

Maternidades anómalas. Reproducción en la ciencia ficción cinematográfica de los años noventa

Lidia Merás

Universitat Pompeu Fabra / Royal Holloway (University of London)

lidia.meras@upf.edu

Resumen

Este artículo se ocupa de un tema clave en el cine de ciencia ficción de los años noventa: la maternidad anómala. Traza sus antecedentes históricos para a continuación distinguir sus principales tipologías: forzosa, monstruosa y alterada. Por último, analiza cada una de ellas tomando como ejemplo una película representativa. El texto pretende demostrar cómo estos filmes actualizan argumentos tradicionales de la ciencia ficción adaptándolos a las nuevas audiencias.

Palabras clave: ciencia ficción, años noventa, reproducción, *Handmaid's Tale*, *Species*, *Alien Resurrection*.

Abstract. *Abnormal Maternities. Reproduction in Science Fiction Films of the Nineties*

This paper focus on a key issue in science fiction film of the nineties: abnormal maternity. The article traces the historical background and then distinguish the main maternity typologies: forced, monstrous and altered. Finally, analyzes each of them taking a film as a representative example. The text aims to show how these films update traditional plots of science fiction adapted to the new audiences.

Keywords: science fiction, nineties, reproduction, *Handmaid's Tale*, *Species*, *Alien Resurrection*.

1. Introducción

La creación de nuevos seres es uno de los argumentos más antiguos de la ciencia ficción cinematográfica. Si consideramos a la criatura ideada por Mary Shelley como una fábula que alecciona sobre las consecuencias fatales de cuestionar la prerrogativa femenina de la reproducción —pues es un científico varón el que se propone crear vida alterando el proceso natural—, deberíamos remitirnos hasta al menos 1910, fecha en la que Edison estrenó el primer *Frankenstein* del que se tiene noticia¹. Desde entonces, han aparecido

1: Dirigida y escrita por J. Searle Dawley, *Frankenstein* (1910) puede verse íntegramente en <http://www.youtube.com/watch?v=TcLxsOJK9bs> [fecha de consulta: 07-07-2012].

multitud de filmes que mantienen la advertencia hacia toda una suerte de peligros en torno a la reproducción².

Este artículo versa, no obstante, sobre un aspecto más concreto: el de la maternidad anómala, un asunto que durante la década de los años noventa actualiza una serie de argumentos propios del género. Bajo esta denominación pueden agruparse una serie de ficciones protagonizadas por un personaje femenino cuya trama se centra en una forma de maternidad —ya sea ésta humana, tecnológica o alienígena— que se aleja de la ordinaria y que se presume de nefastas consecuencias para el conjunto de la sociedad.

Los estrenos de *Alien* (Ridley Scott, 1979) y su primera secuela, *Aliens* (James Cameron, 1986), abrieron la puerta a una serie de trabajos que se han ocupado de estudiar la saga que reaviva el tema de la procreación perniciosa. Entre ellos destacan los artículos de Sobchack (1986), Bundtzen (1987), Creed (1990), Newton (1990), Hardcastle (1996), Constable (1999) o el más tardío volumen de Melzer (2006). Escritos en su mayoría desde una perspectiva feminista, casi todos fueron publicados entre los años ochenta y noventa. El inusual protagonismo femenino en un tipo de género que habitualmente reservaba este rol para héroes varones, sin duda llamó la atención en un período en el que, de forma paralela, la teoría filmica revisaba la consideración que había otorgado a este denostado género cinematográfico. Curiosamente, a pesar de la centralidad del tema de la reproducción en la saga de *Alien*, estas autoras pasan por alto la influencia que dicho asunto ejerció en filmes posteriores. Estas líneas son, por tanto, el primer intento de contemplar el tema de la maternidad anómala como una tendencia dentro del género y no como un mero argumento de los diferentes *Alien*.

El presente artículo se ceñirá a la producción *mainstream* estadounidense —sin lugar a dudas, la hegemónica en la década de los noventa— en un lapso temporal que todavía se considera dentro de la segunda edad de oro de la ciencia ficción cinematográfica (Lacey, 2000: 168). Analizará tres películas, cada una de las cuales ilumina un aspecto determinado de este modelo de reproducción: *Handmaid's Tale* (*El cuento de la doncella*, Victor Schlöndorff, 1990), *Species* (*Especie mortal*, Roger Donaldson, 1995) y *Alien Resurrection* (Jean-Pierre Jeunet, 1997). El motivo de reducir el corpus de películas a los noventa se fundamenta en que este particular subgénero nace con *Alien* y no ha tenido continuidad³. Salvando las películas sobre ciborgs —cuyas narrativas en torno a la «paternidad» circulan por otros derroteros— la actual ciencia ficción ca-

2. Películas de ciencia ficción que abordan amenazas relacionadas con la reproducción son, por ejemplo: *Demon Seed* (*El engendro mecánico*, 1977), en el que un robot doméstico viola a su ama para procrearse; *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997), sobre la selección genética, o *Children of Men* (*Hijos de los hombres*, Alfonso Cuarón, 2006), que describe un futuro próximo en el que la humanidad se encuentra en peligro de extinción a causa de una esterilidad generalizada.
3. Quizá la única excepción sea la escena del aborto en la reciente *Prometheus* (Ridley Scott, 2012), en la que la protagonista, gestante de una forma de vida extraterrestre, se extrae el feto invasor. Pero se trata de una secuencia aislada en una película en la que la maternidad no es un asunto esencial.

rece de ejemplos de relevancia en los que la procreación anómala sea esencial para el desarrollo de la historia⁴.

