

ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE

LA PELÍCULA



LEONCIO GONZÁLEZ HEVIA



Círculo Rojo

EDITORIAL

Encuentros en la tercera fase

La película



LEONCIO GONZÁLEZ HEVIA



Primera edición: junio 2020

ISBN: 978-84-1363-622-1

Impresión y encuadernación: Editorial Círculo Rojo

© Del texto: Leoncio González Hevia.

Imágenes: © 1977 Columbia Pictures Industries, Inc. Todos los derechos reservados. Sólo para uso editorial.

Cubierta: © Paul Mann.

© Maquetación y diseño: Equipo de Editorial Círculo Rojo

Editorial Círculo Rojo

www.editorialcirculorojo.com

info@editorialcirculorojo.com

Editorial Círculo Rojo apoya la creación artística y la protección del copyright. Queda totalmente prohibida la reproducción, escaneo o distribución de esta obra por cualquier medio o canal sin permiso expreso tanto de autor como de editor, bajo la sanción establecida por la legislación.

Círculo Rojo no se hace responsable del contenido de la obra y/o de las opiniones que el autor manifieste en ella.

A Ramón García Magadán, Carmen Jiménez, Paco «Kepler» Martínez,
Alberto Esteban, Iván Vélez, Gustavo Bueno Sánchez, Julio Fueyo, la gente
guapa de mi familia... tantos a quienes tengo que estar agradecido.

En la tradición, dos son los sentidos que se han atribuido al término «religión». Cicerón, en *Sobre la naturaleza de los dioses*, afirma que la «religio» proviene de «relegere», en tanto que opuesto a «neglere» (descuidar); es decir, releer, cuidar o vigilar los ritos y libros tradicionales. Otra es la versión de Varrón, Lactancio en las *Divinae Institutiones*, o San Agustín, que entienden la religión como «religare», es decir, reunir o atar al hombre con Dios. Así, para el Obispo de Hipona el cristianismo era un progreso frente al delirio politeísta de Roma, como afirma en *La ciudad de Dios*.

En *El animal divino: ensayo de una filosofía materialista de la religión*, Gustavo Bueno ofrece una revolucionaria interpretación de lo que sean las religiones, tratando de descubrir cuál pueda ser el fondo de verdad que las anima, considerando a las religiones como un fenómeno social y cultural incontestable cuya importancia nadie puede subestimar. La tesis fundamental de este libro tiende a desvincular el lazo que las religiones superiores establecen entre Dios y la religión, para tratar de demostrar que la fuente de la religión no hay que ponerla en Dios o en los dioses, ni tampoco, por supuesto, en los hombres. El libro ofrece una interpretación histórica de la religión: no tiene sentido decir qué es la religión, como si fuera algo permanente, sino cómo se desarrolla. La nueva teoría que se ofrece en este libro consiste, en efecto, en establecer tres fases históricas del desarrollo de la religión, fases que son sucesivas, sin que por ello las anteriores queden borradas por las posteriores, puesto que una fase determinada puede reaparecer o subsistir con otras.

El materialismo filosófico sostiene, frente a las concepciones teológicas (que defienden la religión como una relación del hombre con Dios), que en su origen histórico las religiones nada tienen que ver con Dios (idea muy tardía que resultaría anacrónico utilizar hablando del hombre prehistórico).

Las religiones brotan de una relación originaria de los hombres con otras entidades no humanas pero dotadas de percepción y de deseo, que se identifican, no con fantasmas (extraterrestres, demonios, ángeles) sino con ciertos animales que se enfrentan al hombre desde la época paleolítica y

cuyo reflejo se encuentra en las pinturas rupestres de las cavernas (religión primaria). Estos animales representaban para el hombre paleolítico, y lo encarnaban realmente, el papel de númenes, es decir, de entidades que, sin ser humanas, eran, sin embargo, centros de voluntad y de entendimiento, entidades con deseos y conocimiento a las que había que engañar, rogar, obedecer o matar.

Las religiones secundarias se constituyen, a partir del Neolítico, como una transformación de las religiones primarias determinada por el progresivo control que los hombres llegan a tener sobre esos animales divinos. Las figuras animales representadas en la bóveda de las cavernas se proyectan ahora en la bóveda celeste: es la religión de los dioses, religión mitológica. «El hombre hizo a sus dioses a imagen y semejanza de los animales», y no a imagen y semejanza del hombre, como dijo Feuerbach. Las religiones secundarias cubren toda la época de las religiones supersticiosas, que dan culto a las figuras antropomórficas o zoológicas que llenan el panteón del Egipto faraónico, las culturas hindúes, chinas, mayas, etcétera.

La fase de la religión mitológica es una fase de transición esencialmente falsa, un delirio de la imaginación que se irá descomponiendo lentamente ante la crítica racional de las llamadas «religiones superiores» (la fase terciaria, las religiones filosóficas), cuando los númenes animales sean sustituidos por un Dios único e incorpóreo. Pero justamente en la fase terciaria, la fuente de la religiosidad ya se ha extinguido: ese Dios incorpóreo, el «dios de los filósofos», es un ser al que no se puede rezar, y que no puede hablarnos. La crítica al antropomorfismo y el zoomorfismo religiosos, llevada a cabo principalmente por la filosofía griega, conduce pues a las religiones terciarias, de signo marcadamente monoteísta, y que constituyen el umbral del ateísmo.

Las llamadas religiones superiores (judaísmo, cristianismo, islamismo) mantienen el componente monoteísta, pero complementado por doctrinas «positivas» sobre una supuesta revelación que, de hecho, da lugar a la transformación de los fenómenos religiosos en superestructuras sociales o políticas (principalmente la formación de Iglesias, con sus cultos,

ceremonias, dogmas, etcétera) cuyo funcionalismo alcanza grados muy altos.

Entre estas religiones positivas, el Catolicismo, recogiendo la herencia de la tradición filosófica griega y el derecho romano, es considerado por el materialismo filosófico como la religión más racional, frente al fanatismo musulmán o el irracionalismo protestante, luterano o calvinista. Desde una perspectiva filosófica el catolicismo «se salva» por el racionalismo implícito en la institución de la Teología dogmática.

Dada la situación efectiva de la «Humanidad», transcurrido el segundo milenio del cristianismo, puede decirse que los pueblos no están preparados para organizarse socialmente bajo los auspicios de un racionalismo filosófico y ateo; por consiguiente se hace preciso evaluar el grado de racionalismo actuante en las distintas confesiones religiosas realmente existentes.

Desde el punto de vista histórico, e investigaciones recientes lo confirman, el irracionalismo luterano conduce en línea directa al racismo, el imperialismo depredador, el antisemitismo, el nazismo y las cámaras de gas. Gracias en buena medida al petróleo que consume Occidente, el fanatismo islámico está cada vez más organizado sobre la superficie de la Tierra, en la que parece estar constituyendo un frente común contra el cristianismo, y constituye un verdadero peligro para la «Humanidad». En todo esto sigue funcionando la disputa entre Santo Tomás de Aquino y Averroes. El entendimiento agente contra averroístas. Santo Tomás sostiene que la razón, el entendimiento agente, es individual. Dicho de otra manera, sostiene que es corpóreo. Mientras que Averroes sostiene que es supraindividual. Que nos envuelve a todos los hombres. Que alguien piensa por nosotros. Es la revelación. Es Mahoma. Es el fanatismo. Un terrorismo como el del 11-S es de unos individuos que ponen entre paréntesis su vida. Eso sólo sucede entre los budistas, sean los bonzos que se queman o los kamikazes, y entre los musulmanes. Nunca se da en un europeo o en un americano. Así como el terrorismo individual o el de ETA son, hablando en términos matemáticos, propios de cantidades despreciables, el terrorismo musulmán

es de otro orden, no se trata de cantidades despreciables. Eso es lo que aterra. El Islam no tiene faz visible. Pero la red está extendida por todos los países islámicos. Los Estados Unidos tienen la impresión de ser los dueños del mundo y los garantes de la moral y de las buenas costumbres. Y todo lo que no es eso, es terrorismo. No previeron un movimiento antiglobalización con una ideología compacta. Este terrorismo globalizador y organizado internacionalmente sólo se concibe en el Islam.

Las religiones superiores son incompatibles entre sí, y el supuesto irenismo predicado desde las diversas confesiones sólo tiene viabilidad, de acuerdo con la parábola de los tres anillos, precisamente cuando se eliminan todos los contenidos positivos, irracionales y dogmáticos de cada religión y, por tanto, cuando estas religiones desaparezcan como tales.

El materialismo filosófico entiende que la esencia de la religión tiene su núcleo en el eje angular, en tanto que la religación sólo puede producirse con seres no humanos (un hombre divinizado dejaría de ser hombre). Sin embargo, su cuerpo o determinaciones positivas de la esencia, y su curso o desarrollo, se desenvuelven entre el eje radial y el eje circular (ceremonias litúrgicas). Así, el núcleo de la religión se sitúa en los animales del Paleolítico superior, en tanto que vistos como númenes por los hombres primitivos (religión primaria). La extinción de la fauna del Pleistoceno y la domesticación de los animales daría lugar al politeísmo, a unos númenes carentes de referentes positivos, y «antropomorfizados» —el hombre sería dominador de los animales— (religión secundaria), para después llegar al monoteísmo, donde el Dios al que se da culto apenas tiene referenciales «fisicalistas» (religión terciaria) y se convierte básicamente en una religión civil que religa (de aquí proviene la etimología latina) a los creyentes, y que sería la antesala del ateísmo.

Los novelistas, los guionistas de películas cinematográficas y de televisión sacaron por su parte muy diversas consecuencias que consolidaron el horizonte, ya abierto siglos antes por la literatura y los mitos, de las relaciones del «Género humano» con otros seres corpóreos no humanos capaces de enfrentarse con la «Humanidad». La ciencia ficción

que abrió este horizonte había comenzado unos años antes, en 1938, con *La guerra de los mundos* de Wells, radiada en Nueva York por Orson Welles en un programa célebre.

Después de la Segunda Guerra Mundial, la bomba atómica, junto con el desarrollo de los V1, que abrieron la tecnología de los vuelos espaciales, nos familiarizaron con la idea de que otros seres inteligentes podían enfrentarse a los hombres para bien o para mal. El «Género humano» ya no estaba solo. Los platillos volantes comenzaban a girar en torno a la Tierra. El término «platillo volante» fue acuñado en 1947 por los periodistas del diario «East Oregonian» de Yakima, Washington, Estados Unidos de América, tras entrevistar a Kenneth Arnold, un piloto civil que narró su encuentro con una flotilla de aeronaves que volaban «como platos rebotando en el agua». Millones de rublos gastaron los soviéticos y millones de dólares invirtieron los norteamericanos –Proyecto OZMA, Proyecto CICLOPS, Programa SETI, financiado por la NASA– investigando las posibilidades de vida inteligente en otros planetas; la NASA sigue estimulando estas investigaciones porque a través de ellas el público americano mantiene el interés por sus programas espaciales, que abandonados a sí mismos resultarían excesivamente técnicos o científicos y amortiguarían el entusiasmo de los contribuyentes. La posibilidad de guerras con extraterrestres, como horizonte de la política de las grandes potencias, constituyó una innegable novedad que se instauró en torno a la bomba atómica y sus aledaños.

Si la bomba atómica había puesto en cuestión la existencia misma del «Género humano» y lo había globalizado existencialmente, la consolidación del horizonte de los extraterrestres corroboraba este tipo de globalización existencial del «Género humano» mediante la guerra y justificaba la limitación de la política del desarme nuclear, que se presentaba como imprescindible en los primeros años en el contexto de las relaciones entre Estados humanos. También los extraterrestres podrían poner en peligro la existencia global del «Género humano»; por consiguiente, estaría justificado que el «Género humano», a través de alguna potencia que lo

represente, no se deshiciese del arma absoluta, para utilizarla contra los extraterrestres en caso necesario. Porque a escala nuclear, en donde se dirimen al parecer las últimas claves cósmicas, los hombres podían seguir manteniendo su superioridad contra cualquier tipo de extraterrestre o, por lo menos, podían quedar situados a su mismo nivel. Si se prefiere, la mitología de los extraterrestres podría estar actuando, consciente o inconscientemente, como una «legitimación» de la conservación y producción de las bombas atómicas.

La extinción de la fauna del Pleistoceno y la domesticación de los animales da entonces lugar a unos númenes carentes de referentes positivos, antropomorfos, y el hombre es dominador de los animales: se trata, repito, de la religión secundaria. Particular interés ofrece la pervivencia en nuestra sociedad de las fases primaria y secundaria, y los indicios de un renacimiento de las mismas, en la forma de los sentimientos de interés por los animales que se manifiesta, por ejemplo, en el hecho de la constitución de frentes de liberación animal, sociedades protectoras de animales y buena parte de los movimientos ecologistas, así como en la visión demoníaca o angélica de los animales en la literatura o el cine. Se interpreta, pues, el interés por los extraterrestres o por los OVNI como un renacimiento de la religión secundaria.

Por haber, los hay que creen que los ángeles de la Biblia fueron extraterrestres, que la destrucción de Sodoma se debió a seres de otros planetas, que un OVNI condujo a los Reyes Magos hacia Belén, que Noé era hijo de un visitante del espacio exterior... e interpretan algunos pasajes de el *Ramayana* hindú como presuntas evidencias de antiguos avistamientos OVNI. Pero la continuidad de las creencias cristianas agonizantes no tiene tanto el sentido según el cual los demonios (seres sobrenaturales que ejercen de intermediarios entre dioses y hombres) fueran extraterrestres, como sugieren tantos «ufólogos», cuanto el sentido de que los extraterrestres son los demonios helenísticos.

La aparición de seres de otros mundos sobre una pantalla cinematográfica es casi tan antigua como el mismo cine. En 1902, George Méliès incluía una

fantasiosa visión de belicosos selenitas en su versión del clásico de Julio Verne *Viaje a la Luna*, anticipando el tratamiento que más adelante recibiría la figura del alienígena.

No es hasta mitad de siglo cuando vuelven a aparecer en las carteleras títulos protagonizados por alienígenas. El reencuentro se produce con *El enigma... de otro mundo* (1951), que presenta ya el tema de los platillos estrellados y las perversas intenciones de sus monstruosos tripulantes. Por un lado, la década de los cincuenta conocerá un aluvión de producciones sobre la invasión de la Tierra con consecuencias dramáticas para la reputación de los alienígenas. *La guerra de los mundos* (1953), *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), *La Tierra contra los platillos volantes* (1956) y otras muchas películas contribuyeron a generar un estereotipo de extraterrestre poco distinto del comunista de los tiempos del macartismo. Alguno de estos filmes aportaron elementos que en décadas venideras sazonarán los relatos de abducidos y contactados, como *Invasores de Marte* (1953). Este estilo de producciones fue cultivado todavía en los años sesenta, en una serie de películas japonesas (*Batalla más allá de las estrellas*, 1968) y resucitó en los noventa (*Independence Day* y *Mars Attacks!*, 1996).

Otra tendencia se centraba en el aspecto repulsivo y amenazador de los visitantes de otros planetas. Su cultivo arranca en los años cincuenta (*La masa devoradora*, 1956), pero eclosionó a partir de *Alien* (1979), de Ridley Scott. Filmes como *Inseminoid* (1980), *Xtro* (1982), *Hidden - Oculto* (1987), *Depredador* (1987) y *Species* (1995) nos fueron describiendo los aspectos más íntimos de la biología alienígena.

Pero es posible hallar ejemplos de extraterrestres bondadosos. El primer título de estas características es *Ultimátum a la Tierra* (1951), de Robert Wise, que narra las dificultades que un alienígena encuentra para transmitir a los hombres una advertencia sobre el peligro de las armas nucleares. La pasión, muerte y resurrección del visitante están calcadas de la ortodoxia cristiana, y se verán reproducidas en *E.T.* (Steven Spielberg, 1982). A partir de ella, otras cintas intentarán seguir esta nueva senda: *Starman* (1984),

Cocoon (1985), *Enemigo mío* (1985), *Exploradores* (1985), *Nuestros maravillosos aliados* (1988) o *Abyss* (1989).

Otro grupo de películas tienen en común la ausencia del extraterrestre, que se manifiesta a través de su tecnología (*Planeta prohibido*, 1956; *Stalker*, 1979) o de las consecuencias que tiene para los hombres el descubrimiento de otras formas de vida más avanzadas (*2001: una odisea del espacio*, 1968; *Solaris*, 1971). En ellas se muestra a los alienígenas con un distanciamiento numinoso y divino.

