

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Películas seleccionadas

Autor/es:  
Insausti; Latorre; Weinrichter; Aldarondo; Freixas; Bassa; Angulo; Calleja;  
Blancas; Aguijar; Heredero; Barral; Molina Foix; Partearroyo; Casas

Citar como:  
Insausti; Latorre; Weinrichter; Aldarondo; Freixas; Bassa; Angulo... (1994).  
Películas seleccionadas. Nosferatu. Revista de cine. (14):183-229.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/40900>

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**

*This Island Earth*  
(1955).  
de Joseph Newman



PELICULAS

PELICULAS SELECCIONADAS

# Attack of the Crab Monsters

(1956), de Roger Corman



**E**l humor gamberro de los guiones de Charles Griffith es lo que hace de algunas de las peores *monster movies* de Roger Corman objeto de gozosa diversión, que no de culto. De ahí que se le deba citar en primer lugar, antes incluso que al propio patrón. No hay que confundirle con los ingenuos creadores de historias terroríficas para quinceañeros acomplejados, que vistas hoy mueven a la risa y al bochorno, ya que, muy al contrario, se trata de un malicioso cerebro aliado con una máquina humana de rodar cine contra-reloj.

**Attack of the Crab Monsters** se abre con la imagen del hongo nuclear, que unida al consabido prólogo marca de la casa, en el que se prometen excitantes experiencias alucinantes, te coloca de bruces ante un espectáculo enbromado de principio a fin. Nada más provocativo que construir con materiales de derribo o de deshecho siendo plenamente consciente de ello.

Los primeros compases musicales de la partitura del habitual Ronald Stein, suenan a versión minimalista de las fantasías orquestales de Bernard Herrmann. La asociación de ideas lleva acto seguido a esperar delirios animados propios de un mago como Harryhausen, pero la discreción ahorrativa con que se va mostrando al crustáceo gigante, disipa al instante cualquier comparación. Primero es una pinza, luego un muslito, y sólo en el último rollo el acartonado cangrejo se nos revelará en todo su esplendor anticulinario.

Para que la chica grite en el momento preciso, ni antes, ni después; tampoco es necesario mayor despliegue de efectos especiales del que aquí se

da. Pasa *idem de idem* con la jerga científica de curso por correspondencia de electrónica aplicada, que se gasta el grupo de despistados argonautas perdidos en una isla del Pacífico, igualita a los atolones donde se hicieron las pruebas atómicas de posguerra.

Corman se siente tan radiactivo como pudieran estarlo Bert I. Gordon o Jack Arnold, por aquella época; con la diferencia de que la voz en *off* le parecía un recurso tan aprovechable, que las mutaciones y crecimientos incontrolados no tenían un aspecto exclusivamente físico. Las desarrolladas criaturas en cuestión, se apropiaban de los pensamientos de los recién llegados, con lo que el aire intelectual adquirido las hacía todavía más bestialmente grotescas.

A pesar de la ironía y el desdén con que Corman inunda la pantalla de marisco pasado, es de justicia recalcar que la *monster movie* le pertenece tanto como a cualquier coetáneo suyo; o incluso más. Su primera producción del año 1954 **The Monster from the Ocean Floor**, mostraba ya a un pedazo de calamar capaz de engullirse un minisubmarino. Pronto fue pasando a mayores, porque las sanguijuelas pantanosas de **Attack of the Giant Leeches** son comparables en voracidad a los mastodontes antediluvianos de su reciente **Carnosaur**, respuesta descarada al advenedizo e infantiloides megalómano del Disney "jurásico".

Llegados a este punto de no retorno, es el momento de ponerse de parte de la imaginación, que es lo mismo que decir Corman. Muchas de sus viejas ideas, paridas en compañía del genial Charles Griffith, abordadas desde planteamientos técnicos, perderían de todas todas su encanto ingenioso y burlón. No sé si se podrían resucitar sus cangrejos monstruosos, pero otros de sus seres excéntricos causarían furor en la actualidad. Por ejemplo **The Wasp Woman**, la mujer que se convirtió en avispa al aplicarse un plan de belleza y rejuvenecimiento acelerados.

Mikel Insausti



# The Beast from 20.000 Fathoms

(El monstruo de tiempos remotos, 1953), de Eugène Lourié



**E**ugène Lourié, realizador de **El monstruo de tiempos remotos**, nacido en Rusia en el año 1905, es más conocido por su labor como director artístico que como realizador. Apasionado de la pintura y de la danza, Lourié huyó de su país después de la revolución y se instaló en París, donde trabajó como decorador de ballet. Fue Abel Gance quien, a través de **Napoleón**, le introdujo en el mundo del cine. Después de su colaboración con Gance, Lourié trabajó como director artístico en varios filmes de Jean Renoir (entre ellos **Madame Bovary**, **Los bajos fondos**, **La gran ilusión**, **La Bête Humaine** y **La regla del juego**) y Max Ophüls (**Werther** y **Suprema decisión**). Siguiendo los pasos de Renoir, Lourié se trasladó a Estados Unidos, donde continuó trabajando con el realizador francés, siempre en calidad de director artístico (en **This Land is Mine**, **The Southerner**, **Memorias de una doncella** y **El río**), actividad que desarrolló en otros filmes de Anatole Litvak, Walter Reisch, Zoltan Korda, Charles Chaplin (**Candlejas**), Richard Quine, Albert Zugsmith (**Confessions of an Opium Eater**), Samuel Fuller (**Corredor sin retorno**, **Una luz en el hampa**), Michael Anderson, Andrew Marton (**¿Hacia el fin del mundo?**, donde se encargó también de los efectos especiales), Ken Annakin, Robert Siodmak, Bernard Kowalski, Irving Lerner, Curtis Harrington y Dan Curtis. Sus aportaciones como realizador son pocas y se limitan casi por entero al ámbito de la ciencia-ficción de la serie B. **El monstruo de tiempos remotos**, **The Colossus of New York** (1958), **Behemoth-The Sea Monster** (1959), **Gorgo**

(1961) y la para mí desconocida **An Enemy of the People** (1978, codirigida por George Schaefer).

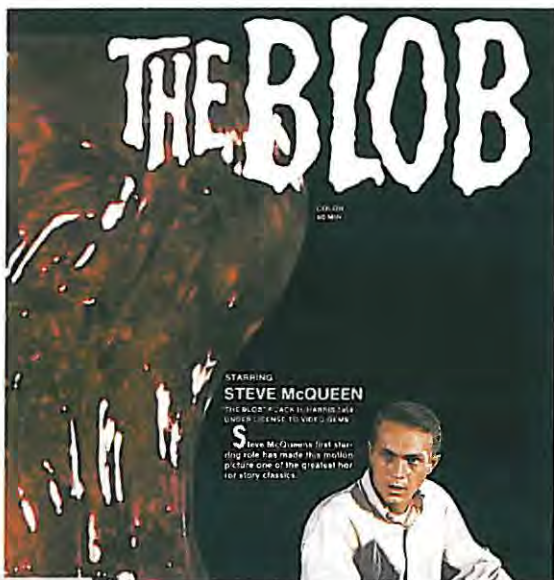
Permanece la incógnita de cómo este frustrado bailarín de ballet y cotizado *art director* del viejo Hollywood se vio al frente de un filme de las características de **El monstruo de tiempos remotos**, que no guarda ninguna relación con sus anteriores actividades cinematográficas. Como quiera que sea, y aparte de sus muchas ingenuidades, por otra parte bastante frecuentes en el cine de ciencia-ficción de aquella época, hay dos cosas que nadie puede discutirle al filme: una, histórica, es la de ser el título que inauguró en los años cincuenta la fórmula de las películas con animal, en este caso prehistórico, redivivo a causa de las explosiones atómicas, del que tanto rendimiento extraerían con posterioridad el cine japonés y el propio cine norteamericano; y la sorprendente habilidad mostrada por su director a la hora de animar los muchos periodos muertos del relato, de saber crear una densa atmósfera jugando con la iluminación y las sombras (lo que viene a corroborar las alabanzas de Jean Renoir sobre la imaginación de su antiguo colaborador). **El monstruo de tiempos remotos** tiene su mayor inconveniente en el guión de Lou Mortheim y Fred Freiberger, quienes no hicieron otra cosa que hinchar el relato original de Ray Bradbury en que se basa el filme, más bien apático ("The Fog Horn"), sin preocuparse de incorporar nuevos elementos que lo enriquecieran narrativamente o darle una dinámica suficiente que le permitiera alcanzar una duración más o menos estándar sin que se notara tanto la labor de "hinchado"; si los ochenta minutos de **El monstruo de tiempos remotos** se aguantan es gracias a la ingeniosa labor de Lourié y por el hecho de ver a Ray Harryhausen poniendo en práctica las enseñanzas de su maestro Willis O'Brien. Harryhausen nunca ha ocultado que, fascinado por los dinosaurios de **King-Kong**, "soñaba con hacer lo mismo y fue así como nació **El monstruo de tiempos remotos**".

José María Latorre



# The Blob

(1958), de Irvin S. Yeaworth, Jr.



La amenaza puede venir del espacio. La explicación "científica" sobre su origen puede ser más o menos elaborada.

Puede atacar a un grupo de exploradores o científicos en un paraje remoto, asediar un pueblo aislado (preferentemente al lado del desierto, si el filme de ciencia-ficción es un *cheapie*: es más barato) o acercarse hasta la civilización urbana. Puede ser animal, vegetal (la "zanahoria pensante" de *El enigma... de otro mundo*) o adoptar una forma indescriptible. Puede hacerle frente un héroe al que nadie cree, un grupo que va creciendo de convencidos y/o damnificados y, finalmente, el Ejército.

Pero cuando la amenaza, venida a la Tierra en meteorito, es una masa amorfa de materia viscosa de vivo color frambuesa que crece de tamaño según se va comiendo a los humanos; y cuando lo que amenaza esa mermelada capaz de escurrirse por debajo de las puertas es un plácido pueblo del Medio Oeste filmado en lujurioso color DeLuxe; y cuando los que se enfrentan a la gelatina de frambuesa del espacio son los jóvenes del lugar, salidos de una película playera, ante la previsible incredulidad de unos adultos eminentemente pre-rockeros... es decir, cuando la ciencia-ficción no nos remite a otros mundos sino al entorno *pop* de una diversión adolescente de fin de semana (al final la masa ataca un cine lleno de parejas *teen* sentadas en la fila de los mancos), entonces estamos hablando de *The Blob* (hasta el título parece

un chiste: *blob* significa gafe o metedura de pata, además de glóbulo).

Irónicamente, el filme con el que un joven Steve McQueen trataba de escapar de su incipiente encasillamiento como villano (lo consiguió...: según sus propias palabras, se pasó la película gritando con los ojos desorbitados, "Hey, todos, que viene *Blob*"), escapó, a su vez, de su previsible destino de cine-basura de usar y tirar. Hay películas malas de este subgénero *Teenagers from Outer Space* que desaparecen por el desagüe. Pero otras forman una categoría: las películas (tan) malas que, perversiones de la mirada, pasan a convertirse en filmes de culto, como las de ese Ed Wood que ahora va a resucitar Tim Burton, o como *The Blob*.

Cuando la vi hace años en la TV inglesa me reí y la olvidé. O eso creía. Como otras criaturas del género fantástico, se resiste a morir y tiende a aparecer(arse) en los lugares más insospechados: en uno de esos divertidos libros sobre las "peores películas del mundo", por ejemplo (las descripciones que se hacen de horrores que uno ha visto hacen tener ganas de volver a verlos), o ahora, en este ciclo. Algo debe tener esta impersonal y voraz natilla *pop* para ver tan prolongada su vida pasada la fecha de caducidad. Mereció una secuela, ya en clave "cómica", en 1972 (*Beware! The Blob*, que, otro chiste, es al parecer la única película dirigida por Larry Hagman, el mismísimo J. R.), y un *remake*, homónimo, en 1988, dirigido por Chuck Russell. Pero lo mejor estaba por venir: en 1991 se estrenó en el Festival de Chicago *Blobermouth*. Se trata de una audaz "intervención" en la copia original de *The Blob*, a la que se ha cambiado diálogos y argumento: McQueen y el glóbulo cósmico, al que se le ha añadido una ¡boca! con técnicas de animación, son ahora cómicos (!) rivales que luchan por ganarse las risas del público del pueblo. Y las del donostiarra sí, como se anuncia, se proyecta esta versión situacionista del "clásico *camp*".

