

Caos, ordre i dinosaures, o l'espectacle de la ciència

quaderndelesidees.press/caos-ordre-i-dinosaures-o-lespectacle-de-la-ciencia-2/

May 29, 2019



Imatge: Logotip i cartell de Jurassic Park (S. Spielberg, 1993).

Remor de selva sobre el planeta, la caràtula de la Universal, sense la seva melodia habitual. La història que ens explicaran té una dimensió global. John Williams puntua amb una greu percussió de contrabaixos els breus crèdits en vermell sang, vida i mort, sobre negre. Subratlla, a més, amb un cor eteri que convida a una tèrbola devoció: fascinació i por, l'ambivalència del vertigen, el vertigen del coneixement, de la ciència, i de l'espectacle. El sinistre habita en el sublim, de la mà de la bellesa (amb permís d'Eugenio Trías). Williams afegeix una flauta que canta des de més enllà del context de producció i consum d'aquesta pel·lícula, emfatitzant el joc colonial amb els límits de l'horror: l'exòtic, salvatge i inaccessible que habita la natura fascina en contemplar-lo i terroritza quan s'acosta. El cor ens recorda que l'arbre de la vida, del coneixement, de la ciència, segueix fora del nostre abast. Tot és al seu lloc.

En tot just un minut, sense un sol dinosaure encara a la pantalla, però amb la immensa publicitat prèvia i el llibre de Michael Crichton com a referència, Steven Spielberg resumia així el plantejament del mecanisme narratiu, minuciós i brillant en la seva execució, en el qual estàvem a punt d'embarcar durant dues hores. *Jurassic Park*, amb la novel·la de Michael Crichton (1990) i la pel·lícula de Steven Spielberg (1993, escrita pel mateix Crichton en col·laboració amb David Koepp), ens brinda una fascinant oportunitat d'analitzar les complexes interseccions entre els mecanismes de producció, circulació i gestió de coneixement científic i les seves articulacions en la literatura i el cinema en un moment de grans transformacions: la caiguda del mur de Berlín canviava una vegada més el mapa polític (i colonial) del planeta; Internet estava a punt de traspasar les barreres estratègiques de l'acadèmia, la indústria i la geopolítica, per desembarcar, amb la seva càrrega (una altra vegada) de promesa tecnològica d'emancipació i poder, en els domicilis de milions de persones; juntament amb Internet, les tecnologies digitals, com si fossin efectes especials, oferien accés a llocs impossibles; i mentrestant, la sida, epítom d'epidèmies (inclosa també la misèria), feia

treure els colors (tots els colors) a una ciència (de la vida, de la informació, i de la vida com informació) aparentment totpoderosa, la mateixa que estava en vies de desentranyar els secrets del genoma humà, els nostres secrets.



Imatge: Close encounters of the third kind (S. Spielberg, 1977).

Jurassic Park obre també la porta al món de la megaciència (o Big Science), la dels grans projectes i inversions immenses (privades, públiques o mixtes) amb objectius molt concrets, ja sigui invocant un interès nacional (és a dir, socialment, políticament i econòmicament excel·lent) o comercial (és a dir, inclusiu, sempre que un es trobi a la franja socioeconòmica adequada). Aquesta deliberada ironia nodreix també la premissa distòpica de Crichton: tal com diu John Hammond, l'empresari megalòman, despietat (en la novel·la) i contradictòriament ingenu (en la pel·lícula) que crea l'embull, estem davant la generació de les atraccions biològiques més extraordinàries de la història, metàfores de biopoder en un joc mercantil pervers de substitucions tecnològiques i d'il·lusió de control sobre la natura. Els dinosaures, deia Stephen J. Gould, són com els io-ios, tornen a les nostres cases, sense que se sàpiga molt bé com, cada dos per tres, i aquí arriben com a extensió de l'aposta de toca-toques, *fast food* i marxandatge de *science center*, a la recerca de la complicitat excel·lent del consum. Al darrere, amagada i equívoca com un eco, reverbera la sinistra advertència que Mary Shelley va posar en boca de Victor Frankenstein: «[...] avoid ambition, even if it be the only apparent innocent one of distinguishing yourself in science and discoveries. Yet why do I say this? I have myself been blasted in these hopes, yet another may succeed.»



Imatge: King Kong (M.C. Cooper & E.B. Schoedsack, 1933).

