

Ciencia y Cultura

La “máquina” Frankenstein: de la literatura al cine

Ingrid Sarchman¹

Poner en relación los términos “ciencia” y “cultura” remite inevitablemente a una primera pregunta. Y este modo de comenzar a desarrollar las ideas tiene varias razones, pero obedece, especialmente, a la necesidad de no suponer ninguna certeza. La pregunta, en ese sentido, no sólo es saludable, porque habilita la posibilidad de cuestionarse, sino que además, permite entender que el campo es complejo y no puede ser tomado desde supuestas verdades absolutas.

La primera pregunta que surge es: ¿hay necesidad de definir los términos del título? ¿Qué es ciencia? ¿Qué es cultura? Podríamos afirmar que en principio, esta pregunta se puede contestar con un “no”, porque seguramente algo de ambas es lo que se irá desarrollando a lo largo de este artículo. En ese sentido, no se trata de explicar las palabras como si se tratara de un diccionario de definiciones, sino, más bien, de advertir que cada uno de ellas puesta en relación con la otra obedece a una perspectiva, y es sobre esta relación que nos interesa trabajar.

Hay una segunda pregunta que surge casi como una consecuencia inevitable del subtítulo y se trata justamente del problema de la transposición de géneros: ¿Cómo fue posible pasar del género literario al cinematográfico? En esta novela, la pregunta no es menor, ni se puede contestar desde un simple pasaje de lo escrito a lo visual, porque el argumento se basa en una noción difícil de representar: la figura del monstruo. Tampoco cabe la posibilidad de plantear las cosas desde ese lugar común que sostiene que cada vez que una novela pasa al cine se pierde gran parte de su riqueza. Más allá del grado de afinidad que se tenga con cada género en particular, cada uno presenta ventajas y desventajas y por eso mismo interesa menos hacer un planteo valorativo de uno en detrimento de otro, para resaltar, en cambio, las particularidades de los diferentes lenguajes.

Sin embargo, como decía un poco más arriba, el gran problema de la transposición es que el libro mismo gira alrededor de una cierta noción de irrepresentabilidad. Es curioso pero no existe ningún pasaje de la novela donde se describa al monstruo en su totalidad. Si uno lee con atención, siempre que se lo nombra, se alude a sus partes –todas horribles y difíciles de tolerar por el ojo. Esto se ve exacerbado aún más con el tema de la voz. No sólo no se soporta verlo, sino tampoco oírlo. Esto, tal vez, sea consecuencia o causa, de que tampoco recibe

¹ Originalmente conferencia dictada en el marco del ciclo “Cine y Formación docente”, actividad organizada por el Ministerio de Educación de la Nación.

un nombre. Algo así como si a su imposibilidad de existencia plena le correspondiera la imposibilidad de ser nombrado.

Dejamos señalado, entonces, a partir de la segunda pregunta, que una de las claves de la novela es la evidencia de una zona que no puede ser simbolizada. Y si bien es cierto que el pasaje de un género al otro hace visible lo invisible (el monstruo en la película parece casi amable al ojo y su voz cascada nos recuerda más a un anciano cansado que a un ser temible) se sigue conservando algo del “espíritu excesivo” que no termina de codificarse. En principio, podemos afirmar que la respuesta a la segunda pregunta aparece en los supuestos del argumento. Son estos los que se conservan inalterables de una versión a la otra.

A partir de esto, una tercera pregunta se insinúa: ¿Por qué una película sobre monstruos? La respuesta puede ser abordada desde diferentes lugares, pero lo más interesante aquí es notar que su mismo desarrollo contiene las dos preguntas anteriores. Es por eso que vamos a dividirla en tres puntos.

