

# *Freaks en el espacio* \*

Jeffrey A. Weinstock

## *Los quebrantadores de límites*

Los fenómenos son seres humanos que existen al margen de la estructura de las oposiciones binarias que rigen nuestros conceptos básicos y el modo en que nos definimos. Ocupan un imposible terreno intermedio entre esas oposiciones binarias. (Elizabeth Grosz, «Freaks», en *Social Semiotics*, 1, núm. 2, 1991.)

El extraterrestre... se sitúa siempre en un espacio intermedio entre la pura familiaridad y la pura otredad... Al ocupar un lugar fronterizo entre identidad y diferencia marca y articula ese límite, mientras, al mismo tiempo, desarticula y confunde las distinciones que la frontera establece. (Michael Beehler, «Border Patrols», in *Aliens: The Anthropology of Science Fiction*, ed. George E. Slusser y Eric S. Rabkin, Carbondale y Edwardsville, 1987.) El monstruo, que constituye una categoría mixta, resiste cualquier clasificación edificada sobre la jerarquía o sobre una oposición meramente binaria, exigiendo por el contrario un «sistema» que permita una respuesta polifónica, compleja... y la resistencia a la integración. (Jeffrey Jerome Cohen, «Monster Culture [Seven Theses]», introducción a *Monster Theory: Reading Culture*, ed. Jeffrey Jerome Cohen, Minneapolis, 1997.)

---

\* Versión abreviada de un texto aparecido originalmente, con el título «Freaks in Space: "Extraterrestrialism" and "Deep-space Multiculturalism"», en Rosemarie Garland Thomson (ed.), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York University Press, 1996.

No es casualidad que Elizabeth Grosz, Michael Beehler y Jeffrey Jerome Cohen vean a los fenómenos de la naturaleza \*, los extraterrestres y los monstruos en términos casi idénticos: las tres categorías son simplemente otras tantas ramas de una misma familia, amorfa y perturbadora, de «quebrantadores de límites». Las tres, en su relación con y en su proximidad a lo «humano» y a lo «normal», plantean y problematizan la oportunidad de oponer categorías como Yo/Otro, Diferencia/Igualdad, Humano/No humano, Normal/Anormal. Las tres transgreden los esquemas de categorización cultural. Las tres fascinan y horrorizan simultáneamente.

Sin embargo, en el contexto de la Norteamérica de finales del siglo xx no son categorías idénticas. Si se me permite extrapolar mi rechazo a identificar los fenómenos de barraca de feria con los monstruos, sugeriría que los términos «fenómeno» y «monstruo» tienen connotaciones distintas en la cultura norteamericana contemporánea. Para localizar el lugar que el extraterrestre ocupa en los textos de ciencia ficción de nuestros días, necesitaremos primero establecer las diferencias entre el moderno fenómeno y el monstruo.

En la medida en que sea posible y deseable establecer esa distinción, sugeriré aquí algunas diferencias contingentes y rebatibles. Creo que el fenómeno, al contrario de lo que ocurre con el monstruo, es, como apunta Leslie Fiedler en *Freaks: Myths and Images of the Secret Self* (Nueva York, 1978), «uno de nosotros». Aun diferenciándose inquietantemente en su cuerpo o su comportamiento, el fenómeno sigue identificándose como *humano*. Como J. J. Cohen ha visto, la distancia del monstruo es mucho mayor: algo hay en él irreduciblemente sobrehumano o no-humano; teniendo un

---

\* La contraposición que a lo largo del texto original se establece entre *freak* y *monster* obliga a traducir el primero de ambos términos como «fenómeno de la naturaleza», «fenómeno de feria» o simplemente «fenómeno».

cuerpo humano diferentemente configurado, el cuerpo monstruoso existe *más allá de* lo humano. De este modo, en el continuo que lleva de lo humano a lo no humano, de la concepción mítica de un yo unificado y cerrado a la igualmente mítica visión de un otro absoluto, el fenómeno ocupa una posición contigua a la de lo humano, mientras que el monstruo existe a una distancia mayor, en un lugar próximo ya a lo incognoscible. Entre el monstruo y el humano existe un espacio vacío, problemáticamente ocupado por el fenómeno.

