

EL RIESGO O LAS SOMBRAS DEL PROGRESO.
ELEMENTOS DE UN DERECHO *PROMETEICO*
LA MALDICIÓN DE FRANKENSTEIN (TERENCE FISHER, 1957)

David San Martín Segura
Universidad de La Rioja

«*el progreso*, ese futuro rotativo
que aplasta y arrolla sus propias premisas»
Christian Ferrer (2000: 11)

1. PENSANDO EL MODERNO PROMETEO

«-¿Quién ha sido capaz de detenerle? Eso es tan difícil como intentar encerrar al viento o detener un torrente utilizando un dique hecho de frágiles cañas» (Shelley 1818/1994: 114). Tal es el escepticismo del Doctor Victor Frankenstein -atormentado por los desmanes causados por su engendro-, ante la hipótesis de que el monstruo hubiera sido efectivamente capturado y neutralizado en su poder destructor. La criatura, huida del laboratorio donde fue fabricada, ha desencadenado una serie de sucesos dramáticos cuya contención, tal y como Frankenstein intuye, excede posiblemente las capacidades de todo ser humano.

Quisiera retomar este breve pasaje de la novela de Mary Shelley, que en buena parte sintetiza el problema del relato, para ilustrar una de las cuitas que para la teoría jurídica puede derivarse de la hipótesis de la «sociedad del riesgo», según su descripción por Ulrich Beck. Se trata de manifestar las incertidumbres que se ciernen sobre el Derecho en cuanto a su capacidad para gestionar un objeto que, en principio, le es un tanto extraño; de evaluar su aptitud para regir la vida de un *ser* que difiere de aquél en torno al cual el Derecho moderno fue concebido. Frente al *hombre* y su actuar humano, el Derecho ha tenido que acomodarse a la vida de un producto de creación humana pero que, en gran medi-

da, como el monstruo, también ha adquirido cierta autonomía respecto a su productor: la *máquina* y sus incansables mutaciones o, de forma más abstracta, la realidad alumbrada por la *técnica*. Desde el siglo XIX el Derecho, como la sociedad industrial en su conjunto, se ha confrontado con las consecuencias del progreso técnico. Más aún, a finales del siglo XX se ha planteado insistentemente si el Derecho de raíz ilustrada, con su forma de responsabilidad culposa y causal, su pesada carga probatoria, su anhelo de fijación y solidez, no es más que un instrumento ilusorio y débil («un dique hecho de frágiles cañas») para contener los peligros provocados por el devenir tecnológico. La duda que surge de uno u otro modo al pensar la cuestión tecnológica desde lo jurídico –o, más bien, al pensar la razón jurídica desde el imperativo técnico– es si en definitiva, y parafraseando a Günther Anders (1963), en su avance impetuoso la tecnología provoca insistentemente la *obsolescencia del Derecho*.

La respuesta es necesariamente ambigua. Por ejemplo, la apabullante proliferación de normas jurídicas de todo rango, en pos de la regulación de los productos tecnológicos y sus consecuencias, invita a considerar tanto una presencia sin precedentes del Derecho en la vida social, como una cierta devaluación de la realidad jurídica por, podríamos decir, problemas de «sobreproducción». En el mismo sentido, la colonización del Derecho por normas, criterios y conceptos procedentes del universo tecnológico podría entenderse como un vaciamiento de contenido de la norma jurídica o como una reinención del propio concepto de Ley, más allá de cualquier ideal de generalidad y abstracción.

Las posibilidades de utilizar la ficción de Frankenstein en este planteamiento pasan por recuperar el verdadero eje de la novela de Shelley, un aspecto sin embargo bastante ninguneado por las sucesivas adaptaciones cinematográficas. Se trata de poner en primer plano el conflicto entre Victor Frankenstein y su criatura, de dar el protagonismo al Doctor y las ambivalencias de su proceso de creación y no tanto al monstruo en sí mismo considerado. La principal virtud de la versión dirigida por Terence Fisher para Hammer films en 1957 –*The curse of Frankenstein* (*La maldición de Frankenstein*)– es precisamente retomar ese aspecto del relato, alejándose de la línea marcada por la Universal durante los años treinta y cuarenta mediante la poderosa imagen de Boris Karloff en el papel de la criatura.

La ruptura estética planteada por la película de Fisher, primera versión del monstruo rodada en color, es evidente. Su *technicolor* dota a las imágenes de mucha mayor crudeza respecto al terror clásico de la Universal con sus legendarios monstruos góticos. El impacto de *The curse of Frankenstein* entre el público de 1957 –para quien el arquetipo del terror estilo Béla Lugosi no resultaba ya demasiado inquietante– fue notable, y de hecho la película marcó el estilo de la Hammer durante la década siguiente, logrando la renovación del género y el éxito para la productora británica. Pero, en el caso de Frankenstein, el cambio estético acompañó al mismo tiempo una atención más respetuosa al relato ori-

ginal, no tanto en la trama como en su carácter o núcleo temático. La propia apariencia del engendro, interpretado ahora por Christopher Lee, mucho más sórdida, con las heridas apenas cicatrizadas y las costuras torpes, se aproxima más a la concepción de Shelley que la imagen, sin duda más célebre, creada por la Universal¹. Pero, sobre todo, la relación que la película plantea entre Victor Frankenstein (Peter Cushing), Paul Krempe (Robert Urquhart) y la criatura, pese a las diferencias notables con los personajes creados por Mary Shelley, es fiel a la complejidad de la novela respecto a las ambivalencias del conocimiento, los límites del imperativo científico-técnico, las concepciones en torno al progreso y la dimensión ética del ser humano.

Es esa complejidad la que ha otorgado a la figura de Frankenstein un carácter preformativo (Morton 2002: 45) como metáfora capaz de permear la cultura de las sociedades industriales a través de múltiples interpretaciones del relato, usado para pensar desde la noción de trabajo alienado hasta la cuestión del género y la teoría *queer*². No obstante, como advierte Vega Rodríguez (2002: 137), entre todas las posibilidades hermenéuticas que admite el libro, la única incuestionable es la sugerida por la propia autora a través del título: «el moderno Prometeo». Como es sabido, Frankenstein propone una revisión del mito griego popularizado por la tragedia atribuida a Esquilo (525 a.C./1986). Se plantea casi como un *détournement*, en la medida en que el Prometeo benefactor de la humanidad de la tradición clásica, el Titán afín a los mortales que robó el fuego a los Dioses para entregárselo a los hombres, y fue por ello encadenado a una roca, se convierte en la piel de Victor Frankenstein –que ha robado el «secreto de la vida»– en una desgracia, casi en una maldición para quienes le rodean. La creatividad asociada a Prometeo, su carácter intrépido y benefactor, se oscurece en la versión moderna bajo el impulso autorreferente de la indagación científica y la producción tecnológica en el contexto de la sociedad industrial.

1. Curiosamente, la decisión de la Hammer de optar por un maquillaje totalmente distinto al elaborado por Jack Pierce para la Universal se debió a precauciones de tipo legal. Sin embargo, el resultado logrado por el maquillador Phil Leakey es más verosímil con la premura y la falta de miramientos del Doctor, demasiado excitado por la culminación de su experimento como para entretenerse en detalles estéticos (Fernández Valentí y Navarro 2000: 222).

