De alienígenas y Otros-monstruos

Patricia Reynoso Maciel*
patyrmaciel1@gmail.com

RESUMEN. Este artículo presenta un análisis de las representaciones de otredad en el tropo de las invasiones alienígenas en el cine hollywoodense. Se tiene como referencia un pequeño corpus de películas consideradas clásicas de esta cinematografía. Se argumentará que la figura del alienígena encapsula una visión de otredad que oscila entre la amenaza y la pureza y que justifica la existencia de relaciones de dominación y subordinación.
Palabras clave: ciencia ficción, alteridad, cine hollywoodense.

ABSTRACT. This article presents an analysis of the representations of otherness in the trope of alien invasions in Hollywood cinema. Taking as reference a small corpus of films considered classics of this cinematography, it will be argued that the figure of the alien encapsulates a vision of otherness that oscillates between threat and purity and justifies relations of domination and subordination.
Key words: science fiction, otherness, Hollywood cinema.

* Patricia Reynoso Maciel es maestra en Ciencias Antropológicas con especialización en Antropología de la Cultura por la Universidad Autónoma Metropolitana y licenciada en Antropología Social por la Universidad Veracruzana. Actualmente cursa el doctorado en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus áreas de interés son género, educación superior, interculturalidad, medios y cultura pop. Ha publicado: (2015), "Desenmascarar al fantasma o la contradicción ontológica de mirar al que mira" (2015), en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 36, mayo-octubre, pp. 207-210, en http://version.xoc.uam.mx



Kennedy, Kathleen; Wilson, Colin (Productores), & Spielberg, Steven (Director). (2005). La guerra de los mundos [Película]. EUA: Paramount Pictures, DreamWorks & Amblin Entertainment.

De repente, como una cosa que cae sobre mí desde afuera, vino el miedo.
La guerra de los mundos, H.G. Welles

INTRODUCCIÓN

Cuando hablamos de cine de ciencia ficción, lo más probable es que nos vengan a la mente mundos imaginarios, escenarios espaciales, viajes en el tiempo, criaturas fantásticas, sofisticadas máquinas y máquinas-humanas, tecnología que pareciera inalcanzable y futuros utópicos o distópicos, familiares, pero ajenos. ¿Por qué vale la pena detenerse a pensar con seriedad en este género que pareciera tan poco serio?

En el presente texto analizaré las representaciones de la otredad que tienen lugar en el tropo de las invasiones alienígenas en la cinematografía hollywoodense. Partiré de la caracterización del género de ciencia ficción para posteriormente, teniendo como ejemplo algunas películas consideradas icónicas del cine de ciencia ficción, revisar la construcción del alienígena como Otro que es primordialmente peligroso, amenazante y no-humano o que, en cambio, pone en tela de juicio las propias cualidades humanas y cuestiona quién es en realidad el monstruo.

Cabe mencionar que existe una larga tradición tanto de ciencia ficción feminista como de análisis feminista de la ciencia ficción, que se ha ocupado de temas muy diversos, entre los que destacan cuestiones acerca de nuestra relación con la tecnología, el cuerpo, la sexualidad, la reproducción, la raza, las representaciones, los límites y las relaciones entre los géneros (*genders*) entre otros. Dichos temas son por demás vastos e interesantes, sin embargo, rebasan el alcance de estas páginas.

Es necesario destacar también que precisamente la ciencia ficción ha sido espacio propicio para creaciones subversivas y contrahegemónicas. No obstante, la filmografía hollywoodense aquí referida —que en todos los casos ha sido dirigida por hombres, quienes han contado con el recono-

cimiento como autores de las obras, y que en su mayoría son también protagonizadas y contadas desde un punto de vista masculino—ha sido elegida tomando en cuenta que es la que tiene más influencia debido a su alcance comercial y a la posición dominante de los Estados Unidos dentro de las industrias culturales. De la misma manera, el tropo de las invasiones alienígenas sirve como delimitación ante las infinitas posibilidades de análisis de la ciencia ficción como discurso.

Pido disculpas de antemano a aquellas lectoras y lectores que no hayan visto las películas mencionadas pues este texto está lleno de *spoilers*. En cualquier caso, sirvan estas páginas para mirar con ojos críticos el cine de ciencia ficción producido desde los espacios hegemónicos de la industria cinematográfica.

LA CIENCIA FICCIÓN COMO GÉNERO NARRATIVO

Las narrativas artísticas recuperan los códigos representacionales, los valores, las prácticas y las creencias de su época, a la vez que los ponen en circulación. Así, tienen el potencial ya sea de reforzar el orden vigente, de desafiarlo, o ambas cosas a la vez. Juegan un importante papel en la producción de significados y deben abordarse teniendo en cuenta su contexto histórico, político y social. Por ello, analizarlos nos permite pensar, por ejemplo, de qué manera operan las relaciones de poder y qué otras formas de relacionarnos son posibles.

Aunque la ciencia ficción es un género bastante complejo en cuanto a los elementos que lo conforman, el consenso acerca de su definición es que parte de narrativas imaginarias basadas en la alteración de elementos científicos, espaciales, temporales o sociales aceptados como especulación racional, es decir, una versión alterna de la realidad que se fundamenta en sucesos posibles o probables (Robles, 2010: 263) a partir de cierto horizonte científico.

La ciencia ficción nace primeramente como género literario y después se extiende principal, pero no exclusivamente, a la ilustración y la cinematografía. Aunque a finales del siglo XVIII en Francia y España ya existían novelas que cumplen con sus características, e incluso hay quienes van un poco más atrás y encuentran las convenciones narrativas de la ciencia ficción en relatos populares y mitos desde la época griega, hay cierto consenso en que la ciencia ficción se inaugura en 1818 con la publicación de *Frankenstein* o *El moderno Prometeo*, de Mary Shelley. A partir de entonces proliferarían obras de esa naturaleza, entre las que destacan las novelas de Jules Verne, pero para entonces aún eran consideradas como obras de fantasía. No sería hasta 1926, con la publicación de la revista estadounidense *Amazing Stories*, que se acuñaría el término *science-fiction*, cuya traducción más adecuada al español sería ficción científica.

Irónicamente, este fue un género dominado por hombres hasta los años setenta del siglo XX, cuando los cruces entre ciencia ficción y feminismo no sólo vuelven la mirada a la forma en que las mujeres son representadas dentro del género sino también a la poca presencia e invisibilización de las mujeres como autoras. El feminismo encontró en la ciencia ficción un nicho prolífico para cuestionar las relaciones de poder, las identidades, el género (*gender*), la sexualidad, las relaciones sociales y para crear escenarios de posibilidad mucho más diversos y heterogéneos.

