

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
UN ALIEN EN MI MESA

Autor/es:
Isabel Androide

Citar como:
Isabel Androide (2001). UN ALIEN EN MI MESA. Nosferatu. Revista de cine.
(34).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41213>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Un alien en mi mesa

Nahiz eta tradizionalki literaturaren zientzi fikziozko lehen nobelatzat hartzen dena, Frankenstein edo Prometeo modernoa, emakume batek, Mary Shelley-k, idatzi zuen, zientzi fikzioaren jeneroak normalean emakumeak rol topikoetan aurkeztu ditu, urteetan zehar errepikatu direnak, Estatu Batuetan zein Europan. Kontinente zaharrear, gainera, ez da emakumezko zuzendaririk jeneroan lan egiten duenik.

Isabel Androide

Exploradoras promiscuas en minifalda, sufridas ayudantes de laboratorio, reinas megalómanas de planetas lejanos y bellezas expuestas a los más variados peligros son tópicos que se han repetido en el cine de ciencia-ficción una y otra vez, casi hasta el punto de pensar que a las mujeres no debe interesarnos un género siempre prometededor. Pero nadie ignora que fue una mujer europea, concretamente británica, Mary Shelley, la autora de lo que hoy se considera la primera novela de ciencia-ficción en la historia de la literatura, *Frankenstein* o el moderno *Prome-*

teo. A veces las casualidades cósmicas no parecen tal casualidad. Resulta que la madre de la popular creadora del monstruo no es otra que Mary Wollstonecraft, autora de *A Vindication of The Rights of Woman*, el texto que dio cuerpo ideológico al pionero movimiento sufragista inglés, cuando el siglo XIX todavía estaba despertando. Pues bien, esta correspondencia entre la reivindicación femenina y el cine de especulación científica se ha mantenido hasta la fecha. Los resultados, sin embargo, no son igual de optimistas para la mujer de la calle que para la que habita en fotogramas. Tenemos ya un

pie en el siglo XXI, y la presencia femenina en el cine de ciencia-ficción le augura un incierto futuro a la mujer. Más aún si se trata de cine europeo. ¡Esto no lo arregla ni la teniente Ripley!

Mujeres en la máquina del tiempo

Los productores tuvieron claro desde los comienzos del cinematógrafo que un alto porcentaje del grupo de personajes ociosos que consideraban su público estaba constituido por mujeres. Solteras a las que no se les permitía vivir en primera persona las aventuras de sus contemporáneos, amas de casa y, en general, señoras de escasos recursos para la vida en sociedad, corrían a

encerrarse tras la oscura cortina de las salas de proyección. El cine, espectáculo que se convirtió en negocio gracias a los escasos recursos para el ocio de la clase trabajadora, no podía dejar de incluir mujeres en sus películas.

Ya en *Sueños de un astrónomo* (*Le rêve d'un astronome*, 1898), uno de los primeros cortometrajes de George Méliès, la Luna visita un observatorio astronómico y se convierte en un hada, interpretada por una mujer idílica según la *pin up* ideal popularizada por Gibson en las revistas de la época. Con un sentido comercial más que preclaro, al año siguiente Méliès realizó una curiosa adaptación de la novela de H. Rider Haggard *Ella*, *La colonne de feu* (1899),

fantasía sobre un mundo perdido dominado por una diosa a la que su vida en un entorno alternativo no le impedía vestir a la última moda de París. Poco después rodaría *Veinte mil leguas bajo el mar* (*Vingt-mille lieus sous les mers*, 1907), en la que daría rienda suelta a una visión de la mujer muy corriente desde mediados del siglo XIX: la que asocia la femineidad con las fuerzas de la naturaleza. En este corto de dieciocho minutos, la faceta animaloide argumentada por Rousseau y popularizada por numerosos autores de ficción como Jules Verne (cuyas historias se ciñen a la aventura y al heroísmo sin adentrarse en auténticas predicciones sociales), llena la pantalla de ninfas, sirenas y otros seres fantásticos con atributos femeninos. Como en la actual subcultura *New Age*, la mujer era esa mitad lunar, oscura y asociada con las fuerzas esotéricas; mientras que el hombre respondía al guerrero inspirado por el sol.

Por las mismas fechas, sin embargo, H.G. Wells, un socialista fabiano confeso, anticipó en sus novelas (muchas de ellas llevadas posteriormente al cine), nuevas actitudes femeninas. En *La máquina del tiempo*, por ejemplo, sus convicciones políticas le llevaron a proponer las posibles consecuencias sociales de los avances científicos incontrolados, y la falta de equilibrio provocado por la bipolarización de la especie humana en dos tipos de individuos, los guerreros y los místicos. Aunque escasas, también surgieron escritoras de ciencia-ficción en aquellos años, la mayoría de las cuales se decantaron por la onda Wells en lugar de la visión conservadora, y realista para la época, de la vida futura anticipada por Verne.

De las sufragistas a las tripulantes de élite

La mujer entró en el siglo XX en dura pugna por sus derechos so-



Aelita



Metropolis

ciopolíticos. Si hoy nos sorprende la escasa relevancia femenina en el cine de ciencia-ficción europeo es en parte porque las mujeres del viejo continente han demostrado desde la Revolución Francesa -ocasión en la que alzaron ya su voz exigiendo la igualdad- plena conciencia social. Al mismo tiempo que las sufragistas británicas -las *suffragettes*- ponían en marcha una sólida campaña de *marketing* a través de pósters, octavillas, revistas y espectáculos callejeros, cuya extraordinaria organización visual fue una de las claves del éxito, la nueva mujer rusa participaba en la construcción de la Unión Soviética.

