



Paakat: Revista de Tecnología y Sociedad
e-ISSN: 2007-3607
Universidad de Guadalajara
Sistema de Universidad Virtual
México
paakat@udgvirtual.udg.mx

Año 12, número 22, marzo - agosto 2022

Alien como arena de disputa cultural: tecnología, capitalismo y otredad

Alien as arena of cultural dispute: Technology, Capitalism and Otherness

Nelson Arteaga Botello*

Universidad Autónoma de Coahuila, México

[Recibido 26/07/2021. Aceptado para su publicación 14/01/2022]

DOI: <http://dx.doi.org/10.32870/Pk.a12n22.667>

Resumen

En este trabajo se analizan distintas interpretaciones de la franquicia *Alien* y cómo dividen al mundo respecto a temas como la explotación económica, la tecnología y la otredad. La sociología cultural permite comprender cómo las interpretaciones se articulan a través de conjuntos binarios que ven al mismo tiempo la franquicia como una crítica y una apología de: a) el racionalismo capitalista colonial y tecnológico, b) la exclusión del otro y lo monstruoso, y c) el feminismo, la identidad sexual y de género. Las interpretaciones se analizan como condensaciones sobre las esperanzas y los temores en relación con los procesos sociales contemporáneos. La disputa por el control del sentido de *Alien* permite comprender cómo se articulan los temores y las esperanzas sobre la racionalidad económica y tecnológica y sobre las relaciones de género.

Palabras clave

Racionalidad social; racionalidad cibernética; ciencia ficción; monstruos; sociología cultural; identidad de género; sociología cultural.

Abstract

This paper analyzes different interpretations of the Alien franchise and how they divide the world regarding issues such as economic exploitation, technology and Otherness are analyzed. Cultural sociology allows us to understand how the interpretations are articulated through binary sets that see the franchise at the same time as a critique and an apology for: a) colonial and technological capitalist rationalism, b) the exclusion of the Other and the monstrous; and c) feminism, sexual and gender identity. The interpretations are analyzed as condensations of hopes and fears regarding contemporary social processes. The dispute over control of the meaning of Alien allows us to understand how fears and hopes are articulated about economic and technological rationality and gender relations.

Keywords

Social rationality; cybernetic rationality; science fiction; monsters; cultural sociology; gender identity; cultural sociology.

Introducción

En 1979 se estrenó la película *Alien* del director Ridley Scott, la cual combinó de forma novedosa la ciencia ficción con el terror. La película se convirtió en un referente por su trama, por sus efectos visuales y porque la protagonista era una mujer –Sigourney Weaver en el papel de Ellen Ripley–. A la primera entrega le siguieron tres secuelas: *Aliens* (Cameron, 1986), *Alien 3* (Fincher, 1992) y *Alien Resurrection* (Jeunet, 1997).

En estas películas, Ellen Ripley y el alienígena se enfrentan; ella siempre se muestra valiente, decidida y capaz de superar cualquier desafío, mientras el alienígena se vuelve cada vez más violento y va desarrollando capacidades comunicativas y de organización conforme avanza la saga. Años después Scott dirigió dos películas ligadas a las primeras entregas: *Prometheus* (2012) y *Alien Covenant* (2017). Ripley ya no aparece en estas películas, pero otras mujeres toman su lugar como protagonistas y luchan contra variantes del alienígena.

La saga cinematográfica ha tenido un gran impacto en la cultura popular y en la academia.¹ Barker *et al.* (2016) afirman que las entregas de *Alien* son interesantes porque la saga reúne significados relevantes sobre la tecnología, el capitalismo, el colonialismo, lo femenino, lo masculino y lo monstruoso.

No obstante, no hay un acuerdo sobre el significado que tienen estos temas para la academia. Algunos autores afirman que *Alien* cristaliza las luchas del feminismo de los años setenta en la figura de Ripley, y otros subrayan que es un manifiesto antifeminista y heteropatriarcal (Freedman, 2015). También se ha mencionado que la película es un posicionamiento humanista y anti-tecnológico, mientras que algunas personas aseguran que es un panfleto anti-humanista y pro-tecnológico (Nowell, 2011; Pegg, 2013). Para Barker *et al.* (2016), estas

¹ *Alien* fue incluida en el acervo de la Biblioteca de los Estados Unidos en 2002 por su importancia cultural, histórica y estéticamente significativa.

interpretaciones en confrontación resultan del uso de distintos marcos analíticos, entre ellos el psicoanálisis, la teoría *queer*, el feminismo y la crítica ideológica.

Para el presente ensayo, estas interpretaciones académicas reflejan algo más que la presencia de referentes teóricos contrapuestos: expresan las tensiones culturales subyacentes por controlar el sentido de las entregas de *Alien*, en tanto narrativas que advierten sobre un conjunto de procesos que contaminan o purifican las sociedades contemporáneas. Este trabajo tiene por objetivo analizar cómo las interpretaciones simbólicas que están en disputa académica por el sentido de *Alien* se articulan a partir de principios binarios que distinguen entre lo que se considera sagrado y profano, moralmente aceptable e inaceptable, entre los procesos de racionalidad tecnológica, económica y política, así como entre la construcción de la identidad sexual y de género.

Al seguir el posicionamiento de la sociología cultural, se asume que estas tensiones culturales son "asentamientos simbólicos que encarnan claras referencias a las relaciones del sistema social, ya se definan en términos de poder, solidaridad u otras formas organizacionales" (Alexander, 2019, p. 70). Las interpretaciones académicas que se revisan en este ensayo expresan la competencia por el sentido de un conjunto de temas que se consideran transversales en las entregas de *Alien*.