Uno de los textos clave que analiza este cruce entre feminismo y ciencia ficción es, sin duda, el *Manifiesto Cyborg* de Donna Haraway, publicado en 1984. En él, la autora apunta que "los límites entre ciencia ficción y realidad social son una ilusión óptica" (2016: 6) y utiliza la metáfora del *cyborg* –un organismo simultáneamente biológico y mecánico, muy común en la ciencia ficción, pero también en la medicina moderna– como una salida de los esencialismos. En la era del *cyborg* las dicotomías ya no tienen sentido y, por el contrario, es necesario desdibujar todo tipo de fronteras y pensar posibilidades de futuro libres de relaciones de dominación. Estas ideas

tuvieron gran resonancia no sólo en la forma de hacer ciencia ficción feminista sino en las reflexiones acerca del cuerpo, las identidades, la sexualidad y el género (*gender*). De acuerdo con Haraway, los monstruos siempre han definido el límite de comunidad en el imaginario de occidente; por ello, apunta también que "la ciencia ficción está preocupada de manera general por la interpretación de los límites entre *sí mismos* problemáticos y *otros* inesperados y con la exploración de mundos posibles" (Wolmark, 1994, 2).

En este orden de ideas, la ciencia ficción es uno de los géneros (*genre*) más potentes, ya que coloca en el centro la inestabilidad de las categorías sociales y culturales, mismas que refuerza o rechaza a menudo de manera sutil y velada por la fantasía. Así, la ciencia ficción como discurso genérico es un sistema de representación, significación y producción de códigos que no puede ser comprendido de manera aislada de los contextos sociales, políticos y culturales en que se encuentra inserto.



Pal, George (Productor), & Haskin, Byron (Director). (1953). La guerra de los mundos [Película]. EUA: Paramount Pictures.

EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN Y LAS INVASIONES ALIENÍGENAS

Durante la primera mitad del siglo XX la ciencia ficción en el cine estadounidense se encontraba relegada a lo que se conoce como serie B, junto con las películas de vaqueros y las de horror. Después de la crisis económica de los años veinte en Estados Unidos la asistencia a las salas de cine había decaído considerablemente, por lo que los grandes estudios crearon películas de bajo costo para atraer asistentes a las salas ofreciendo dos películas por un mismo boleto; así, en una sola función se proyectaba una película estelar -con alto presupuesto y actores de renombre- y una película de serie B -de bajo presupuesto, sin publicidad, sin grandes estrellas, etcétera.

El término serie B hace alusión a la percepción que se tenía de éste como cine "de segunda" o de baja calidad. La serie B se convirtió en un espacio ambiguo en el que, por un lado, se creaban películas cuyo único objetivo era obtener la mayor ganancia al menor costo y, por otro, la misma falta de recursos obligaba a los creadores a hacer uso de todo su ingenio para producir trabajos con valor artístico. Asimismo, se convertiría en un espacio propicio para la experimentación y la provocación, ya que en gran medida pasaba desapercibido por la censura. Cabe mencionar también que gran parte de esta cinematografía hoy se considera de culto y que ahí tiene su origen el modelo de sagas cinematográficas, que hoy representan las mayores ganancias para los estudios.

Para la década de los 50 convergen dos fenómenos que logran colocar a la ciencia ficción entre las grandes producciones hollywoodenses: primero, que los espectadores habían comenzado a cansarse de los grandes géneros y tenían ganas de ver algo nuevo y; segundo y mucho más importante, el fin de la Segunda Guerra estaba aún muy reciente y los grandes bloques se encontraban en plena Guerra Fría. La ciencia ficción sirvió no sólo para refrescar el paladar de los espectadores sino también para reflexionar acerca de estos acontecimientos y, sobre todo, difundir mensajes políticos de manera más o menos sutil.

Así, la ciencia ficción sirvió para encapsular los miedos, ansiedades y anhelos de la posguerra. Las criaturas monstruosas son el modelo perfecto para representar de forma material y tangible todos esos miedos que son abstractos. En una estructura narrativa clásica del género, la humanidad derrota al monstruo, salva su mundo y se ayuda entre sí cuando más lo necesita. Miedos, ansiedades y anhelos.



Mainwaring, Daniel (Productor), & Siegel, Don (Director). (1956). La invasión de los ladrones de cuerpos [Película]. EUA: Walter Wanger Productions.

La amenaza alienígena

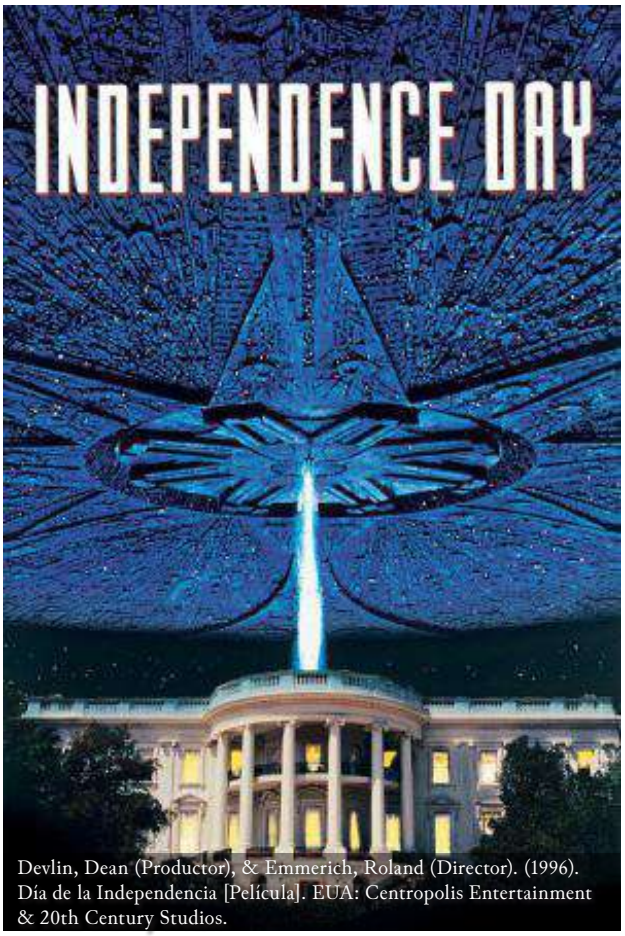
En la ciencia ficción podemos encontrar diversas formas de representar esos agentes externos amenazantes (máquinas, virus, monstruos resultantes de experimentos fallidos, entes invisibles...) y, sin duda, una de las más poderosas es el alienígena. No es casual que se utilice ese término. La palabra viene del latín *alien*, que significa otro, extraño o extranjero. En el inglés, la palabra *alien* se utiliza no sólo para referirse a extraterrestres, sino también en el mismo sentido que la raíz latina; es una palabra comúnmente utilizada en la política para hacer referencia a agentes externos amenazantes y en los últimos años sobre todo para referirse a migrantes indocumentados (*illegal alien*). Tanto en la política como en el cine, los alienígenas suelen representar peligro y desestabilización del orden vigente y de la propia existencia de la humanidad.

La guerra de los mundos de H.G Wells es considerada la primera historia sobre invasiones alienígenas. La novela, que narra la invasión y casi destrucción de la Tierra por una civilización marciana tecnológicamente superior a la humana, se publicó por primera vez en 1898 y el autor expresó abiertamente que intentaba hacer una crítica al régimen colonial del gobierno británico (Mair, 2002). Posteriormente, en 1938, la famosa adaptación radiofónica de Orson Welles situaba la historia en los Estados Unidos, en un momento en que el nazismo iba en ascenso en Europa. De la misma manera, en la adaptación cinematográfica de 1953 esta civilización alienígena utilizaba armas nucleares en resonancia con la llamada amenaza comunista y, para la versión de 2005, se hacen analogías con el terrorismo y la entonces reciente caída de las Torres Gemelas. Con este ejemplo podemos apreciar que los miedos y la forma de representarlos responden al contexto histórico-social específico en que se encuentran insertos.

