

# Cine y bioética: un modo de pensar la experiencia moral en contextos biotecnológicos en el filme *Gattaca*

## *Cinema and bioethics: a way of thinking the moral experience in biotechnology contexts in the film Gattaca*

Rafael García-Pavón<sup>1,2\*</sup>

<sup>1</sup>Departamento de Filosofía, Universidad Iberoamericana; <sup>2</sup>Instituto de Humanidades y Centro Interdisciplinario de Bioética, Universidad Panamericana. Ciudad de México, México

### Resumen

*En este trabajo se muestra que el cine es un modo de comprender la complejidad de la experiencia moral de ser persona en contextos como el biotecnológico, usando como base de comprensión el filme Gattaca, del director Andrew Niccol (1997). La complejidad consiste en que se requiere saber sobre las condiciones de la temporalidad que hacen posible el emerger de un modo de ser, las cuales son las complejas relaciones que de forma simultánea caracterizan una situación y una realidad entre lo que es actual y posible. Son estas relaciones las que el cine sabe captar en sus imágenes como simultáneas, por lo cual se da un saber de la contingencia misma del ser persona en su propio acontecer. Esto se hará desde la concepción de la dinámica de ser persona en Emmanuel Mounier y de su convergencia con la teoría del cine de André Bazin, y de los conceptos de imagen-recuerdo e imagen-cristal de Gilles Deleuze como pensamiento del tiempo.*

**Palabras clave:** Imagen-recuerdo. Imagen-cristal. Persona. Experiencia moral. Temporalidad.

### Abstract

*This work shows that cinema is a way of understanding the complexity of the moral experience of being a person in contexts such as biotechnology, using as a basis for understanding the film Gattaca by director Andrew Niccol of the year 1997. The complexity consists in that it is required to know about the conditions of temporality that make it possible to emerge a way of being, which are the complex relationships that simultaneously characterize a situation and a reality between what is actual and possible. It is these relationships that cinema knows how to capture in its images as simultaneous, which is why there is an understanding of the very contingency of being a person. This will be done from the conception of the dynamics of being a person in Emmanuel Mounier and its convergence with André Bazin's theory of cinema, and Gilles Deleuze's concepts of recollection-image and cristal-image as thought of time.*

**Key words:** Recollection-image. Cristal-image. Person. Moral experience. Temporality.

### Correspondencia:

\*Rafael García-Pavón

E-mail: gclimacus71@gmail.com

Fecha de recepción: 18-10-2021

Fecha de aceptación: 27-10-2021

DOI: 10.24875/BUP.21000008

Disponible en internet: 13-12-2021

BIOETHICS UPdate 2021;7(2):125-136

www.bioethicsupdate.com

2395-938X / © 2021 Centros Culturales de México, A.C. Publicado por Permanyer. Este es un artículo open access bajo la licencia CC BY-NC-ND (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

## Introducción

El arte cinematográfico tiene la capacidad de crear imágenes en las que la experiencia moral se percibe en la dinámica de sus contextos, en el desarrollo de su emerger en el tiempo, para decirlo de otra forma, en el proceso mismo en que se experimenta, pero además esto se da en la ilusión del tiempo presente del espectador, teniendo un efecto inmediato en sus formas de experimentar lo que acontece en pantalla como si fuera su propio tiempo. Por ello, es un arte propicio para poder comprender la complejidad moral, como ha dicho Julio Cabrera, es un arte *logo-pático*, que permite tener experiencias vivas que son necesarias tener para desarrollar el pensamiento como saber y no solo como conocer<sup>1</sup>.

Desde esta perspectiva el arte, y en especial el cine, me parece que pueden ser un modo muy adecuado para las condiciones en las cuales se desarrolla el saber de la bioética, porque como ha desarrollado Evandro Agazzi<sup>2</sup>, esta surge y se enfrenta con situaciones donde el contexto tecnológico complejiza la experiencia moral individual o la forma tradicional como se ha comprendido, y además requiere pensarse desde una aproximación interdisciplinaria.

En este trabajo pretendo mostrar que la naturaleza del cine, como arte del tiempo, es un modo de pensar para la bioética, porque permite argumentar o contraargumentar en la complejidad de sus contextos tecnológicos, no en abstracto o como principios inamovibles, sino precisamente en el proceso mismo de la contingencia de los actos morales, y a partir de lo cual se puede ejercer un tipo de sabiduría bioética. Para ello primero desarrollaremos que las imágenes cinematográficas se constituyen como acontecimientos del tiempo; segundo, expondremos que en las llamadas imagen-recuerdo, como concepto filosófico-cinemático, permite situar la experiencia moral de ser persona; y tercero, como es que el concepto filosófico-cinemático de imagen-cristal<sup>3</sup> permite experimentar la elección fundamental de ser persona o no. Todo ello lo haremos tomando como base el filme del neozelandés Andrew Niccol del año 1997, *Gattaca*, experimento genético.

