

La narrativa (bio)ética: una aproximación lírico-analítica

Mar Adentro | Alejandro Amenábar | 2004

Natacha Salomé Lima *

Universidad de Buenos Aires

Recibido 15 julio 2011; aceptado 17 agosto 2011

Resumen

Pensar la bioética contemporánea a partir de ficciones narrativas inaugura un método novedoso para lidiar con la complejidad. Ya Fritz Jahr se inspiró en la ópera Parsifal de Richard Wagner para concebir en 1927 el concepto de bioética. Haber acuñado este término a partir del estímulo sensible que le retorna de un espectáculo lírico, resulta precursor de las tendencias actuales en la utilización de medios audiovisuales para la enseñanza de la ética. A partir de este modelo, el presente trabajo aborda el caso de Ramón Sampedro, un hombre que clama por su derecho a una muerte digna, a través de la recreación filmica de su historia narrada por el director Alejandro Amenábar. Se destaca allí una escena en la que suena un aria célebre de la lírica universal, *Nessun Dorma* de la ópera "Turandot" de Puccini. A partir de esta entrada, musical y temática, se conjetura el sentido singular de un acto en la vida de un paciente.

Palabras clave: Bioética narrativa | Ópera | Eutanasia | Aestética

Abstract

Thinking about contemporary bioethics from the point of view of narrative fiction opens a novel method to deal with its complexity. It was Fritz Jahr who inspired by Richard Wagner's opera Parsifal, conceived the concept of bioethics in 1927. His references to it show how the lyrical performance let us reflect on an aesthetic approach into the origins of bioethics itself. We could assume that this way of thinking is a precursor for the current trends which use audio-visual resources for reflecting on and teaching ethics. From this perspective, the present paper addresses the case story of Ramón Sampedro, a man who cried out for his right to the end his life with dignity. His life was recreated in a film (*Mar Adentro* - *The Sea Inside*, 2004), directed by Alejandro Amenábar. Pointing out a shot (stresses a particular scene) built through the awe-inspiring aria *Nessun Dorma* of Puccini's opera *Turandot*, we will try to surmise the singular meaning of an act in the life of a patient. From this entry, which we think of as a *Gesamtkunstwerk* (total work of art), we will approach contemporary bioethics through a narrative and hermeneutic pathway.

Key words: Narrative bioethics | Opera | Euthanasia | Aesthetics

Bioética y ópera

La reflexión bioética nos encuentra y nos devuelve un lugar de incertidumbre. Se constituye en un campo que cristaliza el espíritu de una época en una multiplicidad de discursos y prácticas diversas. ¿Cómo aproximarnos entonces a la complejidad que abre el campo de la singularidad humana?

En un intento por proponer un acercamiento distinto, que a nuestro entender suplementa las perspectivas clásicas, nos serviremos del recurso artístico y audiovisual. Recurso que posibilita un tratamiento de la bioética contemporánea a partir de ficciones, inaugurando un lugar para un saber-hacer suplementario.

En un trabajo anterior¹ adelantamos que Fritz Jahr - quien acuña el término bio-ética por primera vez en 1927- se sirve de la ficción que recrea la ópera Parsifal de Richard Wagner para reflexionar acerca de lo que entiende por bio-ética en tanto *relación ética de los seres humanos con los animales y las plantas*. Acontecimiento que podríamos ubicar como precursor de los planteos que actualmente pensamos desde una narrativa. También resulta precursor de las tendencias actuales que utilizan las recreaciones ficcionales de los medios audiovisuales para la reflexión ética.

* nlima@psi.uba.ar

Entonces ¿cómo servirnos de una ópera, de una narrativa lírica para pensar la bioética? Podríamos empezar por ubicar el hecho de que la ópera, en tanto género musical, predispone a una estimulación sensible, es decir a una percepción comprometida con el mensaje artístico.

Sumado a esto, la escenificación potencia el efecto de la música al punto tal de habilitar un registro otro, que requiere de la reflexión y más aún de la deliberación para constituirse en una narrativa. Siguiendo a Wagner podríamos pensar a la ópera en términos de *Gesamtkunstwerk*, es decir como “obra de arte total” donde se integran la música, el teatro, y las artes audiovisuales.ⁱⁱ Lo que resulta interesante, y es cómo intentaremos trabajarlo, es que una ópera se encuentra soportada en una narrativa que perteneciendo a un registro distinto (de las narrativas clásicas, positivistas y/o principalistas) ofrece una oportunidad de pensamiento. Una ópera puede ser entonces una oportunidad. Un instante. Una percepción. Una realidad. Una ficción. En fin una narrativa que da cuenta de la vida, de las historias de la vida, y allí radica nuestro interés.

