

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Años 50, años de paranoia. Un género sin lenguaje propio

Autor/es:

La Torre, José M^a

Citar como:

La Torre, JM. (1994). Años 50, años de paranoia. Un género sin lenguaje propio. Nosferatu. Revista de cine. (14):4-13.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40881>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

La invasión de los
ladrones de cuerpos
(*Invasion of the Body
Snatchers*, 1956),
de Don Siegel



Años 50, años de paranoia

Un género sin lenguaje propio

José María Latorre

Aunque en general soy bastante reacio a aceptar explicaciones fáciles, debo reconocer que existe una estrecha relación entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y el nacimiento de la llamada guerra fría con el auge del cine de ciencia-ficción norteamericano, que hasta entonces había estado prácticamente recluido en el *ghetto* de los subproductos y los filmes seriales. Todo empezó el 6 de agosto de 1945: Estados Unidos lanza sobre Hiroshima su primera bomba atómica. Tres días después, la segunda bomba atómica cae sobre Nagasaki. Apenas transcurridos dos años,

el 24 de junio de 1947, un joven negociante norteamericano llamado Kenneth Arnold, "*deportista*" y "*perfectamente equilibrado*" según se destacó en la prensa, vio los primeros platillos volantes mientras pilotaba su avión particular: Arnold declaró haber visto en el espacio nueve aparatos en forma de disco volando a más de mil kilómetros por hora. Nótese que al mencionar el dato de que Arnold era deportista la prensa estaba proponiendo un mensaje subliminal (el deportista es un ciudadano modelo, no un fabulador enfermizo ni un visionario) sin duda para reforzar la credibilidad de

la sensacionalista noticia, mientras que al afirmar que estaba "*perfectamente equilibrado*" aventuraba un diagnóstico médico definitivo para que el hecho fuera verosímil. La opinión pública estadounidense se dividió en dos grupos: hubo quienes creyeron ver en ello la amenaza de una próxima invasión procedente de Marte y hubo otro sector de la población empeñado en afirmar que los susodichos platillos no eran sino sofisticados y perfeccionadísimos aparatos volantes enviados desde Rusia con la misión de espiar y fotografiar el sistema de defensa de los Estados Unidos.

Como era previsible, el cine norteamericano, que con el fin de la guerra acababa de perder la figura recurrente del enemigo nazi o japonés, encontró en esa doble reacción ante la noticia un nuevo filón argumental con el que seguir dando salida a sus exaltaciones patrióticas, reavivando entre el público el rechazo del comunismo a través de la idea de una amenaza de invasión. El cine estadounidense se ha distinguido por muchas cosas, pero también por su necesidad de disponer siempre de un enemigo como blanco narrativo hacia el que apuntar sus historias (el escritor francés Patrick Beson lo destaca en su novela *Julius e Isaac* diciendo que, en aquella época, "el miedo al Rojo ha reemplazado el miedo al Piel Roja").

Una cuestión conduce directamente a otra. Hasta entonces, en Estados Unidos el cine de ciencia-ficción carecía de identidad propia como género y, salvo algunas excepciones -por otra parte poco destacadas- como la irregular **El hombre invisible** (*The Invisible Man*, James Whale, 1933) o la muy decepcionante **Dr. Cyclops** (Ernest B. Schoedsack, 1939), se había desarrollado más bien en el ámbito del barato cine serial sirviéndose de tramas sin ninguna enjundia y de personajes como Buck Rogers, el Capitán América, Batman, Supermán, el Capitán Marvel o Flash Gordon (es decir, convirtiendo a algunos populares héroes del tebeo en protagonistas de filmes de episodios). Había por delante, pues, todo un género por crear. Y, consecuentemente, quien dice un género dice un código genérico, un sistema de signos, unas convenciones narrativas: un lenguaje. Hay que reconocer que a los hombres de cine no les faltó ingenio ni habilidad a la hora de proceder al nuevo bautismo: su ocurrencia no fue tanto recurrir a la

abundante oferta de la literatura anglosajona cuanto la de procurar unir en un mismo discurso los temores de invasiones extraterrestres (asociándolas con lo extraño, con lo extranjero, con lo diferente) y el miedo a las agresiones soviéticas. El cine de ciencia-ficción iba a convertirse así en una efectiva plataforma ideológica para alimentar la xenofobia, asentar con firmeza las excelencias del sistema social y político americano y denunciar las asechanzas y maquinaciones del enemigo (personificado por el comunismo de la Unión Soviética: McCarthy y la caza de brujas no estaban lejos de esta maniobra ideológica).