## El cine como pensamiento del acontecer de la experiencia moral de ser persona en el tiempo

Desde los años 50 del siglo pasado, teóricos del cine como André Bazin, inspirado por la filosofía personalista de Emmanuel Mounier, se dieron cuenta de que el cine sería una linterna para descifrar el misterio del mundo y de la persona, como ese movimiento constante de integridad personal y creativa entre ser espíritu y materia, entre eternidad y temporalidad, como mundo creado y creatura que da testimonio de este. El cine tendría como su carácter esencial el poder captar esa conjunción de la encarnación y hacerla visible de algún modo, de tal forma que sería fuente de conocimiento, pero también de inspiración para llevar a cabo el movimiento.

Desde esta perspectiva el cine no sería solo un medio de entretenimiento o un ejercicio profesional o de expresión subjetiva de las obsesiones de un artista, sino más bien, como dice el gran director ruso Andrei Tarkovski<sup>4</sup>, es un ejercicio moral con un ideal moral: permitir encontrarse con el tiempo para recobrar un sentido de la esperanza y la fe en este mundo actuando con relación con ello.

El cine sería, como dice el filósofo francés Gilles Deleuze, un modo de pensamiento que no sería dogmático, es decir, en donde el sujeto impone al mundo sus propias imágenes y abstrae el tiempo haciéndose estúpido, sino que sería un pensar del tiempo como un movimiento del saber al creer, y por ello una ética del porvenir, en donde se pondría de manifiesto la vida del espíritu como el movimiento de la elección existencial. Como dice Deleuze: «Algo extraño me impresionó en el cine: su inesperada aptitud para manifestar, no ya el comportamiento, sino la vida espiritual (...) el dominio de la decisión en frío, del entendimiento absoluto, de la elección existencial (...) al modo de Kierkegaard, que, y mucho antes del cine, experimentó la necesidad de escribir mediante extrañas sinopsis»<sup>5</sup>.

El cine es así un ámbito de pensamiento de la vida que configura la dignidad de la persona humana, hace visible esa vida que es invisible para la percepción natural, pues la percepción natural reduce la vida a la perspectiva del espacio y la lógica y en muchos casos no penetra en los motivos, la afectividad y las intensidades de las decisiones que definen la vida de una persona. Precisamente el cine con sus encuadres, planos y montajes logra plasmar esa vida que acontece en el tiempo que no es el tiempo físico, y hacernos vivirlo como real; siendo real su intensidad, y en este sentido puede ser fuente de comprensión para los temas de la bioética. Como nos dice Gilles Deleuze, la esencia del cine es el de captar la vida del espíritu: «En suma, el cine no se limita a introducir el movimiento en la imagen, lo introduce también en el alma. La vida espiritual es el movimiento del espíritu»<sup>5</sup>.

Las imágenes que produce el cine no son solo reproducciones, sino ámbitos de presencia del movimiento de personalización que nos afectan y sitúan en la encrucijada de creer o no en nuestro mundo y no solo de objetivarlo. Así, las imágenes tiempo, propias del cine, son imágenes de la persona, y si el cine es para el director Andrei Tarkovski un esculpir el tiempo y para Deleuze un pensar el tiempo, podríamos decir que el cine también es un esculpir la persona y pensar la persona.

En este sentido no importa si el filme toca o no temas bioéticos como tal, no importa si es un documental o es ficción, lo importante es que exprese esta vida de la persona como un acontecimiento de personalización en el tiempo, que pueda ser reduplicado en el propio tiempo del espectador provocando a su pensamiento. Esta provocación le ha hecho cursar afectivamente las condiciones concretas que se requieren para tomar ciertas o tales decisiones, pero las cursa creyéndolas reales en su tiempo presente, y es así como se vuelve fuente de pensamiento de experiencia de la vida propia de la persona, dándole mayor sentido a los propios conceptos abstractos. De otro modo la bioética y otras ciencias pueden convertirse en letras muertas literalmente.

