

(d)

DANA SCULLY: LA HEROÍNA LIMITADA

SARA MARTÍN ALEGRE
Universitat Autònoma de Barcelona

Dana Scully fue durante 9 temporadas (1993-2002) co-protagonista de una de las series de mayor impacto en la televisión mundial, *Expediente X*, creada por Chris Carter para Fox TV. El éxito de la serie se debió principalmente a la singular presencia de lo fantástico en los casos investigados por Scully y su compañero en el FBI, el Agente Especial Fox Mulder, tanto en los episodios sueltos como en la mitología de la serie, una densa trama que narra una alambicada conspiración para favorecer la inminente invasión extraterrestre de nuestro planeta.

El otro gran factor en que se apoyó el éxito de la serie fue sin duda la especial química entre Mulder y Scully. “Duchovny y Anderson”, comentan Marin y Beals (1998) “no podían ser más distintos ni menos parecidos a sus personajes [...] Lo que los dos actores tienen en común es su inusual atractivo erótico. Ambos protagonizan numerosas fantasías pornográficas tanto en la red como fuera de ella”. Esta química atrajo a un numeroso público –especialmente femenino– pronto dividido entre quienes ansiaban ampliar el subtexto romántico en contra de los deseos de Chris Carter (los llamados ‘shippers’ por favorecer una relación o ‘relationship’) y quienes preferían que lo profesional no se mezclara con lo sentimental (los llamados ‘noromos’ por preferir un ‘no romance’). La mayor baza en juego era la caracterización de Dana Scully, ya que las discrepancias entre ambas tendencias se centraban en si sus deseos de ser madre, rasgo central del personaje, debían materializarse o no y así transformar a la pareja del FBI en familia.

Sin ánimo de seguir en detalle la controversia entre unos y otros, lo que me propongo aquí es analizar cómo la dirección tomada por la serie y en especial por el personaje de Scully en las dos últimas temporadas destapa las limitaciones que dominan a toda heroína en un contexto permeado pero no dominado por el feminismo, y más aún si su creador es un hombre. Contando ya con la serie completa, cabe preguntarse ahora si la mezcla de frustración y admiración generada por Scully responde a que su caracterización es muy realista o, por el contrario, muy incoherente y hasta qué punto esa misma caracterización responde a tensiones irresolubles entre Carter y los fans. Hay quien acusa a Carter de ser un misógino y quien

le aplaude por haber creado a Scully; para unos ella es una indiscutible heroína post-feminista, para otros es un paso atrás dada su total adhesión a los postulados del mesiánico Mulder. La visión que defenderé aquí es que Scully brota justamente de la encrucijada entre el realismo y la incoherencia, siendo un personaje necesariamente contradictorio.

Como modelo de conducta femenina profesional Scully no puede ser sino positiva pero su dependencia emocional de los hombres que la rodean la hace negativa; por un lado se la idealiza, por el otro se la degrada. Mientras desde una perspectiva feminista se aplaude la lucha de Scully contra sus limitaciones profesionales dentro del FBI, desde la misma perspectiva su entrega a la causa de Mulder es exasperante. Esa total subordinación a su compañero es pura fantasía surgida de los deseos del conjunto de guionistas masculinos que han escrito la serie (el 95%) pero no deja de reflejar el punto débil de las mujeres profesionales y feministas que hemos cruzado el umbral del siglo XXI: somos aún profundamente dependientes de la aprobación masculina y, por lo tanto, de la visión que los hombres tienen de nosotras. Eso lleva en la serie a una conclusión devastadora para el personaje de Scully. Las constantes referencias a lo largo de las nueve temporadas a su capacidad reproductora –con frecuencia a su ausencia y/o descontrol– y la decisión de Carter de convertirla finalmente en madre complican enormemente tanto el discurso feminista como el simplemente femenino. Pese a mostrar a la heroína compatibilizando su carrera en el FBI con el embarazo y la maternidad prácticamente en ausencia total de Mulder (primero abducido, luego en la clandestinidad), Scully acaba su peripecia en la serie en brazos de su compañero tras haber abandonado el FBI y haber dado a su hijo en adopción. La imagen de la heroína consolando al héroe por el fracaso de su cruzada y dándole ánimos para el negro futuro que se avecina a pesar de su propio fracaso como profesional y como madre lo dice todo: esta es la historia de Mulder y Scully no es más que una sofisticada versión del reposo del guerrero para tiempos post-feministas.

Orígenes: la batalla intrapatriarcal y la heroína

Según Carter, la pareja Mulder-Scully representa “mi deseo de creer en algo y mi incapacidad de creer en algo. Mi escepticismo y mi fe.” (Bishcoff) Mulder, formado en el campo de la Psicología, está siempre dispuesto a creer en la explicación menos racional para los casos que investigan; Scully, físico y médico forense, sólo cree en lo que la ciencia puede probar. Mulder y Scully combinan así nuestro deseo de ser testigos de lo increíble con nuestra dependencia de la ciencia para entender el mundo si bien sus posturas opuestas jamás se nos presentan en igualdad de condiciones.

