

Perspectiva

La ciencia del cine: De la barraca a la obra mutante de Cronenberg

The science of movies: From the stalls to Cronenberg's mutant films.

Carlos Abascal-Peiró^{1*}

¹ Corresponsal Agencia EFE - París

Fecha de recepción: 02/01/2014 – Fecha de aceptación: 29/09/2014

Resumen

La evolución histórica del cine presenta un nexo inevitable con los avances tecnológicos y científicos. Pioneros del primer dispositivo fotográfico como Etienne Jules Marey o Eadweard Muybridge contribuyeron ampliamente a este respecto. En cuanto a la dimensión temática, géneros filmicos como la *screwball* (la comedia de enredo) o las llamadas *mad doctor movies* otorgaron a la figura del médico o científico roles centrales pese a rehuir un discurso crítico en torno a la cuestión. Figura clave, el hombre de ciencia ha sido tipificado a través del cine y de la producción televisiva a partir de papeles donde la heroicidad se confunde con la irrisión. Será David Cronenberg el revolucionario de la cuestión científica en el cine, cuestionando sus convenciones y rasgos tradicionales. Cronenberg explota su potencial y redimensiona la connotación de la ciencia, analizada menos en tanto que una amenaza y más como una oportunidad de salvación, cuando no de redención.

Palabras clave: *Cine-ciencia-representación*

Abstract

The evolution of cinema is interlocked to the technological advances, nay scientific. Among the greatest photo scientists, some pioneers such as Etienne Jules Marey or Muybridge have made major discoveries. Regarding the contents, film genres as the *screwball* comedy or the *mad doctor* movies have staged the scientist in a central role despite not proposing a deep critical comment about its recurrence. Key figure, the scientist has been canonized by the cinematic background and even trough the TV series, where they might also play a role midway between the heroism and a matter of derision. That is David Cronenberg who has revolutionized the science role by transforming all the film conventions about the subject. Cronenberg exploited its potential and presented the scientist under a new perspective where science must be seen not only as a threat but also as an opportunity for salvation, almost emancipation.

Keywords: *Cinema-science-representation*

* Correspondencia: c.abascalpeiro@hotmail.com

La ciencia del cine: De la barraca a la obra mutante de Cronenberg

“No puedo moverme sin él. No puedo dejarlo donde está.
Puedo ir al fin del mundo, puedo esconderme bajo las sábanas, puedo
hacerme tan pequeño como sea posible... Siempre estará ahí”

(El cuerpo utópico, Michel Foucault sobre el cuerpo)

El cine, y las artes representativas en su conjunto, han servido tradicionalmente a una cierta cohesión de lo que Foucault llamaba *normalidad*, es decir, consolidando o refutando qué es o no saludable conforme al marco cultural y los sistemas de creencias de una sociedad. Las buenas prácticas, las fronteras de lo aceptable y, por tanto, razonable. En este aspecto, la ciencia, cuya historia puede vincularse al hombre tanto como la vocación narrativa o el arte del relato, encuentra un reflejo propio e institucionalizado en el planeta-cine, una serie más o menos tipificada de patrones y, naturalmente, ciertas categorías subversivas.

Si nos detenemos en la génesis del dispositivo fotográfico y las evoluciones que desembocarían en aquel suburbio de Lyon, o la fundacional *Sortie de l'usine Lumière* (1885), resulta fácil constatar cómo el cinematógrafo nace del empeño épico de algunos pioneros, en su mayoría guiados por un método científico (Muybridge o Marey¹) que iluminaba ya entonces la alianza de las imágenes con la técnica, del hombre con el dispositivo. Años más tarde, esta ecuación abrazaría definitivamente la ciencia a través de la muy desconocida obra de Martin Weiser², que, en la línea del pensamiento *benjaminiano* y su elogio de las imágenes como herramientas para entender la modernidad y sus prórrogas desde un prisma participativo, supo intuir la dimensión pedagógica del cine y sus eventuales aplicaciones a la medicina. El maridaje, como veremos, adoptaría múltiples formas y puntos de vista.