En la novel·la, Crichton converteix els capítols en iteracions, variacions impredecibles en processos teòricament definits que condueixen al col·lapse d'un sistema, en principi, determinat. D'aquesta manera, subratlla amb la forma i la seva associació amb un dels personatges principals, Ian Malcolm, el matemàtic especialista en teoria del caos (a partir de James Gleick), el seu objectiu de problematitzar la ciència com a empresa sistèmica en relació amb la il·lusió del control a través de substitucions tecnològiques. En la pel·lícula, Spielberg aborda aquest procés a través d'una successió de situacions d'ordre i caos, on l'ordre s'estableix d'acord amb conceptes històricament assumits tant sobre la naturalesa com sobre l'exercici de la ciència, mentre que el caos es personalitza en els interessos individuals i incontrolables dels que no són capaços d'entendre o viure en comunitat. Tot segueix al seu lloc, malgrat tot.

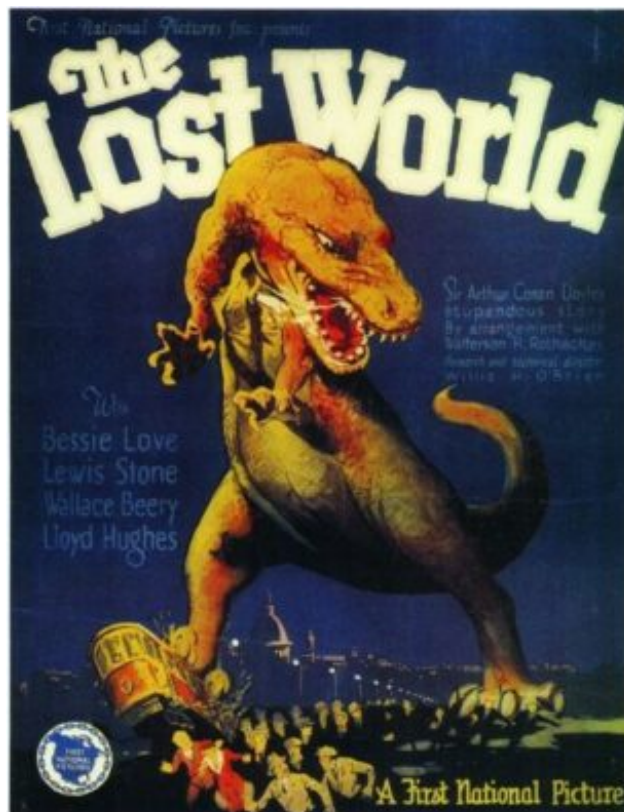
Aquesta personalització se centra en Hammond, en el qual la ingenuïtat a la pantalla transmuta l'ombrívola ambició amb què es movia en la novel·la en anodina insensatesa; el doctor Henry Wu, director del laboratori de biologia molecular, que aquí perd del tot el pes més que justificat que tenia en la novel·la, i sobretot Dennis Nedry, el díscol informàtic, la acrescua importància en el desenvolupament de la trama, com veurem, acaba per diluir, si més no, la proposta crítica inicial. De fet, Ian Malcolm es torna contradictori i s'esvaeix; perquè en la mirada del director, primer espectador de la ciència que s'explora (per molt que sigui amb la complicitat de Crichton), aquesta no es pot tractar com una empresa de gestió comunitària, i és per això que són els dolents, necis i egoistes els que transformen el bell en sinistre, l'ordre en caos, a l'enredar inconscientment amb el sublim.

Una llum engegadora es filtra a través de la selva, que s'estremeix. Llum de Spielberg, d'encanteri i aprensió davant l'inaprehensible, com la vam conèixer en l'exercici reverencial de *Close encounters of the third kind* (1977): esperem l'aparició del fenomen, perquè el 1993 (com ara) no vam anar a veure només una pel·lícula, vam anar a veure dinosaures, com abans havíem anat a veure extraterrestres (i la seva conjunció emotiva i tecnològica). O com moltes generacions d'espectadors hem esperat veure com apareix, després d'aquesta selva que s'agita inquietant, el gran goril·la, King Kong (M.C.

Cooper i E.B. Schoedsack, 1933) que Spielberg cita com a inspiració i model a superar (*The making of Jurassic Park*, John Schultz, 1995), i amb el qual ens remet al mateix temps als dinosaures creats també mitjançant *stop motion* per Willis O'Brien a *The lost world* (Harry Hoyt, 1925). A *King Kong*, l'esplendor indòmit de la natura en forma de goril·la gegant i invencible (que no en va doblar en una baralla a mort un tiranosau) es transforma, mitjançant el control que emana del poder de la tecnologia (en i amb la pel·lícula), en atracció biològica urbana (sociològicament i històricament, amb la tecnociència) i colonial.