Este es el sentido de que la teoría sobre el cine de Bazin sea realista en el sentido de la persona y de este modo de interés para la bioética, porque como dice Mounier, en los esbozos de una estética personalista<sup>6</sup>, hemos caído a veces en un realismo vulgar e ingenuo cuando pretendemos reproducir estéticamente las cosas, sustituyendo las cosas por las imágenes o cuando pretendemos simbolizar estéticamente la contemplación de las ideas, tanto en una como en otra, se deja de lado la realidad como ese misterio del movimiento de personalización. Lo real sería para Mounier y Bazin poder expresar y captar de manera sensible esa íntima gratuidad<sup>6</sup> del acto del espíritu, es decir, la certeza de la creación y de ser creados. Y parte de este trastorno, como también ya

lo ha señalado Tarkovski, es la distancia entre las palabras y el fenómeno real<sup>4</sup>, por lo que el arte tiene el ideal moral de salvar esa distancia con la creación de las imágenes. Pero las imágenes no son figuras o simbolismos de los fenómenos, son esa expresión del espíritu que se materializa o de esa materia que se espiritualiza, como nos dice Tarkovski, «el arte nos permite al crear una imagen, abrazar la inmensidad. El absoluto»<sup>4</sup>.

El cine, gracias al encuadre, el plano y el montaje, puede separar el movimiento del objeto, así como al tiempo, teniendo no solo cortes en el tiempo, sino cortes temporales de su duración, que pueden producir en nosotros afecciones que convienen o no a nuestra esencia, pero que sí nos ponen en situación de elegir; es decir, de creer o no, de relacionarnos o no, y en ese sentido nos da una cierta certeza de que somos creación, es decir personas, de ese sentido de gratuidad del que hablaba Mounier.

Desde el personalismo de Mounier<sup>7</sup>, el carácter principal de lo real es ser un misterio y no un estado que uno pueda superar mediante el avance o progreso de la ciencia, porque esta lo que hace es objetivar el mundo de acuerdo con un sistema lógico que se encuentra fuera del tiempo y del devenir de esta. Decir que lo real es un misterio hace referencia en el contexto del personalismo de Mounier a que la realidad es un «algo emergente» que no se agota con una concepción, en la objetivación kantiana o cartesiana, y tampoco es algo de lo cual no se pueda participar; sino que el modo de comprender su realidad solo puede ser en las condiciones del tiempo en las cuales se manifiesta o para decirlo en los términos del filósofo alemán Gadamer, en la medida en que somos contemporáneos efectivamente con esa realidad.

La realidad de la persona es que ella nunca puede ser un objeto; o es todo lo que en un hombre no puede ser objeto, como nos dice Mounier: «Este recurso de la persona es indefinido, nada que lo expresa lo agota, nada de cuanto lo condiciona lo sojuzga. (...) es una actividad vivida de autocreación, de comunicación y de adhesión, que se aprehende y se conoce, en su acto como movimiento de personalización. A esta experiencia nadie puede ser obligado o condicionado»<sup>6</sup>. Esta realidad es el misterio de la persona, porque es un movimiento de personalización que no se reduce a ninguna de sus dimensiones; la persona es tan corpórea como espiritual, tan individual como comunitaria, tan finita como infinita, es ese “entre” que se manifiesta objetivamente pero que acontece subjetivamente.

El cine es el arte por excelencia que nos hace contemporáneos con la realidad cuya verdad se expresa en las condiciones mismas de su acontecer temporal; luego entonces el cine puede atrapar la realidad misma de la vida de la dignidad de la persona, que se asume como ese salto cualitativo y movimiento de personalización, como experiencia y certeza de autocreación y del mundo como realidad creada, en cuya unión se juega la posibilidad constante de repetir el movimiento mismo que otorga a cada persona la esperanza y la fe de seguir siéndolo y que requiere para vivir con sentido.

### **Gattaca: la imagen-recuerdo como fuente de experiencia moral de la persona**

Es en este momento que podemos comprender lo dicho desde el modo como se estructura la narrativa del filme de Andrew Niccol, *Gattaca*, experimento genético del año 1997, cuya trama se

desarrolla en un mundo ficticio donde se expresan varias preguntas bioéticas: ¿Cómo sería y qué implicaciones éticas tendría una sociedad que definiera los roles, profesiones, alcances de las personas mediante la precisión biotecnológica para determinar las capacidades individuales antes del nacimiento a partir de las preferencias de los padres? ¿Garantizaría ello la felicidad? ¿Reduciría la dignidad humana o la potenciaría? ¿Las personas definidas de antemano para ser exitosas por ello serían felices e íntegros?