Las restantes películas de este subgénero se adhieren a los mitos contemporáneos de la Ufología: los platillos estrellados (*Hangar 18*, 1980; *El misterio de Roswell*, 1994) y las abducciones; así, *Communion* (1989) y *Fuego en el cielo* (1993) plasman en imágenes las desacreditadas experiencias de Whitley Strieber (escritor de «terror gótico» cuya obra «Communion» hizo célebres a los «grises», supuestos extraterrestres «especializados» en abducciones de seres humanos, bajos, cabezones y de piel grisácea) y Travis Walton, respectivamente.

Abundando en las clasificaciones, la «Guía básica de Extraterrestres de Cine» (<http://www.videodromo.es/monograficos-de-cine/guia-basica-de-extraterrestres-de-cine-i/22959>) es una magnífica recopilación de los extraterrestres más famosos del séptimo arte. En ella se repasan:

- Los seres informes e invasores invisibles: *La amenaza de Andrómeda*, *La guerra de los mundos*, *La masa devoradora*.
- Los invasores de la mente: *Alguien mueve los hilos*, *El pueblo de los malditos*, *Están Vivos*, *Hidden - Oculto*, *La invasión de los ladrones de cuerpos*, *The Faculty*.
- Los monstruos bípedos y cabezones: *El enigma... de otro mundo*, *El hombre que cayó a la tierra*, *Invasores de Marte*, *El terror del más allá* (*El terror del espacio exterior*); *Lifeforce*, *fuerza vital*; *Mal gusto* (*Bad Taste*), *Mars Attacks!*, *Planeta sangriento* (*Queen of Blood*), *Depredador*.

- Nuestros hermanos de las galaxias: *Abyss*, *Alien Nación*, *E.T.*, *el extraterrestre*; *Enemigo mío*, *Flash Gordon*; *K-Pax*. *Un universo aparte*; *Starman*, *Ultimátum a la Tierra*.
- Los parásitos: *Alien*.
- Lo desconocido / seres etéreos: *2001: una odisea del espacio*, *Contact*, *Esfera*, *Solaris*.
- Y los humanos como especie invasora: *Avatar*, *Starship Troopers (Las brigadas del espacio)*.

A lo largo de esas entregas tratan sobre todo tipo de criaturas, desde repugnantes y diminutos seres parásitos, hasta entidades incorpóreas prácticamente todopoderosas. Recaban información acerca de peculiares ciclos biológicos, increíbles mentes-colmena, comportamientos agresivos y comportamientos de lo más cándido; y siguen diciendo, *nos hemos visto reflejados en seres que asemejan una cara oculta de nosotros mismos, mientras otros nos han aterrado por su lejanía y falta de empatía. Algunos ansiaban nuestro mundo y hemos tenido que luchar contra ellos, a otros los hemos ultrajado hasta límites inmorales inmiscuyéndonos en sus ecosistemas. Pero todos ellos han surgido de la imaginación humana y, por extraños que parezcan, llevan algo de nosotros, ya sean nuestros anhelos más altruistas o nuestros miedos e inseguridades más ancestrales.*

Encuentros en la tercera fase

«No estábamos aguardando por una película de ciencia-ficción. Estábamos aguardando por “la” película. *Encuentros en la tercera fase* es, con toda probabilidad, la película más importante de nuestro tiempo. Spielberg pone punto final al formalismo, cruza todas las líneas, rechaza los rótulos y las barreras. La película es apolítica. Su nación es la del filósofo griego que nos dijo que todos éramos ciudadanos del Universo.» (Ray Bradbury)

La más importante película del fenómeno OVNI de todas no es otra que *Encuentros en la tercera fase* (*Close encounters of the third kind*, 1977), el tercer largometraje de un nuevo cineasta aventajado de Hollywood: Steven Spielberg. Después del éxito de su largometraje *Tiburón* (*Jaws*, 1975), y apenas terminado este proyecto, Spielberg comienza a trabajar en su nueva película con una idea que ya venía rumiando desde los días en los que trabajaba en *Loca Evasión*: una película del fenómeno OVNI desde la perspectiva del fenómeno mismo, y cuyo interés estuviera centrado en los encuentros con los famosos platillos volantes.

El verdadero origen de *Encuentros en la tercera fase* estuvo en una historia corta titulada *Experiences*, escrita en 1970. Tres años después Spielberg la amplió y modificó convirtiéndola en *Watch the Skies* (que era la frase final del clásico de ciencia ficción *El enigma... de otro mundo*), una historia parecida a una versión del escándalo Watergate adaptado al mundo de los OVNI. Pero hasta 1976 los productores Julia y Michael Phillips no decidieron producirle la película. Aconsejaron a Spielberg que encargase el guion al calvinista Paul Schrader, y así lo hizo. El atormentado Schrader trasladó sus neurastenias al guion y lo modificó hasta que se convirtió en

una actualización de la vida de San Pablo con extraterrestres de por medio. Spielberg reescribió el guion. Se desató toda una polémica de acusaciones por parte de Schrader, que afirmó que en el guion también habían colaborado Walter Hill, David Giler y Jerry Belson. Lo cierto es que Spielberg sólo reconoció la colaboración de Hal Barwood y Mathew Robbins.

Spielberg le contó la historia a Richard Dreyfuss y el actor mostró su deseo de participar en la película. Pero el director ya había pensado en Steve McQueen como protagonista; sin embargo, McQueen rechazó la oferta porque dijo que era incapaz de llorar en una película. Después Spielberg lo intentó con Dustin Hoffman, Al Pacino y Gene Hackman, pero todos lo rechazaron. Finalmente hubo de conformarse con Dreyfuss.

Todos los miembros del equipo firmaron un compromiso para no hablar de su trabajo hasta que la película estuviese terminada. Cuentan que un día hasta Spielberg fue incapaz de acceder al plató por haberse olvidado su acreditación.

1. Argumento

Un contingente de militares y científicos está reunido en un apartado lugar del desierto de Sonora, en Méjico. En medio de la nada han aparecido una serie de aviones extraviados desde hace más de 30 años. De sus tripulantes no se sabe nada, pero los aviones se encuentran en perfecto estado e incluso con combustible.

(Esta serie de aviones es el punto de partida del mito del triángulo de las Bermudas: la desaparición, el 5 de diciembre de 1945, de 5 torpederos Grumman TBM Avenger en vuelo rutinario cerca de Fort Lauderdale, en Florida. El líder del vuelo era el teniente Charles Carroll Taylor, que lo vemos al final de la película. Esa desaparición desencadenó la mayor operación de rescate náutico después de la Segunda Guerra Mundial. En 1974 el escritor americano Charles Berlitz publicó «El triángulo de las Bermudas», responsable en buena medida de la leyenda en torno a esta zona. En él hace referencia al Vuelo 19, pero armando un relato bastante diferente al real. Berlitz describe a un escuadrón altamente experimentado y volando en un clima soleado. También describía a Taylor como un líder seguro y decidido, cuando ese día se mostró dubitativo y desorientado. Además, añadió que los pilotos avistaron luces extrañas antes de desaparecer. Un último dato inexacto es que los aviones hubieran flotado durante varias horas, facilitando su rescate incluso al día siguiente. Los Avenger habían mostrado, de hecho, hundirse bastante rápido.)

El único testigo del caso es un anciano mexicano que solo puede describir el hecho con estas palabras: «el Sol salió anoche y me cantó». El profesor Claude Lacombe (interpretado por el famoso director de cine francés François Truffaut), una especie de asesor del gobierno norteamericano en los asuntos OVNI, se encuentra en el lugar junto a un grupo de militares norteamericanos, quienes se encuentran sorprendidos ante este hecho. Pero el asunto de Sonora no será un hecho aislado. Lacombe comenzará a encontrar pistas en otras partes del mundo, como en el desierto del Gobi en Mongolia, o en un territorio de la India, sobre la presencia y la influencia de una inteligencia ajena a la humanidad. Por otra parte, la película va a centrar su atención en la experiencia de dos personajes: Roy Neary (Richard Dreyfuss), un ingeniero de redes eléctricas y Jillian Guiler (Melinda Dillon), una ama de casa y madre soltera, quienes tendrán un traumático encuentro con los visitantes del cielo. Roy Neary es despertado en la madrugada para reparar una estación eléctrica que ha sufrido un desperfecto y que ha dejado en tinieblas a la mayor parte del territorio. Roy parte en su camioneta de inmediato, sin saber que esta al filo de vivir una experiencia que cambiará su vida para siempre. En la soledad de la carretera tendrá un encuentro con una fuerte luz que lo baña a él y a su vehículo desde el cielo. Roy, intrigado, saca la cabeza de su camioneta para mirar hacia las alturas, pero la potencia del resplandor le quema la mitad del rostro y le obliga a volver al interior, donde ocurrirá un segundo fenómeno: la gravedad parece cambiar su polo y todos los objetos en el interior del automóvil comienzan a caer «hacia arriba». Mas que asustado, Roy se encuentra verdaderamente sorprendido. El fenómeno llega a su fin igual que comenzó, intempestivamente, y Roy y su vehículo quedan en medio de la solitaria y oscura carretera rodeados del más profundo silencio. Roy vuelve a su casa emocionado y excitado por el suceso, sin saber que las secuelas de aquello pronto comenzarán a resentirse en su vida laboral y familiar. Obsesionado con el encuentro, Roy pronto se verá visitando las carreteras de noche al igual que un grupo de observadores emocionados por las noticias sobre las extrañas luces que se ven en el cielo, y que hacen camping nocturno para

ser testigo del fenómeno. Y es en uno de esos camping cuando se encuentra con Jillian Guiler y su pequeño hijo Barry (Cary Guffey), quienes han estado sufriendo irrupciones en su hogar de los tripulantes de las luces: visitas en medio de la noche que divierten al pequeño Barry pero que aterrorizan a Jillian, quien se encuentra sola e indefensa en su casa rodeada por un extenso terreno rural. Ambos serán testigos esa noche de otro misterioso encuentro con las luces. Volando a ras de la carretera, un grupo de objetos luminosos escapan flotando de un contingente policial que los persigue a alta velocidad. Los tres objetos llegan a la curva de la colina desde donde se puede observar todo el valle y donde se encuentran todos los campistas. Siguiendo una trayectoria recta, los objetos salen del camino para volar hacia el horizonte y convertirse prácticamente en tres pequeñas estrellas que acaban perdiéndose en la noche. Todo ha sido real e incluso la policía misma ha sufrido un percance en la persecución de estos objetos. Neary ahora sabe que no está loco. Su encuentro fue real. Los OVNI existen y por algo están aquí. Con eso en mente, Roy comienza a mostrar trastornos en su personalidad. Una imagen, una figura nebulosa comienza a martillar dentro de su cerebro e intenta acceder a ella por medio de la elaboración de dibujos y de maquetas. Parece ser que el objeto que le obsesiona es una montaña, pero no logra precisar qué montaña es ni la forma que tiene. Llega incluso al punto de comenzar a fabricar la figura con el puré de patatas que se le sirve en la cena. La situación va de mal en peor. Neary no puede pensar en otra cosa que en aquella maldita montaña y acaba perdiendo su trabajo. Su esposa y sus tres hijos, asustados, son testigos de cómo su papá comienza a caer de forma gradual en una especie de locura que lo hace incluso llenar la sala de basura para utilizarla en la construcción de un modelo en gran escala de su obsesión: una montaña en forma de torre que Roy identificará gracias a una noticia en la televisión. Evidentemente, eso hace que su mujer le abandone, llevándose a sus hijos a la vista de los asombrados vecinos. Neary intenta impedirlo. Quiere la comprensión de su mujer, la necesita en su nueva vida, pero ella prácticamente no duda en atropellarle cuando él se abalanza sobre el coche y le suplica que se quede.

Neary pierde su empleo por culpa de un suceso «sobrenatural», pero la verdad es que asistimos a la vida de un hombre ordinario insatisfecho al que de repente se le abre una puerta para encontrar el lugar donde sus fantasías infantiles se hacen realidad. El objeto de su locura no es otra que la montaña conocida como la Torre del Diablo (monumento nacional), un monolito de piedra ígnea situado en Black Hills, Wyoming, y es precisamente en ese lugar donde ha ocurrido un desastre químico de grandes proporciones que obliga a los militares a evacuar a la gente de la zona. Roy Neary intuye que aquel accidente no es real. El gobierno está exiliando a la gente, encubriendo algo que ocurrirá en esa zona, algo sorprendente que debe quedar en total secreto. Neary decide ir. En Wyoming, en medio del caos de la gente que está siendo movilizada y los retenes militares, Roy encuentra a Jillian, quien acaba de pasar por una experiencia terrorífica. Los visitantes, los tripulantes de los OVNI's o lo que sea que fueran, han raptado al pequeño Barry, llevándoselo prácticamente de brazos en una noche de verdadera pesadilla. Posteriormente, Jillian, quien también sufre los embates de ansiedad por exteriorizar la figura de la montaña, logra identificarla y parte hacia allí. Por otra parte, seguimos descubriendo algo más de los científicos, que exploran los mensajes de los alienígenas con radiotelescopios y logran descifrar un patrón de números que corresponde a un lenguaje de base musical. A medida que avanza la película, averiguamos que los científicos saben mucho más de lo que aparentan. Lo extraordinario de *Encuentros en la tercera fase* es su relación con los militares. Hay una alianza entre ellos para ocultar convenientemente el secreto. El proyecto de contacto final en la tercera fase (un contacto físico) en el que tiene lugar un intercambio de humanos, queda enteramente en manos de los científicos. El papel de los militares es actuar como pantalla para encubrirlo todo. En una reunión informativa con personas que han sufrido este tipo de visiones y con representantes de la prensa, los militares explican que no hay pruebas, pese a que cada año los americanos realizan siete mil millones de fotografías. Y lo que resulta más sorprendente, los militares desempeñan el papel de los científicos escépticos

(que es el verdadero propósito de la ciencia frente al fenómeno OVNI). Uno de ellos comenta: «Hay otro tipo de cosas en las que sería divertido creer: la telepatía, los viajes en el tiempo, la inmortalidad, hasta Papá Noel», mientras enseña la foto de lo que parece un platillo volante cuando en realidad se trata de un plato de plástico lanzado al aire por su hijo y fotografiado en ese momento.

(Esto está sacado de las reuniones que hubo, a mediados de los '60, entre los que habían visto OVNI's y los miembros de la Fuerza Aérea de los Estados Unidos. En 1966 se constituyó un comité financiado por dicha Fuerza Aérea para revisar el material más interesante recogido por el *Proyecto Libro Azul*. Dos años más tarde este comité publicó sus resultados como *Scientific Study of Unidentified Flying Objects*, también conocido como el *Informe Condon*, que cubrió las investigaciones de 59 avistamientos de OVNI's en detalle. El comité concluyó que no había evidencia de nada más que fenómenos comunes en los informes y que los OVNI's no merecían una mayor investigación.)