Antonio Weinrichter



# The Colossus of New York

(1958), de Eugène Lourié



**E**n 1958 la Paramount, que apenas había dedicado atención a la ciencia-ficción a pesar de haber producido *La guerra de los mundos* de Byron Haskin, orientó parte de sus esfuerzos a cuatro producciones enmarcables en el género, aunque siempre en términos baratos y rápidos: *I Married a Monster from Outer Space*, *The Blob*, *The Space Children* y este *The Colossus of New York* (las dos últimas impulsadas por el recién contratado productor William Alland) que contrasta la evidente flacidez de los medios puestos en la empresa con la pretensión de seriedad y hondura que tiñe la película.

La música ilustra esa pretensión: un dramático piano, agitado y trascendente acompaña ya a los títulos de crédito. Enseguida se comprueba que, aunque la clásica variación fantástica de Frankenstein esté en el centro del argumento, sus responsables intentaban en cada momento engordar el drama familiar que se escondía detrás. Porque la curiosidad de este subproducto que tiende siempre a dejar a un lado lo fantástico, reside en el hecho de que todo queda en familia: el doctor que trata de implantar un cerebro en otro cuerpo para conservar la inteligencia demostrada en vida no es otro que el padre del muerto; el ayudante a la fuerza será otro hijo del científico loco; y el niño con el que el monstruo hace migas (no al borde del lago sino en el jardín de casa), es su propio hijo. Un hijo que matará dos veces involuntariamente a su padre: una al provocar el accidente, y otra para liberarle de sus ataduras terrenales.

El monstruo, que sólo alcanza el tremendista

Nueva York del título durante un par de minutos y más bien se mueve en el terreno del hogar, tiene otro pequeño aliciente en su clara pertenencia a la era de la electrónica: sus primeros signos de vida son las imágenes que consigue a través de sus ojos luminosos, rayadas e intermitentes como las de un televisor estropeado; y su voz suena como si la electricidad le llegara con cuentagotas. Sólo esos detalles se imponen sobre una realización tan previsible como esquelética, que no tiene tiempo de disimular la urgencia por terminar el relato, sin llegar nunca a apuntalar ese sentido dramático que pretende echar a andar.

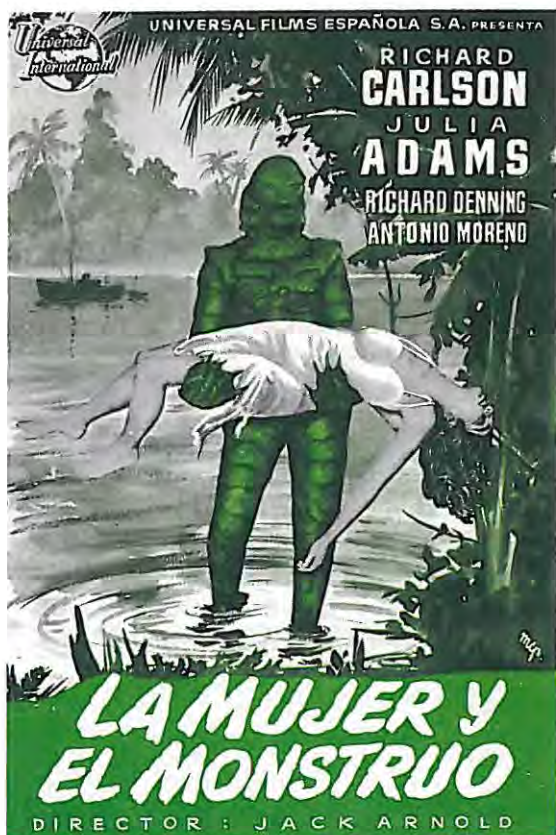
Ricardo Aldarondo

# The Creature from the Black Lagoon

(La mujer y el monstruo, 1954), de Jack Arnold

**E**n menos de cuatro minutos aparecen los títulos de crédito, se explica el origen del mundo, la evolución de los océanos y la aparición de las especies animales, unos hombres encuentran un fósil perteneciente a un extraño animal, y conocemos por primera vez una de las extremidades del monstruo que conduce toda la trama. Una proeza de economía de lenguaje y eficacia narrativa muy del gusto de Jack Arnold, que se mantiene durante todo el metraje. Además de mostrar en ese escaso tiempo su capacidad de síntesis, el director colocaba ya uno de sus queridos contrastes entre la gran magnitud del universo y el concreto y reducido espacio donde la aventura tendrá lugar; entre unos pocos personajes y el monstruo desconocido; entre los intrusos civilizados y el ser primitivo que ha sobrevivido a la evolución de las especies, pero esconde bajo su aspecto anfibio sentimientos humanos.

Lo que comienza siendo una simple aventura de investigación con las habituales explicaciones científicas (incluso al cumplir esa norma Arnold sabe ser explícito, concreto e interesante) se convierte enseguida en una perfecta interacción entre dos mundos, el pequeño espacio (el barco) en el que se refugian los civilizados, y las aguas inabarcables en las que se mueve el monstruo amenazador. Unos acechan a los otros y comienza un intercambio de ataques, victorias y bajas que Ar-



nold hace avanzar con una soltura apabullante. Manteniendo un sentido de la intriga sutil, bien medido, equilibrando siempre lo intuido y lo mostrado. Y va introduciendo discreta pero rotundamente las otras lecturas. La tradición del atractivo entre la bella y la bestia cobra cuerpo con el primer punto de vista del monstruo, mirando fijamente y moviéndose en paralelo a la chica que se baña, iluminada a contraluz para que su silueta parezca desnuda, inalcanzable deseo en la superficie del agua para un ser fascinado que debe permanecer en las profundidades para no perecer. La luz y la forma de filmar esa secuencia, con el monstruo casi rozando los tobillos de ella, definen un erotismo imposible, que se convierte en rudimentario cuando el anhelante pez humano consigue saltar del barco con la chica y llevarla a su santuario, su gruta.

El monstruo es el tercer vértice en el triángulo de pretendientes. Arnold lo escenifica muy bien en una escena en la que Mark y David están ausentes: mientras ella explica al doctor su dependencia de ambos (a uno le ama, al otro le debe el trabajo), el amante más pasional e imposible trata de salir de la jaula en la que ha sido encerrado. Y a partir de ahí recrudecerá su empeño en acorralar y arrebatar su obsesión.

Desde las inquietantes imágenes de la laguna estática y espectral, hasta las escenas submarinas llenas de vigor y con abundantes planos con mo-

vimientos hacia la pantalla para potenciar el efecto de las tres dimensiones (Arnold supo como pocos integrar esos movimientos "hacia el público", sin romper la estética de la escena), pasando por el tratamiento de la violencia que consigue tensar paso a paso el relato, **La mujer y el monstruo** es un derroche de intuición y belleza para incluir (como en otra de las obras maestras de Jack Arnold, **El increíble hombre menguante**) los más densos significados en las más sencillas apariencias.

Ricardo Aldarondo

## The Day the Earth Stood Still

(Ultimátum a la Tierra, 1951),  
de Robert Wise

**U**ltimátum a la Tierra resume a la perfección buena parte de las constantes de la ciencia-ficción de los 50: la invasión de seres de otros planetas, la presencia de robots e inteligencias superiores, el problema a escala mundial expresado a través de los medios de comunicación, el reflejo de la guerra fría y el miedo al comunismo, el violento sistema de defensa humano (ejército, tanques) ante cualquier hecho desconocido, la incursión de la ciencia en la vida cotidiana...

Sigue manteniendo una fuerza especial este llamamiento a la cordura de los humanos directamente heredado de una década que comenzaba llena de incertidumbres, bien apuntadas, más o menos explícitamente, en el relato. La misión de Klaatu, ser venido de otro planeta junto a su robot Gort, es impedir que la carrera armamentística de la Tierra suponga un peligro para la estabilidad interestelar: si los humanos se "pegan", allá ellos, pero habrá que intervenir cuando se empeñen en crear armas nucleares.

Desde el comienzo se destaca el carácter mundial y trascendental de la situación, con imágenes de diferentes lugares del mundo y sus reacciones ante el aterrizaje del platillo volante, que se alternan con planos de edificios clásicos: el visitante va a incidir en los cimientos de la civilización y su violencia, toda su cultura del enfrentamiento entre pueblos va a ser cuestionada.

Lo primero que conocerá el mensajero es que la

Tierra está llena de medios de comunicación (la prensa, la radio y la televisión tienen una continua presencia en la película), pero es imposible comunicarse en ella: al primer movimiento le disparan, y cuando intenta reunirse con representantes de todos los países le dicen que es imposible. El mundo está lleno de tensiones y sospechas.

Entre esas sospechas están las de aquéllos que vieron en el filme un alegato anticomunista: la amenaza estaría proferida por los rojos y sería lógico el miedo a la invasión de la población ("vienen a destruirnos"). Sobre esas teorías se enmarca un mensaje de paz y preocupación general por el destino de la humanidad, de tintes casi religiosos si se toma a Klaatu como un mesías de la modernidad. Pero por encima de todo eso se impone una realización que se balancea entre la estética del cine negro de la década anterior, y las contrastadas iluminaciones e inquietudes de filmes de Jacques Tourneur como **La mujer pantera** o **The Leopard Man**. El tono contenido y grave de la llegada de Klaatu y la forma en que Gort detiene la explosión de la violencia con el rayo ultrapotente de sus ojos (otra constante del género, mejor aplicada en los filmes en color), o la espléndida interpretación de Michael Rennie y Patricia Neal que se complementan perfectamente con la distante serenidad de sus rostros, siguen siendo bazas seguras de la eficacia de **Ultimátum a la Tierra**, junto al esquema narrativo que va de lo general a lo particular para volver al mensaje mundial. Pero es el tratamiento visual de algunas escenas claves lo que mantiene la validez de la película, más allá de su carácter de exponente y resumen de lo que sería el cine de ciencia-ficción de la década que acababa de comenzar.



Dos de esas escenas tienen como misión reforzar la comprensión de la mujer (ella en la intimidad, pero posteriormente toda la humanidad) de las razones de la presencia de Klaatu: el encuentro en el ascensor detenido, y el proceso de curación de Klaatu en el interior de la nave ante los ojos de la mujer. Las palabras son escasas, sólo las justas, y queda el peso de la comunicación en las miradas y en el tratamiento de la luz y el encuadre: la sombra de una rejilla que se superpone amenazadoramente a las separadas figuras de Klaatu y la mujer en el ascensor, y el lento recorrido de la mirada de ella por la nave de plano y sencillo diseño, hasta que comprende el sacrificio del extraterrestre (la curación es momentánea, no sabe cuanto tiempo durará), por tratar de salvar a una humanidad en permanente violencia.

Ricardo Aldarondo

## Destination Moon

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

**E**n la carrera por la colonización del espacio que se abrió en el decenio de los 50, el pistoletazo de salida corresponde por escaso margen temporal a **Con destino a la Luna** (*Destination Moon*, 1950), de Irving Pichel, que se adelantó a la concurrencia de otro vehículo *ad hoc* como fue **Cohete K-1** (*Rocketship X-M*, 1950), de Kurt Neumann. De ahí a considerar el filme como una de las cartas de presentación de la incipiente *space opera*, que cobraría en tan movida década una importancia cuantitativa ciertamente considerable, sólo media un paso, alegremente dado en más de una ocasión. Y es que **Con destino a la Luna** puede ser una película simpática, ejemplarmente prototípica de la *S. F.* "cincuentona", pero su revisión con la perspectiva que otorga el tiempo -juez poco benigno, más bien inclemente- no beneficia especialmente su tono de rigurosidad científica, de documental, por mor de un aire gris, soso y tristón. Es una *S. F.* en colores, sí, pero incolora, sin chispa, a la que probablemente una filmación en blanco y negro hubiera favorecido.