La trama en general del filme plantea esto con la historia de Vincent (Ethan Hawke), quien al haber nacido de forma «natural» está impedido de por vida para ingresar a un centro de entrenamiento que le permitiría lograr su sueño: ser un viajero del espacio; pero en un momento clave del filme, donde compete con su hermano Anton (Loren Dean), que a diferencia de Vincent ha nacido con predeterminaciones genéticas para ocupar un rol social de policía importante, se da cuenta de que puede, a pesar de la determinación genética, vencerlo. Este instante se vuelve la fuente de su fe para abandonar el hogar de los padres y emprender la búsqueda por sí mismo de cómo lograr ser un viajero interestelar, para lo cual tendrá que encontrar el modo de burlar la vigilancia de validación de identidades genéticas. Para ello, como en toda sociedad, hay quienes se dedican a falsear identidades, pero debido a que lo que tienen que falsear son cualidades genéticas y corpóreas, necesitan el cuerpo de otro que sí esté validado. Es en ese momento cuando se encuentra con el personaje de Jerome (Jude Law), quien harto de ser perfecto genéticamente en su rol de deportista se siente profundamente aburrido de sí mismo, accidentándose voluntariamente para quedar discapacitado y no seguir siendo perfecto. Aquí es donde la experiencia moral se complejiza, puesto que Jerome, el perfecto-discapacitado, le otorgará a Vincent, el imperfecto-deseoso, sus huellas dactilares, su cabello, su orina, su sangre, para poder evadir las validaciones biotecnológicas de su verdadera identidad y lograr el entrenamiento, y finalmente su viaje estelar. ¿Están justificados los actos de ambos en estas circunstancias biotecnológicamente determinadas? ¿Puede la biotecnología ser el criterio biopolítico suficiente para una sociedad? Son preguntas que no se pueden comprender en su realidad moral si no se encuentra un modo de experimentarla en la condición humana de llegar a ser persona, y esto es lo que hace el filme de *Gattaca*.

La primera forma que tiene el filme de plantear la complejidad moral de los personajes es narrarnos el estado actual de las cosas como si fuéramos la memoria de Vincent, por medio del recurso del *flashback* (hacernos vivir como si fuera un tiempo presente su tiempo pasado desde su subjetividad), lo cual nos permite que la complejidad de la experiencia moral se pueda comprender. Esto porque cursamos de nuevo las condiciones temporales que lo llevaron al punto de inflexión en el que se encuentra Vincent al inicio del filme; es decir, que no solo percibimos los hechos con fecha específica, sino las relaciones entre los horizontes de posibilidad y los hechos, por ello el decir que hacemos el tiempo pasado en tiempo presente, no se refiere a la reconstrucción de los hechos, sino precisamente a esta interrelación, por lo cual es como recuperar un futuro perdido y replantearse el sentido de los propios actos y lo que está por venir.

Este momento del personaje de Vincent es cuando se descubre que ha sido asesinado el director de la misión de viaje espacial para la que se entrenaba bajo la identidad genética falsa de Jerome. Esto lo hace mirar hacia atrás, porque implicaba que podría ser descubierto, pues se convertiría en el principal sospechoso, pero sobre todo pondría en riesgo todo el sentido de los

hechos por los cuales se había atrevido a violar la ley social que definía las posiciones por las determinaciones genéticas de nacimiento. Estas imágenes-recuerdos, que tienen un tono melancólico, nos dicen qué tipo de mundo es en el que vive Vincent, pero debido a que el punto de vista es la memoria despertada por una situación moral, no vemos los hechos sino las formas de experimentar ese mundo, lo cual nos permite comprender su valoración y en cierto modo preguntarnos si sus actos, como si fuéramos el mismo Vincent, son dignos moralmente o no.

El sentido de estas secuencias es que sus actos se justifican porque la sociedad en la que vive ha sustituido la noción y el significado de la vida a las formas biológicas que pueden ser determinadas biopolíticamente bajo la instrumentación biotecnológica. De ahí que el tono melancólico de las secuencias indique que ese mundo perdido que se anhela y que parece perdido no es otro más que aquel donde la vida humana se definía por las relaciones íntimas de la libertad y el espíritu. Esta confrontación interna del personaje como forma de rememorar el pasado convierte los hechos de un mundo en una cosmovisión, es decir, en un universo de significado, de ahí la importancia de la ficción en las imágenes del filme, porque sin ellas estos sentidos no pueden hacerse evidentes a la afectividad de las personas, se quedan ocultas en la opacidad de su formulación, y por ello introducen de nuevo, como ha dicho Deleuze, el ámbito del creer sobre sus posibilidades en el del conocer; reconvirtiéndolo en una forma de saber que permite al espectador conocer, no por referentes, sino por sentidos.

¿Cuál es el contenido de la experiencia moral del personaje de Vincent que define el mundo que nos muestra su memoria con estas imágenes-recuerdo y que nos permite tener un saber bioético?