En la producción Pathé rodada en 1911 **One Hundred Years After** se parodiaba el avance promovido por las féminas planteando un viaje en el tiempo hacia un futuro donde las mujeres llevarían los pantalones y los varones sufrirían embutidos en ridículas falditas. Como era de esperar, al final llega un tío de verdad que no necesita más arma que su carisma masculino para devolver las cosas a "su sitio". Este cortometraje anticipó un sentimiento popular que se extendió entre la mayoría de los hombres que volvieron de las trin-

cheras de la Primera Guerra Mundial para encontrarse la sociedad civil reconstruida y alimentada por mujeres. Europa mantenía su ritmo cotidiano gracias a las madres, hijas y hermanas de los soldados, y esa actividad estaba transformando profundamente las relaciones entre los sexos. En **Himmelskibet**, producción danesa dirigida por Holger Madsen en 1917, una vegetariana de extraordinaria inteligencia viene desde Marte para explicar a los terrestres cómo conseguir la paz. Los productores intentaban escapar de la conflictiva realidad social europea a través de una aventura espacial inédita en pantalla hasta la fecha, en la que la mujer tiene por primera vez un papel positivo. En otras producciones de aquellas fechas, había mujeres, incluso, que reclamaban su parcela de poder creativo, como Julia Solntseva, protagonista de la película rusa **Aelita** (*Aelita*, 1924), y según algunos especialistas directora también de esta deliciosa sátira articulada alrededor de los escenarios *art déco* con los que sueñan los neoyorquinos pijos del siglo XXI. Julia interpreta a una peculiar reina marciana, que rige el destino de sus súbditos con una sorprendente mezcla de rigor, erotismo y

diversión, algo que no agradó nada a los críticos de la época y mucho al público. Pero seamos justas, al menos la estadística le otorga el mérito de la dirección a Jacob Protazanov, un cineasta de conocida trayectoria, y no a la Solntseva. Algunos estudiosos, sin embargo, apoyan a la actriz relacionándola con Varvara Stepanova y Liubov Popova, pintoras y diseñadoras que interpretaron gráficamente para las mujeres rusas los movimientos de liberación femenina del Oeste de Europa.

Los primeros vapores

El cine europeo de ciencia-ficción vivía su mejor época. Producciones francesas, inglesas, austriacas, rusas y, sobre todo alemanas, llamaron por su calidad la atención de Hollywood, que estaba perfeccionando a gran velocidad su voraz fábrica de estrellas. Mientras tanto, el teatro alemán proveía de excelentes directores, guionistas y actores a la cinematografía germana, entre ellos Fritz Lang, que había formado un curioso equipo de trabajo con su mujer, la escritora Thea von Harbou. Por desgracia los méritos de **Metropolis** (*Metropolis*, 1926),

uno de sus títulos más emblemáticos, no son de Thea, que practicaba una tibieza ideológica cuando escribió la novela de igual título, que pronto se decantó hacia el nazismo, y llenó de contradicciones la historia. La tecnología, según plasmó la escritora en la película, no sirve sino para someter y destruir al pueblo, y sólo la fe personificada en una santa mujer liberará a la especie humana de la tiranía del progreso. Es más, según Harbou, de la combinación entre femineidad y tecnología, una mezcla explosiva, sólo podía salir una robot extraordinariamente perversa capaz de provocar una revolución condenada al fracaso. El corazón es el mediador entre la mano y el cerebro, era la moralina que von Harbou pretendía filtrar a sus conciudadanos, maravillosamente envuelta por una puesta en escena entre surrealista, simbolista y expresionista, admirada por Buñuel, y de unos efectos especiales nunca vistos hasta entonces.