Si algo hay de remarcable en esta obra, reside en su vocación divulgativa (1), propaganda pura y dura de la perentoria necesidad de salir al espacio antes de que los otros (es decir, ellos) se les adelanten. Mas no nos engañemos, esta voluntad de





afirmar la ciencia en detrimento de la ficción resulta pesadamente lastrada por el "síndrome Julio Verne". Se nos exponen los fenómenos físicos que todo buen alumno de sexto de EGB debe conocer, así como los mínimos, por ineludibles, conocimientos astronómicos y hasta geográficos. Se apela, como es extendida norma, a la credulidad del espectador; sin embargo, el funcionamiento del motor es tan enigmático como el imaginado por Verne para la propulsión del Nautilus.

Pese a su condición de *space opera* primeriza, **Con destino a la Luna** constituye un apañado prontuario de los temas, totems, personajes y estilemas que a lo largo de la década animarán -y hasta parasitarán- el cañamazo genérico. Así, la urgencia del periplo viene subordinada a argumentos estratégicos de cajón: utilizar la Luna como base de misiles. Ya lo dicen los cosmonautas, todo se hace por el bien de los Estados Unidos que es, curiosa asimilación, el de toda la Humanidad. En orden a los personajes, destacar la ausencia de nota femenina en la tripulación, así como la condición de talluditos de la mayoría de expedicionarios, lo que no obsta para apuntalar la aureola de virtudes que les engalanan. Bien podemos afirmar que todos los hermanos (léase tripulantes) eran valientes... incluso el inevitable cobardica/graciosón.

Unos héroes monolíticos que frente a las intrigas políticas y a la infundada -según ellos- descon-

fianza ciudadana ante los positivos efectos de las radiaciones atómicas, se pasan por el arco del triunfo leyes, reglamentos y mandatos judiciales. Y no lo hacen con la audacia irreflexiva de la juventud, sino con el convencimiento de quienes se toman por redentores, a despecho de la opinión del resto de mortales. Todo ello, para más *INRI*, financiado por la industria privada, que lo ofrecerá graciosamente a su gobierno como machaconamente se insiste en el filme (a las impagables secuencias del Pájaro Loco y coloquio ulterior de los contertulios nos remitimos). Alguien puede preguntarse qué pinta entonces todo un general (funcionario gubernamental) en este fresco espacial. Enigmas de la democracia *made in USA*. Si el género había ya proporcionado piezas perfectamente maduras (pensamos en Fritz Lang, pero no es el único), **Con destino a la Luna** más que ser el final del principio, como pomposamente se autopropona, arriesga el devenir principio del final con su acumulación de tópicos, tics, imperia-lismo y espíritu mesiánico. Tal vez, como apunta uno de los personajes, comieron demasiadas manzanas verdes.

#### NOTA

1. Los guionistas, entre ellos el novelista Robert A. Heinlein, bucearon en los arcanos y se hicieron con algunos modelos inevitablemente inspirados por Von Braun. El impacto de la película repercutió -y de qué manera- en Georges Rémi (Hergé). En *Aterrizaje en la Luna* no sólo

el cohete, su diseño, escaleras, plataformas de apoyo, distribución interior, compuertas, uso de botas magnéticas, etcétera, fueron fotocopiados, sino también el desarrollo argumental: despegue con trepidaciones, paseo espacial con astronauta orbitando el cohete, problemas en la Luna (eso sí, de peso en la película, de oxígeno en Hergé) que apuntan al sacrificio como única alternativa... Toda sombra de plagio, de todas formas, queda borrada con la genial aparición de Hernández y Fernández. ¡El honor ha sido salvado!

Ramón Freixas/Joan Bassa

## The Fly

(La mosca, 1958),  
de Kurt Neumann

**L**a mosca es un título insólito dentro del cine fantástico y de ciencia-ficción. Para empezar nos encontramos ante una película que casi podríamos calificar de intimista. Lejos de acciones espectaculares y escenarios fantásticos, **La mosca** se desarrolla en un agradable y sosegado hogar norteamericano muy de finales de los años cincuenta. Sus protagonistas son un científico, su mujer y su hijo. André (Al Hedison, el capitán Lee de la serie **Viaje al fondo del mar**) no

tiene nada que ver con el sabio loco y ambicioso que el género nos muestra tan a menudo. Industrial, dueño con su hermano François (Vincent Price) de una fábrica que le permite dedicarse con tranquilidad a sus investigaciones científicas, su vida transcurre sin el menor sobresalto. Su esposa Hélène (Patricia Owens) y su hijo Philippe transmiten una paz y una felicidad envidiables. Todo es armonía en un decorado que no chirría en ningún momento. Ni siquiera el laboratorio de André provoca el menor asomo de desasosiego. Muy al contrario, se nos antoja un tanto *naïf*. Cuando comunica a su mujer sus avances en el tema de la desintegración, traslación y posterior reintegración de la materia, André no demostrará el menor deseo malévolo. Muy al contrario, y de acuerdo con el ambiente descrito, le dirá que su descubrimiento será esencial para la humanidad y abolirá, por ejemplo, el hambre. Todo, pues, felicidad y buenos sentimientos. Y será precisamente en ese entorno en el que estallará la tragedia.

La película está estructurada como un gran *flash-back* con su correspondiente prólogo y epílogo. En el primero asistimos al descubrimiento, por parte de un vigilante de la fábrica de los hermanos Delambre, del cadáver de un hombre aplastado por una gran prensa hidráulica. El vigilante llega a ver como una mujer huye del lugar a toda prisa. El correspondiente comisario (Herbert





Marshall) entra en escena y todo parece indicar que nos encontramos ante la consiguiente encuesta policial. Nada sabemos aún de la historia y las sospechas se centran en la mujer de André, que resulta ser la víctima. La intriga nos da las primeras pistas de su posterior discurrir por el terreno del fantástico cuando Hélène se agita inquieta ante el vuelo de una mosca en su habitación. Finalmente accede a narrar a François y al comisario toda la historia, lo que nos hace entrar en ese *flash-back* que supone el cuerpo de la película. Es así como en el ya citado escenario de paz familiar nos adentramos, poco a poco, en la turbadora historia. Tras varios experimentos previos que van perfeccionando la máquina creada por André, éste consigue descomponer objetos y seres vivos para trasladarlos de una cabina a otra, con sus moléculas nuevamente recompuestas. Eufórico, prueba consigo mismo, pero una mosca entra por accidente con él en la cabina. El resultado será que las moléculas de ambos seres vivos se mezclan entre sí al recomponerse. Con una sobriedad envidiable, Neumann rehuye todo artificio para apoyarse en un inteligente uso de la elipsis. No se nos mostrará el desgraciado experimento, sino que una nota escrita a máquina por André dará cuenta a su esposa de que se ha producido un grave accidente. Es antológica la secuencia en la que André recibe por primera vez a Hélène tras darle la noticia. Su cabeza está oculta por un trapo negro y una de sus manos se obstina por ocultarse

en el bolsillo de la bata. Mientras Hélène lee una nueva nota en la que dice que es imprescindible encontrar una mosca con la cabeza blanca, un escalofriante silbido escapa bajo la improvisada capucha mientras sorbe la leche. La sugerencia, una vez más, da una fuerza dramática a la secuencia impensable por métodos más evidentes. Pero la progresión dramática continúa y cuando Hélène comunica a André que su hijo Philippe había encontrado la mosca, pero ella había hecho que la dejase en libertad, el brazo del desdichado, trocado en pata de insecto, sale de su escondite furioso. Hélène deja escapar un grito. La evidencia se ha mostrado. Pero estamos lejos de asitir a un efectista montaje para sorprender al espectador. Si la elipsis es una muestra de confianza en la inteligencia del espectador, a Neumann no le cabe ninguna duda de que el espectador tiene todos los datos para adivinar lo que está ocurriendo. La aparición de la monstruosa pata del insecto no tiene vocación de "susto", sino que es la consecuencia lógica de una perfecta planificación. Lo mismo ocurrirá cuando Hélène se empeñe en descubrir la cabeza de André, tras un nuevo y fracasado experimento, y compruebe que se ha convertido en un monstruo.

Hemos descubierto cuál es el problema. Sabemos dónde está la única posibilidad de remediar la tragedia: el hallazgo de una pequeña mosca de cabeza blanca en una casa enorme con un jardín

mucho mayor. El suspense se centrará a partir de ahí en la búsqueda del extraño insecto que, cuando es hallado, escapa de nuevo. A medida que pasa el tiempo las esperanzas son cada vez menores. La bestia no sólo invade el físico de André, sino que cada vez ataca con más fuerza su propia voluntad. Esta lucha producida en el propio cuerpo del protagonista se torna cada vez más desigual. Un par de secuencias espléndidas la ilustran. Cuando, abatido, André escribe a máquina una nueva nota en la que comunica a Hélène su idea del suicidio, la mano humana se ve brevemente atacada por la pata del insecto. La bestia se rebela ante tal solución. Lucha por su supervivencia. Tras el desmayo de Hélène, en la secuencia en la que descubre la cabeza de insecto de André, éste intenta aprovechar este desmayo para acariciar por última vez a su esposa. De nuevo la parte de bestia que hay en él se rebela e intenta agredirle. El protagonista destruye el laboratorio. Ya no hay esperanzas y pide a su esposa que le ayude a morir (1).

En esta lucha cuyo desenlace está marcado desde el principio por su indudable carácter trágico, los perfiles psicológicos de los protagonistas están lejos del esquematismo habitual en el cine de ciencia-ficción. Inquietud, terror, intriga y desesperación se suceden en un *crescendo* que va marcando a los protagonistas a medida que la evidencia se va abriendo paso. La desesperación final es inevitable. El otro, el invasor (figura clave en todo cine de ciencia-ficción y con claras connotaciones alegóricas durante este periodo) ha conseguido su forma de penetración más perfecta. Se ha convertido en uno mismo.

Deshecho el *flash-back* tras el suicidio anunciado al principio, el epílogo vuelve a retomar la intriga propuesta con la encuesta policial. El inspector no puede creer la historia narrada por Hélène. Su diagnóstico es claro: se trata del homicidio de una perturbada mental. Si François duda es por su amor hacia Hélène. Pero aún nos espera una sorpresa final: la escena antológica de la tela de araña, que enfrentará a los dos hombre a la certeza de que no se encuentran ante el relato de una pobre loca, sino ante una cruel burla de la ciencia que, otra vez, se venga de quienes quieren traspasar sus límites con una crueldad que supera la peor pesadilla imaginable.

#### NOTA

1. Cuando casi treinta años después Cronenberg realice una nueva versión (*La mosca/The fly*, 1986), insistirá con indudable acierto en esta lucha trágica, que se convertirá en el eje principal de la película. Lástima que en ésta, por

otro lado excelente, versión Cronenberg apueste por la sangre y el maquillaje en lugar de la elipsis. La evidencia en lugar de la sugerencia.

Jesús Angulo

## Forbidden Planet

(Planeta prohibido, 1956),  
de Fred McLeod Wilcox



### L a tempestad electrónica

Al principio no se parecían tanto. Me refiero a **Planeta prohibido** y *La tempestad* de Shakespeare. El de Stratford on Avon escribió una tragedia cómica de venganzas y fuerzas mágicas, mientras que los de la Metro se conformaron con una película de ciencia-ficción seria para todos los públicos.

En la obra de teatro, Próspero, el duque legítimo de Milán, vive exiliado en una isla, acompañado por su hija Miranda, que desconoce el mundo exterior. Aficionado a las artes nigrománticas, Próspero (ayudado por Ariel, un espíritu del aire con ganas de divertirse, y Calibán, un monstruo deforme al que tiene esclavizado) hace naufragar el barco en el que viajan el rey de Nápoles y los responsables de su destierro. La peripecia de unos y otros, perdidos en un territorio inhóspito y enfrentados entre sí, demora el momento de la verdad: Próspero se venga de su hermano Antonio, usurpador de su título, y casa a Miranda con Fernando, el hijo del rey, antes de anunciar su regreso triunfante a Milán.