A *Jurassic Park*, la substitució tecnològica amb la qual s'articula el control té, només començar la pel·lícula, forma de gàbia. A dins s'amaga una femella de *Velociraptor* (primer *set-up* per al drama que tindrà lloc en l'últim terç de la pel·lícula) de la qual només arribem a contemplar un ull, amb el qual intercanviem una mirada de complicitat i desafiament: intuïm (i compartim) la seva ànsia de llibertat, però també, suspesa a la nostra incredulitat, la temem perquè, d'acord amb Gould, és gran i ferotge, com el mític goril·la i la metàfora que encarna, més enllà de la ficció, sobre (nosaltres en) la història evolutiva del planeta.

Ordre de gàbia, armes sofisticades, llum encegadora i anglès colonial que dona ordres sobre l'espanyol colonitzat, i que aviat es converteix en el caos d'un accident en què un treballador cau com a primera víctima davant la força de la natura (que ja ens fa pensar en *Jaws*, del mateix Spielberg, 1975, i aquella altra mítica primera víctima d'un altre ésser immens i fabulós que temíem, admiràvem i finalment controlàvem amb l'ajuda de la ciència i la tecnologia). El caos continua en una explotació minera, inequívocament colonial, pantà de fang del sud, a la qual acudeix, cap per avall i borrós, un advocat ben vestit del món urbà del nord, representant del gran diner colonitzador que ve a demanar comptes. El capatàs, que parla els dos idiomes, es mou entre l'arrogància que li atorga el seu lloc com a eina colonitzadora i la ironia del que encara se sap entre els colonitzats. Primera baula en la cadena de producció de coneixement, és ell qui rep i certifica el fòssil de mosquit atrapat en ambre, i no triga a identificar-se amb el doctor Alan Grant («Grant is like me, he 's a digger»), a qui ja anticipem en aquest altre món del nord, sofisticadament ordenat, al qual estem a punt d'arribar.



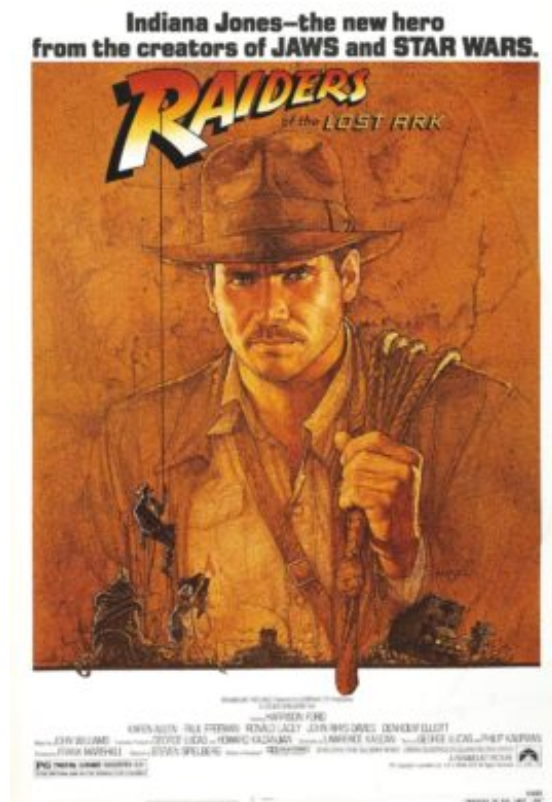
Imatge: The lost world (H. Hoyt, 1925).

En efecte, al nord, el treball de camp, l'excavació, es fa amb pinzells i raspalls de dents amb els quals les mans expertes i abnegades d'un equip de paleontòlegs acadèmics (i els seus voluntaris i becaris en precari) desenterren meticulosament un altre fòssil: de nou, un velociraptor (segon *set-up*), aquesta vegada en forma d'ossos que s'intensifiquen, com si es tractés del mateix procés de producció de coneixement científic, inclosa la seva validació i la de l'autoritat que el produeix amb paciència i cura, les ganes de veure el que hem vingut a veure. Al capdavant d'aquesta recerca hi ha precisament el doctor Grant, que entra a la imatge mostrant-nos el seu barret sobre el paisatge desolat del desèrtic altiplà nord-americà. És Indiana Jones, l'altre excavador acadèmic i



Imatge: El doctor Alan Grant.

