

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

¿EL APOCALIPSIS A LA HORA DEL TÉ? BREVE HISTORIA DE LA CIENCIA-FICCIÓN BRITÁNICA

Autor/es:

Antonio José Navarro

Citar como:

Antonio José Navarro (2001). ¿EL APOCALIPSIS A LA HORA DEL TÉ? BREVE HISTORIA DE LA CIENCIA-FICCIÓN BRITÁNICA. Nosferatu. Revista de cine.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41206>

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



¿El apocalipsis a la hora del té?

Breve historia de la ciencia-ficción británica

Zientzi fikzio britainiarra, zeinak bere goieneko aldia berrogeita hamar eta hirurogeiko hamarkadetan bizi izan baitzuen, hasiera-hasieratik izan zuen, beldurrezko zinemarekin gertatzen den bezala, gotizismo-ukitu bat, jeneroaren Estatu Batuetako produkzioetan agertzen ez dena. Film britainiarrei ardura handiago eragiten diete pertsonaiek, gertatzen diren fantasiazko gertaerek nola erasaten dituzten, gertaera horiek berez baino. Interes handiagoa du kontakizunaren egiantzak azaldutakoaren errealitate zientifikoak baino.

Antonio José Navarro

Gran Bretaña es, casi por tradición, el país de los horrores más espantosos ocultos tras una fachada de immaculada respetabilidad. Tal como demostró Oscar Wilde en *El retrato de Dorian Gray* (1891), el alma de los ingleses, y con ellos, su sociedad, su cultura, se halla sujeta a una atroz dualidad. Bajo la pompa y circunstancia del imperio, existe un mundo de sordidez y sadismo, de feroces deseos inconfesables luchando por manifestarse. No en vano, la nación que alumbró a Henry Purcell, Isaac Newton, Charles Dickens o Edward Burne-Jones, es también la patria del enigmático Jack el Destripador, de John Haigh, "el vampiro de Londres", de John Reginald Christie, "el estrangulador de Rillington Place" o de Peter Sutcliffe, más conocido como "el destripador de Yorkshire".

Quizá por ello, el terror gótico ha sido para los británicos la forma estética idónea para exorcizar tales demonios, bien sea a través de la literatura o del cine. El terror gótico es, sin duda, una barroca e inquietante abstracción de las torturas del espíritu, de los hirientes estremecimientos de la carne. Así pues, las ficciones de Sheridan Le Fanu, Bram Stoker, M.R. James o E.F. Benson, se encargaron de construir un singular universo macabro ligado para siempre a "lo" inglés. Universo que las películas de Terence Fisher, de Robert S. Baker & Monty Berman, de John Gilling o de Roy Ward Baker, lejos de atrincherarse tras enfebrecidas invenciones literarias, reinventaron desde una sugerente óptica plástica. A la dilatada y excelsa trayectoria de lo gótico en las letras británicas se sumó, entre 1957 y 1973, una práctica fílmica revolucionaria que profundizó, con venenoso deleite, en el trasfondo sadomasoquista de la violencia y el espanto, en las mórbidas emociones que dominaban a los personajes.

Libre la mente y el espíritu del hedor de las tumbas, del siniestro lamento de los espectros, se impone una pregunta: ¿existe, o mejor dicho, ha existido, pues, una ciencia-ficción genuinamente británica? Evidentemente sí y, además, dotada de una intensa vida propia, desarrollada en función de necesidades e inquietudes muy particulares. Recordemos que el género vio la luz en Inglaterra a partir de los llamados *Technical Subjects* del siglo XV y del *Scientific Romance* de los siglos XVII y XVIII, para finalmente desembocar en clásicos como *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), de Mary W. Shelley, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, *La isla del Dr. Moreau* (1896), *El hombre invisible* (1897) o *La guerra de los mundos* (1898), de H.G. Wells, y *Las aventuras del profesor Challenger* (1916), de Arthur Conan Doyle (1). No obstante, haciendo honor a su escindida *psique* cultural, la ciencia-ficción británica siempre alardeó, como signo de identidad más destacado, de un esquivo goticismo. La fuerza poética de la ciencia-ficción inglesa también se alimenta del misterio, de lo malsano, de la monstruosidad, del escalofrío y de la muerte. Elementos que, como era de esperar, fueron sometidos a una seca y precisa reflexión racionalista. Eso a lo que John Wyndham llamaría las crónicas significativas de catástrofes imaginarias.

El cine de ciencia-ficción británico, especialmente durante su época de máximo esplendor, comprendida entre 1955 y 1969, se alejó del folclórico tratamiento que Hollywood dispensó al género (2) a lo largo de los años cincuenta. Los iconos más prototípicos del género -cohetes, astronautas, platillos volantes, extraterrestres, robots, computadoras, laboratorios, sabios dementes y/o visionarios, mutantes..., sufrieron bajo la turbia mirada inglesa una honda

transformación. Los efectos de lo fantástico sobre los personajes interesaban más que los fenómenos extraordinarios en sí; cualquier cociente de "realidad" científica se abandonó a favor de la verosimilitud dramática del relato. Lejos de rígidas fórmulas narrativas y temáticas, el cine de ciencia-ficción británico, dentro de unas razonables pautas genéricas, flexibilizó sus valores plásticos y dramáticos a favor de un sobrio humanismo. En consecuencia, el film de ciencia-ficción inglés deviene un viaje "desde el exterior hacia el interior del hombre" en el cual no se descarta en ningún momento el lirismo, la tragedia, el miedo y una brumosa mixtura existencial entre el cinismo y la esperanza. La agresión de lo desconocido, de lo escalofriante, de lo apocalíptico, pone a prueba la inteligencia, los sentimientos y la integridad de los seres humanos, tanto individual como colectivamente, revelando sus miserias y sus grandezas.

Los inicios (1897-1929)

En 1910, cuando Sir Cecil Hepworth (1874-1953) construyó los primeros estudios cinematográficos ingleses en la pequeña población de Walton, cerca del Támesis, la industria del cine británico empezó a estabilizarse. Hepworth, además, tenía un equipo técnico propio y estrellas populares en nómina -Alma Taylor, Chrissie White, Ivy Close-, que protagonizaban seriales de aventuras del tipo *Tilly the Tomboy* (1910-1915) o *Lieutenant Daring* (1911-1914). Por otro lado, Hepworth estimuló la aparición de serios y variados competidores: Sir Herbert Beerbohm (1853-1917) se dedicaba a filmar adaptaciones de obras de Shakespeare -*Julius Caesar*, *Macbeth* o *Richard III*, todas ellas rodadas en 1911-, al tiempo que William G. Baker (1867-1951) se especializaba en melodramas -*East Lynne* y

The Road to Ruin, ambas de 1913-.

Hasta entonces, sólo pioneros como George A. Smith (1864-1959) y James A. Williams (??) se habían atrevido con la ciencia-ficción. El primero dirigió **Making Sausages** y **X-Ray** en la temprana fecha de 1897, mientras que el segundo rodó hacia 1901 **The Elixir of Life** y **The Marvellous Hair Restorer**. En ambos casos se trataba de cintas tremendamente primitivas, cuyo principal interés radicaba en la experimentación de efectos ópticos y escénicos, en el establecimiento de ciertas convenciones narrativas claramente orientadas hacia la comedia. En **Making Sausages**, por ejemplo, cuatro fabricantes de embutidos poco escrupulosos, gracias a un aparatoso ingenio de su invención, convierten a todos los perros y gatos de su barrio en salchichas, hasta que un día, un pato se cuele por accidente en la portentosa máquina, y todo cambia para mal; en **The Marvellous Hair Restorer**, un individuo inventa un crecepelo que funciona demasiado bien transformando a sus usuarios en grotescos seres peludos. Esta última fue tan popular que gozó de un *remake* francés, **La lotion miraculeuse** (1903).

No será hasta ese mismo año, 1903, cuando haga su aparición el primer autor del cine de ciencia-ficción británico, Walter R. Booth (1869-1938), con **The Voyage to Artic** (1903), **The Airship Destroyer** (1909), **The Professor Puddenhead's Patents: The Vacuum Provider** (1909), **The Professor Puddenhead's Patents: The Electric Enlarger** (1909), **The Aerial Submarine** (1910), **Freezing Mixture** (1910), **The Electric Vitaliser** (1910) y **The Aerial Anarchist** (1911). Booth es un cineasta infinitamente superior a sus predecesores; si bien su semántica visual aún sigue siendo algo tosca, entre sus méritos figu-

ran una cuidadísima puesta en escena, provista de un sentido pictórico del encuadre y una osada utilización de los efectos especiales. Pero lo más interesante de este auténtico precursor del cine de ciencia-ficción -sea cual sea su nacionalidad- es su gusto por la utopía, por la especulación con futuribles que apenas se adivinaban por aquella época: la exploración del Polo en **The Voyage to Artic**, las posibilidades bélicas de la aviación en **The Airship Destroyer**, fantasías sobre la hibernación en **Freezing Mixture**, o los devastadores efectos de la aviación bélica en **The Aerial Anarchist**. Resulta curioso comprobar cómo su gusto por las aventuras en **The Voyage to Artic** -inspiradas tanto en el cine de Georges Méliès como en la literatura de Jules Verne-, por la comedia con toques de *slapstick* en la serie **The Professor Puddenhead's Patents**, o su irónica mirada sobre los avances tecnológicos en **Freezing Mixture**, derivó en una apocalíptica y desencantada visión de un futuro dominado por máquinas atroces, portadoras de muerte y destrucción en **The Aerial Anarchist**. Aún resultan sorprendentes las secuencias del bombardeo de la catedral de St. Paul o la descripción de los sufrimientos de la población civil.

Dentro de esta vía fatalista, el primer largometraje del cine británico -curiosamente, inscrito al género de ciencia-ficción-, titulado **The Pirates of 1920** (1911), narra las tropelías de unos piratas aéreos cuyos usos y modales no están muy lejos de los bucaneros de los siglos XVII y XVIII. También se efectúa un tímido coqueteo con el horror gótico en el film **The Duality of Man** (1910) -adaptación libre de la novela de Stevenson *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde-*, o simplemente, con el terror paracientífico en **Electric Transformations** (1910), de Percy Stow. Ya establecidas algunas de las vías temá-

ticas que en los años venideros serán explotadas con mayor profundidad -la comedia, la utopía, la fábula apocalíptica y/o terrorífica, la aventura futurista-, el cine de ciencia-ficción inglés del periodo silente se adentra en una de las pesadillas más recurrentes entre los británicos: la invasión por parte de una potencia europea, perdiendo así la independencia que respecto al Continente les otorga su insularidad. **An Englishman's Home** (1914), de Ernest G. Batley, **If England Were Invaded** (1914), de Fred W. Durrant, y **Wake Up!** (1915), de Laurence Cohen, especulan desde una perspectiva nacionalista con esa posibilidad, con el sombrío trasfondo de la Gran Guerra (1914-1918). Claramente propagandística, **Victory and Peace** (1918), de Herbert Brenon, producida en parte por el Ministerio de Información, describe el desarrollo de una hipotética invasión de Inglaterra por parte de un numeroso ejército alemán; invasión repelida gracias al arrojo del pueblo y el ejército británico. A caballo entre el melodrama y la épica bélica, **Victory and Peace** denuncia, con claros tonos alarmistas, los errores del sistema de defensa inglés ante tal eventualidad.