En el primer apartado se confronta a quienes perciben en estas películas una crítica o apología al capitalismo, al colonialismo y a la tecnología; en el segundo se debate el supuesto carácter contaminante y puro de la otredad y lo monstruoso, mientras que en el tercero se discute la hipótesis de la reivindicación o el rechazo de las identidades sexuales y de género. El ensayo comienza con una reflexión sobre la ficción como traductor de las disputas por el carácter puro, impuro, sagrado o profano de ciertas dinámicas sociales. Posteriormente, se reconstruyen las tramas de las entregas de *Alien* para, finalmente, analizar cómo las interpretaciones académicas les atribuyen narrativas que legitiman o deslegitiman ciertos órdenes sociales.

Ficción y sociedad

Las películas proyectan de forma estética eventos sociales pasados y actuales en forma de narraciones utópicas, distópicas y ucrónicas (Kammerer, 2012). Sin embargo, los filmes no son, como sugiere Habermas (1989), "sustitutos de relaciones con la realidad" que permiten a los lectores entrar en la acción de la ficción, como "un fondo de entrenamiento para la reflexión pública crítica" o como un "precursor" visual de la esfera pública. Por el contrario, son refracciones en las que se hacen patentes las expectativas, los temores, las ensoñaciones o las pesadillas sobre distintas dinámicas sociales (Alexander, 2006; Williams, 2001; Jameson, 1988).

Al problematizar temas como la libertad, la autonomía o la individualidad, las narrativas de ficción apelan a la reflexión de valores en situaciones prácticas y concretas (Nussbaum, 1990). De igual forma, se pueden observar personajes en momentos donde se cuestionan principios morales y enfrentan dilemas éticos con secuelas políticas y sociales (Rorty, 1989; Whitebrook, 1996). Por esto, las películas tienen consecuencias en las estructuras de los sentimientos, porque muestran a personajes en situaciones concretas donde toman decisiones que les afectan, pero que también impactan a otros. Estas referencias hacen que las abstracciones morales se hagan visibles, lo que permite las formas específicas de cognición y clasificación entre las audiencias.

Como sugieren Ewen y Ewen (2008), las películas reproducen figuraciones a favor y en contra del capitalismo, el colonialismo, la tecnología, la democracia o las identidades de grupos y personas. Por ejemplo, hasta muy recientemente en las películas sobre el viejo oeste, el crimen, la pobreza y la segregación racial, sexual y de género propagaban ideas que justificaban o criticaban este tipo de desigualdades. Si bien esas referencias no han desaparecido del todo, lo cierto es que “el género del oeste, que enfrentaba indios y vaqueros, casi desapareció [...], los temas sobre el conflicto violento de base racial y la vulnerabilidad de las civilizaciones se trasladaron a las guerras entre terrícolas y temibles invasores procedentes de imperios autoritarios” (Alexander, 2006, p. 114) o, como se analiza en este trabajo, parásitos extraterrestres que amenazan a la humanidad.

Las interpretaciones académicas de las películas buscan mostrar cómo estas justifican o cuestionan determinados temas sociales de forma abierta o velada (Spillman, 2020). Al hacerlo, generan espacios de disputa por el sentido de estos filmes. Los debates pueden ser analizados desde la sociología cultural como interpretaciones sustentadas en oposiciones binarias que evidencian las tensiones sobre aquello que se pondera moralmente como pertinente o abominable, puro o impuro, sagrado o profano, sagrado-puro o sagrado-impuro. Los códigos culturales establecen categorías fundacionales que clasifican a los individuos, grupos, organizaciones e instituciones en términos sociales y morales, a tal punto que establecen los criterios de pertenencia y membresía social (Seidman, 2017).

Lo anterior permite construir los referentes del buen y mal ciudadano, gobernante o autoridad, del potencial liberador u opresivo de la tecnología, o de quién puede ser considerado como amigo o enemigo. En la franquicia de *Alien* es posible encontrar un conjunto de binarios que perciben la película como una crítica o una defensa de: a) el racionalismo tecnológico de carácter capitalista y colonial; b) de la exclusión del otro, y c) de los contornos socialmente aceptados de la identidad sexual y de género. Cada conjunto binario se materializa en protagonistas –sean humanos, monstruos o andróides–, naves espaciales, instalaciones militares, empresas y computadoras.² Es aquí donde se puede

² En términos metodológicos, la tensión entre aquello que se considera puro, impuro, sagrado o profano se reconstruyó al plantear las siguientes preguntas a los textos analizados: ¿qué motivos

apreciar la competencia por controlar los referentes morales, las esperanzas y temores sociales que se atribuyen a la franquicia *Alien*.

De *Alien* a *Covenant*: secuelas y precuelas

La trama de *Alien* y sus secuelas puede resumirse en la lucha entre Ripley y distintas versiones de xenomorfos –seres biológicos parasitoides que utilizan a los humanos como huéspedes–.³ El encuentro entre los humanos y los xenomorfos no es causal, sino que es provocado de forma constante por la Weyland-Yutani Corporation para desarrollar armas biológicas a partir de la manipulación genética de los alienígenas. En *Alien*, Ripley se enfrenta a un xenomorfo que se ha introducido en su nave infectando y diezmando a la tripulación. En *Aliens*, la protagonista lucha con una reina alienígena que se dedica exclusivamente a poner capullos para reproducir a su especie. En *Alien 3*, Ripley enfrenta dos desafíos: pelear contra un xenomorfo que se ha mezclado con genes de perro y afrontar el hecho de que incubaba un alienígena en su cuerpo. Si bien derrota al xenomorfo-perro, no soporta la idea de albergar en ella un xenomorfo, por lo que decide suicidarse. En *Alien Resurrection*, Ripley ha sido clonada después de su muerte y porta los genes del alienígena, lo que la convierte en un arma poderosa, pero también en la madre de un xenomorfo humanoide a quien finalmente decide asesinar.