La impaciència de Grant es dirigeix, en primer lloc, a les màquines, als ordinadors amb els quals s'aplica el principi de substitució tecnològica en la pràctica de la seva ciència: un cop sec, un xut a les entranyes de la Terra, en femení i amb majúscula de mare mitològica, la Natura, escenifica la violació de l'ordre natural; Malcolm, una mica més tard, ens ho recorda, en un moment crucial, citant (com un ressò de crítica feminista) la utopia científicotècnica, patriarcal i mecanicista que Francis Bacon va ordinar en el període en el qual se sol situar l'origen de la ciència contemporània, el segle XVII (i que ens porta també directament a l'esmentada profecia de Victor Frankenstein): «[Discovery] is a violent, penetrative act that scars what it explores. What you call discovery, I call the rape of the natural world» (vegeu més endavant les implicacions d'aquest comentari tal com se situa en l'acció). Després del violent tret, un programa informàtic ens retorna en pocs segons la imatge d'un esquelet, un altre velociraptor (tercer *set-up*) amagat diversos metres sota terra, en l'abisme del temps. L'informàtic declara sense rubor el triomf de la tecnologia sobre el treball manual. Grant s'enfada davant la perspectiva que no es necessitarà excavar, la fi de la diversió («Where's the fun in that?»), i així planteja preguntes, gairebé sense que ho notem, sobre la relació entre aprenentatge i plaer, entre el coneixement obtingut amb les mans i el comunicat en la distància a través dels mitjans (tecnològics, és clar); és a dir, sobre la situació de la pel·lícula en si mateixa dins dels mecanismes de producció i gestió de coneixement.



Imatge: Raiders of the lost Ark (S. Spielberg, 1981).

Immediatament, i en nom de la pel·lícula (que res d'això està en la novel·la), produeix una resposta, quan la imatge que sorgeix en la pantalla de l'ordinador s'apodera de la pantalla del cinema (com ho faran més tard els nostres dinosaures), i Grant aprofita l'avinentsa per donar-nos una primera classe sobre la relació filogenètica entre els protagonistes de la pel·lícula i les aus. Aprenem així, amb facilitat i en companyia dels altres personatges, una cosa que ens sorprèn genuïnament, perquè sempre havíem cregut que els dinosaures eren llargardaixos, grans i ferotges, però llargardaixos al cap i a la fi. Jack Horner, paleontòleg de professió i conseller científic de Crichton i Spielberg, parla per boca de Grant i aconsegueix una audiència amb la qual mai podria haver somiat per als seus articles científics. A més, aquí no hi ha lloc per a la controvèrsia (d'altra banda molt present al voltant de Horner i els seus col·laboradors en la Dinosaur Renaissance de la paleontologia professional; *The real Jurassic Park*, David Dugan, 1993) pel que fa a les seves conclusions. Immediatament, Grant atemoreix un nen que posa en dubte la teoria; nosaltres, amb el petit i maldestre voluntari de l'excavació, no podem sinó sentir el profund respecte que, amb infinita crueltat acadèmica, ens reclama Grant per a una ciència que ens desvetlla el colpidor comportament (quart *set-up*, seguim parlant del velociraptor) d'aquests éssers indubtablement grans, ferotges i (fins ara, d'acord amb la pel·lícula) extints.

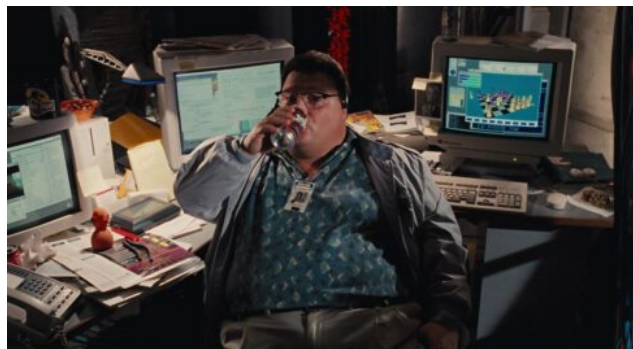


Imatge: Quart set-up de Velociraptor i nen voluntari amb cara de Spielberg.

El nen (i nosaltres amb ell, segrestats per la supèrbia maquinària narrativa del director) aconsegueix compondre una cara de Spielberg (*The Spielberg Face*, Kevin B. Lee, 2011), expressió extrema de la combinació de fascinació i temor que condueix necessàriament a la rendició, en aquest cas, i en conjunt, davant la naturalesa i el poder de la ciència, que ens l'explica (en la trama) i ens la mostra (la mateixa pel·lícula, al cinema). Aquest ordre últim, establert amb la severitat del rigor, aviat es converteix, de nou, en caos, quan torna a escena el gran diner. Spielberg comença la seva individualització de la problemàtica amb John Hammond, el milionari capritxós i irresponsable, que cau literalment del cel just quan Grant argumenta a Sattler el seu menyspreu pels nens com a font de desordre (tractat amb la lleugeresa de l'humor tòpic i reaccionari de la guerra dels sexes). Els rotors de l'helicòpter de Hammond, una més de les seves joguines, enterren en un instant la feina que als paleontòlegs de ben segur ha costat moltes hores de minuciosa tasca. Grant i Sattler (que, fidel al seu paper, intenta fer de dona amfitriona i responsable de la cuina de la petita caravana, al contrari que Grant, a qui aquests detalls no preocupen), increpen l'intrús just abans de llançar-se cegament a les

seves xarxes, celebrant la seva arribada, perquè és ell qui finança (i finançarà durant tres anys més) la seva investigació. Una altra pregunta més, molt present en la novel·la, sobre les condicions estructurals dels mecanismes de producció i gestió del coneixement científic, i que queda oberta en evaporar-se en l'ambigüitat dels personatges.