Finalizada la guerra, a lo largo de los años veinte el cine británico se olvida de la ciencia-ficción. Solamente **High Treason** (1929), de Maurice Elvey, mediocre imitación de la obra maestra de Fritz Lang, **Metrópolis** (*Metropolis*, 1926), se erige como excepción que confirma la regla. La aséptica realización de Elvey, animada por alguna poderosa secuencia, como aquella en que un nutrido enjambre de aeronaves sobrevuela los cielos de Londres o la construcción de un gran túnel que unirá Gran Bretaña con el Continente, constata el letargo en el que, a partir de ese momento, caerá el cine de ciencia-ficción inglés. La importación de películas estadounidenses y alemanas, de mayor

calidad artística y comercial, debilita a la frágil industria cinematográfica británica. La producción disminuye, tocando fondo en 1926, año en el que se produjeron 37 títulos, cifra apenas comparable a los 103 de 1919. En consecuencia, estudios como la London Film Co. y la Baker Company quiebran y desaparecen. Para remediar la situación, la Cámara de los Comunes adopta medidas proteccionistas, instaurando un sistema de cuotas de pantalla que entra en vigor el 1 de enero de 1928.

Entre tinieblas (1930-1955)

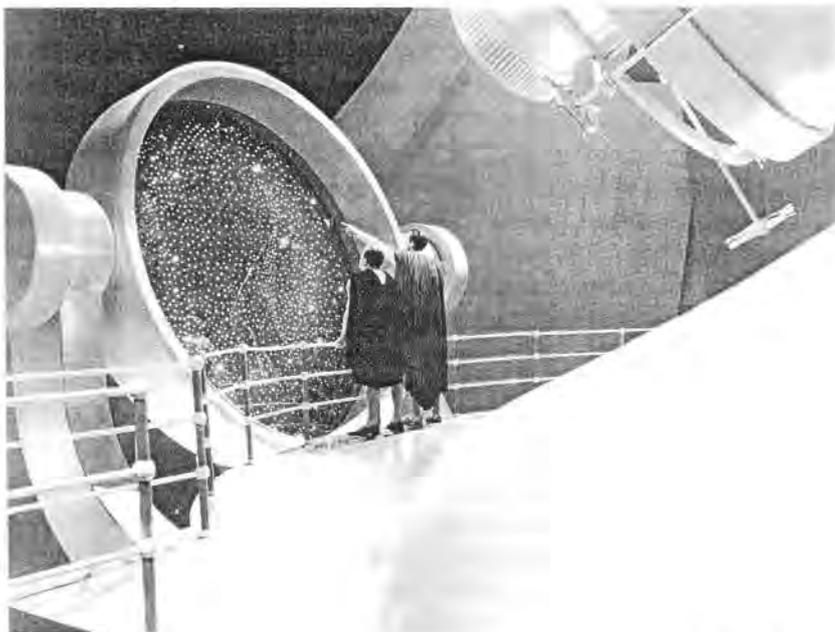
Durante la primera mitad de los años treinta, gracias a las leyes promovidas desde el gobierno, la industria filmica inglesa se recuperó lentamente de la grave crisis padecida la década anterior. El productor escocés John Maxwell (1916-1982), quien en 1929 financió uno de los pocos éxitos de taquilla del cine británico, **La muchacha de Londres** (*Blackmail*), de Alfred Hitchcock, funda la British International Pictures. Herbert Wilcox (1892-1977) construye los Imperial Studios, Michael Balcon (1896-1977) se encarga de guiar los destinos de Gainsborough Pictures y Gaumont-British y, por su parte, Alexander Korda

(1893-1956) reflota la London Films Productions, todos ellos preparados para la realización de películas sonoras. Nuevas estrellas como Grace Fields, George Formby o Will Hay se ganan el favor del público, al lado de actores de carácter como Charles Laughton, Robert Donat o Merle Oberon. Paralelamente, nace una importante generación de documentalistas británicos influidos por las tesis de John Grierson (1898-1956), fundador del movimiento con **Drifters** (1929) e **Industrial Britain** (1933): Basil Wright, John Taylor, Arthur Elton, Edgar Anstey, Stuart Legg y Harry Watt serán sus más aventajados discípulos. Mientras tanto, sin descanso, las *majors* hollywoodienses toman posiciones dentro del país, distribuyendo mediante estratégicas alianzas sus películas de género. Éstas utilizarán Gran Bretaña como un inmenso plató para muchas de sus grandes producciones, atraídas por la profesionalidad de sus técnicos y actores -cfr. **Fire Over England** (1937), de William K. Howard, o **Adiós, Mr. Chips** (*Goodbye Mr. Chips*, 1939), de Sam Wood-

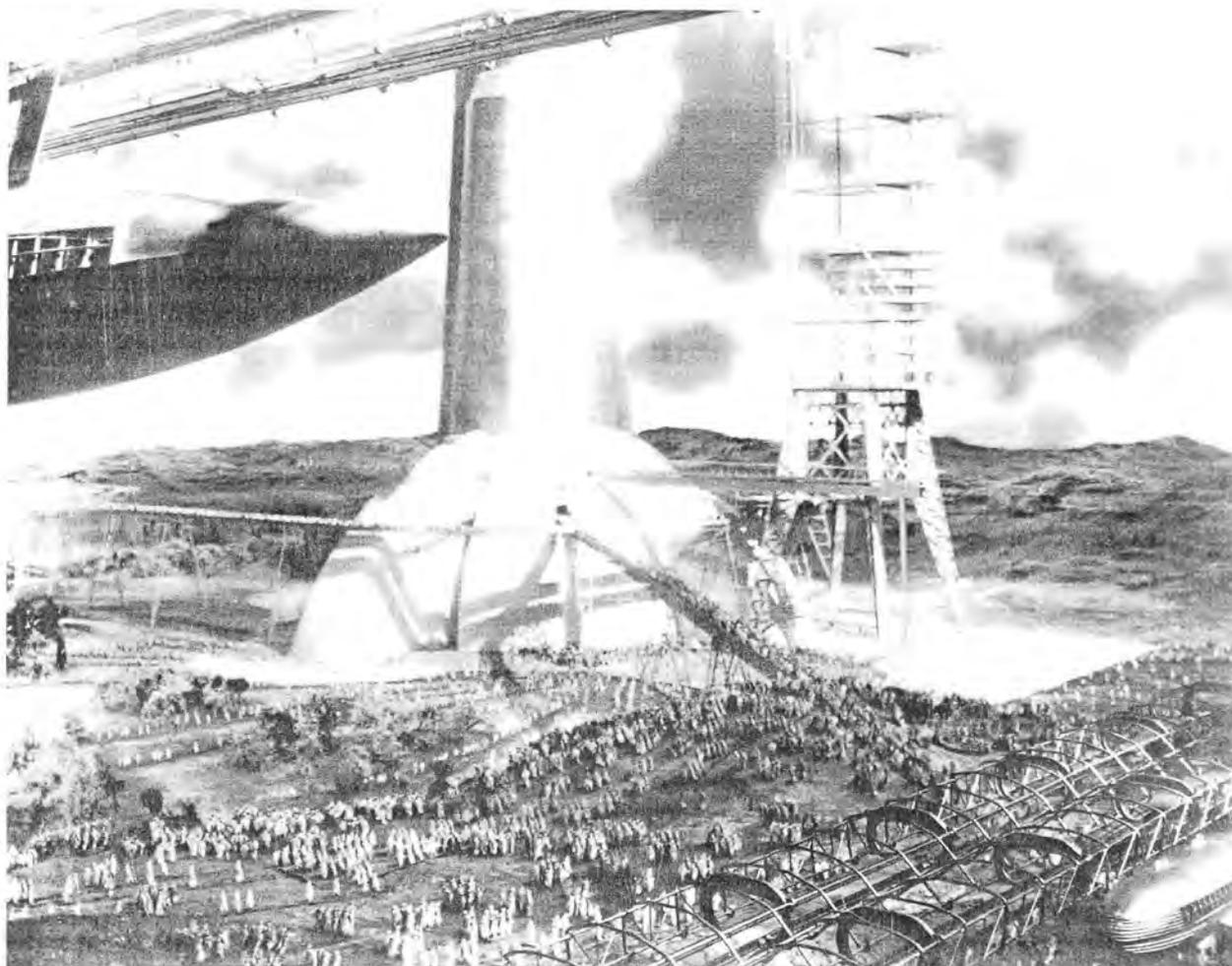
Corrían malos tiempos, pues, para la ciencia-ficción cinematográfica en Inglaterra. El auge de la

producción fantástica de los Universal Studios abrió la caja de Pandora del llamado *british horror film*: recordar la extraordinaria **El resucitado** (*The Ghoul*, 1932), de T. Hayes Hunter, **The Tell-Tale Heart** (1934), de Brian Desmond Hurst, o las grandguñolescas producciones protagonizadas por Tod Slaughter, **Maria Marten, or The Murder in the Red Barn** (1935), **Sweeney Todd, The Demon Barber of Fleet Street** (1936), **Crimes at the Dark House** (1939), todas firmadas por George King, y **It's Never Too Late to Mend** (1938), de David McDonald. No es extraño que en este ambiente surgieran híbridos más cercanos al terror gótico como **El hombre que trocó su mente** (*The Man Who Changed His Mind*, 1936), de Robert Stevenson, o a la fantasía pura como **The Man Who Could Work Miracles** (1936), de Lother Mendes. La película de Mendes, inspirada en un relato de H.G. Wells, es una simpática fábula sobre un modesto almacenero dotado de maravillosos poderes, que los dioses (!) le otorgan para juzgar a la humanidad: destacar sus eficaces efectos especiales y un notable elenco de actores -Roland Young, Joan Gardner, Ralph Richardson y Ernest Thesiger-. En cuanto al film de Stevenson, es una mediocre variante del tema del *mad doctor*, obsesionado por hallar el secreto de la eterna juventud mediante la transmigración de las almas: perjudicada por los vacuos toques melodramáticos del guión y una academicista realización, únicamente la notable actuación de Boris Karloff ofrece instantes de cierta inquietud.

Y en medio del erial, un oasis de exultante creatividad. **La vida futura** (*Things to Come*, 1936), dirigida por William Cameron Menzies (3), con guión de H.G. Wells y Lajos Biro es, probablemente, como asegura Phil Hardy en su *The Aurum Film Encyclopedia of Science Fiction*, una de las cintas



La vida futura



de ciencia-ficción más importantes de todos los tiempos. Aventurándose por la senda de la especulación científica, de la utopía, **La vida futura** es, singularmente, antiutópica: desestima el retrato idílico del mundo futuro, incidiendo en sus imperfecciones para elaborar una clara advertencia sobre las amenazas que acechan tras un progreso tecnológico desmesurado, huérfano de humanidad, de sentimientos. Es una tarea delicada ejercer de severo profeta de la ética científica sin caer en la demagogia. En líneas generales, el discurso de **La vida futura** hoy puede parecer un tanto ingenuo, pero en el fondo es un avezado precedente de preocupaciones mucho más modernas en el campo de la ciencia-ficción. Sin embargo, Cameron Menzies sale airoso del desafío gracias a una asombrosa capacidad para mezclar imágenes en apariencia tan chocantes como narrativamente complementarias: la seque-

dad documental de las primeras secuencias bélicas vaticinan la cruda descripción de un mundo postapocalíptico, devastado por la guerra; la barbarie y la anarquía nos abocan luego a las maravillas científicas del siglo XXI, cuya lujuriosa magnificencia es equiparable a su frialdad. La notable inventiva visual de **La vida futura**, deliciosamente *naïf*, despierta en el espectador, a partes iguales, optimismo y temor, exaltación y vacío.