2. Buena muestra de esta versatilidad son las aproximaciones recogidas en Behrendt (1990) o en VV.AA. (1997). Desde el punto de vista de la proliferación de versiones del relato en literatura y cine, Morton habla de «Frankenphema» –trazando un paralelismo con la idea de grafema, unidad mínima de un sistema escrito– para aludir al nudo de elementos culturales surgidos de Frankenstein, a una especie de núcleo derivado de la novela de Shelley retomado en medios creativos diversos (Morton 2002: 47-48). Basta pensar en la saga de películas «tipo Frankenstein», en la que cabría incluir desde los replicantes de Blade Runner hasta todos los cyborgs, clonaciones y experimentos genéticos varios, que en su mayor parte abordan la cuestión de la identidad humana.

Incluso formalmente *Frankenstein* es una desviación de los géneros narrativos. Curiosamente la novela tuvo su origen en un juego literario en torno a historias góticas de fantasmas, propuesto por Lord Byron como pasatiempo para una noche lluviosa en su casa de Villa Diodati, cerca de Ginebra³. No obstante, la idea que Mary Shelley concibió guardaba sólo aparentemente los cánones del terror gótico, y en realidad los trascendía. *Frankenstein* no es una historia de horror sobrenatural, sino de otro género más reciente: la ciencia ficción, con su sensibilidad característica para plantear interrogantes sobre el sentido del progreso humano⁴. *Frankenstein* se inscribe en toda una tradición literaria y fílmica sobre criaturas creadas artificialmente, que enlaza el Golem con los autómatas hasta llegar a los cyborgs contemporáneos (Pulido Tirado 2006: 79). De este modo, bajo una engañosa apariencia gótica, el relato proporciona un testimonio cultural –sintetiza la actitud romántica de recelo sobre la condición humana– y sobre todo sociopolítico. Refleja la inquietud ante un universo social sacudido por el avance del industrialismo, ante las fuerzas que ya a inicios del siglo XIX comienzan a desencadenarse bajo el capitalismo industrial, como régimen de producción y de vida, y su fuerza erosiva sobre los pilares de la organización social. Shelley aborda este escenario partiendo del dilema del conocimiento como sustento de la idea moderna de progreso⁵. Se trata del conflicto entre la promesa de totalidad, de plenitud, de avance perpetuo y de crecimiento que inspira el conocimiento científico, y la sospecha

3. Los acontecimientos de Villa Diodati entre el 15 y el 17 de junio de 1816 forman parte de la Historia de la Literatura, e incluso han sido objeto de varias películas como *Gothic* (Ken Russell, 1986), *Remando al viento* (Gonzalo Suárez, 1988) y *Haunted Summer* (Ivan Passer, 1988), que ahondan en las complejas relaciones entre el grupo reunido aquel verano en la casa alquilada por Lord Byron y que fueron el trasfondo del germen de *Frankenstein*. La idea de Shelley, después convertida en novela, fue la respuesta al reto lanzado por Byron a su grupo de invitados para que cada uno de ellos concibiese una breve historia de fantasmas.

4. Realmente *Frankenstein* juega a transgredir los elementos del terror gótico moviéndose en parte dentro de sus mismos parámetros formales. Véanse al respecto Vega Rodríguez (2002: 112), Ménégaldo (1997), Lecerle (1997).

5. La novela es reflejo de los cambios de paradigma en la ciencia que se producen a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, y que revelan una nueva preocupación por la cuestión de la «vida» desde diversas perspectivas –Foucault se ocupó ampliamente de este hecho desde el punto de vista de las relaciones poder-saber (cfr., entre otros, Foucault 1984)–. Al nacimiento de la biología y su relevante desarrollo en Gran Bretaña, cabe sumar los descubrimientos sobre el papel de la electricidad en el funcionamiento de los organismos vivos –basados a su vez en los hallazgos de Franklin sobre la conductividad eléctrica–, especialmente por Luigi Galvani, que daría lugar a toda una corriente conocida como «galvanismo» y cuya influencia en *Frankenstein* es patente. A finales de siglo Galvani logró dotar de movimiento a las extremidades del cadáver de una rana mediante electrodos aplicados a su musculatura. Es sabido que Mary Shelley tenía gran interés por los avances científicos de su tiempo y que pudo tener acceso a su conocimiento desde muy joven, en un primer momento a través de la biblioteca de su padre, el filósofo William Godwin.

simultánea de destrucción, de horror, de sometimiento, que ese mismo ansia encierra⁶.

Mientras el Doctor Frankenstein es la imagen misma del imperativo científico-técnico («debe hacerse todo aquello que se pueda hacer» y «la posibilidad de hacer debe ser siempre ampliada») así como de la metafísica de un progreso autorreferencial que no conoce ningún valor fuera de sí mismo, su criatura puede entenderse como una doble metáfora. Por un lado, el engendro que se revela contra su creador expresa el reverso incontrolable del progreso técnico convertido en automatismo social, casi en movimiento reflejo. Por otro, el monstruo puede leerse como metáfora del nuevo hombre que impone el capitalismo industrial, un hombre obligado a adaptarse a la máquina en el ejercicio del trabajo abstracto y, por lo tanto, impelido a deshumanizarse al menos en parte, empujado a una humanidad «degradada».

El Derecho es un producto contingente de la vida social, sometido a sus mismos avatares materiales, y por lo tanto no escapa a los breves de una sociedad que avanza tras el imperativo tecnológico. Más aún, como sistema que pretende una regulación formal y estable del desarrollo social, el Derecho se ve especialmente afectado por un proyecto que impone su propio ritmo de avance a costa de cualquier sólido que encuentre en el camino. En este sentido, la coyuntura del sistema jurídico bajo la tecnocracia puede ser observado estirando la doble metáfora que propone la criatura del Doctor Frankenstein. Por un lado, a través de la centralidad social de la técnica y su fuerza de desplazamiento o de subordinación de los propios caracteres humanos, imponiendo en este caso la adaptación del Derecho al actuar del producto técnico. Por otro lado constatando, pese a tales esfuerzos, las dificultades del sistema de regulación social, concretamente del sistema jurídico, para gestionar el desarrollo técnico y sus consecuencias. Para tales propósitos, la teoría «macrosociológica» de Ulrich Beck y su idea un tanto difusa de riesgo debe ser concretada en torno al problema específico del imperativo técnico. Para lo cual propongo, en primer lugar, retomar las tesis de Günther Anders, que construyó una teoría original sobre el problema técnico, precisamente dando otra vuelta de tuerca a la fértil metáfora de Prometeo⁷.

6. Como advierten Fernández Valentí y Navarro (2000: 66), si bien los autores románticos «vieron en el progreso científico la posibilidad de un conocimiento empírico, materialista, del mundo que les rodeaba», conservaron una parte de su mirada en un lado «oculto» de la naturaleza, en su aspecto incognoscible y no sometible que «encierra una fascinante promesa de destrucción, de horror».

7. Hablamos por extensión de un Derecho *prometeico* para aludir al avance del sistema jurídico en su persecución del riesgo tecnológico. Boustany, Halde y Antaky (1998) han llevado también esta metáfora al terreno jurídico.