Como señala Jenny Wolmark (1994), la metáfora del alienígena permite hacer una diferenciación en términos de opuestos binarios para reforzar relaciones de dominación y subordinación así como marginalizar la diferencia mediante la proyección de los propios miedos en el Otro. El mayor de estos miedos, la disolución de sí mismo, se manifiesta como odio irracional y hostilidad para asegurar sus propios límites.

Pero ¿qué pasa cuando el alienígena se ve exactamente como nosotros y es difícil establecer esa distinción? Esa es la situación que plantea la novela *¿Quién anda ahí?* de John W. Campbell, publicada en 1938, que tendría dos exitosas adaptaciones cinematográficas: *El enigma de otro mundo*, de 1951 y *La cosa de otro mundo* de 1982. Esta novela narra la historia de un grupo de científicos que descubren un alienígena congelado cerca de la Antártida; al descongelarlo descubren que es un organismo hostil que busca conquistar la Tierra y que tiene la habilidad de adoptar la imagen de aquellos a quienes absorbe o se come. Una trama similar la encontramos en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), donde unas esporas espaciales caen a la Tierra y se transforman en vainas de las que nacen copias idénticas de seres humanos y cuyo objetivo es sustituir paulatinamente a todos los habitantes del planeta. Ambas historias se resuelven cuando los alienígenas demuestran que carecen de dos cualidades humanas: individualidad y libre expresión.

Estas dos historias, por supuesto, responden a ese momento de propaganda anticomunista propio de la Guerra Fría y de la que aún hoy en día podemos encontrar muchos ejemplos. Pero, más allá de eso, lo que reflejan de fondo es el miedo a la conquista ideológica en la que no sería posible distinguir a sus enemigos de sus propios ciudadanos, miedo que continúa vigente y por lo cual las readaptaciones continúan funcionando. El elemento movilizador es la paranoia, porque no pueden saber si el enemigo está oculto en la casa de al lado o bajo su propio techo. El miedo a este tipo de amenazas lleva a desconfiar hasta de los suyos y la paranoia constituye un factor importante tanto en la ciencia ficción como en la política estadounidenses: cerrar sus fronteras, desconfiar de todos, estar siempre preparado, atacar "en defensa propia" ante la simple posibilidad de ser atacado y esa misma posibilidad de ser atacado como discurso que encubre sus propias acciones violentas.



Devlin, Dean (Productor), & Emmerich, Roland (Director). (1996). Día de la Independencia [Película]. EUA: Centropolis Entertainment & 20th Century Studios.

El epítome de las películas de invasiones alienígenas es, sin duda, *Día de la Independencia* (1996). Narra la historia de una invasión alienígena sucedida el dos de julio y que amenaza con atacar las principales ciudades del mundo. La falta de visión de la mayoría de los líderes mundiales los lleva a atacar primero a los invasores, causando la muerte de más o menos la mitad de la población del planeta. En los Estados Unidos las ciudades de Washington D.C., Nueva York y Los Ángeles han sido atacadas y todo su aparato gubernamental, que ha tenido a bien intentar negociar primero, se repliega a un área segura donde en conjunto con sus fuerzas armadas idean un plan para vencer a los alienígenas infiltrando sus máquinas con un virus. Finalmente, el día cuatro de julio, la humanidad trabaja unida bajo el mando de las fuerzas militares estadounidenses y logra vencer al enemigo. Un nuevo orden mundial se ha establecido; un nuevo día de la independencia, que ahora es mundial, se celebra con la explosión de la nave nodriza cual si ésta fuera un espectáculo de fuegos artificiales.

Los héroes salvadores de la humanidad no sólo son los estadounidenses, sino que son militares. Y, más aún, son los mismos militares que pocos años antes participaron en la Guerra del Golfo. Así, son triplemente héroes. Se vanagloria la figura presidencial, a la que se enviste de honor, lealtad y sacrificio por los principios que representa su nación –recordemos que por aquel tiempo el verdadero presidente en funciones, Bill Clinton, se encontraba a pocos pasos de enfrentar un juicio político para su destitución y distaba mucho de representar esa imagen– y a todo el aparato político-militar que funciona como una máquina perfectamente aceitada.

Durante sus más de dos horas de duración poco se sabe –porque de algún modo poco importa– acerca de lo que está pasando en el resto del mundo. Vemos caer icónicos monumentos de los Estados Unidos: la torre del Banco Estadounidense en Los Ángeles, la estatua de la libertad y el edificio *Empire State* en Nueva York y la Casa Blanca y el Pentágono en Washington. Estas escenas fungen como metáfora de las intenciones de este Otro de borrar el proyecto civilizatorio estadounidense derrumbando sus símbolos de democracia, libertad y economía. No son casuales las similitudes con los ataques del 11 de septiembre de 2001.



Carroll, Gordon; Giler, David; Hill, Walter (Productores), & Scott, Ridley (Director). (1979). Alien [Película]. EUA: Twentieth Century Fox.

Día de la Independencia no sólo reafirma la supremacía militar de los Estados Unidos sino la supuesta universalidad de sus principios ideológicos. Es una apología de su posición hegemónica global y de su política intervencionista basada en el derecho moral de aniquilar todo aquello que no sea occidente. De esta manera, aunque recupera muchos de los elementos visuales y de los valores promovidos por las películas clásicas del tema, hay una diferencia sustancial en cuanto a la visión de la política global, porque mucho ha cambiado en las cuatro décadas que las separan. Si las películas de la Guerra Fría rechazaban los regímenes totalitarios, *Día de la Independencia* busca reivindicar la supremacía estadounidense y legitimar su derecho por sobre cualquier otra forma de vida.

Mención aparte merece *Alien* (1979). La historia se sitúa en la nave comercial USCSS Nostromo, que viaja de regreso a la Tierra con un cargamento mineral. El sistema central de la nave, llamado Madre, despierta a sus siete tripulantes y un gato (que viajan en un estado de sueño inducido) después de interceptar un mensaje de auxilio proveniente de la luna de un planeta cercano. Al despertar los tripulantes se percatan de que Madre también ha cambiado el curso de navegación para seguir la señal y ahora se encuentran fuera del sistema solar y, por lo tanto, en terreno desconocido. Mientras la mayoría de los tripulantes quiere ignorar el mensaje y corregir el rumbo, el capitán Dallas y el ayudante científico Ash los persuaden para investigar a fondo.