2. De la fecundidad incontrolable a la procreación regulada

Antes de explorar la maternidad anómala en sus diferentes variedades, conviene esbozar un breve recorrido histórico de sus antecedentes más destacados. Aunque la aparición del tema sea temprana, será a partir de los años cincuenta cuando se estrenen numerosas películas cuya narración gira en torno a este modelo de gestación malévola, a menudo asociada con el género de terror y con frecuencia protagonizado por un monstruo que se multiplica amenazando la supervivencia humana. Acaso la más interesante sea *Them!* (*La humanidad en peligro*, Gordon Douglas, 1954), en la que una hormiga reina radiactiva poblaba con sus larvas el subsuelo de Los Ángeles sembrando el pánico. El filme de Douglas sitúa lo amenazador en la capacidad reproductiva del bicho postatómico, una «pesadilla de la fecundidad» que debe perecer para que los humanos recuperen el control (Francescutti, 2004: 176).

En la década de los setenta, el asunto de la reproducción se verá influido por miedos malthusianos. Películas como *THX-1138* (George Lucas, 1971) o *Logan's Run* (*La fuga de Logan*, Michael Anderson, 1976) describían la forma en la que, con objeto de garantizar la supervivencia, el Estado programaba los encuentros sexuales, regulaba los nacimientos y abolía la institución familiar para asegurar la supervivencia de la especie. Este tipo de largometrajes fueron muy comunes hasta que, a finales de los años setenta, un solo filme ofrece una visión novedosa de un tema ampliamente explorado por el género de ciencia ficción anterior.

Dirigida por el británico Ridley Scott, *Alien* (1979) aparentaba ser un mero *remake* de los filmes de los años cincuenta por la utilización de un agente exógeno (el extraterrestre) que hacía peligrar la vida humana, en este caso, la de los tripulantes de la nave *Nostramo*. *Alien*, no obstante, inaugura una forma de representar la reproducción incidiendo en el concepto de maternidad. Así, la omnisciente computadora central «Madre» (MU/TH/UR 6000) previene al espectador del carácter malévolo que se otorga en la película a cualquier gestación no humana. Valerie Gray Hardcastle describe a esta progenitora como un ser «frío y remoto», que no siempre responde a las preguntas formuladas por los tripulantes, sus hijos (Hardcastle, 1996: 170). La hostilidad de Ripley hacia

4. Desde mediados de los noventa, el género se orientó hacia la exploración de los entornos generados por la realidad virtual —que, más adelante, relanzaría *Matrix* (hermanos Wachowski, 1999)—. A principios del nuevo milenio la ciencia ficción retomó el tradicional asunto de la descripción de futuros distópicos (*V for vendetta* [V de vendetta, James McTeigue, 2005]; *WALL·E* [Andrew Stanton, 2008]). Las inquietudes que traslucen estos filmes, todos ellos con protagonistas masculinos, son, por tanto, bien diferentes a las expuestas en los filmes tratados en este trabajo.

ella crece cuando descubre que prefiere preservar la vida de un ser extraño a la de aquellos a los que debería proteger. La teniente se rebelará con posterioridad ante esta madre desnaturalizada a la que sintomáticamente insultará llamándola *bitch* (puta). Esta imagen tan poco encomiástica de la maternidad queda reforzada por otra impactante secuencia protagonizada por uno de los tripulantes varones de la nave que alberga, sin sospecharlo, una cría del alienígena y cuyo alumbramiento es una de las escenas más terroríficas de la película. El sexo del astronauta embarazado no hace sino subrayar el carácter anormal y, por tanto, pernicioso de dicha gestación.