En cierto sentido, Scully es una actualización del personaje de la chica atractiva que acompaña al héroe en incontables relatos de aventuras, personaje que a partir de la Princesa Leia de *La guerra de las galaxias* (1977) empieza a cobrar mayor protagonismo. Scully desciende también,

como apunta Jan Delasara “de las mujeres científico protagonistas de las películas con monstruo de los años 50” (2000:18) y sin duda de ejemplos algo más cercanos como la masculinizada Dra. Ruth de la película de Robert Wise *La amenaza de Andrómeda* (1971, según novela de Michael Crichton).

Puede parecer positivo que sea Scully quien encarne el racionalismo científico cuando tantas veces se nos ha colgado a las mujeres la etiqueta de ‘irracional’. Sin embargo en esta dialéctica constante que es *Expediente X* entre la credulidad y el escepticismo, la visión irracional de Mulder siempre se impone sobre la racional de Scully, quien raramente puede probar que su compañero está equivocado. Al ser Mulder abducido al final de la Temporada 7, Scully incluso se ‘mulderiza’ asumiendo en las dos siguientes temporadas una metodología intuitiva poco habitual en ella, cosa que prueba una vez más que la irracionalidad de Mulder es la actitud dominante a lo largo de toda la serie. Mulder, por su parte, jamás asume los métodos de Scully, lo cual subraya de nuevo que la feminización de lo racional y de la ciencia en la persona de Scully es más misógina de lo que Carter declara. Como nos recuerda Lisa Parks, “la posición de Scully como científico [...] es siempre precaria ya que *Expediente X* usa a Mulder para poner a prueba los principios y métodos científicos, sugiriendo que siempre hay algo ‘ahí fuera’ que la racionalidad científica no puede resolver [...] El racionalismo científico se abre a la interrogación y la crítica, así pues, sólo cuando se articula a través del cuerpo femenino” (1996: 124). Y, cabe añadir, especialmente a través del cerebro de Scully, dotado de un profundo sentido común que se identifica solamente con lo femenino y que se presenta siempre como un complemento necesario pero irritante de la excitante irracionalidad masculina del héroe.

Aparte de en su propia dualidad interna, Chris Carter se inspiró para crear *Expediente X* en el recuerdo de una serie de la que disfrutó en su adolescencia, *The Night Stalker* (1974-5), centrada en un periodista investigador de casos paranormales, y en rumores sobre un agente del FBI real dedicado a investigar casos de satanismo. Tras ver *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme, 1991) y descubrir a la ficticia agente del FBI Clarice Starling interpretada por Jodie Foster, Carter se decantó finalmente por una pareja protagonista para su serie inspirándose en Starling para Scully. Como personaje y como investigador, Fox Mulder es, además, impensable sin el precedente sentado por el original Agente Especial Dale Cooper de *Twin Peaks* (1990-1, producida por Mark Frost y dirigida por David Lynch). En el FBI real los investigadores trabajan siempre en parejas y en cierto modo, podemos decir que Mulder y Scully forman la pareja intertextual que los solitarios Cooper y Starling podrían haber formado.

Clarice Starling es la heroína de dos obras de Thomas Harris: *El silencio de los corderos* (1988), llevada al cine con gran éxito de público y crítica –fue la primera película de terror en ganar los cinco Oscars principales– y *Hanibal* (1999), adaptada con mucho menos destreza por Ridley Scott (2000). Se da el caso excepcional de que la misma heroína ha sido

interpretada por dos actrices distintas en la pantalla, Jodie Foster y Julianne Moore respectivamente, en momentos muy distintos de su carrera, primero como aprendiz de agente aún en la academia del FBI¹ y más tarde como desencantada profesional con diez años de experiencia como investigadora a sus espaldas.

La novata Starling comparte con su sucesora Scully no sólo su formación como agente del FBI y como forense sino también lo que Thomas Harris llama en referencia a su heroína una belleza invernal. Starling y Scully, ambas pelirrojas teñidas (Foster es castaña mientras que el pelo de Gillian Anderson es rubio), pálidas y menudas contrastan físicamente tanto con el estereotipo de la veraniega rubia de curvas voluptuosas como con los hombres que las rodean y ante quienes se hacen valer pese a la fragilidad que connota su aspecto. Gillian Anderson, hay que señalar, era una total desconocida con un físico atípico muy alejado de los patrones que Fox TV buscaba para *Expediente X* por lo que Carter, convencido por la intensidad que desprendía la actriz de que ella *era* Scully, tuvo que resistir con mucha tozudez hasta que la cadena cedió y Anderson fue contratada. Jodie Foster, actriz de inusuales inquietudes intelectuales reflejadas en un rostro de expresión firme, ofrece así mismo una imagen atípica para el contexto del Hollywood actual, al igual que su algo más dulcificada sucesora Julianne Moore.

