

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
¿Son verdes los marcianos?

Autor/es:
Aldarondo, Ricardo

Citar como:
Aldarondo, R. (1994). ¿Son verdes los marcianos?. Nosferatu. Revista de cine.
(14):48-50.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40887>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

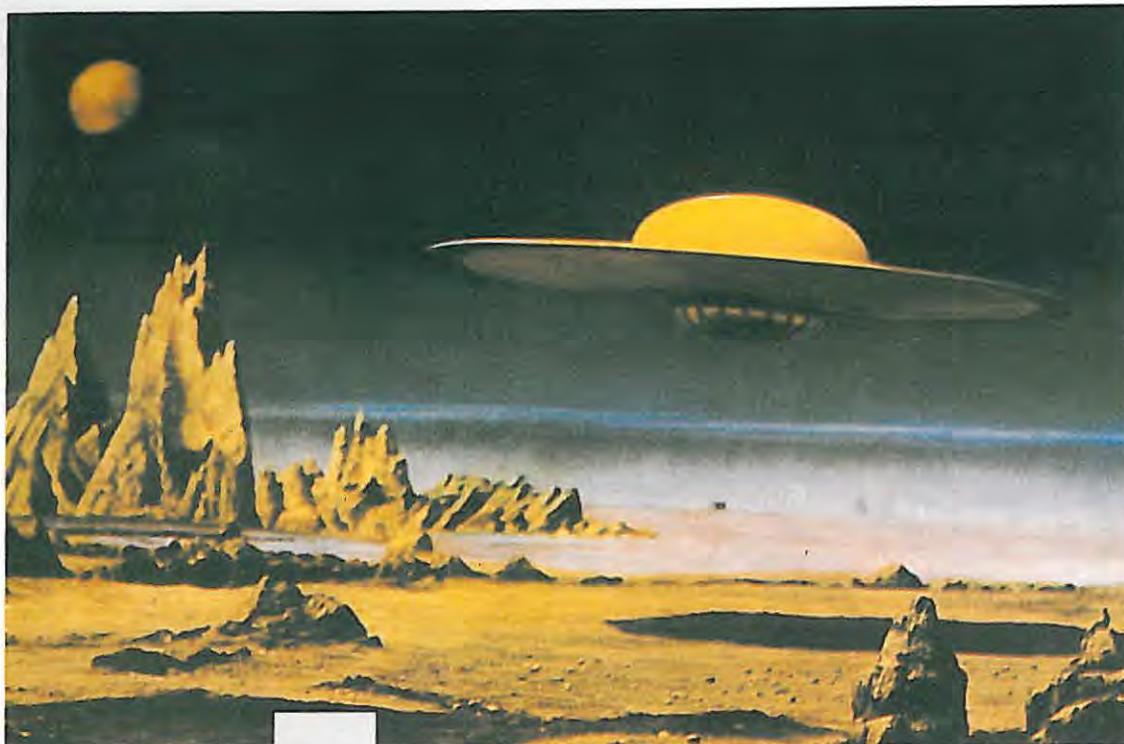
La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código 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

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



¿Son verdes los marcianos?

Ricardo Aldarondo

¿Son verdes los marcianos? ¿Puede un rayo de intensa luz roja provocar una explosión? ¿Tiene el amanecer de otros planetas los mismos tonos que en la Tierra? Cuando las películas de ciencia-ficción de los años 50 introducían el color (ya desde la seminal **Con destino a la Luna**/*Destination Moon*, Irving Pichel, 1950), no sólo se hacía el espectáculo más atractivo ante unos espectadores aún acostumbrados más bien al blanco y negro, sino que además se introducían una nueva serie de códigos y lenguajes a través de un recurso secundario que, sin embargo, forma ya parte indisoluble de la fantasía de esa época, como se distinguen por sus tonos los melodramas de Sirk en la Universal, o los musicales de Minnelli.

