista: un tratamiento “humano”, integrador, que no rehuye los problemas y los diferentes planteamientos en torno a la eutanasia, una protagonista mujer y un entorno integrado por dos culturas religiosas, cristiana y judía. Su guión se basa en una serie de artículos de prensa sobre la enfermedad que sufre la protagonista.

Todo en esta película es previsible desde que se pone en marcha mostrando escenas de felicidad y salud como un anuncio publicitario, con mucho *flou*, y una Raquel Welch espléndida, que resultan ser un sueño y enlazan con el final. Emily Bauer es profesora de psicología en la universidad, felizmente casada con Bob Bauer (Michael Gross), judío agnóstico, y madre de dos niñas. Súbitamente se le manifiesta un mal poco conocido, progresivo y sin remedio: la esclerosis lateral amiotrófica. En este relato no se ahorra nada, desde el propósito inicial de luchar contra la enfermedad por parte de la animosa mujer y el deterioro de las relaciones en la familia, hasta las miserias del cuerpo, el desgaste de la pareja, las dudas, los desfallecimientos de Bob, su infidelidad, su deseo de felicidad. Las escenas de situaciones “reales” alternan férreamente con *flash backs* que van desgranando los aspectos de la felicidad de la pareja desde la boda. En su casa, las fotos de Freud alternan con las de Einstein y las de ella misma. Bob trabaja en una empresa de publicidad. Son cultos, de una clase media ilustrada. Viven su drama con dignidad y sobre todo a conciencia y sin remilgos. Desde “No voy a morir” hasta “Quiero morir” hay una evolución que conduce a la eutanasia, pasando por el intento de Emily de prepararse para morir. En el hospital lee el libro *Death and Dying* de la doctora Elizabeth Kübler Ross, pero ni esto ni el calor de los suyos es capaz de endulzar su amargura.

La puesta en marcha del mecanismo del escape comienza con el recurso a un abogado especializado, que como primera providencia se dirige a las autoridades del hospital tras haber hecho que Emily firme una declaración jurada que viene a ser un “testamento vital”. Quiere morir en paz y con dignidad, dejando actuar a la naturaleza. El administrador niega la retirada del tratamiento al abogado. Bob toma la decisión de sacarla del hospital arriesgándose a que le acusen de homicidio premeditado. Como ha planificado minuciosa y cuidadosamente el abogado, la sacan del hospital, la llevan a casa y la ponen en manos de dos médicos sucesivamente: uno

desenchufará el respirador y el otro certificará la defunción, tras la cual se realizará la cremación para que no haya lugar a una autopsia. La parte católica no está silenciada. Corre a cargo de la enfermera que cuida a Emily, que es su amiga y no puede permitir que la maten, según su punto de vista, en el que no falta la consideración del dolor como una participación en los sufrimientos de Cristo. El día de la muerte, las niñas han sido enviadas a casa de sus abuelos. Han venido a despedirse algunos familiares y amigos íntimos. La amiga psiquiatra de Emily lleva joyas de azabache, las joyas de luto por excelencia desde la época victoriana. Una amiga trae una manta judía y se la entrega a Bob -su amante-. Uno a uno se despiden cariñosamente de Emily. Llega el médico, que reza antes de ponerle la inyección de calmante que la mantendrá sedada para que no sufra al retirarle el respirador. Es Bob y no él quien realiza este último movimiento, supervisado por él. En el último plano, Emily joven y sana retoza entre los aspersores de riego del jardín como en los primeros planos del film. La dignidad, que tanto se invoca cuando se abordan temas relacionados con la eutanasia, se ha dispensado en esta película a raudales.

Esta eutanasia activa administrada por una mano amiga es también la de la película *Million Dollar Baby* de Clint Eastwood⁴, aunque en este caso no supervisada médicamente. En este excelente pero polémico melodrama, en el que un Pígalión del boxeo fabrica una boxeadora (Hilary Swank) a quien finalmente tendrá que destruir porque la brutalidad del juego la ha convertido en una cabeza sufriente pegada a un cuerpo inerte que comienza a gangrenarse. Tenemos aquí una película de personajes aparentemente originales, el femenino, empeñado en salir de la miseria y el anonimato, víctima de extorsiones por parte de su familia de *freaks*, bondadoso pero capaz de provocar un derrame cerebral de un puñetazo a una púgil rival y, por otra parte, el viejo manager irlandés que profesa un cariño paternal a su discípula, estudia gaélico en sus ratos libres y acude todos los días a la iglesia a oír misa y a poner en apuros al joven cura con sus dudas teológicas sobre la Trinidad y la Inmaculada Concepción. El hecho de que los protagonistas sean patéticos confiere a la película una falsa calidad humana de la que se desprende en el fondo la peculiar frialdad de Clint Eastwood y la misoginia de su universo creativo.