Como profesionales Starling y Scully son conscientes de la dificultad de ser mujeres en el FBI. Ambas son además valientes, metódicas y efectivas respecto a sus casos si bien Scully actúa en base a una formación científica mucho más sólida que la de Starling. Aunque Scully podría haberse beneficiado de la compañía de alguien como Starling (hasta la llegada de Monica Reyes en la Temporada 8 no hay prácticamente ninguna otra mujer en el FBI de Carter, salvo las secretarías) irónicamente cuando Jodie Foster participó en *Expediente X* lo hizo como mortal enemiga de Scully, prestando su voz a la chica sexy tatuada en el brazo de un hombre con el que Scully mantiene una breve relación (*Never Again* 4.13). Celosa de Scully, la voz incita al hombre a asesinarla y al defenderse se puede decir que Scully acaba simbólicamente con su propia predecesora. O que Carter la acalla, prefiriendo la confrontación entre mujeres a la idea de que una Starling y una Scully pudieran formar lazos de amistad, actitud que se modifica un tanto con la tardía aparición de Reyes. En todo caso, pese a sus estrechos vínculos con su hermana Melissa (asesinada al ser confundida con ella) y su madre, Scully no llega a mantener una auténtica amistad con Reyes, personaje ambiguo cuya admiración por Scully tiene innegables tintes lésbicos. De hecho, ese lesbianismo latente no es expresión del deseo de los guionistas por diversificar la sexualidad en la serie sino de sus fantasías eróticas respecto a Scully y de su nerviosismo e incapacidad a la hora de plasmar una amistad entre mujeres de fuerte carácter dentro de un contexto profesional. Es también por esa inquietud ante lo femenino independiente

¹ Para una lectura de Starling como nueva heroína mítica ver Martín (1996).

que Reyes acaba siendo 'normalizada' mediante el establecimiento de una relación heterosexual con su compañero John Doggett, relación tímida pero franca que, por otra parte, subraya por comparación lo absurdamente embrollada que es la relación entre Mulder y Scully.

Es interesante resaltar que, en cierto sentido, la historia de Starling y de Scully es idéntica dado que ambas inician una prometedora carrera que acaba fuera del FBI (al menos según Thomas Harris, no según Ridley Scott) en una situación de clandestinidad determinada por el impacto de su relación con los hombres con quienes trabajan e incluso los hombres a quienes persiguen. El FBI real sólo abrió sus puertas a las agentes femeninas a partir de 1972, fecha de la muerte de su fundador J. Edgar Hoover. Machista y racista recalcitrante hasta la médula, Hoover creía que las mujeres sólo podían ejercer tareas de apoyo en el FBI (Owens, 2001), situación que ha ido cambiando progresivamente hasta la actualidad, en que aproximadamente un 20% de los agentes especiales son mujeres si bien dentro de este grupo sólo un 10% son mujeres no blancas (FBI, 2002).² Es por ello que la actitud del FBI hacia este tipo de personaje femenino es francamente positiva al considerarlas reclamos publicitarios de primer orden.³ Lo irónico de los casos de Starling y Scully es que sus creadores empujan a ambas hacia la marginalidad profesional, desarrollando tramas que arruinan toda posibilidad de que su carrera se consolide. Mientras Harris enreda a Starling en una delirante relación con nada más y nada menos que Hannibal Lecter –convertido en caballero andante que venga atrozmente la incapacidad del jefe de Starling para ver su potencial– Carter hace pasar a su heroína por vicisitudes no menos horripilantes, desarrolladas al hilo de la improvisación propia de la televisión. Del punto de partida pro-feminista se pasa en ambos casos a un confuso discurso sobre la marginalización de la heroína, reducida en un caso al papel de amante forzosa de Lecter y al otro, como ya he señalado, al de fiel compañera de Mulder y madre de su hijo.

La justificación en ambos casos es la misma: el rechazo a las estructuras corruptas y patriarcales del FBI, rechazo encarnado en un héroe atípico. Del mismo modo que es el aberrante Lecter quien en *Hanibal* asume la defensa de su 'chica' en contra de la insoportable discriminación a la que es sometida por las altas instancias de esta institución, en *Expediente X* no es Scully sino Mulder el que lleva el peso de la lucha antipatriarcal. Elizabeth Kubek muerde el anzuelo al afirmar que "en estilo y

² Para saber más sobre la situación de la mujer en el FBI y el techo de cristal contra el que choca, ver las memorias de Candice De Long (2001) y Rosemary Dew (2003). La mujer de más alto rango en el FBI es Kathleen L. McChesney, Directora Adjunta Ejecutiva de los Servicios de Aplicación de la Ley, nombrada en 2002. Ver también "People & Events: Women in Law Enforcement" (www.pbs.org/wgbh/amex/dillinger/peopleevents/p_women.html).

³ Jonathan Demme no tuvo por ello problema alguno para rodar las escenas de *El silencio de los corderos* que muestran a Starling en localizaciones reales de la propia Academia del FBI en Quantico.

contenido, *Expediente X* –como sus héroes– lucha, desde dentro, contra las convenciones patriarcales” (1996: 204), insistiendo en que la revelación de que el padre de Mulder está implicado en la espeluznante abducción de su hermana Samantha “expone un secreto clave del patriarcado: su represión de lo femenino y el coste que ese sacrificio demanda de todos los sujetos” (171) pero sin darse cuenta de que en todo momento la supuesta lucha antipatriarcal de Scully está controlada por Mulder. Ésa es la principal limitación de Scully como posible heroína feminista: ella no es un sujeto activo que articula su propia lucha contra el patriarcado sino el premio que le aguarda al héroe por haberse atrevido a abrir un frente de batalla desde el interior del patriarcado. Nos llamaríamos a engaño por otra parte si no viéramos que la cruzada de Mulder no busca la destrucción total del patriarcado corrupto que representan su padre y el Fumador sino su sustitución por una versión más amable: más metrosexual que feminizada (en absoluto feminista). Es por ello significativo que el héroe pierda en última instancia la batalla intrapatriarcal, dejando a la heroína sin siquiera la opción de hacer oír su propia voz y alcanzando un final según el cual la posibilidad de continuar la lucha es poco más que una vana esperanza. El patriarcado gana y el héroe pierde; atrapada entre ambos la heroína abandona toda ilusión de que su voluntad cuenta en esa lucha.

