

Cine

ALIENS

LA NEGACIÓN DEL OTRO

Por Daniel González Dueñas

Curiosa la historia del indefinible Roger Corman (1926), director, productor, empresario, distribuidor, fanático de la ciencia-ficción y del cine fantástico, mecenas de cineastas como Coppola y Bogdanovich, rey de las películas tipo "B". Ingeniero de profesión, autodidacta en el cine y guiado ante todo por una poderosa intuición para detectar demandas excluidas por los grandes estudios hollywoodenses, Corman se liga a productoras privadas y en 15 años rueda medio centenar de películas (hasta 1970, cuando deja de dirigir para tomar las riendas de su propia productora, New World Pictures).

De un género a otro —western, ciencia-ficción, gangsters, terror, guerra, rock y adolescentes, cine mítico y fantástico—, su filmografía se caracteriza por la tónica del *low budget* (bajo presupuesto): costos llevados al mínimo imaginable, actores y técnicos marginales, infinitesimal tiempo de rodaje (llega a filmar un largometraje en dos días y una noche): mucha imaginación para suplir las carencias y para garantizar un casi invariable éxito taquillero que se desentiende de ambiciones cualitativas o tesis posteriores.

Los años cincuenta son una etapa de cambios; Hollywood enfrenta el descontento de posguerra y el arribo de la televisión lanzando filmes obsesionados en dulcificar, desviar y enmascarar. Mientras tanto, Corman se dirige a un público flotante: no sólo inventa géneros o modalidades combinatorias sino que mantiene viva cierta corriente subterránea, se convierte en vocero intuitivo de los monstruos que los grandes estudios a toda costa intentan proscribir. En tres años (1955-57) rueda veinte películas que cubren un amplio espectro: con *The Day the World Ended* lanza la primera

"advertencia en serio" sobre el peligro nuclear; con *It Conquered the World* salva a la ciencia-ficción de extinguirse como género no taquillero; con *Attack of the Crab Monsters* descubre la paranoia como imán y muestra a Hollywood que es más exitoso exaltarla que intentar apaciguarla; con *Not of this Earth* despliega la confusión de géneros como método; con *War of the Satellites* funda la vertiente de la anti-otredad relacionada con los hechos históricos apenas disfrazados. Menos que películas crea válvulas de escape y también de contención.

Paradójicamente, la experiencia de Corman (también autor de la famosa "serie Poe" con actores como Vincent Price, Boris Karloff y Peter Lorre), surgido al margen de las poderosas compañías cinematográficas, no sólo sirve a éstas de enseñanza sino que a la larga encarna y determina el espíritu hollywoodense: sus tesis de fondo —que jamás se detuvo a examinar, sólo preocupado por la peripecia, el divertimento y la recuperación económica— son adoptadas fielmente y terminan por revolucionar a la "fábrica de sueños" y sus estrategias. En los ochenta los monstruos se visten mejor (cambiando el cartón por el látex), escenografías y ambientaciones se perfeccionan (recurriendo al auxilio de computadoras), ha crecido el sueldo de autores, actores y técnicos, el tiempo de rodaje se amplía al máximo; sin embargo, la mirada de fondo es la misma que aquel cineasta autodidacta sintetizara y explotara treinta años antes.

Siempre dueño de una gran intuición, Corman se sabe uno de los pilares de una industria que no lo reconoce. Por tanto, "va a fondo" como productor (cargo que le garantiza —según sus propias declaraciones— "control total"): en 1980 produce su hasta entonces más cara cinta —de todas formas muy por debajo del costo de las películas que intenta "escarmentar"—: *Batalla más allá de las estrellas*, a través de la cual se afirma —no sin razón— como pionero de "modernos" filmes como *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977).

Para ratificar su carácter de precursor —y como airada protesta por el nulo reconocimiento concedido a *Batalla*—, Corman produce en 1982 su propia versión de *Alien: El octavo pasajero* (Ridley Scott, 1979): se trata de *El planeta prohibido* (bajo la dirección de Allan Holzman), verdadera cinta de productor en la que éste "corrige" los que considera lamentables

errores de Scott: carencia de estímulos visuales (Corman introduce desnudos femeninos a la primera oportunidad), deficiente cantidad de escatología (el empresario invierte una fuerte suma en este renglón), nulo homenaje al cine de aventuras: *El planeta prohibido* incluye un héroe "más verosímil" que la Ripley de *Alien*, una especie de Buck Rogers endurcido y particularmente inocuo. Este personaje, en un momento culminante del filme, lanza lo que con todo funda-



mento podría sintetizar el lema de Hollywood, su concepto de la otredad que no ha variado desde los años cincuenta (y que cobra todo su sentido pronunciado en un filme del acrítico y perceptivo Roger Corman): "Si se mueve, y no es de los nuestros, dispárale".