La parte del hospital es por sí misma una buena muestra del cine comprometido con la eutanasia, si bien ésta no constituye el núcleo de la película, aunque sí su culminación y su moraleja. Frankie Dunn tiene que acabar con su criatura, que yace indefensa ante él en la cama sin poder moverse, víctima de su propio destino, de su tozudez y de la debilidad de él al acceder a convertirla en estrella del boxeo. Desolado, la cuida tiernamente. “Me recuerdas a mi papa”, dice ella. Y también le recuerda lo que hizo su padre por Axel, un perro enfermo, y quiere que él haga lo mismo por ella. Como él se niega reiteradamente, ella se muerde la lengua una noche: no puede hacer otra cosa para provocarse la muerte. Pero sólo consigue herirse terriblemente, y entonces él interviene para acabar con sus sufrimientos, no sin antes consultarlo con el joven cura católico, que le dice: “Si lo haces, acabarás perdido en algún lugar tan profundo que jamás volverás a encontrarte.” Pero no tiene otra opción. Entra de noche, furtivamente, en la habitación donde yace ella, y realiza las mismas operaciones que el esposo y el médico de *Derecho a morir* de Paul Wendkos: una inyección y la desconexión del respirador. Pero en este caso la inyección no es un sedante para dormir a la paciente y evitarle sufrimientos sino una dosis masiva de adrenalina para provocarle una parada cardiorrespiratoria. El respirador no es desconectado al final sino al comienzo de la operación. Estas manipulaciones no parecen muy convincentes desde un punto de vista médico⁵, pero expresan de modo claro y descriptivo la implicación de Frankie en la serena muerte de la muchacha. “Y luego salió de allí. Creo que ya no sentía nada”, dice la

voz en *off* que nos ha acompañado durante toda la película y que es la de Scrap, el viejo amigo y socio de Frankie (Morgan Freeman), escribiendo una carta a la hija de su amigo.

La modalidad de la retirada del dispositivo médico o del tratamiento que mantiene artificialmente con vida al paciente está planteada con el mismo rigor y talante pedagógico que la eutanasia activa de *Derecho a morir* y de *One million dollar Baby*, en la película norteamericana *Mi vida es mi vida* (*Whose Life Is It Anyway?*, 1981). Su director, John Badham (1939), de origen británico nacionalizado estadounidense, tiene una sólida formación cinematográfica. Comenzó realizando cortometrajes publicitarios para la Universal, telefilms y finalmente largometrajes de género, entre los que destacan *Fiebre del sábado noche* (1977), *Drácula* (1980) y la que nos ocupa, *Mi vida es mía*. Con guión de Reginald Rose, basado en la obra teatral del mismo título de Brian Clark y música de Arthur B. Rubinstein, se trata de un producto más que digno de un cineasta que sabe crear imágenes y narrar con ellas con una sutil elegancia. Su protagonista, el escultor Ken Harrison (Richard Dreyfus) sufre un accidente de tráfico que le deja postrado, sin posibilidad de mover nada más que la cabeza. En el hospital donde le han recompuesto puede vivir indefinidamente gracias a un fuerte soporte médico: la diálisis, ya que se ha quedado sin riñones. Su única posibilidad de morir, como desea al cabo de varios meses de vida insatisfactoria, es dejar de recibir el tratamiento, y como en el hospital se consideran obligados a seguir con la diálisis, tiene que lograr salir de él.