Al descender sobre el punto de origen del mensaje el Nostromo sufre algunos daños. Ash, la tercera oficial Ripley y dos ingenieros permanecen en la nave haciendo reparaciones en tanto que Dallas, el segundo oficial Kane y la navegante Lambert salen a investigar y encuentran que el mensaje proviene de lo que parece ser una nave abandonada pero que no es de origen humano. Dentro de esta nave descubren los restos fosilizados del piloto -una criatura gigante cuyas entrañas han explotado-, así como una cámara llena de huevos. Uno de estos huevos se abre, una criatura sale de éste y se adhiere al casco de Kane secretando un líquido corrosivo que casi de inmediato destruye el visor y permite a la criatura montarse sobre el rostro del oficial. Mientras tanto, en el Nostromo Ripley analiza el mensaje recibido y descubre que éste no era de auxilio sino de advertencia para que se alejaran de ahí.

Dallas y Lambert llevan a Kane de regreso al Nostromo donde, a pesar del protocolo de cuarentena activado por Ripley, Ash les permite entrar. Los intentos por retirar al espécimen del rostro de Kane parecen contraproducentes ya que al irritarlo secreta más ácido, pero eventualmente se desprende por sí mismo y cae muerto. El Nostromo retoma su curso hacia la Tierra con el cadáver de la criatura y con Kane aparentemente ileso. La tripulación se encuentra a punto de volver al sueño inducido, pero Kane comienza a convulsionarse y muere instantáneamente cuando de su pecho sale una larva que logra ocultarse a pesar de los intentos del resto de la tripulación por atraparla.

Ya que están utilizando sensores de movimiento para localizar a la criatura, Brett, uno de los ingenieros, busca al gato para que éste no interfiera con la búsqueda. Brett entra en una de las salas de máquinas y ahí es atrapado por la criatura, que ya se ha desarrollado y ha dejado de ser una larva. Lo mismo sucede con Dallas, dejando así a Ripley como la tripulante de mayor rango. Escapar en una nave de emergencia no es opción ya que son más tripulantes de los que ésta puede albergar. Por tanto, Ripley ingresa a Madre en busca de opciones y descubre que Ash recibió indicaciones directas de la corporación dueña de la nave para llevar a la criatura a la Tierra, colocando esa misión como prioridad por sobre el cargamento de minerales y las vidas de la tripulación. Esto detona un enfrentamiento violento entre Ash y Ripley que termina cuando Parker, el otro ingeniero, golpea a Ash con un extintor dejando en evidencia que Ash es en realidad un androide.

Ahora que quedan sólo tres tripulantes, pueden iniciar la secuencia de autodestrucción del Nostromo y escapar en la nave de emergencia. Sólo Ripley y el gato logran escapar, sin saber que la criatura se ha montado también en la nave de emergencia. Cuando Ripley se prepara para entrar a la cápsula de sueño se percata de la presencia de la criatura y logra expulsarla al espacio. Finalmente, Ripley y el gato se disponen a dormir con la nave de emergencia ya rumbo a la Tierra.

Alien, cuya sinopsis podría ser "un montón de hombres se resisten a respetar la jerarquía superior de una mujer, ignoran sus órdenes y advertencias y terminan pagando las consecuencias", fue una película parteaguas en muchos sentidos. La teniente Ripley puede considerarse la primera heroína del cine hollywoodense de ciencia ficción. Fue la primera película donde la mujer estelar no era una víctima; Ripley no debía ser protegida ni quedarse en el ámbito doméstico. Además, se encontraba en una posición de poder sobre algunas de sus contrapartes masculinas. Contrasta con el personaje de Lambert, también mujer, que inmediatamente entra en pánico, se muestra desorientada después de la muerte de Dallas y finalmente muere al quedarse pasmada frente al alienígena. Aunque en la secuela aprendemos que Lambert era una mujer transexual, en la primera entrega es retratada como el arquetipo de "la mujer histérica". Probablemente si el personaje de Ripley hubiera sido representado por un hombre, la película no destacaría entre otras del género ya que cada personaje se encontraría colocado justo donde se esperaba.

Por otra parte, otro elemento innovador de esta película y por lo que se le considera la versión espacial de *Tiburón* (1975), es que la tensión se sostiene a partir de lo que permanece oculto, pues son pocas las escenas en las que se muestra al xenomorfo, como se conoce a la criatura ya desarrollada. Dejan mucho a la imaginación y lo que desconocemos suele ser más aterrador que lo que conocemos. Pero incluso aquellos momentos en que podemos ver al xenomorfo, apuestan a la corporalidad y sexualidad distinta como fuente de terror e incomodidad. El xenomorfo resulta a la vez fascinante y repulsivo por esta razón.

Tanto el xenomorfo como el abraza-caras, como se conoce a la criatura que incuba en Kane, encapsulan miedos sexuales. Ambas criaturas presentan características fálicas y vaginales que muestran la dualidad masculino-femenino en una sola especie. Su ciclo de vida comienza con la violación y es el gran miedo de la película: todos pueden ser violados. La violación ha sido utilizada como parte del proyecto civilizatorio. Si la otredad llega a conquistar nuestros cuerpos y se reproduce en ellos, no queda más de nosotros.

Esta idea se refuerza en las secuelas, donde Ripley muestra dos facetas de maternidad, una en la que debe hacerse cargo de una niña humana que no es suya pero que representa la supervivencia de su especie y otra en la que reconoce y es reconocida por los xenomorfos como su madre pero que, a pesar de sentir una especie de afecto y tener una fuerte conexión con ellos, decide destruirlos porque son un riesgo para la preservación de la humanidad. Tal parece que vale la pena proteger a la descendencia, pero sólo a aquella que es "pura", pues las mezclas ponen en riesgo la misma existencia de un nosotros. *Alien* es la otra cara de la moneda de la violación como estrategia de conquista y manifiesta el miedo a vivirla en carne propia.

La película hace constantes referencias a la maternidad y el parto. Los esfuerzos de Ripley por salvar a un gato, aunque eso pueda costarle su propia vida, cumplen la función de suavizar su imagen atribuyéndole instintos de cuidado supuestamente femeninos y maternos. Otro ejemplo claro es la nave Nostromo, que es no sólo operada por Madre, sino que en su corazón encontramos una cúpula que alberga a la tripulación en estado pasivo, a manera de útero del cual nacen de forma aséptica. En contraparte la nave alienígena, que también emula un útero, es un espacio oscuro, aparentemente de material orgánico, del cual los tripulantes salen infectados. También observamos el parto del xenomorfo cuando éste sale expulsado del pecho de Kane y, cuando Madre ya no puede proteger a sus hijas e hijos, éstos la abandonan en una nave de emergencia que sale expulsada de su centro como si la pariera. Hay una oposición entre la máquina y la biología, entre la civilización y la naturaleza.