No debe extrañar, por lo tanto, que muchos filmes de ciencia-ficción surgidos en la época sólo puedan considerarse como tales en virtud del argumento que exponen: no existía un código genérico como -con mayor o menor entidad- sí existía en la comedia, en el melodrama, en el *western*, en el cine negro, en las diversas ramas del árbol del cine de aventuras, en el musical o incluso en el cine de terror. Lo que había eran argumentos de ciencia-ficción planteados y resueltos cinematográficamente de acuerdo con unos códigos lingüísticos y unos modos expresivos extraídos de otros géneros. Aquí aparece la primera contradicción de un género que hasta entonces había estado muy desatendido por la industria: está fuera de toda duda que los argumentos de ciencia-ficción se apoyan sobre un código genérico propio cuya finalidad no es otra que "violentar" el verosímil de la realidad o el codificado verosímil de los géneros cinematográficos que intentan reflejarla o interpretarla, y ésta era una cuestión que no solían plantearse los cineastas norteamericanos de los años cincuenta, quienes se limitaban -los que lo hacían y cuando lo hacían- a, en principio, al-

terar argumentalmente ese verosímil codificado, pero sin hacer caso a las consecuencias formales generadas por esa violentación: se hacía lo mismo que se venía haciendo en otros géneros (y con el mismo lenguaje), variando acaso las propuestas argumentales.

En el fondo del cine de ciencia-ficción siempre existe la idea especulativa del desarrollo científico o tecnológico (terrestre o extraterrestre "utilizado como amenaza": una invención científica, un experimento o un descubrimiento de laboratorio, un avance en el terreno del armamento militar, una nave espacial ideada por civilizaciones más desarrolladas que la nuestra), idea apoyada, como bien decía Joao Manuel Barreiros, sobre una inversión de perspectiva, que deja de ser la habitual de la cultura humanista: la influencia que un mundo en transformación ejerce sobre las personas. Pero sus métodos de filmación, su puesta en escena, provienen de otros campos "más familiares" para el espectador, y por ello mismo más reconocibles y eficaces de cara al efecto popular de su discurso. (Conviene hacer un paréntesis: a poco que se reflexione sobre lo dicho habría que formular una pregunta inmediata: siendo lo "familiar" y lo "reconocible" conceptos opuestos por principio, casi diría que por esencia, a la sustancia o a la naturaleza de lo "fantástico" -y la ciencia-ficción es cine fantástico-, ¿no habría que considerar, en consecuencia, que aquellos viejos filmes de ciencia-ficción no eran más que una derivación o una interesada manipulación de otros géneros como el bélico o el *film noir*? Final del paréntesis).

Téngase en cuenta cuáles son los primeros filmes más afamados del naciente género de la ciencia-ficción norteamericana (al

menos en una segunda fase). **Con destino a la Luna** (*Destination Moon*, Irving Pichel, 1950) es una película divulgativa sobre la necesidad de los viajes espaciales, de espíritu decididamente militarista, que define el espacio como última frontera política. El prestigio que, a pesar de su mediocridad, este filme tiene entre los aficionados proviene del hecho de que es la primera vez que el cine estadounidense pretendía tratar con cierta seriedad el tema de los viajes espaciales (incluyendo, por ejemplo, el detalle de la ruptura de la gravedad terrestre); pero esto, en definitiva, es anecdótico: lo que realmente importa de **Con destino a la Luna** -también como síntoma- es que los militares ocupan en la ficción el puesto que en las novelas del género solía otorgarse a los científicos. Un general, Thayer, vive obsesionado por la idea de que Estados Unidos sea el primer país que alcance el satélite terrestre (su tesis viene a ser: quien alcance la Luna dominará la Tierra, pues desde el satélite se pueden lanzar misiles contra cualquier objetivo de nuestro planeta) y obtiene el apoyo de un grupo de inversionistas apelando a su patriotismo. Los detalles militaristas proliferan en estos filmes, como sucede en otro título considerado básico, pero no menos me-

diocre que el anterior: **El enigma... de otro mundo** (*The Thing from Another World*, Howard Hawks y Christian Nyby, 1951): aquí, un extraño aparato ha caído sobre las nieves del Artico y los observadores que han seguido su trayectoria afirman que no se trata de un meteorito; los miembros de una próxima base polar se encargan de investigar el aparato y consiguen extraer de él a un ser extraterrestre que está aprisionado en un bloque de hielo; al reanimarse a causa del calor, el ser -un vegetal que reproduce con facilidad sus células muertas- busca su alimento entre esa delegación humana formada por científicos y militares. Y aquí es donde aparece la constante de aquellos filmes pioneros: disfrazada como película "de grupo" a la manera de Howard Hawks (parece ser que éste no sólo la produjo y supervisó sino que también filmó algunas secuencias), **El enigma... de otro mundo** no hace sino plantear con malos modales un enfrentamiento entre científicos y militares (entre ciencia y ejército) tomando decidido partido por los segundos: los militares son listos, valientes y prácticos, los científicos son ingenuos, teóricos e irresponsables; los militares ven en el ser a un peligroso invasor, los científicos desean comunicarse (pactar) con él; los