Muy modestamente, en **El túnel transatlántico** (*The Tunnel*, 1936), su realizador, Maurice Elvey, participa de la fastuosa imaginación futurista exhibida por William Cameron Menzies en **La vida futura**, pero dejando a un lado sus "molestos" claroscuros filosóficos. La epopeya tecnológica que supone construir un túnel submarino entre Gran Bretaña y los Estados Unidos es el nudo gordiano de la narración, perfu-

mada con todos los tópicos posibles al respecto -patriotismo, sacrificio personal y voluntad de hierro por parte de todos los implicados-. Todavía resultan atractivos los efectos especiales de Whitehead, Guidobaldi & Stroppa, y los decorados de Ernö Metzner, a caballo entre el *Streamline Moderne* y la vanguardia arquitectónica soviética de los primeros años treinta.

Intuyendo el estallido de un inminente conflicto bélico en Europa, el cine británico emplea la ciencia-ficción como elemento propagandístico, curiosamente, operando según los cánones acuñados durante la Gran Guerra: el pánico a la invasión y al ataque masivo desde el Continente. Títulos como **Midnight Menace** (1937), de Sinclair Hill, o **Q Planes** (1937), de Tim Whelan, son mediocres producciones de serie B que giran en torno a las actividades perversas de espías o sobre cómo los

valientes soldados del imperio neutralizan la operatividad de sofisticadas armas enemigas. Por contra, ya inmersos en los desastres de la Segunda Guerra Mundial, **Give Us the Moon** (1944), de Val Guest, y **Times Flies** (1945), de Walter Forde, se decantan por la comedia. **Times Flies** ironiza sobre el tema tan welliesiano de los viajes por el tiempo, mientras que **Give Us the Moon** es una comedia "futurista", ambientada en 1947, donde en medio de la euforia de la victoria el propietario de un hotel toma contacto con una organización llamada "El elefante blanco", cuyos miembros se niegan a trabajar imbuidos por un feroz sentido hedonista de la vida.

Pero a lo largo de la contienda, los esfuerzos de la industria cinematográfica británica daban la espalda a tales frivolidades. Filmes como **Dover Frontline** y **Christmas Under Fire**, ambas de 1940, **Target for Tonight** (1941), **Coastal Command** (1942) y **Fires Were Started** (1943), realizados por la Crow Film Unit o Film Centre, intentaban dar apoyo moral a una población castigada por los bombardeos y el dolor. Tal como exclamó John Grierson, "merece la pena recordar que este grupo de documentalistas no nació tanto por su amor al cine en

si como por su amor a la educación de la nación". Ya concluido el conflicto armado, **Counterblast** (1948), de Paul L. Stein, aparece como un anacronismo. La cinta narra las tropelías de un científico alemán, huido de un campo de prisioneros, decidido a propagar por toda Inglaterra un virus mortal de su invención. El guión de Jack Whittingham, maniqueista y violento, tuvo su justa ilustración en el estilo seco y sórdido del realizador Paul L. Stein, más cercano al género negro que a la ciencia-ficción.

El fin de la guerra trajo consigo grandes cambios sociales y políticos para Gran Bretaña (4), los cuales se tradujeron en una notable pérdida de espectadores para el cine inglés (5). El gobierno, a través de la National Finance Corporation, apoyó a las pequeñas compañías y empresas de producción, ancladas en la más rancia tradición filmica del país: el cine bélico de espíritu revanchista mediante títulos como **The Cruel Sea** (1953), de Charles Freud, o **The Colditz Story** (1955), de Guy Hamilton; plúmbeas adaptaciones literarias de *qualité* del tipo **The Browning Version** (1951) y **La importancia de llamarse Ernesto** (*The Importance of Being Ernest*, 1952), ambas de Anthony Asquith; comedias costumbristas

como **Genoveva** (*Genevieve*, 1953), de Henry Cornelius, o **The Belles of St. Trinian** (1954), de Frank Launder y Sidney Gilliat.

En armonía con el conjunto hallamos burdas parodias sobre la ciencia-ficción como **Mr. Drake's Duke** (1951), de Val Guest -un pato expuesto a la radiación pone huevos explosivos (!)-, la irregular comedia **El hombre vestido de blanco** (*The Man in the White Suit*, 1951), de Alexander MacKendrick -donde un idealista científico, inventor del tejido perfecto que no se mancha ni se arruga, se enfrenta a la avariciosa industria textil inglesa-, o una ridícula mezcla de cómic e historia de espías titulada **The Gamma People** (1955), de John Gilling. No era un panorama muy alentador, pero siempre cabía la posibilidad de lo extravagante, como **She Devil from Mars** (1954), de David McDonald (6).

¿Existe la guerra de sexos más allá de nuestro mundo? A tan delirante cuestión responde **She Devil from Mars**, cuyo mayor atractivo reside, precisamente, en tan curiosa idea argumental. La marciana Nyah (Patricia Laffan) -ataviada con una larga capa negra, como un vampiro- procede de una sociedad de mujeres sin hombres, erradicados después de un cruento conflicto sexista, en busca de terrestres que contribuyan a la repoblación del planeta rojo. Pero pronto tan succulento punto de partida es neutralizado por el convencionalismo. A toda una galería de personajes estereotipados -la modelo insatisfecha de su trabajo, el reportero aguerrido, el científico sermoneador, la joven tabernera enamorada de un convicto de buen corazón...-, se suman los delirios conquistadores de la amazona Nyah, extraviada en medio de las ásperas *Highlands* de Escocia, en medio de las cuales sólo halla una posada cuya patrona, diríase que ajena a la amenaza alienígena, se empeña



El experimento del doctor Quatermass



continuamente en preparar tazas de té para sosegar a sus agitados compañeros de aventuras (!!!). Apenas interesa la plástica *demo-dé* de **She Devil from Mars** -plátanos volantes aparte-, evocadora del novelesco cine melodramático de la época -ubicua nocturnidad, páramos desolados, una mansión pródiga en rincones oscuros y destartaladas buhardillas, cortinas que ocultan presencias amenazadoras...-. La ciencia-ficción británica en la pantalla estaba domesticada y apelmazada; todo era calma y sopor, hasta que llegó **El experimento del doctor Quatermass** (*The Quatermass Experiment*, 1955), de Val Guest.

La fuerza de su mirada (1955-1969)

Al inicio de **El experimento del doctor Quatermass**, los arrumacos de una joven pareja, en el pajaro de un apacible granja inglesa, son interrumpidos por la estrepitosa caída de un cohete espacial

en las cercanías. El especialista David Pirie, en *A Heritage of Horror. A English Gothic Cinema 1946-1972*, comenta irónicamente que supone la exacta metáfora de la violenta irrupción de Hammer Films en la abúlica placidez de la industria filmica británica. Sobradamente conocida la importancia histórica de la pequeña productora, a partir de **El experimento del doctor Quatermass** su impacto en la evolución del cine fantástico moderno será crucial (7).

Anteriormente Hammer tanteó el género en 1953 con la discreta **Spaceways** -acartonado *thriller* sobre la "carrera" espacial inglesa- y la notable **Four Sided Triangle**, ambas de Terence Fisher. Lo más interesante de esta última reside en el tono intimista que Fisher emplea para narrar una tragedia amorosa con trasfondo científico, el cual no se rompe ni siquiera en las vistosas secuencias de los experimentos. Tono que no excluye, mediante las pinceladas justas, la turbulencia de la situación y de

los personajes -la luz que ilumina siniestramente el rostro de Bill; la escena en la que Bill acaricia el conejo que ha duplicado y mira, dentro del mismo plano, a Lena, el objeto de su deseo y de su futuro experimento; la expresión de Lena al consentir que Bill la "duplica"; ese momento extraordinario en que Lena ve a su doble, Helen, por la ventana-.

El experimento del doctor Quatermass, junto a **Quatermass II** (1957), de Val Guest, y **X the Unknown** (1957), de Leslie Norman, componen un tríptico donde la amenaza se halla desprovista de las reaccionarias connotaciones ideológicas del cine estadounidense de la época. El drama se concentra tanto en los personajes -cfr. la terrible mutación de Victor Caroon (Richard Wordsworth) en **El experimento del doctor Quatermass**- como en la sociedad a la que pertenecen -"lo desconocido" que devora y consume cualquier forma de vida a su paso en **X the Unknown**-, o en ambos

frentes a la vez -la invasión extraterrestre de **Quatermass II**-. Pero lo que estos filmes ponen de relieve es la inminente llegada casi bíblica del Apocalipsis, bajo las formas más insospechadas. Tal sentimiento cósmico de pérdida y horror halla su más depurada expresión en la pantalla a través de la extraordinaria **¿Qué sucedió entonces?** (*Quatermass and the Pit*, 1967), de Roy Ward Baker, tercera entrega de la serie Quatermass (8). Aquí, el origen del hombre se mezcla con la llegada de una agónica civilización extraterrestre destruida por el Mal; las leyendas so-

bre brujería y apariciones fantasmagóricas se superponen al estudio del cerebro humano; el rudo descubrimiento de nuestros orígenes choca con el despertar del mal que mató a los alienígenas primigenios. Del tono documental de **El experimento del doctor Quatermass**, **Quatermass II** y **X the Unknown** -gracias a la fotografía en blanco y negro de Gerald Gibbs- pasamos al ambiente angosto y malsano, es decir, decididamente gótico, de **¿Qué sucedió entonces?** -imputable a la barroca puesta en escena de Ward Baker-, típica de los estudios Hammer.

Mezclando pragmatismo y una pose levemente quijotesca, la figura del idealista y autoritario científico Bernard Quatermass, interpretado por Brian Donlevy -especie de trasunto cinematográfico del Profesor Challenger ideado por Conan Doyle-, será determinante para conjurar los peligros venidos del espacio exterior en **El experimento del doctor Quatermass** y **Quatermass II**. Quatermass es capaz de llevar a la práctica las más fantásticas teorías, y de enfrentarse a lo desconocido con la misma determinación y temeridad con que desafía a burócratas, políticos y militares. La cínica visión que Hammer dará del *stablishment* a través de sus aventureros paracientíficos se agudiza con el Dr. Royston encarnado por Dean Jagger en **X the Unknown** y el Quatermass personificado por Andrew Keir en **¿Qué sucedió entonces?** -los cuales, a su vez, retoman el perfil esotérico y reflexivo del Dr. Hesselius y John Silence, héroes literarios ideados, respectivamente, por Sheridan Le Fanu y Algernon Blackwood-, desvelando la incompetencia de las autoridades para proteger a la sociedad, a la humanidad.

El éxito de **El experimento del doctor Quatermass** provocó el nacimiento de una auténtica Edad de Oro del cine de ciencia-ficción británico. Por ejemplo, la pequeña compañía Eros Film produjo una serie completa de títulos delirantes como **The Fiend Without a Face** (1957), de Arthur Crabtree -que trata sobre cerebros mutantes que vampirizan la médula espinal de sus presas-, **The Man Without Body** (1957), de M. Lee Wilder -centrada en un sabio desquiciado que pretende transplantarse a sí mismo la cabeza incorrupta de Nostradamus (!)- o **The Strange World of Planet X** (1957), de Gilbert Gunn -increíble relato sobre la repulsiva mutación de unos insectos por culpa de unos experimentos en la atmósfera (!!!)-.



Frankenstein and the Monster from Hell



LE RETOUR DE FRANKENSTEIN

PETER CUSHING

VERONICA CARLSON - FREDDIE JAMES - SIMON WARD

WOLFGANG PETERSEN



1958 - 1958

Los tres filmes, de estilo descuidado, ambiente sórdido y pródigos en efectos truculentos, ansiaban combinar lo macabro con la ciencia-ficción, sin alcanzar el equilibrio por otras propuestas de similares características.