El desordre del gran diner continua de tornada en el context colonial, en Nedry, l'informàtic frustrat i egoista (impossible no pensar, amb el seu nom, en la paraula anglesa *nerdy*, en el sentit més pejoratiu), envilit per la sobreexplotació a la qual està sotmès (la precarietat que fomenta el sistema, de nou), i clarament alienat dels seus congèneres humans, que negocia amb la impunitat que atorga la ignorància dels que, al seu voltant, no entenen (ni l'idioma ni el que passa) el premi milionari que s'emportarà per un breu acte d'espionatge científicoindustrial. Spielberg (amb la complicitat de Crichton en el guió, no ho oblidem) fa d'aquest patètic personatge el desencadenant del caos, fins a tal punt que ens oblidem fins i tot de l'estructura del sistema que està present en la motivació de l'implicat, en l'actitud irresponsable del milionari, en la complicitat dels científics i, fins i tot, en el fet, molt més rellevant, present des de la primera pàgina en la novel·la i lamentablement obviat en la pel·lícula, que el parc no ha estat mai sota el pretès control científicotecnològic .



Imatge: Dennis Nedry con J. Robert Oppenheimer.

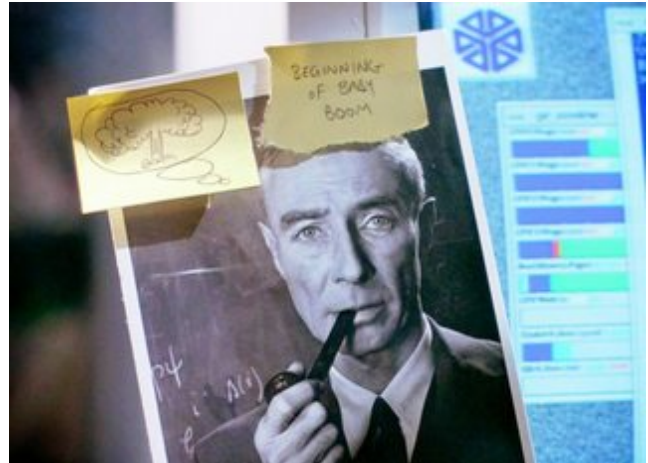
Spielberg, a continuació, fila amb el seu mestratge habitual la metàfora del caos amb l'helicòpter en què Hammond transporta els científics al cor del problema, que és també el nucli de l'espectacle i de la seva ciència. La música de Williams aconsegueix aquí el seu moment més èpic (i conegut) mentre l'aparell s'endinsa pels meandres de cadenes muntanyoses entapissades de verd intens. Empetit per aquesta selva tropical que inunda generosament la pantalla, l'helicòpter es converteix en una mena d'espermatzoide tecnològic agafat just en l'acte de violació d'aquesta natura (fins ara verge, en la pel·lícula).

Entra Ian Malcolm, el matemàtic, l'escèptic, més encara si és possible davant els (segrestats) paleontòlegs, la base ètica i intel·lectual de la pel·lícula. Es presenta com a científic teòric, que treballa amb el cap i no amb les mans, amb aire d'estrella del rock, en paraules d'un Hammond enutjat i momentàniament més proper al personatge de Crichton, més Disney desprietat que ingenu Santa Claus. Amb aquesta presentació, i amb Jeff Goldblum construint amb el seu ésser més pirotècnic el breu Malcolm de la pel·lícula, és impossible no pensar en Albert Einstein convertit en imatge

contracultural, per a benefici publicitari tant de la ciència com de la contracultura; més tard, Spielberg situa en el caòtic escriptori de Nedry, enganxada a la pantalla d'un dels seus ordinadors, la famosa foto de J. Robert Oppenheimer, fundador de la megaciència amb el Projecte Manhattan, i des d'aquí antagonista del mateix Einstein d'acord amb la mitologia a l'ús. Oppenheimer, amb la seva pipa, serveix d'icònica metàfora dels perills letals que comporta l'absència de reflexió en l'univers científic, i és complementari a Godzilla/Gojira, el *kaiju* associat precisament a l'horror nuclear, creat per Ishiro Honda a 1954, i també, com King Kong, inspiració i repte per a Spielberg, nen de la Guerra Freda.