Una ópera, en tanto narrativa, es entonces un modo de contar una historia, donde cantantes-actores y músicos instrumentistas combinan sus respectivas actividades en una sinergia escénica-musical que con la visión estética de la puesta en escena, logran que la trama argumental establecida en el *libretto* sea vehiculizada como un hecho artístico de múltiples dimensionesⁱⁱⁱ.

Y es por eso que la ficción que se despliega en una ópera puede ser leída como una oportunidad de acercamiento al *pathos* de una situación dilemática. El vocablo *pathos* da cuenta de múltiples significaciones; puede ser definido como uno de los tres componentes de la retórica aristotélica junto con el *logos* y el *ethos*; pero también designa: «*todo lo que se siente o experimenta: estado del alma, tristeza, pasión, padecimiento, enfermedad*». En la crítica artística la palabra *pathos* se utiliza para referirse a la íntima emoción que una obra de arte despierta en quien la contempla. Mientras que dentro del binomio Eros - *Pathos*,

supone la bipolaridad permanente de amor y muerte, del movimiento que enlaza el sufrimiento con el amor, o el amor sufriente.^{iv}

Siguiendo la dicotomía, pero introduciendo a la vez un planteo que da cuenta de la complejidad narrativa, podemos reflexionar acerca de uno de los presupuestos del racionalismo edificado sobre lo que fue el “realismo antiguo.” Se trata de “la expulsión de los sentimientos, las emociones, los deseos, las expectativas, los valores y las creencias del área de la racionalidad. Para la filosofía clásica, uno es el orden “dianoético” o intelectual y otro el “ético” o moral. El orden de lo ético es el de las pulsiones irracionales, las llamadas virtudes concupiscibles o abdominales, e irascibles o torácicas. Esas pulsiones tienen una gran significación moral y práctica, ya que tienen un importante papel cuando están bien ordenadas (eso es el *éthos*) a diferencia de lo que sucede cuando se desordenan, es decir, cuando no obedecen a los dictados de la razón (eso es lo que se llamó *pathós*, por contraposición a *éthos*)”^v

El presente artículo propone entonces recuperar, desde una narrativa ética/estética, algo de ese *pathos* (de ese amor sufriente) de ese ribete trágico y de ese desorden con que suelen sorprendernos las situaciones de la *vida*. El trabajo de las situaciones de vida por medio del recorte del “caso real” es un recurso habitual para la reflexión y la enseñanza de la ética. La ópera como recurso artístico y como ficción sirve para complementar la narrativa de las historias de casos, a la vez que abre la posibilidad para reflexionar no sobre lo acontecido, sino sobre lo que podría acontecer; no sobre lo verídico, sino sobre lo verosímil, interrogando algunas certidumbres y apelando a conmover algo de la subjetividad en juego. La ópera funcionara entonces como medio, como *via reggia* dando entrada a un movimiento de lo posible; introduciendo una narrativa bioética bajo el primado de la responsabilidad.

Ópera: el escenario moderno de las antiguas tragedias griegas

Sostenemos entonces que la ópera es un modo de contar una historia que al complementarse con la

música nos introduce en esa fantástica particularidad de evocar nuestros sentimientos más íntimos. La ópera es también un género que todavía conserva distintos elementos de la tragedia griega. Y efectivamente la tragedia griega también se caracteriza por utilizar la música como soporte de las historias que desarrollaba. Jan Helge Solbakk^{vi} establece un interesante contrapunto entre la utilización de la tragedia griega como recurso didáctico en la enseñanza de la ética y como suplemento al universo de los “relatos de casos.”