Así, los primeros años del cinematógrafo alumbran un género extremadamente fértil, el film científico —los *medical Films*, muy presentes en la educación primaria estadounidense— o los etno-films de Flaherty, cuya cadencia divulgativa sentaría las bases del cine documental y su actual eclosión en forma de cadenas temáticas o de un creciente reconocimiento en el circuito de festival. El éxito fue inmediato. Si la factoría Lumière comienza a imprimir el mundo desde 1895, apenas dos años después, en 1897, el cirujano escocés John McIntyre filmaba pacientemente la articulada coreografía de una rana común. Fue el primero de muchos. La

¹ Eadweard Muybridge y Etienne-Jules Marey son dos actores fundamentales del nacimiento del dispositivo-cine. El segundo inventa el cronofotógrafo, que ya empleaba celuloide.

² El médico militar alemán, Martin Weiser, publicaría en 1919 un tratado en torno a cine y medicina: “Medizinische Kinematographie”.

ciencia de principios de siglo adivinó en el cinematógrafo un instrumento afín, ligando ambas disciplinas no ya a través de su evidente dimensión técnica, sino pensando lo científico a partir del "método-cine", señala el académico Scott Curtis parafraseando al inmenso Henri Bergson (Curtis, 2009). Nacía así, junto al *medical-film*, y casi consecuentemente, toda una corriente teórica deudora del realismo ontológico que padres de la exploración fílmica como André Bazin atribuían a la imagen como huella: capturar lo real, "embalsamarlo" (Bazin, 1980). En cierto modo, a ojos del crítico galo, el cine suponía una suerte de culminación a un proyecto histórico de la humanidad que arrancaba en los muros calizos de Lascaux y, siempre de acuerdo a Bazin, terminaba por consumarse tras la intimidad de encuadre del neorrealismo italiano. "La objetividad a través del tiempo", escribió Bazin cuando se propuso precisar el concepto cine.

Las conexiones con el pragmatismo científico y la vocación de neutralidad, de registro, eran evidentes. Es más, formas fílmicas tan asumidas como el *slow-motion* (la cámara lenta) surgen del afán de diagnosticar lo real, sumándose a la progresiva popularización de un *medical-film* que, convertido en objeto de fascinación, se alejaba del laboratorio para transformarse en espectáculo. Son los años del cine como atracción de barraca (Gunning, 1990), un auge de películas breves cuyo placer espectacular residía menos en lo narrativo y más en lo plástico según un discurso que, curiosamente, hermana aquel cine de los orígenes con la pantalla actual. Conforme a la primera teoría —aquella integrada por Balazs, Epstein o Benjamin— los *medical-films* se revelan como una exploración de las (inmensas) posibilidades del cine. La imagen-tiempo y la imagen congelada fulminaban una dialéctica vida-muerte que había vertebrado la praxis médica hasta entonces; de pronto la vida se detenía indefinidamente y podía ser diseccionada, de nuevo *vivida*: volver sobre el pasado. Esto conlleva un lógico impulso de acopio en vistas a la práctica terapéutica y la diagnosis, y las sociedades y círculos científicos secundarían efusivamente la creación de bancos de imágenes en movimiento. Es decir, un antecesor de las videotecas.

En cuanto al cine de ficción, el retrovisor apunta a una figura esencial de la imagen de evasión, el mago Méliès y, en lo que tal vez sea una de las primeras apariciones de la figura del médico, su famosa versión del enfermo imaginario que imaginó Molière, rodada en 1912. Pero, vadeando pasajes puntuales, si existe una década que dotaría al científico de un rol recurrente son los años 30, cuando el hombre de ciencia se convertiría en un personaje tipificado bajo la tradición de la *screwball comedie* —el Cary Grant paleontólogo de "La fiera de mi niña" (Howard Hawks, 1938)— y las prolongaciones posteriores del género: del químico chiflado de "Me siento rejuvenecer" (Howard Hawks, 1952) al científico de "Pijama para dos" (Delbert Mann, 1961), pasando por el doctor O'Neal de la postrera "¿Qué me pasa, doctor?" (Peter Bogdanovich, 1972). Permanentemente tocado con un batín blanco y lentes de contacto, el científico relanzaba la naturaleza ingenua, abstraída y algo naïf de la masculinidad que acuñó la *screwball* (comedia de

enredo), fundada sobre el intercambio dialéctico —y a menudo amoroso— entre un hombre manipulable y una mujer dominante y expansiva.