Hollywood hizo poco después una interpretación de la historia que

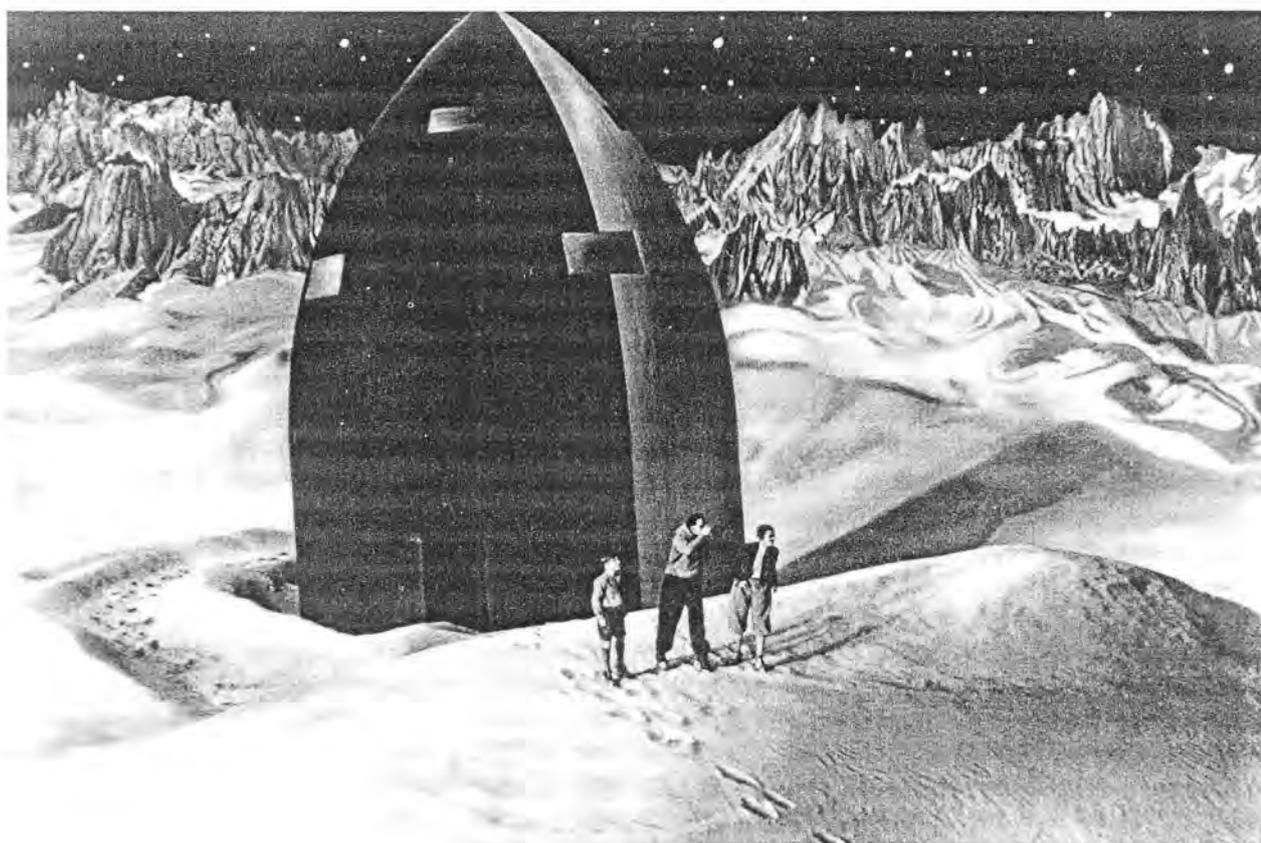
debió poner los pelos de punta a la estricta escritora, **Una fantasía del porvenir** (*Just Imagine*, 1930), con Maureen O'Sullivan haciendo una divertidísima apología de la vida en el aire. En cualquier caso, Thea von Harbou nos regaló tres años después con una visión muy diferente del universo femenino en **La mujer en la Luna** (*Frau im Mond*, 1928), dirigida también por Lang, cuyo final ha hecho siempre que me revoliera en la butaca. Me explico. Una estudiante de astronomía se enrola en una excursión a la Luna con su novio, un amigo que está enamorado de ella, un militar que no se entera de nada, un niño sospechoso y un científico senil. Por supuesto, el amigo en cuestión intenta a toda costa que la chica no corra tantos riesgos, mientras que ella argumenta su insistencia por el viaje con un pequeño chantaje: los ojos del mundo les observan y él no puede quedar como un machista rechazándola. Lo cierto es que su participación en los aspectos técnicos de la expedición son nulos. Sorprendente, tratándose de una astrónoma. Luego llegan

los problemas y la mujer termina tomando la misma decisión que hubieran tomado sus abuelas y bisabuelas. Ni en la Luna.

A su lado, casi se agradece el tratamiento absolutamente frívolo del futuro que se hace en una de las películas favoritas del célebre aficionado norteamericano Forrest J. Ackerman, **High Treason** (Maurice Elvey, 1929). Producción británica hoy inencontrable, la heroína está interpretada por Benita Hume con tanto carácter que hasta le podemos perdonar la duchita tras el cristal translúcido tan copiada durante la *sexploitation* de los setenta y los ochenta.

Sucedió otra vez

Dos títulos marcan el inicio de la decadencia cinematográfica europea, por lo menos en lo que a especulación científica se refiere, y en concreto en la protagonizada por mujeres. **La Atlántida** (*Die Herrin von Atlantis*), dirigida en 1932 por G.W. Pabst, hace una



La mujer en la Luna



alegoría de la situación internacional situando una civilización escondida bajo las ardientes dunas del Sáhara al mando de una superamazona inmortal de nombre Antinea, que tiene 52 amantes petrificados a la espera de que un macho les redima de sus debilidades sexuales. Tremenda.

Mucho más seria, **La vida futura** (*Things to Come*, 1936), firmada en su totalidad por el tantas veces premiado director artístico William Cameron Menzies, propone una historia del siglo XX bastante lúcida en esencia, y de ingenuo encanto en los detalles. Si bien el papel de las mujeres en las sociedades intermedias queda reducido a un segundo plano, está claro que en las jóvenes generaciones la mujer tiene un auténtico

personaje, aunque la película termine sin que sepamos exactamente cuál.

En cualquier caso hay que disfrutarla, porque lo que viene después es muy desalentador. La década de los cuarenta arrasó el cine europeo, género incluido. Los cineastas brillantes fueron seducidos por la Meca del Cine y el protagonismo se trasladó a Hollywood, donde numerosos productores utilizaban el reclamo femenino en los títulos para convertir a la mujer en mera comparsa de monstruos, héroes y *mad doctors*. Al terminar la Segunda Guerra Mundial, la mujer quedó una vez más en excedente social, los soldados reclamaron sus puestos y las bajas la obligaron a recluirse en el papel de madre y ama de

casa, un infierno adornado por la publicidad con los adelantos en tecnología doméstica.