Una segunda diferencia entre el fenómeno y el monstruo tiene relación con la amenaza física. Uno de los componentes de la definición de monstruo que Noël Carroll dio en *The Philosophy of Horror* (Nueva York, 1990) es la capacidad que el monstruo tiene de causar daño corporal y/o físico a aquellos con quienes se encuentra. Si estamos dispuestos a adoptar la definición de Carroll en este contexto, otra de las diferencias que cabría establecer entre el fenómeno y el monstruo es la capacidad de amenaza. El encuentro con el fenómeno no pone en peligro inmediato la integridad o la seguridad física del observador. Esto no quiere decir que el fenómeno no sea peligroso a su modo, pero esa amenaza se da en el terreno del malestar psicológico; el fenómeno, con su anormalidad corporal, provoca nuestra ansiedad al estimular terrores reprimidos que giran en torno a la integridad y a la individuación social. Aunque su cercanía a lo «normal» puede resultar desconcertante y provocar ansiedad, el fenómeno no pone generalmente en peligro a aquellos con quienes se encuentra.

Aunque nunca sea considerado «humano», el extraterrestre puede situarse en cualquier punto del *continuum* que lleva del humano al monstruo: en efecto, lo mismo puede ser un monstruo totalmente definido como algo tan próximo a lo humano como sea posible sin ser humano (el doctor Spock de *Star Trek*).

La mayor parte de los extraterrestres se localizan en el espacio comprendido entre el monstruo y el humano: en la zona del fenómeno.

Quizá no sea una simple coincidencia que 1940, la fecha que según Robert Bogdan marca el canto del cisne del espectáculo de monstruos, sea también aquella que señala el inicio de lo que los críticos y aficionados a la ciencia ficción denominan «Edad de Oro de la ciencia ficción». La ciencia ficción norteamericana de los años cuarenta conoció una auténtica explosión de popularidad y talento creativo. Autores como John Campbell, Lester del Rey, Robert Heinlein, Theodore Sturgeon, Isaac Asimov, Clifford D. Simak y Ray Bradbury eligieron escribir dentro del género de la ciencia ficción y lo transformaron, dando origen a toda una constelación de mundos con los que no estábamos familiarizados, y a una gran variedad de exóticos extraterrestres.

¿A qué podemos atribuir la atracción por este tipo de especulaciones en los años cuarenta? Tal vez al mismo tiempo que los espectáculos de fenómenos perdían su importancia dentro de la cultura norteamericana, y que en la sociedad se producía una nueva valoración moral de la exhibición de personas no occidentales o discapacitadas con el fin de divertir a los espectadores, la *necesidad* psíquica de fenómenos hallaba expresión en la ciencia ficción y en el cine. Aunque el espectáculo de fenómenos casi ha desaparecido en la Norteamérica contemporánea, sigue manteniéndose perfectamente vivo en la pantalla grande, donde Wookies, Draks, Klingons, Ewoks y otros muchos alienígenas nombrados con todas las letras del alfabeto, del encantador E. T. al imperialista V pasando por el travieso Q, cautivan o perturban a los espectadores con una enorme variedad de formas somáticas y de culturas. El espectáculo de fenómenos, la exhibición de la diferencia con el fin de entretener a la gente, que hoy sería el colmo de la «incorrección política» en nuestro planeta, goza de excelente salud en el espacio.

Las páginas que siguen se centrarán en dos series de ciencia ficción que disfrutaron de una enorme popularidad en los Estados Unidos y en el resto del mundo: la trilogía de *La guerra de las galaxias*, de George Lukas, compuesta por *La guerra de las galaxias* (1977), *El imperio contraataca* (1980) y *El retorno del Jedi* (1984), y la reciente serie televisiva *Star Trek: la siguiente generación*, emitida entre 1987 y 1994. Estas dos series de ciencia ficción presentan razas alienígenas de maneras muy diferentes: mientras que las películas de *La guerra de las galaxias* exotizan y enfatizan al alienígena como si fuese un fenómeno, alguien esencialmente inferior, insistiendo en el aspecto «extraterrestre», la más «progresista» *Star Trek* intenta afirmar (de un modo que no deja de ser problemático) una ética del relativismo cultural que denominaré «multiculturalismo del espacio profundo». Pero antes de analizar las diferencias entre ambas actitudes, tal vez merezca la pena hacer alguna breve observación sobre el carácter de ciencia ficción que siempre tuvo el espectáculo norteamericano de los fenómenos de feria.