Lo que nos narra la memoria de Vincent es cómo el modo de nacer es lo que determina el tipo de mundo que a cada persona le está destinado vivir; entendiendo el mundo no como un conjunto de objetos, sino como los horizontes de posibilidades por los cuales una persona puede definirse como un proyecto de vida. El primer modo de nacer, como fue con Vincent, se expresa como aquel que es fruto del amor espontáneo de los padres en su juventud, por lo cual su existencia, su modo de ser, su razón de ser es, en sí mismo, el amor y, por ende, no tiene una intencionalidad, objetivo o propósito definido, sino que está por definirse en el curso de su propia existencia. Estas secuencias se narran con ángulos de cámara como si la mirada fuera la de un mundo lejano que ya no existe y con tonos que hacen asociar las imágenes con las figuras idealizadas de la década de los años 60 en los EE.UU. En cambio, el modo de nacer de su hermano Anton es ya definido por el nuevo paradigma biopolítico, que utilizando la biotecnología como el diseño genético antes del nacimiento del individuo en relación con las preferencias de los padres les garantiza que esas preferencias serán cualidades de su hijo tan precisas como lo que pretendía la ciencia moderna desde el sueño de Descartes o en la Nueva Atlántida de Francis Bacon: que no habría lugar para el error, ni el misterio, porque poseeríamos los secretos de la naturaleza para poder imponer el *Regnum Hominis*<sup>8</sup>.

Estos modos de nacer, no solo determinan el mundo, sino su jerarquía y su validez, donde el primer mundo se va desechando como inservible, pues es fuente de errores, deseos y frustraciones, en cambio en el segundo se ha descubierto un instrumento mejor que el pacto social de Rousseau, para lograr que los individuos formen una sociedad cumpliendo la voluntad general, esto es determinando sus preferencias antes de nacer en relación a los roles sociales y los estatutos de poder que requiere el sistema para perpetuarse. De este modo la biopolítica es el nuevo

pacto social y la biotecnología su legislador; donde en vez de pacto, lo que se da es una especie de selección natural por definición genética, un «genoísmo» como dice el personaje, reduciendo la vida a la lógica de las posibles combinaciones de las funciones determinadas genéticamente. Y la legislación que define los derechos, obligaciones y normas, para vivir en sociedad terminan siendo solo procesos de validez e identificación de los caracteres genéticos como identidades biométricas.

De este modo los individuos como Vincent son clasificados como «inválidos» para ese nuevo orden social biotecnológico y por ende destinados a roles sociales donde las aspiraciones, los sueños, las posibilidades, la libertad o la creatividad están definidas como imposibles porque no tienen los genes necesarios para ello y, por el contrario, los individuos como Anton, como válidos, están preelegidos para ese mundo que define la sociedad, pero sin embargo, ni en uno ni en otro el sistema social biopolíticamente determinado permite alguna fuga al sistema, es decir, algún tipo de iniciativa propia.

Todo este recordar de Vincent produce con los planos largos y generales de la arquitectura minimalista, pero monumental del mundo de *Gattaca*, ascética sin decorados ni disrupciones, que recuerdan de algún modo a la arquitectura del filme *Metrópolis* de Fritz Lang, como un mundo donde los elementos de la experiencia moral desaparecen: el sentido de una finalidad última se reduce a una funcionalidad social predefinida por el ADN y que concuerda con las preferencias integradas de los padres el mercado y el estado, eliminando toda fuente de desorden, caos, o futuro; pero aún más importante, se sustituye la contingencia de la realidad y las posibilidades abiertas del espíritu humano, en una palabra su libertad, a los certificados de compatibilidad genética. Ahora ser una persona válida y por ende con derechos y deberes en la sociedad con la garantía de un proyecto de vida, en el trabajo y el amor, no requiere del compromiso, la creatividad de las personas, sino de que sean certificados por las combinaciones genéticas que la biopolítica ha definido como válidas. Por eso en el filme cuando Vincent tiene una entrevista de trabajo esta se reduce a pruebas biométricas, o cuando el personaje femenino de Irene (Uma Thurman) cree estar enamorada de Vincent requiere validar su amor con el certificado de pruebas del ADN.

En *Gattaca* ya no gobiernan los seres humanos que se han formado como buenos hombres virtuosos, como pregonaba Aristóteles, ni siquiera las ideologías o la historia, sino la biología como biotecnología cuyas finalidades son la pragmática de la vida subjetiva, donde los algoritmos genéticos mantengan ese «higienismo»<sup>9</sup> como si fuera la austeridad ideal, la armonía ecológica, la minimización entrópica de la energía, pero sobre todo donde las relaciones corporales, las incorporaciones emocionales y singulares están desterradas, y los médicos se han convertido en operadores de los algoritmos, por lo cual no requieren ya ni siquiera del espíritu del juramento hipocrático, la melancolía por ende no es de un mundo extraño, sino del mundo de la persona que hace la vida deseable.