2. FRANKENSTEIN ANTE LA CRIATURA: IMPERATIVO TÉCNICO Y DESVELOOS PROMETEICOS

Como se ha apuntado antes, el interés de la figura de Frankenstein va más allá de la consideración del monstruo como experimento fallido. La especulación del relato es más compleja, y se dirige a la actividad del Doctor y su relación con el fruto de su trabajo. A este respecto, quisiera partir de la tesis que ha planteado Michie (1990: 95), en el sentido de que Victor Frankenstein realmente no lleva a cabo un acto de *creación*, sino un específico *proceso de producción*. Tal hipótesis permite descender desde el problema genérico del conocimiento humano hacia la cuestión, mucho más concreta, de las formas sociales bajo la sociedad industrial y los conflictos derivados de la misma. La atención dedicada por Mary Shelley en la novela al extenuante trabajo de Victor y sus efectos alienantes hasta el momento de la activación del ser -instante en el que el relato apenas se recrea-, y la subordinación posterior del productor al fruto de su propio trabajo -el engendro acabará por condicionar toda su vida y suprimir por completo su libre albedrío- podrían avalar esta tesis de Frankenstein como metáfora de la producción industrial⁸. Cabría plantearse, incluso, si el verdadero tema del relato es esa destrucción de las relaciones humanas en la persecución obsesiva de un fin que se ha diluido en el mismo proceso que lo persigue. En otros términos, el imperativo del *progreso* como un infinito proceso de producción siempre perfectible técnicamente, y al cual consagrar la propia vida⁹.

La hipótesis del «imperativo técnico», como rasgo característico de la técnica bajo el capitalismo industrial, postula precisamente esa inversión de la relación entre medios y fines. Es decir, reclama que bajo la sociedad industrial la solución tecnológica deja de ser una mera opción del desarrollo social y se escoge a sí misma «como solución final» (Ayestarán 2005: 11), imponiendo su propio ritmo de transformación social más que a la inversa¹⁰. Ésta es la observación de

8. En *La maldición de Frankenstein* el peso concedido al proceso y al instante de la creación están más equilibrados, pero no faltan alusiones al sometimiento absoluto de Victor a su trabajo, esgrimidas sobre todo por Elizabeth (Hazel Court) en forma de reproches.

9. Por ejemplo, Hindle (1994: 123) sostiene que el verdadero eje de Frankenstein es ese declive de los caracteres humanos cuando los hombres buscan obsesivamente satisfacer sus anhelos prometeicos de conocer lo desconocido. Sin embargo, la novela permite una distinción bastante nítida entre el anhelo de conocimiento -encarnado por el explorador con el que Victor se topa en el Polo y al que narrará en *flashback* su historia- y el anhelo específico de producción y de perfectibilidad técnica -representado por el propio Victor, donde la aventura del saber adquiere más bien los rasgos de un trabajo compulsivo, se convierte en *producir*-.

10. En este sentido, Lewis Mumford propuso a través de su concepto de «megamáquina» que la técnica es en realidad una «forma social» que como tal se proyecta sobre cada aspecto de la existencia (Mumford 1978b, 1934/1992). El cine constituye un buen ejemplo. Como advierte Lipovetsky, el arte no crea la técnica, es la técnica la que inventa el arte. Así, el cine es indudablemente un producto técnico (Lipovetsky 2008: 32-33).

la que Günther Anders, un *outsider* de la Escuela de Frankfurt¹¹, partió para analizar las paradojas contenidas en la relación hombre-técnica, una vez más poniendo patas arriba la figura de Prometeo¹².

Para Anders el problema que desata la técnica moderna es la *asincronía*, cada día mayor, entre el hombre y el mundo de sus productos, lo que genera un auténtico «desvelo prometeico»: «*la incapacidad de nuestra alma de mantenerse 'up to date', al corriente con nuestra producción*, por lo tanto de movernos también con aquella velocidad de transformación que imprimimos a nuestros productos (...)» (Anders 1963: 23-24). Así es como la libertad prometeica de crear siempre cosas nuevas que sustituyan a las anteriores, inmediatamente obsoletas, acaba provocando la obsolescencia misma del hombre –temporalmente finito, imperfecto y limitadamente perfeccionable, nacido y no diseñado ni producido– ante la vertiginosa evolución de sus productos técnicos. Una paradoja que concreta la inversión que Adorno y Horkheimer (1944/2007: 40 y ss.) habían planteado algunos años antes, en el sentido de que el deseo del hombre moderno de convertirse en un *self-made man*, en un producto de sí mismo como ser racional, se torna en desconcierto de sí mismo, en subordinación a la producción técnica como corolario de su misma razón instrumental. La respuesta a este desnivel prometeico, dice Anders, es un intento constante de adaptación a la máquina, un verdadero *human engineering*. El ser humano, en un estado permanente de vergüenza de sí mismo, trata de ser copartícipe de la naturaleza de la técnica, desplazando siempre más allá los propios límites de la condición humana (Anders 1963: 42-44)¹³.

11. La expresión es de De Vicente Hernando (2007: 7). Durante el siglo XX la teoría crítica, y destacadamente Adorno y Horkheimer (1944/2007), pensó la inversión paradójica que plantea el imperativo técnico –insertándolo en la cuestión más general del recorrido de la razón ilustrada– como un problema de reificación, al que la sociedad moderna estaría abocada al reducir el pensamiento a una razón de tipo instrumental. Tal reducción habría convertido el proyecto de emancipación «racional» del individuo exactamente en su contrario. Dentro de ese mismo horizonte, la propuesta de Anders es menos abstracta y más contextualizada. El argumento de que la expansión del dominio racional implica «la autoalienación de los individuos, que han de amoldarse en cuerpo y alma al aparato técnico» (*ibidem*: 44), es desgranada por Anders en una teoría sobre el modo en que dicho imperativo de adaptación se produce en el contexto del sistema de producción industrial.

12. Sorprendentemente, la obra central de Anders, *La obsolescencia del hombre* no ha sido traducida íntegramente al español –y tampoco al inglés–. Consta de dos volúmenes separados por 24 años «Consideraciones sobre el alma en la segunda revolución industrial», 1956; y «Sobre la destrucción de la vida en la época de la tercera revolución industrial», que reúne fragmentos escritos entre aquella fecha y el momento de su edición, en 1980). Anders tenía proyectado un tercer volumen que se vio truncado por su muerte en 1992. Además del original alemán, hay versión en francés del primer volumen (*L'obsolescence de l'homme*, París: Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances/Ivrea, 2002) y traducción al italiano de ambos tomos, que aquí utilizo (Anders 1963 y 1992).

13. Lo ha advertido también Christian Ferrer: el problema del tecnócrata es lograr que los cuerpos sean compatibles con las nuevas tecnologías (Ferrer 2000: 19).

En este punto es obligado volver a *Frankenstein*, ya que el relato plantea, en sentido estricto, un ejercicio de *human engineering*, un intento de metamorfosear el cuerpo para adecuarlo a la perfección de la técnica. El sueño de Victor Frankenstein es lograr un ser humano impolutamente producido. Curiosamente, la película insiste en este aspecto que quizá no es tan explícito en la novela. En aquélla el Doctor deja claro su propósito de construir un ser humano perfecto –uniendo pedazo a pedazo las manos del mejor escultor del mundo, el cerebro más brillante de Europa..., aún a costa de llevarse por delante a los legítimos usuarios de tales órganos– supliendo técnicamente la gestación humana, demasiado lenta y azarosa¹⁴. Pese al resultado un tanto cutre del experimento, Frankenstein no deja en toda la película de mostrar una fascinación casi idólatra por su producto. De hecho, su proyecto se verá culminado, al margen ya de cualquier fidelidad a la novela, en la secuela dirigida también por Terence Fisher en 1958 (*The Revenge of Frankenstein*) en la que el Doctor, tras ser guillotinado a consecuencia de sus desmanes prometeicos, se devuelve a sí mismo la vida convirtiéndose en su propia criatura. El humano-máquina, el hombre-producto, llega entonces a su expresión paroxística. Paralelamente, en la hipótesis de Anders la reificación del sujeto, problema recurrente desde Marx en el análisis del capitalismo industrial¹⁵, gira sobre sí mismo y se convierte en un anhelo del individuo, que experimenta como déficit su propia distancia con la cosa técnicamente producida (Anders 1963: 37).