La tragedia, en tanto ficción y puesta en escena, nos devuelve ese hermoso instante de encuentro con una historia, con una ficción verosímil. Recuperamos desde los diálogos platónicos, algo de ese lugar de encuentro que fue en su momento el foro del antiguo teatro griego. Lugar donde el despliegue de los grandes enigmas humanos nos encuentra hoy en un renovado interés. *“Las tragedias son historias de un tipo particular: tratan sobre conflictos que parecen no tener solución, conflictos donde no existe la posibilidad de una solución limpia, prolija, clara. No hay lugar para la mediación o para la solución de compromiso. (...) Cualquiera sea la decisión que se adopte, ésta traerá aparejado un grado de desdicha y sufrimiento para alguna de las partes.”*^{vii} La tragedia, en el camino para la toma de una decisión, nos confronta con dos emociones fundamentales que son el temor y la compasión. Como sostiene Diego Gracia *“el fin de la tragedia es alcanzar la catarsis, la purificación, por medio de la compasión ante un sufrimiento inmerecido, y el temor ante la desgracia de los que están expuestos a peligros semejantes.”*^{viii}

Podríamos acordar entonces que tanto la ópera como la tragedia comparten muchos aspectos comunes. La ópera incorporó diversos elementos del teatro, donde los distintos personajes cantan sus desventuras y también sus proezas o hazañas a través de la música argumental. Y al igual que la tragedia, también despliega conflictos y dilemas humanos que parecen no tener una resolución unívoca. Sin embargo mientras que las tragedias griegas tuvieron un alcance popular, la ópera no corrió la misma suerte, quedando reducido su público a un segmento estrecho y particular.

Recordemos que en sus inicios la ópera estaba destinada únicamente a las audiencias de la corte.

Hoy en día la ópera, como género musical y artístico, continúa emparentada con un público reducido, pero que sin embargo es convocada y hace apariciones a través de un medio que presenta un poder masivo. El cine suele devolvernos la oportunidad de un encuentro con la ópera. En momentos claves, momentos donde algo de la singularidad del personaje (o héroe trágico) se ha visto conmovida, la ópera suele hacer su aparición en la pantalla grande^{ix}.

Desde sus inicios el cine ha servido como terreno propicio para vivenciar las distintas experiencias y problemáticas humanas. Alain Badiou nos recuerda que *“la relación con el cine no es una relación de contemplación. (...) En el cine tenemos el cuerpo a cuerpo, tenemos la batalla, tenemos lo impuro y, por lo tanto, no estamos en la contemplación. Estamos necesariamente en la participación, participamos en ese combate, juzgamos las victorias, juzgamos las derrotas y participamos en la creación de algunos momentos de pureza.”*^x Es en la experiencia de ver un film, donde el espectador participa del acto de creación mismo. El cine no es la mera ilustración de sujetos éticos, sino una matriz donde la acción ética/estética acontece, inaugurando una posibilidad de reflexión.

Pensar al cine como escenario, como un equivalente actual de lo que antaño fue el despliegue de las antiguas tragedias griegas, es un modo de recuperar también cierta puesta en escena del aspecto trágico, o dimensión trágica de toda disyuntiva ética.

Una aproximación estética

Por último vamos a detenernos en un recorte concreto utilizando un film que despliega un debate bioético actual, el cual ha tenido un sinnúmero de interlocutores dentro y fuera del mundo académico. Se trata del film *Mar Adentro* (Amenábar, 2004) en el cual se recrea la historia de Ramón Sampedro, un hombre que a los 25 años sufre un trágico accidente, que lo deja irremediadamente impedido. Ferozmente

confinado a ese pequeño sitio de cuatro paredes, empieza a pensar en morir. Haremos un breve recorrido por las distintas narrativas que discurren sobre el debate bioético de la eutanasia. Para eso contamos con distintas referencias, definiciones, clasificaciones y situaciones que hacen a la controversia de las cuestiones que podríamos llamar de vida o muerte.

“Desde las definiciones clásicas, ya sea por acción u omisión, la eutanasia supone la decisión médica de provocar la muerte de una persona con el objetivo de poner fin a su sufrimiento. Se habla de eutanasia activa cuando la muerte es causada a través de una acción, administrando una inyección letal a la persona, por ejemplo; o de eutanasia pasiva cuando la muerte deviene de no proveerle los cuidados necesarios -alimento, agua, etc. Estas modalidades deben ser distinguidas de la sedación paliativa, que consiste en facilitar a los pacientes terminales en agonía la posibilidad de recibir medicación que los duerma profundamente mientras esperan la muerte.”^{xi}

Si nos ceñimos a su aspecto clasificatorio, ubicamos los siguientes elementos que nos permiten aproximarnos a una definición de la eutanasia: 1) la muerte es provocada por un tercero, 2) estamos en presencia de una enfermedad mortal, 3) el paciente solicita que se le provoque la muerte, y 4) la muerte provocada resulta en su propio beneficio.^{xii} En estos términos, Carlos R. Gherardi realiza su recorrido precisando lo que una definición *apropiada* de la eutanasia debería contener, sin tomar partido acerca de si debe o no ser implementada. El problema surge cuando las definiciones, en el intento por cernir un real imposible, resultan insuficientes y devienen parciales frente al *pathos* trágico de la situación. Esto no quiere decir que no sean necesarias, sabemos de la necesidad de un código compartido.