Por ejemplo, infinitamente más lograda e interesante, encontramos **The Trolenberg Terror** (1958), de Quentin Lawrence, con guión de Jimmy Sangster basado en el serial televisivo de Peter Key. Dotado de una notable y lúgubre atmósfera, **The Trolenberg Terror** narra el descubrimiento, en lo alto de un pico suizo, de unos espantosos alienígenas ocultos tras una nube radiactiva, capaces de animar cadáveres a fin de lograr sus retorcidos fines: decapitar humanos para alimentarse de su masa encefálica. La sencillez de la puesta en escena no escatima instantes truculentos -la secuencia nocturna de la cabaña,

donde unos montañeros son atacados por los *aliens*-, ni una progresiva tensión dramática -el rescate de la niña a manos de uno de los protagonistas; el asedio del complejo científico...-, convirtiendo a **The Trolenberg Terror** en una de las propuestas más interesantes del periodo. Mucho más que la soporífera **The Abominable Snowman** (1957), de Val Guest -arrítmico descubrimiento del Yeti por un siempre excelente Peter Cushing en su papel de científico visionario-, la risible **First Man into the Space** (1958), de Robert Day -desangelado *remake* de **El experimento del doctor Quatermass**-, o las mediocres *monster movies* **Behemoth, the Sea Monster** (1958) y **Gorgo** (*Gorgo*, 1960), las dos dirigidas por Eugène Lourié.

Al mismo tiempo, Hammer dio salida a una estimulante mezcla entre el horror gótico y la

ciencia-ficción gracias a su excelente serie sobre el mito del barón Frankenstein y su Criatura, especialmente en aquellos títulos dirigidos por Terence Fisher -**La maldición de Frankenstein** (*The Curse of Frankenstein*, 1957), **The Revenge of Frankenstein** (1958), **Frankenstein Created Woman** (1967)-, sin olvidar la desigual e interesante propuesta de Freddie Francis -**The Evil of Frankenstein** (1964)-, seguidas por las inquietantes, mórbidas y definitivamente bellas, inolvidables, **El cerebro de Frankenstein** (*Frankenstein Must Be Destroyed*, 1969) y **Frankenstein and the Monster from Hell** (1973), ambas de Terence Fisher, o la malograda **El horror de Frankenstein** (*Horror of Frankenstein*, 1970), de Jimmy Sangster. Curiosamente, en tan difícil terreno, parafraseando a José María Latorre, se reflexiona de manera casi filosófica sobre la difi-

cultad de rectificar el sentido de la ética con miras a alcanzar nuevas metas científicas. Algo que, por desgracia, no es extrapolable a **Corridors of Blood** (1958), de Robert Day, o **Doctor Blood's Coffin** (1960), de Sidney J. Furie, las cuales buscan infructuosamente conciliar ciencia-ficción, terror y moral(ismo).

Dentro de ese sentimiento apocalíptico tan ligado al cine de ciencia-ficción inglés, no debemos olvidar la interesantísima **The Day the Earth Caught Fire** (1962), de Val Guest. Con un tétrico tono documental -beneficiado por la naturalista puesta en escena y la contrastada fotografía en blanco y negro de Harry Waxman...- Guest nos cuenta cómo la Tierra se aproxima lenta e inexorablemente hacia el Sol, después de unas desafortunadas pruebas nucleares que la desvían de su órbita. Las primeras e impresionantes imágenes que abren el film -una rítmica sucesión de planos mostrando un Londres castigado por el sol, cubierto de polvo, pavorosamente deshabitado, con el lecho

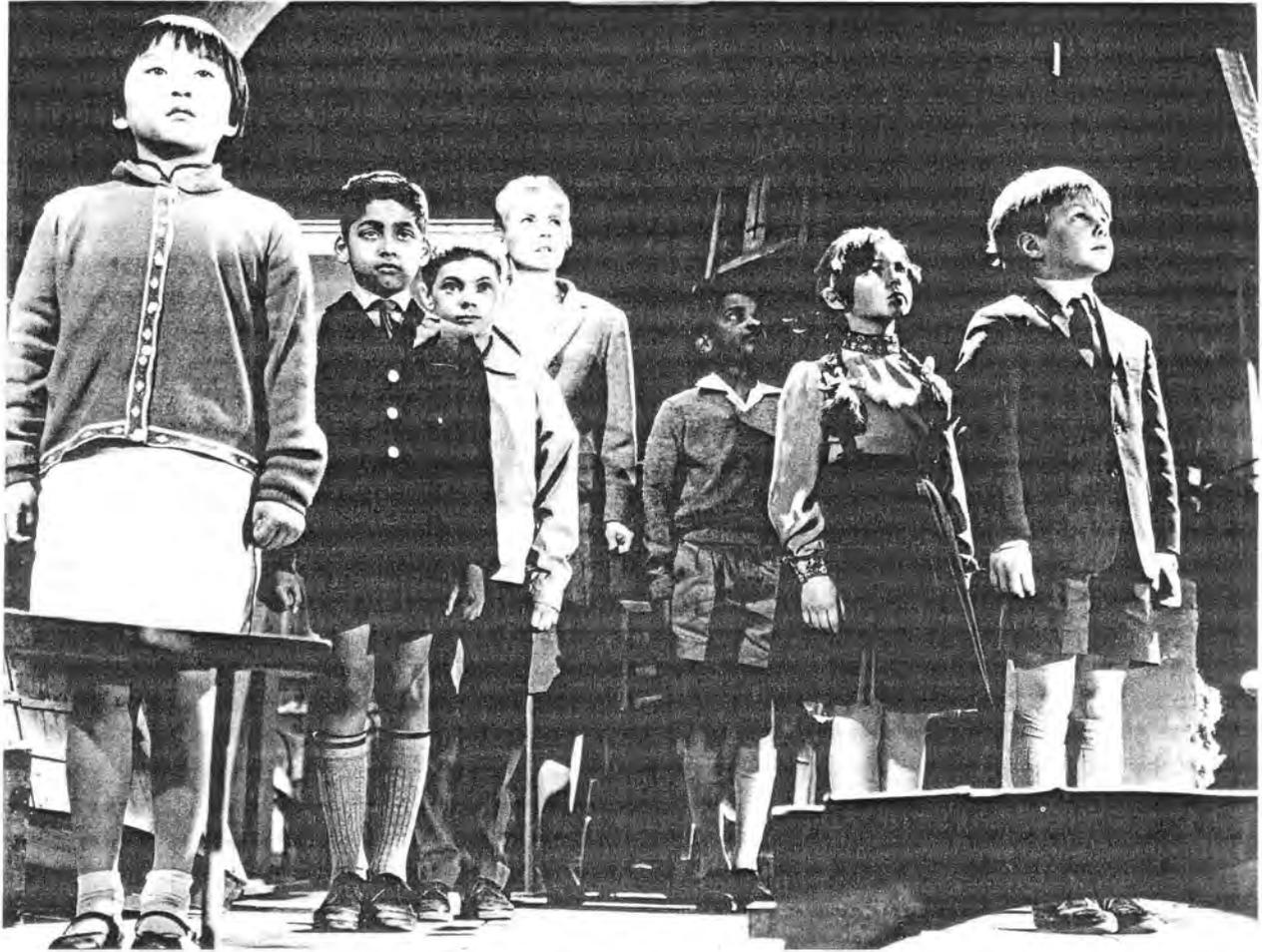
del Támesis seco y ajado...-, nos advierten del sentido y poética de la película. La desintegración de la humanidad hasta sus fibras más nobles e íntimas, condenada por la locura tecnológica (¿armamentística?) de sus líderes políticos y científicos. La inmisericorde mirada del realizador capta cómo el horror y la locura van corrompiendo esa fibra hasta sólo dejar espacio al vacío.

En esta línea se enmarca la abstracta **Village of the Damned** (1960), de Wolf Rilla, basada en la magnífica novela de John Wyndham *Los cuclillos de Midwich* (1957). Tras veinticuatro horas de extraño letargo, los habitantes del pequeño pueblo de Midwich descubren que todas las mujeres del lugar están embarazadas. Transcurridos los nueve meses preceptivos, alumbran a unos niños albinos de prodigiosa inteligencia y carentes de todo sentimiento humano: los hijos mestizos de una raza extraterrestre que pretende dominar la Tierra. La puesta en escena de Wolf Rilla, deliberadamente sobria, crea una

densa atmósfera de terror a través de imágenes que pervierten la lógica de lo cotidiano: los planos iniciales del film, mostrando a los vecinos de Midwich presos del sueño, en medio de actividades tan triviales como viajar en autobús, planchar o ir de compras; el tractor que da vueltas sin cesar alrededor de un árbol, o el agua que mana de un grifo abierto hasta rebosar en la pila; el rostro desolado de la adolescente embarazada sin haber mantenido relaciones sexuales; la peregrinación nocturna por las calles del pueblo de mujeres preñadas dirigiéndose hacia el hospital (9)... En 1963, **Children of the Damned**, de Anton M. Leader, efectuó una peculiar variante de la novela de John Wyndham. Seis niños de diferentes razas y nacionalidades son tutelados por científicos de la Unesco al descubrirse que tienen extraños superpoderes mentales; sin embargo, pronto descubrirán la terrible verdad que se agazapa tras sus rostros impasibles... Leader exhibe un estilo aún más espartano y gélido que el de Wolf Rilla, basado en un montaje de rit-



Village of the Damned



mos acompañados que engarza planos estáticos, sin apenas movimientos de cámara, repletos de rostros expectantes, gestos tensos. **Children of the Damned** supera a su predecesora en cuanto no se produce un choque evidente entre la normalidad y lo fantástico, sino una oleada de inquietud, un rictus de miedo, gracias a la oscilación entre la sequedad de un informe científico y los detalles sórdidos, crueles, e incluso poéticos. Algo que, por desgracia, se halla ausente en **The Day of the Triffids** (1963), de Steve Sekely -y un no acreditado Freddie Francis-, penosa adaptación de otra excelente novela de John Wyndham, *El día de los trífidos* (1956), reducida a la categoría de vulgar fábula "con" monstruos, carente de nervio.

Situada en las antípodas de las cintas antes reseñadas, tenemos la serie sobre el agente secreto James Bond, 007, auspiciada por Harry Saltzman y Albert R. Broc-

coli, que inició su andadura oficialmente en 1962 con **Agente 007 contra el doctor No** (*Doctor No*), de Terence Young, mezcla de ciencia-ficción y la narrativa de espías. Su esquiva asociación con el género viene dada por sus argumentos pseudoapocalípticos, por la copiosa exhibición de *gadgets* e improbable parafernalia militar. La serie se popularizó a partir de **James Bond contra Goldfinger** (*Goldfinger*, 1964), de Guy Hamilton, **Operación Trueno** (*Thunderball*, 1965), de Terence Young, y **Sólo se vive dos veces** (*You Only Live Twice*, 1966), de Lewis Gilbert, donde se adoptó definitivamente el delirante formato de cómic que ha marcado el paso por la gran pantalla del personaje creado por Ian Fleming durante casi cuatro décadas. Por otra parte, sin constituirse oficialmente en serie, las primeras colaboraciones entre el productor Charles Schneer y Ray Harryhausen, realizadas con dinero y técnicos ingleses, también eran hibri-

dos que flirteaban entre la ciencia-ficción y la fantasía pura. **La isla misteriosa** (*Mysterious Island*, 1961), de Cy Enfield, y **La gran sorpresa** (*First Men in the Moon*, 1964), de Nathan Juran, son simpáticas producciones que combinan el talento de Harryhausen para crear absorbentes sensaciones visuales con un excelente sentido del ritmo narrativo y de la aventura. Algo que no puede decirse del díptico **Dr. Who y los Daleks** (*Dr. Who and the Daleks*, 1965) y **Daleks - Invasión Earth 2150 A.D.** (1966), ambas dirigidas por Gordon Flemyng y producidas por Milton Subotsky y Max J. Rosemberg. Se trata de sendas adaptaciones a la gran pantalla del popular serial televisivo creado por Terry Nation, donde el Dr. Who (Peter Cushing), sabio despistado y entrañable, se enfrenta a unos pérfidos extraterrestres-robots cuya única ansia es destruir y matar. Marcadas por una estética *pop* nada estimulante y por un ridículo sentido del hu-

mor, la pedestre realización de Flemyng no contribuye a mejorar las cosas, sino todo lo contrario. Queda, en medio del desastre general, el neurótico pavor a la invasión, a la guerra, inherentes al cine de ciencia-ficción británico; primero, patente en los humanoides pacifistas que se niegan a utilizar la violencia para repeler la invasión de los Daleks en **Dr. Who y los Daleks**; luego, en la perturbadora visión de Londres arrasado por los belicosos engendros metálicos en **Daleks - Invasión Earth 2150 A.D.** (10).