Así interpretado, *Frankenstein* sería la crónica de la adaptación inversa de las cualidades humanas al imperativo técnico. Plantea Günther Anders que ese triunfo de los aparatos significa la cancelación de toda diferencia entre formas técnicas y sociales, haciendo inútil tal distinción (Anders 1992: 99). Obviamente el Derecho, como producto social, no queda al margen de esta configuración tecnocrática y de los caminos ambivalentes de la razón ilustrada.

3. PAUL KREMPE CONTRA FRANKENSTEIN: CUESTIONES DE RESPONSABILIDAD

Precisamente, el Derecho inspirado por la Ilustración sintetizó el carácter del idealismo moderno, estrictamente ligado a la filosofía antropocéntrica y humanista que situó al ser humano dotado de razón en el centro del cosmos. Como advierte Enrico Opocher, en ese horizonte «toda la realidad se disuelve en el momento dialéctico del pensamiento»; el Pensamiento, la Razón, la Idea, el Espí-

14. «Imagínate, Paul: nacerá con toda una vida de sabiduría», fantasea el Doctor Frankenstein en un momento del film.

15. Véase al respecto el primer capítulo de *El capital*, que plantea una primera teorización del problema de la «humanidad degradada» (cosificada) bajo los designios de la forma-mercancía (Marx 1867/1976: 55-117).

ritu –todos ellos determinaciones equivalentes del absoluto– se reconoce como «la fuerza creadora de la libertad que se realiza en la Historia» (Opocher 1993: 135-139). En el centro del sistema jurídico se encuentra el sujeto, armado de derechos subjetivos y con el presupuesto de su capacidad intelectiva y volitiva para interactuar por medio del contrato (ya sea privado, ya sea social) y la exigencia de responder por los daños causalmente imputables al ejercicio excesivo de su libertad de acción. Libertad, causalidad, finalidad y culpabilidad son los presupuestos ontológicos clásicamente atribuidos al sujeto de Derecho así concebido (Martínez García 1992: 119). En este contexto el Derecho se imagina como un todo unitario, como un sistema lógico con estructuras unívocas, con pretensión de plenitud y fundamentado a la luz de los principios de las ciencias teóricas, que encarnan el ideal de toda racionalidad. El fenómeno de la codificación culminado en el siglo XIX supone el paradigma de esta concepción idealista y humanista. Se persigue un Derecho racional capaz de normar completamente lo real, expresión de la aptitud ilimitada del individuo de hacer inteligible y disponible el mundo.

Sin embargo, apenas enunciado este proyecto se volvería contra sí mismo a causa de las fuerzas desencadenadas por la realización material de la razón instrumental, con el avance del capitalismo industrial. Advierte Esteve Pardo que el Derecho se ve obligado entonces a un cambio radical de actitud. El sueño de un sistema jurídico construido a semejanza de las ciencias puras, capaz de un conocimiento pleno de lo real, se reconoce inalcanzable ante la potencia y autonomía adquirida por el progreso técnico. El objetivo debe ser necesariamente más modesto, a lo sumo conseguir la regulación de las aplicaciones de los avances científicos y, sobre todo, la gestión de los cada vez más patentes peligros que ese avance genera (Esteve Pardo 1999: 17-18). Se trata de una especie de «economización» de la intervención jurídica, desplazada desde los fines hacia la eficiencia de los medios.

El desvelo prometeico de Anders se refleja de este modo en el campo concreto de la imaginación jurídica. La tecnificación del Derecho implica el intento de reinventarse para lograr normar una realidad caracterizada por avanzar a un ritmo siempre mayor. Una reinención que se produce a costa de los principios de generalidad y abstracción y del sueño de la Ley como instancia unitaria de regulación social. El ideal jurídico humanista deriva hacia la pura facticidad de la técnica y hacia una comprensión del individuo menos abstracta e ideal, podría decirse más «inmanente». El Derecho se fragmenta y se dispone a fundirse con el ritmo y el lenguaje de las innovaciones técnicas. Se hace patente de este modo el desplazamiento del centro de la autoridad social a favor del sistema técnico del que habló Lewis Mumford (1978a: 57). El Derecho, pretendida expresión unitaria del poder soberano, es en realidad un instrumento más heterogéneo, «microfísico» y regulativo, enredado en las exigencias de la razón técnica en sus diversas manifestaciones. Del mismo modo, el individuo racional y cuasi omnipotente como fundamento del sistema jurídico se ve progresivamente matizado.

Bajo ese Derecho regulativo la normación del comportamiento humano se desplaza hacia la del funcionamiento de los productos técnicos. La finalidad principal de esta forma de Derecho no es resolver conflictos –entre personas–, sino proteger el bienestar de los individuos en la sociedad tecnificada (Picontó Novales 2000: 100). Estas transformaciones son evidentes en el caso del Derecho administrativo, que ha ingeniado paulatinamente su adaptación al desarrollo de la técnica por diversas vías, como la penetración del lenguaje técnico en la norma jurídica¹⁶ o la alteración de sus propias fuentes por medio de la autorregulación, para habilitar un Derecho más débil que la forma-Ley tradicional (*soft law*), pero a la vez mucho más dúctil al ritmo de las innovaciones tecnológicas (Sarmiento 2008: 66)¹⁷. No obstante, me centraré aquí en otro reflejo de este desplazamiento del Derecho desde la relación entre los individuos hacia la interacción entre éstos y la máquina. Me referiré a sus consecuencias sobre la regulación jurídica del daño y la responsabilidad. Quizá sea éste el terreno donde se aprecie con mayor claridad la disolución del individuo ilustrado –autónomo, racional y responsable de sus actos– como unidad fundamental en el operar del sistema jurídico.

En el esquema clásico, el principio de responsabilidad es el corolario de la libertad individual, que impone precisamente un ejercicio *responsable* de dicha libertad y la obligación, estrictamente personal, de *responder* por los daños causados a los otros por un ejercicio excesivo de aquélla. El individuo culpable que ha cometido una falta de prudencia es el centro de atribución de la responsabilidad en caso de producirse un daño. En coherencia, cada individuo debe preocuparse, mediante su propia iniciativa, de los peligros que genera y de aquellos a los que pueda estar expuesto.

¿Cómo encaja ahí Victor Frankenstein y su espíritu de moderno Prometeo? Desde luego, mucho más claramente que en la novela, el Doctor de la película de Fisher es una versión bastante pobre de la virtud liberal de previsión y prudencia. Su libre actuar es obsesivo y las medidas preventivas de su experimento son poco menos que ridículas. Más aún, mientras en el libro de Shelley el Doctor recapacita sobre sus desmanes y se vuelca en la desesperada persecución de la criatura para destruirla, en el film no dejará de proteger su creación con la obstinada intención de perfeccionarla. Tendrá que ser su antiguo mentor, Paul

16. Esta colonización técnica se convierte en ocasiones en un vaciamiento de contenido jurídico, como sucede con la habitual fórmula de la «cláusula técnica» (Esteve Pardo 1999: 92-93) es decir, remisiones en blanco al «estado de la técnica», que deberá determinarse en cada momento.