“¿Qué ocurre cuando la persona padece un dolor insoportable, pero su vida no está verdaderamente en peligro? En ese caso la medicina no está autorizada a intervenir, quedando la decisión en manos del doliente. Pero una vez más ¿qué ocurre

cuando fruto de su propia dolencia la persona no está en condiciones de llevar adelante una iniciativa que ponga fin a su padecimiento?”^{xiii}

Ramón Sampedro yace postrado inmóvil mientras *Nessun Dorma*, aria del acto final de la ópera *Turandot*, de Giacomo Puccini (1858-1924) comienza a escucharse. La música invade la habitación, se nos muestra una ventana abierta desde donde un cielo resplandeciente envuelve a Sampedro en un viaje de retorno; vuelve al mar, a la inmensidad del mar y al re-encuentro con un amor impedido. La película nos aporta así desde una cosmovisión estética, la posibilidad de percibir algo de cierto posicionamiento subjetivo. Posicionamiento de un sujeto frente a la inminencia de una decisión, no-consciente, fuera de todo cálculo, pero cuyos efectos se estructuran a partir de un enigma. En la ópera de Puccini (que toma una historia anterior), el príncipe extranjero pretendiente sortea difíciles enigmas en los que *se juega su vida* en la disyuntiva del amor. Sin hacer valer su derecho a un enlace forzado, le devuelve a la princesa *Turandot* un enigma: si quiere quedar libre del rehuido compromiso de tener que casarse debe adivinar su nombre antes del alba. *Nadie debe dormir* (*Nessun Dorma*) cuando se es convocado a responder.

¿Cuál es el alcance de la decisión que esta escena introduce? ¿Qué perspectivas se abren para un sujeto en tránsito a la muerte? Es interesante escuchar allí las “salidas” ofrecidas por los distintos discursos que rodean a Sampedro. Ya sea desde el religioso que obliga a vivir la vida como “te ha tocado vivirla” con esa idea abstracta de vida y esa promesa funesta de felicidad futura, de felicidad de ultramundo. Pero también está la respuesta desde la militancia, del “derecho a terminar con la vida”, derecho sobre la vida que debería incluir a la muerte, ya que esta segunda es parte de la primera. Estas respuestas no son salidas, sino escapes funestos. Porque no se trata de estar a favor o en contra de la eutanasia, sino de devolverle a la discusión esa pregnancia subjetiva que no puede ser eludida. Como decía Ignacio Lewkowitz “opinar a favor o en contra no cesa de constituir la operación básica de

identificación imaginaria. El comentario circula sin rozar la superficie de lo comentado; agrupa y disuelve conjuntos fácilmente encuestables. Hoy ganan los a favor; mañana los en contra. El tema que ocasionalmente los divide carece de significación por sí; vale por su función imaginaria de demarcación de una diferencia pequeña, de una diferencia opinable.^{xiv} *Si la discusión es a favor o en contra, nada hay para seguir pensando.*

Amenábar desde la vertiente estética, desde lo que planteábamos como *Gesamtkunstwerk* (es decir como obra de arte total) introduce otra “salida”. Salida que posibilita una lectura que desde la racionalidad narrativa y hermenéutica genera otro tipo de ética, que es la ética de la responsabilidad. Será entonces desde una narrativa que permita recuperar y vehiculizar el afecto en juego, desde donde podremos continuar deliberando acerca de la vida, y de ese bios conflictivo de la (bio)ética. Planteo que sin desligarse de la responsabilidad, *ob-liga* a una respuesta subjetiva que escapa a las distintas polaridades (particularistas). Y Sampedro la encuentra, encuentra una salida y sale volando. Instante de anociamiento subjetivo, que desde el *Nessun Dorma*, le permite reconocerse en un lugar donde no se conocía, devolviéndole toda la potencia al conflicto con el cual se enfrenta.