Aunque el cine de horror disfrutó de una situación de privilegio en el transcurso de los años sesenta, la ciencia-ficción británica de la época, rica en matices y propuestas, podía permitirse el lujo de alternar comedia ligera -**Un ratón en la luna** (*The Mouse on the Moon*, 1962), de Richard Lester-, o secuelas de éxitos estadouni-

denses en clave de melodrama gótico -**The Curse of the Fly** (1965), de Don Sharp-. También recuperó exóticos personajes como Fu-Manchú desde una óptica jamesbondsca -**El regreso de Fu-Manchú** (*The Face of Fu Manchu*, 1965), de Don Sharp, **Las novias de Fu-Manchú** (*The Brides of Fu Manchu*, 1966) o **La venganza de Fu-Manchú** (*The Vengeance of Fu Manchu*, 1967), de Jeremy Summers-, o dio vía libre a estremecedores documentales de reconstrucción como el impresionante **El juego de la guerra** (*The War Game*, 1966), de Peter Watkins, cuyo ácido contrapunto estaba en comedias surrealistas como **The Bed Sitting Room** (1968), de Richard Lester, donde se ofrece una visión, a la par negra e hilarante, de la vida tras la III Guerra Mundial. No obstante, las películas que hacían brillar con luz propia el cine de ciencia-ficción inglés

eran otras, capaces de combinar el espíritu de la serie B al estilo europeo -presupuestos bajos y rodajes rápidos, guiones eficaces y excelentes actores de carácter, decorados atractivos y funcionales combinados con discretos pero eficaces efectos especiales, la profesionalidad y personalidad de los realizadores imponiéndose a las limitaciones de todo tipo...-, con trabajos personales dotados de cierto sentido de la experimentación.

Dentro de la primera categoría se encuentran algunas obras de virtudes limitadas, otras de morboso encanto, pero todas de probada solidez artesanal: **The Night Caller** (1965), de John Gilling -inquietante *thriller*, de estilo seco y sórdido, sobre unos alienígenas procedentes de Ganimedes que secuestran mujeres para experimentos genéticos-; **Invasión** (1966), de Alan Bridges -otro an-



CHRISTOPHER LEE
DOUGLAS WILMER HEINZ DRACHE
MARIE VERSINI
 in Sax Rohmer's
"THE BRIDES OF FU MANCHU" (10)
 with
HOWARD MARION CRAWFORD TSAI CHIN
 Guest stars **RUPERT DAVIES ROGER HANIN**
 IN EASTMAN COLOUR
 FROM ANGLIO AMALGAMATED FOR WARNER-PATHE RELEASE

Las novias de Fu-Manchú

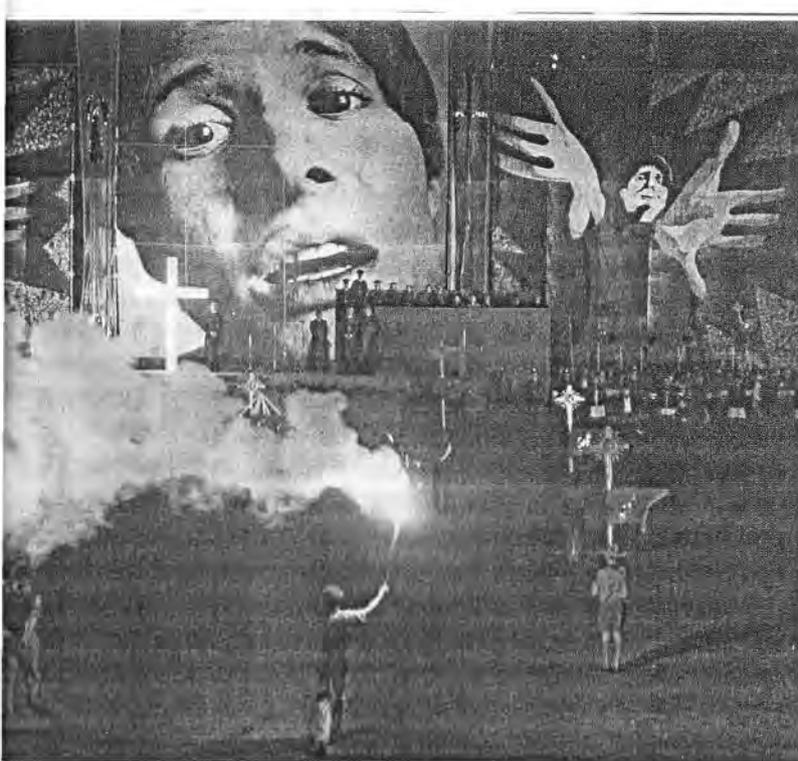


gustioso relato sobre el sempiterno conflicto entre humanos y extraterrestres, ambientado en un tenebroso hospital, y cuya notable fotografía expresionista, mérito del operador James Wilson, es el logro creativo más llamativo del film-; **El hombre proyectado** (*The Projected Man*, 1967), de Ian Curteis -rutinaria variación del científico víctima de sus propios experimentos, sin más interés que la tosca textura sádica de ciertas secuencias protagonizadas por el sabio deformado-; **El deseo y la bestia** (*The Blood Beast Terror*, 1967), de Vernon Sewell -protagonizada por el inolvidable Robert Fleming, el Dr. Hichcock de Riccardo Fredda, la película es una excelente mixtura de ciencia-ficción y atmósferas nauseabundas, que narra las consecuencias de mutar gigantesco insectos vampíricos con aspecto humano...-; la trilogía **The Earth Dies Screaming** (1964), **S.O.S. El mundo en peligro** (*Island of Terror*, 1967) y **Night of the Big Heat** (1967), dirigidas por Terence Fis-

her para la minúscula productora Planet Films -destacar el vigor narrativo y atinado sentido del suspense que la puesta en escena de Fisher, pese a la evidente escasez de medios, insufla a tan trillados materiales dramáticos: recordar la escena en que Violet (Vanda Godsell), trasmutada en *zombie* por entes alienígenas, con sus ojos blancos y semblante obtuso, mata a Quinn (Dennis Price) en **The Earth Dies Screaming**; el instante en que el Dr. Stanley (Peter Cushing) es atacado por uno de los monstruos devoradores de huesos, y a fin de salvar la vida, se amputa la mano atrapada con una hacha en **S.O.S. El mundo en peligro**; la espantosa muerte del vagabundo (Sidney Browley), rodeado por la oscuridad de una caverna en **Night of the Big Heat**- (11).

A su vez, realizadores como Joseph Losey con **Éstos son los condenados** (*The Damned*, 1963), Basil Dearden y su **El extraño caso del doctor Longman**

(*The Mind Benders*, 1963), o Peter Watkins a través de **Privilegio** (*Privilege*, 1967), ofrecían una visión sobre la ciencia-ficción inglesa desprovista de convenciones, de ideas lineales. En este sentido, **El extraño caso del doctor Longman**, con el tema del espionaje a modo de excusa, se adentra en las simas psicológicas del científico obsesionado con sus experimentos. El Dr. Longman (Dirk Bogarde), al reconstruir el experimento sobre la capacidad mental humana que llevó a la muerte a su mentor, hace suyo el enfermizo determinismo de aquél. Dearden reconoce los interrogantes íntimos, personales, que acompañan a la ciencia y sus profetas, tomando la subjetividad como punto de partida de la experiencia científica. Su narrativa gélida y desconsolada, circunspecta y desgarrada, despliega todas sus cualidades turbias y a la par sensuales cuando Longman se introduce en el tanque de "privación" donde se desarrolla el experimento: es el macabro encuentro del hombre



Privilegio

de los muertos vivos (*Night of the Living Dead*), de George A. Romero. Hasta la irrupción de **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*, 1976), de George Lucas, el género vivió marcado por la influencia de estas tres películas, debatiéndose entre la búsqueda de nuevas fórmulas visuales que aportasen una mayor complejidad intelectual a sus contenidos, a caballo entre la metafísica más aguerrida y el *pulp* apocalíptico, entre la plástica antiutópica y el desgarrar documental, hurgando en otros géneros, principalmente el terror.

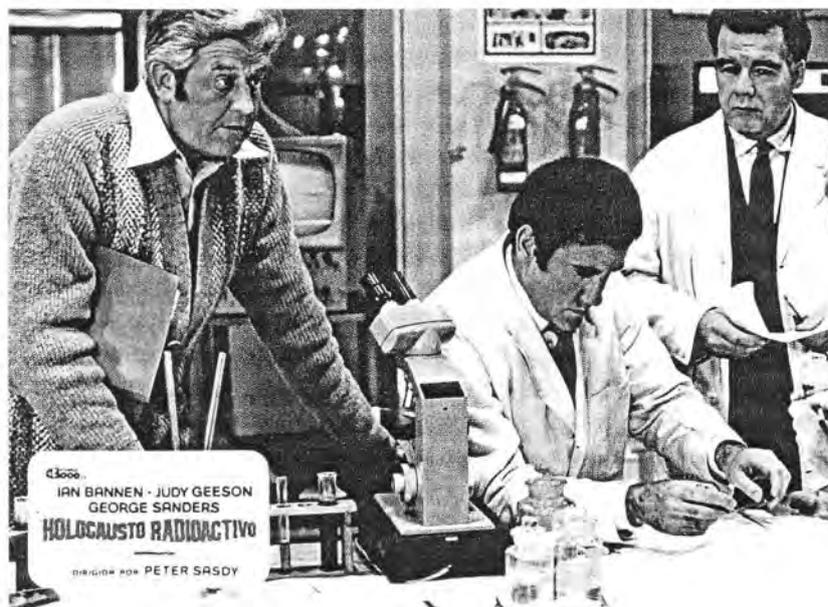
en sus límites, con sus auténticos temores y ansiedades. ¿Cuánto Ken Russell rodó **Viaje alucinante al fondo de la mente** (*Altered States*, 1981) tenía en mente la película de Basil Dearden? Es muy posible que sí. Como también Peter Watkins debió pensar en *La naranja mecánica* de Anthony Burgess cuando rodó **Privilegio**: con su característico y disruptivo estilo, la odisea del mesiánico ídolo del *rock* Steven Shorter (Paul Jones) pone de relieve los diversos mecanismos empleados por el Estado y la Iglesia para anular el inconformismo combatido de la juventud, para anular sus voces. La letras y las canciones de Shorter son la expresión del *establishment*, e irónicamente, cuando se rebela, muere arrollado por sus fans. Watkins, adelantándose a su tiempo, desenmascara a la supuesta contracultura como instrumento de alienación, de adoctrinamiento, en manos del Sistema. Un Sistema que, tal y como evidencia **Éstos son los condenados**, se atreve a experimentar con los efectos de la radiación cósmica, indiferente a las connotaciones éticas del experimento. *Psy*, a pesar de su menguada inspiración, traza imágenes tan angustiosas como la de los niños aislados en una supuesta cámara de protección, comunicándose con sus padres a través de

un circuito cerrado de televisión. Quizá el pesimismo ideológico de las obras aquí citadas era el preludio de acontecimientos más funestos que afectarían al posterior desarrollo del cine de ciencia-ficción en Gran Bretaña.

