

ARTÍCULO - EXTENDED PAPER

“PERFECTAS PARA EL PAPEL”: REPRESENTACIONES DE LAS MUJERES CIENTÍFICAS EN LA CIENCIA-FICCIÓN CONTEMPORÁNEA

Christian Checa Bañuz; María Adell Carmona
Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña (ESCAC)
Terrassa (Barcelona) – España
christian.checa@escac.es/maria.adell@escac.es

RESUMEN:

En la actualidad, el papel que la mujer desempeña en el cine de ciencia-ficción ha crecido en importancia, como demuestran los sucesivos papeles protagonistas de Sandra Bullock, Amy Adams o Natalie Portman en, respectivamente, *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013), *La llegada* (*Arrival*, Denis Villeneuve, 2016) y *Aniquilación* (*Annihilation*, Alex Garland, 2018). El análisis en profundidad de estos filmes recientes, y su comparativa con filmes pioneros previos como *Alien*, *el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979) o *Contact* (Robert Zemeckis, 1997) – que ya presentaban a dos prominentes personajes femeninos – nos servirá para establecer una genealogía de mujeres científicas en la ciencia-ficción contemporánea y para cuestionar cómo la presencia de estas “heroínas solitarias” puede, de algún modo, haber transformado algunas de las características esenciales de un género cinematográfico tan fuertemente masculinizado.

PALABRAS CLAVE: Cine, Ciencia-ficción, Mujeres científicas, Protagonistas femeninas, Heroínas solitarias, Placer visual.

ABSTRACT:

The role that women play in science fiction films has recently become more relevant, as shown by Sandra Bullock's, Amy Adams' or Natalie Portman's leading roles in *Gravity*, *Arrival*, and *Annihilation*. In-depth analysis of these recent films, in comparison to previous pioneering films such as *Alien* or *Contact* – which already featured two prominent female characters – will help us establish a genealogy of women scientists in contemporary science fiction, and to question how the presence of these “lonely heroines” may, in some way, have transformed some of the essential characteristics of a film genre so strongly masculinized.

KEYWORDS: Cinema, Science-fiction, Scientific Women, Female Lead Characters, Lonely Heroines, Visual Pleasure.

INTRODUCCIÓN

El espacio de la ciencia en el cine ha estado habitualmente codificado alrededor de tres géneros o subgéneros: el del documental divulgativo, el de los dramas biográficos basados en hechos reales y el más rico, en términos de análisis, de la ciencia-ficción. La ciencia-ficción otorga centralidad tanto a las enormes ventajas como a las inesperadas consecuencias que acarrea el progreso científico, así como a la fascinación y los miedos que genera. Es un marco, además, habitualmente compartido por dos grupos humanos: el ejército y los científicos (entendidos estos en un sentido amplio, desde físicos hasta lingüistas, pasando por biólogos, químicos y demás campos de las ciencias humanas en general), cuyas relaciones determinan, a su vez, dos tendencias principales. Una de ellas privilegia la necesidad de *supervivencia* (la mayoría de la ciencia-ficción del periodo clásico entraría dentro de esta genealogía, aunque también películas contemporáneas, como la saga *Parque Jurásico*), mientras que la otra se asienta sobre la necesidad del *entendimiento* y de establecer *comunicación* – *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977) sería el ejemplo más célebre.

Uno de los objetivos de este artículo es, justamente, indagar acerca del modo en que el cine de ciencia-ficción resuelve la cuestión de las diferencias entre hombres y mujeres a la hora de representar estas relaciones de poder entre fuerza (ejército) y conocimiento (ciencia). Mientras que en las películas del siglo pasado, la mujer casi siempre actuaba como compañera amorosa, como contrapunto anímico, como motivación externa, como combinación de todos los anteriores o de cualquier otra forma secundaria con respecto al protagonista masculino – lo cual analiza de forma pionera la doctora Eva Flicker en un ensayo ya clásico [1] –, en los últimos treinta o cuarenta años empezamos a encontrar mujeres que cumplen el papel protagonista del filme. El caso de la teniente Ripley (Sigourney Weaver) en la saga *Alien* destaca como el más célebre en el caso del grupo militar, aunque es un protagonismo que se adquiere *durante el transcurso del filme*, no está planteado desde el inicio. En *Alien*, *el octavo pasajero* parece como si el desarrollo narrativo, sorprendente, del propio filme, escenificara, en cierto modo, el tránsito del protagonismo masculino convencional (que sería de esperar se encarnara en Tom Skerit, el heroico capitán de la nave, rápidamente asesinado por el alien intruso) al protagonismo femenino que se está ya fraguando en el cine de los 80.