Cada una de estas entregas se desarrolla en distintos escenarios, todos ellos gélidos, oscuros y altamente tecnologizados pero, al mismo tiempo, orgánicos: una nave que transporta minerales, una colonia planetaria, una cárcel donde los prisioneros fanáticos profesan una religión milenarista y una base militar donde se realizan experimentos genéticos. Las referencias góticas son evidentes en cada uno de estos escenarios y permiten resaltar la presencia fantasmagórica del alienígena, así como la fuerza y el espíritu de la protagonista.

En cada película, Ripley tiene que enfrentar distintos dilemas éticos: arriesgar su vida para rescatar su mascota (el gato Jonesy), proteger a una niña huérfana como si fuera su hija (Newt), terminar con su vida para evitar que el xenomorfo que incubaba sea utilizado por la Weyland-Yutani Corporation o decidir sobre la vida de una criatura que ha concebido con la reina xenomorfa. Además, en cada entrega Ripley debe luchar contra androides y computadoras que

se imputan al comportamiento de los personajes?, ¿se trata de motivos humanos o inhumanos?, ¿se centran en el egoísmo y en la ganancia o, por el contrario, en la solidaridad?, ¿qué relaciones se les atribuyen a los personajes?, ¿las relaciones se basan en la cosificación o en el respeto al otro?, y finalmente, ¿a qué tipo de instituciones se les acusa de pertenecer a los personajes?, ¿las instituciones son estatales o privadas?, ¿estas instituciones generan procesos de inclusión o exclusión social? Cada texto se analizó en función de los motivos atribuidos a los personajes y las relaciones a las que supuestamente se adscriben para, posteriormente, registrar el tipo de instituciones que cada personaje aparentemente defiende.

³ En esta etapa de desarrollo, los xenomorfos abrazan el rostro de sus víctimas para introducirles un apéndice por la boca y depositar en ellos al parásito.

responden a las órdenes de la Weyland-Yutani Corporation, pero también hace alianzas con algunos androides que cuestionan las ordenes de la corporación.

En las precuelas *Prometheus* y *Alien: Covenant*, los escenarios siguen la misma pauta y confrontan, al igual que *Alien*, a las mujeres protagonistas y a los alienígenas; sin embargo, las historias se centran en los conflictos éticos y morales de la manipulación genética. En *Prometheus*, un grupo de investigadores financiados por Weyland-Yutani Corporation decide ir a la búsqueda de los alienígenas responsables de diseñar a los humanos, a los que llaman los Ingenieros. Cuando los encuentran, descubren que crearon a los humanos con el fin de hospedar xenomorfos en ellos. En *Alien: Covenant*, un androide rebelde de la Weyland-Yutani Corporation trata de producir nuevas especies a partir de la fusión genética entre los humanos y los xenomorfos, con el propósito de convertirse en una especie de dios creador de vida.

Capitalismo, colonialismo y tecnología

Las distintas entregas de *Alien* se han interpretado como críticas a las empresas extractivistas que, sin ningún escrúpulo, alteran los ecosistemas al liberar amenazas virales o bacteriológicas (Addison-Smith, 2005; Etxeberria, 2008). De acuerdo con algunas interpretaciones, *Alien* muestra cómo funciona realmente el capitalismo: bajo el control de corporaciones insaciables (Cohen, 2011), con ingenieros que están dispuestos a usar la tecnología para crear armas biológicas (Mccutcheon, 2007) y militares que facilitan el trabajo de unos y otros (McCulloug, 2001). Por tanto, Thomson sugiere que *Alien* es una alegoría de cómo “los intereses corporativos entienden el potencial comercial que hay detrás de controlar la naturaleza, incluidos los alienígenas” (1997, p. 406). Así, *Alien* se interpreta como un manifiesto anticolonial (Phillips, 1998).

Algunas lecturas sugieren que las naves e instalaciones espaciales en *Alien* y sus secuelas poseen un ambiente oscuro y amenazante, al mismo tiempo que tecnológico y orgánico, una tecnósfera impersonal y fría, propia de colonizadores y conquistadores (McDaniel, 2016).⁴ Así, los escenarios encarnan el carácter gélido y funcional –calificado como impuro– del capitalismo: lugares de trabajo, producción y generación de ganancias. En efecto, las computadoras y los androides funcionan como capataces de la Weyland-Yutani Corporation para controlar a las tripulaciones y tomar decisiones sobre su destino (Hantke, 2003).

Esta interpretación, que destaca la supuesta crítica de *Alien* al capitalismo colonial y su tecnología, se encuentra también en las interpretaciones de

⁴ Para Blackmore (1996), si bien *Alien* es una referencia sobre la colonización comercial y la respuesta de la naturaleza a su explotación, *Aliens* es una alegoría del fracaso colonial estadounidense en Vietnam. Para este autor, *Aliens* muestra cómo un ejército con amplias capacidades tecnológicas y estratégicas es derrotado por una población que se defiende con el mínimo de recursos. *Aliens* refleja la derrota moral estadounidense y su incapacidad para negociar esa derrota.