Más dura será la caída (1968-2000)

En 1968 el cine de ciencia-ficción sufrirá una notable conmoción a raíz del estreno de **2001: Una odisea del espacio** (*2.001: A Space Odyssey*), de Stanley Kubrick, **El planeta de los simios** (*The Planet of the Apes*), de Franklin J. Schaffner y **La noche**

Titulos como **Luna cero dos** (*Moon Zero Two*, 1969), de Roy Ward Baker -risible *western pop*/espacial auspiciado por Hammer Films-, **La carrera de la muerte** (*Scream and Scream Again*, 1969), de Gordon Hessler -de nuevo, la peripecia del científico loco que ansía crear una raza de superhombres-, o **El monstruo** (*I, Monster*, 1970), de Stephen Weeks -enésima y olvidable versión para la gran pantalla de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*-, demuestran que el cine de ciencia-ficción británico se adaptaba mal a los nuevos tiempos. Durante los años setenta todavía se rodaron algunas obras que mantuvieron viva, de manera muy desigual, la imagen de un género



dotado de cierta entidad: de la acidez moral de **Contaminación** (*No Blade of Grass*, 1970), de Cornel Wilde -donde en un mundo devastado por un virus letal, una familia tradicional lucha por sobrevivir entre la barbarie y el caos-, a la comicidad gruesa de **Percy** (1971), de Ralph Thomas -el receptor del primer trasplante de pene del mundo (!) intenta reconstruir la vida sexual del anterior propietario del miembro-; del terror ecológico de **Holocausto radiactivo** (*Doomwatch*, 1972), de Peter Sasdy -los habitantes de la isla de Balfé mutan espantosamente a causa de un vertido químico-, al horror gratuito de **The Mutations** (1973), de Jack Cardiff -nueva variante del científico loco que convierte a inofensivas plantas en peligrosas criaturas carnívoras-; del tono tragicómico de **Digby, the Biggest Dog in the World** (1973), de Joseph McGrath -las peripecias de un perro doméstico que, por culpa de un nuevo alimento proteínico, crece desmesuradamente-, a la curiosa mezcla de film de espías, ciencia-ficción y *thriller* de **La máscara de acero** (*Who?*, 1974), de Jack Gold -donde un científico americano, tras sufrir un accidente en la frontera con la URSS y salvar la vida gracias a los médicos soviéticos, regresa a su país convertido en un *cyborg*- (12).

Empero, urge reseñar que el cine inglés en general apenas atraía público a las salas -lo cual no es de extrañar viendo engendros como **En el corazón de la Tierra** (*At the Earth's Core*, 1976) y **Los conquistadores de Atlantis** (*War Lords of Atlantis*, 1977), ambas de Kevin Connor- sumiendo a la industria audiovisual británica en una grave decadencia. Además, la progresiva colonización cultural desplegada por Hollywood, la cual empezó por la financiación y las infraestructuras, agravó el irreversible proceso de descomposición industrial. Las ventajas fiscales que ofreció a



partir de los primeros años setenta el gobierno, unida a la contrastada profesionalidad de los técnicos locales y la existencia de grandes y muy bien equipados estudios -Pinewood, Borehamwood, Elstree...-, facilitaron rodajes cómodos y baratos al cine estadounidense, que convirtió Gran Bretaña, definitivamente, en una sucursal de las *majors*. Más tarde, en una segunda fase se importaron directores con cierto talento que vieron en Hollywood una salida laboral más que provechosa. No en vano, el mejor film de ciencia-ficción "inglés" de los años setenta, **Alien, el octavo pasajero** (*Alien*, 1979), de Ridley Scott, es una producción norteamericana rodada íntegramente en Gran Bretaña, con realizador y técnicos ingleses.

En medio de tan funesta coyuntura, **Zardoz** (*Zardoz*, 1974), de John Boorman, aparece como la última cinta de ciencia-ficción británica valiente, sugestiva, irreducible a normas y clasificaciones. La críptica disquisición filosófica de Boorman sobre la libertad y la muerte, interrelacionada con el papel siniestro de la tecnología, actúa casi como metáfora de la situación a la que, a partir de esos años, se verá abocado el género dentro del cine inglés: los habitantes del Vórtex, raza de pensadores y científicos que han alcanzado la inmortalidad artificial, son ese Hollywood que se solaza en la miseria y el caos que preside la vida de los individuos que habitan las Tierras Exteriores, el cine británico sin personalidad ni estructura industrial. **Zardoz** no es única-

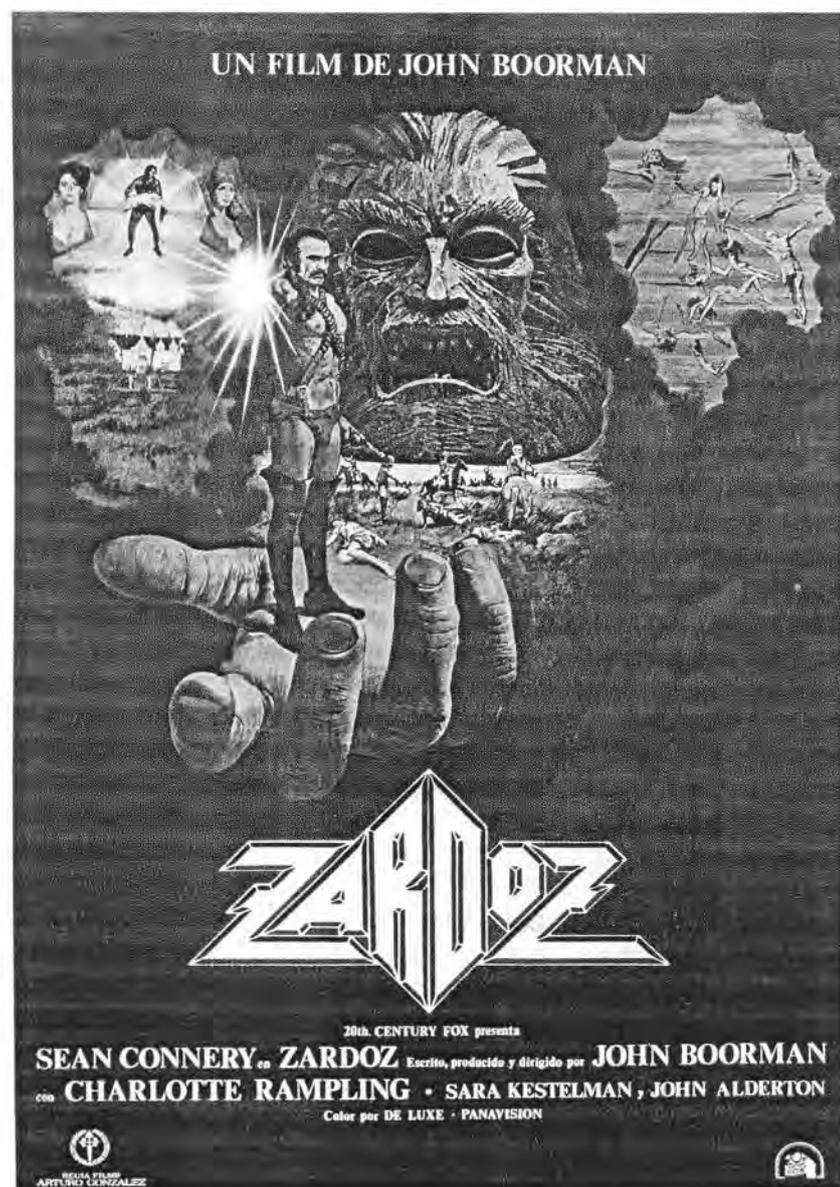
mente un film "de" ciencia-ficción sino "sobre" la ciencia-ficción. Por un lado, hay una disertación moderadamente idealista alrededor de las libertades reales del hombre enfrentadas a la tecnocracia, la cual no ha conducido a la humanidad más que al desastre. Y por otro, una respuesta práctica y teórica a la agónica situación del cine de ciencia-ficción británico, engullido por la maquinaria filmica norteamericana.

La libre dramaturgia visual desplegada por John Boorman en **Zar-
doz** intuye que, de las concepciones del mundo más duramente deterministas, puede extraerse un fiero deseo de libertad individual. Probablemente porque la voluntad y el libre albedrío sólo saben

triunfar abriéndose paso en la dura piedra de la necesidad. De este modo, las imágenes de **Zar-
doz** mezclan, con desigual resultado, existencialismo, ironía y abstracción filosófica. La angustiosa tristeza de las Tierras Exteriores donde los *Outlands* merodean amenazados por los Exterminadores que sirven al Vórtex; las apariciones de la nave/máscara/dios; el contraste entre la brutalidad y desolación de los páramos y la relamida decoración *pop* del Vórtex; el tono seco y agresivo de la narración, acentuado por su casi experimental utilización del color -extraordinaria la fotografía de Geoffrey Unsworth-, el sonido y la música, los efectos especiales y el montaje, apoyados por extrañas angulaciones de cámara, son, en

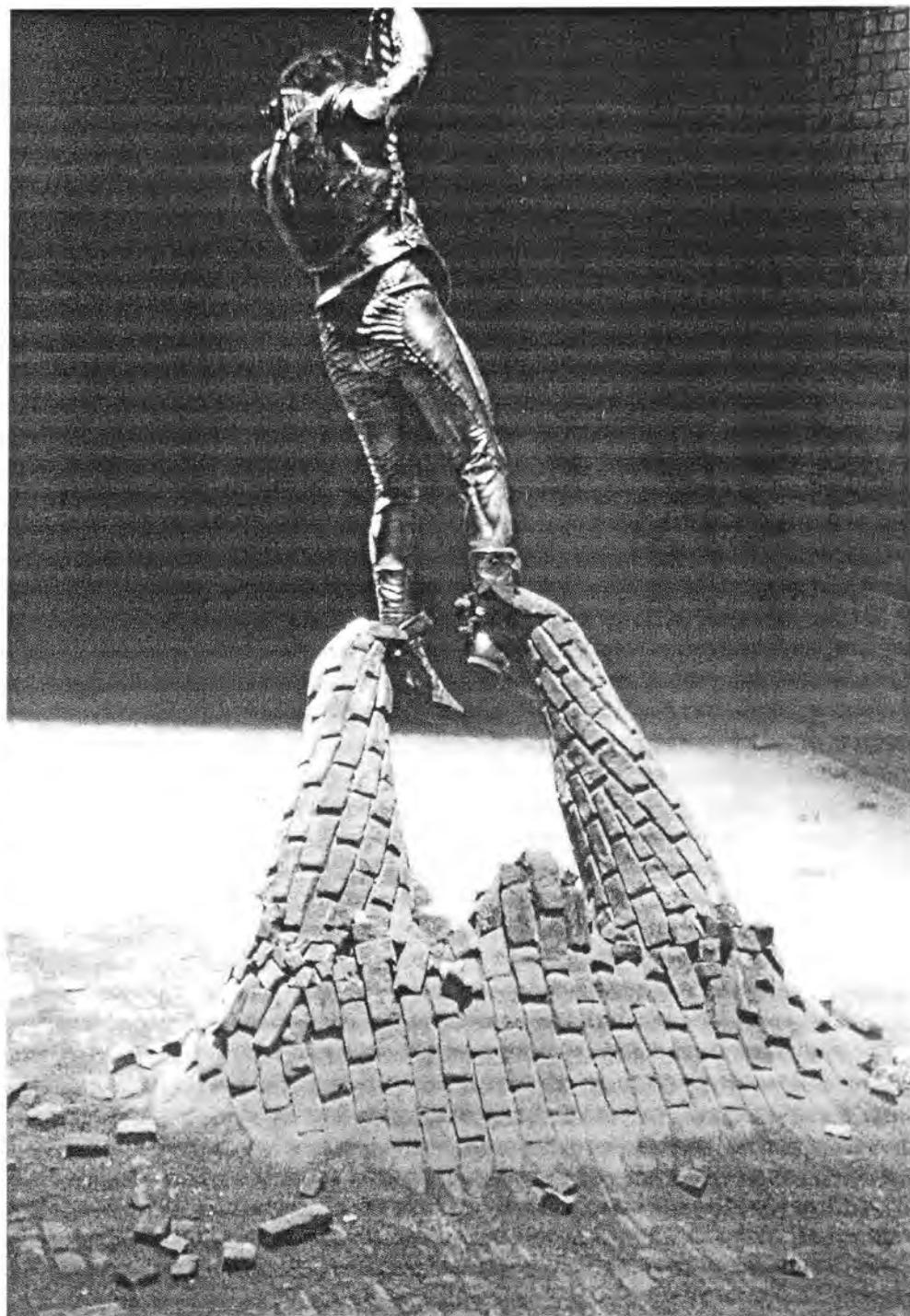
suma, una poética provocación plástica frente a las mediocres convenciones visuales que presidían el género desde los USA.