Nacidas con vocación de secundarias, las ficciones futuristas de los 50, se manejaban principalmente dentro de la serie B. Cuando comenzaron a tener éxito, llegó el ansia de superación. Pero el aumento de presupuestos y el progresivo cuidado puesto en ciertas producciones no se tradujo, curiosamente, en la búsqueda de actores más atractivos o directores consagrados: cuando se vestía de lujo, el género acudía al diseño de producción (dos años y medio para hacer **This Island Earth**, Joseph Newman, 1955) y sobre todo al color. Muchas de las obras maestras del género en ese periodo se hicieron en blanco y negro: **Ultimátum a la Tierra** (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951), **La humanidad en peligro** (*Them!*, Gordon Dou-

glas, 1954) o **La mujer y el monstruo** (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954) no necesitaron el color para romper moldes visualmente hablando. Pero las producciones de George Pal, tempranos ejemplos de una ciencia-ficción tan ingenua como fascinante, apoyaron su imaginería de cuento futurista en un esplendoroso color, que marcaba definitivamente las puertas de la fantasía: si narrativamente esas películas se movían entre lo posible y lo imposible, lo real y lo imaginario, el color en las producciones de George Pal partía también de la realidad para entrar en lo desconocido a través de tonos brillantes, exagerados, que iban "más allá" de lo terrenal. Unos años más tarde, **This Island Earth** se publicitó con la fra-

se "Out-of-this-world Technicolor".

Pero las influencias de Pal llegaban del mundo de la animación, de la luminosidad de los dibujos animados, de la brillantez de las marionetas y los juguetes, como se reveló posteriormente en la primera película que dirigió, **El pequeño gigante** (*Tom Thumb*, 1958), que contiene uno de los mayores festivales de colores imaginables, en la secuencia en que el pequeño protagonista baila en su habitación, llena de juguetes mecánicos y muñecos parlantes. En el trío de filmes con que aupó el género, Pal evolucionó hacia una estética vivaz y llamativa del color. Si en **Con destino a la luna** incluía una secuencia con el Pájaro Loco, en **Cuando los mundos chocan** (*When Worlds Collide*, Rudolph Maté, 1951) los rojos chillones que salpicaban todo el filme culminaban en la descripción final del planeta Zyra, con una panorámica sobre una ilustración nada disimulada en la que los tonos pastel marcaban la diferencia, el ambiente de paz y bienestar, frente a los colores metalizados o agresivos de la Tierra al borde del holocausto.

El tercer paso es el definitivo: **La guerra de los mundos** (*The War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953) es también la principal batalla del color Pal. El apocalipsis y la destrucción vienen definidos por la desbandada de los colores, la combinación exultante de tonos chillones que bañan la película. La primera presencia marciana se hace patente con la potente luz naranja del "periscopio" de las naves inundando la pantalla; aparece el rayo destructor rojo, arma hecha de luz, amenaza que sólo se puede hacer física a través del color, ampliamente usada en **This Island Earth** y otras muchas producciones de la época, hasta llegar a su transformación

en espada-láser de **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*, George Lucas, 1976); y se confirma la importancia cromática en la estupenda secuencia nocturna de la primera batalla militar contra los marcianos. El contraste de la oscuridad de la noche con la luz verde de las naves, los rayos cegadores que continuamente atraviesan la pantalla, y las explosiones con los más variados tintes, crean la necesaria ambientación angustiosa y apocalíptica y ponen en bandeja los contraplanos de rostros aterrorizados, bañados por las luces rojas y verdes que rompen la noche. El color vuelve a ser un arma: se dispara sobre coches y policías, y les hace desaparecer tras unos segundos de existencia en amarillo chillón. El rizo de los colores primarios se riza en la secuencia de la cabaña: las naves se sacan de su fondo un nuevo ojo, "similar al de la cámara de televisión", como dice el protagonista, que justamente está compuesto por los tres colores básicos del sistema electrónico de color: rojo, verde, azul. Del color de George Pal al Palcolor televisivo.

En **El tiempo en sus manos** (*The Time Machine*, 1960), el visionario productor, ya como director, estuvo más comedido pero también estableció a través del color un contraste significa-

tivo entre el pasado incierto, en constante evolución, y un futuro plácido e inerte.

El concepto de amenaza expresado a través del color es otro de los platos fuertes de **This Island Earth**, película que en todo su metraje muestra cómo la ruptura con el blanco y negro no sólo aporta un rasgo de modernidad a la producción y hace más vistoso el conjunto, sino que introduce nuevas formas de expresión: sabemos que el avión en el que viaja el científico Cal Meecham es poseído por una extraña fuerza gracias a una luz verde que lo envuelve repentinamente; luego se concretará la rara presencia en el haz del mismo color que "atrapa" e introduce en la nave ¡todo un avión! con la pareja dentro. El color es el introductor del elemento extraño, del enemigo, de lo desconocido. Y es significado de modernidad, con una tendencia que se repetirá en el género hasta la nueva estética de los 80: los controles electrónicos y los sofisticados medios de comunicación reclaman la atención del espectador con un chillón cromatismo. La máquina con la que los alienígenas mandarán su primer mensaje entra en acción con unos discos que tienen que posicionarse en la correcta combinación de colores; los mandos y el inicio de las