En **Planeta prohibido**, los 21 integrantes de la expedición de rescate del Crucero Planetas Unidos C-57-D no se estrellan contra el planeta Al-

taír 4 en medio de una tormenta magnética ni el Dr. Morbius les recibe, en principio, con ánimo de venganza. Sí aparecen, por este orden, un robot servicial que actúa como espíritu del aire cibernético, una hija casadera que nunca ha tenido contacto con otros semejantes, y un monstruo deforme controlado por el poder de la mente. El problema está en que el robot de la película, Robby, se apropia de la escena cómica de Calibán con los borrachos en *La tempestad*, mientras que el Monstruo del Id le roba el traje invisible a Ariel y se encarga de asustar a los visitantes inoportunos. Tampoco Morbius desea emparejar a su hija Alta (diminutivo de Altaira; es decir: la de Altaír) con ningún joven terrestre. De hecho, la atracción sexual que surge entre la chica de los vestidos cortos y el capitán J. J. Adams es la causa directa del psico-enfado del doctor y, por tanto, de la aparición por sorpresa de la Bestia.

Estos y otros trucos utilizados por los guionistas de **Planeta prohibido** para disimular sus fuentes literarias lograron despistar durante años a los actores, productores y espectadores de la película. Todavía hoy es difícil hacerle comprender a Leslie Nielsen que es un gran intérprete shakespeariano. ¡Vaya usted a saber por qué!

De una forma u otra, el perfecto matrimonio entre *La tempestad* y **Planeta prohibido** se produ-

jo hace unos años sobre los escenarios teatrales ingleses, con el estreno del musical de Bob Carlton "Return To The Forbidden Planet": Próspero, Miranda y Ariel, el robot patinador, reciben al Capitán Tempestad y a su tripulación en el planeta D'Illyria, cantando viejos éxitos del rock de los cincuenta y sesenta. Pero ésa es otra historia.

El primer borrador del proyecto cinematográfico en sí data de 1954 y responde a los deseos de modernización de la MGM. **Planeta prohibido** (ex-"Fatal Planet") sirvió como respuesta contundente a la moda de la serie B ciencia-ficcioneira de la época.

Superproducción al uso, la película cuenta con la colaboración de competentes actores (la estrella es el canadiense Walter Pidgeon), un buen realizador de encargos (McLeod Wilcox: director de las películas de Lassie) y algunos de los mejores técnicos del Estudio. Además de una historia que mezcla con soltura inyección de adrenalina, calentura sensual y aventura del conocimiento (ésta es LA película del "¡Preparen sus mentes para una nueva escala de valores, señores!"), lo más destacable de **Planeta prohibido** es su empaquetado futurista.

El veterano Cedric Gibbons se encargó de dirigir a un equipo de decoradores curtidos en todo tipo





momento un lastimoso aspecto de saldo, del que no se libran ni la abultada cabeza de mosca del infortunado héroe (más propia de un desfile de gigantes y cabezudos), ni los efectos especiales del inevitable transmisor de materia (mucho más cutre aquí que en *La mosca*), ni el celeberrimo, rebuscado y macabro *gag* del cobaya con manos y pies humanos aplastado por uno de los villanos, que sin duda pasará a los anales de lo grotesco. Según el experto Bill Warren (1), la Twentieth Century-Fox no estaba demasiado "orgullosa" de la película de Neumann y, si bien permitió que *El regreso de la mosca* se rodara en uno de sus estudios, cedió los derechos de la secuela a una filial, la Associated Producers, y ésta acometió la empresa con una manifiesta tacañería que no hace sino minar aún más la poca solidez del filme.

En cuanto a la realización, tan sólo cabría destacar la fotografía, de nuevo en *scope* pero esta vez en blanco y negro, de Brydon Baker, sobre todo en las escenas en que Delambre, convertido ya en hombre-mosca, huye de la policía o visita subrepticamente a su enamorada; esos instantes de terror con ribetes surrealistas tienen cierta intensidad y figuran entre lo mejor de *El regreso de la mosca*; lo malo es que parecen extraídos de otra película. Por lo demás, el trabajo de Bernds es absolutamente rutinario cuando no incompetente (véanse esos horribles *zooms* para subrayar la fobia de Delambre a las moscas).

#### NOTA

1. Bill Warren: *Keep Watching the Skies!*, Vol. II, McFarland & Company, Inc., North Carolina, 1986, p. 339.

Tony Partearroyo

## Revenge of the Creature

(1955), de Jack Arnold



**E**n poco más de un año ya se había estrenado la primera secuela de *La mujer y el monstruo*, *Revenge of the Creature* (la segunda sería *The Creature Walks Among Us*): tal fue

el desmesurado e inesperado éxito alcanzado por la criatura.

Y los motivos de que se hicieran el original y su continuación son tan distintos como sus resultados: lo que en la primera era mágica perfección, en este **Revenge of the Creature** se convirtió en rutina. Aunque es un producto nada despreciable.

Era fácil resucitar al monstruo, que de hecho no moría sino que desaparecía en el agua en la ocasión anterior. Pero el escenario cambió por completo: del inquietante lago perdido en la selva amazónica, al seguro y acomodado aquarium de Florida. Ese cambio de escenario define la diferencia de tono entre las películas. Aquí la historia de amor entre el científico y la chica (dos personajes distintos aunque equivalentes a los del filme previo) se impone con toda su superficial dulzura, aunque Arnold introduce un rasgo de inquietud al situar a la pareja frente a la ventana del aquarium, con el hombre anfibio observándoles tan amenazante como desesperado.

La aventura queda despojada de su tensión interna para convertirse en una simple alternancia de momentos de peligro y secuencias de descanso, una atracción familiar como el propio complejo acuático donde se desarrolla la historia, escenario demasiado presente y reiterativo.

Pero **Revenge of the Creature** tiene algunos destellos de interés, además de la anécdota de contener el primer y minúsculo papel de Clint Eastwood: el monstruo radicaliza sus acciones, preso como está en un hábitat desconocido, y trata de romper con desesperación la plácida vida americana; las escenas submarinas siguen teniendo una fascinación especial; y el aspecto físico del hombre-pez vuelve a ser efectivo en su simpleza, especialmente cuando su rostro, tan repulsivo como candoroso, expresa la dificultad para respirar fuera del agua.

Ricardo Aldarondo



## Rocketship X-M

(Cohete K-1, 1950),  
de Kurt Neumann

**V**amos a hacer una película de ciencia-ficción titulada **Rocketship X-M**. El tipo que ha escrito el guión llevaba un par de años intentando colocarlo, pero nadie lo quería. ¿Por qué? Es ciencia-ficción, y ¿a quién le interesa? Pero ese idiota de George Pal está rodando una película acerca de un viaje a la Luna, tiene todos esos efectos especiales y trucos ópticos. Incluso tiene cinco páginas en el *Life* anunciando su **Destination Moon**. George Pal está interesando a todo el mundo por películas sobre la Luna. Bien, nosotros les daremos películas sobre la Luna". (Filmfax, n. 25).

Estas fueron las palabras de Robert L. Lippert, el sagaz productor-magnate especializado en baratas producciones de amortización segura. Cuando planeó **Cohete K-1**, lanzó una campaña publicitaria muy parecida a la de **Con destino a la Luna** (1950): "Ya lo has leído, ya has hablado de ello... Ahora... VAS A VERLO". En estas breves frases publicitarias se condensa la filosofía que favoreció el nacimiento de la ciencia-ficción de los 50s. Era bien simple, se trataba de recoger lo que flotaba en el ambiente. La paranoia colectiva de la incipiente guerra fría, las especulaciones sobre el platillo volante avistado en 1947 y la estupefacción con la que se veían los nuevos avances de la aeronáutica y la física, eran el caldo de cultivo ideal. El empeño de los obstinados Mikel Conrad y George Pal en llevar a cabo sus proyectos (**The Flying Saucer** y **Con destino a la Luna**, respectivamente) se vió recompensado con una calurosa acogida.

El filme producido por George Pal era meticuloso, ambicioso, muy respetuoso con la ciencia, hasta el punto de dotarlo de cierto aire documental, ejemplificado con la inclusión de un corto del Pájaro Loco explicando a unos empresarios -y de paso a los espectadores- cómo era posible lanzar un cohete a la Luna. Curiosamente, hoy tiene su equivalente en el corto de dibujos animados que desentraña los avances genéticos de **Parque Jurásico**. Al igual que las secuelas de los dinosaurios de Spielberg, Robert L. Lippert se disponía a aprovechar toda la publicidad de **Con destino a la Luna** para sacar pingües beneficios (en los carteles figuraba "Expedition Moon" como se-

gundo título de **Cohete K-1**, prestándose a la confusión).

**Cohete K-1** se rodó apresuradamente, consiguiendo estrenarse un mes antes que su inspiradora **Con destino a la Luna**. Por supuesto, Lippert dejó para George Pal las ambiciones documentales y el rigor científico y le dió a su película todos los ingredientes para que resultase emocionante. Así, uno de los cosmonautas es una mujer, no visten las engorrosas escafandras y llevan rifles como si fuesen de cacería, elementos que hoy pueden despertar la sonrisa del público o hacernos presuponer que se trata de otra de esas adorables películas de bajo presupuesto tan ridícula como divertida. No es éste el caso. Lippert quería que su filme tuviese una gran factura (*"Va a ser un título con clase"*). Mientras que al descafeinado filme de George Pal se le recuerda por su verosimilitud, su cuidada producción y su importancia histórica, **Cohete K-1** mantiene un número fiel de admiradores. No en vano, Lippert aunó en el proyecto a un considerable número de magníficos profesionales. La dirección se la confió a Kurt Neumann, que estaba interesado en transmitir cierto espíritu trágico, exacerbado en un atípico final tan controvertido en su momento como deseado por el director. Kurt Neumann, que también escribió el guión, era un enamorado de la ciencia-ficción. Cuenta entre sus realizaciones **Kronos** (1957), **She Devil** (1957) y la formidable **La mosca** (1958). En estos tres filmes, al igual que en **Cohete K-1**, Neumann mantuvo una estrecha colaboración con uno de los grandes directores de fotografía de Hollywood, Karl Struss, un hombre inquieto con un *curriculum* sobrecogedor (**Amanecer**, Oscar a la mejor fotografía en 1927; **Dr. Jekyll y Mr. Hyde**, de 1931, y la extraordinaria **La isla de las almas perdidas**, de 1932). En una época en la que se exagera la importancia del director, conviene recordar las fascinantes atmósferas de los filmes citados. Struss era un fotógrafo revolucionario que gustaba de envolver sus filmes con neblina (escenas nocturnas) y utilizar calculados movimientos de cámara. Fue un pionero en la técnica de alterar las tonalidades de la película en blanco y negro. De hecho, en **Cohete K-1** se tintaron de rojo las escenas rodadas en el Valle de la Muerte (procedimiento posteriormente copiado en **The Angry Red Planet**), que destacan como uno de los paisajes extraterrestres más convincentes y fantasmagóricos del cine de ciencia-ficción. Para redondear el tono y la atmósfera del filme se recurrió a una innovadora partitura de Ferde Grofe, orquestada por Albert Glasser, el compositor habitual de Bert I. Gordon.



PELICULAS



Con el taquillazo de **Con destino a la Luna** y el éxito de **Cohete K-1**, Hollywood emprendió su particular conquista del espacio. Los títulos no tardarían en llegar: **Project Moonbase**, **Flight to Mars**, **Cat-Women of the Moon**, **Conquest of Space**, etc. Se abría un nuevo horizonte.

Piedras Blancas

## Tarantula

(1955), de Jack Arnold

**L**a existencia de **Tarantula** tiene no poco que ver con el inopinado éxito que habían cosechado un año antes las hormigas gigantes de **La humanidad en peligro** (y dos años después vendrían los risibles saltamontes-como-tanques de **The Beginning of the End**). Pero la moda de los insectos de gran tonelaje no se limitó a este ciclo de mediados de los 50: es una manifestación más de la Rebelión de la Naturaleza, uno de los temas clásicos de la ciencia-ficción catastrófica. La pequeña novedad del filme de Arnold reside en que la catástrofe no se produce, como en los otros dos títulos citados, por "mutación atómica" sino para castigar la vanidad del hombre que quiere enmendarle la plana a la sabia (pero rencoresa) Madre *Natura*.