Aunque no nos ocuparemos expresamente de *Alien*, pues ya ha sido analizada en profundidad en los artículos mencionados en la introducción, sí debe resaltarse una de sus singularidades, por su repercusión posterior en las películas que analizaremos: la presencia de una protagonista femenina como eje de la acción⁵. En este sentido, es interesante constatar que, a pesar de que en el cine estadounidense coetáneo es posible apreciar cierta «vuelta al orden» en la representación de la mujer, el género de la ciencia ficción —por lo general reacio a mostrar personajes femeninos de relevancia— escapa paradójicamente a estas consideraciones⁶. La teniente Ripley es la primera del género de ciencia ficción hollywoodiense que rompe con el cliché del personaje femenino secundario. Ripley encarna a la profesional emancipada que no está vinculada sentimentalmente a ningún personaje ni, aún más relevante, es rescatada en la clausura del filme por su potencial pareja (será ella, por el contrario, quien, desviándose del *happy end* prototípico, rescate a la mascota del *Nostrómo*). De hecho, es la única que consigue sobrevivir conformando, junto al personaje de Sarah Connor de los dos primeros *Terminator*, un nuevo tipo de nueva heroína (véase Necakov, 1987: 86; o Ryan y Kellner, 1990: 173). La aparición de esta modalidad de personaje femenino es de una gran trascendencia y, como explicaremos más adelante, repercutirá en la manera de representar la maternidad en la ciencia ficción de los noventa.

3. Malas madres: variedades de maternidad anómala en los noventa

En la ciencia ficción cinematográfica de la década de los noventa las maternidades ordinarias, entendidas como producto de una relación heterosexual y humana, son casi inexistentes. Serán abundantes, en cambio, las películas

5. Shapiro afirma que, aunque el género no fue habitualmente muy proclive a la representación de la mujer emancipada, pueden encontrarse algunos ejemplos de un papel relevante del personaje femenino en la ciencia ficción japonesa. En *Gojira* (Ishirô Honda, 1954), sólo Emiko Yamame parece legitimada para decidir si debe liquidarse al monstruo y de qué manera (Shapiro, 2002: 211).
6. Stephen Prince explica que la producción cinematográfica de los años ochenta fue criticada en su momento por promocionar la política de Ronald Reagan aunque él matiza que fue el gobierno de Reagan el que propagó determinados valores morales e ideológicos conservadores y que las películas participaron de ese clima (Prince, 2000: xv). En una línea similar escribe Andrew Britton (1986: 24).

en las que se pervierte este modelo. Así, aparecen gestaciones en las que han intervenido otros factores o agentes externos que modifican la gestación tradicional y cuyo origen puede ser tecnológico o inclusive alienígena. Como veremos, ambas tipologías se oponen claramente: las primeras son perfectamente admisibles mientras que las segundas son maternidades anormales contempladas como nacimientos a los que se debe combatir. A menudo los estudiosos obvian esta distinción, por lo que tienden a mezclar la maternidad normativa y humana con la que no lo es. Por ejemplo, Lynda K. Bundtzen confunde la maternidad escogida de la teniente Ripley con la niña Newt en *Aliens* (James Cameron, 1986), con las numerosas alusiones sexualmente repugnantes que configuran los escenarios inspirados en el aparato reproductor femenino, lo que impide a la autora contemplar esta maternidad como una elección «civilizada y humana», por usar sus mismas palabras (Bundtzen, 1987: 16)⁷. A nuestro juicio, la descripción de ambientes —un repertorio de formas orgánicas—, aunque pueda inspirarse en el sistema reproductivo de la mujer, sirve para caracterizar a las formas biológicas no normativas (las alienígenas). Es decir, no necesariamente se refieren a una maternidad humana.

Para el período que nos ocupa, la procreación se convierte en tema de la ciencia ficción cuando se quebranta la forma ordinaria de concebir o bien la voluntad de la mujer de ser madre. De ese modo, pueden establecerse tres formas de maternidad anómala: 1) maternidad forzada, 2) monstruosa, o 3) alterada. Aunque no se trata de categorías estancas, esta clasificación ilustra los principales modelos de reproducción de los años noventa. Tomando como ejemplo una película para cada categoría: *Handmaid's Tale* (*El cuento de la doncella*, Victor Schlöndorff, 1990), *Species* (*Especie mortal*, Roger Donaldson, 1995) y *Alien Resurrection* (Jean-Pierre Jeunet, 1997) respectivamente, nos proponemos observar en qué consisten estas distintas modalidades de gestación anormal.

4. Maternidad forzada

La categoría de maternidad forzada incluye filmes en los que el personaje femenino es madre de un descendiente humano contra su voluntad. Como paradigma de esta tipología, cabe mencionar la coproducción germano-estadounidense *Handmaid's Tale*. Esta adaptación basada en la novela homónima de Margaret Atwood (1985) muestra un buen ejemplo de heroína obligado a procrear. *Handmaid's Tale* describe una sociedad ultracristiana donde se interna a las escasas mujeres fértiles con la exigencia de convertirlas en reproductoras al servicio del Estado. Estas medidas se ejercen con el beneplácito de las esposas de los mandatarios, si bien durante el desarrollo de la película resulta evidente que las disposiciones son fruto de una política masculina de repob-

7. Que la secuela del filme se titule *Aliens*, en plural, indica la importancia del tema de la reproducción, dando a entender que sólo multiplicando el número de enemigos —en una cifra que permanece indeterminada— podría superarse el componente terrorífico del primer filme.

lación. Lo certifica el hecho de que sólo analizan la fertilidad de ellas, dando por sentado que la esterilidad es un problema femenino. Dicho proceder tiene inmediatas consecuencias en las libertades civiles de estas mujeres porque recluyen a todas aquellas que puedan procrear y se deshacen del resto.