Los militares y los científicos actúan como un estado unido que intenta ocultar lo extraordinario a los civiles, que se encuentran desamparados. Este binomio es presentado como un enemigo, una entidad que trata por todos los medios de que personas ordinarias como Neary no tengan acceso a experiencias maravillosas. Es una actitud bastante egoísta que implica el desinterés de las grandes instituciones por mejorar la vida de los norteamericanos corrientes, o su falta de eficacia. Hay pues un importante elemento liberal, individualista, en confrontación con estos poderes. Lo realmente sorprendente es que Spielberg, que casi siempre ha otorgado una extraordinaria importancia a la familia, es capaz de sacrificarla en aras de un escapismo ante los problemas a los que esa misma familia tiene que hacer frente. La respuesta de Neary es simplemente la huida hacia el Espacio. Juntos, Jillian y Roy deciden que deberán llegar a la Torre del Diablo, pues ahora la obsesión se ha convertido prácticamente en un reclamo. Han sido citados en ese lugar y sienten la necesidad de llegar a esa cita. Las sospechas de Roy son ciertas. El Dr. Lacombe y su equipo han

descubierto que las pistas codificadas que han dejado los visitantes señala un lugar en especial: la Torre del Diablo. El gobierno sabe de qué se trata. Ahí se efectuará el primer contacto con una civilización extraterrestre y tienen que preparar todo para la bienvenida. Por tal razón han urdido el falso plan de contingencia y han sacado de sus hogares a toda la gente cercana a la zona. Roy y Jillian, al igual que varias otras personas que han sentido el «reclamo», han sido finalmente capturados por los soldados y llevados bajo resguardo a la base militar donde se encuentra Lacombe, quien después de un interrogatorio se da cuenta de que esta gente, por alguna razón, es parte del plan de los extraterrestres para su llegada. Han sido escogidos, convocados para algo y ese reclamo se ha convertido en un impulso que no pueden evitar. Lacombe intenta arreglar con las autoridades que se les incluya en el grupo del primer contacto, pero éstas se niegan. Mientras tanto, Roy, Jill y otro hombre del grupo de convocados logran escapar a pocas horas del encuentro y corren montaña arriba. Enterados del escape, los helicópteros militares reciben la orden de esparcir un gas somnífero en la falda de la montaña para detener a los proscritos. Del trío que escapa, solo quedan dos: Roy y Jill. Cuando ambos llegan al lado de la montaña donde va a tener lugar el encuentro, ven desde su posición en lo alto de un risco una sorprendente estructura construida para la llegada de los visitantes, una especie de «ovnipuerto» plagado de científicos en espera del ansiado contacto. Y entonces, de la noche estrellada llegan los primeros visitantes, un grupo de tres pequeñas naves luminosas que pasan sorprendentemente cerca de la pareja y que llegan hasta la pista, donde se mantienen flotando. Los tres objetos en orden repiten una secuencia de cinco notas musicales que se les han entregado a los científicos para que sirvan de base para una comunicación entre ambas civilizaciones. Las cinco notas son reproducidas a su vez por los científicos terrestres, usando un sintetizador conectado a un muro computarizado que decodifica las señales sonoras en forma de rectángulos de luz, como una especie de complemento para la comunicación. Y ésta se inicia con éxito. Y es entonces que detrás de la gran montaña surge como si de una gran lámpara se tratara,

sorprendente, luminosa, enorme, la nave nodriza. Todos en el lugar están anonadados, verdaderamente estupefactos ante la subyugante visión de aquel gigantesco aparato flotando en la noche, como si de una gran pirotecnia se tratara. Y entonces se realiza el intercambio de información entre ambas civilizaciones en forma de un dialogo musical que casi parece un concierto. Entre tanto, Roy y Jill bajan sin ser molestados hasta donde se encuentra todo el contingente terrestre. Los grupos científicos, excitados, se mueven como hormigas por todo el lugar para recabar todos los datos posibles sobre ese histórico momento. Cámaras fotográficas, cámaras cinematográficas, micrófonos, computadoras, todo se encuentra registrando esos magníficos instantes. Roy se encuentra con Lacombe y su equipo, quienes lo reciben prácticamente con los brazos abiertos. Saben que es importante su presencia ahí y lo encaminan al interior de un modulo donde un grupo de humanos, uniformados, presumiblemente científicos y militares, se encuentran a la espera de un intercambio con los extraterrestres. Roy se da cuenta de inmediato que uno de entre todos ellos se irá con los visitantes, se transformará prácticamente en un embajador de la Tierra con nuestros nuevos amigos. La sorpresa es que ahora Roy también está invitado y acepta que se le uniforme como a todos ellos. Afuera, algo nuevo acaba de ocurrir. Una de las compuertas de la gigantesca nave nodriza se abre y del interior se desprende una brillante y blanca luz de donde comienzan a surgir figuras humanas. Son los desaparecidos, gente de varias décadas atrás, soldados japoneses y americanos, niños, ancianos, gente común, quienes descienden confundidos al encuentro de los científicos. Rápidamente son conducidos a otro lugar para atenderlos. Entre todos ellos baja también Barry, quien es recibido por su madre con un fuerte abrazo de alivio y gratitud. Y después de una pausa, llegan a quienes se estaba esperando. El silencio se hace y de la luz surge uno de los visitantes. Es un ser humanoide, blanco, flaco y de extremidades exageradamente alargadas que se pone de pie ante la mirada atónita de todos los terrestres presentes. Y detrás de él aparece un gran grupo de tripulantes. Estos son pequeños, cabezones, de ojos grandes y penetrantes, parecen niños. Bajan

grácilmente de la plataforma de descenso y se mueven como hormigas, observando, explorando, llenos de curiosidad. Lacombe esta maravillado, conmovido casi hasta las lágrimas. El contacto entre dos mundos ha sido posible de la mejor manera. Pero ha llegado también el momento final, la despedida. De uno de los módulos surge el grupo de personas preparadas para el intercambio. Entre ellos esta Roy, quien mira casi divertido a los extraños seres llegar en tropel hasta ellos para seleccionar a uno. Un montón de pequeños y juguetones cuerpos —casi como si fueran duendes— llegan hasta él y lo toman de los brazos para llevarle en grupo hacia el interior de la nave. Roy acepta con alegría su destino y acompañado de sus nuevos amigos es llevado hasta la luz, donde desaparece. Finalmente, otro visitante más, un extraterrestre pequeño, de rostro ovalado, cuello largo, ojos grandes y expresivos y una boca sin labios se muestra frente a Lacombe y su grupo de científicos para dedicarles, con los movimientos de una de sus manos, una despedida conformada por los cinco tonos de amistad y saludo que han unido a las dos civilizaciones. Finalmente, la nave vuelve a elevarse hacia la noche como si fuera un gran y hermoso candil de fiesta y se pierde en la insondable oscuridad del espacio. Pero Lacombe y todos los científicos saben ahora que en esa gran oscuridad del universo ya no estamos solos. Hay alguien ahí, en las estrellas. Y son nuestros amigos.

2. Así se hizo Encuentros en la tercera fase

Relata Spielberg que una noche en Nueva Jersey, siendo él un niño de unos 6 años, su padre le despertó en plena noche. Spielberg entró medio dormido en el coche y su padre condujo durante un rato hasta llegar a un campo. En aquel campo había docenas de personas. Su padre extendió una manta sobre un montículo y se echaron mirando al cielo. Era una lluvia de estrellas. Fue su iniciación en el mundo más allá de la Tierra. Puede que fuese ése el motivo de que Spielberg quisiera explicar historias de otros mundos.

Le influyó Josef Allen Hynek, porque no consideraba los OVNIIs como ciencia-ficción, sino como «especulación científica», a decir de Spielberg.

Hynek, «padre» de la moderna Ufología científica, asesor de la Fuerza Aérea norteamericana en materia de OVNIIs dado su carácter de astrónomo, después de ser contratado para desacreditar el tema OVNI, se dio cuenta del alcance científico de este «misterio» y se consagró a su estudio; fundó el *Center for UFO Studies*, CUFOs, en Illinois, y escribió libros sobre el tema como «The UFO Experience»; colaboró en el guion de *Encuentros en la tercera fase* y aparece fugazmente en el filme, fumando en pipa en la escena del contacto final en la Torre del Diablo de Wyoming.

Hynek trabajó en el *Proyecto Libro Azul*, investigando todos los OVNIIs avistados en los años '50. Era escéptico y no quería creer, como buen científico, pero terminó creyendo. Los informes de los testigos le parecieron muy creíbles. Y encontró tantas similitudes en América y en todo el mundo,

que llegó a creer que el gobierno ocultaba cosas y que tramaba algo. Finalmente, el *Proyecto Libro Azul* se canceló por falta de pruebas, y Hynek dijo que había cientos de casos de OVNI sin explicación. No dijo que vinieran del espacio exterior: dijo que había cosas que no pudieron desacreditar y que eran inexplicables. Spielberg se reunió con él, le utilizó, aprovechó sus conocimientos. Y Spielberg le debe la inculcación de un punto de vista «profesional» en este tipo de reportaje. *Contribuyó a que la película fuese más creíble*, dice Spielberg.

La expresión «encuentros cercanos del tercer tipo» es de Hynek. Las siguientes categorizaciones fueron fundadas por él en 1950 como una forma de clasificar el tipo de encuentro que se tiene con una entidad u objeto, y que fue usado por la fuerza aérea en sus proyectos de investigación del fenómeno.

- Luces Nocturnas.- Cualquier luminosidad anómala que se vea en los cielos nocturnos y que no se ajuste a las posibilidades de luces de aviones, estrellas, meteoros y similares.
- Discos visibles a la luz del día.- Son los que se pueden ver a la luz de día, aunque no sean necesariamente discoidales. OVNI con forma de cigarro, huevo, etcétera, se mencionan aquí.
- Observaciones con radar.- Son aquellos detectados por los radares aeronáuticos y que son observados al mismo tiempo en el lugar donde son detectados.
- Encuentros cercanos del primer tipo.- La observación cercana de un OVNI por un testigo (aproximadamente a 150 metros)
- Encuentros cercanos del segundo tipo.- Un OVNI deja marcas en el suelo, causa quemaduras o parálisis a humanos, asusta a animales o interfiere con los sistemas eléctricos de los motores de los automóviles o con las recepciones de ondas de radio.
- Encuentros cercanos del tercer tipo.- La observación de un OVNI con sus ocupantes.

Posteriormente hay dos clasificaciones más que se agregaron a las de Hynek:

- Encuentros cercanos del cuarto tipo.- Son los casos donde los testigos son secuestrados por los alienígenas.
- Encuentros cercanos del quinto tipo.- Es cuando ocurre la comunicación entre humanos y alienígenas.

Spielberg tenía muchos marcos donde situar la mitología OVNI. Uno de ellos era la historia de un policía. *Los policías son muy creíbles. Si dicen haber visto algo, les crees.* Pensó incluso que el protagonista fuese un militar. Alguien del *Proyecto Libro Azul*. Pero los que llevan uniforme no son como nosotros. No nos identificamos. *Les admiramos, queremos ser como Tom Cruise en Top Gun. Pero no vemos a los que llevan uniforme como ciudadanos de a pie.* Así que debía ser una persona de lo más común. Quería que fuese sobre él, sus padres y amigos. Quería una historia accesible sobre una persona común a la que un avistamiento le cambia la vida por completo, y su vida personal y familiar entra en crisis a medida que su experiencia le obsesiona más y más.

2.1. Preproducción

No está seguro Spielberg de que *2001: una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968) le inspirase más de lo que le intimidaba, porque, dice, *es una gran película*. Lo que le impresionó de *2001* fueron sus efectos visuales. Consiguió la lista de todos los nombres acreditados, y Douglas Trumbull vivía en Los Ángeles. Colin Cantwell también estaba en Los Ángeles. Cantwell hizo el primer gráfico digital de la historia para *Encuentros en la tercera fase*, y generó por ordenador tres discos con luces que volaban por un estadio de fútbol, todo digital. La primera prueba digital para una película. Y fue extraordinaria. Pero todavía no llegaba a la calidad artística y tecnológica que los ordenadores pudieron ofrecer a Hollywood 18 años después. Se habían anticipado 18 años con las pruebas de Cantwell.

Mientras Cantwell seguía investigando, Trumbull dijo que fuesen prácticos y usasen maquetas hechas a la antigua, pero con movimiento. Spielberg podría hacer panorámicas, inclinar y congelar los efectos en el fotograma que quisiera. Y eso a Spielberg le impresionó. Uno de los grandes problemas que enfrentaron en la producción de *Encuentros en la tercera fase* fue el control de movimiento y cómo permitir realmente el movimiento de la cámara durante una toma compuesta.

Siempre ha sido difícil equiparar el movimiento de cámara. En una toma compuesta de primer plano y fondo, la cámara atascaba. Esa era la gran cosa que tenían que resolver. Así que tuvieron un equipo construyendo movimientos electrónicos controlados por ordenador. En *Encuentros en la tercera fase* se usó por primera vez un sistema digital de filmación. Su primer sistema de control de movimiento fue una grabadora estéreo de cuatro pistas con cuatro señales diferentes que funcionaban con cuatro motores diferentes y todas podían cambiar de velocidad. Podían reducir la velocidad, disminuir la velocidad, cambiar de dirección. Así que este fue el comienzo del control digital del movimiento. Tenían dispositivos generadores de señales digitales en la cámara y en la plataforma rodante. Los movimientos de la cámara, incluso los enfoques, se grababan en formato digital. La grabación se cargaba en el ordenador para controlar la cámara fotograma a fotograma en las maquetas. Había panorámicas de 180 grados y François Truffaut camina ante tres OVNI que flotan. Esos OVNI están añadidos, pero pudieron igualar la cámara.

Trumbull se asoció con Richard Yuricich para poner en marcha el Entertainment Effects Group (EEG) en Marina del Rey, California, una instalación que manejaría —y simultáneamente avanzaría las técnicas para— dicha fotografía en miniatura con control de movimiento, composición óptica y tanques de nubes. Trumbull y su equipo capitalizaron las necesidades de la producción, y su incipiente instalación, para experimentar con varias técnicas de efectos visuales.

Si filmas en 35 milímetros anamórfico y haces copias, las tomas pierden calidad y tienen más grano, hay más contraste. Se compensa con un formato

mayor, en este caso de 65 mm, casi el triple del tamaño en cine.

Entertainment Effects Group fue la primera compañía en componer tomas de control de movimiento en 65 mm, para *Encuentros en la tercera fase*. De hecho, el trabajo de efectos, mapas, maquetas, tanques y demás se capturó con cámaras Super Panavision de 65 mm, el negativo de mayor formato que permite una mayor calidad de la imagen final. E hicieron un montaje definitivo en 65 mm. Luego hicieron una reducción anamórfica.

Trumbull, Spielberg y Vilmos Zsigmond no sabían cómo hacer muchos de los efectos y hacían pruebas. Algunas cosas funcionaban, otras no. Había cosas tan complicadas, que tenían que hacer bocetos de todo. Tenían cientos de bocetos. Joe Alves buscaba un ilustrador realmente bueno y llamó a Dale Hennesy, un diseñador de producción. Le recomendó a George Jenson. «Dibuja bien, es detallista y tiene un gran sentido narrativo», le dijo. «Aportó mucho e hizo una gran cantidad de storyboards», dice Alves. Esbozo a esbozo. Spielberg empezó a aprobar algunos conceptos y Jenson los pasaba a color, algo poco usual. El color ayudaba a guiarles en la nave nodriza y a iluminar el plató. Fue muy valioso. Apenas habían estrenado *Tiburón*, Alves entró en *Encuentros en la tercera fase*. Era una pequeña foto, y Spielberg quería empezar a buscar esa extraña topografía. Ese pináculo. Alves fue a los Badlands y a la Torre del Diablo. Fue sorprendente. Lo vio a una distancia de 25 millas. Fue el primer monumento nacional, pero no lo sabía. Regresó con fotos y Spielberg dijo que la Torre del Diablo era la mejor imagen visual. Y así empezó todo.

Spielberg imaginó ese enorme estadio en la otra cara de la Torre del Diablo. Quería que el estadio tuviese unos 300 ó 400 metros de longitud. O más. Una pista de aterrizaje para OVNI's. Y aceleró todo el final de la película según el diseño de Alves de la zona de aterrizaje. No podían rodar en exteriores, porque si llovía estaban perdidos. Empezaron a buscar el mayor plató en interiores de todo el mundo. Encontraron uno en Tillamook, Oregón. Y fueron todos allí. Tenía 90 metros de ancho, 275 de longitud y unos 27 de altura. Era perfecto, pero Georgia-Pacific ocupaba una parte y no se podía compaginar bien con su actividad. Había sierras funcionando

mientras filmaban. Hay muchas naves grandes donde construían cohetes y grandes Boeing 747, pero todas tenían divisiones que lo estropeaban. El único lugar lo bastante grande, de 90 por 90 metros, sin divisiones, era una base militar en Mobile, Alabama, donde habían construido dirigibles. No era lo bastante grande, pero las puertas se abrían por completo y podían ampliarlo. Tuvieron que ampliar la parte trasera con un gran andamio de ocho pisos de altura. Para hacer ese increíble fondo negro tardaron cuatro meses. Era el lugar ideal para ellos, y Alves pudo construir su plató. Parecía el lugar real. Estaba muy bien construido. Tenían la Torre del Diablo y una especie de ciudad rodante. Todas esas unidades estarían en una especie de secciones modulares y móviles. Y eso es lo que hicieron. No se basaron en nada, pero en Houston les dijeron lo que harían si viniese una nave alienígena, los equipos que tendrían. Construyeron esos módulos y alquilaban muchos equipos de las secciones. Querían obtener una imagen visual de las notas musicales. Hablaron de una gran pantalla de televisión, pero Alves quería trabajar en algo que integrase notas y colores. Hizo ese gran rectángulo y había cientos de cables que iban del panel a un teclado. Y alguien desde fuera introducía los colores. Y John Williams encontró esas notas brillantes.