Si bien es cierto que la mujer científica ha tenido una representación más constante que la mujer militar en la ficción cinematográfica – como demuestra el artículo de Flicker anteriormente citado, que crea un inventario de mujeres científicas en el cine que se remonta a 1929 –, también lo es que la primera ha tardado mucho más que la segunda en alcanzar un papel central, protagonista, en los relatos. Mientras que *Alien*, *el octavo pasajero* es de 1979, *Contact*, que podríamos considerar la primera película en la que la figura de una mujer científica protagonista se eleva por encima de la sombra de cualquier personaje masculino, no aparece hasta 1997. En este

artículo nos centraremos, sobre todo, en filmes de ciencia-ficción posteriores a *Contact* en los que la protagonista es una mujer científica. Esto nos permitirá plantearnos las siguientes cuestiones: ¿ha cambiado el rol de la mujer científica en los relatos cinematográficos con este incremento de protagonismo o, por el contrario, pese a este paso al frente, sigue presa de los clichés de género que han caracterizado la representación de la figura femenina en el cine de ficción? ¿Cuáles son las cualidades, las características psicológicas y los traumas que persiguen a la mujer científica en estas películas?

GENEALOGÍAS DE LA MUJER CIENTÍFICA EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

En primer lugar, abordaremos los personajes principales de cuatro películas: la doctora Ellie Arroway (Jodie Foster), astrofísica empeñada en buscar cualquier rastro de vida extraterrestre en *Contact*; la doctora Ryan Stone (Sandra Bullock), cuya primera misión en el espacio falla estrepitosamente dejándola a la deriva en *Gravity*; la lingüista Louise Banks (Amy Adams), que forma parte de un comité de expertos que tienen la misión de intentar establecer contacto con unas misteriosas naves alienígenas que han aterrizado en la Tierra en *La llegada*; y, por último, la bióloga Lena (Natalie Portman), que se embarca en una misión casi suicida con otras tres mujeres científicas al adentrarse en el interior de la misteriosa “Área X” en *Aniquilación*. En estas cuatro películas el protagonismo femenino es indiscutible; posteriormente también nos ocuparemos de *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) y de *High Life* (Claire Denis, 2018), que resultan de mucho interés aunque el protagonismo esté más compartido con el personaje masculino.

Analizando el desarrollo narrativo y los principales conflictos de los personajes en las cuatro primeras películas, las hemos dividido en dos genealogías distintas en las que se pueden distinguir las dos líneas de desarrollo predominante del género:

- **Genealogía 1:** *Gravity* y *Aniquilación* entroncan con una tendencia tradicional dentro del género: la narrativa que muestra una *lucha por la supervivencia*. Esta genealogía de filmes aborda el progreso científico desde una cierta negatividad, incluso como fuente conflictos, como amenaza o reto para el ser humano.
- **Genealogía 2** – Por el contrario, los filmes dirigidos por Robert Zemeckis (*Contact*) y Denis Villeneuve (*La llegada*), optan por una tendencia menos usual dentro del género, en la que prima una visión optimista de los avances tecnológicos. En esta genealogía de filmes las mujeres científicas abogan por una aproximación humanista, positiva e integradora en relación a lo desconocido – en forma de mensajes extraterrestres o naves alienígenas – y fomentan la necesidad de transmitir el conocimiento al resto de la humanidad.