A) Contexto de surgimiento de la novela:

En este punto no interesa tanto hacer un racconto del momento histórico, pero sí notar su inserción en lo que dio en llamar el Romanticismo. Porque una de las características principales de este movimiento es justamente su carácter rebelde frente al pensamiento moderno normalizador. Si el foco de atención de los artistas románticos estaba puesto en la “línea de fuga”, ésta siempre se opone a una línea recta más relacionada con el pensamiento Iluminista. Iluminismo y Romanticismo aparecen entonces como causa y consecuencia de lo mismo: un pensamiento cerrado, ordenado y centrado en un supuesto de razón plena que oculta su cara “rebelde”, asimétrica. En ese sentido, no es casual, entonces que el espíritu romántico haya quedado relegado a la esfera del arte. Y acá relegado no debe leerse como exclusión, sino más bien como evidencia del tipo de pensamiento. Solamente puede haber espacios cerrados y definidos cuando subyace un tipo de lógica clasificatoria. Sin embargo, el gesto de relegación habilita a explorar zonas desconocidas; una línea de fuga nos indica un espacio no explorado, no codificado, y no simbolizado. Algo que nos muestra que el ámbito de lo desconocido forma parte también de la naturaleza creadora del hombre. La supuesta razón plena empieza a mostrar sus fisuras

B) La función social de la mujer en los albores del siglo XIX

No es casual que quien haya imaginado y en consecuencia visto al monstruo, haya sido una mujer. Y esto nada tiene que ver con una supuesta postura feminista, sino más bien con la idea de mirada tangencial. Los comienzos del siglo XIX marcan un cambio de posición con respecto a la función de la mujer dentro de la sociedad. De manera muy esquemática, la mujer pasa de ocupar un lugar meramente “decorativo” al reconocimiento como educadora y “formadora de razón”. Se considera entonces que la mujer debe estar ilustrada para transmitir conocimientos a sus hijos. Si a esta tendencia, le sumamos el carácter innovador de Mary Wollstonecraft Godwin, hija de William Godwin, considerado el primer anarquista moderno y de Mary Wollstonecraft, una mujer innovadora y progresista, casada luego con el poeta romántico Percy Shelley, la combinación no podría dar otra cosa que racionalismo e innovación en dosis similares. En el

prólogo de la novela, es la misma autora la que afirma que el origen del relato debe encontrarse en algo posible, “al menos así lo han supuesto el Dr. Darwin y varios escritores fisiólogos alemanes. No debe pensarse que yo doy el mínimo grado de serio crédito a semejante fantasía; pero, al aceptarla como base de una obra de imaginación, no he tratado simplemente de urdir una serie de terrores sobrenaturales (...) He tratado, pues, de mantener la verdad de los principios elementales de la naturaleza humana, aunque no he tenido escrúpulos para innovar con respecto a sus combinaciones”.

Lo que resaltamos acá es esa mirada alternativa y lúcida de aquella que vislumbra las posibilidades técnicas justamente porque advierte de qué va la cosa pero no está involucrada de lleno en la lógica normalizadora. Y es partir de aquí que surge el tercer punto.

C) Etimología de la palabra monstruo

En este punto se intenta retomar la pregunta que habíamos hecho un poco más arriba porque curiosamente en la palabra monstruo pueden rastrearse dos orígenes: o bien procedente de “moneo” (aconsejar, advertir) o bien de “monstro” (mostrar). ¿Qué se muestra? ¿Qué se advierte? ¿Y por qué diferenciarlas? A los fines de entender un poco mejor el planteo, podríamos señalar que mientras mostrar alude a una situación del presente, como una especie de foto panorámica que señala las marcas de época y en consecuencia, de lógica social, la advertencia implica una mirada a futuro. En ese sentido, ambos términos se complementan para señalar un cierto tipo de pensamiento y al mismo tiempo, obligarnos a cuestionar las consecuencias próximas.

Comencemos por reflexionar acerca de lo que muestra. Y esta evidencia puede leerse desde dos lugares, uno social y uno individual. Y si marcamos esta división es porque el pensamiento moderno, se ha caracterizado por crear una serie de paralelismos entre uno y otro cuerpo. No es casual que una de las disciplinas que más avanzó y complejizó su saber a partir de la secularización, fue la medicina. Cuando Descartes, simbólicamente, separa cuerpo de razón, habilita no sólo a oponer uno a otro, sino a operar sobre el primero por medio de la segunda. Cuando el cuerpo ya no obedece a una lógica integradora del universo, cuando la mirada cosmogónica se abandona en función de una individuación de la materia, es que se puede conocer en un sentido moderno.