17. El fenómeno de la autorregulación, cuyo producto es el llamado *soft law* administrativo, supone una delegación de la característica función administrativa de policía, otorgando a los distintos sectores «expertos», responsables inmediatos de las tecnologías que se trata de regular, la potestad de adoptar –o al menos de colaborar estrechamente en su adopción– normas o guías de conducta dispositivas relativas a una determinada actividad industrial.

Krempe, quien intente pararle los pies por cualquier medio. En todo caso, de la lectura simultánea de las dos líneas narrativas podemos deducir algo: la hipótesis de que el problema de controlar el monstruo no radica en realidad en el alcance de la diligencia del Doctor en su trabajo, sino en el carácter nuevo y exorbitante del peligro que el engendro representa. A decir verdad, en la película no hay medidas preventivas seguras que Frankenstein pueda adoptar individualmente como sujeto responsable, y en el caso de la novela no hay medios efectivos al alcance del Doctor para atrapar a un monstruo que multiplica la velocidad y la fuerza de cualquier persona. La única medida de seguridad poderosa hubiera sido -haciendo caso a Paul Krempe en el film- no producir la criatura. Pero en el contexto del relato, como en la sociedad industrial y su particular idea de progreso, ésa no parece una opción disponible.

Este carácter trágico del relato ilustra el problema al que la sociedad industrial tuvo que hacer frente, el de la evidencia de nuevas formas de daño que difícilmente podían reconducirse al principio de la estricta responsabilidad individual culposa. La vida social tecnificada, apoyada en nuevas formas de saber, reveló ciertos fenómenos que envolvían a los individuos con independencia de su actuar volitivo. François Ewald (1986) ha mostrado cómo la idea de accidente, que adquiere relevancia jurídica en la segunda mitad del siglo XIX, expresa precisamente un sentido del peligro, del daño o del «mal» que se sitúa más allá de toda subjetividad individual y se asocia al funcionamiento objetivo del sistema industrial. El accidente no es reducible a la acción de individuos culpables, sino a la sociedad conjunta en su propio desarrollo necesario. Es un producto inevitable del progreso. A diferencia del daño ocasional derivado de la falta de un sujeto, ese peculiar mal «social» que es el accidente no se debe a hechos excepcionales, sino al normal discurrir de la actividad colectiva. La respuesta jurídica a este hecho es una tendencia a la objetivación de la responsabilidad, a la proliferación de supuestos de responsabilidad sin culpa. De este modo, la moral en que reposaba en último término el sistema clásico centrado en la idea de falta (Drago 2004: 150), se diluye en la «objetividad» del beneficio colectivo logrado mediante la generalización de la tecnología, que exige a cambio asumir la normalidad de sus efectos colaterales dañinos. Decía Günther Anders que, cuando la sociedad acepta como principio obligatorio la perfectibilidad técnica, la propia exigencia moral se transfiere del hombre a la máquina (Anders 1963: 46).

El concepto de riesgo sintetiza ese principio de complejidad alumbrado por la sociedad tecnificada, que avanza más allá de cualquier esquema causal simple (Gossement 2003: 392). La «normalidad» del daño convertido en accidente, que presenta una regularidad intrínseca, es el factor que hace posible considerar, en sentido estricto, ese daño hipotético como un *riesgo*. O, más bien, los eventos devienen accidentes precisamente porque son pensados como riesgos (Ewald 1986: 19). Es así como el riesgo, en su relación con la

idea de accidente –y de nuevo frente al criterio clásico de la falta– alcanza la categoría de principio general de objetivación de los problemas sociales, como realidades mensurables y, por lo tanto, asegurables –es decir, pueden ser amortiguadas mediante su redistribución y la asignación de compensaciones, tanto por el Estado como por entidades privadas–. De este modo, el riesgo se perfila como una tecnología jurídico-política para el gobierno de la sociedad tecnificada, un modo de disponer sus elementos para garantizar el curso del «progreso», bajo la hipótesis de que sus males quedan subsumidos en la redistribución de los mismos bienes que proporciona¹⁸.

A partir de esta serie de transformaciones «el sueño de la seguridad se vincula a la utopía científica de una capacidad cada vez mayor de controlar los riesgos» generados por la propia sociedad industrial (Ewald 2002: 282). La gestión del riesgo sustenta así el principio de progreso, permitiendo a la sociedad mantener intacto el paradigma técnico y la idea de control racional sobre sí misma, ofreciendo la esperanza de una sociedad cada vez más (técnicamente) segura. Ello, aunque desde el punto de vista jurídico-político debieran recorrerse caminos un tanto desviados del paradigma liberal clásico. No en vano, para el Derecho la filosofía del riesgo supone una alteración considerable de su rol social, generando una creciente ambigüedad entre lo lícito y lo ilícito (Esteve Pardo 1999: 27; 2005: 56-57). Por un lado, la idea de «riesgo permitido», que alude a un mal que sin embargo debe ser tolerado en aras del bienestar colectivo aportado por cierta tecnología, es un límite extremadamente contingente y determinado extramuros del sistema jurídico. Por otro, la aceptación de la «normalidad» de los males derivados del funcionamiento de la sociedad industrial erosiona el poder delimitador del Derecho entre lo aceptable y lo inaceptable.

En definitiva, en la sociedad tecnificada el Derecho se ve impelido a transformarse ante la inercia de unos acontecimientos que, sin embargo, nunca logra adelantar. Asumiendo el ideal del modelo clásico del Derecho del primer liberalismo, Georges Ripert hablaba a mediados del siglo XX del «declive del Derecho» a la vista de la situación de la legislación contemporánea (Ripert 1949). Ese «declive» significa en realidad una reinención de los fundamentos del Derecho moderno según las nuevas condiciones materiales a las que debe aplicarse.

18. Esta lógica redistributiva de bienes y males exige superar la lógica del individuo como eje del sistema social, implica actuar a nivel de agregados de población, inaugurando la cuestión de «lo social». Lo cual confirma la advertencia de Mumford, en el sentido de que el hombre condicionado por la máquina y regulado por el sistema técnico no es tanto el hombre-individuo como el hombre-masa (Mumford 1978a: 60).

4. LA CRIATURA ANDA SUELTA: EL RIESGO MÁS ALLÁ DEL RIESGO

El riesgo, como tecnología de gobierno, se inscribe así en el centro del diseño tecnocrático de la sociedad industrial. La producción de peligros es inherente a la evolución tecnológica, pero pudiendo ser aquéllos gestionados -reducidos y distribuidos- esa evolución puede imaginarse ilimitada. Es así como tecnología se equipara a progreso y éste se concibe de forma lineal, como una síntesis del pasado y una profecía del futuro (Nisbert 1996: 19), manteniendo ambas dimensiones una continuidad unívoca. En *La maldición de Frankenstein* el Doctor no duda de la perfección de su método, o más bien de su perfectibilidad infinita -«conseguiré otro cerebro, y otro, y otro...»-. Cualquier problema puede resolverse con más y mejor tecnología. *Frankenstein*, escrito a inicios del siglo XIX, no alcanza a reflejar la segunda parte de este enunciado, que tardaría aún en concretarse algunas décadas a través de la fórmula del riesgo socializado: entre tanto que una tecnología es perfeccionada, sus daños serán socialmente prevenidos y se disolverán en el avance colectivo de la sociedad tecnificada.