militares arreglan la difícil situación a base de achicharrar a la criatura, subsanando las continuas torpezas de los científicos. Ejemplos estruendosos: el héroe del filme, el capitán Hendry, dice de los científicos que "*son como chiquillos*"; la protagonista femenina define el entusiasmo que siente el científico ante el extraterrestre aprisionado diciendo que "*el doctor es como un niño con un juguete nuevo*". Y ése es el discurso de un filme puesto en escena a la manera de un filme bélico (en el que el enemigo adquiere la difusa forma de un ser vegetal extraterrestre visto, cuando sale, en plano general y a contraluz, por razones presupuestarias): los científicos ponen en peligro al grupo, y por extensión a toda la humanidad, en su tentativa de relacionarse con el "ser", mas ahí están los violentos militares para instalar el orden y salvarnos de la amenaza (véase también al respecto esa secuencia belicista de **La guerra de los mundos**/*The War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953, donde los marcianos fulminan a golpe de rayo desintegrador a quienes intentan tratar con ellos en paz desoyendo los "consejos" de los militares: es inevitable no pensar en una secuencia de cine bélico en la que soldados y pacifistas se enfrentan de dos formas distintas al enemigo y son los segundos los que son ridiculizados o mueren).

Pero no se trataba sólo de cine bélico. Las influencias tonales y formales variaban también según quienes fueran la productora de cada filme y el director y el fotógrafo encargados de iluminarlo y ponerlo en escena. Entre los últimos años cuarenta y primeros cincuenta, la Twentieth Century Fox destacó ofreciendo un cine negro de *look* realista, con blancos y negros fuertemente contrastados, y fue entonces cuando produjo una película que



El enigma... de otro mundo (*The Thing from Another World*, 1951), de Howard Hawks y Christian Nyby

Con destino a la Luna
(Destination Moon, 1950),
de Irving Pichel



es considerada, todavía hoy, un incontestable clásico de la ciencia-ficción cinematográfica: **Ultimátum a la Tierra** (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951). Sin embargo, no hace falta esforzarse demasiado para darse cuenta de que este filme pertenece al género de ciencia-ficción antes por su base narrativa -lo que cuenta- que por su puesta en escena -cómo lo cuenta-, en lo que se aproxima al pensamiento de Asimov, quien manifestaba que la estrella de las historias de ciencia-ficción es el argumento; más aún considerando que su realizador, Robert Wise, era un hombre que solía estar fundamentalmente interesado por el "discurso". Y en **Ultimátum a la Tierra** lo tenía en primer grado: llega a la Tierra una nave espacial procedente de otro planeta tripulada por un extraterrestre llamado Klaatu (Michael Rennie) y una especie de obediente mayordomo para todo (el robot Gor); Klaatu es el mensajero de una advertencia para el género humano: si éste no cesa

en sus agresiones a la Paz Exterior (pruebas nucleares, exploraciones espaciales), la Tierra será destruida por las fuerzas de otros planetas del universo. Generalmente, **Ultimátum a la Tierra** es un filme considerado (y analizado) en función de ese discurso pacifista enmascarado con un clásico argumento de ciencia-ficción (la llegada a la Tierra de una nave extraterrestre procedente de un planeta científicamente más desarrollado que el nuestro), pero lo que su puesta en escena revela no es sino un rancio cine de mensaje servido por una *transfert* de géneros (cosa, por lo demás, bastante habitual dentro del cine norteamericano de la época); es una historia de CF con mensaje desarrollada según los códigos visuales del cine negro producido en aquel tiempo por el Estudio Fox: obsérvese la función de su prólogo, su tono como de documento, el contraste visual de los coches negros sobre los edificios blancos, el de los *jeeps* militares sobre el asfalto húmedo, el de los cañones de

los tanques recortados contra el cielo, la persecución militar y policial al taxi en el que huye Klaatu (que recuerda la persecución de que es objeto Jack Palance en **Pánico en las calles**/*Panic in the Streets*, Elia Kazan, 1950) o la secuencia de la muerte de éste y la de su posterior resurrección a manos del robot Gor. Véase también la función expresiva de luces y sombras, de blancos y negros contrastados (secuencias del hospital en el que está internado Klaatu), que "hermanan" el filme con otros productos Fox de la era Zanuck rodados por directores tan distintos como Kazan, Mankiewicz, Preminger o Hathaway. Tampoco se sitúan lejos de esa óptica las secuencias más abiertamente fantásticas, como la visita de Klaatu a la casa del físico, que en teoría enfrenta dos desarrollos de la ciencia, humana y extraterrestre, pero que en la práctica está iluminada y planificada como si se tratara de un filme de espionaje (línea **Operación Cicerón**/*Five Fingers*, Joseph L. Mankiewicz, 1952, también pro-



ducción Fox, y cuya ficha comparte al menos dos nombres con la de **Ultimátum a la Tierra**: el director artístico Lyle R. Wheeler y el compositor Bernard Herrmann).