La película subraya lo terrorífico de una sociedad en la que las mujeres no son dueñas de sus propios cuerpos. En este distópico futuro son consideradas poco más que úteros, pues es el gobierno, de corte totalitario, el que decide quién debe engendrar y en qué términos. La protagonista, una joven que pierde a su hija mientras trata de huir, se convierte en la «doncella» de una influyente pareja. Las doncellas son jóvenes que entran al servicio de matrimonios pudientes de mediana edad con el fin de servirles de vientres de alquiler. Cabría añadir que sólo las mujeres blancas son seleccionadas como futuras madres, lo que refuerza los tintes eugenésicos de esta distopía. En una de las primeras escenas, Tía Lydia, la responsable de las jóvenes, señala lo «afortunadas» que son por haber sido elegidas para gestar un bebé, mientras se intercala una secuencia en la que aparece una riada de mujeres afroamericanas y chicanas que, circulando atropelladamente en dirección contraria y estrechamente vigiladas por hombres armados e uniformados, son dirigidas hacia unos trenes. Es fácil presagiar que a Tía Lydia no le falta parte de razón.

El gobierno en esta ficción confina previamente a las muchachas bajo una estricta vigilancia en recintos donde son adoctrinadas y castigadas por cualquier tipo de acto sexual que no tenga como objetivo la procreación. La masturbación o el aborto son consideradas graves infracciones objeto de castigos físicos y humillaciones públicas. Cuando, tras la instrucción, salen de estos recintos de estricto régimen disciplinario, son entregadas a los matrimonios. La doncella es entonces obligada a yacer con el marido en un siniestro ritual en el que la esposa está presente y no como mera espectadora. Durante la «ceremonia» —pues así es llamada— la esposa, sentada junto al cabecero del lecho conyugal, sujeta las manos de su doncella mientras el marido la penetra. Si se niegan a someterse —una secuencia muestra el ahorcamiento de varias monjas que presuntamente se habrían resistido a violar sus votos de castidad— o, simplemente, no logran quedarse encinta, son ejecutadas.

El comandante Fred, acérrimo defensor de esta sociedad, asegura que en su época existe «más respeto por las mujeres» en relación con los anárquicos tiempos, ya superados, de liberación sexual. Mientras pronuncia estas palabras, señala el vientre de Offred, su protegida, demostrando que el único respeto que conoce es el de mantener sus privilegios a través de una nueva generación de dirigentes opresores. Resulta revelador la imposición de este nombre, Offred (literalmente «de Fred»). Su significado no deja lugar a dudas sobre el carácter marcadamente patriarcal de esta sociedad donde la mujer biológicamente fértil pierde literalmente su identidad para adoptar el nombre de su empleador.

Handmaid's Tale desarrolla un tipo de narrativa que ya en los años ochenta era poco habitual en el género. En realidad, podría leerse como una continuación de las narraciones distópicas del cine de ciencia ficción de los años setenta en el que un Estado totalitario vigilaba la sexualidad, aunque aporta

una diferencia sustanciosa: el abierto fondo feminista que preside la película. Al final del filme, la heroína logra fugarse de esa sociedad fundamentalista y criar a su hijo —fruto de una relación consentida con el chófer que trabaja para la misma familia— en libertad. Eso sin olvidarse de su otra hija, la habida en su matrimonio y con la que desea reencontrarse. Es decir, prima el deseo individual de procrear frente a las disposiciones de una fría política demográfica. El filme defiende el individualismo, la voluntad (o no) de ser madre por encima de lo que la sociedad estime más conveniente, incluso si ello supone la extinción de la humanidad. De ahí que la mejor amiga de la protagonista sea una lesbiana que prefiere ser esterilizada y dedicarse a la prostitución —única opción para preservar cierta libertad de movimientos— antes que correr el destino de otras doncellas. En resumidas cuentas, la maternidad en una mujer es bienvenida siempre y cuando la principal interesada haya tomado la decisión sin coacciones de ningún tipo.

5. Maternidades monstruosas: la fecundidad alienígena como amenaza

En *Handmaid's Tale*, los que modificaban el curso de la reproducción eran humanos que decidían sobre los cuerpos de sus congéneres femeninos. Sin embargo, los conflictos más repetidos de maternidad anómala en la ciencia ficción de los noventa son los que conciernen a un tipo de reproducción no humana, o bien los que describen alguna alteración del proceso ordinario de gestación. A través de *Species (Especie mortal*, Roger Donaldson, 1995) analizaremos el primero de estos casos, centrado en la amenaza que supone la maternidad de origen extraterrestre.