Prometheus y *Alien: Covenant*. Algunos estudios sugieren que en estas dos precuelas se cuestiona el colonialismo (Williams, 2016) al mostrar cómo los humanos, en tanto colonizados, son el resultado de la manipulación de sus colonizadores. De esta forma, se debate la excepcionalidad humana, su autonomía, evolución natural y, sobre todo, que sea el producto de un dios, como propone el judeocristianismo (Pegg, 2013).⁵

A decir de estos análisis, *Prometheus* desafía al antropocentrismo occidental hegemónico, ya que la vida “es el resultado de un creacionismo posthumano nihilista, donde la vida humana se reduce al material carnosos de una cadena incomprensible de evolución forzada por parte de los Ingenieros que apunta hacia un futuro post-especie de pesadilla” (McWilliam, 2015, p. 545). El principio de la racionalidad tecnológica es dibujado como un mecanismo gélido que disipa la singularidad de lo humano. Esta interpretación resalta claramente en *Alien: Covenant*, donde un androide está obsesionado por producir –utilizando a los humanos como recipientes– una nueva especie alienígena que no solo pueda controlar, sino que pueda reconocer a su creador: la falta de humanidad del androide se presenta de esta forma como la inversión de lo divino (Pop, 2018).

Miedo y fascinación a la otredad

Las distintas entregas de *Alien* se han interpretado también como una narrativa que expresa la dialéctica conservadora de la diferencia y la identidad, donde el Otro es siempre una amenaza que contamina a la sociedad y, en consecuencia, debe ser sometido o exterminado (Bould, 2007). Según esta lectura, el xenomorfo representa la estructura paranoide de la sociedad blanca protestante estadounidense que ve al Otro como un peligro (Burns, 2001; Dedman, 2010). Lev (1998) sugiere que el xenomorfo no aterroriza porque asesina, sino porque contamina a los humanos al hospedarse en ellos. Russell (2013) afirma que la reina xenomorfa de *Aliens* –quien además es negra– refuerza el estereotipo popularizado por la derecha conservadora estadounidense de que las mujeres afroamericanas tienen una gran descendencia para allegarse de los apoyos del Estado.

Según los críticos de *Alien*, la saga promueve una ideología conservadora donde el exterminio del Otro se justifica cuando se considera que es parasitario del orden social (Coyle, 2010; Christol, 2011). En *Alien Resurrection*, Ripley necesita preservar la sacralidad de la mujer blanca heterosexual, por lo que mata al hijo que ha concebido de su relación con una reina xenomorfa (Hutnyk, 2005), por lo que la película legitima las políticas de limpieza racial (Wilcox, 2017). Además, conforme avanzan las entregas de la franquicia, el xenomorfo pasa de

⁵ Brinded (2014) advierte que en *Prometheus* hay una referencia al colonialismo, cuando los Ingenieros –como padres colonizadores– responden con violencia a los humanos –sus colonizados y esclavos– cuando estos últimos preguntan a los primeros por qué los han creado.

ser una criatura instintiva a una que tiene conciencia y que es capaz de comunicarse y generar comunidad, lo que justifica su exterminio, ya que es una amenaza que contamina la sociedad democrática blanca estadounidense (Lynteris, 2016; Maderspacher, 2006).

Por otro lado, hay interpretaciones que sugieren que las narrativas de estas películas deben leerse como una defensa de las propiedades purificadoras de la hibridación y la mezcla de razas. Para Dehon (1994), en *Alien Resurrection* la fusión genética de Ripley con un xenomorfo, su apareamiento con una reina xenomorfa y el hecho de que de esa relación se haya engendrado una criatura con características humanas, actualiza la figura clásica griega donde los humanos y los dioses terminan por asimilarse biológicamente después de enfrentarse a muerte. Al igual que en la mitología, el resultado de la lucha entre una humana y un supuesto dios extraterrestre es una Ripley que asimiló la fuerza de un xenomorfo y un xenomorfo que se ha humanizado.

Sexualidad y género

En un tercer conjunto de temas se disputa la supuesta reivindicación o negación de las identidades sexuales y de género en las entregas de *Alien*. Algunas interpretaciones coinciden en que la primera entrega fue atractiva por el protagonismo de una mujer dentro del género de la ficción y el horror (Labarre, 2014; Nowell, 2011). Wilson (2012) sugiere que la decisión de poner a Ripley como el personaje principal se debió al éxito del movimiento feminista de los años setenta. En *Aliens* se resaltaron las figuras femeninas de Ripley, Newt y la soldado Vázquez.⁶ Ripley representa a la mujer que enfrenta grandes peligros sin perder su instinto maternal por el cuidado –considerado como puro– hacia una mascota o una huérfana (Krämer, 1998).

Estas interpretaciones indican que Ripley despliega distintas facetas de lo femenino en cada entrega. En *Alien* se muestra decidida y capaz de inventar sus propias reglas, en *Aliens* es un cuerpo militarizado, en *Alien 3* es la alegoría de una guerrera enferma, en *Alien Resurrection* se fusiona con el código genético del xenomorfo para emerger como una mujer posthumana. Para Jackson (2009), Ripley representa el tropo de la mujer que “queda en pie”, la última sobreviviente en combate contra los peligrosos extraterrestres y el poder del capitalismo que encarna la Weyland-Yutani Corporation.

Algunas interpretaciones advierten que lo más interesante de Ripley es que es una heroína que articula su identidad alrededor de elementos masculinos y femeninos (Edwards, 2004). De acuerdo con esta lectura, es por esta razón que

⁶ La soldado Vázquez aparece como un personaje que hace referencia a la *butcher* latina lesbiana de los ochenta (Dassanowsky, 2001). Una *butcher* busca proyectar todos los elementos atribuidos culturalmente a la masculinidad –como la fuerza y la musculatura– y no solo parecer un hombre – como sucede con la figura femenina del *tomboy*–.

resulta incómoda para la cultura patriarcal, ya que es un personaje fuerte, indomable, decidido, pero que no deja de lado sus emociones y su sentido de la maternidad (Greven, 2010; Tigges, 2017). A decir de Freedman (2015), el comportamiento de Ripley fue lo que cuestionó en su momento las políticas antifeministas de la era Reagan.