El mundo lívido y barroso de **Zar-
doz**, con sus pegajosas brumas y grotescas figuras deambulando por el vacío, alude a la tétrica situación en la que malvive el cine de ciencia-ficción inglés de los años ochenta. Esporádicos destellos de talento se detectan en algunas obras como **1984** (1984, 1984), de Michael Radford -academista ilustración del clásico de George Orwell-, o **Under-
world** (1986), de George Pavlou -*thriller* paracientífico escrito por Clive Barker, donde un sabio loco crea unos mutantes asesinos que moran en el subsuelo londinense-. Los bodrios abundan, al estilo de **Krull** (*Krull*, 1983), de Peter Yates -deslucida mezcla de *sword and sorcery* y *space opera*-, **Prisoners of the Lost Universe** (1983), de Terry Marcel -burda fantasía sobre mundos paralelos aderezada con artes marciales-, **Lorca and The Outlaws** (1985), de Roger Christian -infantil *space opera* protagonizada por unos adolescentes que se enfrentan a un ejército de robots-, o **Biggles** (*Biggles*, 1985), de John Hough -la respuesta británica a **Regreso al futuro** (*Back to the Future*, 1985), de Robert Zemeckis, localizada en la Primera Guerra Mundial...-, confundiéndose con híbridos anglo-estadounidenses: **Saturno 3** (*Saturn 3*, 1979), de Stanley Donen y John Barry -enésima variante del robot que toma una conciencia de sí mismo "demasiado humana"-, o **Life Force - Fuerza vital** (*Life Force*, 1985), de Tobe Hooper -pirotécnica adaptación al cine de la memorable novela de Colin Wilson *Los vampiros del espacio* (1975)-. Que el producto audiovisual más interesante de la ciencia-ficción británica sea el televisivo **Max Headroom** (13) subraya con mayor virulencia si cabe esta desoladora situación.



Títulos como **Brazil** (*Brazil*, 1984), de Terry Gilliam, o **La prometida** (*The Bride*, 1985), de Franc Roddam, son, remachando el tópico, la necesaria excepción que confirma la regla. **Brazil** es una imaginativa, casi delirante revisión estética del sórdido mundo que George Orwell describió en *1984*, donde fantasía y realidad coexisten en la vida de Sam Lowry (Jonathan Pryce), acentuando aún más si cabe el lóbrego entorno social, laboral y político en que habita. **Brazil**, pese a su estimulante espíritu anárquico, a su sorprendente puesta en escena, acaba siendo demasiado caótica y prolija. En la también desigual película de Franc Roddam **La prometida** se reinterpreta el mito frankensteiniano desde una óptica claramente "pigmalionesca". El barón Charles Frankenstein (Sting) da vida a una hermosa muchacha artificial llamada simbólicamente Eva (Jennifer Beals). Primero deslumbra a la sofisticada y necia sociedad galante que el barón socava con su hermosa creación, rompiendo corazones masculinos y avivando envidias femeninas. Y luego, en un acto de infinita perversidad, cuando Eva es tan refinada y sabia como su creador, tan altiva y arrogante como el hombre que la hizo, en el sentido más extenso de la palabra, Frankenstein pretende violar su carne y fustigar su espíritu, domarla según sus caprichos y exigencias para autoafirmar, con tremenda crueldad, su papel de supremo Demiurgo. Roddam compone con exquisito gusto pictórico su terrible fábula, pero sin acabar de darle la vibración maligna que semejante material reclamaba a gritos.

Literalmente anulado por Hollywood, el cine británico, incapaz de competir en medios y dinero con las *majors*, se consume entre los filmes de conciencia social -cfr. la filmografía de Ken Loach- y la fuga de realizadores -los hermanos Tony y Ridley Scott, Alan



Parker, Neil Jordan, Stephen Norrington...-, entre amables comedias agrídulces -**Cuatro bodas y un funeral** (*Four Weddings and a Funeral*, 1994), de Mike Newell- y la progresiva huida de sus colonizadores hacia Australia o México (14), lugares con tratamientos fiscales más ventajosos. En semejantes condiciones, el cine de ciencia-ficción británico se ve incapaz de sobrevivir, en parte por la carencia de talentos que deseen involucrarse en el desarrollo de un cine de género autóctono; quizás porque los escasos productos lanzados al mercado amortizan la inversión explo-

tando *ad nauseam* los limitados hallazgos formales y dramáticos de la ciencia-ficción norteamericana.

Trabajos de la catadura de **Hardware, programado para matar** (*Hardware*, 1990), de Richard Stanley, **Segundo sangriento** (*Split Second*, 1992), de Tony Maylam, **Beyond Bedlam** (1993), de Vadim Jean, y **Máquina letal** (*Death Machine*, 1994), de Stephen Norrington, ofrecen vagos destellos de esa ciencia-ficción tan británica fascinada por el apocalipsis, a caballo entre lo cotidiano y lo colectivo, entre lo *high*

tech y lo gótico. Especialmente en **Segundo sangriento**, donde en un Londres superpoblado, hipercontaminado y azotado por la lluvia ácida, reptaba un mutante asesino que es, en realidad, el Diabolo himself, y **Beyond Bedlam**, en la cual experimentos cerebrales y *psycho-killers* se dan cita en un decorado de reminiscencias góticas. De todas formas, tanto en éstas como en las citadas **Hardware**, **programado para matar** y **Máquina letal**, pesan como una losa la influencia de **Alien**, el **octavo pasajero**, **Saturno 3**, **Blade Runner** (*Blade Runner*, 1982), de Ridley Scott, **Terminator** (*Terminator*, 1984), de James Cameron, o **Robocop** (*Robocop*, 1987), de Paul Verhoeven. Fenómeno agravado por el peculiar estilismo de planos cortos, banda sonora estridente, suciedad fotográfica y amaneramiento visual en la puesta en escena, herencia del cine publicitario, inevitable escuela formativa para nuevas generaciones de cineastas. El peor caldo de cultivo para fomentar un interés por el género que vaya más allá de lo puramente coyuntural.

Prácticamente liquidada la producción inglesa de cine de ciencia-ficción, sólo cabe certificar su defunción cuantitativa y cualitativa a la espera, sin excesivo optimismo, de un resurgir de las cenizas, esgrimiendo el espíritu que hizo posible obras como **La vida futura**, **El experimento del doctor Quatermass**, **El juego de la guerra** o **Zardoz**. Pero sin la mirada puesta en el pasado, anteponiendo la imaginación, la inteligencia, a los orgiásticos dispendios económicos y excesos tecnológicos de Hollywood. La tarea es ardua, sin duda, pero el cine de género europeo bien merece esta oportunidad. Veremos.

NOTAS

1. Tarea proseguida, desde otras sensibilidades, por nombres tan ilustres como George Orwell -*1984* (1948)-,

John Wyndham -*El día de los trífidos* (1951), *Kraken acecha* (1953), *Las crisálidas* (1955)-, Anthony Burgess -*La naranja mecánica* (1962)-, Angela Carter -*El Dr. Hoffman y las infernales máquinas del deseo* (1972), *La Eva futura* (1977)-, J.G. Ballard -*El mundo sumergido* (1962), *La exhibición de atrocidades* (1969), *Rascacielos* (1975)-, Arthur C. Clarke -*El fin de la infancia* (1954), *Cuentos de la Taberna del Ciervo Blanco* (1957)- o Brian W. Aldiss -*El árbol de la saliva* (1966), *Criptozoico* (1967), *Frankenstein desencadenado* (1973)-.

2. Películas de la catadura de **Con destino a la Luna** (*Destination Moon*; Irving Pichel, 1950), **El enigma de otro mundo** (*The Thing*; Christian Nyby, 1951), **Red Planet Mars** (Harry Horner, 1952), **La guerra de los mundos** (*War of the Worlds*; Byron Haskin, 1953), **Target Earth** (Sherman A. Rose, 1954), **This Island Earth** (Joseph Newman, 1955), **Earth versus the Flying Saucers** (Fred F. Sears, 1956) o **The Invasion of the Saucer-men** (Edward L. Cahn, 1957), dan la razón a teóricos como Gerard Lenne, quien en su libro *El cine fantástico y sus mitologías* habla de "conglomerado heteróclito", destacando el carácter "híbrido" del género desde un punto de vista temático (págs. 130-131). A lo cual cabe añadir que muchos de los filmes citados son una desmañada interacción de géneros -que oscilan entre el terror y el western, entre el cine bélico y el cine de aventuras-, abundando en la *space opera* y la ciencia-ficción especulativa anexas a la literatura *pulp* de baja estofa. No en vano, José María Latorre en su ensayo "Años 50, años de paranoia. Un género sin lenguaje propio", en *Nosferatu*, número 14/15, señala que en la plástica de tales filmes se detectan "unos códigos lingüísticos y unos modos expresivos extraídos de otros géneros" (pág. 5). Aparte, claro está, del discurso reaccionario hilvanado por la mayoría de películas del período. Francisco Llinás, en el mismo número de *Nosferatu* ya citado, mediante su artículo "¿Quién teme al forastero?", apunta que la ciencia-ficción norteamericana de los años cincuenta tenía una función demagógica al dictado de los terrores de la guerra fría, donde los invasores "no sólo socavaban, con un igualitarismo a ultranza, la organización social americana, sino que se infiltran en la familia y la destruyen" (pág. 22).

3. William Cameron Menzies (1896-1957), conocido por sus extraordinarios trabajos como director artístico en **El ladrón de Bagdad** (*The Thief of Bagdad*; Raoul Walsh, 1924), **La máscara de hierro** (*The Iron Mask*; Allan

Dwan, 1929) o **Lo que el viento se llevó** (*Gone with the Wind*; Victor Fleming, 1939), realizaría en los Estados Unidos dos interesantes filmes de ciencia-ficción desde el punto de vista visual, **The Whip Hand** (1951) e **Invasors from Mars** (1953), pero nefastas a causa de su grotesco anticomunismo, además de **The Maze** (1953), una curiosa e inquietante cinta de horror aromatizada con toques lovecraftianos.