La premisa argumental de *Species* no es, en verdad, demasiado innovadora puesto que aborda un nuevo caso de espécimen alienígena gestante fuera de control. Será su resolución la que incorpore nuevos elementos a las narraciones sobre maternidades anómalas. En el filme, el SETI —instituto gubernamental estadounidense especializado en búsqueda de vida en otros planetas— lleva a cabo un experimento: crear un nuevo ser a partir de un ADN parcialmente extraterrestre. El resultado tendrá la forma de una inocente niña, aunque de fuerza inaudita, que huye a la primera oportunidad. Una serie de expertos tratarán de cercar al peligroso ejemplar que, entretanto, se ha transformado en una atractiva muchacha. La joven Sil está caracterizada como una predatoria sexual, alguien sin sentimientos que está dispuesta a matar a quien se interponga en sus planes. Fija su mirada en las embarazadas que encuentra a su paso, dando a entender que su destino biológico está a punto de cumplirse. En su voluntad de ser madre a toda costa reside, precisamente, su potencial destructivo. Una escena muestra a Sil a punto de consumir la relación sexual con un individuo al que conoce en una discoteca, pero ésta le rechaza porque no le considera apto para la reproducción (descubre que consume drogas). Él se resiste a dejarla marchar y Sil le mata sin contemplaciones. La misma suerte corre su segunda víctima, al que sorprende con una petición («Quiero un bebé») demasiado firme para una primera cita. La comparación

entre ambas víctimas es interesante. El primero es un drogadicto que sólo desea sexo ocasional y por el que no sentimos lástima cuando ella se defiende por intentar violarla. Hasta este punto la protagonista mantiene nuestras simpatías. En cambio con la muerte del segundo —presentado como una buena persona— el espectador revisa su opinión acerca de la protagonista. La comprensible negativa del personaje de concebir un hijo con una desconocida se corresponde a la preferencia humana de optar por una descendencia limitada sobre la que se puedan ejercer un afecto y unos cuidados. Decantarse por la otra opción es algo que, por instinto, sólo persiguen los animales... y las extraterrestres. El castigo que inflige Sil a su pareja confirma al espectador que tales deseos de reproducirse han de ser maléficos.

En consonancia con el argumento de la película, serán las mujeres —es decir, las madres en potencia— las que ofrezcan protección a Sil a lo largo de su recorrido (la revisora del tren le deja que pague como si fuera menor; la encargada de la tienda le devuelve el dinero y le recomienda que vaya con cuidado porque la ciudad es peligrosa...). Esta alianza femenina es otro rasgo singular de la película por la manera en que tiende a reforzar la idea de que son las mujeres las que mejor comprenden los misterios de la reproducción. Sin embargo, la necesidad de una sexualidad desaforada en la mujer roza lo inhumano y por ello este tipo de maternidad es condenable. Por eso en la conclusión adquiere gran relevancia que sea otra mujer, y en concreto una bióloga, es decir, una conocedora de la vida, la que averigüe que la muchacha es un arma de conquista del universo. La bióloga descubre que las ansias reproductoras de la extraterrestre no son un mero despliegue de instintos, sino que tienen un propósito determinado: conquistar el planeta multiplicando su número hasta convertirse en la especie dominante. Pero donde se aprecia sin duda la confrontación entre estas mujeres es cuando se pone de manifiesto que ambas deben competir por el mismo hombre. Con argucias «femeninas» (puesto que Sil emplea el engaño y la manipulación en lugar de utilizar una fuerza de la que no carece) pretende arrebatarse el novio a la bióloga para procrear con él. De esta forma se contraponen claramente dos tipos de sexualidad femenina: una humana y responsable, que precisa del enamoramiento previo, y la sexualidad descarnada y amoral de la alienígena que, de forma nada sutil, acaba convertida en una suerte de lagartija. Finalmente, Sil consigue su objetivo y tras una repugnante transformación, da a luz a un niño angelical que, poco después, se convierte en un peligroso monstruo. El bebé-cría atacará al único componente del equipo de expertos que siempre había compadecido a la alienígena y éste se ve obligado a matarlo. La lectura que se extrae es clara: no hay posibilidad de compadecerse de aquellos que son distintos. En la lucha por la supervivencia, sólo cabe matar al oponente biológico. Los extraterrestres que pretendan tener descendencia, deben ser exterminados sin reparar en atenuantes.

Las reproducciones no humanas —y, en especial, las de procedencia extraterrestre— son un peligro para la humanidad y están en clara contraposición con una maternidad normativa. Por eso la medida por la que se opta no difiere un ápice de la empleada en *Them!* (1954). La amenaza es equivalente y se opta por acabar para siempre con el problema mediante la exterminación. Y eso

a pesar de que, en *Species*, la hembra causante del problema es —al menos parcialmente— humana y no un insecto alterado por la radiactividad. Pero incluso en ese caso, y a pesar de la responsabilidad inherente de los científicos en la creación de Sil, no puede haber excepciones.