Si bien el relato no llega a imaginar ese sistema de gestión de riesgos del Estado providencia, sí permite ilustrar la crisis en la que ese proyecto de «seguridad industrial» se adentra a finales del siglo XX, exaltando el reverso sombrío de las promesas de la ideología del progreso. Como confiesa Victor Frankenstein en la novela, «los sueños que había acunado y que, durante tanto tiempo, habían llenado todos mis pensamientos, se habían convertido en un verdadero infierno» (Shelley 1818/1994: 88). Se trata de la segunda interpretación que proponía al inicio, la del engendro incontrolable revelado contra su creador. La hipótesis de la «sociedad del riesgo» de Ulrich Beck se plantea precisamente como una teorización de esa crisis del proceso de modernización, que es una crisis de la idea misma de progreso. Propone una indagación de los límites del proyecto según el cual la sociedad moderna había podido afirmar el control sobre sí misma, de modo que «el industrialismo ha hecho estallar su propia lógica» (Beck 2008: 286)¹⁹.

En el centro de esa quiebra se encuentra el concepto de riesgo, o en realidad el desbordamiento del riesgo como mecanismo para afrontar socialmente el peligro en la sociedad industrial. El problema radica en la aparición de inseguri-

19. Beck retoma de forma heterodoxa la tesis de la Escuela de Frankfurt sobre la tendencia de la razón ilustrada a toparse con sus límites y convertirse en su contrario. Más aún, para el autor alemán la sociedad del riesgo es una situación en la que la crítica cultural ha llegado a ser real (Beck 1998a: 18), aunque paradójicamente la refutación de la tecnociencia no ha procedido de los argumentos de la teoría crítica, sino de la propia «evolución científica autonoimizada que, avanzando por los senderos de la ignorante especialización, no se detiene, no puede detenerse, ante la desmitificación de sus propias bases y productos» (Beck 1998b: 122). Así, en cierto sentido, la autodinámica industrial habría adoptado a su pesar el papel desmitificador de la Ilustración misma (*ibidem*: 135-136).

dades incalculables, peligros catastróficos, globales y de causas complejas, provocados tanto por la hipótesis de accidentes industriales de escala desconocida, como por la acumulación cotidiana y silenciosa de los diversos desechos del sistema industrial. Peligros de efectos potencialmente catastróficos pero indeterminados que, para Beck, nos sitúan realmente ante no-riesgos, o formas de riesgo más allá del cálculo que los define como tales, con lo que la sociedad del riesgo se presenta como una sociedad *inasegurable* (Beck 2008: 51-52)²⁰.

Es aquí donde, para Beck, la narrativa del progreso se tambalea, ya que la ganancia de poder del progreso tecno-económico se ve eclipsada por la producción de riesgos (Beck 1998a: 19), es decir, las consecuencias negativas de la creación de riqueza comienzan a no comprenderse dentro del propio esfuerzo por superar la miseria (*ibídem*: 27). En este sentido, ¿qué es la criatura de Frankenstein en cualquiera de sus versiones, sino un cúmulo de efectos imprevistos pero, a pesar de todo, inherentes a la actividad productiva que se desarrolla, y que dada su complejidad y su potencia superan toda posibilidad de gestión disponible? Leída desde Beck, la criatura huída del laboratorio propone la idea de un «progreso autodestructor» que siembra la duda en torno a las certezas aportadas por la razón instrumental. Dice el autor alemán que «las sociedades del riesgo están heridas en el corazón de la seguridad del progreso» (Beck 1998b: 291). Si la indagación de Günther Anders sobre la técnica partió del bombardeo atómico sobre Hiroshima y Nagasaki –puerta de entrada en la *tercera revolución industrial* (Anders 1992: 13)–, Tchernobyl constituye la más clara imagen de la tesis de la sociedad del riesgo (Beck 1998b: 187, 219).

Dejando a un lado las dudas que plantea el desarrollo de Beck, en su insistencia por construir una teoría macrosociológica a partir del problema singular del riesgo²¹, lo cierto es que uno de sus análisis más certeros se refiere precisamente al riesgo en su relación con el imperativo técnico, tal y como es desarrollado en su libro de 1988 *Políticas ecológicas en la edad del riesgo* (Beck 1998b). Un campo de análisis que de hecho constituye el núcleo originario de su teoría, que retoma la hipótesis de la reducción de la razón moderna a pura razón técnica (*ibídem*: 16 y 48), reinterpretando el reverso mítico de la Ilustración expues-

20. No obstante, este aspecto central de la sociedad del riesgo ha sido bastante discutido, a la vista de las evoluciones de los sistemas de aseguramiento para gestionar daños catastróficos (cfr., entre otros, Bougen 2003). El argumento de Beck parte del problema concreto de las centrales nucleares como instalaciones industriales no aseguradas.

21. No puedo detenerme aquí en las numerosas objeciones planteadas a la obra de Beck. De forma muy sucinta, aquéllas se refieren sobre todo a tres aspectos: su perspectiva excesivamente realista sobre el riesgo; su debilidad empírica, al plantear una hipótesis demasiado lineal y no considerar las múltiples mutaciones de la gestión del riesgo en la actualidad; y la excesiva abstracción de su concepto de riesgo, que pretende abarcar, a partir de una serie de equiparaciones problemáticas, campos de la realidad muy distintos entre sí.

to por Adorno y Horkheimer. Para Beck la ideología del progreso constituyó, en realidad, una inversión del «actuar racional» ilustrado, en la medida en que, bajo la compulsión del imperativo técnico, supuso adentrarse en un viaje permanente a lo desconocido, es decir, hacia los límites de toda posibilidad de control racional (*ibídem*: 215-216). La sociedad del riesgo significa la evidencia de este problema, lo que ha desatado una dinámica ambivalente. Mientras la fe en el progreso pervive y la tecnociencia se repliega sobre sí misma (*ibídem*: 117) –como el Doctor Frankenstein de la película de Fisher–, su desmitificación es cada vez más patente e irreversible –igual que el Doctor de la novela de Shelley, determinado a destruir su creación–. Así, las ingenierías de la prevención de riesgos conviven con la sospecha del riesgo desatado, degenerado en puro peligro²².

Una ambivalencia que se traduce, o incluso se amplifica, en el terreno jurídico. El Derecho, que interiorizó las construcciones de seguridad de la industria y la tecnología, deberá enfrentarse también a la crisis de esas formas de seguridad. No en vano, la crítica al Derecho es uno de los blancos preferidos de Beck, como uno de los principales agentes de la «irresponsabilidad organizada» que caracteriza la sociedad del riesgo. El Derecho se ve atrapado en la mismas contradicciones del proyecto tecnocrático, una aporía entre las exigencias de seguridad y control siempre mayores y la realidad de unos macropeligros de hecho normalizados como productos colaterales del progreso, pero cuya normalidad se comprende ahora patológica, fuera de todo optimismo racionalista²³. Beck denuncia un Derecho cuya adaptación al devenir tecnológico ha sido tramposa, operando una legalización de la destrucción y enturbiando, al mismo tiempo, la posibilidad de atribuir responsabilidades por la misma. A través de diversos argumentos Beck pone de manifiesto la ambigüedad de un sistema jurídico por un lado hipertecnificado, regulador exhaustivo de los valores límite de contaminación tolerados y de los infinitos dispositivos técnicos, pero por otro lado insuficientemente modernizado, apegado aún a formas de responsabilidad preindustriales, basadas en la prueba de estrictas relaciones causales entre acción y resultado dañoso (Beck 1998a: 34, 70; 1998b: 237, 287), esto es, un sis-

22. La redistribución del riesgo, basada en juegos de probabilidad, parece perder lustre ante el riesgo catastrófico, que inspira más bien una aversión total hacia el peligro. «Una probabilidad de accidente mantenida en el mínimo es demasiado elevada allí donde *un* accidente significa el exterminio» (Beck 1998a: 36). Las probabilidades dejan así de tener un significado relevante, y con ello se abre una brecha insalvable entre la pretensión de seguridad industrial y su percepción social. «Si la seguridad probable y la aniquilación de todas las formas de vida pueden ser matemáticamente compatibles, socialmente no lo son jamás» (Beck 1998b: 145).

