

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

LA CIENCIA-FICCIÓN EN ESPAÑA: EL SER QUE (CASI) NUNCA EXISTIÓ

Autor/es:

Ramón Freixas, Joan Bassa

Citar como:

Ramón Freixas, JB. (2001). LA CIENCIA-FICCIÓN EN ESPAÑA: EL SER QUE (CASI) NUNCA EXISTIÓ. Nosferatu. Revista de cine. (34).

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41204>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

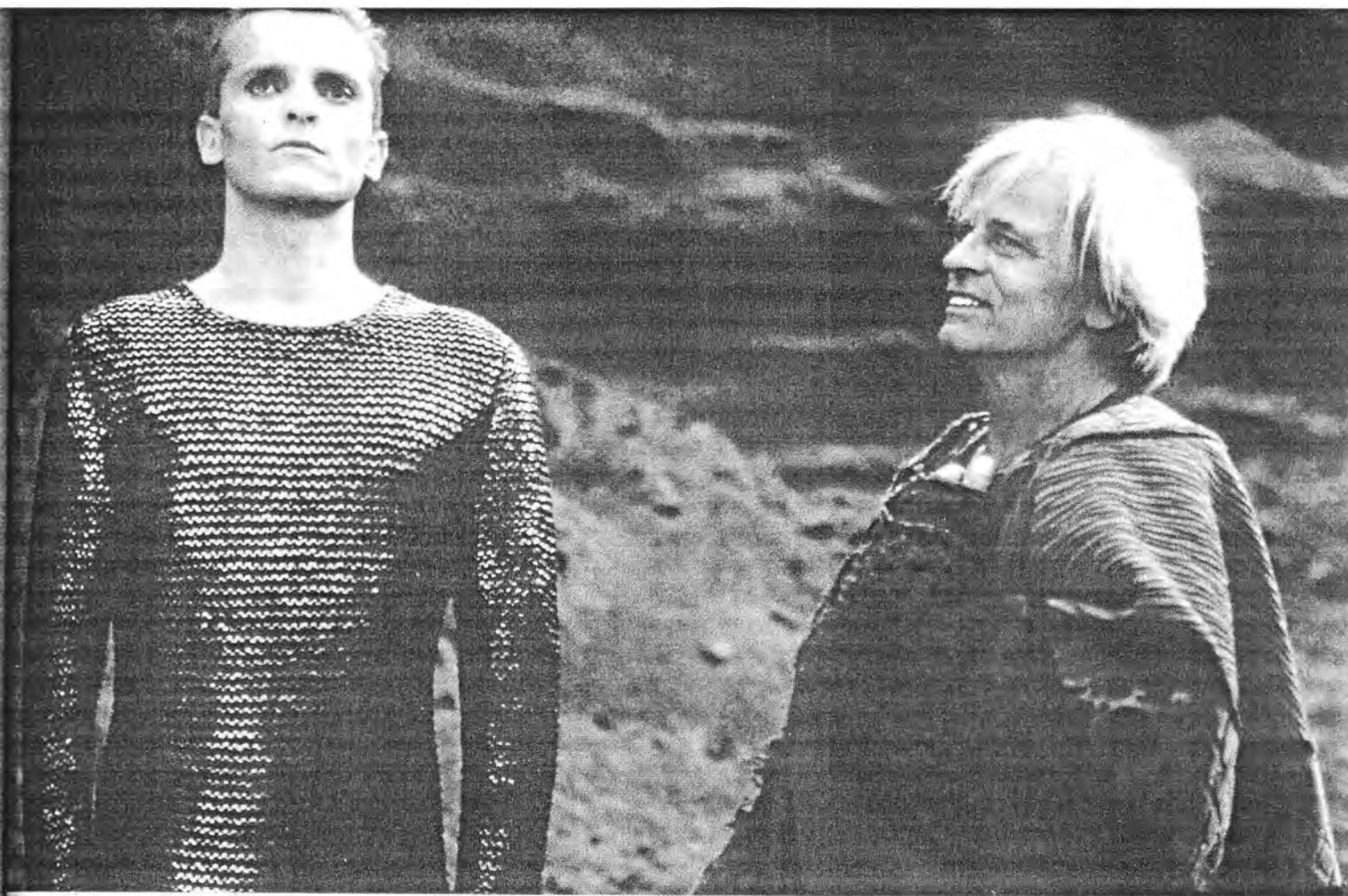
La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código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



