

PORTADA



Dos fotogramas de *El Doctor Frankenstein*, producida por Universal Pictures y dirigida por James Whale, 1931.

El monstruo es el *otro*

La multiplicación exponencial de lo monstruoso como encarnación de la otredad es una de las características más controvertidas de una civilización que se pretende racional y científica. Frankenstein y su llegada al cine supusieron una gran conmoción. *Por Jenaro Talens*

L'Enfer, c'est l'Autre, escribía Jean Paul Sartre en su conocida pieza dramática *Huis clos* en plena ocupación alemana de París. Más allá de las implicaciones filosóficas que subyacían al drama sartreano, lo que quizá más llame la atención es la rabiosa actualidad de la fórmula; que décadas después la idea de culpabilizar al *otro* haya calado hasta tal punto en el imaginario político y cultural de la mal llamada "sociedad del conocimiento". La demonización de cuanto conlleva la irrupción de lo diferente en la supuesta normalidad de lo asumido como común y *natural* ha acabado convirtiéndose en principio rector de muchos comportamientos tanto públicos como privados. Desde la conversión de la figura del inmigrante en una suerte de caballo de Troya, pronto a subvertir los valores convencionales de Occidente, hasta el sistemático cuestionamiento de los derechos de las minorías étnicas, sexuales o de cualquier otro tipo, pasando por la persistente voluntad de imponer las propias creencias a todo bicho viviente —sean estas islámicas o nacionalcatólicas—, la idea de convertir la diferencia en indicio de peligro y subversión parece ser, cada vez con mayor fuerza, una de las características más reconocibles del mundo actual en los inicios del tercer milenio.

Cuando lo que conocíamos como sociedad del bienestar empieza a ser, no ya cuestionada, sino consciente y sistemáticamente enviada al desguace, tal vez resulte oportuno reflexionar sobre la razón profunda que motivó su nacimiento: el miedo a los avances de una revolución que, se pensaba, olía a azufre. Fue su mismo carácter de placebo lo que ha permitido que, una vez evacuadas las métricas de su nacimiento, tras la caída de la Unión soviética y del muro de Berlín, ya no resulte necesaria su existencia ni como metáfora farmacéutica. Muerto el perro, se acabó la rabia.

El cine y la literatura de la segunda mitad del siglo XX e inicios del actual han colaborado de manera sistemática a propagar ese miedo a lo diferente (o desconocido) como peligro siempre presente y ante el que no había que bajar la guardia. Desde los monstruos del espacio exterior (se llamasen *The Thing* o las varias manifestaciones de *Aliens*) hasta las más sutiles corporeizaciones de diversas abducciones (recuérdese *La invasión de los ladrones de cuerpos* de Don Siegel, en pleno inicio de la guerra fría, sin olvidar las series televisivas tipo *The Invaders* o *X-Files*, o los *bestsellers* que remiten a las constantes teorías de la conspiración universal del tipo de *El código Da Vinci* o similares) los relatos que han alimentado la imaginación de

lectores y espectadores han sido pródigos en mostrar la variedad de apariencias que puede adoptar el mal. Nada de ello sería demasiado importante si no fuera porque ha acabado contaminando los modos de ver e intervenir en el mundo real de cada día. ¿Qué sentido tendría, sino, llamar a una guerra económica una cruzada contra el *Eje del mal*? Hace poco tiempo, y ante la sospecha de que EE. UU. fuese invadida por *muertos vivientes* (sic), hubo un debate en el Parlamento de Canadá sobre cómo reaccionar ante la posibilidad de que los susodichos *walking dead* atravesasen la frontera. Es posible que los parlamentarios canadienses que llevaron el tema a la Cámara para su discusión lo hiciesen como forma de mostrar el absurdo de todo el asunto, pero aún así.

El miedo al *otro* no es nuevo. Lo importante es que, en una época donde la superstición parecía superada por la racionalidad y el pensamiento científico, la multiplicación exponencial de lo monstruoso como encarnación de la otredad sea constante. Los tiempos que corren están acabando por parecer una vieja repetición de los años treinta, aunque sea como parodia. A título de ejemplo, no parece casual que los tres mitos que Hollywood asumió como bandera, tras el crack financiero de 1929, tuviesen que ver con este tema: *Frankenstein*

(James Whale, 1931), *Drácula* (Tod Browning, 1931) y *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933).