Las pocas películas de género que se rodaron en el viejo continente, **The Perfect Woman** (1945), de Bernard Knowles, **Four Sided Triangle** (1953), de Terence Fisher... insistieron en revisiones de Frankenstein o en argumentos igualmente convencionales, donde la mujer se parecía más al monstruo que al genio. No será hasta mediada la década de los cincuenta cuando el panorama cambie gracias al auge de la serie B, que no aportaba demasiado en el aspecto realista y serio de la cuestión, pero al menos lo compensaba con un poco de diversión en un registro decididamente popular. **She Devil from**

Mars (1955), producción británica firmada por David McDonald, arrancaba con arquetipos femeninos muy terrestres: bella sin marido, mesonera que se lo sabe todo, para desencajarnos la mandíbula con la llegada de una nave marciana pilotada por una alienígena empeñada en buscar sementales para repoblar su propio planeta. Poco le importa si los terrestres estaban por la labor, un traje de cuero y una pistola de rayos harán el trabajo sucio llegado el caso. Las mujeres empezaban de nuevo a reivindicar su papel social y el cine más comercial se hacía eco.

Por las mismas fechas, 1955, apareció la primera entrega de una saga de la Hammer Productions mucho más interesante, **El experimento del doctor Quatermass** (*The Quatermass Experiment*), di-

rigida por Val Guest, donde las mujeres no lograron un papel protagonista pero tampoco eran relegadas al reparto pasivo y embellecedor. Poco, pero algo de agradecer si tenemos en cuenta lo retrogrado de la actitud internacional. En EE.UU. se rodaba tres años después **Attack of the 50 Feet Woman** (1958), de Nathan Hertz. Tras ciertas concesiones hacia el público femenino realizadas por editores y algunos cineastas en la forma de ayudantes de laboratorio, novias inteligentes y responsables políticas aisladas, la mujer era percibida de nuevo en la película de Hertz como una fuerza inhumana cada vez más imposible de controlar; tanto que nada menos que el ejército ha de acudir en ayuda de los ciudadanos de bien para restablecer el orden conocido. Para partirse de risa.

Comienza la cuenta atrás

Como dicen en los anuncios de colonia, los verdaderos impulsos son incontrolables, y los sesenta tenían que ser otra cosa. El ambiente se había caldeado, y los movimientos de liberación femenina volvían a bullir, tomando los medios. Las nuevas batidoras y aspiradoras no eran suficientes para convencer a una generación de mujeres que habían visto cómo se les abría el cielo de la independencia, el dinero y la libertad durante las grandes guerras. Aunque muchas perdieron sus trabajos al terminar las hostilidades, pronto se cansaron de su papel de sirena doméstica y comprendieron que la prensa, la radio y la televisión podían ayudarlas a volver al primer plano. Autores de cómic franceses como Jean-Claude Forest reinventaron la ciencia-ficción gráfica para adultos de la mano de sus nuevas heroínas. *Barbarella*, *Scarlett Dream*, de Robert Gigi, *Pravda, la Survireuse!*, de Guy Peellaert, *Epoxy*, de Paul Cuvelier y Jean Van Hamme, o *Lone Sloane*, de Philip Druillet, dieron carta de derecho al cómic y rescataron el sugerente e inteligente erotismo presente en el cine de los años veinte. *Barbarella*, llevada al cine en 1968 por ese diseñador de estrellas femeninas llamado Roger Vadim, sorprendió al público de los cinco continentes mostrando por primera vez a una heroína del espacio que, sin embargo, no desdeñaba utilizar su cuerpo como parte de su armamento.

Pero fue otra bomba, la atómica, la que causó una onda expansiva sin precedentes entre los ciudadanos del viejo continente. La versión de **Village of the Damned** rodada en Inglaterra por Wolf Rilla (1960) o **Éstos son los condenados** (*The Damned*, 1963), de Joseph Losey, introdujeron dos temas en el cine, que una década atrás no existían para la ciencia-ficción, y ante los cuales hombres



The Day of the Triffids



y mujeres eran víctimas similares: la adolescencia como objetivo de *marketing* y el riesgo nuclear. En las fantasías postatómicas de entonces, la mujer era un individuo tan gris como sus compañeros. En **The Day of the Triffids** (Steve Sekely, 1963), **Lord of the Flies** (Peter Brook, 1963), **The Earth Dies Screaming** (Terence Fisher, 1964), queda patente que el movimiento de liberación femenina no interesa a los guionistas de la época, inmersos en la pesadilla generalizada. La única excepción viene del cine checo: **Konec sprna v Hotelu Ozon** (Jan Schmidt, 1967), una curiosa historia ambientada en una Europa postnuclear en la que las mujeres se reúnen en bandas para matar de forma indiscriminada. Confusa y algo vacua, no parece que nuestros hermanos del Este supieran explicarse con mayor claridad el nuevo papel de la mujer del siglo XX.

Mirada con perspectiva histórica, la ciencia-ficción europea de los sesenta se localizó en tres focos

principales. La británica, ocupada en satisfacer los gustos populares con títulos como **It Happened Here** (1964), de Kevin Brownlow y Andrew Mollo, sobre mundos alternativos. O con propuestas del calibre de **Hace un millón de años** (*One Million Years B.C.*, 1966), de Don Chaffey, un alto exponente del género del bikini prehistórico que nos ha hecho pasar buenos momentos a todos gracias a sus diálogos surrealistas y a la imaginación para recortar tela de los sastres, pero una *sex-ploitation* descarada.