### *Ciencia/fenómeno/ficción*

El trabajo de Bogdan al que anteriormente nos hemos referido demuestra que el fenómeno surgió de la conjunción de ciencia y ficción. Como Bogdan defiende incondicionalmente, el «fenómeno» no es una categoría ontológica esencial, sino una construcción aparecida en el punto en que se cruzan múltiples discursos, incluidos el médico, el antropológico y el económico. Siempre problemáticamente articulado en oposición a las variables concepciones de la «normalidad», lo que caracteriza al fenómeno «no es una cualidad que pertenezca a ningún individuo... Es un entramado mental, un conjunto de prácticas, un modo de pensar en las personas y de presentarlas» (Bogdan, *Freak Show*, op. cit.). En este senti-

do, los fenómenos son siempre ficticios –no de nacimiento, sino inventados. Y el texto formado por el cuerpo del fenómeno puede ser leído de forma que deje al descubierto las ideologías y las actitudes del contexto cultural que lo escribiera.

Bogdan señala que los discursos científico y médico han intervenido activamente en la cambiante historia del fenómeno. Los científicos y médicos norteamericanos del siglo xx, con su pretensión de crear clasificaciones «científicas» de los «fenómenos de la naturaleza», alcanzaron una mayor visibilidad al servir de «expertos» en «curiosidades humanas», y el hecho de que «reputados científicos» se interesasen en esos temas legitimó el interés voyeurista del público por la exhibición de fenómenos. Además de la atención que médicos y científicos prestaron a los fenómenos, otros factores que contribuyeron a legitimar los espectáculos en que éstos intervenían fueron la asociación de su exhibición con los museos, que frecuentemente incorporaban exposiciones de «curiosidades humanas», y la prosecución de los viajes de exploración de nuestro planeta. Bogdan observa que los seres humanos de otras latitudes llevados a los Estados Unidos para ser exhibidos como fenómenos «estimularon la imaginación popular y favorecieron la aparición de la creencia en razas de gentes dotadas de cola, enanos, gigantes y hasta hombres con dos cabezas similares a las criaturas de la mitología clásica» (R. Bogdan, *op. cit.*). El «fenómeno» se convirtió así en un *locus* definido por la confluencia del discurso científico y antropológico del siglo xix con el folklore y la mitología.

A las historias contadas por la ciencia y a los relatos preexistentes en nuestra cultura vinieron a sumarse las explicaciones de los presentadores de los espectáculos. Bogdan dice que esos presentadores «embellecían sus exhibiciones con explicaciones que unas veces eran verdades a medias y otras redomadas mentiras... La Norteamérica de mediados del siglo xix

proporcionaba el escenario ideal para que la superchería quedase institucionalizada como una de las bellas artes y como parte fundamental y perdurable del espectáculo de fenómenos» (*op. cit.*). Según se desprende de informes científicos y relatos de viajes del siglo XIX y comienzos del XX, los empresarios de ese tipo de espectáculos, que explotaban y alimentaban el interés del público por lo «exótico» y lo «primitivo», afirmaban haber recogido las criaturas que mostraban en diversas y misteriosas regiones del mundo. Bogdan da incluso algunos pocos (y precoces) ejemplos en que a la persona exhibida se le atribuía un origen extraterrestre: «En los años veinte y treinta de este siglo, Eko e Iko, hermanos albinos peinados con rizos como los de los rastafaris, eran presentados como embajadores de Marte, descubiertos junto a los restos de su nave espacial en el desierto de Mojave». Empresarios de espectáculos y científicos colaboraron en la creación de la imagen popular del fenómeno.

Si, como dice Donna J. Haraway, la ciencia es «nuestro mito», una historia que gira en torno al conocimiento y el poder, un «texto discutible» (*Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995), la exhibición del fenómeno constituyó siempre una doble ficción, en el sentido de que el relato ficticio del empresario del espectáculo se basaba en el relato ficticio del científico. La ciencia ficción contemporánea sigue esta misma fórmula a la hora de inventar sus alienígenas: yuxtaponiendo y mezclando lo científico con lo fantástico y lo sensacionalista, la ciencia ficción se limita a poner en órbita al fenómeno terrícola. Puesto que los alienígenas de la ciencia ficción funcionan frecuentemente como metáforas apenas veladas de los grupos raciales, étnicos, religiosos, somáticos y políticos existentes en el mundo real, la presentación de extraterrestres exóticos adquiere a menudo un sesgo cargado de prejuicios e imperialista, tal como lo tuvo de hecho la incorporación de los pueblos no occidentales al espectáculo de

fenómenos a finales del siglo pasado y comienzos de éste.