En ese mismo contexto, durante una década asolada por el fantasma de la depresión económica, los productores de baja chequera apostaron por una tradición literaria ya presente en Poe, Wilkie Collins y sobre todo vehiculada por el Dr Jekyll que fue Mr. Hyde, el mito de Stevenson, y que condujo a un subgénero agrupado bajo la popular etiqueta de *mad doctor movies*. De calidad desigual, los resultados alimentarían los programas dobles de domingo en la década de los 50, cultivando las pesadillas colectivas de la Guerra Fría y la fantasía catastrofista.

A partir de la apertura de miras de los *sixties*, el personaje-médico bascula según una bisagra que, primero, en el contexto de un discurso de denuncia, introducirá figuras heroicas en diversos registros: la lacrimógena “Hombres de blanco” (Richard Boleslawski, 1934), el alegato antirracista de “Un rayo de luz” (Joseph L. Mankiewicz, 1950), la crítica a la Guerra de Vietnam en “M.A.S.H.” (Robert Altman, 1970) o la defensa de la tolerancia de “El destino” (Youssef Chahine, 1997) y la reivindicación del derecho a abortar en “Las normas de la casa de la sidra” (Lasse Hallström, 1999). Por su parte, el reverso impulsaría una representación negativa del profesional científico como encarnación de lo reprobable, “El hombre elefante” (David Lynch, 1980), “La Venus negra” (Abdellatif Kechiche, 2010), “Europa” (Lars Von Trier, 1991). Y, segundo, se enrollará en un viraje cercano a lo estrafalario, la autoparodia y un acentuado patrón televisivo (“Scrubs”, 2001, NBC; “House, M.D.”, 2004, Fox; “Frasier”, 1993, NBC; etc).

Y bien. Vadeando tratamientos en exceso románticos, o tan documentales como higiénicos, existe un nombre propio a reseñar en la representación fílmica del científico, David Cronenberg. Fascinado por la histórica “The Twilight Zone” (Rod Serling, CBS, 1959), un serial sci-fy fundamental para entender el imaginario de cineastas como John Carpenter o Steven Spielberg, David Cronenberg ha consagrado una buena porción de su obra al campo científico, sus (dis)funciones y posibilidades. Se trata menos de una obsesión superficial, contextual, que de la conversión del universo de la ciencia en un eje de reflexión, no sólo a través de un discurso coherente y ciertamente complejo, sino a partir de una búsqueda formal que se traduce por una estética genuina: la cartografía de un autor.

“Para mí el cuerpo es el centro del horror... la consciencia del cuerpo es la consciencia de la muerte” (Rodley, 1992). Cuando Cronenberg pronuncia estas palabras, su obra basculaba de lo visceral cuasi-gore de un primer periodo —el *body horror*, la carne mutante y la putrefacción— hacia una intelectualización del conflicto fundamental que sellan sus films: la dualidad cuerpo-intelecto. De otra manera, una fórmula a partir de la cual, al fin y al cabo, resulta posible entender el trayecto discursivo de la ciencia desde el origen de los tiempos; la dictadura de lo empírico.