Aunque algún exégeta como Christian Oddos considere que **Tarantula** es una de las dos "obras maestras" de Arnold, alabando de ella su "construcción a doble nivel", en mi opinión ahí se encuentra precisamente el principal desequilibrio de un filme que trata de desarrollar dos líneas por separado, sin poder atender demasiado, por tanto, a ninguna de las dos.

Está la línea narrativa del científico que crea un "nutriente sintético no orgánico" que provoca el



crecimiento de los tejidos... y de las criaturas que estos recubren. La intención del sabio (encarnado con talante más benigno que desquiciado por el hitchcockiano Leo G. Carroll) es ayudar a paliar el hambre del planeta y aunque es condenado, doblemente, por su ambición, la película no se concentra en su tesitura de manera mínimamente comparable a la que desarrolla, por ejemplo, **La mosca**, otra película de sabio que prueba una dosis de su propia medicina. La segunda línea es la que detalla la actividad de la monstruosa tarántula. Esto sí se hace de forma bien dosificada, según el principio de economía que rige, narrativa y financieramente, en la serie B. Aunque en el fondo se reduzcan a una serie de simples juegos con la perspectiva, las sucesivas apariciones del arácnido, así como la elección de sus objetivos y su incesante aumento de tamaño, van creando una efectiva impresión de horror acumulado, tanto más efectiva cuando se considera que Arnold deja al monstruo "fuera de campo", hasta su primera aparición estelar, durante 45 de los 80 minutos que dura el filme.

Estas dos líneas se habían solapado, de forma intrigante, en la bella escena precréditos del filme: en el desierto, un hombre desfigurado en pijama viene a morir ante nuestros ojos. No es, como pensamos conociendo el contenido del argumento, una víctima del monstruo titular pues su muerte pertenece a la "otra" línea narrativa, pero su muerte sirve para despertar el suspense hasta la aplazada aparición del superoctopodo. Y los dos

hilos convergen finalmente, de manera tan inevitable como forzada, en la impresionante escena en la que la tarántula rodea la casa donde se "malcrió" (su rostro asoma por una ventana y asusta a la "Chica", como en **King-Kong**, pero sin intención sexual aparente): el monstruo siempre vuelve al lugar del crimen contra *natura* para ajustar cuentas con su "fazedor", ya se sabe.

Arnold incluye en la trama varias figuras científicas (hasta la "Chica" es bióloga, como en **La mujer y el monstruo**, lo que le da algo que hacer antes de ponerse en manos del héroe, el mazacote impávido John Agar) e incluso un documental sobre las arañas que, intercalado en un lugar avanzado de la trama, adquiere un insólito valor contrapuntalmente didáctico (Arnold filosofa). Pero hay que convenir con Susan Sontag en que "el cine de ciencia-ficción no trata de la ciencia sino del desastre y su estética es la de la destrucción": lo mejor de **Tarantula** son las apariciones estelares del monstruo que asoma sinuoso por la línea del horizonte y con sus elaborados andares -y un poco de truco óptico- alcanza a sus víctimas con engañosa rapidez. Por lo demás la película, sin ser profunda, es demasiado seria para resultar divertida, como otros títulos -sin duda peores- del género.

Antonio Weinrichter

## Them!

### (La humanidad en peligro, 1954), de Gordon Douglas

**C**lásico indiscutible de la ciencia-ficción cinematográfica (por encima de épocas, tendencias o países), respetado hasta por los estratos críticos más reacios al género y copiado con mayor o menor desfachatez durante los años inmediatamente posteriores a su realización, e incluso después -entre las primeras y más simpáticas secuelas destacan dos producciones del avezado William Alland para Universal, ambas inéditas en España: **Tarantula** (1955) de Jack Arnold y **The Deadly Mantis** (1957) de Nathan Juran-**La humanidad en peligro** pertenece de pleno a ese ilustre grupo de películas donde el borrado apriorístico de cualquier conato de autoría implica, desde el primer al último fotograma y nada paradójicamente, una personalidad cinematográfica tan fuerte, genuina, profunda y loable como la que más.

Naturalmente que revisar ahora la tradicional (y justificada, por tanto respetable) dicotomía crítica entre "autores" y "artesanos" (o, más sustancioso, detenerse en discriminar si las películas más sugestivas, enigmáticas y frecuentables de la historia del cine se deben a los usualmente calificados como unos o como otros) desbordaría la extensión asignada a esta reseña, no digamos la temática del presente monográfico. Pero no puede por menos que traerse a colación a la hora de comentar una película de las características de **La humanidad en peligro**, puesto que la filmografía de su realizador, el prolífico Gordon Douglas, carece de rasgos formales o estilísticos particularmente reconocibles (ni siquiera una solidez técnica o una pericia para planificar más o menos sistemáticas, porque dicho cineasta cuenta con bodrios casi impresentables, incluso dentro de los mismos géneros donde se inscriben sus mejores logros, como el *thriller*, el *western* o, sin ir más lejos, la propia ciencia-ficción), y, además, los ingredientes básicos de este filme no difieren gran cosa de los incorporados en las más vulgares producciones fantacientíficas de la época.

¿A qué se debe, entonces, la, digámoslo ya, brillantez de **La humanidad en peligro**? No es fácil determinarlo, tal es la granítica cohesión de la película. "Modélico fruto de la Política de los Estudios" o "Filme de equipo perfectamente competido", suele escribirse en tales ocasiones, y por lo general con toda la razón. Mas en el caso concreto de **La humanidad en peligro** la singular naturaleza de la película acaso podría cifrarse,





específicamente, en su exacta identificación entre dos conceptos básicos sobre el papel difíciles de conciliar: el rigor cartesiano de la estructura y de la progresión dramática *versus* la fuerza subliminalmente onírica de las imágenes.

El primer aspecto cuaja en un desarrollo argumental sintético y austero, con frecuencia cercano al objetivismo del documental o el reportaje (y en alguna manera heredero de la economía narrativa que singularizó, entre otras aportaciones, a los *thrillers* producidos por la propia productora de **La humanidad en peligro**, Warner Bros, durante los años 30 y 40), de irrefutable lógica y carente de cualquier retórica superflua o tentación grandilocuente, lo cual no significa que incurra en la desdramatización o la asepsia; por el contrario, el guión introduce, muy oportunamente, ligeros toques de humor, nobles apuntes sentimentales, rasgos épicos de cierta grandiosidad y un sutilísimo talante autocrítico consistente en sofocar, en la medida de lo posible, los lugares comunes de las producciones coetáneas del género: forzada historia de amor, posibilidad de una lectura alegórica de orden sociopolítico, choque entre las soluciones científicas y las militares, advertencia en cuanto a las secuelas de las experiencias atómicas, pinceladas apocalípticas e incluso místicas... Con toques tan sarcásticos al respecto como el hecho de que sea un mendigo alcoholizado quien descubra al ejército el refugio de las monstruosas hormigas, o que el honesto agente del FBI sea encarnado por James Arness, justo el actor que poco antes personificó a la depredadora "Cosa" extraterrestre en **El enigma... de otro mundo** (*The Thing from Another World*, 1951) de Christian Nyby y Howard Hawks.

El segundo aspecto denota sensibilidad artística para brindar sugerencias pavorosas, sentido de lo aterrador. De este modo, el desierto de Nuevo México cobra las trazas de un *Lost World*, azotado por tormentas de arena y preñado de amenazas sin nombre, suerte de equivalente del fondo del mar en la obra lovecraftiana; las secularmente in-

ofensivas hormigas devienen enormes seres de pesadilla, visualmente espeluznantes y movidos por el único propósito de aniquilar seres humanos de forma indiscriminada e impersonal, y las galerías subterráneas que habitan, hormigueros a gran escala, exigen de los héroes ese *Descensus ad Inferos* que preside buena parte de la mejor literatura de terror.

Sin embargo, todo ello (en pocas palabras, la superación estética del desacuerdo teórico entre la racionalidad del tratamiento y la irracionalidad visual) no basta para explicarse entera y satisfactoriamente la fascinación que desprende **La humanidad en peligro**. Es preciso profundizar más, captar que esta obra maestra esconde un inquietante grado de paranoia, responsable último tanto de su enjundia intrínseca como de que represente un paso de gigante en la evolución de la ciencia-ficción cinematográfica: la amenaza aquí ya no procede *from Outer Space*, emerge del propio subsuelo, de las entrañas de la Tierra, literalmente late debajo de nuestros pies... lo cual remitiría, nuevamente, al imperecedero H. P. Lovecraft, a esa sentencia suya del *Necronomicon* que reza: "*Han aprendido a caminar criaturas que sólo deberían arrastrarse*".

Carlos Aguilar

## The Thing from Another World

(El enigma... de otro mundo, 1951), de Howard Hawks y Christian Nyby

**P**rácticamente desconocido por el gran público, John Wood Campbell, Jr. (1910-1971) representa, en cambio, un nombre casi reverenciado entre los amantes de la ciencia-ficción escrita, al tiempo debido a su labor al frente de una revista que hoy significa todo un objeto de culto dentro del *Fandom* internacional (*Astounding Stories*) y a una apreciable cantidad de relatos propios, generalmente firmados con su verdadero nombre, o el apócope John W. Campbell, Jr., en algunas ocasiones con el pseudónimo de Don A. Stuart, en homenaje a su esposa, Donna Stuart. Entre éstos, ha sobrevivido en especial *Who Goes There?*, gracias a haber inspirado un filme, **El enigma... de otro mundo**, que alcanzó tal re-



nombre que a partir de su estreno el relato original ya sólo volvería a publicarse con títulos que evocasen su adaptación cinematográfica, como *The Thing from Outer Space* o, meramente, *The Thing* (los aficionados españoles cuentan con varias traducciones al alcance, bien con el título de *¿Quién hay ahí?*, bien con el de *El enigma de otro mundo*: la aparecida en las colecciones "Terror" y "Nueva dimensión", ambas de Dronte, en la "SuperFicción" de Martínez Roca ...).

Este relato -novela corta, más bien- apareció por primera vez en la mentada *Astounding Stories* en el año 1938, y es realmente admirable, aunque debido a su obsesión por la lógica y la coherencia no termina de apurar sus ingredientes más atractivos, a saber la atmósfera (*"Aquello hedía. Con un hedor extraño, el hedor de una mezcla de olores que sólo conocen las cabañas sumergidas en los hielos de un campamento antártico, y en el que se advierten el olor a sudor humano y el denso dejo a aceite de pescado de la esperma de foca derretida. Un dejo a linimento combatía el rancio hedor a pieles impregnadas de sudor y nieve. El acre olor a grasa de cocinar quemada y el olor animal y no desagradable de los perros, diluidos por el tiempo, se cernían en el aire"*), la paranoia (*"El grupo quedó repentinamente en tensión. Una atmósfera de destructora amenaza penetró en el cuerpo de todos los hombres mientras se miraban mutuamente. ¿Será un monstruo inhumano ese compañero que está junto a mí?"*), y el

horror puro (*"Los tentáculos se estiraron de improviso y de pronto Barclay cayó, aferrado en el dogal de una cuerda viviente y lívida. El monstruo se disolvía mientras lo sujetaba y era como una cinta al rojo blanco que le penetraba a Barclay en la carne de las manos, como un fuego vivo. Frenéticamente, Barclay se arrancaba la ropa, escondía las manos para que no se las aferrara. El ciego se tanteaba y desgarraba el duro paño del abrigo a prueba de intemperie de Barclay, buscando carne, carne que pudiera convertir"*). El guión de la adaptación cinematográfica que aquí nos ocupa conserva la generalidad del argumento y algunas ideas concretas, pero, quizá por razones económicas y/o técnicas, suprime la idea más inquietante del relato, esto es la capacidad de la "Cosa" para asumir cualquier forma orgánica, haciendo del ser extraterrestre un mero *Monster*, de diseño obvia y excesivamente inspirado en el Frankenstein de Boris Karloff/Universal, por más que albergue una constitución vegetal y apetencias vampíricas.