¿De quién es Scully? Carter, Duchovny y los fans

Chris Carter escogió crear una pareja protagonista sin pararse a pensar hasta qué punto el factor romántico complicaría su relación. El productor de *Expediente X* quiso basar su relación en una profunda complicidad profesional y personal que excluyera el sexo, vinculando a sus dos agentes por sentimientos en cierto sentido mucho más serios que la simple pasión. En palabras suyas, previas a la Temporada 7, “Está clarísimo que se aman –a su manera. Y es la mejor clase de amor. Es incondicional. No se basa en la atracción física, sino en una pasión compartida por la vida y su cruzada. Son héroes románticos en el sentido de la tradición literaria” (Meisler, 1998: 154) Esta resistencia a erotizar a la pareja, así pues, “concentró nuestra atención en los matices no sexuales del amor entre Mulder y Scully. Ningún otro programa semanal había hecho lo mismo anteriormente –y menos en vista del erotismo rampante en televisión” (Mason, 2002).

Una serie de tan larga duración como *Expediente X* no puede tener la coherencia de una novela o un largometraje y está sujeta además a las decisiones de sus actores principales, decisiones que afectaron especialmente la caracterización de Scully. Desde el momento en que Gillian Anderson quedó embarazada de su hija Piper al inicio de la Temporada 2 *Expediente X* empezó a obsesionarse por los deseos de ser madre de Scully, deseos que se cumplen y se frustran al mismo tiempo. Por otra parte, a la presión de los fans *shippers* se unió en la Temporada 7 la demanda interpuesta ante los tribunales por David Duchovny contra Fox TV, demanda que comprometió gravemente la continuidad de la serie.

Duchovny mantuvo siempre una relación distante con Fox Mulder al ver su paso por *Expediente X* como una fase de importancia menor dentro de su carrera cinematográfica. La primera señal clara de su desacuerdo con Carter y de la importancia cobrada por Mulder es que el actor logró forzar el traslado del rodaje de Vancouver a Los Ángeles a partir de la Temporada 6 (Meisler, 1999: Introducción). La segunda y más contundente fue la demanda contra 20th Century Fox. Como si de Mulder se tratara, Duchovny destapó toda una conspiración en su contra si bien finalmente excluyó a Carter de sus acusaciones.⁴ Gillian Anderson, más moderada respecto a sus aspiraciones como actriz y su insatisfacción con la serie, también expresó sus quejas pero sin llegar al mismo nivel que Duchovny a pesar de haber recibido siempre menor retribución que su compañero con la excusa de que Scully era menos importante como personaje que Mulder.⁵ Tal como sucede en los casos de adulterio, en que el traicionado suele culpar al tercero en discordia y no a su propia pareja, en lugar de generar una masiva respuesta negativa Duchovny consiguió ganar la demanda y desvincularse progresivamente de la serie sin ser rechazado por la audiencia. Fue su sucesor Robert Patrick en el papel del Agente John Doggett quien recibió la furia desatada de los fans, que no querían ver a otro en el lugar de su adorado Mulder.

Lo relevante de la actitud de Duchovny en cuanto a Scully se refiere es que al imponer el actor límites estrictos a su participación en la serie y amenazar Fox TV con cancelarla al final de la Temporada 7, Carter decidió escribir un episodio final en el que Mulder acababa abducido por los siniestros extraterrestres y Scully anunciaba emocionada la noticia de su misterioso embarazo (se suponía hasta ese punto que era estéril). La decisión de Fox TV de continuar sin Mulder obligó a Carter a cederle el protagonismo a Scully y a explicar, para satisfacción de los *shippers* cómo había sido concebido su bebé. Es, por lo tanto, en las dos últimas temporadas cuando Scully acapara todas las contradicciones surgidas en la disputa entre Carter y los fans por la propiedad de la heroína.

⁴ Los detalles de la demanda son jugosos ya que presentan una imagen de *Expediente X* hasta entonces desconocida. En 1995 Duchovny firmó un contrato de renovación que le garantizaba un porcentaje de todos los beneficios generados por la serie equiparable al de Carter y justificado sobre el supuesto de que sin Mulder *Expediente X* fracasaría. En Agosto de 1999, en el descanso vacacional entre las Temporadas 6 y 7, Duchovny llevó a 20th Century Fox Film Corporation ante los tribunales alegando que la compañía había vendido la serie para su reemisión en canales de televisión por cable y en emisoras locales (lo que se conoce en inglés como *syndication*) a un precio más bajo que el del mercado por tratarse de filiales propias, privándolo así de parte de sus beneficios. Por si esto fuera poco, Duchovny alegó que Carter estaba al tanto pero que había sido silenciado por Fox con dinero y la promesa de desarrollar otra serie. Anderson no se unió a la demanda, que le reportó a Duchovny 20\$ millones. (Sphrintz, 1999).

⁵ Marin y Beals afirman que Anderson cobraba un 10% menos que Duchovny pero sugieren que quizás encontró compensación en el hecho de que ganó más premios por la serie que su compañero (un Emmy, un Globo de Oro y un Screen Actors Guild Award entre otros; Duchovny, en comparación sólo tiene un Globo de Oro gracias a Mulder).