Pregrabaron algo para la nave nodriza y la comunicación mediante esas señales musicales. Antes de ver un guion o algo, un año antes, fueron a los estudios de la 20th Century Fox para grabar con sintetizadores y teclados la secuencia que filmarían al año siguiente. En *Encuentros en la tercera fase* era importante que John Williams fuese un personaje, porque la música era el medio de comunicación. Se comunicaban con luces, colores y música. Spielberg pensó que estaría bien que se comunicasen por lo que nos toca más: la pasión por la música. Spielberg quería sólo cinco notas. John Williams le decía que si podía hacerlo con siete u ocho notas. Spielberg pensó que siete notas harían la melodía demasiado larga, pero cinco notas intuitivamente le parecían más un «hola». Quería sólo un saludo. Cinco notas se lo ponían a Williams más difícil que siete o nueve. Le dijo a Spielberg que saldría mejor. Y Spielberg dijo que no, que ni siquiera

debería ser una melodía. Debería ser como llamar a una puerta. *Ni siquiera es una frase, sólo intervalos musicales*. Williams probó con cientos de permutaciones, intentando encontrar las cinco notas. Había agotado quizás 300 ejemplos de variaciones de cinco notas. Preguntaron a un matemático cuántas combinaciones de 5 notas pueden generarse en la escala de 12 notas. Les dijo que unas 134.000 más o menos. Apenas habían empezado a explorar con 5 notas. Finalmente, exasperados, eligieron la primera de su lista: «Re Mi Do Do Sol». Ahora es muy conocida y a Williams le encanta, porque al principio sólo era una entre otros 300 ejemplos de cinco notas.

2.2. Historias de producción

Cuenta Cary Guffey que Spielberg siempre estaba con él. Era el primer niño con el que había trabajado y casi le adoptó. Su madre cuenta que le pidió que renunciase a él. Eran colegas. Le explicaba cosas. En Hollywood dicen: «nunca trabajes ni con niños, ni con animales, ni con Charles Laughton». No puedes comunicarte con animales, pero sí con niños. Es un don de Spielberg. Comunica bien con los niños. Cary tenía entonces tres años y medio, y respondía muy bien a la ayuda visual. Le llevaba regalos al plató. Le enseñaba el regalo mientras la cámara rodaba. Lo ponía en una escalera, como si mirase a los colores que venían de las nubes. Cuando él mira hacia arriba y sonríe con esos ojos ansiosos, Spielberg desenvuelve lentamente el regalo y retira el envoltorio hasta que sale un cochecito. En la película dice: «¡Juguetes!» Porque le había traído juguetes. Se los quedó. Spielberg siempre se lo explicaba todo. Nunca intentó sorprenderle. La única vez que no le informó fue cuando entra en la cocina y está todo tirado por el suelo. Uno de los chicos del equipo se disfrazó de gorila. Vistió al maquillador de gorila, vistió a otro de payaso y les puso en grandes cajas. Al entrar, tenía que quedarse en la línea. Casi mira la marca, estaba obsesionado con la línea. Se para. Spielberg destapa el payaso. Primero se asusta. Luego indica que retiren la caja del gorila. Susurró, *quítate la cabeza*. Y entonces Cary vio que su amigo el maquillador iba vestido de gorila, y empezó a sonreír.

Es una toma. No puedes repetir. Después del asunto del gorila, aparece Cary en una foto con la cabeza del gorila. Eso da una idea de lo niño que era. Le tapaba entero.

Roy Arbogast era lo que llamaban supervisor de efectos físicos en *Encuentros en la tercera fase*. Se ocupaba de humo, pirotecnia... Si una señal de tren debía balancearse o una furgoneta debía dar una vuelta de campana, Roy lo amañaba. Roy era genial. Dreyfuss va en su furgoneta, ve esa nave, y todas las cosas flotan en el aire. Pensaron que era como Fred Astaire bailando por el techo. Fijó el coche a un cardán y le dio la vuelta. Parecía que estuviese flotando. Los lápices volaban. Lo que hubieses visto es alguien volando. Pero la cámara veía algo constante.

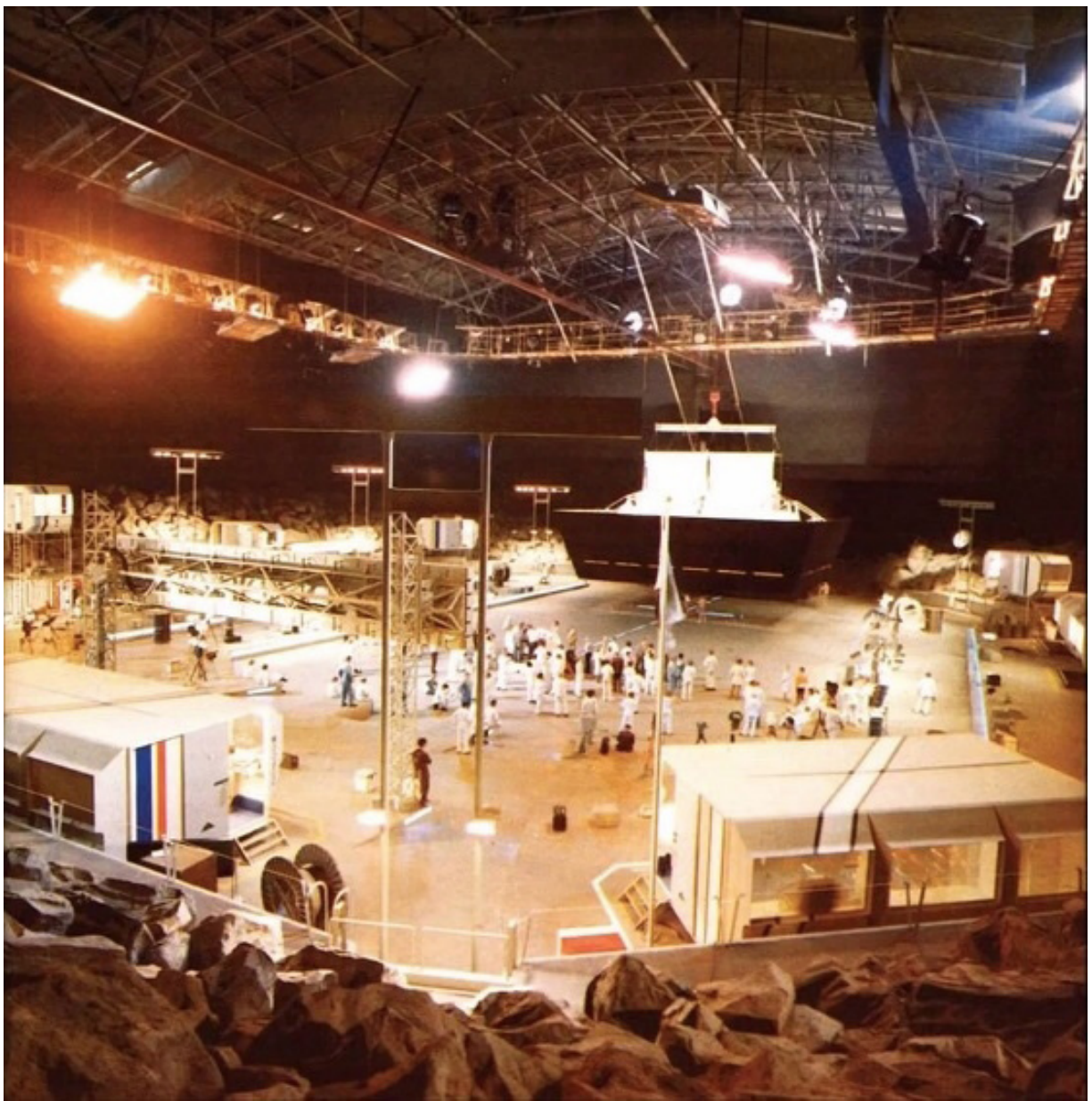
Construyeron una carretera para tener control total de iluminación. Por suerte, había otro hangar junto al suyo. Hicieron la carretera y abrieron la puerta. Así se podía conducir a 50 kilómetros por hora. Guffey quería hacer sus escenas de riesgo. Esa furgoneta que casi le golpea. Quería ser el niño al que deben coger de un tirón y lanzarlo a la cuneta. En el último momento pusieron a un doble para esa escena.

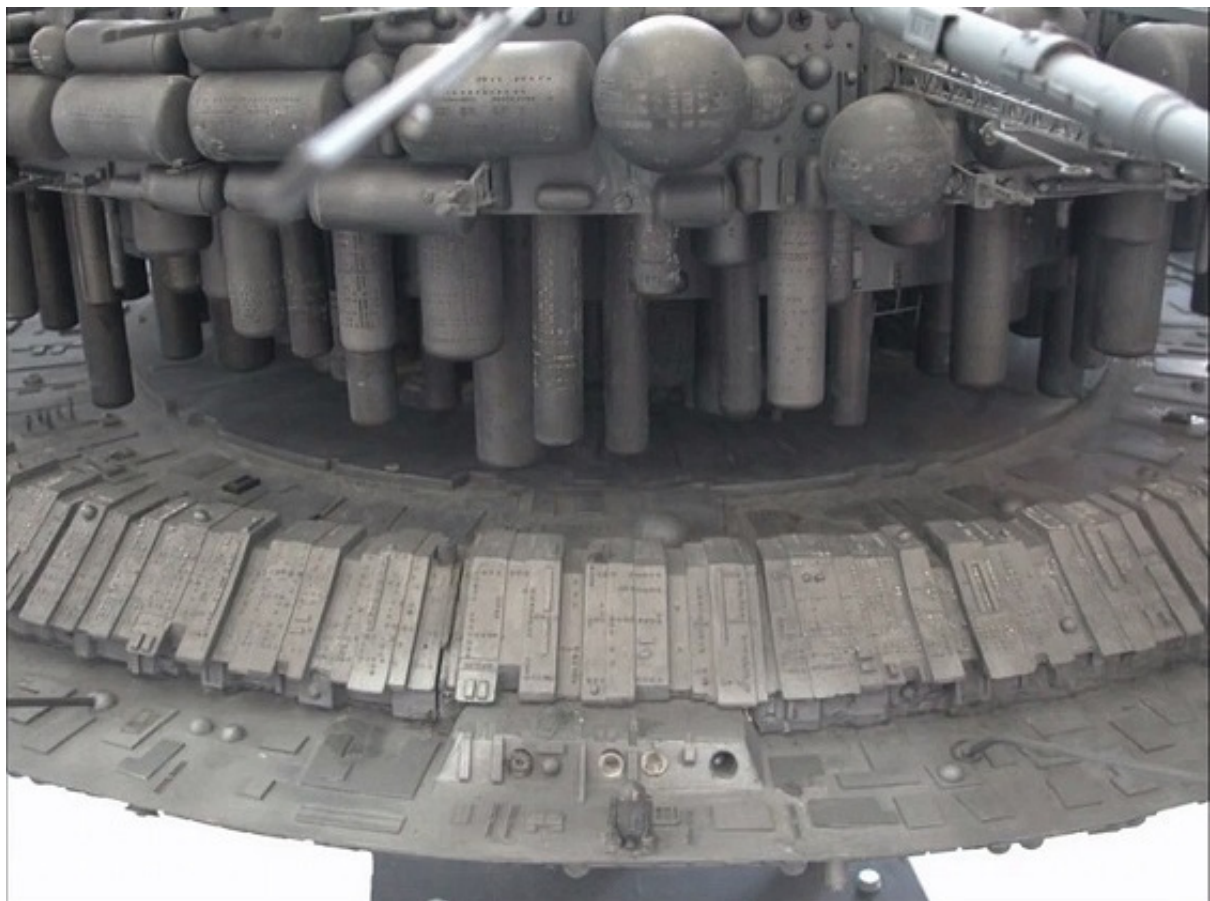
La torre que hizo Dreyfuss la querían imponente. La construyeron en el hangar y luego la llevaron al plató, pero no podían meterla en la casa. Era muy grande. Hubo que cortarla en rodajas y, ya dentro, la reconstruyeron. Por suerte, era de espuma y arcilla. Era como construir un barco en el sótano. Algo así.

La escena de la cocina. Hacía un día caluroso, lluvioso, bochornoso y húmedo en Alabama. Y estaban empapados. Esa casa era un horno. Spielberg dijo, *no lo vamos a ensayar. Sólo os mostraré dónde estáis*. Por la mañana, cuando no hacía tanto calor, Melinda Dillon enseñó a Guffey cómo salir por la trampilla. Spielberg le explicó a Guffey que la cocina iba a volverse loca. La cocina se caía a trozos. Toda la cocina estalló. Los cuchillos asustaron a Dillon. Había cuchillos volando por la cocina. Estaba petrificada. Empezó a gritar. Tenía miedo de que el niño se diese un golpe. Tenía en brazos a Cary y la cocina era una locura. Estaba histérica. Cary pensaba: *Steven no le ha dicho a Melinda qué pasa*. Para él fue divertido.

Muchos le preguntan sobre la trampilla, dice, y que si no le dio mucho miedo con esas luces. Les dice que no, porque su verdadera madre estaba tirando de él. Hubo muchos productos de Encuentros en la tercera fase, como cromos. En uno se ve el brazo de la madre de Cary.

Qué hace Jillian desde que secuestran al niño hasta que aparece en el motel? Spielberg le preguntó: *¿querrían tus padres salir en la película?* Sus padres vivían en el corazón de Kansas. Dijo: *creo que Jillian vuelve a casa con su padre y su madre.* Esa idea emocionó a Dillon, porque sabía que podía contar con ellos. Dijo Spielberg, *lo rodaríamos en su casa. Iríamos hasta allí. Y su hermana también. Toda la familia.* Pero no ocurrió. Quizá fue por el presupuesto. Se trataba de ir dos días a Kansas.