Al afirmar esto no sólo pretendo asentar mi idea de que el cine de ciencia-ficción norteamericano de los primeros años cincuenta se distinguía por su indefinición estilística, sino decir también que había realizadores, como Robert Wise, que filmaban cine de género pero no se caracterizaban precisamente por buscarla (al parecer se sentían satisfechos con potenciar el discurso propuesto en el guión), así como demostrar que el *look* de muchos de esos filmes dependía estrechamente de las características del Estudio que lo había producido, lo cual se advierte más en un género todavía por codificar, como es la ciencia-ficción, que en un género ya asentado, con una gran tradición detrás y con unas convenciones propias (como, p.ej., el *western*). Quizás las cosas habrían sido diferentes si los realizadores de filmes de ciencia-ficción hubieran sido directores con fuerte personalidad o, en todo caso, hubiesen estado interesados en adaptar su lenguaje a las necesidades de cada género. Y está claro que Robert Wise no era una cosa ni otra, que Irving Pichel tampoco, y que

Howard Hawks (a través de Christian Nyby), que sí tenía personalidad, sólo se proponía aplicar su filosofía de espíritu de grupo a un argumento de ciencia-ficción haciendo de él una exaltación militar y una ridiculización de la ciencia (más allá del interés que puedan despertar sus filmes, hay que reconocer que Hawks era un cineasta propenso a ridiculizar todo cuanto no entrara dentro de su filosofía personal: véanse **Bola de fuego**/*Ball of Fire*, 1942, **Nace una canción**/*A Song is Born*, 1948, o el experimento científico de **Me siento rejuvenecer**/*Monkey Business*, 1952).

Curiosamente, no fueron los realizadores considerados de primera fila los que acertaron a ofrecer no ya un lenguaje sino, al menos, un "tono" o una "perspectiva narrativa" diferente, sino otros menos conocidos e incluso algunos modestos directores que llevaban a cabo su actividad laboral dentro de la serie B: Joseph Pevney, Fred McLeod Wilcox, Kurt Neumann, Gordon Douglas, Byron Haskin, Joseph Newman, Jack Arnold *e altri*. Las causas me parecen bastante lógicas y tienen poco que ver con inquietudes creativas:

o El cine de ciencia-ficción había llegado a tener tanta aceptación popular que muchos Estu-

dios se vieron forzados a concederle una atención preferente por medio de una constante producción de filmes baratos (pese a todo, las fuertes inversiones seguían reservándose para el cine de gran espectáculo). Al tratarse de películas de bajo presupuesto, se cedía su control a directores expertos en rodajes rápidos, poco o nada preocupados por el hecho de ser considerados "autores", menos aún de discursos y mensajes, y desinteresados de lo que podría llamarse el verosímil psicológico. El objetivo de esos realizadores era contar de la mejor forma posible un argumento sencillo y atractivo.

o Siendo, como eran, películas de producción fácil y de ambiciones limitadas, tanto los Estudios como los productores dejaban cierta libertad de movimientos al director (que previamente había sido elegido por su capacidad para filmar con rapidez y por la condición de no resultar molesto a causa de sus pretensiones). Y si esa libertad de movimientos dio como fruto no pocas ingenuidades en los tratamientos escénicos y en los retratos psicológicos de los personajes -que el paso del tiempo han hecho tan evidentes como molestas-, también fue causa de algunos hallazgos imaginativos, a veces incluso de lenguaje, que hoy aparecen como lo más logrado en la globalidad de la CF cinematográfica de aquellos años, hecha más de fragmentos que de logros globales. Pero es necesario advertir que el hecho de que los encargados de poner en escena los filmes de ciencia-ficción casi siempre fueran directores de segunda fila, desconocidos o de la serie B, también creó inconvenientes: cuando los filmes en cuestión contenían más o menos soterradamente elementos discursivos (morales, políticos, sociales, como sucede en las risibles películas realizadas por Roger Corman en los



Quando los mundos chocan (*When Worlds Collide*, 1951), de Rudolph Maté

años cincuenta), la falta de personalidad de esos realizadores hacía que a veces rozaran el ridículo, como sucede en otro título de los considerados clásicos: **Cuando los mundos chocan** (*When Worlds Collide*, Rudolph Maté, 1951).

Este filme, realizado por el responsable de la magistral fotografía del **Vampyr, la bruja vampiro** (*L'étrange aventure de David Gray*, 1931) de Dreyer, propone nada menos que una variación sobre la página bíblica del Arca de Noé aplicada a una historia apocalíptica, de conexiones igualmente bíblicas: una estrella, Bellus, y su planeta, Zyra, se aproximan a la Tierra; los científicos saben que el progresivo acercamiento de Zyra desencadenará una serie de catástrofes terrestres y que, por último, Bellus entrará en colisión con nuestro planeta; se sabe incluso cuál será la fatídica fecha: el día doce de agosto; el final de la vida terrestre parece, pues, irreversible; la salida que urden los personajes del filme es construir otra Arca de Noé en forma de cohete para trasladar a algunos escogidos terrícolas hasta el planeta Zyra y comenzar allí una nueva civilización. El libro del Génesis se une con el libro del Apocalipsis de Juan. Pero este planteamiento, tan sugerente, no está desarrollado más allá de lo anecdótico y del imbécil chiste cuartelero (hay quienes encienden cigarrillos con billetes de banco) hasta hacerse decididamente insoportable (ahí está, para empezar, el detalle de que todo el problema se concentra en Estados Unidos: el resto del planeta puede morir bajo maremotos y lluvias de fuego): si este proyecto de la nueva Arca de Noé mira sólo hacia cuarenta pasajeros, hacia cuarenta "elegidos", y teniendo en cuenta que se dice que en el proyecto trabajan seiscientos operarios (número de terrícolas concedores del