Usualmente valorado como un clásico intocable de la ciencia-ficción cinematográfica -*"The Best Science Fiction Film Ever Made"*, en palabras de Michael Crichton, de cuya literatura, por cierto, han surgido dos de los engendros más execrables del cine norteamericano actual, *Sol naciente* de Philip Kaufman y *Parque jurásico* de Steven Spielberg, posiblemente la peor superproducción del género desde el asqueroso *Drácula de Bram*



**Stoker** de Francis Ford Coppola- **El enigma... de otro mundo** no ha resistido del todo bien el paso del tiempo y evidencia demasiadas limitaciones (y no sólo de presupuesto...), pero se deja ver con agrado y hasta cierto punto justifica su mito. Desde una perspectiva histórica, encierra la relevancia (un tanto dudosa, también es verdad...) de institucionalizar el enfoque xenófobo, anticientífico y militarista en lo referido a la visita extraterrestre -considérense los planteamientos conciliadores y humanistas de dos filmes previos, el paupérrimo pero muy curioso **The Man from Planet X** (1951) de Edgar G. Ulmer y el bello pero algo sobrevalorado **Ultimátum a la Tierra** (1951) de Robert Wise- con una frase final del diálogo ("*Vigilad el cielo*") que bien puede considerarse síntesis y alegoría de tal planteamiento. Atendiendo a criterios cinéfilos, aún persiste la controversia sobre si la película fue filmada por el reputado Howard Hawks, acreditado sólo como productor, o por el grisáceo Christian Nyby, montador de varios de los filmes más importantes de éste -**Tener y no tener** (1945), **El sueño eterno** (1946), **Río Rojo** (1948)- que figura como director y de quien **El enigma... de otro mundo**, en tal caso, supondría la "opera prima" de una filmografía brevísima. La última declaración al respecto que conozco pertenece al protagonista, el bien mediocre actor Kenneth Tobey, que afirmó en la revista *Fangoria* lo siguiente: "*Howard Hawks rodó toda la película, salvo una escena, rodada por Nyby, aquella en que cruzamos un umbral, y que me parece la peor de toda la película. Sé que Nyby siempre se ha atri-*

*buido la realización de la película, pero lo hacía para venderse*".

Ahora bien, en modo alguno debe minusvalorarse esta diatriba, tachándola de anécdota poco trascendente a la hora de juzgar el resultado o de mera comidilla para una sobremesa entre "ratas de filmoteca" (especie en vía de extinción, a la cual me enorgullezco de pertenecer), porque en la impronta inequívocamente hawksiana (cualquier cinéfilo medianamente curtido lo apreciará...) de la película radica, precisa y paradójicamente, la mayor virtud y el aspecto más fastidioso de **El enigma... de otro mundo**. La una sería el acierto supuesto por un estricto protagonismo colectivo, que entronca con la esencia ética de la obra de Hawks -su extraordinario **Sólo los ángeles tienen alas** (1939), en especial- traduciéndose perfectamente en la planificación, pues raro es el encuadre que no reúne más de cuatro personajes, con excepción de los, escasos, consagrados a la más bien mema historia de amor. El inconveniente radica en el tono desenfadado, en unas ocasiones, y el ritmo frenético y los diálogos guasones y acelerados, de otras, factores ambos que si bien coinciden con constantes estilísticas hawksianas tan definitivas como la ya mencionada -y aplicadas en sus *westerns*, filmes de aventuras y en las comedias, respectivamente- dudosamente casan con el clima de pavor cósmico y amenaza insuperable que precisaba una película de la índole de **El enigma... de otro mundo**. Sin que este "relax", para mayor desgracia, conlleve un punto de vista narrativo de particular interés dentro del género fantástico, o aporte algo nuevo en la totalidad de la filmografía de Hawks.

Debido a ello (y obviando la apócrifa variación hispano-inglesa **Pánico en el Transiberiano**, realizada por Eugenio Martín en 1972 con muy respetable resultado), me permito preferir el *re-make* dirigido por John Carpenter treinta años después, **La cosa** (1982) simultáneamente fiel a la moral hawksiana de **El enigma... de otro mundo** y a las disposiciones del relato de Campbell, Jr. -entre ellas, su afinidad con el ciclo de "Los mitos de Cthulhu", pues esta versión por momentos diríase un cruce entre el *¿Quién hay ahí?* original y la, también, novela corta de H. P. Lovecraft *En las montañas de la locura*, publicada ocho años antes que aquél- así como dotado de la atmósfera pertinente y victorioso allá donde fracasaron la mayor parte de las producciones coetáneas del género, es decir, a la hora de justificar desde una perspectiva dramático-alucinante el, entonces inevitable, despliegue de efectos especiales aparatosos y/o repulsivos.

Carlos Aguilar

# This Island Earth

(1955), de Joseph Newman

Desde la antigüedad el sueño de los alquimistas consistía en obtener la mítica piedra filosofal que permitía transformar el plomo en oro. En **This Island Earth**, el *leit motiv* radica en exprimir el plomo para sacarle radiaciones atómicas de gran intensidad. A partir de tan "científica" premisa el espectador estará condenado a tragar como verosímil cuanto le echen. Y si la ciencia humana tan en pañales puede plantearse sin rubor semejantes "genialidades", qué no hará la ciencia extraterrestre: abrumarnos con una jerga tan huera como rimbombante, abundante en rayos "nutrinos", cuadrantes de tiempo, capas de ionización... Incluso un gato llamado Neutrón... por ser muy positivo (1).

El improbable protagonista detenta sin reparo ni rubor los cánones que definen al héroe más señero y vistoso del género: habilidoso doncel, científico y piloto todo en uno, es un hacendoso *gentleman*, guapo, despierto, vivaz, con posibles y un buen partido que, como es ley, disfrutará de la mullida confortabilidad de la espirituosa heroína, otra científica bien dotada que cumple con vehemencia cuantos requisitos aquilatan la estereotipada presencia de la mujer en tan masculino/machista universo, desde soportar el acoso del salido mutante hasta los castos toqueteos amorosos al uso (2), pasando por un inquebrantable sentido del deber y una acendrada religiosidad.

La película sube enteros en la interesante presentación de los oriundos de Metaluna. Al menos son ambivalentes, ni buenos del todo ni malos de manual. Entre ellos brilla con luz propia Exidor, más bueno que la cerveza de jengibre, empeñado en la imposible tarea de salvar a su planeta sin destruir vidas terrestres. Personaje dadivoso por excelencia, se constituye en el más humano (y en todo caso modélico) del variopinto personal que da la talla de un gobernante dispuesto a salvar a su pueblo -o lo poco que le queda- caiga quien caiga. Y es precisamente esta presencia de uno de los grandes ejes temáticos del género, la supervivencia, lo que provocará los mejores momentos de la ficción. No en vano la pareja de científicos norteamericanos descubren con terror que la política de los metalunianos respecto a la Tierra es idéntica (la misma) a la suya como potencia mundial. Pero nuestros alienígenas son ingenuos, demasiado directos. Quizás



debieran habernos visitado para aprender *in situ* cosas más serias como el *marketing*.

No podemos concluir sin dejar constancia de determinados -por singulares- aspectos estéticos como: la proliferación de diagramas atómicos (si Bohr-Rutheford levantarán cabeza...), pantallas de formato tan caprichoso como el triangular o el circular (al fin y al cabo, mágicos o cabalísticos) o, en fin, el diseño de montañes modernes del planeta Mataluna y su subterránea civilización. A pesar de todo, si miramos la película con una generosa dosis de complicidad (en el desaguizado, *of course*), descubriremos que genera una buena ración de solaz y esparcimiento. Convengamos que no aspira a nada más, y lograrlo no es poco.

#### NOTAS

1. ¡Qué no darían los científicos por trabajar con neutrones de carga positiva, protones negativos, electrones neutros...! Ya no sabemos si nos encontramos ante una variación del *chop-suey* chino o de la escalivada catalana (!).

2. ¡Y es que la parejita no disfruta ni del aliviado besito final!

Ramón Freixas/Joan Bassa

## 20 Million Miles to Earth

(1957), de Nathan Juran

**E**sta constituye la tercera colaboración de Ray Harryhausen con el productor Charles H. Schneer y su primer trabajo con el realizador Nathan (Hertz) Juran, director artístico oscarizado en 1941 por los decorados de *¡Qué verde*



*era mi valle!* de John Ford y traspasado a la di-rección en 1952 con la cinta gótica **The Black Castle**. También supone un título de transición, que señala el adiós de Schneer y Harryhausen a la ciencia-ficción, así como, para nosotros, representa, hoy, una inesperada delicia, un descubrimiento que aspira a hacerse valorar y querer con la única condición de que sepamos recuperar cierta mirada, digamos, inocente.

**20 Million Miles to Earth**, como es normal en toda obra de paso, se sitúa en una encrucijada entre la reflexión acerca de las etapas ya superadas y el empuje de acometer algo nuevo y diferente, que se concreta en una indefinición genérica que puede reportar algún quebradero de cabeza a los cronistas dados al vicio de las etiquetas y las clasificaciones fáciles. Harryhausen escribió el primer esbozo del guión en 1952 bajo el título de "The Giant Ymir", con la esperanza de que, al situarse la acción de la historia en Italia, esta producción fuera un pasaporte hacia el sueño típico, según cuentan, de todo americano que se precie: visitar el viejo continente. Otro guión suyo de la época, "The Elementals", jamás rodado, donde unas criaturas, de un sospechoso parecido con los **Gremlins** de Joe Dante (1984), siembran el caos por las avenidas y los cielos de París, se concibió con las mismas intenciones. El proyecto de "The Giant Ymir" no salió adelante, y el guión peregrinaría por los archivos de diversas productoras hasta 1956, cuando primero Charlott Knigh y, después, Bob Williams y Christopher Knopf lo retocarían dándole su forma definitiva. No podemos saber cómo era el "The Giant Ymir" original, pero no es descabellado suponer que tales manipulaciones, sumadas a la evolución personal de Harryhausen, guarden relación con el llamativo y nada molesto sincretismo del filme. Hay en **20 Million Miles to Earth**, sí, una accidentada misión espacial, un huevo de aspecto gelatinoso sustraído de las selvas de Venus, una criatura alienígena de tamaño poco tranquilizador y un despliegue de valerosos militares norteamericanos, pero los escenarios mediterráneos, deliberadamente románticos, la morfología humanoide de la criatura y una muy notoria voluntad de trascender, vía inversión, el poso ideológico común en esta clase de películas -y que, por cierto, tan poco las beneficia- la separan del grueso del cine de ciencia-ficción de la época, aproximándola al mundo de las llamadas "fantasías blancas" que Schneer y Harryhausen tocarán en breve con **Simbad y la princesa**, película donde el último adquirirá la madurez estilística y el renombre, y que también fue realizada por Nathan Juran. Puede que me equivoque, pero siempre he sospechado que Ray Harryhausen, con su perpetua venera-



ción por Willis O'Brien y sus antecedentes de adaptador de los cuentos de Mother Goose (Mamá Oca) con destino a colegios y centros cívicos, su afición por la mitología oriental y greco-romana, por los clásicos como Julio Verne o H. G. Wells, y su estrecha relación con un poeta como Ray Bradbury (todo lo decadente y reaccionario que se quiera, pero capaz de lo mejor en sus buenos momentos, o si no a ver qué *cyberpunk* escribe algo comparable con *Las crónicas marcianas* o *País de Octubre*), no podía sentirse del todo a sus anchas en los angostos y monótonos parámetros por los que discurría la ciencia-ficción filmica del periodo. La indigesta y más que xenófoba **Earth vs. the Flying Saucers**, de Fred F. Sears, rodada el año anterior a **20 Million Miles to Earth**, pudo muy bien haber sido el detonante que obligara al técnico a plantearse la necesidad de reorientar la carrera.