El segundo foco lo representaba la cinematografía italiana, que había crecido alimentada por la lectura de los *fumetti*, los cómics eróticos italianos, que llegaron al apogeo a lo largo de la década. **I criminali della galassia** (1965), de Antonio Margheriti, protagonizada por un doctor extraterrestre que miniaturiza líderes políticos ayudado por sus bellas asistentes inflables y escasamente vestidas, o **Il disco volante** (1964),

de Tinto Brass, con Silvana Mangano y Monica Vitti interpretando los papeles más estúpidos de su vida, aunque no tan estúpidos como debían ser los guionistas de la película. Ambos títulos son ejemplos de un género frecuentado por nuestros vecinos mediterráneos. También se hicieron intentos de hacer ciencia-ficción seria en el país de la bota, algunos de interés, pero en ese caso las mujeres no tenían hueco en el reparto. Es el caso de **El ataque viene del espacio** (*Le ciel sur la tête*, 1965), de Yves Campi, o de **Terror en el espacio** (*Terrore nello spazio*, 1965), de Mario Bava, la película que inspiró a Ridley Scott **Alien, el octavo pasajero** (*Alien*, 1979), y a Alex de la Iglesia y Jorge Guerricaecheverría **Acción mutante** (1992).

Un paso adelante y dos atrás

El tercer punto de fuga se situaba en Francia. Mucho más sofisticada, la industria cinematográfica



mujer de la época. Por un lado estaba Linda, la adicta a la sociedad del bienestar y las drogas blandas, y por otro Clarisse, la maestra que impulsa al protagonista a romper con la dictadura a través de los libros. Truffaut confesó que eligió a la misma actriz para interpretar ambos papeles porque era de la opinión de que un hombre se enamora siempre del mismo tipo de mujer, a pesar de las apariencias. Si *La víctima nº 10* (*La decima vittima*, 1965), de Elio Petri, o *Te amo, te amo* (*Je t'aime, je t'aime*, 1968), de Alain Resnais, confirmaron un cambio de actitud con respecto a la mujer, presentando personajes más preocupados por mostrar el enfrentamiento del ser humano -hombre o mujer- a su futuro y su presente, que a la perpetuación de arquetipos genéricos, René Laloux y Roland Topor hicieron patente a su manera surrealista la evolución de la mujer en el comunismo europeo en la deliciosa *El planeta salvaje* (*La planète sauvage*, 1972).

La década de los sesenta avanzó a través de corrientes sociales muy enfrentadas. La visión del futuro de la humanidad adquirió nuevos rumbos con la llegada del hombre a la Luna, y el aspecto de la ciencia-ficción dio otro sal-

francesa vivía el fenómeno de la *Nouvelle Vague*, cuyos autores coquetearon con el género reiteradamente. Dos abrieron fuego: el primero, un francotirador independiente llamado Chris Marker, que realizó un cortometraje, *La jetée* (1962), calificado hoy como mítico, que inspiraría a otro francotirador europeo, Terry Gilliam, treinta años más tarde, *Doce monos* (*Twelve Monkeys*, 1995). Para Marker, la cara de una mujer representaba la memoria y la muerte del protagonista, al proyectarle en un viaje al futuro para ser testigo de su defunción. En *Lemmy contra Alphaville* (*Alphaville*, 1965), de

Jean-Luc Godard, el protagonista viajaba a una ciudad sin emociones, donde las mujeres se desdoblaban. Podían ser sirvientas sexuales, o mujeres fatales, como en cualquier ejemplo de serie negra.

Las mujeres se habían convertido en territorios inexplorados, para los que era imprescindible inventar nuevas normas. Quizá *Fahrenheit 451* (*Fahrenheit 451*, 1966), adaptación cinematográfica de la novela de Ray Bradbury dirigida por François Truffaut sintetiza con más acierto la situación real. Julie Christie interpretaba los dos polos opuestos de la

JULIE CHRISTIE
HER FIRST ROLE SINCE HER ACADEMY AWARD FOR DARLING

OSKAR WERNER
WINNER OF THE NEW YORK CRITICS BEST ACTOR AWARD

"FAHRENHEIT 451"
TECHNICOLOR

CYRIL CUSACK - ANTON DUFFEN
JEREMY SPENCER - ALEX SCOTT

RAY BRADBURY
FRANÇOIS TRUFFAUT with JEAN LOUIS RICHARD

FRANÇOIS TRUFFAUT



to con el estreno de **2001: Una odisea del espacio** (*A Space Odyssey*, 1968), de Stanley Kubrick, donde no había mujeres, por cierto. La mayoría de los cineastas se preguntan por la capacidad de supervivencia de cada uno de los géneros, enfrentados a una evolución cada vez más incierta. **The Bed Sitting Room** (1968), de Richard Lester, **La línea de la muerte** (*Death Line*, 1972), de Gary Sherman, o la mucho más salvaje **The Final Programme** (1974), adaptación de Robert Fuest de una novela de Michael Moorcock, demuestran que el movimiento de liberación femenina no ha gritado sus consignas en balde. Y al mismo tiempo surgen ejemplos como **Zardoz** (*Zardoz*, 1974), de John Boorman, donde un peludísimo Sean Connery tiene que salvar a la humanidad de una especie de dictadura narcisista donde las mujeres, por supuesto, son mayoría. Un paso adelante, dos atrás.