Jolie Jenson aclara que “la obsesión del fan se considera emocional (de clase baja, sin cultura) mientras que la obsesión del aficionado es racional (de clase alta, culta) y por lo tanto benigna, incluso valiosa” (1992: 21). Dejando de lado espinosas connotaciones de clase y de nivel educativo, lo cierto es que en el entorno televisivo existen numerosos aficionados capaces de limitar su obsesión –y reconvertirla, por ejemplo... en la escritura de trabajos académicos– pero hay también mucho fan acérrimo que llega a creerse más capacitado que el propio productor-creador para determinar los derroteros por los que debe transcurrir su serie favorita, cosa que ha ocurrido abundantemente en el caso de los autodenominados *x-philes*. Henry Jenkins explica que los fans en general saben que su placer depende de las decisiones de otros y que su relación con el texto es circunstancial, razón por la cual oscilan entre la admiración y el odio hacia quien lo controla (1992: 24). En el caso particular de *Expediente X* hubo un progresivo distanciamiento entre fans y creadores en el momento en el que, como aclara uno de los guionistas principales, Frank Spotnitz, el equipo comprendió que los círculos de fans más obsesivos –los presentes en internet– “son una muestra pequeña de la audiencia y están interesados en cosas desproporcionadas para la audiencia en general y para nosotros,” tales como el melodrama en la relación entre Mulder y Scully (Lowry, 1996: 238).

Hay diversos trabajos académicos que centran su atención sobre todo en la notable presencia de mujeres en las diversas comunidades *x-phile* de la red, debidas tanto al atractivo feminista de Scully como a su complicada relación con Mulder.⁶ Según parece mientras los hombres han debatido mayoritariamente cuestiones centradas en la ciencia y la tecnología de la serie, las mujeres se han interesado más por las relaciones interpersonales dentro de ella. Robin Silbergleid (2003) explica cómo la diseminación de *fanfic* o ficción escrita por fans en la red compensó la tendencia *noromo* de Carter al ofrecer versiones alternativas en las que Mulder y Scully se convertían en amantes e incluso padres antes de que Carter se rindiera a la corriente *shipper* en la Temporada 8. Según Christine Wooley (2001: 2) esta decisión abrió una crisis de confianza entre fans y productor ya que Carter se vio obligado a rescribir retrospectivamente la historia ya acontecida, suponiendo así que los protagonistas le habían ocultado al público información crucial para entender su relación. La estratagema se leyó más bien como un juego tramposo y muchos fans le dieron la espalda a la serie, prefiriendo su propia versión, en la que la tendencia a domesticar a los personajes triunfaba sobre la trama política conspiracional. Tal como observa Silbergleid, esto no es de extrañar en vista de las “terroríficas imágenes de reproducción ilícita” que rodean el nacimiento del bebé de Scully, haciendo referencia a los horrores que soporta el cuerpo de la heroína a lo largo de la serie, horrores que sin duda delatan los numerosos tabúes sexuales entre los que se mueve Carter y su equipo.

⁶ Ver Clerc (1996), Wakefield (2001) y Wooley (2001-2).

‘La verdad que los dos conocemos’: William, premio y castigo

En el episodio piloto Scully tenía un novio que desapareció en la mesa de montaje al considerarse que distraía la atención de la trama central. Su eliminación hizo entrar a Scully en la desastrosa dinámica de la vida de Mulder, quien no distingue entre lo personal y lo profesional. Las protestas de Scully defendiendo su derecho a mantener una vida privada al margen del trabajo se van debilitando a lo largo de la serie a medida que ella es sometida a diversos encuentros románticos con hombres que son o aburridos (su cita en *The Jersey Devil*, 1.4) o peligrosos (los de *Never Again* 4.13 y *Milagro* 6.18). Ante esta situación Scully cede a las continuas demandas de Mulder para que centre su vida en el trabajo, pasando así a depender totalmente de las decisiones que su compañero toma. En *Elegy* (4.22), cuando su muerte por cáncer es inminente, Scully explica que no puede dejar de trabajar porque se ha dado cuenta de “lo mucho que me apoyo en [Mulder y] su pasión [...] él ha sido una gran fuente de fuerza para mí,” convencida de que no puede ser de otra manera y sin ver que lo contrario (la dependencia de Mulder de ella) es aún más cierto.

En España Tele5 interrumpió la emisión de *Expediente X* sin llegar ni siquiera a concluir la Temporada 7. Los espectadores españoles han tenido que esperar, por lo tanto, a la publicación de la serie en DVD para ver la narración completa y es muy posible que se vieran sorprendidos y desconcertados por el giro dado al personaje de Scully. Resumiendo, el espectador español sabía que en la Temporada 2 Scully es secuestrada por el consorcio o Sindicato aliado con los extraterrestres tanto para represaliar a Mulder como para extraerle óvulos, más tarde utilizados para criar bebés híbridos fecundados con ADN alienígena (supuestamente para crear una raza esclava que facilite la invasión). A consecuencia de la manipulación sufrida, Scully contrae un cáncer incurable que remite en la Temporada 4 gracias a una cura milagrosa que el archivillano Fumador le pasa a Mulder. Es el propio Mulder quien le revela a Scully que además ha quedado estéril también a causa de lo sucedido durante su rapto. En la Temporada 5 Scully encuentra a uno de estos bebés híbridos, engendrados por madres ancianas en coma manipuladas con fuertes cócteles hormonales: su propia hija Emily, de 4 años. La pobre niña muere entre atroces sufrimientos porque su cuerpo aberrante no puede resistir y Scully, quien nunca llega a sintonizar del todo con Emily, queda desde entonces obsesionada por la idea de que jamás podrá tener un bebé propio.