Ymir, desde luego, no es el Rey Kong resucitado ni el mesiánico y discursivo Klaatu de **Ultimatum a la Tierra** (Robert Wise, 1951), paradigma imbatido del buen hermano del espacio exterior, pero tiene gran parte de la ambigüedad moral del primero y comparte el carácter de víctima escasamente comprendida de ambos. Su maldad es siempre relativa, pues ni siquiera queda claro que posea consciencia por encima de la escala animal,

y su potencial de destrucción es consecuencia de su desclasamiento, por una parte, y de la hostilidad que el (nuevo, ajeno) medio le manifiesta apenas asoma la cabeza fuera del huevo, por otra. El gigante llega a la Tierra fruto de un hurto, aunque los científicos hablarán de tomar muestras, y su contacto con la especie humana no puede resultar más traumático. Enjaulado de buenas a primeras, herido y acosado a continuación, yaciente en la mesa de operaciones del zoológico de Roma al final... Ymir no encarna la neurosis colectiva sino que actúa como chivo expiatorio de la misma, catalizando los peores instintos incluso del niño que parece destinado a protegerle. La tristeza, que no miedo ni ansiedad, que aflora en los rostros de los transeúntes que asisten a la agonía del extraterrestre en lo alto del Coliseo, y que se nos presenta en una prolongada serie de primeros planos cargados de intención y emotividad, resume con mayor elocuencia que cualquier parrafada moralizante las pretensiones de la cinta, quizá demasiado elementales o esquemáticas para tomarse como abiertamente progresistas pero tampoco despreciables. Todos los que se han conmovido con el humanismo de Frank Capra saben que la ingenuidad y la transparencia también pueden ser virtudes.

La excéntrica biología del venusino que reaccio-



na a la atmósfera terrestre descontrolando las tirones y creciendo por momentos, y el patrimonio histórico de la ciudad de Roma son excusas inmejorables para el lucimiento de las artes de Harryhausen. Lo primero le permite desarrollar a Ymir, ya todo un logro en sí mismo, en la doble faceta de homúnculo y coloso, experimentando con una amplia gama de transparencias y juegos de proporciones (algo descuidadas, lástima, en las escenas del vagabundeo por el bosque y el descubrimiento de las ovejas, si bien la nocturnidad lo disimula), y lo segundo le brinda un escenario de primera, donde dar rienda suelta al gusto por las composiciones de cuadros épicos que conjugan, con alto grado de puntillismo, maquetas, animación y personajes de carne y hueso. Ymir, cruce de hombre y reptil, combatiendo/huyendo de los soldados entre las ruinas romanas, tiene ya todo el sabor de los mejores momentos de las epopeyas de Jason y Simbad, y su muerte, rodada en picado para acentuar la indefensión de la criatura, queda en la memoria (junto al exterminio del dinosaurio en la nave de la catedral de Nuevo México en *The Valley of Gwangi*, James O'Connolly, 1968, otro filme complicado de catalogar) como uno de los pocos momentos en que la magia de Harryhausen destapa su lado oscuro.

Miguel Angel Barral

## 20.000 Leagues Under the Sea

(20.000 leguas de viaje submarino, 1954), de Richard Fleischer



Es imposible adaptar a Jules Verne desde el conformismo narrativo y estético. Resulta una operación tan inútil como indecente. Casi un sacrilegio, suponiendo que tal concepto exista.

Alguien que desbordó con sus relatos sobre mundos inimaginables, alguien que viajó a la Luna, al centro de la Tierra, a las profundidades marinas o al castillo de los Carpatos, debería merecer mejor suerte en el cine, espectáculo ilusorio donde los haya. Muchas películas deslizantes entre el pueril conformismo o la desmesura sin sentido (la popular *La vuelta al mundo en ochenta días*, realizada por Michael Anderson en 1957, reuniría ambas cosas) han minimizado extremadamente el caudal imaginativo del escritor francés. Verne, sin duda, habría congeniado con un arte tan fabulador como el cine. El cine, por desgracia, no ha congeniado mucho con él.

James Mason, excelente actor, uno de los grandes, debería haber interpretado más adaptaciones cinematográficas de Verne. Es sinónimo de calidad e interés. Porque se da el caso, quizá no fortuito, de que las dos películas más atractivas inspiradas en Verne le tienen a él como protagonista: *20.000 leguas de viaje submarino* y *Viaje al centro de la Tierra* (1959) de Henry Levin. Aunque no tan redonda, también resulta interesante la versión de *De la Tierra a la Luna* (1958) dirigida por Byron Haskin; ésta, sin embargo, no cuenta con el imprescindible Mason.

Verne no era sólo diversión, aventura, imaginación, fantasía. En la mayoría de sus relatos hay una reflexión, más profunda o más superficial según los casos, sobre los vaivenes sociales de su época. El personaje del capitán Nemo es un buen ejemplo de ello. Hombre torturado por un pasado repleto de injusticias y violencias, ha decidido cortar todo lazo con la humanidad, cambiar la convulsa superficie terrestre por la paz de las profundidades marinas y responder, con la misma violencia que padeció, a la escalada bélica que rompe todo el equilibrio social.

Nemo, auténtico protagonista del viaje submarino de Verne, es individualista, nihilista, un hombre corroído emocionalmente que busca ahuyentar sus propios demonios restituyendo desde el fondo del mar un orden imposible. Su aventura es una utopía social, y su personalidad la de un ser contradictorio que destruye sufriendo y ansía la armonía interior consciente de que jamás volverá a amar como en el pasado lo hizo. Me cuesta imaginar a otro actor que no fuera Mason (al menos en 1954) para incorporar al dual Nemo, uno de los personajes más ricos e inspirados surgidos de la pluma de Verne. Mason impone la autoridad y la fragilidad necesarias (el rostro sudoroso, los ojos desencajados, el gesto dolido cuando aplaca su conciencia tocando el solemne órgano de tubos antes de atacar una embarcación), sabe



ser misterioso, refinado, atrayente y humano (su manera de decirle al profesor Aronnax que en el mar hay maravillas que desafían sus poderes de descripción) y consigue que el resto de personajes se desplacen a su alrededor. Todo un trabajo de actor que Mason repetiría en su segunda cita con Verne, la igualmente imaginativa **Viaje al centro de la Tierra**. Fleischer y Levin, dos cineastas equitativos, de los mal considerados del montón, supieron extraer lo mejor de James Mason (también lo consiguieron Hitchcock, Ophüls, Ray, Albert Lewin y Kubrick en **Con la muerte en los talones**, **Almas desnudas**, **Bigger than Life**, **Pandora y el holandés errante** y **Lolita**, pero ésa es otra historia) y, de paso, trasplantar al celuloide toda la fuerza descriptiva de Verne.

En **20.000 leguas de viaje submarino** se citan Mason y Fleischer, Kirk Douglas (el fogoso arponero Ned Land), Paul Lukas (el distinguido y cauto profesor Aronnax) y Peter Lorre (su ayudante Conseil, vibrante comparsa), el *Cinemascope* (formato con el que Fleischer hacía maravillas), el tratamiento de luces y colores del director de fotografía Franz Planer (el haz verde sobrenatural que recorre el mar en la primera aparición del submarino Nautilus, asemejándola a una maravillosa y siniestra serpiente de mar), y los decorados de John Meehan y el guión de Earl Felton, rindiendo tributo al texto original aunque introduciendo en ambos casos licencias y lícitas modificaciones visuales y temáticas (el final "físico" de la novela y la película no son iguales, su

espíritu sí es coincidente). Y claro, también estaba por allí Walt Disney. Produjo la película entre dos de sus señeras obras de animación, **Peter Pan** (1952) y **La dama y el vagabundo** (1955), y otorgó absoluta libertad de movimientos a Fleischer. Así lo reconocía el cineasta en una entrevista con Luis Aller y José María Latorre (*Dirigido por*, núm. 154): "Me dejó total libertad para que hiciera lo que quisiera, y en el estudio de Walt Disney quedaron tan contentos como yo". En esta misma entrevista, Fleischer se sentía especialmente satisfecho de "haber conseguido una de las cosas más difíciles de hacer en cine: filmar en espacios reducidos y conseguir valores de composición y dinamismo: era un submarino lleno de gente... creó que lo conseguí". En efecto, hay en **20.000 leguas de viaje submarino** un dinamismo y vitalidad, tanto en la configuración de determinadas secuencias como en la elaboración precisa de cada plano, que hacen olvidar por momentos las reducidas dimensiones físicas donde se desarrollan las grandes y pequeñas emociones que vertebran el relato.

Fleischer consigue en todo momento el equilibrio perfecto, en todos los sentidos. Equilibrio entre los personajes, divididos en cinco tipologías: el hierático Nemo, el profesor hambriento de conocimientos, el dinámico arponero forjado un poco sobre el modelo del aventurero sonriente a lo Errol Flynn (al menos el Flynn de **Robín de los Bosques**), el asustadizo Conseil y el grupo uniforme, callado, respetuoso y algo robotizado



que conforma la tripulación del Nautilus, hombres leales hasta la muerte a un Nemo que les rescató del horror y les hizo recuperar la dignidad perdida. También existe el equilibrio entre espectáculo e intimismo, entre tensión y comedia. La reposada y nada impactante puesta en escena unifica visual y dramáticamente las borracheras de Ned en compañía de la juguetona foca (que comparte amistad con todos los personajes antagonistas de la historia), la pelea con el calamar gigante convertida en una suerte de gesta cotidiana, la contemplación sensitiva de los fondos marinos (cuando Nemo mira las profundidades y habla de la paz que allí reina, Fleischer y Mason saben plasmar esa paz), el ritual del entierro en el lecho de algas y arena, el choque de formas de vida y estados de ánimo (la primera cena a bordo del submarino, con Nemo describiendo en delicioso ornamento literario los filetes de serpiente de mar, las aletas de pez martillo con salsa de crustáceos, los pepinos de mar en conserva o la leche de ballena, algo que también haría Jesús Garay en su simpár adaptación de la novela de Verne, *Nemo*, 1977-78) o la muerte del capitán contemplando por última vez el espacio marino que redescubrió y sublimó.

**20.000 leguas de viaje submarino** concilia temas e intereses del cine fantástico, el de ciencia-ficción y el género de aventuras. Lo hace con una belleza tan natural y delicada como lo es la música de Bach, ejecutada por Nemo Mason al órgano, que resuena por los angostos, metálicos y re-

machados laberintos que forman la panza del Nautilus. El submarino es engullido por el océano, patria adoptiva del protagonista, y la aventura concluye. Finaliza también este breve recorrido por una película vital (que ha procurado ser a la vez un homenaje a James Mason).

Qim Casas

## The War of the Worlds

(La guerra de los mundos, 1953), de Byron Haskin

**D**espués de la Segunda Guerra Mundial los norteamericanos vivieron un clima de guerra fría. Los niños participaban en el colegio en simulacros de bombardeo. Sólo era una precaución, pero obviamente se contemplaba el holocausto nuclear como una terrorífica posibilidad. Esta circunstancia que fue determinante para el surgimiento de la ciencia-ficción de los 50s también hizo que se desempolvasen olvidados proyectos que podrían gozar de una buena acogida popular.

Cecil B. DeMille había comprado en 1925 *La*

guerra de los mundos de H. G. Wells para la Paramount. Desde entonces, Alexander Korda, Sergei Eisenstein y Alfred Hitchcock se habían interesado en llevar una adaptación a la pantalla. Pero la viabilidad de un proyecto de esta magnitud era incierta. La Paramount, que también había comprado para DeMille *Cuando los Mundos Chocan* en 1932, decidió casi veinte años después encargarle las dos superproducciones a George Pal.

Para **La guerra de los mundos** George Pal repite un esquema de producción similar al de **Con destino a la Luna**: Technicolor, portentosos efectos especiales (de nuevo premiados con un Oscar), y música de Leith Stevens. Pal volvió a crear un grandioso espectáculo en el que los efectos especiales eran la mayor estrella. Las naves extraterrestres, que se mantienen elevadas del suelo por corrientes magnéticas, se cuentan entre las más imaginativas jamás diseñadas, así como los raquíticos alienígenas que sólo aparecen fugazmente.

Gran parte de la efectividad de **La guerra de los mundos** descansa en la construcción del suspense, mostrando muy gradualmente la invasión marciana. Tras un prólogo pseudocientífico explicando que el planeta Tierra es el más idóneo para los visitantes, el misterio se centra en un extraño meteorito que recalca en un pequeño pueblo californiano. Es ahí con el contraste entre la placidez



de los amables lugareños y el implacable ataque alienígena donde arranca el filme. Más tarde, **La guerra de los mundos** se desencadena en todo su esplendor: impotencia del ejército, evacuaciones de ciudades, pánico colectivo, seguimiento por la radio de la catástrofe, las grandes capitales asediadas...; conformando un tono apocalíptico que aparece en contadas ocasiones en las producciones norteamericanas.