### ***Gattaca*: la imagen-cristal como experiencia moral donde todo es posible de nuevo**

El filme nos ha conmovido así con sus tonos, colores, puntos de vista y ángulos de visión en esta narración, imperando esa melancolía de lo que parece que no puede ser nunca más: la misma



persona en su fuero interior como singular. En cierto modo nos dispone a querer o desear como espectadores el salir de ese mundo, pero para ello se requiere que la experiencia moral acontezca como una posibilidad real de nuevo, como decía Bergson, que aparezca ante la propia intuición de que otro mundo es posible y nos motive a creer que es posible elegir de otra forma; este es el momento cuando uno de los recuerdos de Vincent, la competencia de nado tradicional donde siempre perdía con su hermano Anton, cobre un sentido trascendente al recuerdo y se convierta en lo que Deleuze ha llamado imagen-cristal<sup>3</sup>, aquella donde la diferencia entre lo posible y lo actual se difumina y se afectan recíprocamente, haciendo que lo aún no posible cobre sentido en la actualidad y lo actual se vea amplificado por lo posible, en un circuito donde no importa su fecha de pasado o su proyección de futuro, sino que en ese instante todo se vuelve posible de nuevo. Este efecto de la memoria como lo realiza el cine, como si todo fuera presente a la vez, genera que la resignación a la que este mundo destina a los individuos, donde la verdad se entiende como lo legislado biotecnológicamente y lo posible como el resultado de las probabilidades de combinación genética, se evidencien en su falsedad y se potencie lo contrario, que la verdad no se legisla, sino que se busca y acontece, y lo posible no proviene de lo probable o razonable, sino que todo ello acontece como una novedad radical que motiva a su búsqueda y a elegir entre creer o no creer que sea posible, es lo que Deleuze ha llamado potencias<sup>3</sup> de lo falso, porque potencia la capacidad de volver a creer en este mundo, falsificando no lo falso, sino la falsa noción de verdad jurídica y la falsa creencia de la linealidad causal de la posibilidades.

En otras palabras, lo que imprime de nuevo la vida a Vincent como persona es tener una experiencia moral fundamental, de que ser persona tiene que ver con buscar la verdad que parece imposible, la cual aparece siempre como una interrogación fundamental que trasciende las pre-determinaciones, prejuicios y resignaciones. Es la memoria misma, como esta capacidad recreativa como ha expresado Jankélévitch<sup>10</sup>, la que hace posible entonces la recuperación de la experiencia moral porque recupera su sentido en la temporalidad. La memoria de la persona trasciende la linealidad de la causalidad de la biología como tecnociencia e irrumpe como potencia disruptiva de otras posibilidades.

La secuencia que es primero un recuerdo aparece como la repetición durante toda su infancia y juventud de desafiar a su hermano Anton a nado a mar abierto, como un desafío y rebeldía no contra el hermano en sí, sino contra este mundo. Pero es la repetición de esta la que va desarraigando la imagen de las fechas en que ello sucede hasta que aparece en su memoria y en la mirada del espectador el día indeterminado en que lo venció una vez, y que hizo que Vincent se convenciera de que todo era posible. Es la imagen en su repetición en la memoria la que le quita su fecha de caducidad, por decirlo así, y la ha convertido en una imagen-cristal que no tiene pasado ni futuro, sino que incide una y otra vez como el motivo de la fe de Vincent: de que sí puede elegir otro mundo para el cual debe emprender la búsqueda como persona. La cristalización de la imagen es que en su memoria aparece como algo que dura siempre y por ello es una potencia como experiencia moral, porque pone al personaje frente a frente con la elección fundamental de tomarse en serio el poder ser una persona singular.

Es aquí cuando vemos toda la aventura y arco dramático de Vincent de cómo se convirtió en la persona que anhelaba y que ello implicaba relativizar las identidades predeterminadas biotecnológicamente, lo cual implicaría incorporarse a otro cuerpo que fuera ya detectado por el sistema como válido. Esto será su encuentro con el personaje de Jerome, quien desea lo mismo que



Vincent, ser una persona y no una identidad biotecnológicamente predeterminada, la diferencia es que él sí era una persona válida programada para ser invencible en las competencias deportivas, pero su perfección era su maldición, pues tenía el mismo efecto que el «inválido» Vincent, no tenía la experiencia moral de ser persona, así que se había accidentado para quedar inválido de por vida y no ser más el perfecto que la sociedad había predeterminado. Su encuentro consistirá en que Jerome le donará su identidad biológica a Vincent para que él pueda lograr su sueño.

Esta relación entre Vincent-Jerome que se presenta como la experiencia moral de ser persona, se problematiza en este contexto porque evidencia que las identidades, y más prefabricadas, no resuelven, ni satisfacen la experiencia de ser persona, y ambos personajes se dan cuenta de que en su relación recíproca se dará el camino de esa trascendencia y por tanto de ser lo que aman. Lo cual no es un propósito en particular, sino la experiencia de que ser persona es un acto libre de generosidad, y de recepción de la vida para generar nuevas posibilidades creativas; no es una identidad en especial, ni alguna normativa formulada, la única norma es este amor de ser persona.