4. El triunfo electoral en 1951 de la derecha *Torie*, la ascensión al trono de Isabel II, el desarrollo industrial, el crecimiento del empleo y el consumismo, trajeron consigo una época de gran prosperidad económica y de innegable estabilidad política. Por contra, la rígida y caduca moral victoriana reverdeció viejos laureles, el arte británico experimentó un obvio retroceso cualitativo y empezaron a gestarse grandes desigualdades sociales entre las emergentes clases medias y la clase trabajadora.

5. De los 1.396 millones de espectadores de 1950 se pasó a los 600 millones de 1959, y de las 4.500 salas existentes a principios de la década de los cincuenta a primeros de los sesenta quedaban unas 3.000. Las causas de semejante debacle deben buscarse en la gran implantación de la televisión -de los 764.000 aparatos en 1951 a los 10.5 millones de 1959-, agravado por la triunfal irrupción de la cadena privada ITV hacia 1955. Además, señalar la mediocridad cualitativa de la producción media del cine inglés, absolutamente impopular entre un público mayoritario cuyas edades estaban comprendidas entre los 16 y los 24 años, amparada en las férreas medidas proteccionistas, y la acción inquisitorial del British Board Censors, que no facilitaba precisamente la salida a productos más comerciales.

6. Y para colmo de excentricidades, aunque como nota a pie de página, reseñar **Fire Maidens from the Outer Space** (1956), de Cy Roth. Desmelenada fantasía masculina en la cual un grupo de apuestos astronautas llega a una de las lunas de Júpiter para toparse con una sociedad compuesta solamente por suculentas féminas, descendientes de los Atlantes (¿¿??!!), y que necesitan a los hombres para reproducirse y defenderse de los mutantes que amenazan sus vidas. Mal dirigida y peor interpretada, con todos los *tics* de un vodevil de tercera, **Fire Maidens from the Outer Space** destila moralina por todos sus poros: es una encendida proclama de contrabando a favor del sexo procreativo, desarmando las dudosas ventajas de una sociedad matriarcal.



7. Como explica Carlos Losilla en su libro *El cine de terror. Una introducción* (Ediciones Paidós Ibérica S.A. Barcelona, 1993), Hammer Films, y más concretamente Terence Fisher, iniciaron "el derrumbe de la escritura clásica (...) al tiempo que el liderazgo de Hollywood deja paso a la irrupción del cine europeo". De esta forma arranca lo que algunos eruditos denominan Periodo Manierista: "el mal procedente de los fantasmas mentales o sociales ya no se sitúa en el exterior, ya no se materializa en monstruos casi abstractos (...) se desarrolla alrededor del cuerpo social. (...) Por su parte y como consecuencia directa, la descomposición del estilo clásico da como resultado (...) la violentación escénica en el marco de una aparente tradición formal (...) un manierismo que utiliza el dinamismo de las líneas y la experimentación con el color para representar, en palabras de José María Latorre 'una desplazamiento del acento moral hacia las zonas más oscuras de la personalidad del ser humano'; es decir, para internarse en las profundidades del yo asediado por el 'mal'" (págs. 109-112). De ahí nacen, para bien o para mal, las estructuras del cine fantástico contemporáneo, con todas sus variantes, circunloquios y descomposiciones estéticas.

8. Las aventuras del Profesor Bernard Quatermass, obra del guionista y nove-

lista inglés de origen gaélico Nigel Kneale (n. 1922), fueron primero un serial radiofónico que pronto se convirtió en el mayor éxito de público de la televisión inglesa de los años cincuenta. Según David Pirie en su libro *El vampiro en el cine* (Ed. Centropress. Madrid, 1977): "Quatermass estaba mucho más cerca de Van Helsing que de la mentalidad tecnológica de los personajes de H.G. Wells. Como personaje tenía una orientación casi mística..." (pág. 70). He aquí una breve ficha de las series originales que Hammer Films llevó a la gran pantalla:

Quatermass Experiment

Productor: Rudolph Cartier. **Realizadores:** Richard R. Greenough y Stewart Marshall. **Intérpretes:** Reginald Tate (Professor Bernard Quatermass), Isabel Dean (Judith Carroon), Duncan Lamont (Victor Carroon). 18 de julio 1953. **Episodio 1º:** "Contact Has Been Established" (32 min.). 25 de julio 1953. **Episodio 2º:** "Persons Reported Missing" (35 min.). 1 de agosto 1953. **Episodio 3º:** "Very Special Knowledge" (33 min.). 8 de agosto 1953. **Episodio 4º:** "Believed to be Suffering" (32 min.). 15 de agosto 1953. **Episodio 5º:** "An Unidentified Species" (35 min.). 22 de agosto 1953. **Episodio 6º:** "State of Emergency" (36 min.).

Quatermass II

Productor y realizador: Rudolph Cartier. **Efectos especiales:** Bernard Wilkie y Jack Kine. **Fotografía:** Charles De Jaeger. **Intérpretes:** John Robinson (Professor Bernard Quatermass), Monica Grey (Paula, su hija), Hugh Griffith (Dr. Leo Pugh). 22 de octubre 1955. **Episodio 1º:** "The Bolts" (31 min.). 29 de octubre 1955. **Episodio 2º:** "The Mark" (30 min.). 5 de noviembre 1955. **Episodio 3º:** "The Food" (33 min.). 12 de noviembre 1955. **Episodio 4º:** "The Coming" (29 min.). 19 de noviembre 1955. **Episodio 5º:** "The Frenzy" (31 min.). 26 de noviembre 1955. **Episodio 6º:** "The Destroyers" (33 min.).

Quatermass and the Pit

Productor: Rudolph Cartier. **Fotografía:** A.A. Englander. **Efectos especiales:** Bernard Wilkie y Jack Kine. **Supervisor maquillaje:** Christine Hillcoat. **Intérpretes:** André Morell (Professor Quatermass), Cec Linder (Dr. Matthew Roney), Anthony Bushell (Colonel Breen), John Stratton (Capitán Potter). 22 de diciembre 1958. **Episodio 1º:** "The Halfmen" (34 min.). 29 de diciembre 1958. **Episodio 2º:** "The Ghosts" (33 min.). 5 de enero 1959. **Episodio 3º:** "Imps and Demons" (33 min.). 12 de enero 1959.

Episodio 4º: "The Enchanted" (30 min.). 19 de enero 1959. Episodio 5º: "The Wild Hunt" (32 min.). 26 de enero 1959. Episodio 6º: "Hob" (34 min.).

9. Es obligado dejar constancia de la nueva adaptación para la pantalla que el realizador norteamericano John Carpenter hizo de la novela de John Wyndham en 1995, **Village of the Damned (El pueblo de los malditos)** (*Village of the Damned*). Como ya sucediera en **La cosa** (*The Thing*, 1982), la versión de Carpenter no es un *remake* de la cinta de Wolf Rilla. Para ser más exactos, conjuga irónicamente algunos elementos visuales de su ilustre predecesora con los matices más turbios del texto de Wyndham: el ambiente malsano que se respira en el pueblo después de la "invasión", el papel del sacerdote desquiciado (Mark Hamill), esos terribles infantes que visten ropas negras, grises y blancas, además de lucir un pelo albino peinado de manera descaradamente *démodée*, como si fueran retazos de una vieja película en blanco y negro...

10. Lo cual no ha impedido que, al menos en Gran Bretaña, **Dr. Who** tenga una popularidad equiparable a la de **Star Trek** en los Estados Unidos. **Dr. Who** es la serie más longeva de la televisión británica, con aproximadamente 800 episodios rodados en blanco y negro (1963-1969) y color (1970-1996) por casi un centenar de realizadores, repartidos en distintas temporadas, las cuales podemos acotar enumerando a los actores que han dado vida al excéntrico sabio: William Hartnell (1963-1966), Patrick Troughton (1966-1969), Jon Pertwee (1970-1974), Tom Baker

(1974-1981), Peter Davison (1981-1984), Colin Baker (1984-1986) y Sylvester McCoy (1987-1996).

11. Como bochornosa curiosidad, reseñar que la peor película del terceto, **Night of the Big Heat**, aprovechando lo sugerente de su título ("La noche del gran calor"), sufrió un ignominioso remontaje pornográfico en Francia. Así, se alternaban las peripecias fantásticas del flemático dúo Cushing & Lee con el esfuzado, y no menos "fantástico", ajeteo de anónimos miembros y orificios corporales. Agradecido dato suministrado por Ramón Freixas y Joan Bassa, en su libro *Expediente "S"* (Futura Ediciones, Col. Zanzibar, 1996).

12. Al margen de estas obras, se rodaron varias películas a contracorriente de modas y tendencias, experiencias únicas debido a la fuerte personalidad creativa de sus autores, cuyo registro estilístico rompía con esquemas prefijados. Su radicalidad creativa, su especial fuerza artística, no permite establecer comparativas futuras, perfilar venideros esquemas de clasificación o modelos estéticos. Dichos títulos, de una alucinante variedad de registros plásticos, de una singular significación ideológica y filológica, son: **La naranja mecánica** (*A Clockwork Orange*, 1971), de Stanley Kubrick, **El abominable doctor Phibes** (*The Abominable Dr. Phibes*, 1971) y su secuela, **El retorno del Dr. Phibes** (*Dr. Phibes Rises Again*, 1972), ambas de Robert Fuest, **The Boy Who Turned Yellow** (1972), de Michael Powell y Emeric Pressburger, o las ya citadas anteriormente **El cerebro de Frankenstein** (1969) y **Frankenstein and the Monster From Hell** (1973),

las dos de Terence Fisher, sin desdeñar la aportación de Nicolas Roeg al género con **The Man Who Fell to Earth** (1976).

13. **The Max Headroom Show** (1985), dirigido por Annabel Jankel y Rocky Morton, y producido por Chrisalis Visual Programs, era un un *talk show* de quince episodios conducido por un (supuesto) programa de inteligencia artificial convertido en presentador virtual, Max Headroom, capaz de efectuar entrevistas mordaces a sus invitados, contar chistes, lanzar provocativas reflexiones y presentar grupos o actuaciones. Su éxito se tradujo en dos nuevas series: **Max Headroom** (1987), de Janet Greek y Francis Delia, y **Original Max Talking Headroom Show** (1987), de Joshua White. Hubo hasta un telefilm de tintes apocalípticos protagonizado por el mismo personaje titulado **Max Headroom, un viaje al futuro** (*Max Headroom, 20 Minutes into the Future*, 1985), dirigido por Annabel Janke y Rocky Morton, "creadores" del invento.

14. Las medidas fiscales adoptadas por el gobierno laborista de Tony Blair, encaminadas a penalizar los rodajes extranjeros (norteamericanos) en suelo británico, con la ingenua esperanza de revitalizar la industria filmica local, ha provocado que grandes producciones como **Matrix** (*The Matrix*, 1999), de Larry y Andy Wachovsky, o **La amenaza fantasma** (*The Phantom Menace*, 1999), de George Lucas, se desplacen a Australia, o que **Titanic** (*Titanic*, 1998), de James Cameron, se rodase casi por completo en México. En consecuencia, muchos técnicos ingleses se han marchado a EE.UU. o simplemente han pasado a engrosar las listas del paro. La apertura de los estudios Fox en la Baja California o en las proximidades de Sydney, entre 1998 y 1999, culminan con la venta el 22 de febrero de 2000 de los históricos estudios Pine-wood a Michael Grade, cabeza visible de Channel 4 y BBC One, por 62 millones de libras, que los convertirá en un centro de producciones multimedia. ¿Sacuden a la industria cinematográfica inglesa sus últimos estertores de vida?



Frankenstein and the Monster from Hell