Los británicos transmitirían, unos años más tarde, ese espíritu apocalíptico en sus filmes de invasores del espacio. Crearon los alienígenas más estremecedores y solían dar la impresión de que la humanidad estaba perdida sin remedio. Era auténtico terror.



Hollywood supo conferir a sus filmes suspense y divertimento, estaban más cerca de la aventura de ciencia-ficción que del fin de la humanidad. Las modestas producciones independientes conseguían que el invasor te cayera hasta simpático. No obstante, los grandes Estudios dibujaron en algunas de sus películas conflictos de grandes proporciones y un peligro "real" para la totalidad de la especie humana. En este aspecto hay que destacar a **La guerra de los mundos** como una de las películas más extremas. No vemos a los alienígenas en casi toda la película, están siempre montados en sus imbatibles naves destructoras, y cuando por fin aparecen son muy distintos de nosotros (estupenda la escena en la que se reproduce el sistema visual extraterrestre). El repiqueo de sus naves, sabiamente alternado con la música de Stevens, se va haciendo cada vez más agobiante. Se mueven lentamente, de manera implacable. Nada puede pararles. La pareja protagonista, con Gene Barry como científico ensimismado, huye por el monte en llamas, devastado, con naves aterrizando y surcando el aire. Las ciudades ofrecen un paisaje más desolador, están expuestas al pánico colectivo y los científicos se encomiendan al Dios de los cristianos.

Resulta muy curioso la cantidad de citas bíblicas y el papel que se le ha dado a la religión en **La guerra de los mundos** (el ateo H. G. Wells todavía estará retorciéndose en su tumba). Se diría que así le querían conferir cierta "dignidad" o "seriedad" de cara al espectador de la época. De todas formas, cuadra perfectamente con el tono apocalíptico del filme y con ese viaje, físico y sentimental, de los protagonistas. Muy ilustrativo es el personaje del clérigo que intenta comunicarse con los extraterrestres. La religión se encuentra en todo el filme. Incluso se hace un paralelismo entre la invasión y el Génesis: *"He calculado que los marcianos pueden apoderarse del globo en*



*seis días". A lo que replica Ann Robinson: "Los mismos que tardó Dios en crearlo".*

En **La guerra de los mundos** el hombre es impotente y Dios omnipotente. Nada humano puede contra el invasor; ni los últimos avances tecnológicos, ni la investigación científica. Lo que podría exponerse en formato de sesudo tostón nos lo sirven como puro espectáculo. El Apocalipsis ya está aquí. Y en Technicolor.

Piedras Blancas

## When Worlds Collide

(Cuando los mundos chocan, 1951), de Rudolph Maté

**L**anto y crujir de dientes: aun tratándose de una producción que quiere desmarcarse de la serie B habitual, **Cuando los mundos chocan** aparece en la actualidad como una pieza de museo de visión para minorías, ejemplo palpable de la fácil caducidad de la mala ciencia-ficción (por norma general, aquella que olvida que este género, como el fantástico o el *thriller*, sirve más para formular preguntas que para responderlas). El cinéfilo de altos vuelos encontrará poco donde hincar el diente en su desfile de estereotipos y en su lenguaje hiper-funcional, próximo a lo que ahora entendemos por estética televisiva, y el gran público se sentirá defraudado por un exceso de diálogos (¡y qué diálogos!) y por unos efectos especiales, sorprendentemente ganadores de un Oscar, cuyo momento estelar, la inundación de Times Square, no dura más de cinco segundos. El incondicional de la ciencia-ficción y el aspirante a sociólogo lo tienen un poco, sólomente un poco, mejor. El primero puede sentirse satisfecho de presenciar la segunda incursión en el género, metido a productor, de George Pal -responsable en años venideros de cintas tan destacadas como **El tiempo en sus manos** (1960), **El maravilloso mundo de los hermanos Grimm** (1962, co-dirigida por Henry Levin) y **The Seven Faces of Dr. Lao** (1964)- a partir de una novela de Edwin Balmer y Philip Wylie (1). Por su parte, el adepto a las disquisiciones sociológicas verá aquí un poderoso recordatorio de que los (¿felices?) cincuenta significaron para los estadounidenses, junto a la guerra fría y la psicosis nu-



clear, y acaso por culpa de éstas, el principio de las jeremiadas de Billy Graham y compañía, oportunamente contestadas en 1960 por Richard Brooks en **El fuego y la palabra**.

Con grandilocuencia digna de Cecil B. DeMille (quien había querido rodarla en 1934), **Cuando los mundos chocan** despega enseñándonos un variado surtido de llamas infernales, que retroceden para dejar paso a una Biblia en edición fantástica, donde leemos como el Señor Dios comunica a Noé su decisión de eliminar al hombre de la faz de la Tierra, a causa del grado de relajación moral a que ha llegado. A continuación, un fundido encadenado y más texto, ahora en *off*, se ocupa de reconvertir la tradición religiosa en ciencia, y pronto sabremos del inminente fin del planeta por culpa del rumbo de colisión emprendido, a velocidad imposible, por la estrella vagabunda bautizada como Bellus. El espíritu de Noé no se ha invocado por casualidad: al igual que el castigo, para no ser sencilla y llanamente una venganza o un crimen, ha de llevar implícito la posibilidad de redención, Bellus arrastra en su órbita un planeta de apariencia habitable, Zyra, de tal suerte que una parte de la humanidad podrá librarse de la hecatombe si consigue poner en marcha una nave/arca espacial, a la cual se accederá por riguroso sorteo (¡y tan riguroso, pues su capacidad está limitada a sesenta pasajeros que, al final, se-

rán cuarenta y cuatro!). El resto de la cinta, ochenta y tres minutos propensos a eternizarse, se dedica a documentar las repercusiones que la llegada de Bellus tiene sobre la comunidad internacional y el proceso de construcción del cohete salvador, sin olvidar los correspondientes apartes donde desarrollar los pocos estimulantes, y menos creíbles, conflictos personales de los protagonistas (especial insistencia en el rancio y casto episodio amoroso entre Richard Derr y Barbara Rush) y presentar los trastornos naturales -actividad volcánica y sísmica, deshielo de casquetes polares, etc... en una gradación que corresponde a los cuatro elementos- derivados de tan cósmica intrusión. Se trata, en efecto, de una fórmula familiar a cualquiera que haya padecido los ladrillos catastrofistas puestos de moda por Irwin Allen (curioso, otro nombre de cierto peso dentro del cine fanta-científico, autor de una segunda y pobre versión de **El mundo perdido**, 1960, y productor de las series de TV **Viaje al fondo del mar**, **El túnel de tiempo** y **Perdidos en el espacio**) a mediados de los años 70 y que, de no ser por la reiterativa e intencionada presencia del elemento religioso, circunscribiría el papel de esta película al de mero precedente del más efímero y poco distinguido subgénero que jamás haya dado el cine del otro lado del Atlántico.

Del epílogo de **El increíble hombre menguante**



(Jack Arnold, 1957) a los pasmos alucinógenos de **Dune** (David Lynch, 1984), la ciencia-ficción, definida en ocasiones como una modalidad narrativa que transforma el dato científico en metafísico y viceversa (2), nunca ha ocultado sus inclinaciones místicas, llegando incluso a enfatizarlas a guisa de estrategia promocional, como en los casos de **2001, una odisea del espacio** (Stanley Kubrick, 1968) o **Zardoz** (John Boorman, 1974). Lo que ya no es tan frecuente, si la memoria y el material de referencia no me fallan, es dar con una obra que asuma con tal grado de convencimiento y tanta falta de pudor unos postulados que cualquier observador mínimamente despierto calificará, cuando menos, de integristas, con todo lo que de lamentable comporta este término, y que no tema sacrificar cualesquiera posibles valores artísticos, narrativos o estéticos, en beneficio de tan tremebundo discurso. No hay margen para el error: **Cuando los mundos chocan** no pretende ser ni una aventura espacial (o *space opera*) ni la crónica de una situación límite que sirva de pretexto para poner en marcha el juego del suspense y la emoción -como sucedía, por ejemplo, en **¿Hacia el fin del mundo?** (Andrew Marton, 1965)- sino una homilía, un sermón, un panfleto con todas las de la ley, que lleva la voluntad de rearme moral al extremo de lo grotesco. Por encima del detalle anecdótico, digno de figurar en cualquier enciclopedia del disparate

*kitsch*, de que los hombres de ciencia hablen por los codos el "día del juicio", o de que se malgaste todo un plano para subrayar que el libro de cabecera de la nave/arca no es otro que la Biblia, el ultraconservadurismo, la beligerancia de la cinta se expresa sin ambages en su farragosa carga etnocéntrica, por no escribir sencilla y llanamente racista. Apenas la sombra de Bellus acaba de insinuarse en el horizonte, el guión de Sidney Boehm hibrida a Noé con Moisés, y lo que parecía una glosa al esfuerzo colectivo de una especie enfrentada a la extinción se transforma en el consabido discurso del pueblo escogido en pos de la tierra de la leche y la miel. Cuando el astrónomo Spencer, investido de patriarca y sumo sacerdote, comunica a las naciones del globo, vía ONU, la mala nueva que se avecina, no recibe otra cosa que indiferencia, desconcierto o abierta hostilidad, y aunque se menciona la existencia de otros proyectos de arca en diversas partes del mundo, éstos nunca aparecerán en pantalla, siendo evidente que sólo una llega a Zyra. La confianza de Spencer en la entereza moral de sus compatriotas *White Anglo-Saxon Protestants* es tal, que cuando Stanton, el magnate encarnación del materialismo, la decrepitud física y la falta de fe, le insinúa la posibilidad de un motín para apoderarse de la nave, responde sin vacilar: "*¡La gente es más civilizada de que lo que cree! Saben que sólo unos cuantos pueden irse...*".

En otras palabras: la masa acepta que la entrada al arca, ratificada por el azar, es un signo de distinción moral, quizá el equivalente de un segundo bautismo, y prefiere morir, sin duda rumiando sus pecados, que entrometerse en los designios divinos. Se comprenden así las continuas dudas de Derr, que en su calidad de aventurero propenso a los placeres de la vida se considera indigno de la salvación, habiendo de acometer todo tipo de heroicidades para redimirse. Bellus y Zyra son los instrumentos de una idea de divinidad paradójicamente nada cristiana, un taumaturgo preevangélico que únicamente se manifiesta en términos de intransigencia y de sangre. El sacrificio de su propio sacerdote, el Dr. Spencer, bajo la desopilante divisa de que no hay lugar para los viejos en el nuevo mundo, lo acaba de confirmar.

Algunos comentaristas (3) han creído percibir una nota de ambigüedad, una concesión a lo inquietante en la ciudad alienígena que se entrevé en los planos finales de la película, cuando la nave ya ha ganado la idílica superficie de Zyra. ¿Será una civilización amistosa, o interpretará la llegada del arca como un acto de invasión? No negaré que resultan cuestiones estimulantes para una charla de sobremesa, pero no creo que varíen ni un ápice el significado de una obra que si de algo carece es de sutilidad y aptitudes para el matiz. Todo induce a suponer que la construcción de marras no es más que un elemento decorativo o accidental, o la mismísima ciudad del Altísimo que aguarda la llegada de "los hijos de la raza que El ha designado como SU nación, la cual, finalmente, conducirá a la redención del mundo" (4).

#### NOTAS

1. Balmer ha caído en el olvido pero Wylie todavía tiene su interés, como demuestra la lectura de *El fin del sueño* (*The End of a Dream*) publicada por Ed. Destino. Wylie fue el guionista de la magnífica *La isla de las almas perdidas* (Erle C. Kenton, 1932).

2. Gillo Dorfles, citado por F. Ferrini en *¿Qué es verdaderamente la ciencia-ficción?* (*Che cosa e' la fantascienza*). Ed. Doncel.

3. Phil Hardy, *The Encyclopedia of Science Fiction Movies*.

4. Albert J. Beveridge, político, historiador y estadista norteamericano de principios de siglo, citado por Ernest Lee Tuveson en su *Redeemer Nation*, University of Chicago Press.

Miguel Angel Barral