Lo que no averiguamos hasta la Temporada 8, especialmente en el episodio *Per Manum* (8.8) es que los óvulos que le fueron extraídos a Scully fueron robados por unos híbridos extraterrestres ya adultos contrarios a la invasión, quienes se los pasaron a Mulder. Cuando Mulder le revela al fin a Scully la existencia de estos óvulos, ella le pide que done esperma para intentar una fecundación *in vitro*, cosa a la que él accede... siempre que no

altere la relación de amistad entre ambos. La fecundación fracasa pero no hay más remedio que suponer que Mulder y Scully empiezan a acostarse juntos –al margen de la narración que vemos– convencidos de que ella definitivamente no podrá nunca ser madre. La sorpresa de Scully ante la evidencia de su embarazo no es tanto porque no sepa quién es el padre de su bebé sino por el milagro mismo de la inesperada concepción. Como es de esperar, en ningún momento cuestiona el guión el derecho de Mulder a controlar la posesión de los óvulos de Scully ni su negativa a comprometerse en la paternidad del hijo que ella desea tener más allá de donar su espermia, sino que guarda silencio total sobre ambos temas.

Silbergleid (2003) comenta que ‘la verdad’ que con tanto ahínco persigue Mulder resulta ser el amor que da paso al nacimiento de este niño milagroso, llamado William como los padres de él y de ella, de modo que al final se unifica lo romántico y lo conspiracional. No puede decirse, sin embargo, que sea así en tanto que en la Temporada 9 Scully se ve obligada a dar a William en adopción cuando comprende que los poderes extrasensoriales que el niño posee –y que son heredados de Mulder y no, como ella teme, producto de una manipulación del embrión– lo hacen demasiado apetecible para sus enemigos. Viendo que no puede protegerlo, Scully oculta a William en el anonimato. Mulder, por su parte, apenas se inmuta cuando ella le confiesa entre lágrimas lo que ha tenido que hacer sin contar con su opinión, ya que él entonces se ocultaba en la clandestinidad. Lejos de celebrar el amor entre Mulder y Scully, el abandono de William castiga a la heroína porque su indisciplinado cuerpo se ha reproducido en contra de lo que el héroe desea. Claramente, Carter cede sólo en parte a las presiones de los *shippers*, haciendo que Mulder jamás se implique de pleno en su paternidad y que Scully tenga que abandonar a su tan ansiado bebé. La pareja permanece unida pero el amor se subordina a las pasiones mesiánicas de Mulder, quedando su relación en un segundo plano. Su vínculo profesional queda además destruido cuando la masiva infiltración del FBI por parte de sus enemigos fuerza a la pareja a pasar a la resistencia clandestina en la que Mulder ya se movía.

Lo resumido aquí no es sino la punta del iceberg del problema de base respecto a Scully: partiendo del accidente del embarazo de Gillian Anderson, el equipo de guionistas masculinos demonizó la incontrolable fertilidad femenina de Scully/Anderson llevando a la heroína a situaciones poco menos que delirantes en las dos temporadas finales. Ya he descrito en otro texto cómo el puritanismo sexual que envuelve a los dos protagonistas es trasunto de su represiva ética del trabajo (Martín 2001) pero más allá de este punto el cuerpo de Scully acumula significados asociados con profundos tabúes misóginos y racistas. Linda Badley sugiere que el problema es que en la era del SIDA *Expediente X* no puede celebrar la sexualidad sino que necesita caracterizarla como una actividad “de riesgo” (1996: 157). Según Beth Braun la asexualidad de Scully la hace digna de ser salvada una y otra vez por Mulder de la amenaza alienígena, que al final la engulle porque su cuerpo femenino es “poroso e infinitamente susceptible

a la infiltración alienígena” (2000). Para Elspeth Kydd no hay duda alguna que la subtrama de raptó, esterilización forzosa y peligro de muerte por cáncer revela no sólo el miedo humano a la invasión hostil sino, sobre todo, a la mezcla racial (2001-2). La pureza sexual de Scully debe leerse como metáfora de la pureza de la mujer blanca frente al monstruoso macho no blanco, visión fácil de ratificar si consideramos que los esfuerzos de Mulder no son sino esfuerzos para evitar la confusión de especies, la hibridación de la que nace Emily. Si en narraciones racistas como la película pionera de D.W. Griffith, *El nacimiento de una nación* (1915 según novela de Thomas Dixon), el hombre blanco se alza contra la amenaza de profanación de la mujer blanca por parte del enemigo negro, en la políticamente correcta *Expediente X* la mujer amenazada sigue siendo blanca pero el enemigo es metafóricamente extraterrestre. Es por ello que el peor pecado que puede cometer la heroína es ceder su cuerpo al enemigo voluntaria o involuntariamente, cosa que sucede en el caso de Emily y que se sospecha ha podido suceder en el de William.