El género pide un arranque desde la salud, sea cronológico o mental, soñado o recordado por el enfermo. En este caso es real. Muestra la alegría, vitalidad, amor y triunfo de Ken Harrison. Está montando una gigantesca instalación al aire libre y haciendo planes para la noche con su novia, una hermosa bailarina. Un camión de aspecto siniestro, que circula por la ciudad a una velocidad desmesurada y amenazadora, crea un caos de tráfico. Contra él se estampa el coche de Harrison. En el hospital, el doctor Emerson (John Cassavetes) comenta que hará todo lo posible para que viva a otro médico que opina que sería mejor que muriera. El accidentado tiene rotas las piernas, el cuello y varias costillas, y los riñones aplastados. Sólo la cabeza hasta la quinta vértebra está ilesa milagrosamente. Puede hablar y no ha perdido el humor, que a veces resulta molesto y machista cuando se dirige a las enfermeras y la doctora. Es un genio gruñón, insolente. Por su parte, el doctor Emerson es un fanático del mandamiento hipocrático. Su misión es salvar vidas a toda costa, no dejar pasivamente que se extingan. Cree a rajatabla en su tratamiento, que en la fase presente incluye Valium para relajar y tranquilizar al paciente. Pero Harrison, como Johnny, no quiere que le amodorren, quiere poder pensar claramente porque es su única forma de sentirse vivo. “He decidido que no quiero seguir viviendo” -dice al doctor. “Usted no puede decidir eso por sí mismo”, replica éste, y le administra el Valium en vena. Por efecto quizá de la droga, tiene un hermoso sueño en blanco y negro -procedimiento contrario al de *Johnny cogió su fusil*. Sueña que su novia y él están en su estudio. Él la contempla activamente: la pinta y la esculpe mientras baila; luego la magia de la danza borra el resto del mundo y ella se mueve entre nieblas, desnuda, en un espacio abstracto. Contigua con esta secuencia mental, sobreviene otra real de conversación de la pareja. Harrison quiere que salga de su vida y continúe la suya sin la carga de un cuerpo muerto sin futuro. Ella protesta y se enfada y sale de prisa poniéndose el abrigo. Al pasar junto al florero con flores que le ha traído, le da un golpe involuntario y se cae, rompiéndose estrepitosamente. Harrison es un enfermo incómodo para sí mismo y para los demás. No acepta su situación. No se resigna a los paliativos ni a vivir sin su arte. Una de las escenas más violentas y crueles es la que muestra la humillación a que somete a la asistente social que le visita para hablar de su caso y tratar de diseñar para él

actividades y entretenimientos. Harrison ofende a la pobre mujer y a él casi le da un ataque. Verdaderamente, su situación es desesperada. En el patio otros enfermos en sillas de ruedas juegan vigorosamente al baloncesto, mientras él, cuyos brazos están inertes, no puede hacer otra cosa que mirar.

En ese momento la historia tiene un nuevo personaje y un nuevo giro. El abogado del seguro visita a Harrison para arreglar los papeles de la indemnización. Emerson le pide que le represente ante el hospital para pedir que no le sigan manteniendo con vida contra su voluntad. Quiere el alta y salir de allí cuanto antes. El abogado, apocado y tartamudo, duda. “¿Acaso no representan los abogados a los asesinos?” pregunta Harrison. Consultado el doctor Emerson, empiezan las negativas, los recelos y los malos modos. Aprovecharse de la depresión de un paciente para sacar dinero es abyecto, dice Emerson al abogado. Para obtener el *habeas corpus* y salir tiene que someterse a un juicio en el que deben declarar dos psiquiatras, según la *Ley de salud mental*. El hospital presenta a uno y busca otro exterior, que resulta ser católico. Harrison se ríe de ambos. En su desesperación, da cabezazos en la almohada como Johnny. No puede expresar la rabia de otro modo.

El juicio tiene lugar en la biblioteca del hospital, un lugar de excelente escenografía, conectado con el resto del complejo hospitalario por un patio nevado al que hay que salir para entrar en el hospital. El juez llega con muchas prisas acompañado por el oficial, toma declaración a Emerson, que dice que el paciente está deprimido y no es responsable de sus actos. El psiquiatra católico opina que no está deprimido, pero él se manifiesta en contra de algo que puede ser una eutanasia, aun consciente y voluntaria. Finalmente, en un contundente monólogo, Harrison acaba retando al juez a que vuelva cinco años después y vea lo que ha conseguido hacer de él con una sentencia equivocada. El juez decreta un descanso y sale. Cruza el patio nevado pide por teléfono unos elementos de jurisprudencia, los lee y elabora su veredicto al parecer bajo la nieve, en el último momento, como una iluminación. Su sentencia es rápida: el paciente está en plenas facultades y no puede ser retenido en el hospital contra su voluntad.

Todos los personajes de esta película tienen sus propios puntos de vista, muy arraigados y defendidos valientemente, pero todos se pliegan a la autoridad del juez y a los imperativos humanitarios del caso. Incluso el doctor Emerson, pese a su dureza que raya en la intransigencia, muestra una gran caballerosidad al invitar a Harrison a que se quede en el hospital lo que le resta de vida, ya sin el tratamiento pero bien cuidado y atendido como hasta entonces por manos expertas y amigas. Él lo agradece y acepta. Su espera de la muerte no es larga y se ve endulzada y humanizada por las bromas y un cariño especial por parte de un personal médico inteligente y amable. El último plano está ocupado por la escultura de una mano copiada de la creación de Adán de Miguel Ángel de la Capilla Sixtina, traída hasta aquí por la doctora.