Hay algunas diferencias fundamentales entre las representaciones de la mujer científica en ambas genealogías. Una de ellas, seguramente la más interesante, es el grado de centralidad otorgada al conocimiento científico. Los personajes pertenecientes a la primera genealogía de filmes, más integrados en el discurso

tradicional del género, podrían no ser científicas si atendemos al nulo despliegue de capacidades o conocimientos que llevan a cabo a lo largo del filme; es decir, su estatus como científicas supone simplemente el acceso al grupo humano que protagonizará la trama, pero la ciencia no es fundamental para el desarrollo de la misma. Gran parte de sus habilidades tienen que ver con su fortaleza física, como en la escena de *Gravity* en la que Sandra Bullock, flotando en el interior de una nave espacial, se desviste y se queda en ropa interior, mostrando su cuerpo fibroso y en forma, en una clara referencia al arquetipo de heroína de acción inaugurado por Sigourney Weaver. En cambio, la doctora Ellie Arrowway de *Contact* abre el camino para la segunda genealogía de mujeres científicas protagonistas: exploradoras sin miedo a lo desconocido cuyo propósito principal es la *comunicación, establecer contacto*. Son personajes femeninos que despliegan su capacidad intelectual e incluso colocan la reflexión en primera línea, haciendo que el filme se detenga para *verlas pensar, reflexionar*. En este sentido, hay una escena emblemática en *La Llegada*: cuando la profesora Louise Banks da una lección de sintaxis y gramática al coronel encarnado por Forrest Whitaker. No es casual, por tanto, que el gran “poder” otorgado por los cefalópodos a la lingüista sea un lenguaje universal, y que lo que primero que haga ella sea diseminar en forma de libro este conocimiento, como regalo a toda la humanidad.

Sin embargo, aunque existan estas diferencias en lo que respecta al propósito de los personajes en cada pareja de películas, hay algo que comparten todas: los personajes se dibujan a la luz de la superación de un trauma. Para la doctora Arrowway de *Contact*, pero también para la protagonista de *Interstellar*, Murph Cooper (Jessica Chastain), este trauma es la muerte del padre; para la Lena de *Aniquilación* es la desaparición de su esposo, unida a la culpa por haberlo traicionado; para Louise Banks, en *La Llegada*, y la doctora Stone en *Gravity*, es la pérdida de un hijo/hija. La diferencia reside en la aceptación de ese trauma: tanto en *Contact* como en *La Llegada*, pertenecientes a esa genealogía más dialogante y comunicativa, el acceso a un saber superior está conectado con una elevación espiritual, de carácter moral, del personaje femenino que les permite aceptar, al final del filme, y de forma totalmente orgánica el misterio de la muerte. Por el contrario, en el caso de *Aniquilación* y *Gravity*, la travesía a través de lo desconocido – sea el misterio del “Área X”, que tiene su origen en un meteorito alienígena, sea el espacio exterior – no supone un explícito cambio interior, sino una asunción de la fragilidad y la perplejidad del ser humano ante esos fenómenos inexplicables que la ciencia intenta, sin éxito, desentrañar. El trauma en *Gravity* queda abierto aunque los planos finales apunten a un inicio de superación del duelo. Después de su dura odisea espacial, sintiendo la gravedad por primera vez en mucho tiempo, Sandra Bullock echa a andar de forma inestable, dando sus primeros pasos como un recién nacido, y su andar nos remite tanto a la idea de una mujer al inicio de un lento proceso de recuperación como a la fragilidad innata del ser humano. El discurso de *Aniquilación* es más hostil y descreído: tras una confrontación en el epicentro del Área X con su propio doble, Lena vuelve a la “civilización”. Allí se reúne con su marido, que ha

vuelto milagrosamente del borde de la muerte. Conforme se abrazan, un primer plano de su retina, en la que se pueden percibir unas extrañas ondulaciones irisadas, deja paso a la duda: ¿quién ha vuelto del Área X? ¿Lena o su doble? Si en *Contact* o *La llamada* el contacto con lo desconocido transforma a mejor al personaje, lo cual es, en el fondo, una reivindicación del saber como motor de crecimiento del ser humano, en *Aniquilación*, la inmersión en lo desconocido es la responsable directa de una crisis de identidad de la protagonista, de una *aniquilación* total de lo que entendemos como características netamente humanas en el personaje.