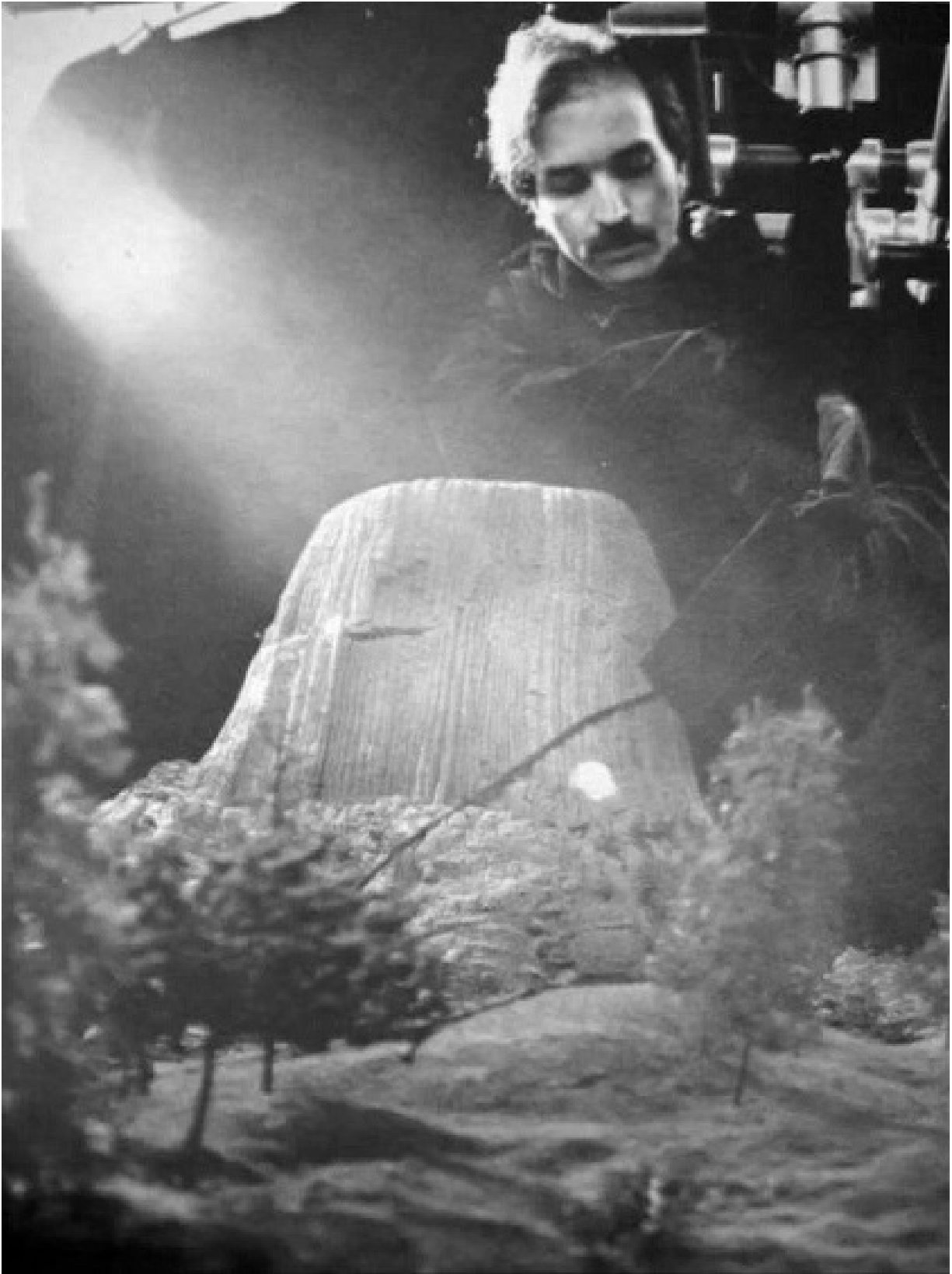


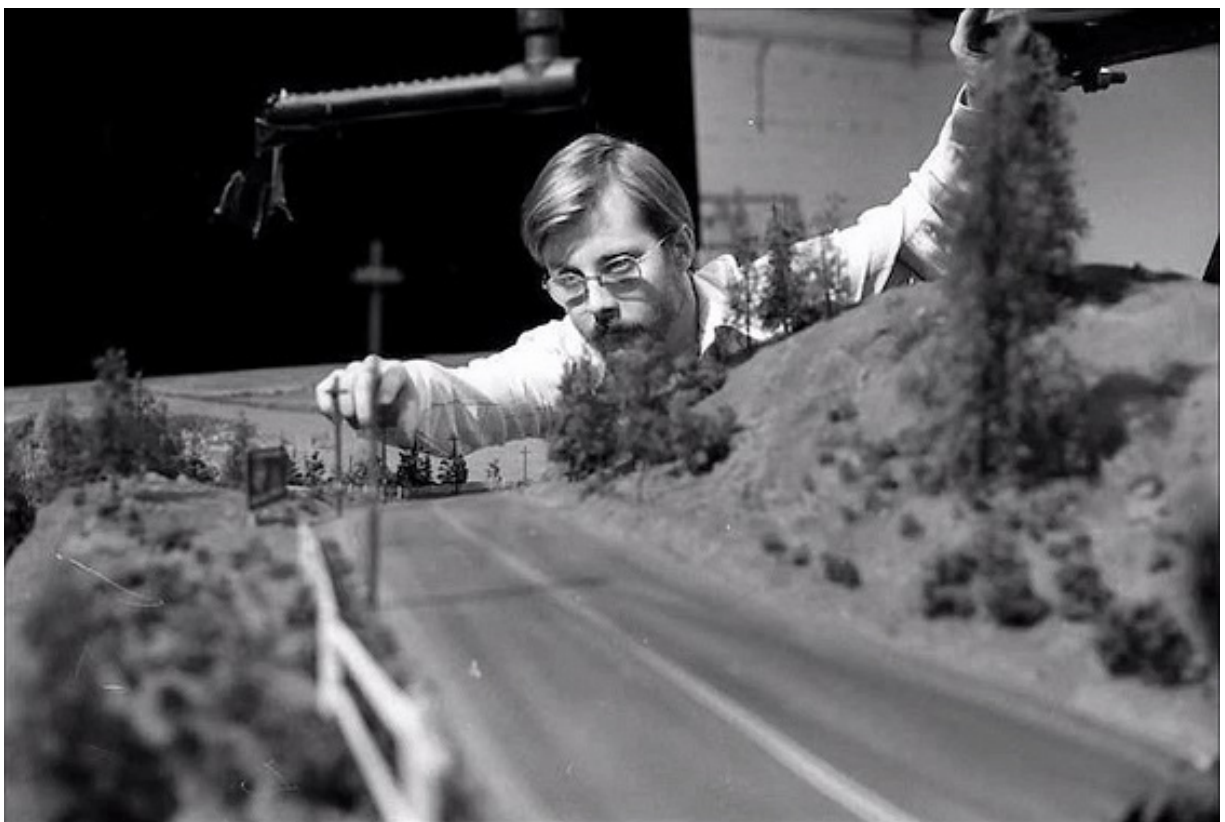


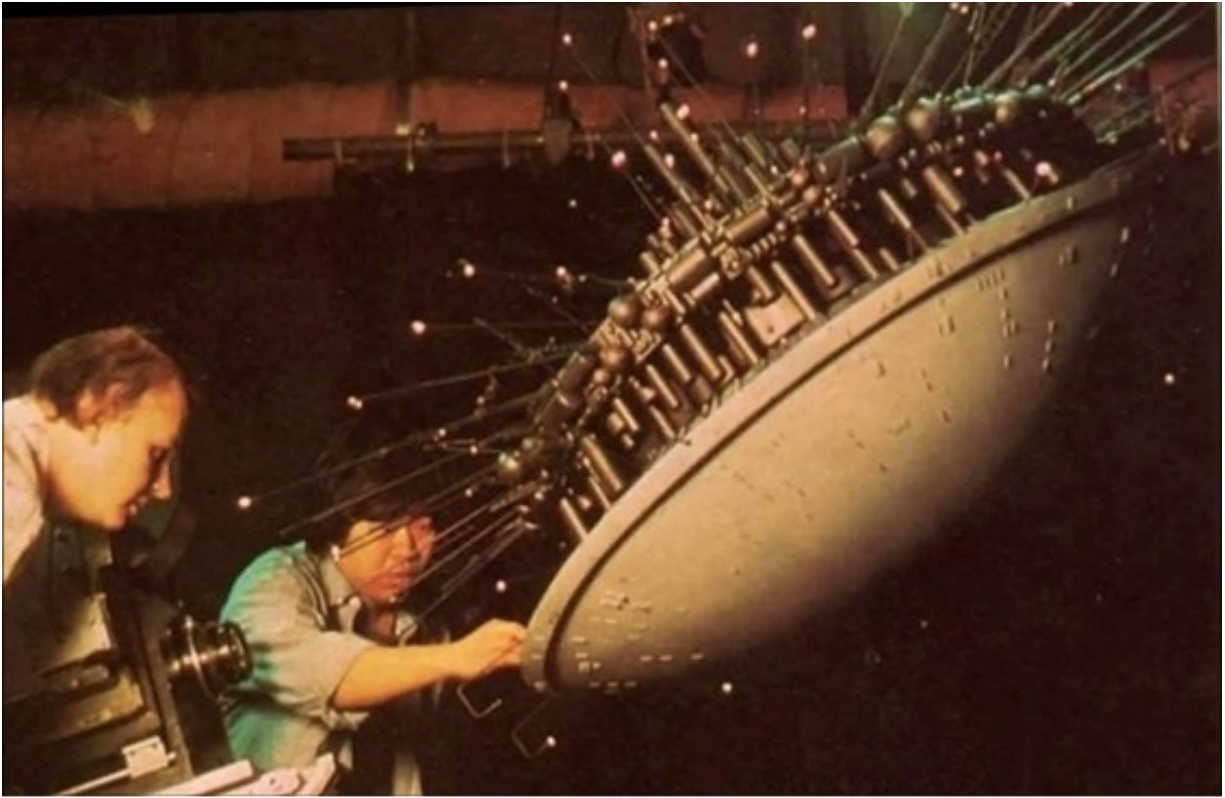




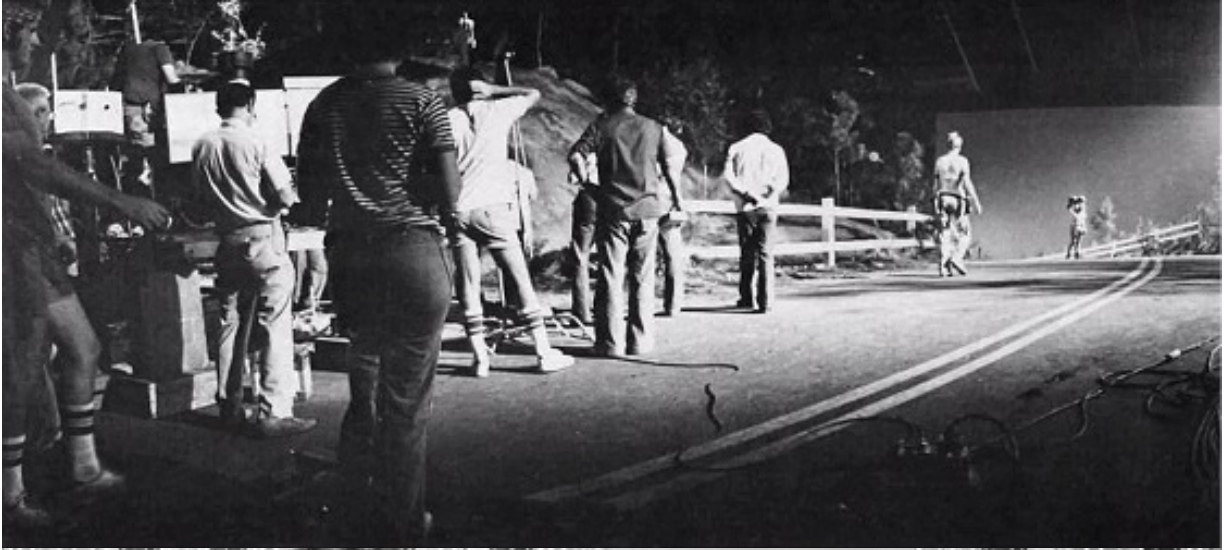










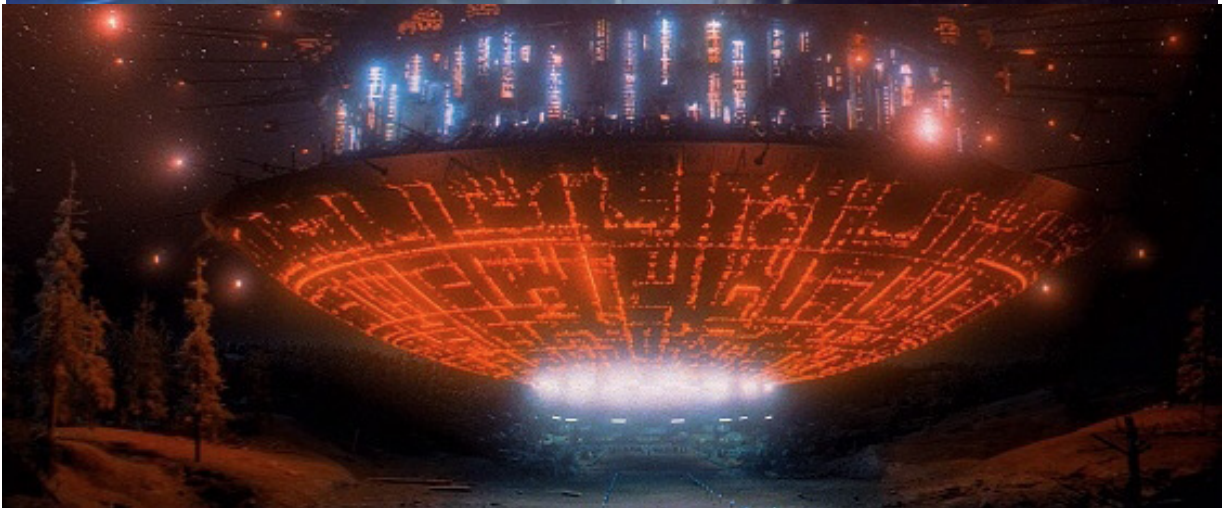












Tenían ese enorme plató, el mayor en interiores. Un campo de fútbol y medio de largo. Truffaut está ahí y Alves pensó: *este gran director va a decirme algo de mi gran plató*. Nada. Pasan las semanas, intiman y van juntos a fiestas. Ningún comentario sobre el plató. A Spielberg se le ocurrió que Jillian sale de viaje en busca de la Torre del Diablo, y llega a ese motel. Fue una idea rápida. En dos días, lo diseñaron y construyeron. Como si fuese para televisión. Y Truffaut entra y dice, *¡esto si es un plató!* Él hacía pequeñas películas francesas, y esto parecía un escenario real y personal. El otro no lo entendía.

Michael Kahn relata que Truffaut entró en la sala de edición y dijo, *me gustaría ver tus recortes*. Se los mostró y se sorprendió. Dijo, *aquí tienes cuatro películas*. En sus películas no rodaba mucho material. Ellos tenían mucho, y eso le sorprendió. *Pero era una persona maravillosa*, dice Kahn. *Respetaba a Steven, y el proceso de montaje. Simplemente, era encantador. Está muy real en el papel. Te lo crees*.

Truffaut no quería risas cuando hablaba inglés, y practicaba. Bob Balaban le daba algunas indicaciones, pero se ponía nervioso. No le gustaba el inglés. Quizás pudo hacer más. Un día tenía la frase: *Pertenecen aquí más que nosotros* (*They belong here more than we*). Practicó mucho y dijo: *Zay bee-long ere Mozambique*. Lo dijo una y otra vez: *Zay bee-long ere Mozambique*. Hicieron camisetas. *Zay bee-long ere Mozambique*. Y las llevaron. Al final debía decir, *Einstein tenía razón*. Se filmaría al cabo de ocho meses, pero hablaba de ello con Balaban y estaba preocupado. *No sabía que mi personaje debía decir esa frase. ¿Es una broma? Estoy preocupado*. Con el tiempo se obsesionó: *no creo que deba decirlo. ¿Y si lo escribe de nuevo? Suena raro*. Le preocupaba esa escena, esa frase. Pasaron los meses y ese día Balaban no le vio. Le vio en la cena y dijo: *creo que he aprendido algo. ¿Sabes mi frase, Einstein tenía razón? He estado meses obsesionado. Hoy teníamos esa escena. Steven ha dicho: «François, no digas esa frase. La dirá otro»*. Me dijo que pensó, *¡ha dado mi frase a otro!* Sólo podía pensar en eso. Dijo, *ahora sé lo que es ser actor. He visto por lo que pasan los actores*. «Nunca le había ocurrido. Son gajes del actor. Cómo

abordar un papel sin tener otras obligaciones. Esa experiencia le otorgó un mayor respeto por el trabajo de actor y, al mismo tiempo, cierto desencanto hacia el trabajo de actor», dice Dreyfuss.

La idea de Spielberg era utilizar tanta luz que deslumbrase la vista. Tuvieron problemas para conseguir suficiente energía eléctrica. Tuvieron que pedir toda la energía disponible en Mobile. Por desgracia, también se necesitaba mucha corriente continua para los arcos, así que tuvieron que llevar a Alabama todos los generadores y todos los arcos disponibles en Hollywood.

Estaban en un hangar en Mobile, a 48°C de temperatura. Llevaban semanas señalando al cielo. Hacía mucho calor. Si te quedabas en uno de esos módulos, podías estar a 60°C. Hacía mucho calor cerca de los focos. Arriba se estaba mejor. Había rumores de que podía llover. Sus condiciones de trabajo iban de la diversión al miedo. Parte del rodaje fue una pesadilla. Esas increíbles tormentas de verano, eléctricas, típicas del sur... Hubo un trueno. De pronto apareció una pequeña luz. Luego creció, y explotó. La mitad sur del hangar estalló. Todo el lado, 28 metros de alto, 45 de ancho, salió volando por los aires, y les dejó bajo los elementos. Tuvieron que rodar de noche hasta que pudieron repararlo.

Spielberg tenía muchas ideas, como unos pequeños cubos de luz que precedían a los alienígenas. Miraban a su alrededor, verificando la situación. Esos pequeños cubos volaban y jugaban, infantiles, alrededor del cámara y de los cubículos con esos equipos científicos. Eran esas cosas deliciosas. Como polvo de Campanilla. Se hicieron fotos de prueba y algunos planos donde habían puesto luces de colores dentro de las cajas, y las movían con cables para rodar y hacer primeros planos. Pero no sabían qué hacer. Necesitaban el nivel de los gráficos digitales actuales. Hoy sería fácil. Entonces era imposible.