En aquest context, Malcolm, igualment científic apassionat abans que social (molt al seu pesar), i amb un enginy exuberant que el porta simultàniament a desentranyar la teoria del caos i a col·leccionar futures exdones (cosa que serveix com a excusa per ampliar, amb Sattler, la rànica distracció de la guerra dels sexes), planteja tota la problemàtica distòpica de la novel·la en poc més d'un quart d'hora de pel·lícula, que després es diluirà en el frenesí de l'acció pura que ens ofereixen els espectaculars dinosaures. La concisió precipitada que requereix un producte cinematogràfic essencialment comercial, joguina del mag milionari del cinema, com ho és el mateix per a Hammond, preval, malgrat la indubtable competència tècnica i narrativa que el sustenta, sobre la minuciosa riquesa de matisos que proposa la detinguda contemplació del desenvolupament literari.

Ens acostem ja al moment de la revelació. L'helicòpter aterra a batzegades entre subtils referències al caos i la capacitat dels científics per resoldre'l (Grant solucionant l'inesperat problema del cinturó de seguretat), al costat d'uns vehicles en què apareix pintat l'omnipresent logo del parc, com a recordatori del marxandatge de la franquícia, i reclam afectiu amb els dinosaures i la ciència que hi ha darrere, amb la trama (no en va és un crani de tiranosau, l'inesperat heroi al final de la història) i amb la pel·lícula i el seu autor. Spielberg ens mostrarà més tard aquest marxandatge, amb tota la seva càrrega emocional concentrada en la pulsio de consum, associat a una insubstancial conversa en la qual Hammond i Sattler contraposen des dels seus papers secundaris la ingenuïtat juganera i megalòmana amb els perills generats per als éssers estimats: el mateix Grant i els néts de Hammond, extraviats al parc, enmig del caos, i no obstant això transitant una mena de ritu de pas en el qual la família fragmentada es recompon en un ordre nou (el subtext que traspasa gairebé tota la filmografia de Spielberg, on aquesta reconstrucció és la promesa i font última, adequadament jerarquitzada, d'harmonia i seguretat: tot torna, o ha de tornar, al seu lloc).



Imatge: Oppenheimer en el ordenador de Nedry (detall).



Imatge: Sattler i Grant amb cares de Spielberg.

Entrem al parc, a través dels seus sofisticats i enganyosament inexpugnables sistemes de seguretat, amb els científics i l'empipador advocat, amb qui Spielberg ens farà compondre, de nou, les seves cares d'estupefacció i acatament davant la imatge del primer dinosaure generat amb la màgia digital, una gegantesca braquiosaure. És igual que sigui la transparència més evident de tota la pel·lícula, la sorpresa és genuïna, fins i tot avui, després de molts visionats i amb l'extraordinari desenvolupament de les tecnologies digitals des de llavors. L'èpica de Williams es recull en aquest moment cap a la necessària veneració. I enmig de l'encanteri, dins i fora de la pantalla, Grant baixa del vehicle, s'acosta a la braquiosaure, que funciona bé, just aquí, com a transparència, i en el seu ésser acadèmic, l'assenyala per definir-la, com en una classe, malgrat la seva immensa obvietat: «it 's... it's a dinosaur». I així, amb Grant, queda confirmada la substitució tecnològica que, al capdavant, és la pel·lícula mateixa, amb la seva fenomenal re-creació dels dinosaures, tal com Spielberg havia imaginat i promès, i que es converteix així, 'promíscua', en el parc de la història, amb tots els seus èxits i contradiccions.

Grant continua pertinentment amb una classe accelerada en què les teories de Horner i companyia s'exposen de nou sense cap controvèrsia: hi ha dinosaures de sang calenta (que els apropen encara més a les aus), i poden ser ràpids i socials. En aquest punt, la pel·lícula torna a qüestionar la teòrica oposició entre l'aprenentatge i el plaer, encara que valida immediatament el coneixement presentat com a indiscutible i l'autoritat que el produeix: l'educació s'entén com a instrucció, encara que sigui a través d'un espectacle que, amb tota la seva càrrega, també, d'autoritat tècnica, ens converteix en testimonis virtuals d'una ciència la pràctica de la qual és inequívocament complexa i esotèrica. I Grant, tan fascinat com nosaltres, verbalitza la nostra pregunta, vol saber com és possible. El totpoderós Hammond, amb la convicció de qui se sap al comandament de tot, ens ho mostrarà.



Imatge: El naixement de la velociraptor (cinquè set-up).