Ultimatum a la Tierra
(*The Day the Earth Stood Still*, 1951),
de Robert Wise

trabajo al que hay que añadir los mandatarios americanos, otros dirigentes y jerarquías eclesiásticas que seguramente preferirían seguir viviendo, aunque fuera en otro planeta, antes que ver a Dios), ¿qué espectador puede admitir, sin echarse a reír a carcajadas, que los cuarenta tripulantes serán elegidos simplemente porque todos ellos son técnicos excelentes? Este nada encubierto discurso posibilista sobre pragmatismo y democracia americana, tan ingenuo que casi parece un chiste, no podía haber funcionado ni aun en manos más expertas que las de Rudolph Maté; en las suyas, no pasa de ser una cadena de torpezas e ingenuidades contadas según la convención narrativa del académico plano-contraplano (convertido en plano general cuando se trata de mostrar el espectáculo: multitudes o construcción del cohete).

Muy diferentes son los casos de dos filmes realizados por el modesto Jack Arnold, **La mujer y el monstruo** (*Creature from the*

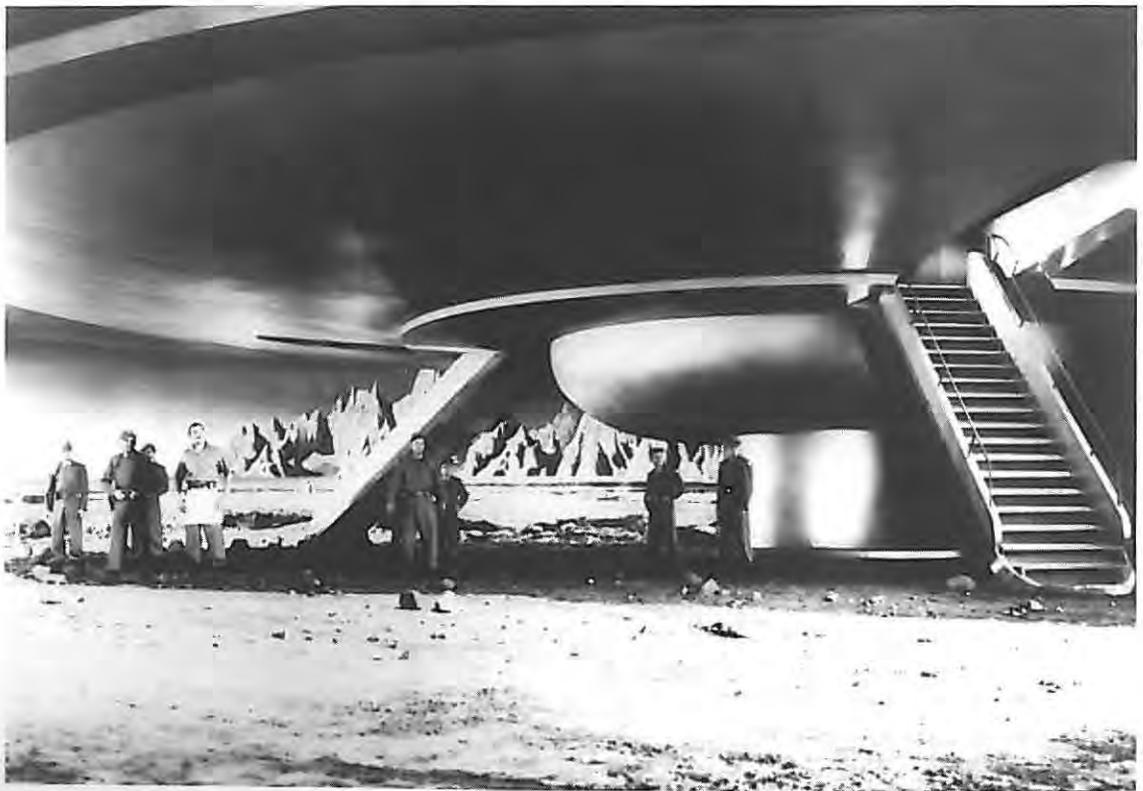
Black Lagoon, 1954) y **El increíble hombre menguante** (*The Incredible Shrinking Man*, 1957), de **Planeta prohibido** (*Forbidden Planet*, Fred McLeod Wilcox, 1956), de **La mosca** (*The Fly*, Kurt Neumann, 1958) o de **La humanidad en peligro** (*Them!*, Gordon Douglas, 1954), todos ellos excelentes ejemplos de lo que decía antes a propósito de directores de segunda fila, desconocidos o procedentes del terreno de la serie B. Ninguna de esas películas era una producción puntera del Estudio (producción en serie y blanco y negro de la Universal en el caso de las dos primeras; la tercera, una atípica producción de la Metro-Goldwyn-Mayer, un Estudio poco o nada interesado por la ciencia-ficción, aunque filmada en *scope* y metrocolor; una modesta producción Fox la cuarta; Warner Bros en blanco y negro la quinta, protagonizada por actores sin tirón comercial), lo cual, como he dicho, conllevaba menos control y más libertad de movimientos. Cierto es que, más sencillos (**La mujer y**