Corren otros vientos en Rusia, en cambio. El director Andrei Tar-

kovski firma en 1972 una versión de la novela de Stanislaw Lem *Solaris*, para la que Tarkovski toma una decisión interesante. Convierte en mujer al narrador, y le da una vuelta de tuerca a la resolución de la trama científica planteada por Lem. Los habitantes de una estación espacial dominada por las oscuras fuerzas de un planeta con poderes mentales, comprenden que deben enfrentarse a sus traumas más profundos para sobrevivir. Una psicóloga reconducirá el destino de los tripulantes y dará esperanza a un final que Lem había dado por perdido.

El alien bajo la piel del ángel

Inmersos en el caos ideológico que la guerra fría provocó en las almas sensibles. La década de los setenta, sin embargo, pasará a la historia por el triunfo de la teniente Ellen Ripley en **Alien, el octavo pasajero**, de Ridley Scott, película de producción inglesa a pesar de contar con Sigourney Weaver como protagonista in-

comparable. No vamos a repetir todo lo mucho que se ha dicho sobre Ripley, evidentemente la heroína más rotunda del cine europeo, que no contenta con enfrentar su femineidad al peligro en la primera parte de la saga, va más allá en la segunda, **Aliens - El regreso** (*Aliens*, 1986), asumiendo su papel de madre guerrera. Ripley marca un antes y un después en el cine de ciencia-ficción, y no sólo en el europeo, a pesar de que la premisa argumental apenas difiere de anteriores películas como **It!** (Herbert J. Leder, 1966) o **Queen of Blood** (Curtis Harrington, 1966), títulos que no pasaron de la serie B. Desde su implacable llegada, tibiedades como **Saturno 3** (*Saturn 3*, 1979), de Stanley Donen, con robots que sufren cortocircuitos ante la espléndida anatomía de una hembra humana, o **Atmósfera cero** (*Outland*; Peter Hyams, 1980), con sus burdos conflictos matrimoniales, representan una redundancia innecesaria sobre el tema favorito de Hollywood: las peripecias del astronauta asexual y heroico. No se trata ya de evitar la

sexualidad demasiado contundente en películas que obviamente ven cuantiosos adolescentes. A la industria norteamericana le da igual, por ejemplo, que la versión en celuloide del cómic **Barb Wire** (*Barb Wire*), dirigida en 1995 por David Hogan, haga apología de las curvas sobredimensionadas de Pamela Anderson, si eso vende, pero hay un claro conflicto en la cabeza de los guionistas a la hora de combinar acción y género cuando se habla de la carrera espacial. La épica está reñida con la sexualidad, y en especial con la femenina. La princesa Leia de **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*, 1976), estaba revestida de inmunidad imperial para seducir a unos y a otros, pero su actitud era básicamente asexual.

Ripley dio paso a una nueva década y dejó un vacío importante a los cinéfilos de este lado del Atlántico, que sólo una secuela, casi norteamericana ya, **Aliens - El regreso**, podía rellenar. Dirigida por James Cameron, rodada en Inglaterra bajo la férrea supervisión de la directora de producción Gale Ann Hurd, la segunda parte convirtió a la teniente en una ma-

dre dispuesta a destruir lo que hiciera falta para proteger a su descendencia. Algo parecido a lo que Margaret Thatcher hacía en la vida real por impedir la decadencia inevitable de su gobierno, que estaba sumiendo a su país, y por extensión a media Europa, en una de las crisis más graves de la segunda mitad del siglo XX. El cine recogió velas, y el siempre costoso cine de ciencia-ficción quedó aparcado para la industria británica, con puntuales excepciones como la coproducción **Life Force / Fuerza vital** (*Life Force*, 1985), de Tobe Hooper, que convirtió a la actriz francesa Mathilda May en la vampira espacial más hipnótica de los expedientes X. Un ente tan perfecto que sólo podía ser producto de la imaginación calenturienta del protagonista de la película, incapaz de racionalizar sus instintos para no comprometer el futuro de la humanidad. Una metáfora sobre el deseo sexual, tan confuso después de la década del amor libre, que por lo menos nos regala con unas monumentales escenas de histeria colectiva en un Londres amenazado por el desnudo de May.