23. Concretamente, para Beck se habría producido a finales del siglo XX el choque entre dos líneas opuestas de desarrollo histórico: «el nivel de seguridad basado en el perfeccionamiento de normas y controles de seguridad técnico-burocráticas y la expansión e imposición ineluctables de peligros históricamente únicos que escapan a los criterios jurídicos, técnicos y políticos».

tema de responsabilidad «insuficientemente objetivado»²⁴. De hecho, la sociedad del riesgo no es para Beck un problema físico o técnico, sino estrictamente institucional: «el fracaso fundamental, casi constante y escandaloso, de las instituciones frente a la destructividad» (Beck 1998b: 123).

La maldición de Frankenstein resulta irónica en este aspecto. Si bien el Doctor es finalmente considerado culpable, condenado a muerte por la violencia producida a lo largo del metraje, es responsabilizado por hechos erróneos. En la película el Derecho nunca llega a la verdad material del suceso, es incapaz de esclarecer las relaciones causales que provocaron los daños. De hecho, a pesar de los argumentos desesperados de Victor Frankenstein, ni siquiera llega a conocerse públicamente la existencia de la criatura. El Doctor es condenado por la muerte de Justine (Valerie Gaunt), la sirvienta, atacada realmente por el monstruo -lo que por otro lado plantearía una cuestión interesante de personalidad jurídica-.

El monopolio de racionalidad de las ciencias se ve erosionado por el ascenso de la incertidumbre, que alcanza de lleno al Derecho pese a sus esfuerzos de adaptación tecnocrática. La asincronía planteada por Anders parece no encontrar respuestas satisfactorias en el puro enunciado de la perfectibilidad técnica. Hans Jonas (1995) planteó ya a finales de los años setenta que esta coyuntura de «Prometeo desencadenado» requería romper la circularidad tecnocrática -la exigencia de que cualquier objeción contra los riesgos de la tecnología se formule en términos científicos (Beck 1998b: 207)-, reivindicando una nueva actitud ante el riesgo catastrófico. Un planteamiento que durante las últimas décadas ha cristalizado en el *principio de precaución*, idea que supone al mismo tiempo una radicalización y una contestación al principio preventivo que alumbró la era industrial²⁵.

En la película de Fisher, la respuesta de Paul Krempe al experimento de Victor Frankenstein no puede ser más explícita en cuanto al significado de la precaución: «te lo suplico, para antes de que sea demasiado tarde (...). Esto sólo conduce al mal». El terreno del principio de precaución es el de la incertidumbre científica, reclamando no obstante la adopción de medidas inmediatas para protegerse de *eventuales* consecuencias nocivas, aun antes de cualquier certeza en torno a las relaciones causales de dichas consecuencias. Planeta la toma de decisiones en un contexto de no-saber, o de saber limitado. Una decisión que

24. De ahí que la obra de Beck se haya convertido en un referente en el debate sobre la modernización/expansión del sistema penal y los peligros de estos postulados desde la perspectiva de las garantías de la dogmática clásica (Silva Sánchez 2001; Mendoza Buergo 2001).

25. Jonas no habla expresamente de precaución, sino de principio de responsabilidad, y su indagación no se dirige al terreno institucional o jurídico, sino al ético y moral. Para Jonas el potencial destructor de la tecnología ha provocado en primer lugar la obsolescencia de la ética tradicional, hecho ante el que intenta construir una «filosofía moral de la precaución» (Ramos Torre 2003: 26).

por lo tanto ya no es principalmente técnica, sino esencialmente política, y que postula una especie de prevención preventiva, una máxima anticipación.

El principio de precaución podría interpretarse como una fórmula mediante la que el Derecho logra por fin adelantar el ritmo de los acontecimientos dictado por la técnica, la ruptura de la lógica de un Derecho de ingenieros (Gossement 2003: 22). Sin embargo, observado detenidamente el principio resulta más ambiguo. La precaución no deja de ser un nuevo vaciamiento de la norma jurídica, otra huida del Derecho, no ya hacia la norma técnica, sino hacia la pura decisión política. Supone una nueva inversión de la responsabilidad, del razonamiento en torno a la falta (Drago 2004: 151), que en el fondo expresa por otras vías las impotencia jurídica para normar de forma estable –con *seguridad jurídica*– la realidad social tecnificada. Si hay quien ha planteado el principio de precaución como un «contraproyecto normativo frente a la sociedad del riesgo» (Mendoza Buergo 2005: 328), realmente postula una lógica que, más que normativa, es «excepcional» o «decisionista» (Esteve Pardo 2006: 208-209).

La película de Fisher, que huye de maniqueísmos y se sitúa en la misma ambivalencia de la técnica como dilema moderno, no abandona la ironía respecto al «precavido» Paul Krempe. Calamitosamente es él mismo quien, con su actuar terminante contra los propósitos del Doctor Frankenstein, acaba dañando el cerebro de la criatura, agravando los efectos desastrosos del experimento. La paradoja es que, sin embargo, tampoco hay certezas de que el resultado hubiera sido menos gravoso sin la interferencia de Krempe. Ésa es la incertidumbre inherente a lo que Beck denomina el derrumbe «de las fronteras entre el laboratorio y la sociedad» (Beck 1998b: 221). Una situación que provoca nuevas tensiones –y nuevas hipótesis de transformación– en el Derecho en su relación compleja con el desarrollo tecnológico.

Más que un alegato naif en la disyuntiva «a favor o en contra» del progreso técnico, *La maldición de Frankenstein* permite una indagación en el sentido concreto que la idea ha adquirido en el transcurso de la modernidad, lo que, hablando de un concepto cargado de nebulosas ideológicas, no es poco para empezar el debate.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, TH. W. y M. HORKHEIMER (1944/2007): *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. J. Chamorro Mielke, Madrid: Akal.
- ANDERS, G. (1963): *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'era della seconda rivoluzione industriale*, trad. L. Dallapiccola, Milán: Casa editrice Il Saggiatore.