En *Piedra de sol*, Octavio Paz escribe: "los otros que no son si yo no existo,/ los otros que me dan plena existencia". Con mayor o menor deliberación, toda obra toca el arquetipo de ese diálogo primigenio, el contacto del yo con el mundo y la vastedad de sus manifestaciones. Dentro de los territorios artísticos, el cine parece poseer un privilegiado mirador: desde el origen del séptimo arte, la fascinación que conlleva ese complejo lenguaje nace de su capacidad de *enajenamiento* (en una acepción pura, visitar lo ajeno, interiorizarse en lo otro). Ya el primer poeta del cine, Méliès, relaciona la otredad con lo fantástico —el misterio, lo desconocido. Al paso de los años, esa mirada básica sufre diversas dislocaciones cuando Hollywood se autonombra delimitador de géneros y dictaminador de eficacias; su principal faena consiste en arrancar del cine esa esencia que Méliès intuyera: la poesía.

La "fábrica de sueños" no intenta desentrañar una esencia sino enmascararla: no se trata de encarar al otro para tener tamaño y sentido sino para atribuirle la causa de toda contradicción. Lo otro, entonces, queda concebido como magnitud que quita magnitud, el sentido que arrebatara sentido. Por tanto, "comienza" más allá de las fronteras (de cualquier tipo: físicas, temporales, lingüísticas); es el peligro, "se cierne", "invade", y produce una contaminación siempre fatal. Amenaza la interioridad, pone en crisis al orden propio (concepto que automáticamente resulta "preferible" si se le compara con el misterio y sus irrupciones). Lo irracional usa al *otro* para adquirir una apariencia racional. Asumir la otredad es indispensable, pero sólo porque da "fundamento" a las fronteras y así mantiene cohesionado a *lo propio*.

El caos llega de fuera, y su constante ominosidad radica en que posee un tamaño relativo, dado por marcos de referencia cambiantes: apenas en una primera instancia lo *otro* es aquello situado fuera de las fronteras físicas, porque toda subdivisión es a su tiempo una frontera (país, ciudad, casa; la Edad Media, 1920, ayer). Indistintamente, los



cercos culminan en la piel del individuo y en su *aquí y ahora*. Cuando lo otro despierta y ataca, puede usar cualquier nombre, rostros variables: frente a una magnitud X, mi vecino y yo somos *esto*, una unidad; frente a una magnitud Y, mi vecino es el *otro*, mi enemigo. Hollywood proclama que la meta final de las "conquistas" es el individuo, y para conjurar el ominoso "divide y vencerás" —que por otro lado aplica—, tiende a mantener lo más lejos posible a lo extranjero, a lo *alienígena*, mientras ataca las diversas filtraciones locales. Advirtiendo al espectador (a cada uno, fomentando la ilusión de un diálogo "personal") capacita al conjunto para actuar de una sola forma ante lo "de fuera".

Pero el cine trasciende las fronteras, aun la última —y más fortificada—: en la pantalla se abre una vía sobre las más oscuras zonas del individuo mismo, y sobre la muy concreta posibilidad de iluminar esas oscuridades. Hollywood propende a fortificar las murallas que separan al individuo de la "intemperie", para que las irrupciones sean siempre conjuradas "antes" de ese último reducto: por un lado fomenta el aislamiento de cada ser; por otro, crea la ilusión de que el claustro no es individual sino de una colectividad "selecta".

Para *Alien*, la posibilidad de diálogo con la otredad es simplemente nula; el contacto es fatal y la mejor opción es no buscarlo. Si bien puede contraponerse que la película se limita a contemplar en enfrentamiento con "una sola raza extragaláctica", y que de la misma forma podría existir alguna menos letal y más afín, el razonamiento flaquea porque ya toda variable ha sido determinada: la óptica cierra de antemano sus posibilidades. Para el raciocinio hollywoodense no hay "otro tipo de otredad": la parte determina al todo, la manifestación al género. Si ése es el primer contacto de la humanidad con lo otro, ¿cómo ha de enfrentar ésta cualquiera que se presente luego? ¿Qué habrá hecho este "tú por tú" sino confirmar la xenofobia terrestre y justificar por entero todo enclaustramiento paranoico y todo repudio a lo de fuera, siempre peor que lo de dentro?