Recuperar este planteo desde el posicionamiento subjetivo, nos devuelve una narrativa que abre a la reflexión acerca de cuestiones ineludibles a la hora de pensar la responsabilidad y el deseo. Además se constituye en un intento por abstraernos de cierto efecto de parcialización o dominación de determinados aspectos por sobre los otros. Y por eso vamos a concluir con una disyuntiva lógica extraordinaria para pensar estas cuestiones bioéticas. Se trata de la disyuntiva de “¡La bolsa o la vida! Si elijo la bolsa, pierdo ambas. Si elijo la vida, me queda la vida sin la bolsa, o sea, una vida cercenada.”^{xv} No hay salida posible sin pérdida, algo hay que perder para construir un campo de imposibilidad, de algo que no se puede, que habilite lo posible. Pero Lacan nos enfrenta luego a una segunda alternativa: “¡La libertad o la vida! Si elige la libertad, pierde ambas inmediatamente

—si elige la vida, tiene una vida amputada de la libertad.”^{xvi}

Y una vida amputada de libertad ¿es una vida digna? Esto mismo se pregunta Hugo Dvoskin en su comentario al film *Mar Adentro*. “La estructura se sostiene en la medida en que el sujeto confrontado con el dilema de “la bolsa o la vida”, abandona la bolsa para tener la vida, abandonar algunos goces para acceder al deseo. Esa operación, sin embargo, no es sin llevarse algunas monedas de la bolsa, sin algún contrabando. Es la vía para poder quedarse con los goces que suplen el Goce que no hay por efecto de haber perdido la bolsa. La vida entonces, también podría transformarse en in-digna, bajo la forma de la *miserabilidad*, cuando sólo se tienen monedas para contar las monedas que no se tienen.”^{xvii}

Si tenemos en cuenta la historia del pensamiento universal podríamos establecer distintos paradigmas o hitos que marcaron la forma de concebir el mundo. Sin embargo lo que se mantiene constante es la estructura narrativa de la vida humana, desde los relatos bíblicos, los poemas homéricos en la *Ilíada* y la *Odisea*, o el *Malleus Maleficarum* (El martillo de los brujos) escrito en 1486 durante uno de los tiempos más oscuros de la historia de este mundo. Cada época tiene sus narrativas propias. Y si el discurrir de la bioética, nos conduce al bios de la vida, necesitaremos una narrativa capaz de soportarla. Capaz de soportar la complejidad que la vida misma le depara a los seres humanos. “El hombre es un género literario y una especie narrativa. La vida humana consiste en historia o biografía, como nos lo recuerda el *bios* etimológico de la bioética, que se refiere a la vida buena o a la buena vida (el *biotós* del griego clásico). Como dice García Márquez, “la vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla.”^{xviii}

Referencias bibliográficas

Badiou, A. (2004): Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía. Gerardo Yoel compilador. Ed. Manantial Buenos Aires.

Dvoskin, H.: Mar adentro. <http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=11829>

Gherardi, C. R. (2003): Eutanasia. Artículo especial. Medicina (Buenos Aires) Volumen 63 - N°1 ISSN 0025-7680.

Jahr, F.: (1927) “Bio-Ethik: Eine Umschau über die ethischen Beziehungen des Menschen zu Tier und Pflanze” [Bio-ética: una perspectiva de la relación ética de los seres humanos con los animales y las plantas) Kosmos. Handweise für Naturfreunde, 24(1):2-4. Hay traducción en español. Lima, 2008 s/p.

Lacan, J.: (1964) Seminario XI Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Clase XVI El sujeto y el Otro: la alienación. Editorial Paidós. Buenos Aires.

Lewkowicz, I.: La situación carcelaria. Revista Litorales. Año 2, n°3, diciembre de 2003. ISSN 1666-5945.2

Lima, N. (2011): Las raíces europeas de la bioética: Fritz Jahr y el Parsifal de Wagner. Publicado en: <http://www.eticaycine.org/Parsifal>

Lima, N & Michel Fariña, J.J.: “Fritz Jahr’s Bioethical Concept and its Influence in Latin America: An Approach from Aesthetics” Paper presentado en el primer Simposio Internacional: “Fritz Jahr and European roots of bioethics: Establishing an international scholars’ network (EuroBioNethics)” Marzo 2011, Rijeka. Croacia

Michel Fariña, J. J.: Eutanasia y suicidio asistido: narrativa cinematográfica de la muerte que más duele. Aesthetika - Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte Vol. 6, (1), octubre 2010.