La idea del trauma como motivación o motor de la toma de decisiones de nuestras protagonistas pone sobre la mesa cuestiones sobre sus relaciones de dependencia hacia los personajes masculinos que las rodean. En *Contact*, el personaje de Jodie Foster se presenta desde el principio como una mujer de fuertes convicciones que sabe imponer su criterio profesional en un ámbito dominado por hombres. Sin embargo, en una escena su trabajo es “secuestrado” por un científico hombre, de mayor éxito mediático y mejores conexiones con las altas esferas, que se pone en directo, delante de varias televisiones, las medallas del descubrimiento. Esta escena denota cómo, pese a su integridad, el personaje de Ellie Arroway está, desde el inicio, marcado por la influencia en su vida de personajes masculinos, sobre todo dos. El primero, su padre y mentor, fallecido cuando ella era una niña. Segundo, el apuesto escritor, figura pública y hombre de fe, Palmer Joss (Matthew McConaughey), con quién mantiene una relación amorosa intermitente. Si su padre es el que le abre los ojos frente al cosmos, Palmer Joss es quién le descubre la pequeña dosis de misterio que habita en todo; sea como sea, ambas son figuras masculinas mentoras, moldeadoras de la personalidad. En *Aniquilación*, Lena es, según otro personaje, “perfecta para el papel”, es decir, perfecta para una misión que se plantea como una exploración de una amenaza, ya que aúna los roles de científica y de militar. Sin embargo, es la pérdida y, sobre todo, la culpa por una infidelidad, lo que la fuerza a emprender el viaje, no la persecución del autodescubrimiento. Lena *reacciona* ante las situaciones, no actúa por sí misma: “se lo debía”, afirma refiriéndose a su marido, “así que entré”. Y no es el único personaje de *Aniquilación* que carga con una pérdida: “¿Qué llevas colgado al cuello? ¿Un marido o un hijo”, le pregunta Jossie, la geóloga, a Lena, nada más entrar en el Área X. Todas ellas están ahí por algún trauma, le explica: un hijo fallecido, un marido desaparecido, una enfermedad terminal. En *Aniquilación*, la familia y, sobre todo, la condición tradicional de la mujer como esposa y madre, es vista como un conflicto traumático.

En *Gravity* el personaje interpretado por Sandra Bullock es, durante casi todo el metraje, víctima en estado de pánico, pasiva, empujada a la acción por el personaje masculino, el astronauta a punto de retirarse interpretado por George Clooney. El personaje de Clooney, formado específicamente para habitar el entorno espacial es quién le guía en ese ambiente hostil, incluso cuando ya ha fallecido, en forma de

aparición o fantasma. Es ya avanzado el filme cuando este personaje femenino, la científica náufraga en mitad de la chatarra espacial, consigue encarnar el rol de heroína superviviente, pero, como ya hemos dicho, siempre desde su fortaleza física como máxima virtud. Por el contrario, la lingüista encarnada por Amy Adams en *La llegada* es, tal vez, el que puede definirse sin lugar a dudas como autónomo o independiente con respecto a los personajes masculinos que le rodean. En primer lugar, ella es quien vehicula la tesis principal de la película: los problemas comienzan cuando dejamos de comunicarnos. Y, desde el inicio de su llegada al campamento que está vigilando de cerca una de las doce naves alienígenas que han aterrizado en la Tierra, lidera la investigación sin recibir ningún atisbo de resistencia por parte de sus colegas científicos. De hecho, el matemático interpretado por Jeremy Renner, que confía en los números más que en las palabras, pronto se rinde a la evidencia: será la lingüística de Louise la que generará la conexión con los extraños que habitan esas naves.