el monstruo, **La humanidad en peligro**) o más complejos y elaborados (**El increíble hombre menguante**, **Planeta prohibido**, **La mosca**), los argumentos y las propuestas narrativas de los cinco filmes están urdidos con ingenio y habilidad, lo cual ayudó a obtener resultados más que notables; pero no es menos cierto que los cuatro realizadores (Arnold, Neumann, McLeod Wilcox, Douglas) supieron estar a la altura de las circunstancias ofreciendo un despliegue de ideas visuales basadas en la "diferencia" (otros personajes, otros problemas, otro marco, otra lógica que puede rozar lo ilógico, "otro género, otro verosímil"), que en algunos casos constituyen casi un torrente imaginativo: en definitiva, base argumental y puesta en escena están estrechamente vinculados en estos filmes, hasta el punto de que podría afirmarse que han quedado como modelos de lo que fue (y de lo que pudo haber sido) el género de ciencia-ficción en la década.

En **La mujer y el monstruo** la criatura surge de las aguas en el

corazón del corazón del Amazonas (con permiso de William Gass), ante una expedición de brutales científicos exterminadores de la fauna piscícola, y se siente inmediatamente atraída por la belleza de la doctora Kay Lawrence (Julie Adams), lo que da lugar a una (otra) variación sobre el mito de la bella y la bestia. Si bien es cierto que en principio el filme podría verse también como otro cruce genérico, esta vez de cine fantástico (variante ciencia-ficción) y cine de aventuras (variante aventuras en la selva), tanto el tratamiento dado por Arnold como los sugestivos detalles de puesta en escena impiden la consumación del matrimonio de géneros: **La mujer y el monstruo** es cine fantástico gracias a la puesta en valor de los objetos (arpones, cámaras fotográficas, cubetas de revelado), utilizados como armas defensivas o para facilitar el rastreo o la identificación de la criatura, que desarrollan en la ficción una función diferente a la que estaba prevista para ellos; gracias también a las muy insólitas panorámicas submarinas que relacionan a bella y a bestia

(aprovechadas años después por Spielberg); gracias incluso a detalles como el agua que chorrea el monstruo al subir a la barcaza (que podría ser un equivalente al rastro dejado por una criatura viscosa) y al cuidadoso trabajo con el sonido. Más densa e interesante es **El increíble hombre menguante**, ideada de principio a fin por el escritor Richard Matheson, que en esta obra expone con contundencia, aunque no muy brillantemente, su mayor obsesión como novelista: la anormalidad y lo monstruoso están anidados dentro del llamado mundo visible y sólo hay dos maneras de detectarlos: mediante la hipersensibilidad o a causa de una repentina alteración del orden cotidiano. Esto último es lo que sucede en **El increíble hombre menguante**, donde la malignidad va impregnando poco a poco un apacible escenario: Scott Carey (Grant Williams) va disminuyendo progresivamente de estatura después de haber estado expuesto a una nube radiactiva, hasta verse obligado a vivir en el sótano de su vivienda con objeto de eludir los peligros inherentes a



Planeta prohibido
(*Forbidden Planet*, 1956),
de Fred McLeod Wilcox

La mujer y el monstruo
(Creature from the
Black Lagoon, 1954),
de Jack Arnold



su mínimo tamaño. De ser un habitante del mundo superior, Scott pasa a convertirse, por un accidente de naturaleza científica (la radiactividad) en habitante del mundo inferior. **El increíble hombre menguante** combina, con una habilidad y una inteligencia que Jack Arnold no volvería a demostrar nunca, las diferencias de la mirada, de la perspectiva, en relación con la cotidianidad (nada es lo mismo visto por un hombre normal que por un hombre que día a día mengua de altura) y con el enfrentamiento de los diferentes órdenes que rigen mundo superior y mundo inferior, arriba y abajo, poniendo la puesta en escena al servicio, en primer lugar, de esa diferencia de mirada y de perspectiva, y después al de esa confrontación de mundos y de órdenes diferentes.