Sin embargo, otros análisis sugieren que la figura de Ripley es funcional al orden heteropatriarcal porque reproduce los estereotipos impuros de lo femenino (Penley *et al.* 1991). Para Penley *et al.* (1991), la protagonista proyecta las pretensiones militaristas del *reaganismo*. Se le dibuja como histérica, atormentada por una maternidad que no logra alcanzar debido a la constante demanda de trabajo que le exige la corporación. Es una mujer carente de agencia, un títere del patriarcado. Claydon (2007) asegura que la ideología conservadora que impregna la película nos hace creer que Ripley es valiente y autónoma, pero en realidad es manipulada por la Weyland-Yutani Corporation.⁷

Al seguir estas lecturas, Ripley está atrapada en su instinto maternal – considerado como impuro– que la impulsa a rescatar un gato o a cuidar a Newt (Csicsery-Ronay, 2007). Además, se le enmarca en los estereotipos de lo femenino cuando aparece en ropa interior. Como advierte Davis (2000), la escena en *Alien* donde Ripley se encuentra semidesnuda, derriba todo el trabajo de autonomía, coraje y decisión que jugó en la película.

Otras críticas resaltan la ideología conservadora de las entregas, ya que, bajo un supuesto empoderamiento de la mujer, pretenden incitar el miedo y el horror hacia los poderes revolucionarios –asumidos como profanos– de lo femenino. Algunos críticos de la saga aseguran que es interesante que los xenomorfos tengan una boca que asemeja un miembro sexual masculino dentado y que sea una mujer la que los extermina. Parece que el objetivo de la película es activar con Ripley la imagen preedípica de la vagina castrante (Claydon, 2007). La protagonista aparece como la mujer impura que amenaza el orden heteropatriarcal.

También se ha interpretado al xenomorfo como una figuración crítica del heteropatriarcado, porque el hecho de hospedarse como parásito en los humanos recuerda a la gestación humana, y que el vientre materno es el único momento en el que se está fuera de la estructura simbólica y de la ley del padre (Grafius, 2016). Esta crítica al orden heteropatriarcal atribuido a los xenomorfos llega en *Aliens* a un punto tal que la reproducción de la reina alienígena se dibuja como voluntaria, donde los machos son innecesarios, superfluos e impotentes para los fines de esta.

⁷ Para Selisker (2015) resulta evidente que, para la imaginaria patriarcal, la soldado Vázquez, como una *butcher* latina lesbiana, debe sacrificarse por una Ripley blanca heterosexual, una figura más amable para el orden heteropatriarcal.

En *Alien Resurrection*, Ripley se convierte en una Ripley-alien-xenomorfa genéticamente modificada de la que resulta una nueva especie capaz de prescindir de cualquier macho, lo que fusiona así la supuesta forma sagrada del lesbianismo *queer* y la capacidad de la maternidad (Csicsery-Ronay, 2007). Además, el xenomorfo cuestiona la masculinidad al hacer accesible a los hombres el miedo a la violación y al embarazo, dos momentos que se perciben, desde el patriarcado, como estados de fragilidad y sumisión (Hoffman, 2011). Para Kerry (2009), la penetración y la fecundación alienígena evocan el miedo de los hombres a ser feminizados. La respuesta emocional de estos últimos es un estado de *shock*, repulsión y fascinación mórbida (Koven, 2003).

Sin embargo, hay quienes perciben en el xenomorfo la condensación de los temores conservadores. De acuerdo con estas ideas, el diseño de la saga está hecho para mostrar el carácter contaminante de lo femenino (Eberle-Sinatra, 2005; Balinisteanu, 2012). La criatura que se abraza a la cabeza de sus víctimas se lee como una (*m*)*other*, una "madre-otro" que apela a la madre preedípica fálica, castrante, sádica-oral (Davis, 2000). Según esta interpretación, la constante producción de fluidos del xenomorfo tiene como fin representar la menstruación, y su boca, un miembro sexual masculino dentado. Al dibujar al xenomorfo como una hembra fálica, la supuesta ideología conservadora que alimenta *Alien* advierte del peligro sobre las intenciones contaminantes del feminismo, ya que este último pretende reestablecer la supuesta capacidad fálica ancestral de las mujeres (Csicsery-Ronay, 2007; Lopez-Cruz, 2012).

Según esta interpretación, el conservadurismo presenta la eterna confrontación entre Ripley y el xenomorfo como si la protagonista fuera una feminista sacra, pero en realidad provoca que haga lo que el heteropatriarcado espera de toda mujer: que destruya a la (*m*)*other* para restablecer el orden masculino (Davis, 2000). Sin embargo, Hobby (2000) considera que en realidad los xenomorfos no representan una mujer fálica, sino la vagina dentada, una figura que reviven los conservadores para mostrar el carácter contaminado del movimiento feminista.

Conclusiones

Las interpretaciones por controlar el sentido de *Alien*, así como sus secuelas y precuelas, no son el resultado exclusivo de marcos teóricos distintos, sino que son asentamientos simbólicos que condensan los temores y las expectativas sobre la racionalidad capitalista colonial y tecnológica, los procesos de exclusión e inclusión de la otredad y lo monstruoso, además de la identidad sexual y de género. El objetivo de este trabajo fue mostrar cómo los asentamientos simbólicos catalizan los horizontes apocalípticos y utópicos, los temores y las esperanzas sobre un conjunto de temas sociales actuales, sin pretender confirmar o negar la veracidad de las interpretaciones analizadas.