6. Maternidad alterada: injerencias biológicas o tecnológicas en la gestación

Como tercera tipología de maternidad anómala se encuentra aquélla producida por una intervención externa, biológica o tecnológica —o una combinación de las anteriores—, que altera el normal desarrollo de esa nueva vida. Muchas de las películas de los noventa en las que se juega con las leyes de la genética (*Gattaca* [Andrew Niccol, 1997] o *The 6th Day* [*El sexto día*, Roger Spottiswood, 2000]) responden a esta categoría. Por norma, la injerencia en la reproducción se produce de manos de la ciencia y lo habitual es que dicha gestación sea buscada y no un accidente o un error inesperado de un grupo de científicos como sucedía en la ciencia ficción de los años cincuenta.

Así sucederá en la cuarta y última película protagonizada por Sigourney Weaver —si bien no la última de la saga *Alien*—, donde la maternidad vuelve a ser el tema esencial, aunque bajo unas condiciones diferentes. La muerte de Ripley en el anterior episodio no es impedimento para su retorno en *Alien Resurrection* (Jean-Pierre Jeunet, EE.UU., 1997). La maternidad en esta nueva entrega es, una vez más, malévola, porque procederá de la ciencia, que visiblemente estará caracterizada como patriarcal. La teniente reaparece en forma de clon en un entorno científico controlado por hombres que pretenden rescatar los genes del extraterrestre que ella gestaba en la secuela precedente. Es decir, vuelve a la vida —contra su voluntad— en calidad de madre de alquiler, tras haberse suicidado en la anterior secuela para evitar el nacimiento de su vástago semiextraterrestre.

El tipo de reproducción que presidirá este largometraje será doblemente aberrante. La teniente sufrirá dos tipos de desviaciones: la biológica (por su particular combinación de genes humanos y alienígenas heredada de la entrega anterior) y la tecnológica (por el hecho de haber sido involuntariamente clonada). Con sus recién estrenados clones transgénicos de madre alien, Ripley se convierte así en una esclava de los científicos que no dudan en utilizarla como cobaya para sus experimentos (Stacey, 2003: 256). En cuanto toma conciencia de su indeseada resurrección, Ripley descubrirá horrorizada que ya no es sólo la madre del monstruo como en la anterior entrega, sino que ella misma será el monstruo. En su brazo lleva tatuado el número 8 que corresponde al número de experimentos que han efectuados los científicos hasta lograr un clon satisfactorio. Ripley será ahora el octavo pasajero al que aludía el título completo de la película inaugural de la saga en su estreno en 1979. Es decir, será el monstruo que pretendía exterminar.

El transcurso de la narración situará, no obstante, a Ripley del lado de los humanos justamente porque renuncia a una maternidad que no ha elegido.

Ripley sacrificará a su cría alien para salvar a cambio a la cibernética Call. En dicha secuencia, observamos cómo Ripley acaricia maternalmente a su «hijo» para, acto seguido, traicionarle. Utilizando el ácido que desprende el extraterrestre para horadar el cristal de la nave, Ripley consigue, por el efecto de vacío, que el alien sea succionado hacia el exterior de la nave espacial. En el momento en el que el bicho profiere unos gritos espantosos, su madre parece afectada, pero más allá de esa escena, Ripley no muestra arrepentimiento alguno. La preferencia de la teniente por la cibernética Call da a entender que se decide por lo mecánico, de apariencia humana y manufacturado por el hombre, frente a lo biológico que representa la extraña criatura híbrida (King y Krzywinska, 2000: 35).

En resumen, en las narraciones que incluyen este tipo de maternidad anómala, cualquier intromisión, aunque sea bienintencionada, resulta fatal. Por ello, ni siquiera un descendiente biológico puede ser considerado enteramente como tal si su nacimiento se ha debido a una injerencia tecnológica. Debe, por tanto —incluso si se trata de una víctima inocente—, perecer a manos de su madre.

7. Conclusiones

La reproducción es un tema central en el género de ciencia ficción cinematográfica que evoluciona adquiriendo distintas formas en función del período en el que nos encontremos. En consecuencia, su significado varía, nunca es monolítico. Como productos filmicos *mainstream* pensados para agradar a una audiencia masiva, este tipo de películas adapta sus contenidos a lo que sus responsables esperan que atraiga y entretenga a una audiencia diversa, a tenor de los cambios sociohistóricos que se hayan producido. Como es natural, dichos cambios son de difícil evaluación, pero ciertos productos de la cultura popular pueden ser buenos instrumentos a la hora de canalizar una serie de miedos y plasmarlos en la gran pantalla. De ahí que en la ciencia ficción de esta década hayan desaparecido los monstruos radiactivos que traslucían las ansiedades nucleares propias de los años cincuenta o las fábulas sobre los peligros de dar soluciones demasiado radicales a la superpoblación del planeta, y se hayan sustituido por nuevos temores contemporáneos. Esta estrategia presupone la delicada labor de reunir una serie de argumentos con los que el público se sienta familiarizado independientemente de su edad, sexo, clase social, lugar de origen o creencias religiosas. Con objeto de solventar las posibles dificultades de tal empresa, se combina un discurso hegemónico con algún elemento crítico que cuestione los, en ocasiones, severos esquemas de valores imperantes (Elsaesser y Buckland, 2002: 60-79).