Se diría que los tetraplégicos son los más favorecidos por el cine como personajes. Lo son porque sus particulares características los condenan a una vida aparentemente muy limitada, reducida a la cabeza, porque necesitan cuidados especiales tradicionalmente encomendados a la familia, y sobre todo a las mujeres. Si optan por no vivir, pueden plantearlo conscientemente e incluso planearlo, pero necesitan “manos” para llevar a cabo una salida airosa y digna de la vida, diferente de la opción primera de la boxeadora de *Million Dollar Baby*. El caso real del gallego Ramón Sampredo (1943-1998), tetraplégico que diseñó su muerte y se las ingenió para que las

manos que le ayudaron permanecieran al resguardo de la persecución legal, ha dado origen a dos películas, una de ellas premiada por la Academia de Hollywood con un oscar.

De 2001 data el film *Condenado a vivir. La agonía de Ramón San Pedro*, dirigida por Roberto Bodegas, con guión de Javier Maqua. Fue realizada para las televisiones autonómicas y se basaba en una historia real. No se trata de un documental como se ha visto mencionada en ocasiones. Como la de Paul Wendkos, es una película de ficción, interpretada por actores, sobre un caso real, conocido, mediático y que interesaba a la opinión pública.

Ramón Sampetro queda tetrapléjico de resultas de un accidente mucho menos aparatoso que el del personaje de Badham. No vive su calvario en un hospital sino en un entorno familiar, grato y humano. Pasa su vida en una habitación con vistas al campo, bien cuidado y querido por su familia. Su madre murió, incapaz de soportar el dolor de verle convertido en un despojo en plena juventud. Su cuñada, que es quien lo cuida desde entonces, le ha consagrado su vida. El padre es un viejo ausente que no hace ni dice nada. El hermano siempre es representado entregado a faenas agrícolas de poca monta, malhumorado por la decisión de Ramón y por la intrusión de los medios de comunicación en la vida de su familia. Hay una sobrina, que como el anciano no pinta nada. El problema de Sampetro, como dice un personaje, es que “quiere morir y no le dejan”.

Sampetro tiene una iconografía fija desde las fotos de prensa que dieron a conocer su caso hasta la película de 2004 de Amenábar: mediana edad, calvo, suéter claro de lana de cuello alto y ocasionalmente gafas de concha para leer. El actor que lo encarna aquí, Ernesto Chao, excelente y conocido sobre todo por trabajos en series televisivas, es un gallego vivaracho y simpático, con su acento gallego natural. El personaje, como el representado por Richard Dreyfus en *Mi vida es mi vida*, gusta de piropear a las mujeres y de decir impertinencias eróticas para contrarrestar su auto imagen de impotencia. Escribe con la boca con ayuda de un artefacto de fabricación casera poemas amorosos de aficionado, cartas y pensamientos, pero en esta película no aparece preparando un libro, aunque ya en estas fechas hacía tiempo que había publicado sus *Cartas desde el Infierno* (1996).

El primer movimiento de la película es la llamada de Ramón a la DMD (Asociación Derecho a Morir Dignamente) en Barcelona. Allí no le pueden ayudar directamente porque se dedican a promover la causa de la eutanasia legal, no a administrarla, pero le envían a su casa a una periodista que sufre de esclerosis múltiple para que, como persona especialmente sensibilizada, le entreviste. La representante de la asociación que la acompaña está embarazada. Ambas mujeres forman una pareja alegórica: esperanza y desesperación. Sampetro se deja entrevistar alegremente. No puede moverse, pero “a veces incluso vuelo”, declara. Los familiares se muestran remisos a dejarse entrevistar, sobre todo el hermano, totalmente opuesto a favorecer la muerte de Ramón.

En un salto temporal hacia delante marcado con letra y número: Ribeira 1996, Ramón conoce a Carmen (María Bouzas), obrera de una fábrica de conservas en crisis, que tiene que alimentar a dos hijos sola. Por las noches se entretiene poniendo discos en una radio clandestina. Ha visto las imágenes de Ramón por televisión, le dedica un disco “que te hará volar” y le llama por teléfono. Su siguiente paso será visitar a Sampetro en su casa. Al mismo tiempo, Sampetro intensifica sus acciones reivindicativas. Acude a los tribunales en silla de ruedas y lee a los

periodistas un comunicado en pro de la eutanasia. Carmen y la cuñada de Sampedro entablan una guerra silenciosa por la posesión del enfermo. “Es mi hijo, yo le he criado”, monologa en voz alta Rosalía, y Carmen la oye. Carmen le besa, le arrulla. El Tribunal Constitucional rechaza el recurso del enfermo por defecto de forma. “A partir de ahora, dice indignado por lo que considera una falta de respeto hacia su persona, sé que mi muerte sólo puede ser clandestina”. Se pone en marcha. Necesita manos, muchas manos. Lo primero que hace, con ayuda de Carmen, es alquilar un apartamento y trasladarse a él para no perjudicar a su familia.