Muñoz, S. y Gracia, D.: (2006) Médicos en el cine. Dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes. Imagen, Comunicación y Poder. Editorial Complutense S.A. ISBN: 84-7491-793-X

Solbakk, J.H. (2011): “Ética y Responsabilidad: el pensamiento de la Grecia Clásica y sus lecciones

sobre bioética contemporánea.” En Aesthetika. Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte. Vol. 6, (2), abril 2011, 34-44

Tealdi, J. C.: (2008) Diccionario latinoamericano de bioética. Bogotá: UNESCO - Red Latinoamericana y del Caribe de Bioética: Universidad Nacional de Colombia.

Discusión

Comentario de Haydée Montesano, 28 de septiembre de 2011

El gran interés del texto "La narrativa (bio)ética: una aproximación lírico-analítica", es la posibilidad de describir simultáneamente el punto de incertidumbre que nos interroga en las situaciones que participan del campo de la bioética y la explicitación del método de lectura que construye y delimita dicho punto de incertidumbre. La reunión de la música, el género trágico y el cine, es la potenciación de campos discursivos que hacen efectiva la existencia de la subjetividad que debe advenir al lugar del bios, que también es efecto de un discurso que en su traza biopolítica hace consistir la vida en su condición biológica. Es la narrativa la condición de advenimiento de la subjetividad, tal como se plantea en el texto, bajo la modalidad del análisis de los campos narrativos específicos de la ópera, la tragedia y el cine; y si bien, el marco teórico para saldar la lectura es el psicoanálisis, quisiera agregar, a modo de aporte, cierta forma de validación del recurso a la ficción para abordar condiciones dilemáticas que implican el campo subjetivo. Resulta posible leer en la Poética de Aristóteles, que la puesta en acción dramática de la tragedia permite hacer visible cierta condición universal de lo humano, pero sin que se transforme en una particularidad; esta idea se soporta en la lógica aristotélica del universal que se lee como: “para todos” y lo particular como: “al menos uno”. De tal modo que la ficción trágica no reduce aquello universal humano a un hecho particular, la tragedia será la forma posible

de apreciar lo universal en potencia, sin que se haya realizado en particular alguno. Pero como bien se trabaja en el texto de referencia, los paradigmas se han modificado y se hace necesario incorporar una nueva categoría: la singularidad, en tanto aquella expresión de lo subjetivo que no queda atada a una potencia de lo universal que ya estaría prefijando y anticipando lo que advendrá. En este punto, será desde la perspectiva metodológica de Giorgio Agamben, que se hará posible una validación. En el libro *Signatura rerum*. Sobre el método, el autor opera con la noción de paradigma, con diferencias al tratamiento que le otorga Kuhn, ya sea como “matriz disciplinar” o como elemento que define una tradición de investigación coherente en una comunidad científica de cierta época; lo propone bajo la acepción de ejemplo, y con la modalidad lógica de la analogía. El argumento de Agamben trabaja en la complejidad de la lógica exclusión – inclusión, que en una de las líneas de fundamentación se corresponde con la lógica de la teoría de conjuntos. Esto le otorga como posibilidad trabajar con nociones que no se definen como universales ni con elementos que son parte de totalidades; la exclusión – inclusión es respecto de conjuntos que implican pertenencia. De tal manera que ya no opera en una relación de lo particular a lo universal o viceversa, sino que se trata de una puesta en relación de lo singular a lo singular. El ejemplo, así considerado, es la suspensión de un término de su función habitual dentro del conjunto al que pertenece. Tal el caso para mostrar cómo opera la función performativa del lenguaje; cuando se dice: ¡Juro! al modo de ejemplo, sabemos que quien lo dice no está jurando, por lo tanto el término queda suspendido de su función. Es como exclusión inclusiva, que el ejemplo puede operar para descubrir su propia singularidad y a través de ella hacer inteligible la singularidad del conjunto al que pertenece, ya que su exclusión queda ligada a la lógica que lo incluye. En este sentido, el marco narrativo propuesto para analizar la película “*Mar adentro*”, tal como se la aborda en el texto, puede ser pensado en los términos metodológicos que Agamben propone.