## *Alienigenismo*

La ciencia ficción proporciona una rica fuente de metáforas genéricas para la descripción de los otros, y una de las más familiares es la del «alienígena»: ella hace posible construir la diferencia en términos de oposiciones binarias que refuerzan las relaciones de dominio y subordinación. (Jenny Wolmark, *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism and Postmodernism*, 1994.)

Si el «orientalismo», según la célebre definición de Edward Said, es el modo en que los conceptos de «Oriente» y lo «oriental» se construyeron y mantuvieron en Occidente como «un tópico de aprendizaje, descubrimiento y práctica», por un lado, y como un espacio de «sueños, imágenes, fantasías, mitos, obsesiones y necesidades» (Homi K. Bhabha, *The location of Culture*, 1994), por otro, parece apropiado referirse a la invención de exóticos alienígenas del espacio como «alienigenismo». Por supuesto, la diferencia más ostensible entre orientalismo y alienigenismo es que el primero ha afectado y continúa afectando a millones de habitantes del mundo real. El orientalismo, como sistema de prácticas discursivas que suponen la invención de un estereotipo de lo «oriental» como algo inferior desde el punto de vista biológico y que sirve para justificar el imperialismo, ha funcionado como una poderosa fuerza del mundo real.

Por el contrario, el alienigenismo se refiere a creaciones puramente ficticias. Sin embargo, el alienígena no es nunca inocente, ni se encuentra nunca absolutamente desvinculado de la política del mundo real. Como han señalado numerosos críticos acerca de la ciencia ficción, «es imposible describir lo totalmente ajeno» (Gre-



gory Benford, «Effing the Ineffable», en Slusser y Rabkin, *Aliens*, 14). Los extraterrestres, debido sobre todo a que no existen en el mundo real fuera de los textos y los tabloides que les dan vida, se convierten fácilmente en metáforas de grupos y situaciones terrestres, construyendo y reforzando de este modo posiciones ideológicas específicas. Leighton Brett Cooke dice: «Los alienígenas de ficción reciben una forma que satisfaga las necesidades de los lectores humanos en el terreno de la fantasía; no pueden hacer muchas más cosas» («The Human Alien: In-Groups and Outbreeding in *Enemy Mine*», en Slusser y Rabkin, *Aliens*, 183). Y, en el mismo trabajo, Cooke añade: «Hoy por hoy, es bien conocida la capacidad que la ciencia ficción tiene para expresar la xenofobia, e incluso sentimientos de tipo racista.» Como ocurría con el estereotipo de lo «oriental», bajo las imágenes de los extraterrestres se esconden configuraciones de poder específicas. Como veremos con las películas de *La guerra de las galaxias*, por ejemplo, el alienígenismo, al alimentarse de repertorios de estereotipos del mundo real, puede funcionar como una extensión poco problemática del orientalismo. Las descripciones de alienígenas de la ciencia ficción pueden enseñarnos mucho acerca del modo en que una cultura determinada valora y teme la diferencia y la diversidad entre los humanos.

### La guerra de las galaxias y el alienígena desviado

El espectáculo de fenómenos norteamericano no ha desaparecido: simplemente ha sido desplazado a los espacios más apartados de la galaxia. Presentadas como cuentos de hadas, carentes de una ubicación precisa en el tiempo y en el espacio, las películas de *La guerra de las galaxias* no expresan abiertamente una afiliación ideológica que, sin embargo, está clara. Como dice John Fieder: «Los rebeldes son norteamericanos blancos y