Las primeras autopsias señalan que el cuerpo ya no es más sagrado, ya no pertenece a nadie más que a la ciencia y al conocimiento y es por eso que puede ser abierto, explorado, en cada una de sus partes. Es necesario entender y explicitar la función de cada uno de los órganos para comprender su funcionamiento integral. Fue William Harvey quien en el siglo XVII descubrió la importancia de la circulación sanguínea. La sangre, como portadora de nutrientes se constituyó como la garantía de funcionamiento de cada una de las partes. El paradigma de la circulación como reaseguro de salud corporal se trasladó rápidamente al cuerpo social y así nos encontramos con los primeros planificadores urbanos que convencidos de los beneficios de este descubrimiento, abrieron grandes bulevares permitiendo el libre tránsito de bienes y servicios. La circulación se convirtió en garantía de salud social. A un cuerpo sano, limpio por fuera y por dentro, le corresponde una ciudad igual de limpia- en la misma línea,

las pequeñas callejuelas adoquinadas que podían retener entre sus hendiduras excrementos de caballos, dieron lugar a estas grandes avenidas lisas y asfaltadas.

Volvamos ahora a la pregunta por el monstruo: ¿Cómo se entiende dentro del cuerpo social? O mejor aún ¿qué función social cumple? La pregunta puede resultar engañosa porque uno se vería tentado a afirmar que justamente esta figura encarna todo lo negativo, no sólo no es “sano”, sino que además aparece feo, deforme, anormal, enfermo. Sin embargo, hay un dato que no puede pasar desapercibido, dato que la misma película muestra: las vacunas. En ese sentido, podríamos afirmar que la figura del monstruo se constituye a partir de dos funciones. La primera es una función identitaria. Solamente se puede construir un imaginario de identidad plena (la de ser normal, por ejemplo) cuando nos enfrentamos con los atributos negativos del diferente. Es necesario construir -y excluir- chivos expiatorios para sentirse incluido socialmente. Lo que el monstruo encarna son los supuestos atributos negativos que la sociedad descarta. Y en este punto es que se hace necesario pensar en las vacunas. ¿Qué son las vacunas sino la inclusión del mal en función del bien? O dicho en términos médicos: ¿qué sería de la salud sin la enfermedad? El monstruo entonces cumple una función social toda vez que señala lo que la sociedad excreta. Algo así como la inoculación del mal para definir lo que está bien. Esta operación no es novedosa, se ha podido comprobar en diferentes momentos históricos; los campos de concentración y el exterminio masivo cometido en ellos son la mejor evidencia de esta lógica.

No hace falta explicar lo peligroso de esta operación, no sólo porque justifica acciones aberrantes, sino porque esas acciones terminan siendo inscriptas en discursos avalados jurídica y científicamente. Así, atributos físicos funcionan como causa de exclusión, operación que obtura toda posibilidad de un cambio de posición. Después de todo, a los virus se lo combate y se los mata, no se los reeduca.

Entonces, si desde lo social, se hace hincapié en la función identitaria, reflexionemos acerca de lo que se muestra en términos individuales. Para esto volvamos a la segunda pregunta: ¿cómo es posible representar lo irrepresentable? Esta pregunta se ancla en una anterior: ¿por qué no puede simbolizarse del todo? Lo que aparece aquí es la evidencia del desfasaje entre imaginación técnica, inscripta en una matriz social, y un conjunto de saberes y posibilidades que no pueden ser aprehendidos del todo. Es por eso que el cuerpo del monstruo surge como exceso, exageración, porque al tiempo que muestra las posibilidades concretas denuncia, en el mismo gesto, la imposibilidad de su comprensión en el seno de la misma matriz que le ha dado origen.

Y es por eso que se marca con tanta crueldad y claridad la demanda, primero de un sujeto que exige su reconocimiento como humano y una vez que admite el rechazo, responsabilidad por parte de su creador. Frankenstein lo ha podido crear, es necesario que le brinde las respuestas que la sociedad no puede. Y no puede porque su existencia es el resultado de un exceso de imaginación técnica.