Comentario de Juan Felipe Guevara-Aristizabal, 28 de septiembre de 2011

La utilización del cine, y de otras formas artísticas, como herramienta que permite socializar y ampliar la discusión en torno a ciertos temas de la bioética es de vital importancia en nuestros días. Es claro que los relatos de caso nos enfrentan ante una realidad que ha sucedido y que muestra las múltiples contradicciones y posturas que podemos tomar cuando estamos involucrados en un dilema bioético. No obstante, considero mucho más poderosa y llamativa la posibilidad que ofrece el cine y sus narrativas para confrontarnos con situaciones que aún no han ocurrido, pero que bien pueden ocurrir. Más aún, ponernos de frente con las posibilidades de los avances de la ciencia y la manipulación que de ellos se hace cuando se relacionan con algunas de las más antiguas preocupaciones humanas, eg, la muerte, las enfermedades, el mejoramiento de la raza, la inteligencia, etc. Podría agrupar gran parte de todas estas realizaciones cinematográficas cuya trama se centra en hechos que pueden ocurrir como parte del género de la ciencia ficción. Eso sí, hay que reconocer que bajo ese rubro se cobijan demasiadas realizaciones que probablemente no tengan ningún impacto crítico. Lo que aquí me interesa es ese cine que justamente llama a una visión crítica, y que en cierta forma, coquetea con la visión epistemológica de Popper mientras hace un amplio uso de las herramientas artísticas que tanto mencionó Bachelard. Estoy hablando aquí de una conjunción de creatividad y poesía que surge, pero que al mismo tiempo es principio, de una actitud crítica frente a la ciencia. Algunas de las producciones de ciencia ficción que han surgido en los pocos 100 años del cine, claramente muestran cómo es posible el uso de los medios de expresión artística aunados a una clara y afilada mentalidad crítica que permite escudriñar dentro del edificio de la ciencia y sacar a la luz aquello que los científicos no quieren ver, o se niegan a ver. Este ejercicio artístico lo califico como parte de la actitud crítica de la que habla Popper pues permite examinar y evaluar el papel de la ciencia y de sus teorías en el ámbito de sus relaciones con

lo social. Es claro que el problema sociológico en la ciencia no es primordial para Popper, pero no podemos negar que para la ciencia actual, o tal vez debería mejor decir la tecnociencia, la relación íntima con la sociedad es innegable. Por tal motivo, la epistemología no puede seguir negándose a la exploración de esas relaciones y a evaluar la forma como el conocimiento se transmite no solo al interior de la comunidad o comunidades científica(s), sino también se movimiento hacia la periferia, hacia los círculos exotéricos, como los llamaría Ludwik Fleck, y las transformaciones y dogmatización que ocurre con las teorías científicas al salir de los círculos académicos. En cuanto a Bachelard, la conexión es mucho más directa. Después de todo, este físico dedicó gran parte de su obra a la poesía, la ensoñación y la creatividad. Para él, estos eran pilares fundamentales de la formación y el quehacer científicos dado que ellos son quienes proveen a los investigadores de herramientas para solventar crisis y formular nuevas teorías cuando las existentes han quedado estancadas. En el caso que trato de construir, esas mismas expresiones humanas pueden ser usadas para cuestionar lo que ya existe, sus alcances y los usos que podemos darles. Evidentemente, el cine y las narrativas de ficción permiten explorar y empujar los límites de aquello que damos por sentado sobre la ciencia. No obstante, hacer buen cine de ficción requiere de una mentalidad aguda y un conocimiento profundo de aquella parte de la ciencia que se quiere ilustrar o cuestionar, puesto que siempre se pueden transmitir las ideas que no son debido a interpretaciones apresuradas o poco elaboradas del conocimiento científico.

Comentario de Valeria Suque Stecklein, 13 de noviembre de 2011

Es interesante pensar al film “Mar Adentro” desde una narrativa (bio) ética, así como también el hecho de que la poesía y la lírica sea modos de subjetivación, modos expresión, modos de poder decir y hacer, más allá de las limitaciones existentes.

Se podría pensar que la utilización de estos recursos es adecuada para acompañar el tema principal del film, en el cual la muerte es la protagonista. Hasta Ramón la trata como si fuese un personaje más. Es un modo de velar lo inexplicable, dándole un nombre, una participación.

Ramón Sampedro no quiere vivir, elige morir. En su lucha por su decisión, “la eutanasia”, Ramón vive. A partir de este fin, Ramón le encuentra un sentido a sus días. Un dato interesante es que no quiere sentarse en su silla de ruedas, lo hace sólo para ir al juicio, ya que si Ramón iba y se hacía escuchar, quizás la eutanasia podría estar, en su caso, permitida. Pero para poder ir al mar, o para poder ir al espacio exterior sólo utiliza la música y su imaginación, no una silla. No se permite salir, sino desde su interior, desde las imágenes que recrea al escuchar la música que viaja en sus oídos.