Boiro, 1997. Le cuida la hermana de Carmen. Le instalan en la cocina del apartamento, desde donde se ve el mar. Ramón encarga 10 copias de las llaves para repartir entre los amigos formando una cadena de manos anónima que se encargue de todo de una manera fragmentaria, realizando pequeñas acciones que en sí no son delictivas. Un médico amigo recomienda el cianuro. En Navidad tiene lugar la despedida, en una fiesta melancólica en la que se graba un video de la “boda” de Sampedro y Carmen. Una imagen fugaz muestra a Carmen lavando a Sampedro. Un día la hermana llama a Carmen y le dice: “Ya se ha marchado. Lo ha hecho”. Cuando ella llega al apartamento, la policía y la guardia civil están delante de la puerta, por la que salen doloridas las mujeres de la familia. Un guardia de paisano detiene a Carmen y la hace entrar en la furgoneta. Luego la vemos, libre, en su casa. Se oye la voz en *off* de Ramón que habla de sus 29 años de tortura y dice que lo que está haciendo no es un suicidio asistido sino asistencia necesaria para ser libre. Tras un fundido se ve el mar. Un largo movimiento de cámara muestra una placa en honor de Ramón. Un intertítulo nos informa de que su caso fue archivado en 1999.

Injustamente olvidada, esta película constituye el precedente próximo de *Mar adentro* de Alejandro Amenábar y la principal de sus fuentes cinematográficas, junto con el sustrato de la ejemplar *Jonny cogió su fusil* y las, no por modestas menos presentes en la cinematografía de la eutanasia, de Wendkos y Badham. La realización de *Condenado a vivir* y *Derecho a morir* es acorde con su medio televisivo, lo que quiere decir un punto de vista moral y pedagógico determinado por la corrección política, pero también por la defensa de una tesis que en este caso es contraria a la institucional vigente. Y también una puesta en escena más modesta que la de los films para pantalla grande, basada en escenas ejecutadas en planos generales y plano/contraplano. La música en el caso de la película de Roberto Bodegas es muy aceptable y adecuada al tono agrídulce de la historia y tiene un plausible toque celta que encaja bien con el paisaje gallego.

Si no fuera porque pocos años antes se rodó la que es su precedente inmediato, *Mar adentro* sería una joya solitaria dentro del cine español. No lo es, y además guarda con su precedente una relación de amplificación poco creativa aunque muy vistosa. Los guionistas han desarrollado a dos personajes masculinos: el estupendo sobrino adolescente (Tamar Novas), y el abuelo (Francesc Garrido), más cinematográfico que el de la película de Bodegas. La historia de amor en trío tiene, sobre todo por la parte de la abogada Julia (Belén Rueda), un fuerte componente *kitsch*, un romanticismo melodramático propio del cine clásico americano. Desde el punto de vista del problema que la película de Amenábar parece abordar, el de la eutanasia de Ramón Sampedro, no añade nada al planteamiento sobrio y escueto del guión de Maqua, salvo el infortunado episodio del cura, muy simpáticamente representado por Joan Dalmau pero inerte desde el punto de vista dramático tal como está puesto en escena. De nada sirve montar este circo sin sustancia ni para la estética de la película ni para añadir leña a un debate obsoleto y sin vigencia cuando se aborda el problema de una manera comprometida e ilustrada, que no necesita tener en cuenta opiniones religiosas.

Las escenas volanderas del tipo de *Johnny cogió su fusil* tampoco contribuyen a mejorar el esqueleto de la película. La de arranque es un parche para explicar la del posterior vuelo de Sampedro hacia Julia. La única que tiene sentido y añade algo es la que pone imágenes a la explicación del padre a los visitantes sobre el accidente del joven. Eso es cine, y la vida pasando por delante del moribundo en forma de repaso de fotografías contempladas por Julia, también. No así el aparatoso viaje en helicóptero de la cámara hacia la playa por la que pasea Julia, ni la subsiguiente escena amorosa, cuya ampulosidad desmerece el carácter íntimo que debería tener el relato, a tenor de las dimensiones de la historia que se narra.

El libro de Sampedro⁶ constituye un hilo en la relación sentimental entre Julia y el enfermo y enlaza el amor de ella con su deseo de morir con él, marcando un término “después de” que finalmente no se consuma porque ella se vuelve atrás, probablemente, dice la película, por influencia de su marido, que la convence de que siga viviendo. De hecho ella sobrevive a Sampedro y protagoniza el epílogo de la película, que la muestra visitada por la abogada de la asociación, en una casa junto al mar como si ya hubiera muerto y se hubiera convertido en un alma contemplativa, sin memoria y sin dolor, una alternativa a la muerte real del “cuerpo”.