limpios, amigos de máquinas que parecen seres vivos. Los militaristas vagamente prusianos del Imperio son hombres que se comportan como máquinas. Los pintorescos extraterrestres representan la diversidad étnica a la tradicional manera americana, y van de la escoria peligrosa... al compinche incapaz de expresarse, como Chewbacca» («Embracing the Alien: Science Fiction in Mass Culture», *Science-Fiction Studies*, 9, 1982). Chewbacca en un Big-Foot del espacio, un peludo fenómeno de feria al que se hubiese puesto en órbita, el eslabón perdido entre el hombre y el animal. No obstante, si situamos *La guerra de las galaxias* en el contexto del tradicional relato de aventuras norteamericano, una tradición determinada, como nos hace ver Leslie Fiedler (*Love and Death in the American Novel*, 1960), por el emparejamiento homosocial del héroe blanco y su compañero no blanco (Huck y Jim, Ishmael y Quee-Queg, etc.), la imagen que se da del peludo compinche de Han Solo como un bruto simiesco desprovisto de habla incorpora estereotipos bien conocidos y especialmente repulsivos de los hombres negros. Chewbacca, como eslabón perdido y compañero subordinado no blanco, reifica la posición del varón blanco como culminación de la escala evolutiva. Tal vez la voluminosa presencia de Chewbacca sirva como sustituto del escamoteado cuerpo negro de James Earl Jones, presente únicamente como la autoritaria voz de Darth Vader, eternamente vestido de negro.

En *El retorno del Jedi* es especialmente interesante la facilidad con que el «bueno» Annakin Skywalker se separa del lado «oscuro» de la fuerza y es recuperado como padre de Luke una vez se ha desprendido de la apariencia negra de Darth Vader (y de la voz de James Earl Jones). En el proceso hacia la reunificación familiar que se produce al final de *Jedi* (un reencuentro de tintes disneyanos en que la madre queda totalmente excluida, algo que, por otra parte, ocurre en toda la trilogía), se olvida convenientemente la complicidad de Annakin como Vader no sólo en un gran número de muertes in-

dividuales, sino también en la destrucción de un planeta entero. La trilogía de *La guerra de las galaxias* muestra un maniqueo modelo de moralidad en blanco y negro, donde las metáforas de lo «claro» como bien y de lo «oscuro» como mal se reflejan no sólo en los lados «claro» y (presumiblemente) oscuro de «la fuerza», sino también en las diferencias corpóreas entre los rebeldes «blancos puros» y la escoria de los alienígenas no blancos. (Lando Calrissian, el personaje de Billy Dee William en *El Imperio y Jedi*, complica sólo un poco esta visión de las cosas. Las mujeres -Leia- y los animales -Chewbacca-, aquellos que, en el universo de Lucas, más que pensar sienten, desconfían inmediatamente de él. Aunque al final resulta ser bueno, nunca abandonamos del todo nuestra inicial reacción frente al personaje.) El ejemplo más claro de este alienigenismo operativo, la exhibición y conversión en seres exóticos de unos alienígenas muy próximos a los fenómenos que son implícitamente presentados como inferiores, se da en la memorable secuencia del bar de *La guerra de las galaxias* y en la escena de la fortaleza de Jabba en *Jedi*.

Lucas describe de este modo la entrada de Luke en la cantina: «El lóbrego y viejo antro está abarrotado con un sorprendente muestrario de extrañas y exóticas criaturas extraterrestres y monstruos acomodados a lo largo de la barra metálica. Al principio, la visión es terrorífica. Seres dotados de un ojo único o de un millar de ojos, viscosos, peludos, escamosos, provistos de tentáculos o armados con garras, se apiñan en busca de sus bebidas» (George Lucas, guión de *La guerra de las galaxias*, en *The Art of Star Wars*, ed. Carol Titelman, 1979). Cuando Luke entra en la cantina, la cámara se demora afectuosamente en un fenómeno tras otro, permitiéndonos ver cómo estos ciudadanos extraterrestres se divierten y alternan mezclados, bromean en extraños dialectos, consumen brebajes de aspecto peligroso y dan caladas a sus pipas de agua. Mezclando la barraca de feria con el fumadero de opio, esta extraña población, por

la forma en que es representada físicamente, se ajusta a la descripción que Ben Kenobi hace del puerto espacial de Mos Eisley como «una horrible colmena de degradación y vileza» (George Lucas, guión citado). Aquí la desviación respecto a la norma del ser humano blanco representada por Luke y Ben refleja de modo nada problemático la degeneración moral, pues este ambiente carnalesco pertenece a un mundo mercenario que desconoce la ley o la compasión.