Uno se podría replantear si esa vida es digna o no, para el personaje lógicamente no lo era, ya que lo repetía una y otra vez. Más allá de las cuestiones éticas, es decir, más allá de platearse si esa decisión es ética o no, lo que es importante destacar es la posición subjetiva en la que se sustenta Ramón. A pesar de su estado, logró ser reconocido, publicó un libro, logró con sus palabras y su imaginación dar el paso que, luego del accidente no pudo dar. Aún así uno se podría interrogar, la decisión de quitarse la vida ¿es un modo de responsabilizarse por ella?, ¿es poder decirle al mundo que no se puede más, aún cuando se puede?, ¿es un modo de liberación?. Estas cuestiones interfieren en el momento en el cual se visualiza el film, posibilitándonos a pensar en la responsabilidad subjetiva de los protagonistas, así como también, los modos de subjetivación por los cuales la responsabilidad emerge.

ⁱ Lima, N. (2011): *Las raíces europeas de la bioética: Fritz Jahr y el Parsifal de Wagner*. Publicado en: <http://www.eticaycine.org/Parsifal>

ⁱⁱ Wagner creía que la tragedia griega fusionaba todos estos elementos, que luego se separaron en distintas artes; de hecho, Wagner era muy crítico con el tipo de ópera imperante en su época, a la que acusaba de centrarse demasiado en la música, a la que se subordinaban los demás elementos, en especial el drama. Wagner concedía gran importancia a los elementos ambientales, tales como la iluminación, los efectos de sonido o la disposición de los asientos, para centrar toda la atención del espectador en el escenario, logrando así su completa inmersión en el drama. Estas ideas eran revolucionarias en su momento, pero pronto pasaron a ser asumidas por la ópera moderna.

ⁱⁱⁱ Revisión técnica, comentarios varios y más agradecimientos a Pablo Lucioni.

^{iv} <http://es.wikipedia.org/wiki/Pathos>

^v Muñoz, S. y Gracia, D.: (2006) Médicos en el cine. Dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes. Pág. 25

^{vi} Solbakk, J.H. (2011): “*Ética y Responsabilidad: el pensamiento de la Grecia Clásica y sus lecciones sobre bioética contemporánea.*” En *Aesthetika*. Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte. Vol. 6, (2), abril 2011, 34-44

^{vii} Op. Cit.: Pág. 39

^{viii} Muñoz, S. y Gracia, D.: (2006) Médicos en el cine. Dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes. Pág. 10

^{ix} Un ejemplo conmovedor es la entrada de la ópera en el desarrollo pero fundamentalmente en la escena final de “Milk” (Gus Van Sant, 2008)

^x Badiou, A. (2004) *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Gerardo Yoel compilador. Ed. Manantial Buenos Aires. Pág. 71.

^{xi} Michel Fariña, J. J.: *Eutanasia y suicidio asistido: narrativa cinematográfica de la muerte que más duele*. *Aesthetika* - Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte Vol. 6, (1), octubre 2010. Pág. 2

^{xii} Gherardi, C. R.: Eutanasia. Artículo especial. *Medicina* - Volumen 63 - N°1, 2003. Pág. 64

^{xiii} Lima, N & Michel Fariña, J.J.: “Fritz Jahr’s Bioethical Concept and its Influence in Latin America: An Approach from Aesthetics” Paper presentado en el primer Simposio Internacional: “Fritz Jahr and European roots of bioethics: Establishing an international scholars’ network (EuroBioNethics)” Marzo 2011, Rijeka. Croacia

^{xiv} Lewkowicz, I.: *La situación carcelaria*. Revista Litorales. Año 2, n°3, diciembre de 2003. ISSN 1666-5945.2

^{xv} Lacan, J.: Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Clase XVI El sujeto y el Otro: la alienación. Pág. 220

^{xvi} Lacan agrega aquí una última disyuntiva lógica: *¡Libertad o muerte!* Aquí, por entrar en juego la muerte, se produce un efecto de estructura un tanto diferente –en ambos casos, tengo a las dos. (...) Si eligen la libertad, entonces, es la libertad de morir. Es curioso que en las condiciones en que le dicen a uno: *¡Libertad o muerte!* la única prueba de libertad que puede darse sea justamente elegir la muerte, pues así se demuestra que uno tiene la libertad de elegir. Pág. 221

^{xvii} Dvoskin, H.: Mar adentro. <http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=11829>

^{xviii} Mainetti, J.A.: Entrada “Bioética narrativa” del Diccionario latinoamericano de bioética de Juan Carlos Tealdi. Pág. 167