Interstellar es un filme muy interesante por diversos motivos; en lo que a este artículo respecta, el hecho de que el protagonismo sea compartido entre un hombre, Joseph Cooper (ingeniero y antiguo piloto de la NASA, interpretado por, de nuevo, Matthew McConaughey) y una mujer, Murphy Cooper (científica, hija de Joseph, y obsesionada por la desaparición de éste tras embarcarse en una misión casi suicida), permite hablar de una película que aúna las dos genealogías de las que hemos estado hablando hasta el momento. Murphy (Jessica Chastain) busca a la vez la supervivencia de la especie y establecer contacto con el “fantasma” de su habitación. Su aceptación del trauma es conflictiva pero deja entrever la aceptación al final, cuando invita al padre a abandonarla. Y también es un personaje respetado por sus colegas científicos, pero manipulado por su mentor masculino. *Interstellar* en sí misma es una película dual, una hibridación genérica: tanto un melodrama familiar como una película de ciencia-ficción. Así vista, lo cierto es que aunque el protagonismo sea compartido entre el hombre (un McConaughey que hace de puente entre Chastain y la Jodie Foster de *Contact*) y la mujer, no parece descabellado decir que mientras el afán de supervivencia se desarrolla en la “película” de ciencia-ficción, liderada principalmente por el personaje masculino, el personaje femenino domina la dimensión más melodramática del filme, la que fomenta el entendimiento, la comunicación y el progreso científico, y no sólo la búsqueda de nuevos horizontes habitables.

LA HEROÍNA SOLITARIA

Pese a sus diferencias, ¿podemos establecer un arquetipo que de alguna manera englobe a todos estos personajes? La doctora Eva Flicker, después de revisar todas las representaciones de la mujer científica en el cine comercial entre los años 1929 y 1997, concluía que todas esas representaciones pueden clasificarse en los siguientes arquetipos:

- La vieja “solterona” (*The old maid*): personaje totalmente dedicado a su actividad intelectual pero que, sin embargo, vive su inteligencia como un impedimento para desarrollarse emocionalmente. En este arquetipo la feminidad y la inteligencia están enfrentadas. Por ejemplo: Ingrid Bergman en *Recuerda* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945) o Louise Fletcher en *Proyecto Brainstorm* (*Brainstorm*, Douglas Trumbull, 1983).
 - La mujer masculina: de costumbres poco saludables, miembro de un equipo masculino y mayormente asexual, aunque su acercamiento más emocional al trabajo científico que el del resto de sus compañeros acabará siendo fundamental para la resolución de la trama. Por ejemplo: Kate Ried en *La amenaza de Andrómeda* (*The Andromeda Strain*, Robert Wise, 1971)
 - La ingenua experta: habitualmente una mujer atractiva que supuestamente representa una autoridad en su campo científico pero cuya ingenuidad mete en problemas de los que solo saldrá gracias al socorro de un personaje masculino. Por ejemplo: Todos los personajes femeninos de la saga *Parque Jurásico*.
 - La conspiradora malvada: personaje egoísta que usa su atractivo sexual para engañar a su enemigo, que es habitualmente el protagonista masculino. Un ejemplo es la Dra. Schneider de *Indiana Jones y la última cruzada* (*Indiana Jones and The Last Crusade*, Steven Spielberg, 1989), por supuesto, pero también la Dra. Dibs (Juliette Binoche) de *High Life* (Claire Denis, 2018) donde veremos que la cineasta francesa – la única cineasta mujer de todos los filmes de los que estamos hablando – pone al arquetipo boca abajo.
 - La hija o asistente: anclada en una relación social con otro científico de más fama o popularidad. Sacrifica sus capacidades intelectuales para hacer de puente entre el genio y el resto del mundo, aunque frecuentemente imprime un necesario elemento emocional a la racionalidad del protagonista masculino. Ejemplo: Julie Andrews en *Cortina rasgada* (*Torn Curtain*, Alfred Hitchcock, 1966).
- A estos primeros cinco arquetipos, Flicker añadía un sexto creado a partir de la Jodie Foster de *Contact*: la “heroína solitaria”, definida como una mujer que sobrepasa a sus colegas en conocimientos intelectuales y también en capacidad intuitiva pero que, sin embargo, aún no disfruta de reconocimiento profesional y no puede desprenderse de ciertas dependencias con respecto a un mentor, a un colega o a un superior del sexo masculino. Este personaje femenino, aunque es sin duda atractiva, no hace de su apariencia o su aspecto, ni mucho menos, su cualidad principal, ni se sirve de ello para sus objetivos ya que confía únicamente en sus cualidades intelectuales. Bien mirado, esta cuestión del aspecto no es baladí. Lo que Flicker llama un tanto vagamente “likable” o “good-looking” más bien podríamos precisarlo como “trustworthy” o “reliable”: digna de confianza. Es decir, Jodie Foster no es solo una mujer atractiva sino, sobre todo, una mujer de aspecto sensato, razonable y firme. Y lo mismo podríamos decir de los personajes que hemos venido trabajando y que prolongan el arquetipo de heroína solitaria: la Sandra Bullock de *Gravity*, la Amy Adams de *La llegada* y, como no, la Jessica Chastain de *Interstellar*, que es casi un calco prolongado del personaje de *Contact*: obstinada, obsesionada con la comunicación y el contacto, abandonada por el padre, traicionada por su