En una instancia ulterior, la criatura expuesta en *Alien* quiere ser el "espejo de los monstruos que anidan *per se* en el individuo": ¿por qué habrían de ser "mejores" los extranjeros? Sin embargo, esos monstruos han sido cuidadosamente diseñados: se fortifican en la medida en que toda óptica alternativa se extingue por "ilusoria, débil, ingenua y escapista". El espectador de la película compara el detritus terrícola con el que "le espera" en el universo (léase todo ámbito abierto), y entiende que ante la absoluta devastación que implica tal perspectiva, es mejor resignarse a la planetaria: preferible sucumbir por la mano de semejantes, que hacerlo como resultado del ataque de intolerables criaturas que en el vasto espacio proliferan. (La nihilista mirada de Scott al respecto se muestra en el entorno citadino de *Blade Runner* —1982—.) Tampoco habrá que esperar al arribo de lo extraterrestre: las demarcaciones de lo *otro* quedan plenamente dibujadas en el propio territorio humano. Lo que resta es clarificar al público *quiénes* son sus semejantes: Hollywood se encarga de señalar dónde comienza lo *otro*, no en el límite de la atmósfera sino en las calles, no en el remoto futuro sino hoy.

Luego de múltiples y admirativas secuelas de *Alien*, aparece en 1986 la "continuación oficial": *Aliens: El regreso*, dirigida por el James Cameron que ya incursionara en la antiotredad con *Terminator* (1984). Ripley (Sigourney Weaver), la única sobreviviente de la atroz pesadilla del *Nostromo*, es rescatada y llevada a una estación espacial humana,

donde se descrece de su relato. Sin embargo, la mujer acepta retornar al planeta de su traumática experiencia, asesorando a un grupo de soldados cuyo encargo es tanto averiguar lo que ahí ha sucedido con una colonia de "terraformadores" humanos, como destruir cualquier manifestación de vida alienígena relacionada. La pesadilla no sólo retorna sino que —como el título— se pluraliza: del grupo militar sólo quedará un cabo, Hicks (Michael Biehn) y un androide, Bishop (Lance Henriksen); la heroína habrá surcado un largo camino para encontrar una idónea sucesora, la pequeña Newt (Carrie Henn), a su vez única sobreviviente del centenar de humanos establecidos en el planeta. Luego de enfrentar no una sino varias criaturas infinitamente predatorias, Ripley se encuentra con la propia entidad-madre de todas ellas; con ésta mantiene una tortuosa serie de persecuciones hasta un combate final que, a semejanza de la cinta de Scott, no parecerá definitivo sino apenas prorrogante.

Los monstruos artificiales quedan al descubierto: la película se concentra en un duelo eminentemente femenino y de forma específica referido a lo maternal (ya en *Alien* la computadora del Nostromo se llamaba "Madre"; en *Aliens*, luego de su ardua odisea la niña usa ese nombre en diminutivo antes de abrazar a Ripley). Se trata del instinto humano enfrentado con "otro" de las mismas características: a final de cuentas es "otra" madre defendiendo a sus vástagos. El espectador masculino de *Aliens* sabrá demarcar, dentro del misterioso y terrible territorio de lo otro, al lado femenino de la humanidad, capaz de luchar en esas inimaginables coordenadas a través de un instinto al que el varón no puede sino mirar de lejos. Por su parte, las espectadoras tendrán una "redefinición funcional" de su ser más íntimo, en tanto enfrentado a un *otro* que bajo las mismas bases acumula virulencias.

Secretas reciprocidades: el siniestro grupo de soldados expertos en exterminio (en el que por su fiereza destaca una mujer, Vasquez —Jenette Goldstein—, por añadidura latinoamericana) parece directamente gestado en la "ética" propuesta por *El planeta prohibido*, filme con que Roger Corman "corrige las debilidades" de *Alien*. (Ripley no acepta la misión sino hasta que se le promete lo que por otro lado es la única meta: no estudiar la vida alienígena, no llevarla a la colonia humana, sino destruirla sin mira-

mientos.) La contraposición básica de la cinta queda claramente expuesta por la más delirante misoginia cuando Ripley enfrenta a su enemiga usando una especie de armadura-bulldozer que aumenta sus fuerzas y la equipara a la enorme potencialidad de la madre-alienígena. La imagen recuerda aquella otra de las luchas entre mujeres que se azotan en el lodo (cf. *Cabaret*, Bob Fosse, 1972). Luego de la dura victoria de Ripley, el androide lacerado comenta: "no está mal para un humano". Seguramente quiere decir "para una mujer". Puente entre el *uno* y el *otro* —y no menos voraz que am-

bos—, este ser ha heredado de su creador una óptica asfixiante: aunque en primera instancia su comentario equivale al de cualquier personaje "realista" —endurecido— que siempre recurre a eufemismos para eludir el desborde emocional, en segunda instancia refleja argumentos de superioridad y "selección natural". Obviamente Bishop no ha sobrevivido por su depuración tecnológica sino por su carácter masculino, y sólo para certificar los abismos interpuestos: afirma que no puede hacer daño a un ser humano en virtud de poseer incorporado un "inhibidor de conducta". *Aliens* no



menciona gratuitamente tal mecanismo en tanto diseña gota a gota su infinito y pesadillesco detritus para ejercer la violencia contra el espectador (y fragmentarlo): de la misma forma en que la cinta niega cualquier posibilidad de conciliación entre el *uno* y el *otro*, así los polos de cualquier binomio (robot y humano, hombre y mujer, adulto y niño) quedan definitivamente enemistados.