Spielberg decía que a pesar del presupuesto, siempre haría más tomas. Deseaba haber fijado un plano. Cuando rodaron la nave con esos sonidos, estalla una gran ventana de cristal de azúcar. No iban a hacerlo, porque se necesitan cinco vidrios para hacer varias pruebas. Spielberg dijo que era tan

importante que se rompiese por la potencia del sonido, que había cerrado personalmente el pago. Sabía lo importante que era y utilizó esa toma en la película.

La nave nodriza no era nada especial. Los efectos se añadieron después. *Fue una situación embarazosa*, dice Cary Guffey. *Llevaba zapatillas de ballet al bajar por la rampa de cristal para no caerme. Para la última secuencia, salgo de la nave y estoy con mi mamá, Melinda. Mi mamá dijo, «debes hacerme creer que no verás más a tus amigos. Se van lejos».* *Llevaba tres meses ahí sin ver a mis amigos. Pensé, no volveré a ver a mis amigos.* Se puso muy triste. Al empezar la escena, comenzó a llorar. Y contagió a Dillon. Todos se pusieron a llorar. Fue un momento muy honesto. Se ganó el apodo de «Cary una sola toma». Era tan espontáneo, que la mayoría de los planos de Guffey son primeras tomas. Spielberg tenía una camiseta, «Cary una sola toma», porque muchas cosas de la película eran primeras o segundas tomas que Spielberg le había preparado. Alves dedicó tiempo a preproducción, y un año al proyecto antes de rodar, así que barajaba muchos conceptos diferentes. Y el alienígena era uno de ellos. Hizo bocetos. Pequeños bocetos de dos criaturas basadas en artículos sobre cómo veía la gente a esos seres. Spielberg quería que fuesen alienígenas, no personas disfrazadas. Su primera idea fue disfrazar a un orangután de alienígena, y que el alienígena se comportase como un simio. Así que consiguieron un disfraz y se lo pusieron a un orangután. También pensó ponerle patines y lanzarlo por una rampa de Mylar. Parecería que flotaba. Todo salió mal. La primera imagen era del cuidador sacando al orangután. Luego el orangután volvía corriendo a él. Era como una masa pegajosa. Había que empujarlo. Si lo soltaba, el orangután volvía. Se subía a la cámara. Cuatro manos lo empujaban, agarraba dos y se subía a alguien. Arrancó la cabeza del disfraz y la tiró. Bajó la rampa hacia atrás. En cinco minutos, Spielberg vio que aquello no iba a funcionar. Así que Plan B: harían marionetas. 70 marionetas de alienígenas y 70 titiriteros encima del andamio. Había que dirigir y rodar una prueba en el plató con algunas marionetas. Iluminación, movimiento de las marionetas, a cuántos

fotogramas rodarían... Trumbull filmó una prueba con esa marioneta que sale flotando y alza los brazos. Era una marioneta con cables. Fue antes de la era digital y si no lo iluminabas para ocultar los cables, no te librabas de ellos. Spielberg hizo una prueba y daba igual cómo lo iluminasen. Tuvieron que usar «gobo». Había grandes arcos, casi 80 arcos en ese hangar. Con 60 titiriteros y con 500 cuerdas era imposible. Era evidente que no sería viable. Lo descartó y su última idea fue utilizar niñas. Se mueven con más gracia que los niños. Cambiaron un poco sus cuerpos para que no pareciesen muy humanos. Utilizaron contraluces. La cámara jugó con ellas, y ellas con la cámara. Spielberg decidió que al filmarlas no las mostrasen mucho. Filmaron sus siluetas y las filmaron con mucha luz, con sobreexposición. Spielberg sólo quería generar formas y misterio en torno a ellas, y no sólo mostrarlas. Había varios grupos de niñas y muchas abandonaron. Empezaron a trabajar meses antes de la secuencia. Susan Heldfond era la coreógrafa. Era una bailarina de verdad. Y enseñó a 70 niñas a moverse y a caminar. Un grupo de danza.

Se suponía que los extraterrestres debían moverse muy deprisa. Iban a filmarlos a una velocidad inferior para dar la sensación de más velocidad. Para acentuarlo, debían arrastrar los pies y mostrarse asustadizos. Al acelerarlo, parecerían moscas revoloteando. Sería emocionante. Mientras, entrenarían también a un grupo de mimos que fingirían ser técnicos de la Tierra. Los mimos irían a ver a los alienígenas a cámara lenta. Así, cuando la cámara acelerase, quedarían bien, y los alienígenas quedarían más rápidos. Pero no se puede trabajar así con humanos. No puedes ir más lento para ir todos a igual velocidad. Algunos tenían cables, flotaban... era complicado. Trabajaron durante meses. No aprovecharon nada. Rodaron muchas cosas que fallaron. Muchas versiones de los alienígenas que luego no funcionaron. En una se suponía que debía entrar Dreyfuss en esa zona sin gravedad y flotar, pero no funcionó, porque no sabían cómo hacerlo.

Cuando sale el alienígena con el que Truffaut se comunica, y sonríe, es una escena dulce. Lo hicieron con uno de los pequeños cabezones. No era convincente. Las manos eran de goma, con largos dedos. La goma se

doblaba en las puntas. Las expresiones faciales no eran gran cosa. Cuando acabó el rodaje lo repitieron, meses después, en Los Ángeles, y quedó fantástico con ese muñeco articulado de Carlo Rambaldi que hacía millones de cosas, un precursor de E.T. Tenía expresiones increíbles. Podías acercarte y rodar entre Truffaut y ese alienígena que no se parecía en nada a los otros. Funcionó bien.

Spielberg quería mostrar que, al igual que en nuestro mundo hay razas, colores y culturas muy diversas, en otros mundos también había razas. Había la raza de los altos alienígenas Giacometti y la de los bajitos con cabezas bulbosas, y la de los flacos, casi ascéticos.

2.3. Efectos especiales

En toda la película no comprendían qué estaban viendo. Los OVNI se hicieron después de la fotografía. Hicieron preparativos en Marina del Rey. Cuando acabaron la fotografía, empezaron a ir cada día a rodar esos efectos. Las primeras pruebas antes de la llegada de Trumbull, y en sus primeras semanas, fueron con platillos volantes. Construir una maqueta, iluminarla, filmarla con humo y moverla. Intentar un enfoque realista. Uno de los mejores ingenios estaba en la montaña, cuando los OVNI vuelan sobre Dreyfuss y Dillon. Roy Arbogast construyó una gran estructura con arcos, con luces de colores de todo tipo, que colgaba de una grúa. La grúa estaba detrás del plató y movía el brazo sobre él. Dreyfuss y Dillon debían agacharse cuando pasase, pero el operador de la grúa no les veía, porque estaba en el otro lado, y se descartó. Filmaron eso con una cámara de 65 mm. Un arco pasaba sobre ellos fuera de cámara y ellos miraban algo inexistente. Cruzaban los dedos porque no habían filmado ni un OVNI. Esperaban a posproducción. Se suponía que habría un disco y una burbuja encima. Era la visión de los años '50 y partieron de ahí. Cuando lo veías en cine era decepcionante. Spielberg decía que los OVNI intentaban imitar cosas que veían en la Tierra para que nos sintiésemos bien. Uno de ellos era como el logo de McDonald's. Era un OVNI elipsoidal. Cuando dos de ellos

volaban juntos, veías el logo volando. Había otro logo trapezoidal. Cuando dos de ellos se alineaban, aparecía el logo de Standard Oil. Éstos no aparecieron en la película. En un momento dado, Spielberg dijo, *¿y si fuese como un Boeing 747 que viene hacia ti con las luces encendidas y no ves el fuselaje, sólo las luces, como un aterrizaje en Los Ángeles?* Esta idea de Spielberg condujo a la «sala de humo» para generar una microatmósfera. Si ves un avión volando hacia ti de noche, con rayos de luz, esos rayos de luz deben aparecer en la atmósfera.

El Entertainment Effects Group hizo avances en cómo la «sala de humo» podía ser usada para filmar miniaturas con control de movimiento y ayudar a darles un efecto de halo, así los rayos de luz que emanaban de las miniaturas de OVNI serían más prominentes. Trumbull también desarrolló técnicas para producir «destellos de lente» intencionales, las formas generadas por la luz que se refleja en las lentes de la cámara.

La «sala de humo» era totalmente negra, con 18 metros de largo, 9 de ancho y 6 de alto. Con un sistema cerrado de aire acondicionado en el que había una máquina que inyectaba humo en la habitación. Había ventiladores que distribuían el aire. La forma del OVNI ya no era importante. Un simple objeto cónico o curvado, o con forma de hamburguesa, sobre el que montarían distintas luces o neón doblado, o una combinación de luces interiores. Si querían rayos de luz, rodaban una exposición en humo, y los tenían. Si querían un efecto diferente, un halo de luz en torno al OVNI que está en la lente, rodaban sin humo. Dos exposiciones diferentes. Un OVNI podía ser la combinación de siete exposiciones en distintos niveles y colores. Hay otros objetos curiosos. Un OVNI es una máscara de oxígeno. Usaron una máscara de oxígeno con luces porque tenía una forma rara. Otro OVNI parece un camión volante. Hay objetos en la película que presentan forma oblicua. No se interpretan como el logo de McDonald's.

Para representar las nubes donde se esconderían las naves espaciales alienígenas, Entertainment Effects Group ideó un efecto de tanque de nubes. Las nubes fueron idea de Spielberg. En el guion ya aparecían esos efectos en las nubes. OVNI que salían de las nubes. Scott Squires pensó en

ese tanque con una mitad de agua salada y la mitad superior de agua dulce. Habría una diferencia en la gravedad entre ambas, invisible para la cámara. Se podía inyectar pintura en el agua dulce y producir nubes. Se obtenía ese efecto atmosférico en que las nubes no bajan más de cierta altitud. Trumbull manipuló personalmente la llegada de las nubes y la inyección de pintura. Conseguían una toma al día. Quizás dos. Un proceso laborioso.

Las estrellas son puntos blancos sobre un fondo negro fotografiadas sobre un soporte de animación. Se rodaba en color negativo, se revelaba y se interpositivaba, y luego iba al departamento óptico. Esos grandes puntos blancos no parecían estrellas. Habían crecido. Eran como pelotas. Es difícil hacer un cielo realista. Hicieron un fondo estándar de estrellas, puntos blancos sobre papel negro. Es para obtener el máximo contraste. No lo fotografiaron ni lo manipularon ópticamente. Era todo animación original. Compusieron una toma en la impresora óptica, con todo: primer plano y fondo. Expusieron el decorado y los OVNI. Antes del revelado, el negativo va al soporte de animación y las estrellas van encima, como una exposición original. Había decorados móviles, ya que las personas pasaban por delante. Esto dio estrellas de calidad hasta el negativo compuesto definitivo, con lo que quedaron más brillantes.

Trumbull le dio a Gregory Jein fotografías de la Torre del Diablo. Quien haya visto la real sabe que es más alta que ancha. La maqueta de rodaje debía ajustarse al formato. Está un poco achatada. Jein dibujó un boceto de cómo se vería la montaña, y Trumbull lo aprobó. Compraron un gran bloque de «muerte verde». Es como espuma. Jein pasó dos días esculpiendo y, cuando Trumbull lo aprobó, hicieron un molde y dos ejemplares de yeso. Te haces una idea de lo grande que es el escenario real con la maqueta y una maqueta del paisaje.

En el guion, Spielberg vio que la nave nodriza era negra como el cielo. Sólo se veía una forma triangular, un agujero en el cielo por donde pasaba y ocultaba las estrellas. Sostuvo esta idea mucho tiempo. La pintó mucho. George Jenson hizo algunos dibujos y la pintó en color. Pero cuando rodaban en Bombay, cada noche al salir del rodaje, Spielberg pasaba ante

una refinería con 10.000 bombillas de 50 vatios, y tubos y cañerías. Era tan complicado y tan industrial, que en lugar de rodear la nave nodriza de misterio ocultando las estrellas, pensó hacerla así de grande, una ciudad en el cielo de un lugar a otro. Le dio a Ralph McQuarrie el concepto de la refinería que había visto y las luces del Valle de San Fernando del revés. McQuarrie fue ilustrador de producción en *Star Wars*. Dedicó dos días a esa pintura, bastante parecida a lo que se ve en la película. Tras el boceto de McQuarrie, empezaron a montar una pequeña nave nodriza. Era de madera y alambre. Trumbull y Steven dijeron, *vamos a incorporar aspectos del diseño de McQuarrie*. «Fue el trampolín de la versión definitiva», relata Gregory Jein. Era un concepto curioso. Uno de los diseños tenía un gran disco por una cara. Como un bol del que salía ese objeto trapezoidal. Como un gran pecho con pezón. La nave nodriza. Es la imagen subliminal tras ese pecho gigante que desciende. Encima había una serie de torres. Recordaba una refinería con tubos y cañerías, pero también sugería los rascacielos de Nueva York. En los tubos había muchos pequeños orificios y neones doblados por Larry Albright, artista especializado. Albright había hecho muchos neones exóticos en los últimos 20 años. Dobló a medida los neones que van dentro de los tubos de aluminio de distintos diámetros, en los que todos, incluso Spielberg, perforaron orificios.

Dennis Muren fotografió la nave nodriza. Jein la hizo y Trumbull preparó las tomas. Richard Yuricich verificó que todo fuera correcto. Spielberg vino y preparó cada una de las tomas. Colocaba la cámara, y marcaba inicio y fin. Luego era cosa de Dennis Muren y de Scott Squires. Estaban todo el día preparando y rodando. Por la noche, Hoyt Yeatman venía a comprobar que todo iba bien. Por la mañana, Squires y Muren lo acababan. Las tomas duraban un día y medio o dos. Rodaron con dos naves: la parte inferior, de 1.5 metros de ancho. La que tiene luces. La otra era la nave entera. Era grande, hecha con plexiglás, fibra de vidrio, acero, contrachapado de madera y tubos de aluminio de una pulgada de grosor, trabajada toda ella con herramientas de joyero. Un tubo de 5 centímetros fijado al suelo lo sostenía todo para que nada cayese. Algo que pesa tanto, si le das un golpe,

seguro que cae. Filmaron con humo. Squires y Muren estaban en una sala con aire acondicionado. Cada diez minutos salían a la sala de humo. No veían ni la cámara. Iban a tientas. Comprobaban la consistencia del humo, que todo estuviese funcionando bien. Y regresaban a tientas a su sala de aire fresco, y esperaban 10 minutos para volver a salir a comprobar cómo iba. En primer lugar rodaron los efectos de la parte inferior. Las luces se proyectaron desde una unidad en el suelo que tenía ranuras. Al abrirse las ranuras, la luz salía y cambiaba. Hicieron varias exposiciones y vieron esos colores alrededor de la nave. Después rodaron el resto, donde se ve la nave entera. Se filmó con humo para que sólo se adivinase la forma, pero la luz la iluminaba desde todos los ángulos.

Hubiese sido previsible que los cielos se abriesen. Que unas nubes enormes revelasen, de modo muy teatral, la nave nodriza. Pero Spielberg pensó que le daría más misterio si surgía de detrás de la montaña. Y una opción como ésa no tiene una lógica que la apoye. Sólo es una imagen en tu mente que te resulta agradable. No lo puedes racionalizar. Es demasiado grande. ¿Estaba oculta en un agujero? Claro que no, pero Spielberg quería sacar esa imagen. Y no dedicó mucho tiempo a cuestionar esas decisiones. Al surgir de detrás de la montaña, en lugar de descender del cielo, la montaña ofrece una escala. ¡La nave nodriza es más grande que la montaña! Eso te da la medida. Hay una toma de la nave cuando se eleva y buscaban primeros planos interesantes que fuesen bonitos. Encontraron un buen ángulo y pensaron, *¿y si ponemos un R2-D2 ahí, colgando cabeza abajo? Sin que sea obvio, sin iluminarlo. Iluminaremos tras él para ver su silueta.* Mirando de cerca el modelo, uno puede encontrar más pequeños modelos escondidos, incluyendo un autobús Volkswagen, un submarino, un buzón de correos estadounidense, una aeronave y un pequeño cementerio. El modelo de la nave nodriza está ahora en exhibición en el Centro Steven F. Udvar-Hazy, en la propiedad del Aeropuerto Internacional Washington Dulles en Chantilly, Virginia.

Robert Swarthe se ocupaba de las estrellas, animación y decorados. Animó las ranuras de luz sincronizadas con la música compuesta antes por

John Williams para que tuviesen las entradas. Le dieron a Swarthe una pista con sonidos de tuba. Y prepararon las entradas de cada sonido y, luego, las entradas de las luces sobre la nave. Swarthe sabía qué colores utilizaban, porque vio esa filmación. nadie le dijo qué colores usar. Hizo lo que creyó adecuado. Todo sincronizó bien. Todo funcionó perfectamente.