El mejor y más rico planteamiento de la eutanasia desde el punto de vista cultural sigue siendo, junto con *Johnny cogió su fusil*, la película franco-canadiense *Les invasions barbares* (*Las invasiones bárbaras*, 2003) de Denis Arkand. Se trata, más que de otra una película de enfermos y hospitales, de un intento moderno de revisión del fin de una época y de su certificado de defunción desde la mirada de los jóvenes. Éstos van a sobrevivir con su propia cultura a la de sus padres del 68 y tienen que quitarlos de en medio suavemente, pero sin vacilar.

El punto de vista del film viene señalado claramente al comienzo y al final: es el del hijo del enfermo. En una oficina grande y moderna, un joven ejecutivo, Sébastien Girard (Stéphane Rousseau), de impecable imagen yuppie, recibe una llamada telefónica que va a abrir un paréntesis en su vida. Un paréntesis que se cierra en el último plano de la película, en el que vemos el avión que le restituye al lugar de donde ha tenido que moverse (Londres) para visitar a su padre enfermo de cáncer. La llamada de Louise, la madre (Dorothée Merryman) es angustiada y desolada: no sabe cómo gestionar sola la situación planteada por la enfermedad terminal de su ex marido (Rémy Girard), hombre poco manejable, del que lleva separada muchos años. Sébastien no duda. Protesta un poco -su padre y él no tienen nada que decirse-, pero enseguida llama a su novia Gäel y se movilizan. Esa será una de las características del joven durante toda la película: no duda, actúa, optimiza, negocia, manda y consigue lo que necesita o desea. Es, como dirá su padre, un capitalista puritano, contrapuesto al socialista voluptuoso que es él.

La situación en el hospital es descrita por la cámara en un largo *travelling* que sigue a una mujer de la que pronto sabremos que es una religiosa y la veremos administrar la eucaristía a los enfermos cristianos. Parece en todo momento una buena persona y se la verá a menudo en compañía de la familia y charlando con el ateo Rémy, del que se despide cariñosamente cuando llega la hora de la separación definitiva. Los pasillos están atestados de camas con enfermos, las salas a rebosar, sin más protección de la intimidad que mamparas y cortinillas entre las camas. Los médicos se equivocan de pacientes. Por la noche los familiares, niños y televisores, no dejan descansar a los enfermos. Es el mundo de la sanidad pública, por el que Rémy ha luchado sin conseguir, y lo constata en sus carnes, una auténtica reforma “voté por la nacionalización de los

hospitales, y seré consecuente hasta que me muera”. Unos sindicatos mafiosos por los que hay que pasar para todo, sacan tajada. Aquí aterriza Sébastien, que no pierde el tiempo en quejas y va al grano de un modo absolutamente pragmático. Corrompe a la administradora y a los sindicatos para que habiliten una planta del hospital que no se utiliza, y sitúa en ella cómodamente a su padre como en un apartamento privado. El humor del enfermo sólo decae en ocasiones, cuando siente demasiado cerca la muerte. Un humor incluso gruñón, negro, cínico, filosófico, que su hijo entiende pero con el que no empatiza. Sus valores no son los mismos. A sus ojos, su padre es un dinosaurio procaz y fracasado, aunque él no lo juzga. Es el padre el que juzga continuamente y mide el presunto fracaso de sus hijos, sobre todo de su hija ausente, que se encuentra al otro lado del mundo por motivos de trabajo.

Arkan, que ya habló en 1986 de la decadencia del imperio americano como de algo más allá de una metáfora recurrente, vuelve a la carga esta vez de un modo más político y más abierto. El impacto de los aviones desviados sobre las torres gemelas de Manhattan se ve a plena pantalla, aunque es una imagen de televisión. Es como si hubiera tenido lugar en la película misma, aunque luego resulte ser visto por un insignificante funcionario del hospital. El locutor se refiere en *off* al “principio de las grandes invasiones bárbaras”. Pero los bárbaros no son sólo los islamistas sino también los otros con el robo del ordenador de Sébastien, del que el funcionario se desentiende y que le será devuelto por un sindicalista como un favor especial.

El ritmo de la película está expresado ya en el guión por medio de un excelente manejo de situaciones tan sarcásticas como sutiles, determinadas por los dos pasos en la estrategia de Sébastien para conseguir a su padre una buena muerte y una agradable vida en el tiempo que le queda: proporcionarle droga y buena compañía. Rémy pertenece a la generación hippie y ha consumido alucinógenos, pero no sabe nada de la heroína. Su hijo va directo a ésta. Si su padre está a punto de morir, ¿qué importa que se le mitigue el dolor y la ansiedad con una droga dura? Y con su característico pragmatismo piensa que quien más sabe sobre ella y puede ayudarlo es la policía de estupefacientes. El comisario que atiende su petición, un tipo inteligente e impasible, pasada la primera sorpresa le comprende, aunque no está dispuesto a ayudarlo. Entonces se dirige a los amigos de su padre y una de ellos le pone en contacto con su hija, Nathalie, que es drogadicta. “¿Normal o *brown sugar*” le pregunta, experta, cuando él menciona la droga. Entre Nathalie y el enfermo se establecerá una relación exquisita de joven maestra y viejo discípulo agradecido. Ella le hace inhalar la droga al principio. Le sienta tan bien que no tienen que darle analgésicos. Esto sí es eutanasia, piensa el espectador descartado con cierto desdén los tubos, respiradores y otros instrumentos siniestros, y los terribles sufrimientos de unos y otros, y las persecuciones legales.