Tal vez hayamos llegado aquí a un punto clave, no sólo porque es el que nos permite pasar de la muestra a la advertencia, sino porque es el lugar donde comienza a aclararse la relación entre ciencia y cultura. El vínculo entre ambos

términos se manifiesta dialécticamente. Ciencia, asociado con conocimiento y saber sólo puede entenderse en una matriz cultural determinada. Y cultura aquí no es otra cosa que la plasmación de una cierta lógica social. De manera que la advertencia debe entenderse como resultado de la relación entre una cierta constitución social y sus modos de pensar, entender y aplicar el conocimiento. Lo que el monstruo advierte es, entonces, la no correspondencia entre una esfera y la otra.

Es curiosa la manera en la que se manifiesta la advertencia. Es un modo contundente, sencillo, por medio de lo monstruoso. Varias veces, a lo largo de este trabajo lo hemos mencionado, pero aquí es necesario hacer hincapié en dos aspectos: la imagen y el sonido. Y no es casual que sean el material por excelencia del lenguaje cinematográfico. Si, al comienzo señalamos que era un rasgo a tener en cuenta, la manera en la cual el cine había llevado a cabo la figura de lo irrepresentable, fue justamente porque en ella se basa la advertencia. La imaginación social-técnica contiene el germen de la imposibilidad del exceso de representación. Hay un punto donde lo posible de codificar encuentra sus límites: no se tolera verlo, no se soporta oírlo. Y a esta altura queda claro que no es (sólo) un problema estético. La fealdad que el monstruo echa en cara es la de la naturaleza humana, una naturaleza que ha mostrado sus excesos, sus zonas oscuras, su falta de escrúpulos y especialmente su incapacidad de comprender aquello que ha podido crear.

Desde esta perspectiva, quisiera poner a la figura “technicolor” del monstruo como fondo de pantalla para abordar el último punto: el de las nuevas posibilidades técnicas de manipulación sobre el cuerpo.

Si hasta mediados del siglo XX, la lógica de la medicina se mantuvo solidaria con la lógica social, permitiendo generar discursos normalizadores del comportamiento, el modelo encuentra sus límites frente a lo que denominamos “nuevas tecnologías”. Y su carácter novedoso reside en que no opera de la manera en la cual lo hacía la medicina tradicional (curando o previniendo), sino que crea herramientas que obligan a repensar la propia corporalidad.

Tal vez el ejemplo paradigmático de este cambio de perspectiva pueda ser localizado en el nacimiento de la primera bebé de probeta. Al respecto no fueron pocas las voces que se horrorizaron ante la posibilidad de engendrar vida por fuera del útero materno. Lo curioso (o no tanto) es que treinta años después, los argumentos a favor y en contra siguen siendo más o menos los mismos. Podríamos resumirlos en dos posturas contrapuestas, las llamadas posiciones humanistas y las (auto)denominadas post-humanistas². Mientras que las primeras suponen que el hombre debe ser la medida de todas las cosas, las segundas ponen en duda este parámetro con una argumentación doble. Por un lado cuestionan la categoría hombre, con lo cual ponen en duda la mencionada medida, pero por el otro se preguntan con cierta razón: si la tecnología ha permitido llegar a modificar el cuerpo, por qué en lugar de quejarse y horrorizarse no nos rendimos ante la evidencia? Al respecto señala Peter

² El paréntesis debe funcionar como aclaración a la nominalización propuesta, porque es discutible si las posturas “post” realmente pueden considerarse como tales. En resumen, se trata de pensar si realmente una es superadora de la otra o si, por el contrario deben leerse en continuidad.

Sloterdijk que “Si “hay” hombre es porque una tecnología lo ha hecho evolucionar a partir de lo prehumano (...) De modo que los seres humanos no se encuentran con nada nuevo cuando se exponen a sí mismos a la subsiguiente creación y manipulación, y no hacen nada perverso si se cambian a sí mismos autotecnológicamente³ (...)”. Notemos que ambos caminos confluyen en un problema filosófico-técnico, que obliga a revisar los supuestos sociales modernos, y por supuesto, los discursos con los que se construye esta lógica.