Arribem a la recepció del parc, encara en construcció, on es parla explícitament d'atraccions biològiques mentre Grant especula, després de la commoció, amb la primera conseqüència lògica de tan gran substitució tecnològica: la desocupació com a horitzó en la seva professió. Malcolm, encara pròdig en el seu irònic enginy, respon amb una pregunta que no està escrita ni en la novel·la ni en el guió, i que, sense que els espectadors arribin a saber-ho, expandeix la conjunció entre la ficció, la pel·lícula i les disciplines científiques que explora: «Don't you mean extinct?» Parla Phil Tippett, a càrrec de les animacions de models amb la tècnica que ell mateix havia inventat per a *The Empire Strikes Back* (Irvin Kershner, 1980), *go motion*, i que es va utilitzar en el disseny i l'acabat d'algunes seqüències de *Jurassic Park*, quan en veure el que els seus companys d'Industrial Light & Magic estaven fent digitalment amb els dinosaures: la substitució tecnològica dels ordinadors sobre el treball manual, com allò de què es queixava Grant en la seva excavació es feia realitat també en la creació de la pel·lícula.

La fusió entre la pel·lícula i la ficció, entre l'extraordinària tecnologia digital que contemplem amb la metàfora distòpica sobre l'ús i l'abús de les tecnologies de l'ADN recombinat, es resol establint, a partir d'aquí, nítides barreres entre la pràctica de la ciència i la seva comunicació (associada a l'espectacle) en les tres seqüències següents, que tanquen el primer terç de la cinta i el plantejament detallat de la problemàtica que aborda la novel·la.



Imatge: Malcolm i la llum encegadora: dinosaurs had their shot, and nature selected them for extinction.

Les classes de Grant/Horner pràcticament s'han acabat: queden alguns detalls que Spielberg reparteix per la resta de la cinta, algun fins i tot contradictori amb les teories del mateix Horner, en nom de l'espectacularitat, com l'aspecte final dels velociraptors o el problema de si la tiranosaure es presenta com a caçadora o carronyaire. Grant ara esdevé, amb Sattler, Malcolm, l'advocat i, és clar, nosaltres, alumne de la disciplina científica que està darrere de la substitució tecnològica, la biologia molecular. Un documental de parc temàtic (molt televisiu) ens explica què està passant. Les reaccions dels protagonistes, que ho veuen amb nosaltres, ens serveixen de model (de nou, les cares de Spielberg), quan el documental s'ensenyoreix de la pantalla, com ja ha passat amb la imatge d'ordinador en l'excavació paleontològica. El procés de clonació d'ADN de dinosaure se'ns explica amb una barreja de dibuixos animats (destaca una reinterpretació accelerada i animada de la mina colonial, aquí neta i lliure de connotacions incòmodes) i imatges de científics treballant (usant tecnologia sofisticada) i de locucions més o menys tècniques amb girs col·loquials que busquen la sorpresa immediata. Aquest lligam tècnic i narratiu accentua la identificació de la tecnologia digital de la pel·lícula amb la ciència que aprenem, i l'aplicació permet també, suposadament, dissenyar un món completament nou i mantenir-lo sota un ferri control. La suspensió de la incredulitat transcendeix llavors, a més, el nivell narratiu, amb la productora, que va arribar a un acord amb la revista *Nature* perquè en la mateixa setmana de l'estrena de *Jurassic Park*, al juny del 1993, es publicà un article de George Poinar i seus col·laboradors que documentava l'aïllament de material genètic d'un coleòpter fossilitzat en ambre del cretaci, període en el qual van viure la majoria dels dinosaures que apareixen a la pel·lícula.

Entre malicioses confusions sobre si el que veiem a continuació són essers humans o productes d'animació electrònica («We have no animatronics here», diu conspicuament Hammond), passem a l'ordre superlatiu d'un laboratori de biologia molecular amb els últims avenços tècnics; un espai perfectament estructurat, net, ple de màquines i tècnics que vesteixen immaculades granotes blanques, i que sembla ser la planta de producció de les atraccions biològiques (la identificació aconseguix en aquest moment el seu punt àlgid: «These are the real miracle workers of Jurassic Park», continua Hammond). I Grant i Sattler, amb nosaltres, s'entreguen, completament enlluernats, al naixement d'un velociraptor (cinquè *set-up*, acoblat amb la següent seqüència en què els nostres protagonistes presenciaven com els alimenten, i que remata l'airada classe que Grant ens ofereix a l'excavació). Aquesta devoció (el naixement té lloc entre les veus angelicals del cor sacre de John Williams, indubtablement destinades a aquesta escena) és un reflex de la curiositat inconscient que fa del professor Waldman el desencadenant de la tragèdia a la variació de James Whale sobre Frankenstein (1931).