Antes de sumergir en hibernación a Newt, Ripley le desea "felices sueños" (deseo difícil de realizar si se contempla el sufrimiento a que la pequeña ha sido sometida: los mundos son inconciliables y apenas pueden relacionarse a partir de fugaces intereses compartidos). La heredera de un nuevo tipo de "dureza" contesta a Ripley utilizando en broma el lenguaje astronáutico: "afirmativo". Esta es la última palabra pronunciada en la película, y es también el sentido que ella quiere poseer: en la infinita predación, afirmarse es destruir por completo a *lo otro* (en sus múltiples manifestaciones, aun en las más burdamente utilizadas: un "gag" de la película se basa en el hecho de que la terminología norteameri-

cana califica de *illegal alien* al indocumentado). Afirmarse es sumergirse en las mayores oscuridades del instinto (artificialmente definido), ya que sólo éste es capaz de enfrentamiento. Al final, afirmarse es negarse hasta el último reducto de apertura y volver a casa, único sitio donde las negaciones son "el modo de sobrevivir". *Aliens* no sólo confirma la necesidad de encierro humano, sino que exagera con violentísima saña las fragmentaciones. Los monstruos artificiales cercan al individuo cada vez con mayor furia, y el *otro* —bajo sus diferentes nombres— no parece sino el abismo al final del recorrido.

El gambito básico se revela en el propio título de la película de Scott: *Alien* (nombre genérico) equivale tanto a esta específica forma de vida agresiva como a cualquier otra. El filme no usa un nombre propio, no alude a "este alienígena" sino que usa un término general para que, al pronunciarlo, en todo caso se asocien los detriticos elementos de la atroz criatura presentada. La secuela prolonga con fascinada fidelidad los hilos de su predecesora: al pluralizar el título el gambito queda cerrado: *Aliens*

engloba no sólo a las diversas entidades del mismo género sino a los demás géneros posibles. Los funcionarios que interrogan a Ripley exclaman que en "300 planetas colonizados" no ha aparecido un ser como el que la heroína describe: expresan azoro no por la hipótesis de un alienígena infinitamente voraz sino por la posibilidad de que exista una raza no esclavizable o exterminable por el hombre. Evidentemente, en esos "300 planetas" se habrán encontrado formas de vida, pero según la óptica de la cinta, éstas se habrán caracterizado por su "debilidad" (los soldados que viajan con Ripley se ríen de las admoniciones de ésta y repiten que sólo van a otro "exterminio de insectos"). Según *Aliens*, la ética que guía a la humanidad en su avance por el cosmos no es filosófica sino mercantilbélica. Una vez que la odisea de Ripley muestre que sí existe una raza ingobernable, tal ética no hará sino reforzarse: si la dureza es debilidad —comparada con las letales criaturas del planeta LV-426—, todo "miramiento" —léase dilación para tirar del gatillo—, habrá de cancelarse.

A través de una continua convulsión, Cameron sustituye el oficio cinematográfico de Scott. Si *Alien* es una pesadilla por la pesadilla misma, *Aliens* impone por la fuerza otras imágenes atroces como único sustento de lo real. Roger Corman creó la parafernalia de cartón que hoy se mira con una sonrisa. ¿Idéntica plataforma habrá de ser aceptada "en serio" simplemente por estar ataviada con recursos infinitamente mayores? Cuando en un futuro quizá lejano *Aliens* se contemple con una sonrisa, ¿será porque los discursos reduccionistas habrán encontrado una nueva forma de agresión para imponerse? ¿O porque al fin se habrá implementado una óptica que no exija la ceguera para observar al *otro*?

Hollywood ha conseguido un gran virtuosismo en el renglón de los efectos especiales (a partir de un aprendizaje de los *outsiders* como Corman y de los visionarios como Kubrick y Trumbull en 2001). Si con base en esa depurada técnica es posible ver cada vez más lejos, ¿por qué no utilizar esa potencialidad para ver más cerca? ¿Todo atisbo lúcido quedará condenado a la bisutería detritica si quiere llegar a un amplio público? ¿El otro dejará de ser adorno y bozal de lo de este lado, los mundos vistos y lejanos pasarán alguna vez a convertirse en umbral para los invisibles mundos internos?