La persona es, entonces, como una existencia encarnada, una realidad de dos movimientos entre sí, por un lado su carácter finito y material en el que se tiende siempre a dispersarse de acuerdo con los determinismos ya establecidos a las relaciones causa y efecto que la nivelan a una rutina repetida siempre de forma homogénea. Por otro lado es un movimiento de personalización, por el cual se advierte la ruptura de esas determinaciones por indefiniciones o indeterminaciones, que abren esas limitaciones a posibilidades de relaciones nuevas<sup>6</sup>. Lo cual impide entender a la persona como reducida solo a un espiritualismo de posibilidades infinitas o a un materialismo de reduccionismos específicos, en realidad, la persona mediante el ámbito de la infinitud de posibilidades mira la finitud como un ámbito de potencialidades no realizadas, y que dependen de sus elecciones los caminos que puedan generar, tejiéndose así una realidad singular y personal, en el ámbito de la elección entre esa infinitud y la finitud, sino realizándose en el acto de la elección. En otras palabras, es la elección de la libertad la que define a la persona como un misterio o una paradoja.

En este sentido es que la transferencia de identidades entre ambos personajes define este movimiento de personalización como una incorporación que hace posible el anhelo de cada uno mediante una amistad que se va formando. Porque Jerome, el perfecto/inválido, le dona a Vincent, el inválido/perfecto, las características de su cuerpo que hacen posible la realización del sueño de su espíritu, y a la inversa, Vincent le dona con ello a Jerome el sueño que su cuerpo nunca pudo plantearse. Lo que se donan uno al otro es su propio tiempo, es decir, sus propias posibilidades que no se reducen a lograr una serie de objetivos, sino una vida donde el creer en este mundo de otro modo, a pesar del mundo donde viven sea un camino real: la libertad misma.

Así, el filme nos dice que la persona es misterio en su realidad no porque sea algo totalmente indefinido o porque sea algo totalmente opaco, sino porque es la novedad singular del vínculo que surge como tarea del espíritu en las determinaciones de la materia, por lo que como dice Mounier la libertad no es ni una quimera ni un absoluto, sino una libertad situada y valorizada<sup>6</sup> de una persona, es decir es el rostro mismo de la persona en su infinita espiritualidad que se materializa y en la materia que se abre a diversas formas de ser, y particularmente a la unicidad de la persona.

La libertad en este sentido nos dice Mounier no es un puro hecho indiferente, una condena o un poder desnudo, porque «es la persona quien se hace libre, después de haber elegido ser libre»<sup>6</sup>, pero por lo mismo en la propia situación concreta en la que se encuentra la persona en el mundo y ante los valores. Por ello ser libre es en primer lugar aceptar esta situación concreta, que por lo mismo se transforma de un límite en una potencia, esto es lo que libera y personaliza al mundo y a la persona simultáneamente. Es en este sentido que la relación entre ambos debe partir como le dice Jerome a Vincent «¿te lo tomas en serio?», lo cual no significa entrar en un ámbito de solemnidad, sino de honestidad de que sus actos implican disciplina, tenacidad, porque se están donando y recibiendo recíprocamente la vida.

La liberación de la persona tiene una doble naturaleza o más bien dicho, es un doble movimiento, como hemos dicho, por un lado es liberación de las determinaciones en potencias, pero por otro lado, es liberar a la persona de su ego y hacerlo disponible a lo que está liberando. Vincent y Jerome deben liberarse cada uno de su ego que se identifica en un primer momento con lograr un propósito que ante cualquier posible situación que los amenace se sienten debilitados y frustrados, pero es ahí donde la libertad se pone a prueba como acto de fe, como esa seriedad a la que se han comprometido, la liberación ocurre cuando ambos se dan cuenta que no buscan en sí una meta pragmática o satisfacer sus propios deseos, sino que la vida que han recorrido y los sacrificios que han elegido cobren un sentido que trascienda su propio mundo.

Por lo que la libertad cuando se muestra ante nosotros como el poder de hacer algo espontáneamente, madura dándole densidad al movimiento de personalización. La liberación significa adherirse a las potencias que se liberan y en las cuales se crea responsablemente una persona. La libertad no es inventarse a sí mismo, sino recibirse a sí mismo, y lo que se recibe es la potencia infinita de la pasión de ser persona, de esa teleología interior<sup>11</sup>, o cuando se asienta en la potencia de su creador, por ello nos dice Mounier: «El movimiento de libertad es también de distensión, permeabilización, puesta en disponibilidad. No es solo ruptura y conquista, es también y finalmente, adhesión. El hombre libre es el hombre a quien el mundo interroga y que responde: es el hombre responsable. La libertad en este punto no aísla, une; no funda la anarquía; es en el sentido original de estas palabras, religión, devoción. Ella no es el ser de la persona, sino la manera como la persona es todo lo que es, y lo es más plenamente que por necesidad»<sup>6</sup>.