Porque lo que se pone en evidencia es que las nuevas tecnologías abren una brecha entre sus posibilidades reales y las metáforas a las cuales habilitarían. En otras palabras, ya no queda tan claro que el paradigma de la medicina, con su terminología, su concepción de organismo y sus mecanismos, sirva como modelo ideal de la sociedad. Y las dudas se perfilan desde varios lugares, pero principalmente porque no sólo no se puede hablar de un paradigma imperante, sino porque lo que se ha puesto en duda es la categoría de cuerpo, y en consecuencia, de hombre. Después de todo, el monstruo no es más que el resultado de esta miopía y por eso no se tolera. No es casual que quien le niegue, en primera instancia, su carácter humano, sea nada más ni nada menos que su creador.

Existen varias razones para justificar la inmediata reacción de Frankenstein, pero hay una que habilitaría a comprender la magnitud de su reacción. Él no ha creado cualquier cosa, ha creado un cuerpo con atributos humanos. Y la palabra atributos debe entenderse en un sentido literal: un cuerpo hecho de material humano, carne y hueso, las dos palabras claves que ha usado el pensamiento moderno para caracterizar aquello que no es una máquina. Pero la criatura no es cualquier cuerpo, no es cualquier “carne y hueso”. Es uno que ha exagerado las posibilidades del saber científico, y en ese movimiento ha desafiado los límites de la tranquilidad del saber. Porque no es sólo una cuestión de tamaño, es como si la ampliación de órganos le hubiera potenciado todas las posibilidades corporales, incluso las destructivas, aunque no solamente. Si la criatura se constituye como “bestia potenciada”, sus capacidades extra también se evidencian en su enorme genio intelectual y en el poder de sus sentimientos: amor primero, odio después, sin términos medios. Sucede que lo que en apariencia, ha desaparecido, es el carácter frágil de la carne, y como lo gigantesco ha tapado el carácter -sin embargo, humano de la creación- nada que él haga, ni siquiera el acto más altruista, le restituirá la “gracia humana”. Y se trata de restitución toda vez que se recuerda que el monstruo es el resultado de algo que alguna vez fue hombre, muchos hombres, muchos huesos, un conjunto de historias que confluyen en un solo ser, amnésico de su origen múltiple.

El relato, una vez más advierte una nueva paradoja: a mayor “humanidad corpórea” se pierden los atributos de lo humano. Pero esta afirmación debe ir de la mano de una advertencia: la pérdida no es para el propio ser creado, sino para la mirada de los otros. Sus demandas van en ese sentido, su exigencia parte de un reconocimiento ajeno, él ya sabe que es un hombre. En definitiva, el cuerpo del

³ “siempre y cuando tales intervenciones y asistencia ocurran en un nivel lo suficientemente alto de conocimiento de la naturaleza biológica y social del hombre, y se hagan efectivos como coproducciones auténticas, inteligentes y nuevas en trabajo con el potencial evolutivo”. SLOTERDIJK, P; “El hombre operable” en Revista *Artefacto#4*, Buenos Aires, 2001.

monstruo debe entenderse como metáfora de los excesos de la ciencia y la técnica y sus dos aspectos: el social como modo de construir identidades “imaginariamente” plenas y el individual como advertencia a las posibilidades de la imaginación humana⁴.

Llegados a este punto y para ir concluyendo, sólo resta volver una vez más a la pregunta inicial: ¿qué es ciencia y qué es cultura, pero especialmente ¿cómo se entienden y se evidencian en esta novela de terror?

A esta altura, sólo nos cabe decir que ciencia es la manera en la que se manifiesta un tipo de saber hacer social y por eso ambos ámbitos están comprometidos. La cuestión del “huevo o la gallina” aquí no tendría sentido.

Por último, hacer visible el problema en una película de miedo es válido en su doble función: la de producir extrañamiento, pero sólo para advertir, un rato después, que el problema nos concierne por el sólo hecho de ser hombres.

⁴ Esta cuestión ya se había planteado en mi artículo “*De la creación sublime al espanto de lo creado*” en Revista Artefacto #6, Buenos Aires, 2007.