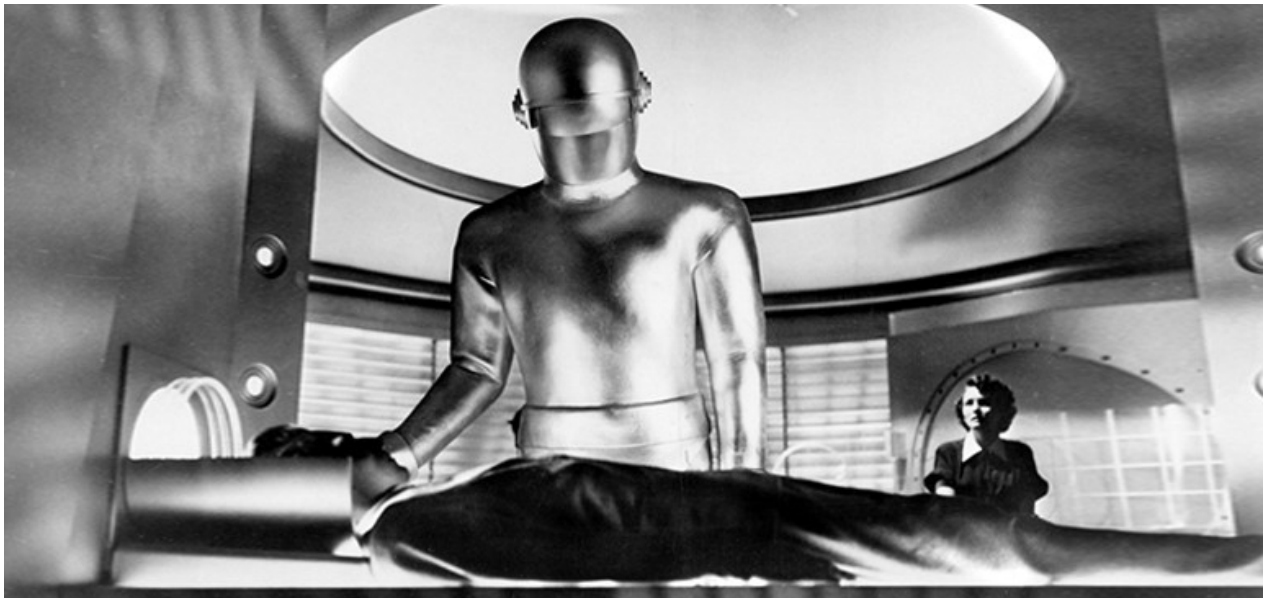
Alien constituye un buen ejemplo de una película que es a la vez subversiva y reafirmante del orden vigente porque, al tiempo que cuestiona la feminidad y los roles de género, lo hace desde una visión hegemónica que excluye la diversidad, la fetichiza, reafirma el miedo a lo desconocido y plantea la figura de otredad como amenazante de la propia existencia a la vez que se basa en la oposición binaria entre tecnología–civilización y naturaleza–barbarie.

Contactos alienígenas en son de paz

Existe también otra vertiente de películas que parten de la premisa de que los alienígenas podrían venir a la Tierra en son de paz. Estas películas serían más bien de contacto alienígena y la figura del Otro funge como contraparte que cuestiona las acciones violentas y los límites éticos de la humanidad.

Basada en un cuento de 1940 llamado *El amo ha muerto*, de Harry Bates, *El día que la Tierra se detuvo* en sus dos versiones cinematográficas (1951 y 2008) nos cuenta la historia de Klaatu, un alienígena físicamente idéntico a los humanos, que llega a la Tierra acompañado de un enorme robot para entregar un mensaje: nuestro estilo de vida representa una amenaza para nuestra propia existencia y para la de otras especies extraterrestres y, si no cesa, seremos aniquilados como medida preventiva. Debido a la confusión que suscita su llegada, Klaatu resulta herido, pero logra mezclarse entre los humanos bajo el seudónimo de Señor Carpenter para darse a la tarea de descifrar si la humanidad vale la pena de ser salvada o no. Existen diferencias entre las dos adaptaciones cinematográficas, siendo la más notable la versión de 1951, en la que Klaatu intentaba prevenir a la humanidad del peligro de construir armas nucleares cada vez más poderosas y en la versión de 2008 se advierte acerca del peligro del calentamiento global y la explotación desmedida de los recursos naturales. Pero son también muy significativos los elementos que se mantienen en una y otra. Primero, que buscan presentarse como películas pacifistas, aunque el mensaje es claro: si un modo de vida pone en riesgo la existencia de los demás, entonces, hay un legítimo derecho de exterminarlo. Segundo, los paralelismos entre Klaatu o Señor Carpenter y Jesucristo, carpintero; ambos vienen del cielo a traer un mensaje de paz y salvar a la humanidad de sus propios errores, pero son ignorados por una sociedad que no reconoce sus malas acciones; ambos mueren sacrificándose por la humanidad, pues han visto en ella cualidades por las que vale la pena que sean salvados y, por último, ambos resucitan y logran difundir su mensaje de paz y amor antes de volver al cielo. Así, aunque aparentemente estas películas cuestionan las acciones de la propia civilización occidental, promueven también que la salvación de la humanidad se encuentra en el modo de vida cristiano-occidental.

De *E.T. El extraterrestre* (1982) se ha hecho una lectura muy similar a la de *El día que la tierra se detuvo*. Esta película nos cuenta la historia de una familia con dos hijos y una hija, cuyos padres se han divorciado recientemente. Mientras lucha por adaptarse al nuevo estilo de vida en el que su padre está ausente y su madre debe pasar más tiempo trabajando, Elliot, el hijo de en medio y quien más parece resentir el divorcio, se encuentra en el bos-



Blaustein, Julian (Productor), & Wise, Robert (Director). (1951). El día que la tierra se detuvo [Película]. EUA: 20th Century Studios.



Kennedy, Kathleen; Spielberg, Steven (Productores), & Spielberg, Steven (Director). (1982). E.T., el extraterrestre [Película]. EUA: Universal Pictures & Amblin Entertainment.

que con un alienígena que formaba parte de un grupo de botánicos extraterrestres que recolectaban muestras en la Tierra cuando fueron descubiertos por el gobierno de los Estados Unidos, ocasionando una precipitada huida en la que uno de ellos se quedó atrás. Elliot logra llevar a casa al extraterrestre, a quien simplemente llama ET, y ocultarlo del resto de su familia por algunas horas hasta que lo descubren su hermana y hermano. Deciden que "se quedarán con ET" como si éste fuera una mascota sin hogar pero pronto aprenden no sólo que ET tiene poderes, como hacer levitar objetos o revivir plantas muertas, sino también que él ya tiene hogar y familia en otra galaxia y que necesita comunicarse con ellos.

Elliot, quien parece tener una fuerte conexión física y psíquica con ET, le ayuda a construir un dispositivo de comunicación para que pueda "llamar a casa" y pronto se descubre hablando de sí mismo como "nosotros". Poco a poco la salud de ET se deteriora por estar en una atmósfera ajena y, con ello, la de Elliot también; es en este punto donde son descubiertos tanto por la madre como por los agentes del gobierno y son puestos en cuarentena. Mientras ET se encuentra estable Elliot muere, pero Elliot vuelve a la vida y ET muere y con ello termina su vínculo. Posteriormente ET vuelve en sí e informa a Elliot que los de su especie han regresado por él. Elliot y su hermano logran llevarlo al bosque, donde ya lo espera una nave espacial. El corazón de ET se ilumina mientras se despide de Elliot y, con la punta de su dedo, también luminosa, toca la frente del niño y le recuerda que siempre estará ahí. Acto seguido, aborda la nave y vuelve a su planeta.
A pesar de que su creador Steven Spielberg es uno de los judíos más prominentes de Hollywood y ha declarado abiertamente que no era esa su intención, las similitudes entre la historia de ET y la de Jesucristo son notorias: alguien que vino del cielo, con el corazón iluminado, que dio su vida por los seres humanos, que resucitó y se elevó nuevamente al cielo. Aunque la película trata también de otras formas de ser familia más allá de la biparental, así como del duelo y el cierre de ciclos desde los ojos de un niño, la imagen del ET mesiánico está bien arraigada entre los seguidores del género.