Los amigotes son sus compañeros de una juventud partidaria del amor libre -Rémy ha sido muy mujeriego, echará de menos sobre todo a las mujeres cuando muera, según dice-. Convocados por Sébastien, hacen compañía al enfermo, le alegran con sus bromas, con la rememoración de sus andanzas, con la crítica a la actualidad. Son gente culta, liberal y un poco libertina, una izquierda que recorrió todo el arco político e ideológico para acabar en un progresismo nostálgico y acomodado de clase media bien instalada. Saben de vinos, de psicoanálisis, de historia. Curiosamente hablan poco de cine y sólo desde el punto de vista erótico. El moribundo recuerda sobre todo los muslos de María Goretti en la película de Augusto Genina, *Cielo sulla palude* (1949).

Rémy es profesor de universidad o lo ha sido hasta que la enfermedad le obligó a jubilarse. Una de las últimas espinas que lleva clavada es la fría despedida de sus alumnos cuando les presentó a su sustituta y uno de ellos le preguntó si eso hacía variar la fecha de entrega de los trabajos de curso. Incluso para esto tiene remedio el pragmatismo de Sébastien. De pronto vemos a unos jóvenes rodeando cariñosamente la cama del enfermo. Cuando se van, Sébastien les paga en el pasillo del hospital lo que han acordado por hacer este numerito. Sólo una chica se ha emocionado un poco y renuncia a su parte. Lo que sobra se lo reparten los otros por indicación del mismo Sébastien, para quien todo tiene un precio. Luego pide a uno de los amigos de su padre que le preste la casa del lago para el último acto de esta tragicomedia cínica.

En la casa del lago pasa la *troupe* las últimas horas de Rémy, acompañándole. Asistimos con ellos a su autorrepresentación y a una sobredosis de cultura de izquierdas, de historia, de rememoración de travesuras sexuales, dentro y fuera de la casa, fumando porros envueltos en mantas. Todo tiene un aire de despedida agrídulce. La hija de Rémy se despide de “papi” por videoconferencia desde el Pacífico, donde se encuentra rebotando en naves hundidas. Es una presencia cibernética que Rémy, no muy tecnológico, agradece. Sin embargo, el teléfono móvil de Sébastien es arrojado a la hoguera por Nathalie. Los jóvenes también prescinden de las máquinas si quieren. Tras una noche en blanco, como un velatorio de cuerpo presente y vivo, se despiden de Rémy uno a uno, como el duelo de un entierro. Una enfermera viene expresamente de la ciudad a montar el gotero con el que se le suministrará la sobredosis de heroína. El moribundo todavía tiene ánimos para bromear con ella. Nathalie trae una bandeja con las dosis y las dispensa en el gotero. Rémy tiene una revisión impía de la santa Goretti con la falda subida por los muslos. Los últimos planos correspondientes al punto de vista del moribundo son un violento contrapicado de troncos de árboles, y un cielo con nubes. La muerte no se representa.

La película no acaba aquí, porque la vida no acaba, ni la historia, ni siquiera Rémy. Nathalie saca del frigorífico y bebe un frasco de metadona. Ha comenzado un programa de desintoxicación. Rémy le ha legado la casa y la biblioteca donde ha vivido sus últimos años. Ella lee los lomos de los libros, que constituyen la herencia de la izquierda de los años sesenta. Es también su herencia, porque ella seguirá los pasos de su maduro amigo, al que ayudó a bien morir y a disfrutar sabiamente de los venenos y los remedios. Nathalie se ha prendado no sólo del padre sino también del hijo, y él de ella. Pero estos bárbaros saben zafarse de la pegajosa sentimentalidad burguesa -igual que sus mayores, aunque de otra manera-, y Sébastien vuelve a Londres con su novia Gaël. El último plano, dijimos, es el de su avión en el cielo.