La fuerza de las corporaciones capitalistas que utilizan la tecnología como medio de extracción de minerales y la manipulación genética dibuja un escenario donde la racionalidad económica y técnica contamina la vida humana. Resulta interesante observar que en el conjunto de las entregas de *Alien* no hay una visión sagrada o pura de la tecnología. A los Ingenieros –sean humanos, extraterrestres, androides o computadoras– se les caracteriza como entidades que desacralizan la vida humana de forma constante, a través de la tecnología y de la ciencia.⁸

Estas evaluaciones contrastan con las que se hacen a las expresiones de lo monstruoso y la Otredad. De acuerdo con algunas interpretaciones, *Alien* contiene una narrativa visual que nos advierte sobre los peligros de lo distinto, de aquello que puede ser considerado como un ente parasitario contaminante porque se introduce de manera silenciosa en el orden social heterosexual, patriarcal y blanco. Según otras posiciones, la Otredad y lo monstruoso tienen un carácter sagrado que debe defenderse, de la misma manera que la hibridación y la mezcla social. Desde estas lecturas se percibe que en *Alien* y sus secuelas hay un cierto manifiesto multicultural.

De igual forma, las identidades sexuales y de género que se leen en las interpretaciones de la franquicia se traducen al mismo tiempo como insignias de pureza e impureza de lo diverso. Según algunos análisis de *Alien*, la franquicia es un posicionamiento feminista y, en algunos momentos, *queer*, que reivindica el empoderamiento de las mujeres y las identidades sexuales y de género. Ciertamente, otras lecturas de la saga consideran que en el fondo se mueve una narrativa conservadora que alerta sobre los peligros del movimiento feminista y la diversidad sexual para el orden heteropatriarcal.

Las interpretaciones académicas que compiten por el sentido moral de este grupo de temas definen una serie de esperanzas y temores sociales. Estos temas se organizan alrededor de la tecnología, la cual funciona como un epicentro en el que se trenzan los debates en relación con lo monstruoso y la Otredad, el feminismo y la diversidad sexual. Si vemos en conjunto las precuelas y secuelas de *Alien*, los xenomorfos son el resultado de la ingeniería genética de los humanoides extraterrestres. Aquellos son, a su vez, alterados por los androides que han sido creados por los humanos; sin embargo, estos últimos también son creados genéticamente por los humanoides extraterrestres.

Alien refracta en la literatura académica una serie de disputas éticas y morales que son relevantes para las sociedades contemporáneas: la manipulación genética, el feminismo, la reivindicación de la Otredad y la identidad sexual y de género. Este reflejo se realiza a través de imágenes y diálogos que tienen un impacto catártico en la autocomprensión de la sociedad, porque afectan nuestro

⁸ En las secuelas y precuelas de *Alien*, hay algunos androides que apoyan a los humanos, pero es precisamente esta condición de "humanidad" la que los vuelve vulnerables, por lo que siempre son destruidos.

sentimiento sobre lo que consideramos correcto o incorrecto, puro o impuro, sagrado o profano. Por esta razón, *Alien* genera un interés en la esfera de la reflexión académica, en la medida en que se considera que condensa –en ocasiones de forma voluntaria y a veces involuntaria– los debates contemporáneos sobre determinados temas. La sociología cultural puede ayudarnos a comprender cómo se configuran moralmente estos debates en otros espacios del mundo ficcional.

Referencias

- Addison-Smith, H. (2005). E. T. Go Home: Indigeneity, Multiculturalism and "Homeland" in Contemporary Science Fiction Cinema. *Papers: Explorations into Children's Literature*, 15(1), 27-35. <https://search.informit.org/doi/abs/10.3316/ielapa.301052323831903>
- Alexander, J. (2019). *Sociología cultural. Formas de clasificación en las sociedades complejas*. México: FLACSO México.
- Alexander, J. (2006). *The Civil Sphere*. Oxford: Oxford University Press.
- Balinisteanu, T. (2012). Goddess Cults in Techno-Worlds: Tank Girl and the Borg Queen. *Journal of Feminist Studies in Religion*, 28(1), 5-24. <https://doi.org/10.2979/jfemistudreli.28.1.5>
- Barker, M.; Egan, K.; Phillips, T. y Ralph, S. (2016). *Alien Audiences: Remembering and Evaluating a Classic Movie*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Blackmore, T. (1996). Is this going to be another bug-hunt? S-F tradition versus biology-as-destiny in James Cameron's *Aliens*. *Journal of Popular Culture*, 29(4), 211-226. <https://www.proquest.com/openview/7736d43c21964550dd1ccb1c78528fb8/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1819044>
- Bould, M. (2007). On the Boundary between Oneself and the Other: Aliens and Language in the Films "AVP", "Dark City", "The Brother from Another Planet", and "Possible Worlds". *The Yearbook of English Studies*, 37(2), 234-254.
- Brinded, N. (2014). Exceptionalist discourse and the colonization of sublime spaces: Alfonso Cuarón's *Gravity*, Ridley Scott's *Prometheus* and Thomas Cole's *The Oxbow*. *European Journal of American Culture*, 33(3), 223-236. https://doi.org/10.1386/ejac.33.3.223_1
- Burns, C. L. (2001). Erasure: Alienation, Paranoia, and the Loss of Memory in *The X-Files*. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 15(3), 195-225. https://doi.org/10.1215/02705346-15-3_45-195
- Cameron, J. (Director). (1986). *Aliens* [película]. 20th Century Fox.
- Christol, F. (2011). Le gore, modalité virale du cinéma hollywoodien. *Cinémas*, 20(2-3), 97-117. <https://doi.org/10.7202/045146ar>
- Claydon, E. A. (2007). The Projected Man: The B-Movie and the Monstrous-Masculine. *Extrapolation*, 48(3), 482-492. <https://doi.org/10.3828/extr.2007.48.3.7>
- Cohen, P. (2011). Cowboys Die Hard: Real Men and Businessmen in the Reagan-Era Blockbuster. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 41(1), 71-81. <https://doi.org/10.1353/flm.2011.0024>
- Coyle, R. (2010). Point of audition: Sound and music in *Cloverfield*. *Science Fiction Film & Television*, 3(2), 217-238. <https://doi.org/10.3828/sftv.2010.15>
- Csicsery-Ronay, I. (2007). Some Things We Know about Aliens. *The Yearbook of English Studies*, 37(2), 1-23.