Planeta prohibido, en el que se adivina una libertad de movimientos en el director insólita tratándose de un filme producido por un Estudio como la MGM, ofrece por su parte una atractiva

armonización temática y formal: la historia que se cuenta es un relato de ciencia-ficción, y la forma con que se cuenta está absolutamente determinada por aquella. Sin embargo, el gran hallazgo narrativo de la película estriba en haber conseguido que los grandes personajes del relato sean, precisamente, los ausentes de la pantalla: la raza de los Krells, extintos habitantes del planeta Altair 4, que han dejado en él su legado científico (la materialización de los pensamientos, también la de los demonios del subconsciente, los monstruos del Id). Esa presencia implícita de los Krells domina la construcción de toda la película, rica en hallazgos visuales (el movimiento de cámara que lleva desde los vigilantes hasta las escaleras de la astronave, para mostrar cómo una escotilla gira y se abre sola; dentro de la astronave el brazo modular se mueve sin que nadie lo maneje; el *travelling* que sigue unas huellas que se van marcando solas en el suelo; las escaleras que ceden bajo un peso invisible; el avance del monstruo

hacia la casa de Morbius destruyendo las protecciones metálicas y electrónicas).

La mosca y La humanidad en peligro poseen además un interés suplementario: la primera, porque su director, Kurt Neumann, consiguió rehuir el típico cruce intergenérico que facilitaba el planteamiento del relato (expresado en forma de encuesta policial); la segunda, porque Gordon Douglas supo ofrecer a la vez una crónica realista, de extrema fisicidad, y una película que busca (y encuentra) un lenguaje visual propio para el género de la ciencia-ficción. Neumann parece desdeñar la vertiente de la encuesta y se decide abiertamente por filmar la cotidianidad desde una óptica que recuerda no poco a Richard Matheson, esto es, detectando la anomalía en decorados y en situaciones que antes parecían normales (la pizarra en la que el científico escribía sus fórmulas es utilizada luego por éste para transmitir sus mensajes solicitando ayuda; la familia intentan-

do capturar la mosca en el *living*, a donde ha entrado a través de un cristal roto), y llega a permitirse incluso insertar un plano tan audaz como sofisticado: la esposa del científico grita al ver que su marido tiene una cabeza de mosca y Neumann la muestra en plano subjetivo, multiplicado su rostro, desde la perspectiva del hombre-insecto. En cuanto a Gordon Douglas y **La humanidad en peligro**, parece que, en principio, el realizador intente aprovechar su experiencia en el tratamiento de exteriores (conseguida a través de un buen número de sólidos *westerns* y filmes de aventuras), bien patente en la utilización de elementos como la soledad y aridez del desierto, los árboles secos, el monótono sonido del viento o la aparición de una avioneta volando sobre un paisaje desértico; pero el espectador atento no tarda en darse cuenta de que se trata de una "estrategia" visual del astuto realizador para potenciar los efectos de extrañeza sobre los que se apoya la progresión dramática de un filme que, al igual que **La mujer y el monstruo**, aunque en otro sentido, se distingue por su fuerza telúrica y por la valoración de los objetos. Difícilmente hubiera podido lograr esto Gordon Douglas en un filme de género de serie A (como quedó demostrado en sus *westerns* de lujo posteriores al magnífico **Río Conchos/Rio Conchos**, 1964).

Durante, aproximadamente, diez años el cine norteamericano de ciencia-ficción se convirtió en soporte para apoyar todo tipo de parábolas: las hubo pacifistas como **Ultimátum a la Tierra**, belicistas como **El enigma... de otro mundo**, religiosas como **La guerra de los mundos**, bíblicas como **Cuando los mundos chocan**, políticas como **Con destino a la Luna** o **La invasión de los ladrones de cuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956); pero también en marco de propaganda oficialista en torno a los avances en la carrera espacial (**La conquista del espacio/Conquest of Space**, Byron Haskin, 1955, que se diferencia poco de los filmes de propaganda militar filmados en la década de los años cuarenta). Y los temas se repetían de filme en filme, a veces con ingeniosas variantes/con ingeniosos disfraces: visitas de extraterrestres pacíficos o belicosos, amenazas de invasiones exteriores, colonización de planetas, experimentos de laboratorio, desviaciones de la ciencia, catástrofes planetarias, los peligros de la energía atómica, mutaciones, viajes en el tiempo. No debe extrañar que Robert Heinlein llegara a comentar en un arrebato de indignación: "*Mataría a la primera media docena de argumentistas de ciencia-ficción que tuviera delante*". Sin embargo, y a pesar de media docena de excelentes filmes y de los hallazgos parciales de otros, es evidente que la vieja ciencia-ficción cinematográfica estadounidense no llegó a poseer un lenguaje que le fuera propio. Ni siquiera le pertenecían el paisaje y el decorado: los laboratorios (con sus sabios locos) provenían del cine de terror; los interiores de astronaves, del cine bélico de submarinos; algunos exteriores, del *western*, del filme bélico o del cine negro; en la escenificación de sueños y pesadillas se apreciaban influencias y ecos del musical (como sucedía en la malograda **Los 5.000 dedos del Dr. T./The Five Thousand Fingers of Doctor T.**, Roy Rowland, 1953).