maestro en la ciencia y que podrá retornar al padre gracias a su persistencia, a su instinto y a su inteligencia. Todas son, por supuesto, bellas, pero las películas no las erotizan, o fetichizan, en absoluto.

Tal vez la menos solitaria de nuestras heroínas sea la Natalie Portman de *Aniquilación*, aunque el juego de ocultaciones y engaños que se produce entre las integrantes del equipo femenino que propone el filme no deja de preservar también un ámbito de soledad propio de cada personaje. Son más un grupo de mujeres solas que un equipo. De hecho, son casi una transposición ficcional de la clasificación arquetípica de Flicker: a nuestra heroína solitaria se le suman una conspiradora malvada (Jennifer Jason Leigh), una mujer masculina (Gina Rodríguez) y una ingenua experta (Tessa Thompson) que no podrá salir del lío en el que se mete quizá porque no hay ya personaje masculino que la pueda salvar.

No obstante, en su clasificación Flicker obvia el hecho de que es en este arquetipo en el que se produce el desplazamiento estructural que hemos venido analizando aquí: la mujer científica resulta ser la protagonista absoluta de la historia. Es decir, sucede que cuando la mujer científica adquiere protagonismo se convierte justamente en eso, en una heroína solitaria que lucha en un mundo de hombres por ejercer, y que le sea reconocido, un dominio de la disciplina que supera con creces al de ellos. Además, toda esa cuestión de la confianza que despierta el personaje, y de su carencia de erotismo, puede resultarnos de interés bajo la luz de una lectura feminista más tradicional.

LA MIRADA FEMINISTA

Era Laura Mulvey quien, a principios de los setenta, y haciendo uso del aparato conceptual del psicoanálisis, criticaba el cine clásico por ejercer y prolongar una mirada falocéntrica y masculinizante [2], “poniendo de manifiesto cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma fílmica”, decía ella misma. Para Mulvey, el cine clásico se constituye sobre dos placeres: el placer voyeurista de mirar al otro como un objeto y el placer narcisista de identificarse con un ego ideal. Pues bien, a grandes rasgos, según este trabajo inaugural de la teoría fílmica feminista, ese otro objetivado es eminentemente la mujer, que existe en el cine clásico “para ser vista”, expuesta como objeto sexual tanto para el espectador como para los personajes masculinos de la narración, hasta el punto de “congelar el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica”, decía Mulvey. La mujer en el cine clásico está para satisfacer las ambiciones voyeuristas de la mirada masculina o, incluso, sus impulsos sádicos (como en Hitchcock) o fetichistas (como en Von Stroheim). Por otro lado, el ego ideal sobre el cual el cine potencia la identificación narcisista es habitualmente masculino, ya que la narración “propicia el papel del hombre como parte activa que despliega la trama”. La solución propuesta por Mulvey – y ampliamente criticada por otras teorías afines en mayor o menor medida, como por ejemplo la de Teresa de Lauretis – era atender contra el sistema

de voyeurismo/narcisismo cinematográficos, es decir, contra el placer visual mismo, generar “displacer” para evitar que estos dispositivos psíquicos llevaran la objetivación, o incluso el sadismo, a otros actores del drama humano. La propuesta de Mulvey tiene que ver con el cine experimental y de vanguardia, con altas dosis de autoconciencia y reflexividad, como demuestran sus propias propuestas filmicas.