Al terminar la secuencia, Spielberg quiso los créditos finales sobre la nave nodriza. Muren tuvo que diseñar algunas tomas. Buscó partes del fotograma donde poner la nave. Si pondría una reducción en una esquina, o grande y en movimiento. En *Star Wars* diseñó tomas de la película. Tenían poco espacio para hacer retroceder la cámara. Pusieron un espejo convexo en un rincón de la sala y, en él, parecía que la nave estuviera a 45 metros en lugar de 9, porque se reflejaba. Hicieron un par de tomas así. Tuvieron que hacer cosas así y fue duro, porque eso pesaba 90 kilos. El equipo de cámara pesaba 45 kilos. Los raíles de las cámaras pesaban 90 kilos. Era duro mover el equipo. Algo que Muren no echa de menos de los antiguos efectos es el peso y la difícil movilidad. Ahora que casi todo es digital, ya no pesa. Puedes poner la cámara donde quieras.

2.4. Poniendo todo junto

Fue la primera película de Michael Kahn con Spielberg. Compartían casa en Alabama. Tenía su sala de montaje en la casa. Salía de la cama y a trabajar. No perdía tiempo en desplazamientos. Le tenía a mano. Revisaban el material y le daba su opinión. *Fue una experiencia fantástica*, dice Kahn. Su primer trabajo de efectos especiales. Tuvieron que montar reacciones a algo invisible. Muestras algo y la gente reacciona. Pero aquí sólo había reacciones. Calculaba su duración. Luego, la duración de la toma. La última escena con los alienígenas tenía mucho material. Más de 30.000 metros de película. Pusieron las bobinas sobre la alfombra. Había rollos que no habían visto. Proyectaron todos los rollos uno a uno. Tomaron notas de cada rollo. Y de todas esas notas, Spielberg decía, *me gusta esa toma. Prueba este orden. Mira a ver si puedes*. Kahn ya había utilizado antes esta técnica.

Usaron el material sin mostrar mucho. *Pero era raro, dice. Llegaron a tal paranoia que veían una nube y decían, la ponemos antes de que la nave descienda. Empezamos a creer en aquello.*

Se montó toda la película. Cuando Spielberg la vio, se dio cuenta de que faltaban 5 ó 6 escenas. No era corta, pero había escenas que no generaban misterio. No sorprendían. Al principio faltaban emociones. Le dijo a Kahn, *tengo que escribir otras seis escenas*. Lo hizo y William A. Fraker las fotografió. Salieron a rodar. En su primer guion, el personaje de Truffaut va al Amazonas y encuentra en plena jungla unos de esos círculos de los sembrados. Y dentro de cada círculo, un bombardero del vuelo 19 desaparecido en el Triángulo de las Bermudas. Pero no había presupuesto para ir al Amazonas a filmarlo. Pensó, *quizás sea más económico hacerlo en el desierto de California y generar una gran tormenta de arena*. También rodó el gran globo terráqueo que salía de la habitación y el descubrimiento de las coordenadas. En el guion no estaba tan detallado. Filmaron algunos insertos de los tornillos. Lo montaron y resultó emocionante. Lo mismo hicieron con el material de la chimenea. Lo estructuras, lo montas, compruebas y ajustas. *Lo que más me divierte son los cambios y los ajustes*, relata Kahn.

En las películas de Spielberg, la música es casi un apoyo narrativo que sigue la historia, la conduce o la describe. Tiene esas tres funciones a lo largo de la película. *Las bandas sonoras de John son personajes de cine*, dice Spielberg. *Steven es el sueño de un compositor*, relata John Williams. Adora la música. La quiere, la necesita, la aprecia, y no cree que una escena falle si entra la orquesta. Le encanta. Si Williams necesita una orquesta más grande, con voces, le encanta. Para él forma parte del mundo del cine. Si la música de *Encuentros en la tercera fase* pudiese dividirse en dos grupos técnicos, uno es de tipo romántico, donde las notas son reconocibles y tienen armonías tonales. Y otro grupo no sería tonal, sería propio de nuestro tiempo, donde no hay relación tonal entre frases, entre notas. Algo caótica. La película exigía ambos enfoques uno sobre otro. Una escena muy tonal, muy literal, muy concreta, y otra totalmente abstracta y disociada en las

conexiones de los intervalos. *Todo el final, toda la escena de saludos y comunicación, y luego la entrega y exaltación, es una gran sinfonía de John*, dice Spielberg. Casi una ópera. Una ópera emocional con algo de *When You Wish Upon a Star* camuflado. Es precioso, fantástico. Es una de sus bandas favoritas de Williams.

2.5. Edición especial

Quería Spielberg que la Columbia le dejase terminar como él quería. Pero en 1977 tenían problemas y querían estrenarla en Navidad. No podía tenerla para Navidad. Insistieron: *debe estar en Navidad. Está en juego la empresa. Contamos con ello. Tiene que ser para noviembre*. De modo que no tuvo opción. Un año después del éxito inicial, Spielberg dijo: *ahora dejadme terminarla. Quiero recortar escenas y rodar más secuencias*. Dijeron, *lo financiamos. Costaría un millón y medio de dólares si muestras el interior de la nave*. Aceptó y puso a Dreyfuss dentro de la nave nodriza, aunque Spielberg nunca lo hubiese hecho. Spielberg quería mostrar que en la nave había muchos seres. Generaron la toma de la pared alienígena. Hicieron cientos de figuras de pequeños seres de una pulgada de alto, con varillas para poder moverlas adelante y atrás. Las fotografiaron a distintas velocidades y parecía que hubiese miles de ellas.

En la edición especial, Steven añadió escenas como la del navío carguero SS Cotopaxi, perdido hacía tiempo. La maqueta no se parecía al Cotopaxi, pero era más espectacular. La llevaron al Valle de la Muerte. Iban a filmarlo en Mongolia, pero acabaron a 150 millas de Los Ángeles. Lo hicieron como en el rodaje de *Darby O’Gill y el rey de los duendes*. Con tomas de perspectiva forzada. Los actores estaban a 400 metros, pero se hizo que pareciera que llegaban al barco. Ese pequeño barco estaba en primer plano y los actores en el fondo. Sin decorados ni cromas, ni gráficos digitales. Un barco pequeño y personas grandes.

En la versión inicial, Dreyfuss conduce y, en el cielo, una luz le sigue. Un punto sutil. En la edición especial añadieron la gran sombra sobre la

furgoneta.

A Kahn siempre le ha encantado la escena de la ducha. Lamentó perderla y en la edición especial pudo recuperarla.

40 años después Spielberg ve en *Encuentros en la tercera fase* ingenuidad, ve su juventud y su optimismo ciego. Y ve cómo ha cambiado. Cada vez es menos optimista, porque tiene 7 hijos en un mundo muy práctico, con decisiones prácticas y presiones de tiempo. Ahora también es productor, pero en 1977 sólo era director, y era más idealista. Ve *Encuentros en la tercera fase* y ve la odisea idealista de un hombre que lo abandona todo para seguir su obsesión. En 2020 no haría *Encuentros en la tercera fase* como la hizo en 1977. No abandonaría a su familia. No los echaría de casa para hacer una montaña de papel machacado, ni les dejaría para irse en una nave espacial. Son privilegios de la juventud. *Encuentros en la tercera fase* le sitúa en el tiempo. Ve quién era él hace 40 años, y quién es ahora.

3. A modo de conclusión

Encuentros en la tercera fase es importante en la Ufología porque gracias a su éxito logró popularizar con más efectividad que otros medios el fenómeno mismo y, lo más importante, no lo retrató como un fenómeno de paranoia y miedo, sino bajo el prisma de un contacto positivo, el encuentro con nuevos amigos del espacio que nos traen una esperanza de transformación, de ser mejores como especie, nuevos y sorprendidos visitantes de un universo que promete maravillas. Mientras que para los extraterrestres de *2001: una odisea del espacio* somos un experimento de la conciencia y la inteligencia trascendente, para los extraterrestres de *Encuentros en la tercera fase* somos la nueva familia en el vecindario a quien se le recibe con un pastel, de quien se espera una buena convivencia y respeto mutuo. El extraterrestre no es pues, expuesto como una amenaza, como en la mayor parte de las películas de ciencia ficción, y simbólicamente ofrece a los espectadores de la Guerra Fría un mensaje de esperanza en cuanto a las relaciones con los «otros». Incluso, el mismo Spielberg lo menciona en una entrevista: «Si podemos hablar con los extraterrestres en *Encuentros en la tercera fase*, ¿por qué no con los Rojos en la Guerra Fría?» La película resulta ser además un gran compendio, un resumen muy bien equilibrado de la mayor parte de la mitología OVNI y en algún momento trata alguno de los elementos clásicos del tema: desapariciones de aviones y barcos así como de sus tripulantes, contacto de

los OVNI's en los radares y con los vuelos comerciales, secuestros extraterrestres, avistamientos en la carretera, las fobias y las obsesiones posteriores a los encuentros, la luz emitida por las naves, la figura del extraterrestre, las conspiraciones gubernamentales de alto secreto, los grupos científicos (como el *Proyecto Libro Azul*) investigadores del fenómeno, son sólo algunos de los tópicos explorados en la película. Los paisajes asociados a esta fenomenología también aparecen en el film, otorgándole una atmósfera misteriosa y maravillosa a la misma historia: carreteras solitarias en la noche, un extenso valle cubierto por la luz de las estrellas desde donde se puede ver el horizonte nocturno, las nubes y las luces del pueblo y, por supuesto, la Torre del Diablo, un lugar que casi parece mágico y místico, casi como predestinado para un contacto con lo maravilloso. Otro gran acierto de la película fue situarla en un contexto cercano a la gente común, al público mismo. La experiencia y el misterio no se reservaba solo para los científicos o los militares, sino que podía ocurrirnos a cualquiera de nosotros y en cualquier momento. Es así que los personajes principales de la película encarnan al americano medio y por extensión al hombre común de muchos otros países. Dreyfuss, a quien le costó mucho obtener el papel aunque había trabajado ya con Spielberg en *Tiburón*, le otorga esta característica a su interpretación, y el mundo alrededor de él, formado por una esposa, unos niños y una vida en los suburbios, otorgan el marco perfecto para hacerlo totalmente creíble. Aunado a esto, hay un elemento en el análisis interpretativo muy importante para explicar la popularidad y el éxito del film, y es que hay un subtexto mítico que se oculta tras la película y es el encuentro con lo divino: el contacto con la divinidad. La película también puede entenderse como una experiencia mística dada en un contexto moderno. Ya otros críticos han encontrado contactos entre esta película y los relatos judeocristianos de la biblia. El encuentro de Roy Neary con el OVNI es casi una representación del encuentro de los profetas bíblicos con la luz de Dios y su viaje a la Torre del Diablo, un símil entre su viaje y el de Moisés para recibir las tablas de la Ley en el monte Sinaí. Neary no es un profeta que enseñe o muestre el

camino espiritual y moral, pero sí un «elegido» por Dios (el Dios de Calvino, diríamos) para manifestar algún deseo en él. La experiencia «mística» de Roy incluye una visión divina que deja sus secuelas en él al igual que ocurrió con Saulo de Tarso, después de su encuentro con el Señor. El encuentro de Roy no lo deja ciego, pero deja la mitad de su rostro quemado. En la misma Biblia se menciona que los encuentros con Dios o su poder también pueden acarrear alguna desagradable manifestación en la salud o el físico de sus testigos. Por ejemplo, exponerse sin protección al poder de Dios que se encontraba encerrado dentro del Arca de la Alianza, podía acarrear la muerte. Al igual que Saulo de Tarso, quien después será conocido como San Pablo, Roy siente una llamada a un lugar en especial donde su destino será finalmente marcado, y al igual que ocurre con varios lugares sagrados, éste resulta ser una montaña. Al final, del cielo baja el «carro sacro» y de su potente luz desciende un grupo de «ángeles», seres envueltos en luz, blancos y benignos; y Roy, como un moderno Elías o Ezequiel, es tomado de la tierra para ser llevado a las alturas. Con esto no se quiere dar a entender que la película haya sido pensada para establecer estos símiles, aunque en el mismo film se da una pista de ello al mostrar en la televisión una escena de *Los diez mandamientos* (Cecil B. DeMille, 1956) mostrando precisamente a Moisés, pero se puede entrever esa conexión mítica que existe entre el fenómeno mismo y los antiguos encuentros con Dios. Se puede dilucidar una estructura similar entre ambas experiencias, porque las dos acaban repercutiendo en el mundo interior de los afectados. Es así que muchas veces, el encuentro con el fenómeno OVNI se convierte también en una especie de experiencia mística moderna. *Encuentros en la tercera fase*, sin embargo, se desprende de otras muchas películas en la creación de sus OVNI. Aunque hay algunos que guardan el diseño del platillo volador, muchos otros toman figuras extrañas, incluso no geométricas, rompiendo de esta manera el molde establecido del disco típico. Los extraterrestres, por su lado, aunque caen dentro de la imagen representativa del ovninauta pequeño y cabezón, se muestran también modificados en dos casos: el primero es un extraño humanoide alargado que

la primera vez que se ve, parece un extraño híbrido de hombre y araña, mientras que el último tiene características diferentes a los pequeños alienígenas humanoides que escoltan a Roy al interior de la nave. Rambaldi habla sobre la fabricación de sus extraterrestres: «La idea era que estuviesen por lo menos 100.000 años por delante de nosotros en el proceso de evolución. No utilizan sus brazos excepto para presionar botones, pero utilizan la mente mucho más que nosotros. Entonces, los brazos son delgados pero la cabeza es grande. En su mundo probablemente se comunican con otras criaturas telepáticamente, por eso los oídos son pequeños. No necesitan de oídos para enfocarse, como nosotros». La película contó con un experto del fenómeno OVNI como asesor; más que un experto, una verdadera figura dentro del campo: J. Allen Hynek. Presidente del departamento de astronomía de la Northwestern University de Chicago, Hynek fue reclutado por la fuerza aérea en 1948 para trabajar en un proyecto para evaluar los informes OVNI de una gran cantidad de testigos de estos casos, el llamado *Proyecto Sign*. También fue asesor para el *Proyecto Grudge* y para el *Proyecto Libro Azul*, según se ha dicho ya.

De 1952 a 1969 el *Proyecto Libro Azul* compiló informes de más de 12.000 avistamientos o eventos, cada uno de los cuales fue finalmente clasificado como «identificado» con un fenómeno astronómico, atmosférico o artificial (causado por el hombre) conocido, o «no identificado». En esta última categoría, aproximadamente el 6 por ciento del total, se incluían los casos sobre los que no había suficiente información para hacer una identificación con un fenómeno conocido.

Una obsesión americana con el fenómeno OVNI estaba en marcha. En el caluroso verano de 1952 una inquietante serie de avistamientos por radar y visuales ocurrió cerca del Aeropuerto Nacional de Washington, D.C. Estos eventos fueron atribuidos a las inversiones de temperatura en el aire sobre la ciudad. Mientras tanto, el número de informes de OVNI había subido a un nivel récord. Esto llevó a la Agencia Central de Inteligencia a instar al gobierno de los Estados Unidos a establecer un panel de expertos científicos para investigar el fenómeno. El panel estaba encabezado por H.P.

Robertson, un físico del Instituto Tecnológico de California en Pasadena, California, e incluía a otros físicos, un astrónomo y un ingeniero de cohetes. El *Panel Robertson* se reunió durante tres días en 1953 y entrevistó a oficiales militares y al jefe del *Proyecto Libro Azul*. También revisaron películas y fotografías de OVNI. Sus conclusiones fueron que el 90 por ciento de los avistamientos podían ser fácilmente atribuidos a fenómenos astronómicos y meteorológicos (por ejemplo, planetas y estrellas brillantes, meteoros, auroras, nubes de iones) o a objetos terrestres tales como aviones, globos, aves y reflectores, no había ninguna amenaza obvia a la seguridad, y no había ninguna evidencia que apoyara la hipótesis extraterrestre. Partes del informe del panel se mantuvieron clasificadas hasta 1979, y este largo período de secreto ayudó a alimentar las sospechas de un encubrimiento del gobierno.