- ANDERS, G. (1992): *Luomo è antiquato. Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*, trad. M.A. Mori, Turín: Bollati Borin-ghieri editore.
- AYESTARÁN, I. (2005): «El principio de precaución y responsabilidad *adversus* el imperativo tecnológico», *Debats* 89, 8-23.
- BECK, U. (1998a): *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, trad. J. Navarro, D. Jiménez y M^a.R. Borrás, Barcelona: Paidós.
- (1998b): *Políticas ecológicas en la edad del riesgo. Antídotos. La irrespon-sabilidad organizada*, trad. M. Steinmetz, Barcelona: El Roure.
- (2008): *La sociedad del riesgo mundial. En busca de la seguridad perdi-da*, trad. R.S. Carbó, Barcelona: Paidós.
- BEHRENDT, S.C. (1990): *Approachs to Teaching Shelley's Frankenstein*, Nueva York: The Modern Language Association of America.
- BOUGEN, P.D. (2003): «Catastrophe Risk», *Economy and Society* 32(2): 253-274.
- BOUSTANY, K., N. HALDE y M. ANTAKI (1998): «La Perception du risque technologi-que: Le droit entre Janus et Prométhée», *Canadian Journal of Law and Society/Revue Canadienne Droit et Société* 13(1): 125-167.
- DE VICENTE HERNANDO, C. (2007): «Introducción», en G. Anders, *Filosofía de la situación (antología)*, Madrid: Los libros de la catarata, 7-23.
- DRAGO, R. (2004): «Le principe de précaution», en G. Docker-Mach y K.A. Ziegert, *Law, Legal Culture and Politics in the Twenty First Century*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 148-152.
- ESQUILO (atribuido a) (525 a.C./1986): «Prometeo encadenado», en M. Fernández Galián y B. Pérez Morales (eds.), *Tragedias/Esquilo*, Madrid: Gredos, 539-582.
- ESTEVE PARDO, J. (1999): *Técnica, riesgo y Derecho. Tratamiento del riesgo tec-nológico en el Derecho ambiental*, Barcelona: Ariel.
- (2005): «El Derecho del medio ambiente como derecho de regulación y ges-tión de riesgos», en A. García Ureta (coord.), *Estudios de Derecho Ambien-tal europeo*, Pamplona: Lete Argitaletxea, 45-61.
- (2006): «La intervención administrativa en situaciones de incertidumbre científica. El principio de precaución en materia ambiental», en J. Esteve Pardo (coord.), *Derecho del medio ambiente y administración local*, Bar-celona y Madrid: Fundación Democracia y Gobierno Local, 201-212.
- EWALD, F. (1986): *L'État providence*, París: Éditions Grasset&Fasquelle.
- (2002): «The return of Descartes' malicious demon: an outline of a philo-sophy of precaution», en T. Baker y J. Simon (eds.), *Embracing risk: The changing culture of insurance and responsibility*, Chicago: University of Chicago Press, 273-301.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, T. y A.J. NAVARRO (2000): *Frankenstein. El mito de la vida artificial*, Madrid: Nuer ediciones.

- FERRER, C. (2000): *Mal de ojo. Crítica de la violencia técnica*, Barcelona: Octaedro.
- FOUCAULT, M. (1984): *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, trad. E.C. Frost, México: Siglo XXI.
- GOSSEMENT, A. (2003): *Le principe de precaution: essai sur l'incidence de l'incertitude scientifique sur la décision et la responsabilité publiques*, París: L'Harmattan.
- HINDLE, M. (1994): *Mary Shelley Frankenstein*, Londres: Penguin Books.
- JONAS, H. (1995): *El principio de responsabilidad. Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*, trad. J.M. Fernández Retenaga, Barcelona: Herder.
- LECERCLE, J.-J. (1997): «Frankenstein, roman du paradoxe», *Les Cahiers des para-Littératures 7: Actes du Colloque Frankenstein. Litterature/Cinéma*, 53-69.
- LIPOVETSKY, G. (2008): *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, trad. A.P. Moya, Barcelona: Anagrama.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J.I. (1992): *La imaginación jurídica*, Madrid: Debate.
- MARX, K. (1867/1976): *El Capital. Libro I, Tomo I*, trad. V. Romano García, Madrid: Akal.
- MENDOZA BUERGO, B. (2001): *El Derecho penal en la sociedad del riesgo*, Madrid: Civitas.
- (2005): «El Derecho penal ante la globalización: el papel del principio de precaución», en S. Bacigalupo y M. Cancio Meliá (coords.), *Derecho penal y política transnacional*, Barcelona: Atelier, 319-342.
- MÉNÉGALDO, G. (1997): «Frankenstein, un monster littéraire ou l'hybridation des genres», *Les Cahiers des para-Littératures 7: Actes du Colloque Frankenstein. Litterature/Cinéma*, 9-25.
- MICHIE, E.B. (1990): «Frankenstein and Marx's Theories of Alienated Labour», en S.C. Behrendt (ed.), *Approachs to Teaching Shelley's Frankenstein*, Nueva York: The Modern Language Association of America, 93-98.
- MORTON, T. (ED.) (2002): *Mary Shelley's Frankenstein. A Sourcebook*, Londres y Nueva York: Routledge.
- MUMFORD, L. (1934/1992): *Técnica y civilización*, trad. C. Aznar de Acevedo, Madrid: Alianza.
- (1978a): «Técnicas autoritarias y democráticas», en M. Kranzberg, *Tecnología y cultura. Una antología*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978, 51-61.
- (1978b): «La técnica y la naturaleza del hombre», en M. Kranzberg, *Tecnología y cultura. Una antología*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978, 159-176.
- NISBERT, R. (1996): *Historia de la idea de progreso*, trad. E. Hegewics, Barcelona: Gedisa.
- NOBLE, D.F. (2001): *La locura de la automatización*, trad. A.J. Sewell, Barcelona: Alikornio ediciones.
- OPOCHER, E. (1993): *Lezioni di Filosofia del Diritto*, Padova: Cedem.

- PICONTÓ NOVALES, T. (2000): *En las fronteras del Derecho: estudios de caso y reflexiones generales*, Madrid: Dykinson.
- PULIDO TIRADO, G. (2006): «El surgimiento de un mito moderno: Frankenstein», *Humanitas* 4, 69-92.
- RAMOS TORRE, R. (2003): «Al hilo de la precaución: Jonas y Luhmann sobre la crisis ecológica», *Política y sociedad* 40(3), 23-52.
- RIPERT, G. (1949): *Le déclin du droit: études sur la législation contemporaine*, París: Libraire générale de Droit et de Jurisprudence.
- SARMIENTO, D. (2008): *El Soft Law administrativo. Un estudio de los efectos jurídicos de las normas no vinculantes de la Administración*, Madrid: Civitas.
- SILVA SÁNCHEZ, J.M. (2001): *La expansión del derecho penal: aspectos de la política criminal en las sociedades postindustriales*, Madrid: Civitas.
- SHELLEY, M.W. (1818/1994): *Frankenstein o el moderno Prometeo*, ed. M. Serrat Crespo, Barcelona: Montesinos.
- VEGA RODRÍGUEZ, P. (2002): *Frankensteiniana. La tragedia del hombre artificial*, Madrid: Tecnos.
- VV.AA. (1997), *Les Cahiers des para-Littératures 7: Actes du Colloque Frankenstein. Litterature/Cinéma*.



LA MALDICIÓN DE FRANKENSTEIN

TÍTULO ORIGINAL: The Curse of Frankenstein

AÑO: 1957

NACIONALIDAD: Gran Bretaña

DURACIÓN: 82 min.

DIRECCIÓN: Terence Fisher

GUIÓN: Jimmy Sangster (sobre la novela de Mary Shelley)

MÚSICA: James Bernard

FOTOGRAFÍA: Jack Asher

INTÉRPRETES: Peter Cushing, Hazel Court, Robert Urquhart, Christopher Lee, Melvyn Hayes, Valerie Gaunt, Paul Hardtmuth, Noel Hood

PRODUCTORA: Hammer Film Productions y Clarion Films