La novela de Mary Shelley puede leerse como metáfora de un proceso que implicaba, en su momento, un modo de intervención para producir un mundo nuevo y no solamente una manera nueva de escribir sobre el mismo viejo mundo.

En efecto, la criatura, compuesta con fragmentos de cadáveres, no era presentada como un monstruo, sino como una anomalía: era *diferente* y era esta misma diferencia la que lo transformaba en un ser monstruoso para el resto de la sociedad.

Drácula, por su parte, puede ser asimismo considerado, junto con Frankenstein, otro de los mitos fundadores del imaginario social de la modernidad. Tanto uno como otro, la criatura del Frankenstein de Mary Shelley y el Drácula de Bram Stoker, representaban de manera oficial la monstruosidad, es decir, la tipifican en periodo inmediatamente posterior al cenit de la Ilustración. Ambos sintetizan, en efecto, lo siniestro, como característica consustancial del mundo en el que nos movemos. No debemos olvidar que tanto uno como otro, en primer lugar el mito de Frankenstein como base y, más tarde, el mito de Drácula como desarrollo, son textos escritos en dos momentos históricos diferentes, pero que comparten una cierta base común: surgir en el interior de lo que podemos considerar la lógica cultural del imperio del momento. Ambos pertenecen al ámbito de influencia del Imperio británico; las dos son novelas inglesas, aunque una se escriba en Ginebra (la de Mary Shelley) y la otra en Londres.

Las dos narraciones surgen en un mundo cuya aparente solidez y cuya lógica explicativa empieza a descomponerse y que, de hecho, estará definitivamente con la pérdida de hegemonía del Imperio británico después de la Primera Guerra Mundial. En ese momento, quien pasa a primer término, tomando el relevo, es el imperio americano al asumir, no solo el poderío económico y militar, sino también los mitos sintomáticos de Frankenstein y de Drácula, apropiados por el nuevo gendarme de Occidente de una manera un tanto peculiar y reductora, primero como adaptación para la escena de Broadway y luego como películas de éxito.

Frankenstein, como sabemos, es el nombre de un médico ginebrino que crea, con trozos de cadáveres, un cuerpo vivo, y ese cuerpo, conforme se va reconociendo en su soledad y en su diferencia, toma también conciencia de que la sociedad le rechaza, fundamentalmente porque no es como los demás.

En ese sentido, la novela era, al mismo tiempo que una metáfora sobre la ciencia, la modernidad y el mito del progreso, una reflexión sobre la dificultad de abrirse camino en un mundo que no acepta lo diferente. Cuando el cine la incorpora a su universo, la historia es utilizada como metáfora del peligro que supone el ir contra las leyes, no ya de la cultura, sino de la naturaleza, entendida como algo que nos viene dado de una vez por todas y que nosotros no somos quienes para contradecir. No es casual que, contra lo que era habitual, el filme se abriese con un prólogo en el que el productor advertía que la película que íbamos a presenciar trataba de lo que puede suceder cuando queremos suplantar a Dios. Recordemos que la criatura es obra de un médico que intenta conseguir, en un laboratorio, lo que siempre se supone patrimonio de la divinidad: crear vida (es el mismo pecado original de Adán y Eva, si aceptamos

que la famosa manzana no es sino una alegoría de la relación sexual).

La novela, en ese sentido, permitía ser leída como una especie de blasfemia, y no es casual que en un país tan religiosamente reaccionario como el norteamericano, la idea de castigar esa voluntad de rebelión pareciese fundamental. De hecho, quien dirigió la adaptación, un cineasta europeo trabajando en EE. UU., intentaba hacer una lectura menos sesgada, presentando a la criatura como una víctima y no como un verdugo. No deja de ser curioso que la película circulase con el corte de varios planos muy importantes (y que se haya visto por lo general de ese modo, salvo en las copias recientes que reconstruyen el filme de Whale en su integridad). Esos planos cortados corresponden a la escena en que la criatura, que ha abandonado la casa del médico, se encuentra con una niña al borde de un lago. La niña, a quien no asusta el aspecto del extraño (los niños, en su inocencia, aún no han interiorizado el miedo al *otro*) le invita a jugar con ella. El juego consiste en arrojar flores al agua y ver cómo la corriente las arrastra. Cuando la criatura termina con las flores que le ha dado la niña, mira con nerviosismo sus manos vacías, luego coge a la