También de Spielberg, *Encuentros cercanos del tercer tipo* (1977), nos cuenta la historia de un hombre llamado Roy, empleado de la compañía eléctrica en algún suburbio de Indiana cuya vida se trastoca radicalmente después de tener contacto con un objeto volador del que el gobierno no sólo tiene pleno conocimiento sino que parece tener frecuentes intercambios con sus tripulantes. Desde buscar replicar los sonidos emitidos por la nave hasta construir un modelo a escala de la escena del encuentro, la obsesión de Roy con ese episodio lo lleva a perder su empleo y a su familia y, en última instancia, a tomar la decisión de subir a la nave espacial y dejar este planeta. Si bien la película critica un poco toda la secrecía del gobierno estadounidense y vemos, como en *E.T El extraterrestre*, la figura del padre ausente y la desintegración de la "familia tradicional", su mayor aporte es cuestionar la monotonía y el vacío del estilo de vida estadounidense. Porque a diferencia de la mayor parte del cine hollywoodense, que opera a partir de acciones que conducen a otras acciones y así sucesivamente, en esta película no parece ocurrir nada, ninguno de los personajes tiene cualidades extraordinarias



Levine, Dan; Levy, Shawn; Linde, David; Ryder, Aaron (Productores), & Villeneuve, Denis (Director). (2016). La llegada [Película]. EUA: FilmNation Entertainment, 21 Laps Entertainment & Lava Bear Films.

y no parece haber ninguna moraleja derivada de la visita alienígena ni de la decisión de irse con ellos que toma el personaje principal, más allá de una vaga noción de perseguir las pasiones individuales sin importar el precio que haya que pagar, o que en la vida tiene que haber algo más allá de todo ese cómodo pero monótono estilo de vida suburbano. Roy es un tipo común y corriente que, al tener contacto con la otredad, simplemente ya no puede ser el mismo y trata de dar sentido a la pregunta de quiénes somos a partir de entender quién es ese Otro.

En esta misma categoría podemos colocar *La llegada* (2016), película centrada más que las mencionadas anteriormente en el contacto como un hecho en sí. Después de que un grupo de naves alienígenas llega a distintos puntos de nuestro planeta y sus tripulantes intentan comunicarse, el gobierno de los Estados Unidos contrata a Louise Banks, una afamada lingüista cuya misión será descifrar el lenguaje extraterrestre y establecer comunicación para responder a dos preguntas fundamentales: de dónde vienen y qué pretenden aquí. Banks encuentra que esta otra especie no sólo tiene habla sino también escritura circular de tipo ideográfica y establece las bases para una precaria comunicación. A la par de estar lidiando con los dolorosos recuerdos de la muerte de su hija a causa de cáncer, la lingüista debe fungir como mediadora entre una especie y otra cuando finalmente logra descifrar el mensaje, *offer weapon*, que podría traducirse como "entregar arma". El diálogo entre especies resulta tan complicado como el diálogo entre los científicos y militares involucrados en el caso, así como entre los gobiernos de las diversas naciones donde las naves se han instalado, que intentan decidir si atacarán primero, esperarán a ser atacados o entregarán su arsenal.

La vuelta de tuerca vendrá cuando nos enteramos de que Banks no tiene una hija, al menos no la ha tenido aún. Bajo la premisa de que el lenguaje configura la forma en que percibimos el mundo, al sumergirse en un nuevo lenguaje ella ha aprendido también una nueva cosmovisión en la que el tiempo no es lineal, por tanto, esos recuerdos son en realidad de su futuro. Del mismo modo, logra comprender que la traducción del mensaje estaba limitada por su propia cosmovisión y que una mejor traducción sería *offer tool*, "ofrecer herramienta". Así, el mensaje no era una amenaza sino el ofrecimiento de su percepción del tiempo como una herramienta para evitar nuestra propia aniquilación. Por último, sabiendo todo el dolor que le espera, Banks decide seguir por el camino que le llevará a tener a esa hija.

Lo que parecería ser una película de invasión alienígena se vuelve una película sobre la comunicación entre dos culturas. *La llegada* retrata el proceso de aprender un idioma ajeno, una cultura ajena y nos habla no solo de la comunicación sino de cuántas veces la hemos descartado como primera forma de contacto para evitar el conflicto. Cruzar las barreras de comunicación puede ser la diferencia entre la salvación o la aniquilación de uno o ambos grupos.

En este conjunto de películas encontramos una visión no violenta de la otredad. Aunque hacen énfasis en la necesidad de detener la autodestrucción de la especie humana y en la comunicación como herramienta central para el entendimiento de modos de cognición diferentes, ya sea

a través de figuras mesiánicas como en el caso de *El día que la tierra se detuvo* o *ET El extraterrestre*, o con guiños antiaborto en el caso de *La llegada*, lo hacen desde una óptica sumamente paternalista que difunde los principios cristianos e individualistas de occidente.

El monstruo en el espejo

En esta categoría tomaremos de referencia *Sector 9* y *Avatar*, dos películas producidas en 2009 desde diferentes posiciones geográficas e industrias y que, sin embargo, se colocan en la misma posición en cuanto a la forma de representar la alteridad. Se han hecho lecturas anti-imperialistas de una y otra, resaltando aquellos elementos que parecieran hacer una ruptura con la visión clásica de la otredad, no obstante, aún persisten en ellas muchos de los tropos del imaginario occidental. A diferencia de la sección anterior, en estas películas el planteamiento no se limita al contacto sino a las implicaciones de que ambas sociedades debieran coexistir en un mismo espacio y de qué manera se establecerían estas relaciones.

Sector 9, si bien no es una película de Hollywood, logró llegar a los circuitos comerciales alrededor del mundo con tal éxito que fue la puerta de entrada de su director en el cine estadounidense. Esta película nos habla también de la presencia alienígena en la Tierra, aunque con un enfoque algo diferente. Al estilo de un documental situado en el presente, nos cuenta las condiciones de vida de miles de alienígenas que llegaron a Johannesburgo en 1982, encerrados en una nave, desorientados y desnutridos buscando ayuda. Los seres humanos inicialmente les brindaron apoyo pero poco a poco los alienígenas fueron cayendo en el abandono y se vieron obligados a hurgar entre la basura, robar o hacer cualquier trabajo para sobrevivir; además se han vuelto adictos a la comida para gato y de este modo han perdido todas sus pertenencias, incluyendo su armamento extraterrestre.

Por todo lo anterior los alienígenas han sido rechazados por la población local, quienes los discriminan y les llaman bichos. Así, se les ha asignado el llamado sector nueve como lugar de residencia, un campo de refugiados militarizado donde viven en condiciones paupérrimas. Este campo fue creado por las Naciones Unidas como medida temporal pero, al no tomar una decisión sobre el destino de la población alienígena, la institución ha cedido el control del campo a una empresa privada cuyo principal interés es comercializar el armamento alienígena, que sólo puede ser utilizado con el ADN de éstos.