Si nos fijamos un momento en el arquetipo de la heroína solitaria desarrollada en los personajes que nos ocupan, podemos concluir que en ellos se subvierte lo que el análisis de Mulvey identificaba como objeto del deseo de la mirada y su ego ideal: la mujer ya no está ahí para ser mirada, ni por su atractivo sexual. De hecho, ella acarrea la parte activa del drama, la que desarrolla la trama con sus acciones. Podríamos afirmar, por tanto, que *Gravity*, *La llegada* o *Interstellar* invalidan lo que afirma Flicker sobre estas heroínas: “Femininity and intelligence can both be completely developed. Femininity and success, however, are mutually exclusive”. En su soledad luchan por el reconocimiento profesional, pero aquí, por norma general, triunfan. Es decir, parece como si desde *Contact* la cuestión acerca del desarrollo profesional de la mujer hubiese evolucionado hacia una situación más igualitaria o satisfactoria.

La estructura del placer visual clásico en estas películas está, por así decir, dada la vuelta. No llegan a perturbar en sí la estructura, no estamos ante muestras del cine experimental y distanciado de la propia Mulvey, ya que sigue habiendo placer visual, voyeurismo y narcisismo, pero los papeles están, hasta cierto punto, intercambiados (mucho más en el caso del narcisismo que en el del voyeurismo, ya que lo cierto es que el hombre no cumple tanto ese papel de objeto de deseo – la excepción podría ser el Matthew McConaughey de *Contact*). No obstante, aunque la mujer científica conserva ciertas dependencias con respecto a personajes de sexo masculino (a veces muy acentuadas, como en *Contact*) lo cierto es que ella como personaje, cuando es protagonista al menos, sí que se ha emancipado del dominio de la mirada masculina del espectador.

Aunque, como hemos dicho, nuestras películas difícilmente pueden asimilarse a un cine experimental o de vanguardia, sí que pertenecen a un tipo de cine que podríamos denominar “de autor”. Es verdad que Robert Zemeckis, director de *Contact*, no se caracteriza por la reflexividad de su puesta en escena, pero es quizá esa película la menos transgresora en lo que respecta al tratamiento del personaje principal, tal y como hemos analizado cuando hablábamos de las dependencias que la doctora Ellie Arroway aún conserva con respecto a sus colegas masculinos. El viaje que va desde *Contact* hasta *High Life* - único filme, recordemos, dirigido por una mujer de entre todos los que hemos comentado -, es también un trayecto por las cinematografías de directores que, como Denis Villeneuve, Christopher Nolan, Alfonso Cuarón, Alex Garland y, por supuesto, Claire Denis, proponen una visión particular del cine y las relaciones humanas.

Claire Denis es, evidentemente, la que lleva su propuesta a límites más radicales y la que, de todos ellos, menos podemos insertar en la tradición de cine más comercial. Lo curioso de *High Life* es que su científica, la doctora Dibs (Juliette Binoche), no es una heroína solitaria, personaje con el que el espectador puede identificarse fácilmente dentro del sistema del narcisismo cinematográfico, sino más bien una conspiradora malvada y egoísta, presa de sus impulsos y maestra de la manipulación. Justo uno de los arquetipos más señalados por Flicker como dados al disfrute voyeurista – junto con el de la ingenua experta. Lo perverso de la propuesta de Denis no es que intercambie los papeles, es que somete la estructura del placer visual a una especie de cortocircuito. Trabaja sobre el arquetipo, pero pervirtiéndolo, mostrando con ello altas dosis de autoconciencia del material dramático con el que trabaja. Que la doctora la interprete Juliette Binoche, que en un cierto momento de su carrera pudo efectivamente ser esa mujer-objeto de deseo, pero en un momento ya en el que su cuerpo muestra los signos inequívocos de la edad, es ya importante. Pero que sexualice al personaje, erotice su cuerpo de esa manera, es casi un desafío a esa mirada masculina y masculinizante. La Binoche de Denis no responde al arquetipo de mujer-objeto. Su cuerpo es *real*, no ideal. Es el cuerpo biológico, objeto de la investigación científica, con sus fluidos, sus deshechos, sus residuos, sus pulsiones, el que es aquí objeto de fascinación.