La secuencia de la cantina es pura y simplemente un espectáculo de fenómenos. Se estructura como un mundo de desviación y diferencia, y cuando la cámara aísla una tras otra las formas monstruosas para mayor diversión del público, convierte tal espectáculo en una barraca de feria extraterrestre. El nunca cuestionado paralelismo que se establece entre diferencia y desfiguración externas y degeneración moral actúa esencializando al alienígena-fenómeno como inferior. Esta es la primera prueba del *bildungsroman* que relata el desarrollo de Luke, y encierra una importantísima lección: hay que tener cuidado con los fenómenos. Contradiendo la conocida máxima, sí es lícito fiarse de las apariencias: la fealdad externa es sintomática de una degeneración moral interna. (En seguida hablaré de la correlación entre *agudeza* e inocuidad o ingenuidad.) Y es significativo que en esta secuencia haya un miembro amputado, prefigurando la pérdida de la mano derecha que Luke y Vader sufren en *Imperio* y *Jedi* respectivamente, además de los numerosos desmembramientos de C3PO y la decapitación de la fantasía Vader por Luke en *Imperio*. Luke, y en general las tres películas de *La guerra de las galaxias*, muestran una gran preocupación por los temas de la integridad corporal y de las limitaciones del cuerpo. Quizá una de las funciones del fenómeno somático es despertar en el espectador el afán de sacar a la luz recuerdos reprimidos de una imagen pre-edípica del cuerpo. (Según Jacques Lacan, antes de llegar a la fase del espejo, el niño es incapaz de controlar los movimientos de su cuerpo y

depende del cuidado de otros. El reconocimiento por parte del niño de su imagen en el espejo y su propia y gozosa asunción de una identidad espacial se ven socavados por la distancia entre la unidad de la imagen y el carácter continuamente fragmentario de la existencia infantil. Esta discrepancia ocasiona un tipo de paranoia primitiva: el yo se encuentra alienado de sí mismo, y en la creación del concepto lacaniano de identidad humana se oculta esta discordia. De acuerdo con Lacan, las fantasías sobre la disolución del control y de la unidad corporal son un producto de los recuerdos reprimidos de la experiencia corporal vivida por el niño en una fase previa a la del espejo. Lo que aquí propongo es que el fenómeno somático podría excitar en el espectador estos recuerdos pre-edípicos. (Véase Jacques Lacan, *Écrits*, y Elizabeth Grosz, *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*, 1990). El morfológicamente otro favorece cierta preocupación por la integridad del propio cuerpo, preocupación que en la secuencia de la cantina se articula mediante la yuxtaposición que Luke hace de los cuerpos de los fenómenos alienígenas y un brazo cortado.

La degeneración moral del malsano alienígena se ve corroborada por la corte de Jabba en *Jedi*. El mismo Jabba es la más monstruosa creación de la serie.

[...].

Grasiento, enfermo, hinchado, deforme, incompleto: Jabba vale él solo por todo un espectáculo de fenómenos de feria. Y por supuesto, para confirmar la degeneración alienígena de Jabba, como ocurre con los seres de la cantina, no habla inglés. También como la cantina, su fortaleza, poblada por una gran variedad de alienígenas de apariencia maligna, es un bastión de libertinaje. Desde su situación en la plataforma, Jabba vigila sus dominios y devora con los ojos a la esclava que baila ligera de ropa, antes de ofrecerla alegremente como alimento a su monstruo mascota con gran regocijo de los cortesanos. La pipa de agua (presente asimismo en la cantina), así como la postura reclinada, propia de un

sultán, que Jab adopta en su estrado, y la esclava danzarina, que parece salida de un harén, ponen de manifiesto la relación existente entre orientalismo y alienigenismo. El enorme tamaño y la repulsiva apariencia de Jabba están en correspondencia directa con su ilimitado apetito de riqueza y poder. En oposición a los excesos de Jabba, los héroes humanos y blancos dan ejemplo de las virtudes (norteamericanas) del dominio de sí mismo, el autocontrol y la disciplina. La degeneración de Jabba es el apetito sin restricciones del «déspota oriental», y el alienigenismo funciona como una prolongación hacia el futuro del orientalismo, hasta el punto de que, consciente o inconscientemente, el espectador establece esta relación.