En el presente, la empresa ha decidido desalojar a quienes no pueden pagar la renta de sus precarias viviendas y trasladarlos al sector 10, lejos de la ciudad. Vemos a Wikus -un hombre blanco- ejecutar las órdenes de desalojo y catear viviendas en busca de mercancías ilegales, como su propia tecnología. Wikus confisca un frasco con ADN alienígena y accidentalmente se infecta; uno de los "contrabandistas" es ejecutado mientras que a otro, Christopher, se le obliga a firmar la orden de desalojo bajo amenaza de quitarle a su hijo. Wikus continúa con su trabajo pero a lo largo del día comienza a sentir náuseas y a perder el pelo y las uñas. Su salud se agrava y es llevado de emergencia al hospital donde los médicos descubren que está mutando a un cuerpo alienígena, motivo por el cual es secuestrado por el gobierno. Wikus logra escapar y regresar al sector nueve donde se oculta con Christopher, en tanto que el gobierno difunde la falsa noticia de que esta transformación ha sido producto de una enfermedad de transmisión sexual por tener relaciones con alienígenas. A partir de ese momento, Wikus deberá vivir las mismas peripecias, maltratos y discriminaciones que cualquier alienígena mientras intenta recuperar el ADN que ayudará a Christopher a volver a su planeta.

Sector 9 es una película de denuncia y no intenta disimularlo. Hace paralelismos obvios con el *apartheid*, las adic-



Jackson, Peter; Cunningham, Carolynne (Productores), & Blomkamp Neill (Director). (2009). Sector 9 [Película]. Sudáfrica & Nueva Zelanda: WingNut Films, QED International, Key Creatives & Wintergreen Productions.



Cameron, James; Landau, Jon; Sanchini, Rae (Productores) & Cameron, James (Director) (2009) Avatar [Película]. EUA: 20th Century Fox

ciones entre poblaciones vulnerables, la desinformación respecto del SIDA y las migraciones en busca de refugio. No sólo nos plantea la pregunta acerca de cómo trataríamos al posible Otro extraterrestre sino que nos invita a pensar en cómo tratamos a la otredad entre los propios seres humanos y cómo tratamos a ese Otro en función del miedo y de los intereses económicos. Pero, a pesar de sus intenciones, no puede evitar reproducir eso mismo que denuncia. Wikus y Christopher trabajan juntos, sí, pero con objetivos completamente diferentes. No es que la historia que nos cuenten sea aquella de la cooperación intercultural e interracial, sino una en la que el hombre blanco salva al Otro con el único fin de salvarse a sí mismo. No es que le importen las condiciones de los alienígenas –Aunque ciertamente la experiencia le ha sensibilizado– sino que, en última instancia, le interesa volver a ocupar su lugar privilegiado en la estructura social, volver a la normalidad.

Por su parte *Avatar*, que por 10 años se mantuvo como la película más taquillera de la historia, se desarrolla en un futuro no muy lejano en Pandora, una luna del planeta Polifemo que ha sido colonizado por los seres humanos para la extracción de un mineral que significaría la resolución de los problemas energéticos en la Tierra. Su población originaria, los *Na' vi*, viven al interior de la selva, alrededor de un árbol sagrado que se encuentra asentado sobre una gran veta del mineral antes mencionado. Poco a poco los *Na'vi* han ido perdiendo terreno ante la expansión militar y minera de los seres humanos, que ha sido sumamente perjudicial para el medio ambiente local.

En este contexto, el programa Avatar ha sido creado para mediar entre los *Na'vi* y los seres humanos, conectando la mente de científicos a cuerpos artificiales similares a la especie nativa. El personaje principal, Jake, es un ex militar que ha sido enviado a Pandora para ocupar el lugar de su fallecido gemelo idéntico en el proyecto Avatar pues, a pesar de no tener formación científica, comparte el mismo ADN, por lo cual puede utilizar el avatar creado para su hermano. Rápidamente Jake es aceptado por los *Na' vi*; no sólo tiene facilidad para comprender su cultura, sino que además parece haber sido elegido por el árbol sagrado. Pero él ha estado trabajando como doble agente y mientras investiga la cultura local para el grupo de científicos también comparte información en secreto con las autoridades militares, cuyo objetivo es expulsar a los *Na'vi* de su territorio. Jake termina inmerso casi por completo en el mundo de los *Na'vi* y enamorándose de una joven local. Es entonces cuando toma conciencia del daño que ha hecho a este pueblo al traicionar su confianza y ayudar a los militares a despojarlos de su territorio. Así, Jake y los demás científicos se unen a los *Na'vi* para pelear contra los militares en una épica batalla.

Esta vez los invasores alienígenas, la amenaza, somos los seres humanos. La película es una metáfora de la crisis ecológica resultado de la depredación ocasionada por las

industrias. La visión de otredad en *Avatar*, que recuerda mucho a *Danza con lobos* (1990) y a *Pocahontas* (1995), nos invita a reflexionar en los numerosos pueblos originarios que han sido despojados y masacrados en nombre del progreso y de la acumulación de capital, a considerar otras cosmovisiones donde la relación con la naturaleza es el eje que lo articula todo.

Pero también perpetúa la oposición binarista que coloca por un lado a las sociedades colonialistas basadas en el pensamiento racional y la tecnología y, por otro, a aquellas colonizadas que son prístinas, altamente espirituales y, sobre todo, que necesitan ser salvadas por el hombre blanco al cual ven no sólo como su líder sino como una especie de divinidad. Así, la historia de *Avatar* es también la historia de la antropología: la ciencia al servicio del imperio, las prácticas extractivistas de conocimiento que permiten descifrar la alteridad para poder vencerla desde dentro y "por la buena" para finalmente expulsar a quienes no estén dispuestos a participar en el nuevo orden.

Si bien *Avatar* y *Sector 9* tienen buenas intenciones, no hay que olvidar aquel dicho, "de buenas intenciones están empedradas las escaleras al infierno". Y es que ambas películas caen en las mismas posturas paternalistas. La otredad se coloca en posición de subordinación, ya sea en calidad de refugiados o de pueblos originarios. Pareciera inconcebible pensar en relaciones horizontales entre grupos. Los Otros son vistos como obstáculos para conseguir algún recurso, en el primer caso la tecnología y en el segundo el mineral; no hay intención de explotarlos, pues ni siquiera encuentran en sus cuerpos el valor de fuerza de trabajo. Son concebidos como objetos inútiles y por esa misma razón no se les confiere capacidad de agencia. Por eso necesitan ser salvados, por eso aceptan automáticamente al mesías venido desde fuera.

Las historias están contadas desde el punto de vista de un hombre blanco que, al pasar por un proceso de inmersión en la otra cultura, se transforma y desdibuja sus propios límites. Su nueva condición de "nativo" le confiere sensibilidad y le permite "descubrir" la belleza de ese Otro cuyo valor y humanidad sólo pueden ser probados a través de sus ojos. Tal parece que a los grupos subalternos aún se les considera incapaces de hablar por sí mismos, de contar su propia historia.