CONCLUSIONES

Como el western o el terror, la ciencia-ficción ha sido, desde sus inicios, un género fuertemente codificado. Películas como *Encuentros en la tercera fase* (tan masculina que sus únicos personajes femeninos son dos madres) o, incluso, *Solaris* (Andrei Tarkovsky, 1972), en las que se exploran los conceptos de la necesidad de comprensión hacia lo desconocido y la ciencia como posible vínculo entre seres de diversas especies, son excepciones en un género en el que la lucha por la supervivencia en un entorno desconocido, hostil y amenazante suele ser el tema principal. Esto sucede en gran parte de las películas de ciencia ficción de la época del Hollywood clásico, pero también en películas más recientes como *The Martian* (Ridley Scott, 2015) En esta comunicación, hemos defendido que la presencia de mujeres científicas como protagonistas en algunos filmes contemporáneos han puesto en circulación una visión más optimista de la ciencia y del progreso que la lanzada por sus homólogos masculinos; una concepción de la ciencia y el conocimiento como herramienta que permite el diálogo y el entendimiento, grandes tema de muchos de estos filmes, de *Contact* a *La Llegada*. Las “heroínas solitarias” que protagonizan estos filmes también han aportado un incremento de humanidad a los arquetipos del género, dotándolos de profundidad dramática, insuflando en la imagen del científico flaquezas, traumas y preocupaciones de la gente corriente.

Además creemos que, dentro de este grupo de películas, existe una línea con un claro sesgo autoral que ha marcado un camino, una pauta, que puede llevarnos aún más lejos en lo que respecta a una mirada pluridimensional y más rica del ser

humano y el desarrollo científico. No obstante, también somos conscientes de que por presentar un personaje femenino protagonista no todas las películas han abandonado una perspectiva algo convencional, como sucede con *Gravity* – que es casi una contrapartida femenina a la frívola *The Martian* – o *Aniquilación*.

Aunque es atractivo pensar que *La llegada*, *Contact* o *Interstellar* abren y marcan el camino a seguir de una ciencia-ficción de autor progresista, con personajes femeninos poderosos y complejos, con conocimientos científicos y que piensan en colocar la ciencia al servicio de la comunicación, esta visión algo esencialista de la mujer es también problemática. Afirmar que la mujer, por el hecho de ser mujer, es más “dialogante” reduce a unas características generales a todas las mujeres. En nuestra opinión, una película como *High Life* abre justamente una grieta en este discurso esencialista. Dinamitando los estereotipos del género femenino, rompiendo con los patrones estéticos predominantes y aproximando la imagen del arquetipo a la realidad del cuerpo de *esta* mujer, corruptible y en decadencia, pero que se adueña de su sexualidad, de sus traumas y sus obsesiones sin aparente sentimiento de culpa, la película de Denis pone en cuestión toda clasificación y previene contra los prejuicios sean del signo que sean.

REFERENCIAS-BIBLIOGRAFÍA-FILMOGRAFÍA:

[1] E. Flicker, “Between Brains and Breasts—Women Scientists in Fiction Film: On the Marginalization and Sexualization of Scientific Competence”, *Public Understanding of Science*, 12(3), 2003, pp. 307–318. ISSN: 0963-6625

[2] L. Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16, 3, Otoño, 1975, pp. 6-18. ISSN: 0036-9543

Alien (Ridley Scott, 1979)

Aniquilación (*Annihilation*, Alex Garland, 2018)

Contact (Robert Zemeckis, 1997)

Gravity (Alfonso Cuarón, 2013)

High Life (Claire Denis, 2018)

La llegada (*Arrival*, Denis Villeneuve, 2016)