Del punk al toro

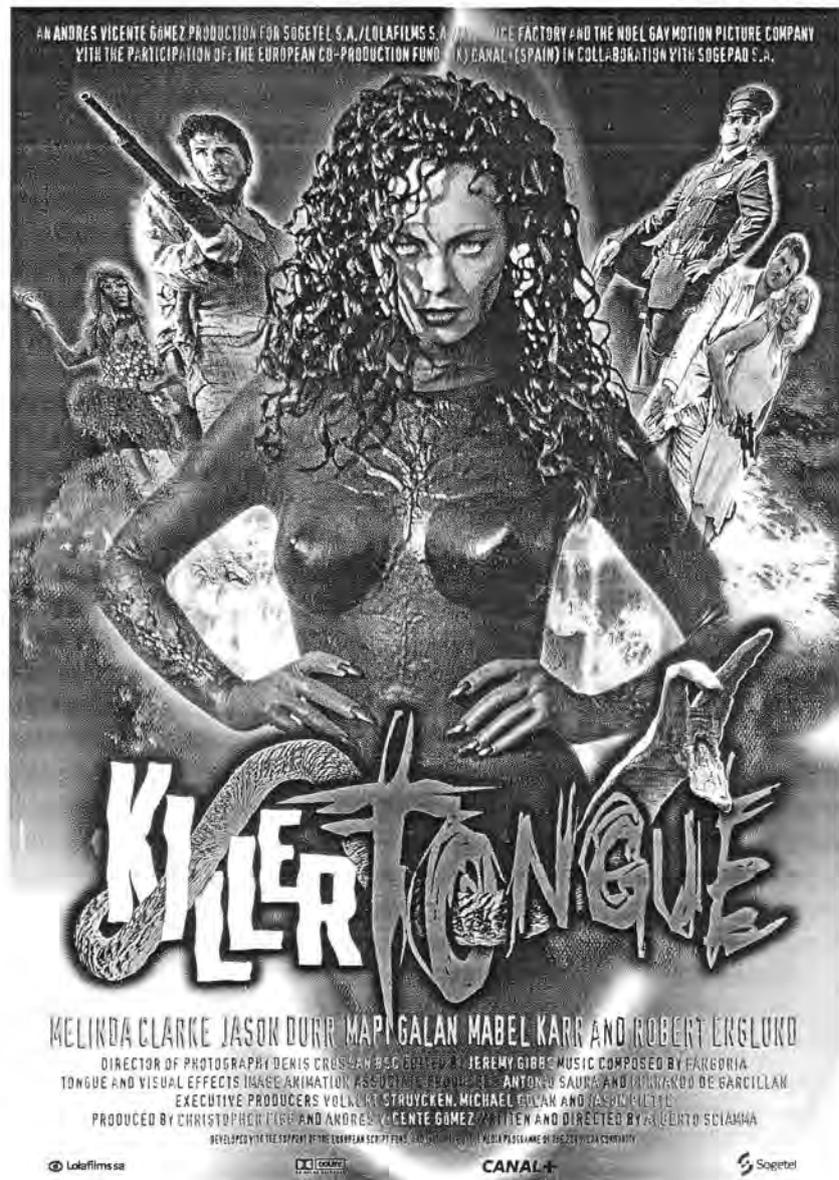
No corrían mejores vientos por Francia, y eso a pesar de que la nueva generación de autores de cómic agrupados en torno a las revistas *Metal Hurlant*, *L'Echo de Sabannes* y *Fluide Glacial* -Moebius, Philippe Druillet, Paul Gillon- estaba influyendo notablemente en el lenguaje cinematográfico de sus compatriotas. El cine europeo vive una importante crisis económica inducida entre otros factores por la dictadura progresiva de la industria americana. Habrá que esperar más de diez años para que esa influencia traspase sus fronteras en títulos como **El quinto elemento** (*Le cinquième élément*, 1997), de Luc Besson, un divertido delirio audiovisual *new age*, más francés que el desayuno con *croissant*, convenientemente vestido por el diseñador Jean-Paul Gaultier, pero decepcionante desde el punto de vista que nos ocupa. Leeloo, Milla Jovovich, es la guerrera suprema, un ente de inteligencia sobrehumana que ha nacido con la misión de salvar el orden establecido frente a enemigos foráneos. Y,



Acción mutante

sin embargo, su misión redentora es algo místico (como en las películas de Méliès), y no real, porque será Bruce Willis el elegido para protegerla y ayudarla a cumplir con su elevado cometido. Pero, por lo menos, aparecen un grupo de rotundas reinonas que ponen en conexión la película con esa corriente de disolución física y carnal -tan justificada en estos tiempos de inteligencia artificial, mutaciones y *cyborgs*- de la que fue pionero el actor inglés Tim Curry en *The Rocky Horror Picture Show* (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975), y cuyo espíritu recoge con ciertos altibajos argumentales *La lengua asesina* (1996), producción hispano-británica dirigida por Alberto Sciamma, en la que todos los géneros sexuales se confunden satisfactoriamente en la lucha contra el gran músculo parlante que les amenaza. Sciamma, residente en Londres, introduce en su película el ambiente noctámbulo y creativo vivido en los últimos años en la capital del Támesis, y si bien no se le puede considerar feminista, por lo menos no respira la misoginia que destilan Alex de la Iglesia y Jorge Guerricaecheverría en *Acción mutante*. Nadie se había atrevido hasta la fecha a escribir un papel femenino objeto de torturas, síndromes y desatinos varios con el descaro que demostraron ellos, escogiendo, además, como imagen más difundida de la película, a la actriz Frédérique Feder embutida en un desgarrado y ensangrentado vestido de novia, con la boca grapada y las manos atadas. Sobran las palabras.

¿Simboliza la instantánea de Feder la situación de las directoras europeas con aspiraciones a dirigir ciencia-ficción? Directoras alemanas, francesas, inglesas y hasta españolas se atreven cada vez en mayor número a empuñar la cámara. En el campo del cómic -que mantiene tan fluidas relaciones con el cine actualmente- se han creado personajes femeninos



interesantes, ahí están las británicas *Halo Jones* o *Tank Girl*, heroínas atípicas que no encuentran eco en las cineastas europeas, sino en las norteamericanas. Sin ir más lejos, *Tank Girl* -una creación de los británicos Jamie Hewlett y Alan Martin inspirada en el espíritu "hazlo tú mismo" del *punk*, los nómadas de la nueva era y otras formas de cultura *underground* que vio la luz en 1988 en las páginas de la revista *Deadline*- no tardó en convertirse en una heroína de los 90, pero se ha visto obligada a esperar dentro de sus páginas de colores hasta verse trasladada al desierto australiano por Rachel Talalay para convertirse en fotogramas en 1996. Grave error por parte de sus compatriotas, porque hoy a esta

rubia fiel a las Doc Martens se la considera la predecesora de Lara Croft, protagonista de ese fenómeno cibernético multimillonario de los noventa, de factura también británica, titulado "Tomb Raider", que ha triunfado entre otras cosas por el morbo que proporciona a los usuarios de videojuegos sentirse en la piel de una chica dura y atractiva. Quizá las últimas generaciones si entiendan gracias a heroínas como Lara, o Joanna Dark, una agente secreto del año 2023 que protagoniza otro juego de acción de origen británico, "Perfect Dark", o a Ulala, una simpática agente que derrota a sus contrincantes a base de pasos de baile *funkys* en "Space Channel 5". Curiosamente a estas chicas no les ha ocurrido lo que a Ripley, a

quien en su momento acusaron de utilizar estrategias masculinas para tener credibilidad como heroínas.