Hipnotizado por la cuestión, el autor canadiense ahonda a través de sus creaciones en los márgenes del llamado dualismo cartesiano, la mente y la carne si actualizamos el concepto original de alma que facturó Descartes. Si bien presente en las tempranas “Rabia” (1977) o “Cromosoma 3” (1979), así como en “Scanners” (1981), “Inseparables” (1988) o en la reciente “Un método peligroso” (2011), esta oposición —siempre encarnada por un científico o un médico— encuentra una cima en la muy lograda “La mosca” (1986), donde, fruto de un error accidental, un experto genético (Seth Brundle, Jeff Goldblum) adquiere progresivamente la apariencia de un insecto, siendo abocado a la muerte pese a su vitalidad intelectual. El científico según Cronenberg es retratado así como alguien reacio a asimilar lo paradójico de la distinción cuerpo/mente, puesto que si esquivamos la dimensión religiosa (Cronenberg se declara rigurosamente ateo) es fácil constatar cómo una mente lúcida desaparece si el cuerpo que la encierra también lo hace. Y de ahí la conexión entre tecnología y carne, la imposibilidad de conservar lo orgánico y la inexorable condena de una descomposición desencadenan una rebelión. Es llegados a este punto cuando la *techné*, las ambiciones del científico, se imponen como una eventual solución y donde, a diferencia de otros autores o de la cosecha *mad-doctor*, Cronenberg nunca se apresuró a demonizar a sus personajes, sino que el espectador constata una mirada esperanzadora sobre la deriva del científico. Como el muy excéntrico doctor Moreau en la novela de Wells³, estos últimos se muestran convencidos de que el horizonte de sus ensayos desemboca en un paisaje ventajoso: el Seth Brundle de “La mosca”, durante la fase final de su (naturalmente) *kafkiana* metamorfosis, evita lamentarse y, por el contrario, ensalza las nuevas posibilidades de su fisionomía pese a saberse preso de un estado monstruoso y, tarde o temprano, fatal. Cronenberg subraya continuamente la humanidad del poblador de laboratorio, la humanidad como elemento vivo y, por tanto, reservado a la corrupción. Y de nuevo, otra fantasía mítica de la investigación científica, la prórroga de la vida y —conclusión del círculo— el retorno al cuerpo, “el pequeño fragmento de espacio donde estoy, literalmente, encarnado”, garabateaba Michel Foucault.

Por otra parte, la diagnosis. Tanto aquí como en otras mutaciones de la filmografía Cronenberg, la degradación física del personaje recalca, desde los moldes de lo paranormal, una metáfora de la enfermedad. Cómo nos convertimos en *otros* sin dejar de ser nosotros, o un interrogante habitual en el imaginario de una década, los 80, que se enfrentó al drama del VIH y su gradual deterioro del rostro y la morfología del enfermo: el no reconocimiento. La ciencia en Cronenberg se reivindica como una forma de alteridad, causa y efecto —del científico introvertido y algo lunático a las insólitas consecuencias de su trabajo, la enfermedad—, pero, al tiempo y de forma

³ “The Island of Doctor Moreau” (H.G. Wells, 1896)

complementaria, como un modo (habitualmente creativo) de gestionar la alteridad (el enfermo, el *freak*, posee una segunda vida y novedosas funciones corporales). La ciencia y su recurso tecnológico, como *creative acts*, admite Cronenberg (Rodley, 1992) en lo que tal vez sea un guiño al sugestivo concepto de evolución creativa que impulsó Henri Bergson, que actualizaba el darwinismo oficial conforme a una visión omnívora de la capacidad de creación humana y sus repercusiones en la evolución del *sapiens sapiens*.

En definitiva, el último cine nos devuelve otra imagen del científico, una suerte de Prometeo investido de un poder susceptible de volverse contra sí —y así sucede en la mayor parte de los casos— cuyos efectos, más allá de detonar una derivación grotesca, una malformación en apariencia, conllevan cierta autorrealización, reafirmando la libertad creativa del género humano. A menudo física, la mutación funciona como una metáfora de lo patológico —del sida o el cáncer a las formas más agresivas de drogadicción— en la cual la decadencia de la carne (la *flesh*) sirve de eco a los males de una sociedad y, al tiempo, en la representación descarnada, recupera un discurso ligado indisolublemente al método científico y en tantas ocasiones desatendido: el humanismo.

Referencias

- Bazin, A. (1980). *The Ontology of the Photographic Image*. New Haven: Leete's Island Books.
- Gunning, T. (1990). *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-garde*. London: BFI Publishing.
- Panese, F. (2009). *Décrire et convaincre: rhétoriques visuelles de la cinématographie en médecine*. *Gesnerus* 66, 1-2, 40-66.
- Riches, S. (2012). *The Philosophy of David Cronenberg*. Kentucky: American University Press.
- Rodley, C. (1992). *Cronenberg on Cronenberg*. London: Faber & Faber.
- Scott, C. (2009). *Between Observation and Spectatorship: Medicine, Movies and Mass Culture in Imperial Germany*. New Barnet: John Libbey.