Malcolm té llavors un breu intercanvi de parers amb el doctor Henry Wu, cap del laboratori, personatge clau al llarg de tota la novel·la, ja que és a través d'ell que Crichton planteja i discuteix els aspectes ètics relacionats amb l'enginyeria genètica, però que en la pel·lícula exerceix un paper merament testimonial com a exponent irreflexiu de la il·lusió tecnodeterminista de control. Wu parla de l'arquitectura d'un parc habitat només per femelles que ha dissenyat amb el requeriment d'un aminoàcid,

de manera que no pot haver-hi creixement incontrolat dins el parc ni cap fugida dels seus habitants («We control their chromosomes»). I Malcolm, fidel aquí al seu paper com a teòric del caos i a la seva caracterització en la novel·la, posa en dubte aquest control i parla del col·lapse inevitable i impredecible del sistema: «the kind of control you're attempting simply is... it's not possible [...] life will not be contained.»

Finalment, just abans de començar amb l'esperat i terrorífic joc del gat i el ratolí en el qual s'emboquen els protagonistes amb els dinosaures durant els dos terços restants de la pel·lícula, Spielberg construeix una reunió en què es discuteixen, resumint els arguments que Crichton reparteix per tota la novel·la, el plantejament, la viabilitat i les conseqüències del parc a nivells molt diferents. Situa la conversa en una sala de reunions on, al voltant d'una taula ovalada envoltada de panells publicitaris, les imatges es van succeint amb una cadència tranquil·la però constant. Spielberg cita així, adequadament, el drama que es desenvolupa a la sala de guerra del Pentàgon a *Dr. Strangelove* (1964), la incisiva paràbola del seu admirat Stanley Kubrick sobre la pèrdua de control de sistemes teòricament i tecnològicament determinats enmig d'un desolador paisatge de falta de reflexió, absència de respecte per altres éssers humans i bogeria totalitària.

Però és aquí on la reflexió que es planteja es tergiversa en un diàleg en el qual no hi ha el doctor Wu, fonamental per a la concepció i el desenvolupament del parc, com acabem de veure; on l'opinió de la doctora Sattler és ignorada fins al punt que se li dona veu però ningú li respon; on l'advocat fa el seu paper de maquinal representant del gran capital que ja no es reflecteix ni tan sols en Hammond; on aquest ja no pot traspasar les seves formes encantadores (en tots els sentits de la paraula); on Grant segueix fent de Waldman, perquè el seu destí en l'acció no està en l'avaluació rigorosa del parc, sinó en la seva participació en el drama i la seva reconciliació (des d'aquella posició de científic insociable) amb la idea de construir l'ordre social, polític i cultural de la família; i, sobretot, en el qual Malcolm traeix el seu propi personatge (i amb ell, el plantejament al complet), i d'aquí que perdi tot el seu pes a partir d'aquest moment: d'una banda, com ja s'ha esmentat, recorda d'una manera emfàtica i commovedora la utopia patriarcal de la ciència, però amb un matís que obvia la crítica i se centra en una condemna abstracta i simplista (no en va, i com a detall afegit a la poca traça del tractament sociocultural del gènere, també s'obvia completament el detall que un sistema de femelles dissenyades per ser dominades de manera absoluta per homes s'alliberi del control que aquests han ideat), i de l'altra invoca increïblement, des de la seva posició com a teòric del caos, el suposat caràcter determinat de la Naturalesa (del procés evolutiu!) que va seleccionar els dinosaures per a l'extinció: «Dinosaurs had their shot, and nature selected them for extinction.»

Al darrere, obrint la porta a les seqüeles, queda una tiranosau que és molt més que carronyaire, i que després d'haver estat l'expressió principal de l'horror i el caos, així com el focus de l'admiració esglaiada de l'audiència, es converteix en l'última heroïna: recuperant protagonisme, salva inesperadament la família de l'eficiència letal de les velociraptors, que en el seu *payoff* tan anunciat s'han apoderat del terror en l'últim terç

de la cinta. Espectacle de la ciència fins al final, que acaba per quedar fora de l'abast dels espectadors més enllà del vincle afectiu que s'estableix amb el sublim (els efectes especials, i la ciència, que ens han portat de tornada tan bonics animals) a través del marxandatge. Qui no té un dinosaure a casa?

CARLOS TABERNERO

Carlos Tabernero Holgado

Doctor en biologia i actualment professor d'Història de la ciència al Centre d'Història de la Ciència (CEHIC) de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Anteriorment, ha treballat com a biòleg molecular al National Cancer Institute dels Estats Units i com a investigador sobre comunicació i tecnologia a la UOC. La [...]

[Llegir més](#)