Salvadas por la pequeña pantalla

Todas estas supermujeres del *bit*, sin embargo, no hubieran llegado nunca a nuestras videoconsolas si antes no hubiera explotado una revolución sorda en la televisión británica durante las décadas de los sesenta y los setenta, un cambio de actitud que fue evidente delante y detrás de la pantalla, y que afectó de manera especial a las series de ciencia-ficción. Fueron años dorados para la pequeña pantalla británica, con series que se estrenaron en varios continentes y se alargaron durante décadas, como **Doctor Who**, que algunas estudiosas interpretan como una línea temporal literal del movimiento feminista para cualquiera que se moleste en estudiar a las compañeras del protagonista: desde Victoria, la chica buena, hasta la competente Nyssa o la explosiva Ace, pasando por la tímida investigadora Zoe.

La búsqueda de la identidad personal y cierta conciencia de lucha social estaba muy presente en los productos televisivos ingleses, series a menudo producidas, dirigidas y guionizadas por mujeres. Es el caso de **Los guardianes del espacio**, entre cuyos personajes destaca la carismática superagente de sangre azul Lady Penélope, estrella indiscutible de la popular serie de marionetas creada por Gerry y Sylvia Anderson. Sylvia continuó su carrera catódica con otras series de tirón comercial como **Espacio 1999**, emitida entre 1975 y 1979, con la que marcó un hito en la historia del medio por su brillante planteamiento visual, aunque el desafortunado reparto que le daba vida terminó por hacerla fracasar.

Pero la mujer que hizo caducar todos los esquemas preconcebidos

sobre la atracción de los televidentes por una heroína de acción fue la actriz Diana Rigg a su paso por **Los vengadores**, el experimento catódico dirigido entre 1961 y 1969 con maestría por John Bryce, Albert Fenney y Brian Clemens, entre otros. Rigg, que interpretaba a Emma Peel, agente secreto al servicio de su majestad, resolvía junto a su compañero de fatigas John Steed tramas imprevisibles y surrealistas a golpe de cerebro, de llave oriental o de deducción científica, porque a ella no la batía ningún delincuente por internacional que fuera. Enfundada la mayoría de las veces en un brillante mono de cuero negro, la Sra. Peel era el prototipo de mujer liberada, inteligente, fuerte y, sin embargo, capaz de levantar chispas al mismo tiempo entre la audiencia o su propio colega, que todos los movimientos de liberación femenina del mundo intentaban generalizar. Y no sólo resultaba creíble, sino que llevó a la serie a su Edad de Oro. Licenciada en arte dramático, actriz de teatro, era la única mujer capaz de llevar hasta el altar al indomable James Bond. Diana Rigg era también en las bambalinas de la serie una personalidad, que completaba sus diálogos, sugería coreografías en las peleas y participaba en la producción de cada capítulo. Otras actrices la precedieron y continuaron su labor, pero sin duda sin ella jamás hubiera pasado a la historia del género con mayúsculas.

Otras series continuaron alimentando a los aficionados, refugiados en las butacas domésticas. En **Sapphire and Steel**, emitida entre 1979 y 1982, el elemento femenino vigila con idéntica dedicación el corredor espacio-tiempo asignado que su compañero masculino, y en **Los siete de Blake** (1978-1981) destaca la colaboración de la escritora de ciencia-ficción norteamericana afincada en las islas Tanith Lee. La crisis económica tocó también la televisión

en los ochenta, y hubo que esperar a otra serie hoy de culto, **El enano rojo** (1988), para volver a sacudir la pantalla doméstica con guiones y personajes absolutamente geniales que giran alrededor de las tribulaciones de unos navegantes interestelares que se despiertan de su animación suspendida para descubrir que la humanidad ya no existe. Dirigida por Hilary Bevan Jones, entre otros realizadores, a ella se le atribuye el impulso tomado por Kristine Konchawski, un peculiar objeto amoroso que no tarda en descubrir que a ella no le va para nada su función sexual, y busca nuevas funciones entre la tripulación. ¿Parecía que habíamos adelantado algo?

Pero volvamos al cine. Si todas estas mujeres han demostrado en otros campos audiovisuales su interés por el cine y la ciencia-ficción, ¿por qué no hay películas de género dirigidas por europeas? ¿Nuestros genes no están preparados para darle una Rachel Talalay o una Kathryn Bigelow **-Días extraños** (*Strange Days*, 1995)- a la cinematografía del viejo continente? Ellas han demostrado que las protagonistas de una película no están obligadas a elegir entre ser héroes de acción sin atributos o *pin ups* de calendario dispuestas a morir en el primer rollo. Luego, se puede conseguir. ¿A qué esperamos?