Así ocurre en las películas comentadas. Por ejemplo, la idea de que la concepción es únicamente femenina. La tarea biológica de procrear jamás se confía a un varón o, siquiera, a una pareja. Ya sea humana (*Handmaid's Tale*) o extraterrestre (*Species*), es siempre una mujer o hembra alienígena aquella sobre la que se deposita la obligatoriedad de esta función biológica. En consonancia

con ello y siguiendo los patrones habituales del género de ciencia ficción, la tarea de fabricar o modificar artificialmente nuevos seres sigue recayendo en los personajes masculinos. En casi todas las ocasiones, cuando interviene la tecnología con fines reproductivos, son siempre ellos —y no, como también pudiera darse, las científicas— los que detentan el conocimiento y los medios para crear un nuevo ser. Por lo tanto, podemos concluir que para el cine *mainstream* estadounidense, el deseo de transgredir los límites de la naturaleza y dotar de vida por parte de aquellos que no pueden procrear por sí mismos, sigue siendo masculino. En suma, frente a la gestación normativa femenina, la reproducción artificial o que implique obligar a una mujer a una maternidad indeseada es obra de especialistas varones.

En cualquier caso, las películas subrayan que a estos expertos dadores artificiales de vida hay siempre algo que se les escapa, un aspecto que no llegan del todo a comprender y, por tanto, tampoco a controlar, como si los misterios de la gestación estuvieran vedados a los varones. La reproducción queda, en todo caso, fuertemente vinculada a lo femenino, en una asociación que no deja de ser un cliché dentro del género de ciencia ficción. Por otro lado, la responsabilidad moral de estas creaciones, de alterar el desarrollo ordinario de la naturaleza, suele recaer sobre los científicos varones. Sin embargo, se observa una variante con respecto a la ciencia ficción anterior: la ausencia de condena o siquiera de cuestionamiento ético. Resulta muy significativo que, pese a sus graves infracciones, estos científicos no reciban la más mínima amonestación. Refugiados en laboratorios de alta tecnología y al servicio de insensibles gobiernos o voraces corporaciones tardocapitalistas, estos hombres de ciencia tan sólo están cumpliendo con sus deberes profesionales y, por lo tanto, jamás son sancionados. Un detalle significativo es que, al contrario que en la ciencia ficción de otros períodos, actúan dentro de un grupo, lo que difumina sus responsabilidades. Alterar las leyes de la reproducción es parte de su oficio, por lo que no incumplen ningún código, a diferencia del Dr. Frankenstein que, pretendiendo emular la obra divina, era castigado por ello. Por lo tanto, el acento en este tipo de películas se pone en la desprotección ante unos científicos que sirven ciegamente a los poderosos.

Puesto que sólo la maternidad humana normativa recibe el beneplácito, lógicamente las reproducciones no humanas, es decir, las de procedencia extraterrestre, rara vez son bienvenidas. Éstas conforman un tipo diferente de maternidad. En todos los casos, este modelo de maternidad anómala supone una amenaza para la humanidad y está en abierta oposición a una maternidad tradicional. Tal es así que la única opción al enfrentarnos a ellas es la exterminación de todos los extraterrestres y su descendencia. Lo mismo sucede con las películas que describen una injerencia externa que modifica el normal desarrollo de una gestación. En la mayoría de los casos, dicha intromisión responde a oscuros intereses económicos, por lo que la moraleja es idéntica: es preciso eliminar sin contemplaciones el producto de estos alumbramientos abominables.

La novedad reside en estos dos últimos modelos en que serán las mujeres las que restauren el orden. Como se ha advertido, ellas conocen el secreto

de la vida y están por ello legitimadas para liquidar al monstruo. Pero habrá algo más. En una época en la que las conquistas sociales de las mujeres son palpables, la proliferación de anticonceptivos un hecho y las técnicas *in vitro* y demás opciones médicas para parejas con problemas de infertilidad una realidad, la incorporación de estos emblemáticos personajes femeninos en la ciencia ficción cinematográfica trastoca la interpretación que se había otorgado hasta la fecha a la maternidad. El personaje femenino interviene activamente en la defensa de unos valores individualistas que reclaman para las mujeres el derecho a decidir si desean o no procrear. En resumidas cuentas, la reproducción anómala en el cine de ciencia ficción de los noventa se fundamenta en la elección soberana de la mujer para ser madre. Tal como se ha puesto en evidencia en los tres ejemplos analizados, el conflicto surge cuando se vulnera el derecho de la heroína a decidir sobre la gestación o cuando una hembra extraterrestre —a la que no se considera sujeto— se propone hacerlo valer.