Convertir la diferencia en indicio de peligro es la característica del mundo actual

niña (una flor como las otras) y la lanza al agua, esperando (suponemos) que flote también. La niña, que no sabe nadar, se hunde sin embargo, ante la desesperación de la criatura, que no entiende lo que ocurre y huye despavorida del lugar, mientras en paralelo avisan al doctor de que su creación ha escapado de casa y anda suelta por la ciudad. En la versión que normalmente se conoce, toda esta secuencia, de 5 minutos de duración, ha desaparecido. De la imagen de la criatura mirando con extrañeza sus manos vacías pasamos, por corte directo, a la de un padre que lleva en sus brazos el cadáver de la pequeña. El accidente inesperado se ha convertido, así, para los espectadores en un crimen, y la criatura en un monstruo. Este desplazamiento, que transforma lo que era una metáfora sobre la tolerancia en un síntoma de la necesidad de defendernos de lo que no es como nosotros, resulta bastante similar al que opera en la utilización, por parte del cine, de un personaje tan emblemático como es el de Drácula.

Más allá de las connotaciones de posesión demoníaca que suelen acompañar al tema del vampiro, el personaje de Stoker —del que solo sabemos lo que otros dicen de él, por cartas, diarios, etc., pero que nunca aparece como tal—, como ocurre

con el Mr. Hyde de Stevenson, parece remitir a ese *otro* interior, poco amante de someterse a las leyes represoras de las convenciones morales imperantes, sobre todo en el orden de lo sexual; un *otro* interior que todos podemos ser y al que el puritanismo victoriano insistía en negar (no es casual que ambos son coetáneos del famoso Jack el Destripador).

No parece gratuito que el actor elegido por Browning para encarnar el personaje, el húngaro Bela Lugosi, se presentase con un maquillaje que recordaba de inmediato la figura del *latin lover* por excelencia del cine inmediatamente anterior, Rodolfo Valentino. Por su parte, el gorila provenía (al igual que Drácula) del tercer mundo, ajeno a las ventajas y los avances del “progreso”, y es su entrada en la sociedad “civilizada” de Nueva York la que genera su desubicación y el conflicto. El *extranjero*, el *diferente* exterior y el *diferente* interior no son sino la personificación de lo monstruoso y deben ser destruidos. ¿No resuenan estas tres metáforas en las posturas antiinmigratorias, misóginas y/o homofóbicas tan subrepticamente reintroducidas estos últimos tiempos en ciertos discursos “oficiales”, tanto políticos como episcopales?

Sin embargo, la demonización debía ser lo suficientemente sutil y nunca explícita (lo que ocurre en los tres casos citados) para no despertar el rechazo frontal del sistema. En ese sentido, el error “político” de Tod Browning en la película que realizó tras el éxito de *Drácula*, *Freaks* (1932), fue mostrar abiertamente sus cartas. Basada en un relato corto de Clarence Aaron Robbins (de quien el director ya había adaptado su novela *The Unholy Three* en 1925), la película, interpretada por personas con deformidades físicas e incluso con problemas psiquiátricos reales, narra la venganza de un enano, artista de circo, sobre una seductora trapezista sin escrúpulos que, en connivencia con el hombre forzudo, intenta quedarse con su dinero casándose con él. La solidaridad del grupo de trabajadores hacia su compañero burlado, que hizo definir el filme a algún crítico, muchos años después, como un alegato en favor de la tolerancia, hace que incluso el espeluznante final adquiriera el aspecto de un acto de justicia poética. Los verdaderos monstruos eran, en suma, los personajes *normales*, es decir, nosotros, no *el otro*, y eso era demasiado duro de digerir. Como consecuencia, Browning inició un rápido declive que le hizo desaparecer de la industria a finales de esa misma década.

Hace pocas semanas, la nieta de un amigo, de cuatro años de edad, volvió alteradísima del colegio de monjas donde sus padres la habían inscrito. “Abuelito”, dijo ante nuestro estupor, “nos han contado la vida de Jesús. Lo torturaron, lo mataron y resucitó. ¿Jesús es un *zombie*?”.

Definitivamente, los niños son los únicos monstruos de verdad que aún quedan. Por eso, además de una esperanza, son un peligro público. No es raro que quienes nos gobiernan prefieran educarles con el catecismo antes que con la educación para la ciudadanía. ✦

Jenaro Talens es autor de *El sujeto vacío y Oteiza* y el cine, *entre otros ensayos. Su dilatada trayectoria poética presenta títulos como* Tábula rasa *y* Un cielo avaro *de esplendor. Hasta 2011 fue catedrático de Literaturas Hispánicas.*