Con el paso del tiempo y, sobre todo, después del éxito obtenido por **2001, una odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), algo se removió dentro del género: las bases argumentales intentaron hacerse más severas (aunque se-

veridad no fuera equivalente de solidez o profundidad, como bien lo demuestran filmes tan desdichados como el soporífero **La amenaza de Andrómeda/The Andromeda Strain**, Robert Wise, 1971, o el cargante e insoportable **Naves misteriosas/Silent Running**, Douglas Trumbull, 1971, que incluía los gorgoritos de la Sra. Joan Baez) y desapareció aquella constante belicista que apuntaba monótonamente hacia la amenaza del bloque soviético. No por ello la ciencia-ficción se hizo menos sermoneadora (ahí están para confirmarlo el citado **Naves misteriosas** o **Cuando el destino nos alcance/Soylent Green**, Richard Fleischer, 1973), pero lo cierto es que los sermones apuntaban hacia otros objetivos como la preocupación ecológica, por otro lado muy a tono con la realidad de la sociedad norteamericana. La tibia capa de barniz progresista fue desapareciendo del cine norteamericano a causa del rearme moral que siguió a la derrota en Vietnam y a la presencia de Ronald Reagan en la Casa Blanca; y la ciencia-ficción cinematográfica se hizo eco (y a veces portavoz) de la nueva situación social, haciendo coincidir ya de entrada el plan armamentístico del presidente, *star wars*, "la guerra de las galaxias", con el filme erigido como portaestandarte de la época, **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*, George Lucas, 1977), el cual posee ya unas características que no abandonarán al género en los años posteriores.

Aunque los filmes de ciencia-producción que se realizaron a partir de ese periodo parecen prestar más atención a la alteración de los viejos verosímiles, se mantuvo, empero, una constante: la interacción de géneros (ejemplo clásico: el interior de la astronave de **Alien, el octavo pasajero/Alien**, Ridley Scott, 1979, convertido en el decorado



de una narración gótica), cuestión, ésta, sobre la que Michael Crichton filmó una divertida parodia en **Almas de metal** (*Westworld*, 1973), haciendo convivir a robots con personajes y escenarios de *western* y de cine de aventuras medievales, respetando incluso las convenciones narrativas de estos géneros. Así, **La guerra de las galaxias** y sus continuaciones, **El imperio contraataca** (*The Empire Strikes Back*, Irvin Kershner, 1980) y **El retorno del Jedi** (*Return of the Jedi*, Richard Marquand, 1983) presentan no pocos puntos de contacto con el cine de aventuras caballerescas hollywoodiense, **La invasión de los ultracuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*, Philip Kauffman, 1978) está planteado y resuelto como un tradicional filme de misterio (aunque con algunas soluciones de puesta en escena poco tradicionales), **Alien, el octavo pasajero** como un filme de terror, **Encuentros en la tercera fase** (*Close Encounters on the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977) y **E.T., el extraterrestre** (*E.T., The Extraterres-*

tial, Steven Spielberg, 1983) como fábulas religiosas, **Blade Runner** (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982) como un *film noir*, **Terminator** (*Terminator*, James Cameron, 1984) como una mezcla de odisea bélica y mística, **Desafío total** (*Total Recall*, Paul Verhoeven, 1990) como un *peplum*. Si puede hablarse, pues, de un legado del viejo cine de ciencia-ficción, habría que destacar la continuidad de la *transfert* genérica.

Los filmes nacidos a partir de la nueva situación sociopolítica norteamericana se caracterizan por una alarmante falta de ideas argumentales que intenta ser compensada por medio de la creciente importancia de los efectos especiales, siempre en detrimento de la base narrativa, hasta el extremo de que aquéllos suelen convertirse en los reyes absolutos de la función. Es decir, aparentemente no existe belicoidad (en contra del invasor en los años cincuenta, señalando los defectos de la propia sociedad americana en los últimos años sesenta y primeros setenta) y

tampoco existe discurso, pero en el fondo hay una operación bien calculada: limar las aristas de las propuestas temáticas del género, despojarlas de conflictividad, de sentido crítico, y reducirlas a un espectáculo sin problemas: desterrar cualquier invitación al pensamiento. En conclusión, el panorama no puede ser más desolador: la ciencia-ficción cinematográfica USA sigue celebrando matrimonios intergenéricos, sin disponer de un equivalente de lo que en literatura podrían ser (por citar un par de nombres) Jim Ballard o Philip K. Dick, y los filmes de ciencia-ficción son más confortables y tranquilizadores que en los años cincuenta: se hace o se rehace lo que ya se hizo entonces, aunque con más dinero y suprimiendo su fondo especulativo, o se da salida a productos que sólo justifican su existencia en virtud del presupuesto gastado en efectos especiales: ésta es la primera y gran diferencia entre las dos épocas: antes se seguía el lema "cuanto más barato, mejor", mientras que ahora sucede exactamente lo contrario.