Lo peliagudo del tema es que Carter y su equipo muestran una confusión total sobre William y, en especial, sobre Mulder como padre tanto en el sentido genético como emocional. Los bandazos que da la serie en las dos últimas temporadas hacen que sea por un lado radicalmente innovadora –con la excepción de la policía embarazada de *Fargo* (1996, Joel Coen) y de Scully apenas se han visto en la pantalla mujeres trabajadoras luciendo tripa y mucho menos madres solteras investigando crímenes– y por otro directamente decimonónica (y absurda). Tal es la resistencia a aceptar la sexualidad de la heroína y a convertir a Mulder en padre que se acusa a Scully de ni siquiera saber quién ha engendrado a su hijo y se evita mostrar, aparte de algún beso, todo contacto físico entre la pareja. La serie supone incluso que es posible implantarle un óvulo fecundado a una mujer sin que se de cuenta, única explicación posible para las dudas en torno a si William es tan híbrido como Emily. Los poderes sobrenaturales del pequeño confunden aún más la cuestión hasta que la serie cae en el delirio de suponer que el crío es sobrehumano porque Mulder también lo era al engendrarlo a causa del contacto con una nave alienígena. A lo largo de la Temporada 9 se llega a plantear un conflicto entre padre e hijo en el sentido de que no se sabe quién de los dos es el mesías que salvará al mundo de la destrucción llegando incluso a sugerirse que William podría facilitarla. El conflicto se resuelve a favor del descartado padre en el momento en que William es dado en adopción, eliminando toda duda sobre a quién debe ser leal Scully.

La presencia intermitente de Duchovny hace imposible una auténtica reunión romántica entre Mulder y Scully y aunque eso deja a la heroína en la interesante posición de ser madre soltera y agente del FBI en la Temporada 9, pronto se la relega a un segundo plano de vuelta a las aulas de Quantico. Esto se justifica con la excusa de dar mayor protagonismo a los dos personajes que se suponía podrían reemplazar a Mulder y Scully, John Doggett y Monica Reyes. Lo que trasluce, sin embargo, es la

incapacidad de Carter y su equipo para centrar de una vez la trama en Scully, subrayada por el retorno de Mulder tras casi toda una temporada de ausencia para el doble capítulo final. En una entrevista hecha en esa temporada Gillian Anderson declaraba que

GA: ... con el tiempo, a medida que yo he cambiado y madurado y me he encontrado más a gusto conmigo misma, lo mismo ha ocurrido con Scully. Es también distinto ahora que Mulder está ausente temporalmente. De algún modo, se la ve más completa. En presencia de Mulder, había siempre una parte de Scully que estaba...

Entrevistador: ¿Refrenada?

GA: Sí, en cierto sentido. Cuando estás en una relación con alguien, por mucho que luches por mantener tu propia identidad, cuando se acaba la relación siempre hay una parte de ti que recuperas. Y creo que eso es lo que pasó. (Smith, 2001)

El doble episodio final pone fin a esta ilusión pasajera, manifestando sin ambages que Scully nunca llega a ser dueña de sus propios actos y mucho menos de su propia historia dejándola, como ya he señalado, sin otra opción que seguir a su amado Mulder.

La espectadora frustrada y la heroína limitada

La espectadora que ha consumido 150 horas de televisión hasta llegar al desenlace en ese sórdido motel de Roswell con Mulder y Scully tiernamente abrazados sobre la cama no tiene más remedio que llegar a una conclusión: nadie la ha engañado, ésta es la historia de Mulder y no la de Scully y así ha sido siempre. Por mucho protagonismo que ella hay tenido, no ha sido el 50%. De hecho, esa adicción de Scully a Mulder no es más que un reflejo muy real de nuestra adicción a las heroínas que los hombres crean y que nos seducen incorporando rasgos propios de nuestra imagen idealizada de nosotras mismas –la post-feminista– sin estar integradas en una trama verdaderamente independiente. Es posible que Scully sea una imagen del pasado y que se esté gestando ya, en vista de la novia espadachina ideada por Quentin Tarantino y Uma Thurman, de Xena y de Buffy, una heroína distinta, aunque los casos de Trinity en la trilogía Matrix y de Amidala y su hija Leia en la saga galáctica de Lucas sugieren que la heroína independiente tardará aún en llegar, por lo menos al entorno audiovisual.

Lo hará, si es que lo hace algún día, cuando las mujeres participen en igualdad con los hombres en el territorio del cómic, la televisión, el videojuego y el cine en la misma medida en que lo hacen en el de la novela. Hasta entonces serán ellos quienes narren las historias más potentes en el sentido de tener mayor difusión y, como es lógico, su interés principal seguirá siendo el héroe mientras que la ‘chica’ seguirá siendo la ‘chica’ por

muy post-feminista que nos pueda parecer. Es por lo tanto en el análisis de los mecanismos de acceso al mundo audiovisual y no en el de los textos donde hay que buscar la respuesta a cuándo dejará de haber heroínas dependientes. Hasta que afrontemos este aspecto de la producción cultural no nos quedará más remedio que amar y odiar a las heroínas que nos representan en la pantalla sin nuestra participación, heroínas que son sin duda tan híbridas como la propia hija de Scully y que, como la niña, nos causan serias dudas sobre cuál debería ser nuestra vinculación con ellas.