Por supuesto, no todos los alienígenas de la serie *La guerra de las galaxias* son monstruos perversos, y el público puede fácilmente identificar a los extraterrestres dignos de confianza y amistosos: por regla general, los extraterrestres feos son malos, y los atractivos son buenos (aunque inferiores). Esto último ocurre con los siempre encantadores *ewoks*, esos divertidos, peludos, diminutos primos segundos de los *wookies*, cuya presencia domina buena parte de *Jedi* y que para muchos es su aspecto más memorable. Sabemos que estos ositos de peluche dotados de movimiento son buenos porque son graciosos; en el mundo de *La guerra de las galaxias* ello es garantía suficiente. Habitantes de las selvas tribales, a los *ewoks* se les describe como demasiado «primitivos» para ser hipócritas o capaces de llevar un doble juego; viven en los árboles, se adornan con toscos collares de huesos y creen en la magia. Si Chewbacca cumple con el papel del compañero no blanco del relato de aventuras norteamericano, los *ewoks* se ajustan a la igualmente estereotipada invención de la «primitiva» tribu de pigmeos de la selva africana, que se pasman ante la «magia» tecnológica del hombre blanco y son demasiado simples para comportarse de un modo tortuoso. A través de Chewbacca y los *ewoks*, las películas de *La*

*guerra de las galaxias* evocan los estereotipos amenazadores o trivializados de los africanos. En todos los casos queda confirmada por comparación la superioridad del varón blanco.

Un potente discurso alienigenista se manifiesta así en la trilogía de *La guerra de las galaxias*: la diferencia intrínseca del alienígena se traduce frecuentemente en inferioridad y ruina moral, mientras que simultáneamente se afirma el valor y la superioridad de los héroes blancos y masculinos. Los esencializados otros extraterrestres y el miedo a la diferencia que caracteriza a *La guerra de las galaxias* revelan que el impulso a exhibir los fenómenos ha pasado del espectáculo de barraca de feria al cine de ciencia ficción. La verdad es que la mayoría de los extraterrestres de las películas de *La guerra de las galaxias* sugieren un espectáculo de monstruos paralelo: como ya hemos dicho, Chewbacca es al mismo tiempo el eslabón perdido y el hombre hirsuto, y Jabba, el hombre gordo y el prodigio de la naturaleza sin piernas. Los *ewoks* recuerdan a los «graciosos» enanitos del espectáculo de feria. Además, al sugerirse que Chewbacca es negro, que Jabba es un «déspota oriental» y que los *ewoks* son individuos de una tribu primitiva, las resonancias racistas que dominan en la representación de alienígenas encuentran su correlato en el discurso del mundo real. Importa poco si la audiencia reconoce las alusiones racistas que acechan tras la representación de cualquier especie alienígena concreta, porque la identidad general que se establece en las películas de *La guerra de las galaxias* es inequívoca: diferencia igual a peligro. El hombre blanco Jedi, luchando para mantener su posición de autoridad en un universo de fenómenos y otros malignos, es el peldaño más alto de la escala de la evolución. El público contempla toda una variedad de alienígenas con los que admirarse y reírse, pero el trabajo serio de salvar el mundo les corresponde a los hombres blancos «normales». (Al final de *La guerra de las galaxias* Luke y Han son condecorados, mientras que

Chewbacca se queda sin medalla. ¡Tal vez el gruñido con que rompe la solemnidad de la ceremonia sea de decepción, y no de alegría!)

### *¿Multiculturalismo del espacio profundo?*

En contraste con la visión imperialista de la diferencia que ofrece *La guerra de las galaxias*, la cuestión de cómo relacionarse con las razas y las culturas extraterrestres de forma desprejuiciada y no imperialista aparece constantemente en la serie *Star Trek: The Next Generation*. Por su evidente sensibilidad frente al valor de la diversidad, su resistencia a los juicios basados en la apariencia y el grado de desviación respecto a las normas humanas, y por la incorporación de no blancos y extraterrestres a la tripulación de la *Enterprise*, *Star Trek: The Next Generation* es aparentemente un ejemplo de la ética de lo que denominaré «multiculturalismo del espacio profundo». La sobrecubierta de *The Star Trek: The Next Generation Companion* (1995), de Larry Nemecek, describe el programa en los siguientes términos: «Capitanado por Jean-Luc Picard..., el *U. S. S. Enterprise* abrió una vía al entendimiento a lo largo y a lo ancho de una galaxia hasta entonces desconocida... Hizo surgir vívidamente ante nosotros un futuro en el que la cooperación y el entendimiento mutuo demuestran ser la clave para resolver los problemas de la humanidad y permiten el desarrollo de una civilización galáctica.» La serie tiene efectivamente el mérito de dar un paso importantísimo en orden a acabar con la injustificada identificación de diferencia física con inferioridad y/o degeneración moral. Sin embargo, contradiciendo el utópico universo del futuro sugerido por la cita anterior, el mundo de *Star Trek: The Next Generation* no es una galaxia de paz perfecta, amor y entendimiento mutuo. Aunque el puente del *Enterprise*, bajo el mando moderado y autocontrolado del capitán Picard, es un lugar de