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

emisiones son un festival de colorines; un potente rayo rojo sirve para "autodestruir el mensaje". La identificación de lo extraño con el color queda plasmado también en la desaparición de objetos al ser alcanzados por los haces de luz destructores (como en **La guerra de los mundos**) y en las explosiones tintadas con raros tonos, como si estuvieran producidas por elementos químicos desconocidos. También en **Planeta prohibido** (*Forbidden Planet*, Fred McLeod Wilcox, 1956) el color conecta con la novedad y lo temido: la representación del peligro que supone el atravesar ciertas zonas se expresa a través de haces de color; incluso el monstruo se debate entre lo corpóreo y lo intangible cuando se hace visible a través de unas proyecciones de luz roja.

Si en **Planeta prohibido** la variación cromática sirve para definir un mundo diferente, con cielo verde y rocas de variadas tonalidades metálicas, en **This Island Earth** la llegada a Meteluna se identifica con un enigmático humo amarillo. Y el proceso de destrucción del planeta y el positivismo del mensaje posterior se expresan a través de la luz y el color, con una sencilla conversión del ardiente planeta en una bola amarilla, un sol naciente que "al menos servirá para dar luz a los que no la tienen", según se dice. El color adquiere unos significados que ya estaban bien detallados en el guión de **This Island Earth**.

El verde alienígena ya está presente en **Invaders From Mars** (William Cameron Menzies, 1953), una de las películas que anunciaban en grandes e insistentes frases el atractivo suplementario del color. Los mutantes eran verdes, aunque luego **La guerra de los mundos** eligiera un tono pardo para la pierna marciana visible al final.

Con el efecto de tres dimensiones, experiencia colectiva casi marciana que hacía que los espectadores parecieran de otro planeta con sus gafas bitonales simétricamente colocadas hacia la pantalla, y que conectaba perfectamente con el género, el cine de ciencia-ficción también utilizaba todos los medios a su alcance para competir con la televisión y traspasar las fronteras de la normalidad. Si las películas de George Pal o **Invaders from Mars** se decantaron por el color (ésta última se iba a rodar en 3D pero al final no se hizo), y filmes como **La mujer y el monstruo**, **It Came From Outer Space** (Jack Arnold, 1953), **The Maze** (William Cameron Menzies, 1953), **Revenge of the Creature** (Jack Arnold, 1955) o **La humanidad en peligro** se aventuraron con las tres dimensiones, títulos posteriores pudieron contar ya, vista la eficacia comercial del género, con el Cinemascope: **Planeta prohibido**, **20.000 leguas de viaje submarino** (*20.000 Leagues Under the Sea*, Richard Fleischer, 1954), **La invasión de los ladrones de cuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956), **La mosca** (*The Fly*, Kurt Neumann, 1958), o **Viaje al centro de la Tierra** (*Journey to the Center of the Earth*, Henry Levin, 1959). Mientras **La mosca** se beneficia del brillante color de la 20th Century Fox de la época, pero sólo tiene identidad propia en el diseño luminotécni-

co del laboratorio, las adaptaciones de Jules Verne sacan provecho al color con un cariz más "descriptivo", acorde con el sentido del espectáculo que brindaba entonces la utilización del Cinemascope: diferenciando ambientes, contrastando la luminosa normalidad exterior con el intenso cromatismo de los interiores del Nautilus, dos mundos y dos tonalidades reunidos en más de una ocasión gracias a la utilización de la pantalla ancha, y al diseño de esa gran ventana al azul marino. O con la exagerada pigmentación de las entrañas desconocidas de la Tierra, un rasgo más del sentido de la sorpresa que alimenta toda la narración.

Los mundos futuros se conciben en los años 90 de otro modo. Parece ya establecido que cualquier representación de un tiempo futuro debe ir acompañado, para hacerse creíble, de una infinita gama de grises y azules, con los tonos del fuego si se trata de dar un aire apocalíptico. El metal y el diseño ultradinámico sustituye al plástico, las bombillas de colorines no sirven ya y son sustituidas por el uniformizado azul eléctrico. Pero hubo un tiempo en que el cine de ciencia-ficción propiciaba el estallido del color y las imágenes se volvían tan cálidas como ingenuas y encantadoras. Y los espectadores se ponían gafas de colores, y quedaban deslumbrados por la luz de lo desconocido.



La guerra de los mundos
(*The War of the Worlds*, 1953),
de Byron Haskin