Según se ha apuntado más arriba, en 1966 se constituyó un segundo comité a petición de la Fuerza Aérea de los Estados Unidos para revisar el material más interesante recogido por el *Proyecto Libro Azul*. Dos años más tarde este comité, que hizo un estudio detallado de 59 avistamientos de OVNI, publicó sus resultados como *Scientific Study of Unidentified Flying Objects*, también conocido como el *Informe Condon*, llamado así por Edward U. Condon, el físico que encabezó la investigación. El *Informe Condon* fue revisado por un comité especial de la Academia Nacional de Ciencias. Un total de 37 científicos escribieron capítulos o partes de capítulos para el informe, que cubrió las investigaciones de los 59 avistamientos de OVNI en detalle. Al igual que el *Panel Robertson*, el comité concluyó que no había evidencia de nada más que fenómenos comunes en los informes y que los OVNI no merecían una mayor investigación. Esto, junto con una disminución de la actividad de avistamiento, llevó al desmantelamiento del *Proyecto Libro Azul* en 1969.

Finalmente, *Encuentros en la tercera fase* también resultó un parteaguas gracias a sus magníficos efectos visuales generados por Trumbull, el excelente diseño de producción de Alves, los sorprendentes efectos mecánicos de Arbogast y el diseño de extraterrestres propuesto por

Rambaldi (quien después diseñaría también para Spielberg al famoso E.T.). Actualmente la película cuenta con tres versiones: la original de cine, una especial para la pantalla donde se puede observar el interior de la nave extraterrestre (una especie de gigantesca catedral llena de luces), y una edición del director final que se presenta remasterizada y que logra redondear la visión de una manera perfecta. *Encuentros en la tercera fase* no se convertirá realmente en el modelo a seguir de las películas del fenómeno OVNI, pero es la más importante porque popularizó el fenómeno más que ninguna otra y supo obtener de éste una dimensión diferente al de la experiencia traumática y aterradorante. Lo retrató como una nueva especie de experiencia mística, el encuentro del «Género humano» con otros seres corpóreos no humanos.

La decisión tomada por Spielberg —cine moderno de fuertes raíces religiosas— fue muy mal recibida por la elitista crítica europea, que no supo entender este intento de actualizar el cine religioso revirtiéndolo en una fábula futurista de connotaciones extraterrestres que parece comparar los textos de las Sagradas Escrituras con encuentros científicamente explicables. Y lo que menos se le perdona es que sus películas, desde un punto de vista técnico, sean irreprochablemente perfectas y que, para desesperación de sus detractores, gocen del favor del gran público.

El misterio llegado del cielo, como elemento de bondad, estará representado por la luz y ésta, produciendo calor, marca a sus elegidos ungiendo su rostro con el fuego purificador. La nave nodriza tiene casi el poder divino de otorgar la vida eterna, porque para los que entran en ella el tiempo se detiene —los pilotos desaparecidos treinta años atrás—. Pero la mayor prueba de fe está en que sólo los verdaderos elegidos sienten la presencia de ese ser extraño mucho antes de que se les aparezca. Son como profetas entre los que se elegirán con posterioridad los doce apóstoles —doce son los que consiguen llegar hasta el centro de operaciones—. La imagen viva de esa fe la representa Roy Neary, atormentado en busca de esa verdad que él ignora pero presiente. Por si aún queda la menor duda sobre la intencionalidad del mensaje, aparece la figura de un reverendo que, al

bendecir a los viajeros hacia lo desconocido, dice, refiriéndose a los alienígenas: «Dios ha enviado a sus ángeles para protegernos». Discurso de tan claras intenciones proféticas convierte a Spielberg en un nuevo Cecil B. de Mille que cambia el monte Sinaí por la Torre del Diablo, resucitar a los muertos por devolver a los vivos y la oración invocadora por la escala musical.

Ficha

1977. ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE (*Close Encounters of the Third Kind*)

Ficha técnica. Producción: Columbia, en asociación con EMI. Productores: Julia Phillips y Michael Phillips. Productor asociado: Clark Paylow. Jefe de producción: Joe Ollar. Ayudantes de dirección: Chuck Myers y Jim Bloom. guion: Steven Spielberg. Fotografía: Vilmos Zsigmond, William A. Fraker (escenas adicionales en América), Douglas Slocombe (secuencias en India), en panavisión y metrocolor. Consejero de color: Robert M. McMillian. Fotografía adicional: John Alonzo y Laszlo Kovacks. Segunda unidad de fotografía: Steve Poster. Efectos especiales fotográficos: Richard Yuricich. Fotografía del OVNI: Dave Stewart. Fotografía óptica: Robert Hall, Don Jarel y Dennis Muren. Animación: Robert Swarthe, Harry Moreau, Carol Boardman, Eleanor Dahlen, Cy Didjurgis, Tom Koester, Bill Millar y Connie Morgan. Efectos visuales concebidos por: Steven Spielberg. Efectos visuales: Douglas Trumbull. Coordinadores de los efectos visuales: Larry Robinson, Mona Thal Benefiel y Robert Shepherd. Técnico de video: Eddie Mahler. Montaje: Michael Kahn. Diseño de producción: Joe Alves. Director artístico: Dan Lomino. Decorados: Phil Abramson y Matthew Yuricich. Documentación: George Jensen. Constructor del extraterrestre: Carlo Rambaldi. Efectos mecánicos especiales: George Polkinghorne. Diseño mecánico: Don Trumbull, John

Russell, Fries Engineering. Diseño electrónico: Jerry L. Jeffress, Alvah J. Miller, Peter Regla, Dan Slater. Modeladores: Gregory Jein, J. Richard Dow, Jor Van Kline, Michael McMillen, Kenneth Swenson y Robert Worthington. Música: John Williams. Canciones: *Chances Are* de Al Stillman y Robert Allen, cantada por Johnny Mathis; *When You Wish Upon a Star*, de Leigh Harline y Ned Washington; *The Square Song*, de Joseph Raposo; *Love Song of the Waterfall*, de Bob Nolan, Bernard Barnes y Carl Winge, cantada por Slim Whitman. Vestuario: Jim Linn. Maquillaje: Bob Westmoreland. Títulos de crédito: Dan Perri. Registro de sonido: Gene Cantamesa, Buzz Knudson, Don MacDougall y Robert Glass. Supervisor del sonido Dolby: Steve Katz. Montaje de los efectos de sonido: Frank Warner. Efectos de sonido: Richard Oswald, David Horton, Sam Gemette, Gary S. Gerlich, Chet Slomka y Neil Burrow. Consejero artístico: Doctor J. Allen Hynek. Consejeros: Peter Anderson, Larry Albright, Richard Bennett, Ken Ebert, Paul Huston, David M. Jones, Kevin Kelly, Jim Lutes, George Randle, Jeff Shapiro, Rourke Engineering. Diálogos técnicos: Colin Cantwell. Coordinador de los especialistas: Buddy Joe Hooker. Duración: 135 minutos.

Intérpretes: Richard Dreyfuss (Roy Neary), François Truffaut (Claude Lacombe), Teri Garr (Ronnie Neary), Melinda Dillon (Gillian Guiler), Bob Balaban (David Laughlin), J. Patrick McNamara (el director del proyecto), Warren Kemmerling (Wild Bill), Robert Blossom (el granjero), Philip Dodds (Jean Claude), Cary Guffey (Barry Guiler), Shawn Bishop (Brad Neary), Adrienne Campbell (Silvia Neary), Justin Dreyfuss (Toby Neary), Lance Henriksen (Robert), Merrill Connally (el jefe del equipo), George DiCenzo (Mayor Benchley), Amy Douglass y Alexander Lockwood (los inculcadores), Gene Dynarski (Ike), Mary Gafrey (señora Harris), Norman Bartold (Ohio Tolls), Joseph Sommer (Larry Butler), Reverendo Michael J. Dyer (él mismo), Roger Ernest (hombre de la patrulla), Carl Weathers (policía militar), F. J. O'Neil (miembro del proyecto ARP), Phil Dodds (música del ARP), Randy Hermann, Hal Barwood y Matthew Robbins (los pilotos del vuelo 19), David Anderson y Richard L. Hawkins (controladores

aéreos), Craig Shreeve y Bill Thurman (pilotos), Roy E. Richards (piloto del helicóptero), Gene Rader (Hawker), Eumenio Blanco, Daniel Núñez, Chuy Franco y Luis Contreras (federales), James Keane, Dennis McMullen, Cy Young y Tom Howard (equipo del telescopio), Richard Stuart (conductor del camión), Bob Westmoreland (Clift), Matt Emery (jefe), Galen Thompson y John Dennis Johnston (fuerzas especiales), John Ewing, Keith Atkinson, Robert Broyles y Kirk Raymond.

1980. ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE. EDICIÓN ESPECIAL (Close Encounters of the Third Kind, Special Edition)

La ficha técnica es idéntica a la versión de 1977, sólo hay que complementarla con: Fotografía adicional: Allen Daviau. Supervisor de los efectos visuales: Robert Swarthe. Duración: 132 minutos.

Inicio del rodaje: 14 de mayo de 1976. Presupuesto: 21 millones de dólares. Estreno en Estados Unidos: noviembre de 1977. Premios: en la 50ª edición de los Premios de la Academia® en 1978, Vilmos Zsigmond ganó el Oscar a la mejor fotografía y Frank E. Warner el Oscar al mejor montaje de efectos sonoros. *Star Wars* se llevaría el Oscar a los mejores efectos visuales. Su única competidora en las nominaciones finales, sin embargo, fue *Encuentros en la tercera fase*. La película de Spielberg se ha mantenido como una constante para otros cineastas en la forma de elaborar efectos atmosféricos y el uso de efectos visuales para ayudar a contar una historia convincente.

Bibliografía complementaria

- ALVES, Joe, «Designing a World for UFO's», *American Cinematographer*, vol. 59, nº 1, enero de 1978.
- AUSTIN, C, «*Close encounters of the Third Kind*: director Steven Spielberg», *Filmmakers*, vol. 11, nº 2, diciembre, 1977, págs. 28-30.
- BALABAN, Bob, *Close Encounters of the Third Kind Diary*, Nueva York, Paradise Press, 1978.
- BARONCELLI, Jean de, *Le Monde*, 25 de febrero de 1978.
- BEHAR, Henry, *Première*, nº 14, febrero de 1978.
- — «Rencontre express avec Steven Spielberg», *Image et Son*, nº 327, abril 1978, págs. 28-29.
- BOOKBINDER, Robert, *Las películas de los años 70*, Barcelona, Odín Ediciones, 1996. Contiene comentarios sobre *Encuentros en la tercera fase* (págs. 191-193).
- BRADBURY, Ray, «Sur/Oeste», *Arte-7*, 19 de marzo de 1978.
- COOK, Bruce, «Close encounters with Steven Spielberg», *American Film*, vol. 3, nº 2, pág. 24-29, noviembre de 1977.
- CRUZ RUIZ, Juan, «Spielberg presenta en Madrid *Encuentros en la tercera fase*», *El País*, 17 de febrero de 1978, pág. 29.
- GRACIA, Fernando, «Steven Spielberg», *Libre*, 16 de febrero de 1978.
- HEATHWOOD, G., «Steven Spielberg», *Cinema Paper*, nº 16, abril-junio, 1978, págs. 318-321 y 379.

- HIRSCHHORN, Clive, *The Columbia Story*, Nueva York, Pyramid Books, 1989, pag. 312.
- HODENFIELD, Chris, «Steven Spielberg», *Rolling Stone*, enero de 1978.
- JACOBS, Diane, «Interview with Steven Spielberg», *Millimeter*, noviembre, 1977.
- JAMESON, Robert T. y otros, «Truffaut», *Film Comment*, vol. 21, n° 1, págs. 35-53, enero-febrero, 1985.
- KELLEY, Bill, *Cinefantastique*, vol. 7, n° 2, 1978, págs. 30-31.
- LORENTE-COSTAS, Joan, «Las películas mas famosas de la historia del cine», *Fotogramas*, n° 1.709, fascículo 25, junio 1985, págs. 55-62.
- MARGOLIS, Herbert y MODDERNO, Craig, *Penthouse*, febrero de 1978.
- MCCARTHY, Todd, «Sand Castles», *Film Comment*, vol. 18, n° 3, mayo-junio 1982, págs. 53-59.
- MOLINA FOIX, Vicente, *Fotogramas*, n° 1.666, págs. 53, septiembre, 1981.
- PASTOR, José G., «Charla con Spielberg», *Ya*, 17 de febrero de 1978.
- PÉREZ DE ARTEAGA, José Luis, *Cine para Leer 1978*, Bilbao, Mensajero, 1979, págs. 186-190.
- POSTER, Steve, «The Mind behind *Close Encounters of the Third Kind*», *American Cinematographer*, vol. 59, n° 2, febrero de 1978.
- RISSIK, Andrew, «Close Encounters of an altogether different Kind», *Film Illustrated*, vol. 10, n° 110, noviembre de 1980.
- RUBIO, Miguel, *El imparcial*, 23 de marzo de 1978.
- RUSSELL TAYLOR, John, *Great movie moments*, Nueva York, Crescent Books, 1987, pág. 38.
- S./A., «Steven Spielberg speaks about *Close encounters of the Third Kind*», *American Cinematographer*, vol. 59, n° 1, enero, 1978, págs. 39-42 y 88.
- S./A., «Steven Spielberg», *La Vanguardia*, 18 de febrero de 1978, pág. 38.

- S./A., «Steven Spielberg, director de *Tiburón*, en Madrid», *Pueblo*, 18 de febrero de 1978.
- S./A., *Historia Universal del Cine*, vol. 12, Barcelona, Planeta, 1982, págs. 84-85.
- S./A., *Mad Movies*, n° 42, 1986.
- SICLIER, Jacques, «Steven Spielberg a filmé les OVNI», *Le Monde*, 16 de febrero de 1978.
- SPIELBERG, Steven, *Encuentros en la tercera fase*, Barcelona, Plaza y Janés, 1978.
- — «The unsung heroes or credit where credit is due», *American Cinematographer*, vol. 59, n° 1, enero 1978, págs. 68-70 y 88-89.
- — «The mind behind *Close encounters*», *American Cinematographer*, vol. 59, n° 2, febrero, 1978, págs. 152-153, 170-173 y 198-203.
- — «Dialogue on film», *American Film*, vol. 3, n° 10, septiembre, 1978, págs. 43-53.
- TRUMBULL, Douglas, *Cinefantastique*, n° doble, vol. 6, n° 4/vol. 7, n.º 1, 1978, págs. 36-39.
- ZSIGMOND, Vilmos, «Lights, Camera, Action! for *Close Encounters...*», *American Cinematographer*, vol. 59, n° 1, enero de 1978.

Fuentes bibliográficas y fotográficas

- ARIZA, Luis Miguel. *¡Vigilen los cielos!: La filosofía de la ciencia ficción* (Spanish Edition). (Posición en Kindle1205-1259). Arpa. Edición de Kindle.
- «Behind the Scenes Photos: *Close Encounters of the Third Kind*» - *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=IyCKsv1zZng>
- BENÍTEZ, Gabriel. *CINEMA OVNI: El cine del fenómeno OVNI* (Spanish Edition) (Posición en Kindle890-1134). Bad Koala Books. Edición de Kindle.
- BUENO, Gustavo. *El animal divino*, Pentalfa Ediciones, Oviedo 1985.
- — «Hay que destruir las raíces del islam con el arma del racionalismo». <http://www.fgbueno.es/hem/2001n16a.htm>
- — *La vuelta a la caverna. Terrorismo, Guerra y Globalización*. Ediciones B, Barcelona 2004
- CANTERO, Marcial. *Steven Spielberg*. Ediciones Cátedra, 2006. ISBN: 978-84-376-2211-8
- «CLOSE ENCOUNTERS WITH AN EFFECTS MILESTONE» por IAN FAILES. *VFX Voice - the magazine of the Visual Effects Society*. <https://www.vfxvoice.com/close-encounters-with-an-effects-milestone/>
- *Cómo se hizo «Encuentros en la tercera fase»*, documental dirigido por Laurent Bouzereau (2001).

- *EL ESPAÑOL* - «Vuelo 19: el escuadrón de bombarderos que dio a conocer el triángulo de las Bermudas». https://www.elespanol.com/social/20190225/vuelo-escuadron-bombarderos-dio-conocer-triangulo-bermudas/377962628_0.html
- *Videodromo* | «Guía básica de Extraterrestres de Cine». <http://www.videodromo.es/monograficos-de-cine/guia-basica-de-extraterrestres-de-cine-i/22959>