BIBLIOGRAFÍA

Badley, Linda (1996), "The Rebirth of the Clinic: The Body as Alien in *The X-Files*", *Deny all Knowledge: Reading the X-Files*, D. Lavery, A. Hague & M. Cartwright (eds.), Londres, Faber & Faber: 148-167.

Bischoff, David (1994), "Opening the *X-Files*: Behind the Scenes of TV's Hottest Show", *Omni*. Diciembre 1994. 17(3): 42-47, 88.

Braun, Beth (2000), "The *X-Files* and *Buffy the Vampire Slayer*. The Ambiguity of Evil in Supernatural Representations", *Journal of Popular Film and Television*. Verano 2000. 28(2): 88-94.

Clerc, Susan J. (1996), "DDEB, GATB, MPPB and Ratboy: *The X-Files* Media Fandom, On-line and Off", *Deny all Knowledge: Reading the X-Files*, D. Lavery, A. Hague & M. Cartwright (eds.), Londres, Faber & Faber: 121-134.

Delasara, Jan (2000), *Poplit, Popcult and the X Files: A Critical Explanation*, Jefferson, NC, McFarland & Company.

DeLong, Candice (2001), *Special Agent: My Life On the Front Lines As Woman in the FBI*, Nueva York, Hyperion.

Dew, Rosemary (2003), *No Backup: A Female Agent's Life in the FBI*, Nueva York, Carroll and Graff.

FBI National Press Office. "For Immediate release. 1 May 2002", <<http://www.fbi.gov/pressrel/pressrel02/mcchesney050102.htm>>

FBI, "History of the FBI", <<http://www.fbi.gov/libref/historic/history/text.htm>>

Jenkins, Henry (1992), *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, Nueva York, Routledge.

Jenson, Joli (1992), "Fandom as Pathology: The Consequences of Characterisation", *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, Lisa Lewis (ed.), Londres, Routledge: 9-29.

Kubek, Elizabeth (1996), "‘You only expose your father’: The Imaginary, Voyeurism and the Symbolic order in *The X-Files*", *Deny all Knowledge: Reading the X-Files*, D. Lavery, A. Hague & M. Cartwright (eds.), Londres, Faber & Faber: 121-134.

Kydd, Elspeth (2002), "Differences: *The X-Files*, Race and the White Norm", *Journal of Film and Video*. Invierno 2001/2002. 53(4). Sin páginas (edición electrónica).

Lowry, Brian (1996), *Trust No One: The Official Third Season Guide to the X-Files*, Nueva York, HaperPrism.

Marin, Rich; Gregory Beals *et al.* (1998) "Decoding *The X-Files*." *Newsweek*. 22 Junio: 70-76.

Martín Alegre, Sara (1996), "Not Oedipus' Sister: The Redefinition of Female Rites of Passage in the Screen Adaptation of Thomas Harris's *The Silence of the Lamb*", *Gender I-Deology: Essays on Theory, Fiction and Film*, C. Cornut-Gentille & J. A. García-Landa, (eds.), Amsterdam y Atlanta, GA, Rodopi:139-150.

——— (2001), "Mulder, Scully and the Wild Thing: Sex and the Monster in *The X-Files*", *Popular Texts in English: New Perspectives*, A. Ballesteros & L. Mora (eds.), Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha: 371-380.

Mason, Marsha (2002), "X-Files: Case Closed", *Christian Science Monitor*, 17 Mayo 2002. <<http://csmonitor.com/2002/0517/p13s02-altv.html>>

Meisler, Andy (1998), *The Official Guide to the X-Files: I Want to Believe*, Nueva York, HaperPrism.

——— (1999), *Resist or Serve: The Official Guide to the X-Files*, Nueva York, HarperCollins.

Owens, Jack (2001) "Don't Call Us: Why the FBI isn't Hiring Black Women", *The Atlantic Monthly*, March 2001. <<http://www.theatlantic.com/doc/200103/owens>>

Parks, Lisa (1996), "Special Agent or Monstrosity? Finding the Feminine in *The X-Files*", *Deny all Knowledge: Reading the X-Files*, D. Lavery, A. Hague & M. Cartwright (eds.), Londres, Faber & Faber: 121-134.

"Public Enemy No. 1 - People & Events: Women in Law Enforcement", *PBS, American Experience*. <http://www.pbs.org/wgbh/amex/dillinger/peopleevents/p_women.html>

Silbergleid, Robin (2003), "‘The Truth We Both Know’: Readerly Desire and Heteronarrative in *The X-Files*", *Studies in Popular Culture*. April 2003, 25:3. Sin páginas (edición electrónica)

Shprintz, Janet (1999), "Duchovny Sues Fox". *Variety*. 14/08/1999. En *The Greek X-Files Site*, <<http://www.x-files.gr/edavid.htm>>

Smith, Gavin (2001) "Gillian Anderson", *Film Comment*. <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1069/is_1_37/ai_69752522>

Lectora 11 (2005)

(d)

Wakefield, Sarah R. (2001), "An Electronic Community of Female Fans of *The X-Files*", *Journal of Popular Film and Television*. Otoño 2001. 29(3): 130-37.

Wooley, Christine (2002), "Visible Fandom: Reading the *X-Files* through X-Philes" , *Journal of Film and Video*. 53(4). Invierno 2001/2002. Sin páginas (edición electrónica).