- Dassanowsky, R. (2001). A Mountain of a Ship: Locating the "Bergfilm" in James Cameron's "Titanic". *Cinema Journal*, 40(4), 18-35. <https://doi.org/10.1353/cj.2001.0012>
- Davis, M. (2000). What's the story mother? Abjection and Anti-Feminism in Alien and Aliens. *Gothic Studies*, 2(2), 245-256. <https://www.eupublishing.com/doi/abs/10.7227/GS.2.2.5>
- Dedman, S. (2010). "Murder in the Air": The Quest for the Death Ray. *Extrapolation*, 51(1), 113-133. <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA228121582&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=00145483&p=AONE&sw=w&userGroupName=anon%7E19df7d02>
- Dehon, J. P. (1994). La conception antique de l'originalité et le cinéma américain contemporain. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 27(3), 1-18. <https://www.jstor.org/stable/24775766>
- Eberle-Sinatra, M. (2005). Exploring Gothic Sexuality. *Gothic Studies*, 7(2), 123-126. <https://doi.org/10.7227/GS.7.2.2>
- Edwards, M. (2004). The Blonde with the Guns: Barb Wire and the "Implausible" Female Action Hero. *Journal of Popular Film and Television*, 32(1), 39-47. <https://doi.org/10.3200/JPFT.32.1.39>
- Etxeberria, J. G. (2008). Metamorphosing Worlds in the Cinema of the Fantastic. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 10(4). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1396>
- Ewen, S. y Ewen, E. (2008). *Typcasting. On the Arts and Sciences of Human Inequality*. Nueva York: Seven Stories Press.
- Fincher, D. (Director). (1992). *Alien 3* [película]. 20th Century Fox.
- Freedman, C. (2015). 2001, l'Odyssée de l'espace de Kubrick et la possibilité d'un cinéma de science-fiction. *ReS Futurae*, 5. <https://doi.org/10.4000/resf.561>
- Grafius, B. R. (2016). Mama and Kristeva: Matricide in the Horror Film. *Post Script*, 36(1), 52-63. <https://search.proquest.com/openview/95091d0c79ea006e625bae0e26345af2/1?pq-origsite=gscholar&cbl=44598>
- Greven, D. (2010). Demeter and Persephone in Space. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 52. <https://www.ejumpcut.org/archive/jc52.2010/GrevenAliens/index.html>
- Habermas, J. (1989). *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: MIT Press.
- Hantke, S. (2003). In the Belly of the Mechanical Beast: Technological Environments in the Alien Films. *The Journal of Popular Culture*, 36(3), 518-546. <https://doi.org/10.1111/1540-5931.00020>
- Hobby, T. S. (2000). Independence Day: reinforcing patriarchal myths about gender and power. *The Journal of Popular Culture*, 34(2), 39-55. <https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.2000.3402.39.x>
- Hoffman, A. R. (2011). How to see the horror: the hostile fetus in Rosemary's Baby and Alien. *Lit: Literature Interpretation Theory*, 22(3), 239-261. <https://doi.org/10.1080/10436928.2011.596386>
- Hutnyk, J. (2005). Hybridity. *Ethnic and Racial Studies*, 28(1), 79-102. <https://doi.org/10.1080/0141987042000280021>
- Jackson, S. (2009). Terrans, extraterrestrials, warriors and the last (wo)man standing. *African Identities*, 7(2), 237-253. <https://doi.org/10.1080/14725840902808900>
- Jameson, F. (1988). *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986. Volume 2: The Syntax of History*. Londres: Routledge.