Cada película representa un imaginario diferente de la alteridad. Por un lado *Sector 9* proyecta el miedo de que la otredad contamine la forma de vida tal como se le conoce y, por otro, *Avatar* es la culminación del complejo mesiánico de occidente. Podemos ver, tanto en estas dos películas como en *Alien*, un giro en el que los colonizadores ya no son los gobiernos sino las corporaciones porque vemos también un giro en las problemáticas. El miedo ya no es a la guerra, sino al despojo del territorio; ya no es al espionaje sino a la migración y ya no es al comunismo sino a la desestabilización del sistema económico. No obstante sus diferencias, estas películas son reflejo de un pensamiento colonial que persiste.

CONSIDERACIONES FINALES

Podemos decir mucho de un momento histórico y social a través de la forma en que éste se significa en las representaciones artísticas de la época. Por ello, al analizar la ciencia ficción estamos analizando también prácticas de política global. Y en ese sentido sería injusto no mencionar que existen otras formas de representar al alienígena en la literatura, el cine, las series y las novelas gráficas por poner algunos ejemplos. En estas otras representaciones dos son las preguntas centrales: quiénes son realmente los monstruos y cómo disolver los límites entre sí mismos/otros o, por lo menos, cómo lograr que ocupen posiciones menos asimétricas. Sin embargo, hay que aceptar que el alienígena en el cine de ciencia ficción sigue siendo una figura que refuerza más límites de los que cuestiona.

En el conjunto de películas que he expuesto, los alienígenas encapsulan el miedo a lo desconocido en algo visible y tangible. ¿Cuál es el miedo a la otredad? Que su sola presencia pone en duda y en riesgo las categorías sociales ya establecidas. La disolución de la dicotomía entre nosotros y otros aterra porque pone en juego los límites definitorios de la propia existencia. Pero si esos monstruos imaginados amenazan el sistema es porque han sido creados por ese mismo sistema. Reconocerles como iguales significaría entonces reconocer que son sujetos de derechos. El Otro como alienígena refuerza divisiones como raza, género y etnia que condicionan la posición que los sujetos ocupan en el mundo moderno. Si se logra que el Otro sea visto como monstruo, entonces negarle derechos, marginarlo y aniquilarlo no sólo es justificable sino necesario.

Es urgente que las narrativas de contacto entre diferentes culturas sean analizadas de forma más crítica y, aún más, que sean contadas de otra manera. Por ello, aunque el número de mujeres escritoras de ciencia ficción se ha incrementado en las últimas décadas, aún necesitamos una ciencia ficción mucho más feminista y diversa. Necesitamos, sobre todo, que esas historias lleguen a las pantallas, porque es ese el gran vehículo de distribución. Porque es

ahí donde más faltan representaciones que normalicen la diversidad y el diálogo entre diferentes cuerpos, identidades, grupos y culturas, no sólo como parte positiva y enriquecedora de nuestra realidad sino también como vía indispensable hacia la construcción de un mejor futuro. Los monstruos dicen mucho de quien los inventa. "El sueño de la razón produce monstruos" y el gran monstruo de la ciencia ficción es la humanidad.

REFERENCIAS

Haraway, Donna. 2012. *A Cyborg Manifesto. Science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century*. EUA: University of Minnesota Press.

Mair, Jan. 2002 "Rewriting the 'American dream'. Posmodernism and otherness in Independence Day". En Aliens R us. *The other in science fiction cinema*, ed. Ziauddin Sardar, 34-50. Londres: Pluto Press.

Robles, Xavier. 2010. *La oruga y la mariposa. Los géneros dramáticos en el cine*, México: UNAM.

Welles, H.G. 2017. *The war of the worlds*, España: Plutón Ediciones.

Wolmark, Jenny. 1994. *Aliens and others: Science fiction, feminism and postmodernism*. EUA: University of Iowa Press.

Filmografía

Blaustein, Julian (Productor), & Wise, Robert (Director). (1951). *El día que la tierra se detuvo* [Película]. EUA: 20th Century Studios.

Brown, David; Zanuck, Richard (Productores), & Spielberg, Steven (Director). (1975). *Tiburón*, [Película]. EUA: Universal Pictures.

Cameron, James; Landau, Jon; Sanchini, Rae (Productores) & Cameron, James (Director) (2009) *Avatar* [Película]. EUA: 20th Century Fox

Carroll, Gordon; Giler, David; Hill, Walter (Productores), & Scott, Ridley (Director). (1979). *Alien* [Película]. EUA: Twentieth Century Fox.

Costner, Kevin; Wilson, Jim; Eberts, Jake (Productores), & Costner, Kevin (Director). (1990), *Danza con lobos* [Película]. EUA: Tig Productions, Majestic Films International & Allied Filmmakers.

Devlin, Dean (Productor), & Emmerich, Roland (Director). (1996). *Día de la Independencia* [Película]. EUA: Centropolis Entertainment & 20th Century Studios.

Jackson, Peter; Cunningham, Carolynne (Productores), & Blomkamp Neill (Director). (2009). *Sector 9* [Película]. Sudáfrica & Nueva Zelanda: WingNut Films, QED International, Key Creatives & Wintergreen Productions.

Kennedy, Kathleen; Spielberg, Steven (Productores), & Spielberg, Steven (Director). (1982). *E.T., el extraterrestre* [Película]. EUA: Universal Pictures & Amblin Entertainment.

Kennedy, Kathleen; Wilson, Colin (Productores), & Spielberg, Steven (Director). (2005). *La guerra de los mundos* [Película]. EUA: Paramount Pictures, DreamWorks & Amblin Entertainment.

Lasker, Edward (Productor), & Nyby, Christian (Director). (1951). *El enigma de otro mundo* [Película]. EUA: Winchester Pictures Corporation.

Levine, Dan; Levy, Shawn; Linde, David; Ryder, Aaron (Productores), & Villeneuve, Denis (Director). (2016). *La llegada* [Película]. EUA: FilmNation Entertainment, 21 Laps Entertainment & Lava Bear Films.

Mainwaring, Daniel (Productor), & Siegel, Don (Director). (1956). *La invasión de los ladrones de cuerpos* [Película]. EUA: Walter Wanger Productions.

Pal, George (Productor), & Haskin, Byron (Director). (1953). *La guerra de los mundos* [Película]. EUA: Paramount Pictures.

Pentecost, Jim (Productor); Gabriel, Mike & Goldberg, Eric (Directores). (1995). *Pocahontas* [Película], EUA: Walt Disney Pictures.

Phillips, Julia; Phillips Michael (Productores), & Spielberg, Steven (Director). (1977). *Encuentros cercanos del tercer tipo* [Película]. EUA: EMI Films.

Stoff, Erwin; Harris, Paul; Goodman, Gregory (Productores), & Derrickson, Scott (Director). (2008). *El día que la tierra se detuvo* [Película]. EUA & Canadá: 20th Century Studios.

Turman, Lawrence; Foster, David (Productores), & Carpenter, John (Director). (1982). *La cosa de otro mundo* [Película]. EUA: The Turman-Foster Company.