«entendimiento civilizado», el resto del universo siempre tiene algo que aprender sobre lo que supone ser «humano». Y en la medida en que las formas en que se representa a los extraterrestres se inclinan con más o menos facilidad hacia las metáforas de grupos del mundo real, las ideologías racistas e imperialistas se reafirman una vez más, incluso por debajo de la fachada de multiculturalismo galáctico que caracteriza al puente del *Enterprise*.

[...].

En general, las razas alienígenas de *Star Trek: The Next Generation* se pueden dividir en dos categorías: aquellas (generalmente representadas como «primitivas») que necesitan aprender a controlar las emociones (razas como la de los klingon, por ejemplo, a quienes hay que enseñar moderación), y aquellas otras (generalmente avanzadas desde el punto de vista tecnológico) que necesitan «desinhibirse» (por ejemplo, los vulcanos y los androides). El capitán Picard, tan autocontrolado y consciente de su deber, viaja a través de este universo de inapropiados alienígenas simplificando el término medio aristotélico y enseñando como un nuevo Cristo a las bárbaras razas primitivas y a las razas lógicas y emocionalmente frías que va encontrando en su camino el valor de la *misericordia*. La diversidad física se tolera en la medida en que los valores alienígenas coincidan con los humanos.

Aunque *Star Trek: The Next Generation* defiende firmemente la superioridad universal de lo «humano», supone un avance respecto a la imagen de los alienígenas que encontramos en *La guerra de las galaxias*; la desviación física de una norma humanoide no equivale ya automáticamente a degeneración moral. Este cambio es comparable en cierto modo con el rechazo a permitir la exhibición de no occidentales como si fuesen «fenómenos» en favor de una ética más tolerante de relativismo cultural. Las series continuadoras de *Star Trek* (*Deep Space 9* y *Star Trek Voyager*) se encuentran ante el

mismo dilema al que se enfrenta la etnografía contemporánea: cómo observar, estudiar y describir culturas ajenas sin convertir en objeto y «deshumanizar» al otro. El progresismo de *Star Trek: Next Generation* nunca llega al grado de cuestionar su propia autoridad o de lograr producir en colaboración el conocimiento etnográfico. Queda por ver lo lejos que próximas series irán en la nueva dirección.

### *Los otros son horribles, uno mismo es horrible*

Este ensayo se abría con tres citas, cada una de las cuales sugería que fenómenos, alienígenas y monstruos funcionan como quebrantadores de límites, entes que transgreden los sistemas de clasificación culturales y violan las estructuras jerárquicas de oposición binaria. La construcción del otro es siempre un complejo juego de negación e identificación. El extrarrestre, en tanto creación ficticia, debe funcionar como un punto de tensión entre uno mismo y el otro. En cuanto proyección de la otredad generada en el interior de uno, la figura del alienígena da forma a aquello que una cultura determinada percibe como diferente, aberrante, extraño, monstruoso. El alienigenismo, proceso de construir «otros» que esencializa la diferencia alienígena como inferioridad, es un agente de reificación que refuerza la superioridad de lo «humano». En la medida en que el extraterrestre-fenómeno de la ciencia ficción se nutre de los estereotipos raciales del mundo real, «humano» queda reducido, con frecuencia, a blanco, norteamericano y varón.

Sin embargo, el alienígena constituye un espacio de ambigüedad, ansiedad y controversia. La vehemencia con que alienígenas, fenómenos y similares son rechazados, degradados y desaprobados por una cultura, sea sobre el escenario de la barraca de feria o en las películas de ciencia ficción, indica la existencia del correspondien-

te nivel de ansiedad en la psique colectiva. Construidos como fenómenos, curiosidades destinadas a ser exhibidas y contempladas con la boca abierta, los alienígenas cuestionan al ser humano. Vivir con el alienígena, con el fenómeno, con el monstruo, es ponernos en paz con nosotros mismos.

J. A. W.

Traducción: *Eufemio Bildarrain*.