- Jeunet, J. P. (Director). (1997). *Alien Resurrection* [película]. 20th Century Fox, Brandywine Productions.
- Kammerer, D. (2012). Surveillance in literature, film and television. En D. Lyon, K. D. Haggerty & K. Ball (eds.), *Routledge handbook of surveillance studies*. Londres: Routledge.
- Kerry, S. (2009). There's Genderqueers on the Starboard Bow: the pregnant male in Star Trek. *The Journal of Popular Culture*, 42(4), 699-714. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2009.00703.x>
- Koven, M. J. (2003). Folklore studies and popular film and television: A necessary critical survey. *Journal of American Folklore*, 116(460), 176-195. <https://doi.org/10.1353/jaf.2003.0027>
- Krämer, P. (1998). Women First: 'Titanic' (1997), action-adventure films and Hollywood's female audience. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 18(4), 599-618. <https://doi.org/10.1080/01439689800260421>
- Labarre, N. (2014). Alien as a comic book: adaptation and genre shifting. *Extrapolation*, 55(1), 75-94. <https://doi.org/10.3828/extr.2014.6>
- Lev, P. (1998). Whose future? "Star Wars," "Alien," and "Blade Runner". *Literature/Film Quarterly*, 26(1), 30-37. https://sites.middlebury.edu/coldwarculture/files/2017/11/Lev_Whose_Future_Star_Wars_Alien_Balde_Runner.pdf
- Lopez-Cruz, R. A. (2012). Mutations and metamorphoses: body horror is biological horror. *Journal of Popular Film and Television*, 40(4), 160-168. <https://doi.org/10.1080/01956051.2012.654521>
- Lynteris, C. (2016). The epidemiologist as culture hero: visualizing humanity in the age of "the next pandemic". *Visual Anthropology*, 29(1), 36-53. <https://doi.org/10.1080/08949468.2016.1108823>
- Maderspacher, F. (2006). Aliens – As we know them. *Current Biology*, 16(1), R9-R11. <https://doi.org/10.1016/j.cub.2005.12.021>
- McCullough, J. (2001). The exile of professionals: John Glenn, Planet of the Apes and 2001: A Space Odyssey. *Canadian Journal of Film Studies*, 10(2), 36-58. <https://doi.org/10.3138/cjfs.10.2.36>
- Mccutcheon, M. A. (2007). Techno, Frankenstein and copyright. *Popular Music*, 26(2), 259-280. <https://doi.org/10.1017/S0261143007001225>
- McDaniel, J. (2016). You can point a finger at a zombie. Sometimes they fall off: Contemporary zombie films, embedded ableism, and disability as metaphor. *The Midwest Quarterly*, 57(4), 423-446. <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA459487455&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=00263451&p=AONE&sw=w&userGroupName=anon%7Ebef00596>
- McWilliam, D. (2015). Beyond the mountains of madness: Lovecraftian cosmic horror and posthuman creationism in Ridley Scott's "Prometheus" (2012). *Journal of the Fantastic in the Arts*, 26(3), 531-545. <https://www.jstor.org/stable/26321174>
- Nowell, R. (2011). There's more than one way to lose your heart: The American film industry, early teen slasher films, and female youth. *Cinema Journal*, 51(1), 115-140. <https://www.jstor.org/stable/41342285>
- Nussbaum, M. (1990). *Love's knowledge: essays on philosophy and literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Pegg, D. (2013). Prometheus. *Journal of Religion & Film*, 17(2), 1-4. <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol17/iss2/17/>
- Penley, C.; Lyon, E.; Spiegel, L. y Bergstrom, J. (1991). *Close encounters: Film, Feminism, and science fiction*. University of Minnesota University Press.

- Phillips, G. D. (1998). Exiled in Eden: Screen versions of Conrad's "Nostromo". *Literature/Film Quarterly*, 26(4), 288-295. <https://www.jstor.org/stable/43796863>
- Pop, D. (2018). Replicant theologies of the early robocene or the covenant of procreating replicants, cybernetic fertility and divine androids. *Caietele Echinox*, 34, 132-142. <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=640158>
- Rorty, R. (1989). *Contingency, irony and solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Russell, J. G. (2013). Don't it make my black face blue: race, avatars, albescence, and the transnational imaginary. *The Journal of Popular Culture*, 46(1), 192-217. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12021>
- Scott, R. (Director). (2017). *Alien Covenant* [película]. Brandywine Productions.
- Scott, R. (Director). (2012). *Prometheus* [película]. Brandywine Productions.
- Scott, R. (Director). (1979). *Alien* [película]. Brandywine Productions, 20th Century Fox.
- Seidman, S. (2017). *Contested Knowledge. Social Theory Today*. Oxford: Wiley Blackwell.
- Selisker, S. (2015). The Bechdel test and the social form of character networks. *New Literary History*, 46(3), 505-523. <https://doi.org/10.1353/nlh.2015.0024>
- Spillman, L. (2020). *What is Cultural Sociology?* Londres: Polity Press.
- Thomson, M. (1997). Legislating for the Monstrous: Access to Reproductive Services and the Monstrous Feminine. *Social & Legal Studies*, 6(3), 401-424. <https://doi.org/10.1177/096466399700600305>
- Tigges, W. (2017). A woman like you? Emma Peel, Xena: Warrior Princess, and the empowerment of female heroes of the silver screen. *The Journal of Popular Culture*, 50(1), 127-146. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12527>
- Whitebrook, M. (1996). Taking the narrative turn: what the novel has to offer political theory. En J. Horton and A. Baumeister (eds.), *Literature and the Political Imagination*. Londres: Routledge.
- Wilcox, L. (2017). Drones, swarms and becoming-insect: feminist utopias and posthuman politics. *Feminist Review*, 116(1), 25-45. <https://doi.org/10.1057/s41305-017-0071-x>
- Williams, R. (2001). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Williams, T. (2016). Arrival of the Fittest. *Cultural Studies Review*, 22(2). <https://doi.org/10.5130/csr.v22i2.4580>
- Wilson, L. (2012). Race, The Other and Resident Evil. *Ethnicity and Race in a Changing World: A Review Journal*, 3(2), 35. <https://ercw.openlibrary.manchester.ac.uk/index.php/ercw/article/download/69/65>

Este artículo es de acceso abierto. Los usuarios pueden leer, descargar, distribuir, imprimir y enlazar al texto completo, siempre y cuando sea sin fines de lucro y se cite la fuente.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Arteaga Botello, N. (2021). *Alien como arena de disputa cultural: tecnología, capitalismo y Otredad. Paakat: Revista de Tecnología y Sociedad*, 12(22). <http://dx.doi.org/10.32870/Pk.a12n22.667>

* Profesor investigador adscrito al CEII de la Universidad Autónoma de Coahuila, México. Doctor en Sociología por la Universidad de Alicante, España. Miembro del SIN, nivel III. Miembro de la Academia Mexicana de la Ciencia. Correo electrónico: nelson.arteaga@uadec.edu.mx