En una etapa de asentamiento de los postulados feministas, no sería aceptable que la representación de los desmanes de la tecnología sobre decisiones que atañen al cuerpo de las mujeres fueran aceptados de forma pasiva. Semejantes imágenes serían mal recibidas por la audiencia a la que van dirigidas este tipo de producciones. En consecuencia, los personajes femeninos no pueden permanecer impasibles y, de hecho, serán los que restauren el orden que la ciencia ha quebrantado. Ellas serán las únicas capacitadas, si no para enderezar el torcido curso de la naturaleza —porque no se contempla como algo viable regresar a un estadio de «pureza» natural—, al menos para minimizar las consecuencias que el uso irresponsable de los conocimientos científicos han traído consigo. Por lo tanto, no se trata únicamente de una vuelta al orden natural y humano bajo la prerrogativa femenina de lo biológico propia del discurso humanista imperante en la ciencia ficción anterior.

En definitiva, aunque deficiente y sujeto a negociaciones, el cine popular trasluce pequeños logros sociales sin salirse de un discurso hegemónico que ni altere ni moleste a una audiencia variopinta y poco expuesta a radicalismos argumentales. La cuestión de la representación de la maternidad anómala en el cine de ciencia ficción continúa siendo un argumento rico en matices, lo que permite augurar que este tema fascinante podría regresar en cualquier momento.

8. Agradecimientos

La redacción de este artículo ha sido posible gracias a una estancia posdoctoral de la Alianza 4 Universidades disfrutada en el Departament d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra.

9. Bibliografía

- BRITTON, A. (1986). «Blissing Out: The Politics of Reaganite Entertainment». *Movie*, n.º 31-32, invierno, pp. 1-42.
- BUNDTZEN, L.K. (1987). «Monstrous Mothers: Medusa, Grendel and now *Alien*». *Film Quarterly*, vol. 40, n.º 3, primavera, pp. 11-17.
- CONSTABLE, C. (1999). «Becoming the Monster's Mother. Morphologies of Identity in the *Alien* Series». En Annette Kuhn (ed.), *Alien Zone II*. Londres: Verso, pp. 173-202.
- CREED, B. (1990) «Alien and the Monstrous-Feminine». En A. Kuhn (ed.), *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Londres: Verso, pp. 128-141.
- ELSAESSER, T. y BUCKLAND, W. (2002). *Studying Contemporary American Film*. Londres: Arnold Publishers.
- FRANCESCUTTI, P. (2004). *La pantalla profética*. Madrid: Cátedra.
- HARDCASTLE, V.G. (1996). «Changing Perspectives of Motherhood: Images from the Aliens Trilogy». *Film and Philosophy*, vol. 3, pp. 167-175.
- KING, G. y KRZYWINSKA, T. (2000). *Science Fiction Cinema. From Outerspace to Cyberspace*. Londres / Nueva York: Wallflower.
- LACEY, N. (2000). *Narrative and Gender*. Londres: Macmillan.
- MELZER, P. (2006). *Alien Constructions. Science Fiction and Feminist Thought*. Texas: University of Texas Press.
- NECAKOV, L. (1987). «*The Terminator*. Beyond Classical Hollywood Narrative». *Cineation!*, n.º 8, pp. 84-86.
- PRINCE, S. (2000). *A New Pot of Gold: Hollywood under the Electronic Rainbow*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- RYAN, M. y KELLNER, D. (1990). *Camera Politica*. Bloomington/Indianápolis: Indiana University Press.
- SHAPIRO, J.F. (2002). *Atomic Bomb Cinema*. Londres / Nueva York: Routledge.
- SOBCHACK, V. (1986). «Child/Alien/Father: Patriarchal Crisis and Generic Exchange». *Camera Obscura*, n.º 15, pp. 7-34.
- STACEY, J. (2003). «She Is Not Herself: The Deviant Relations of *Alien Resurrection*». *Screen*, vol. 44, n.º 3, pp. 251-276.

Lidia Merás es doctora en Historia del Cine con una tesis sobre el cibernético en el cine de ciencia ficción contemporáneo. Forma parte del consejo de redacción de *Secuencias* (UAM), de la que fue jefa de redacción entre 2009 y 2011. Ha sido coeditora de los cuatro primeros volúmenes de *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (MACBA, 2007) y ejercido la crítica de arte en diversos medios, entre ellos, *Artszin* (dirigida por José Luis Brea). Como docente, ha impartido diversas asignaturas de cine, televisión y arte contemporáneo en la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona), la Universidad Autónoma de Madrid y la Universidad Carlos III de Madrid.