La excelencia de *Johnny cogió su fusil* y de *Las invasiones bárbaras* no reside en que tengan por tema aparente el derecho a organizar la propia muerte del mismo modo que se tiene el de organizar la propia vida. No hablan de testamentos vitales ni sólo del morir dignamente y decidir cómo y cuándo acabar con los sufrimientos propios o ayudar a ello. Son grandes obras porque hablan de la vida en un registro mucho más amplio: de los hombres en sociedad, de los deberes del Estado con los ciudadanos a los que envía al matadero, de cómo se suceden las épocas en el saber, en las costumbres, en lo que es o no políticamente correcto. Son películas que, como todas las grandes obras de arte, tratan de muchas cosas aunque focalicen el interés en un tema o en una historia mínima. Hay también un “*ars moriendi*” televisivo o cinematográfico sin más pretensión que la de desarrollar una tesis por medio de una historia conmovedora. A esto le llamaremos manual laico de bien morir al estilo clásico del cine americano, que no concibe el discurso sin la historia. Docudrama sería la película de *Bodegas y Maqua*, sin pretensiones

estéticas ni “epocales”, puro “*fatto di cronaca*”, suceso de interés humano, así como la de Paul Wendkos, con su alternancia algo ramplona de presente y *flash-back*. Dentro de estas, es decir, de las que hablan de alguien que quiere morir y lo consigue, la película de Badham ocupa un lugar destacado por sus buenas intenciones de realizar un producto digno y que se deja ver, interpretado por un actor, Richard Dreyfus, que curiosamente está aquí más convincente y simpático que en películas de mayor empeño. Resulta molesto que un tema minimalista se trate como una fantasmagoría barroca, o se monten grandes espectáculos con un enfermo encamado, como en el film de Amenábar, porque entonces se quiebra el principio del decoro de la estética clásica, que tanto tiene que ver con el cine, aunque sea con el intento loable de crear una obra de ficción al estilo del melodrama de Hollywood y con apreciables resultados. Podríamos hablar largo y tendido sobre la eutanasia de la boxeadora de Clint Eastwood, pero no sería posible en este marco. Habría que llevar el discurso al terreno de la creación/destrucción de la mujer por el hombre⁷, y esa es otra historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- KÜBLER-ROSS, Elizabeth, 1969, *On Death and Dying*, Simon & Schuster/Touchstone.
PEDRAZA, Pilar, 1998, *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*, Madrid, Valdemar.
RODRÍGUEZ, Pepe, 2002, *Morir es nada*, Barcelona, Ediciones B.
SAMPEDRO, Ramón, 1996, *Cartas desde el Infierno*, Barcelona, Planeta, 1996.
SAMPEDRO, Ramón, 1998, *Cando eu caía*, Vigo, Edicións Xerais. Prólogo de Manuel Rivas.
SIMÓN LORDA, Pablo y BARRIO, Inés M., 2004, *¿Quién decidirá por mí?*, Madrid, Triacastela.
SIMÓN LORDA, Pablo y BARRIO, Inés M., 2005, “Qué es y qué no es eutanasia”, en *EL PAÍS*, 27 de marzo.
TOOLE, F. X., 2000, *Rope Burns: Stories From the Corner*, New York, Harper Collins.

¹ Pablo Simón Lorda e Inés M. Barrio, *¿Quién decidirá por mí?*, Madrid, Triacastela, 2004. Véase también el artículo de estos dos autores: “Qué es y qué no es eutanasia” en *EL PAÍS Opinión*, 27 de marzo de 2005. Una síntesis de la legislación española puede consultarse en Pepe Rodríguez, *Morir es nada*, Barcelona, Ediciones B., 2002.

² Dalton Trumbo (1905-1976), escritor y guionista norteamericano miembro del Partido Comunista, sufrió desde 1947 la caza de brujas del senador McCarthy, formando parte de los llamados Diez de Hollywood. Estuvo diez años escribiendo anónimamente gran cantidad de guiones, incluso recibió un Oscar bajo el seudónimo de Robert Rich por *El bravo* (1956). En 1960 su nombre reapareció en los títulos de crédito de *Espartaco* y *Exodo*.

³ De la serie *Masters of Horror*, 2005. Premio al mejor guión y Premio especial del Jurado en la edición del festival internacional de cinematografía de Sitges de 2006.

⁴ Con guión de Paul Edward Haggis basado en una serie de relatos recogidos en *Rope Burns: Stories From the Corner* de F.X. Toole, New York, Harper Collins, 2000.

⁵ Ver artículo de *El País*, *op. cit.*

⁶ *Cartas desde el Infierno*, Barcelona, Planeta, 1996. Póstumamente se publicó otro, de poemas en gallego, de tirada pequeña, prologado por Manuel Rivas, titulado *Cando eu caía*, Vigo, Edicións Xerais, 1998.

⁷ Pilar Pedraza, *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*, Madrid, Valdemar, 1998.