Así, la amistad entre ambos personajes rompe los egos, por trascender las identidades, en actos recíprocos, esforzados y riesgosos en ese mundo, de vivir por una pasión de creer que es posible, incorporándose y espiritualizándose uno al otro, haciendo que lo que se define como imposible sea siempre un signo de que algo es posible como personas, y de que el pasado no es en sí una determinación necesaria del futuro, sino que la memoria del acontecer de la experiencia moral fundamental es una fuente de renovación que motiva el movimiento de personalización. Esto se denota en el filme en sus secuencias finales, que se dan como el desenlace posterior a todo este gran *flashback* del filme y donde Vincent-Jerome tienen que enfrentar la máxima posibilidad de que su realización como personas sea trunca, porque Anton, el hermano de Vincent, al iniciar sus investigaciones se dará cuenta de que su hermano se encuentra ahí como un «inválido» y se encargará de ponerlo en evidencia (aunque Vincent no tiene nada que ver con el crimen) casi como una revancha de aquel momento en que Vincent lo venció en la competencia de nado. ¿Sigue su hermano Anton en no querer creer que es posible?

## A modo de conclusión

La persona es movimiento y este movimiento es el espíritu que sintetiza ambos extremos, es decir, que le da un campo de determinación a las razones y la imaginación, y un campo de trascendencia a lo finito, así de nuevo, quedarse en alguno de los extremos es evitar asumir la naturaleza espiritual de la persona como un movimiento de singularización. El modo de comprenderse como persona se encuentra en la posibilidad de ser contemporáneo con las condiciones temporales que dieron lugar al acontecimiento, para lo cual lo debo creer, para estar disponible, como diría Mounier, y así conocer por dentro el curso de esa otra persona con lo cual la relación se hace más íntima. No porque sea privada, sino porque se conoce en toda la infinitud de su temporalidad como síntesis de lo temporal y lo eterno, así el comprenderse unos a otros como personas en el amor no se trata de quitarle su peculiaridad al otro, sino de ser ambos testimonios de esa gratuidad del espíritu, esto es lo real y no sus máscaras exteriores sin su interioridad o una interioridad esquizofrénica. Movimiento que al final del filme se expresa como la condición propia de la vida que crea y genera el tiempo, es decir nuevas posibilidades, en diferentes niveles, y en la vida humana se define como la relación de generosidad que hace que Vincent y Jerome finalmente tomen dos caminos propios, dos tipos de viajes diferentes.

## Financiamiento

La presente investigación no ha recibido ninguna beca específica de agencias de los sectores público, comercial o sin ánimo de lucro.

## Conflicto de intereses

El autor declara no tener conflicto de intereses.

## Responsabilidades éticas

**Protección de personas y animales.** El autor declara que para esta investigación no se han realizado experimentos en seres humanos ni en animales.

**Confidencialidad de los datos.** El autor declara que en este artículo no aparecen datos de pacientes.

**Derecho a la privacidad y consentimiento informado.** El autor declara que en este artículo no aparecen datos de pacientes.

## Bibliografía

1. Cabrera J. Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas. Barcelona, España: Gedisa; 1999.

2. Agazzi E. Bioethics as a paradigm of an ethics for a technological society. *Bioethics UPdate*. 2015;1(1):3-21.
3. Deleuze G. La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. Barcelona, España: Paidós; 1986.
4. Tarkovski A. Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo. Madrid, España: Errata Naturae; 2017.
5. Deleuze G. El cerebro es la pantalla. En: Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995). Valencia, España: Pre-Textos; 2008.
6. Mounier E. El personalismo. Antología esencial. Salamanca, España: Sígueme; 2002.
7. Andrew D. André Bazin. Nueva York, EE: UU.: Oxford University Press; 2013.
8. Bacon F. Instauratio Magna. Novum Organon. Nueva Atlántida. Ciudad de México, México: Porrúa; 2002.
9. Sádín E. La inteligencia artificial o el desafío del siglo. Anatomía de un antihumanismo radical. Buenos Aires, Argentina: Cajanegra editores; 2020.
10. Jankelévitch V. Henri Bergson. Veracruz, México: Universidad Veracruzana; 2006.
11. Kierkegaard S. O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II. Madrid, España: Trotta; 2007.