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

**donostiakultura.com**



El caballero del dragón

# La ciencia-ficción en España

*El ser que (casi) nunca existió*

*Espainiako zinemak ez du gehiegi jorratu zientzi fikzioaren jeneroa. Nahiz eta Segundo de Chomón aitzindariak zenbait saio egin zituen, Espainian burutako jeneroaren filmak gehiago zor zaitzkie zenbait zuzendariren saio pertsonalari zientzi fikzioarako haztegi egokia existitzeari baino.*

**Ramón Freixas / Joan Bassa**

## 1. También los enanos empezaron de pequeños

**E**mpecemos por el principio. ¿Hay ciencia en España? No se trata de refutar la existencia de vida inteligente -no necesariamente inteligible- en la universidad, pero la trascendencia del hecho no se difunde al resto de la sociedad. Aquí, el que inventa, se va con "ellos", vende la patente y sólo regresa jubilado a recibir agasajos y a inaugurar una calle dedicada. Nuestra industria ya ni siquiera copia. Se trabaja bajo licencia foránea, con máquinas extranjeras y divisas multinacionales. Eso sí, la mano de obra -barata aún es local (en ocasiones inmigrante: harto más rebajada). ¿Cómo vamos a especular con semejante patrimonio? Resulta coherente que naciones con un elevado nivel científico, satélites en el espacio, Internet hasta en el lavaplatos y capacidad para enfrentarse con éxito (no siempre) a en-

fermedades "incurables" como el cáncer, países cuya infraestructura industrial, perfectamente lubricada, se transmite hasta al mundo cinematográfico, admitan el privilegio de soñar con más avances, más conquistas, más victorias. En España, a decir verdad, vivimos de prestado. Cuanto de moderno nos rodea se debe a otras mentalidades -y otros capitales-. ¿Cómo podríamos plantearnos un Frankenstein apañadito con las listas de espera de nuestros hospitales? ¿Aceptaríamos -sin reír a mandíbula batiente- la opción de un cohete lunar matriculado en la península ibérica? ¿Resistiríamos indemnes la visión de un Terminator ultragaláctico reducido por la destreza y armamento de nuestras fuerzas protectoras?

Observando tal paisaje, se comprende (y comprueba) que nuestra SF sea escuálida, chata, mequetréfica (ya sabemos que toda generalización comporta injusticias, aquí, empero, menores que en otros ámbitos)... interpenetrada pero no interaccionada con

otros géneros, del horror al policiaco, sin salir, por desgracia en demasiadas (y ametrallables) ocasiones, del contorno infantil (a los niños se les suele considerar adultos con coeficiente mental inferior al normal). ¿Especulación, anticipación científica? Ni lo uno ni lo otro, como se podrá colegir del (mayoritario) listado de títulos que alfombran este artículo. Si el horror/terror español existe, pese a quien (le) pese, muy focalizado en un tiempo determinado, competentemente periodizado y en unos nombres concretos, la SF prácticamente no germina en la piel de toro. Su comparecencia es medrosa, casi periférica su pigmentación, haciendo de su mestizaje con el horror el sustento de las ficciones. No ya sólo las piezas de mayor relieve se escoran descaradamente hacia esta variable, sino que buena parte de la exigua producción hace de esta hibridación su guión de combate, lidiando, por añadidura, con una estrangulación presupuestaria que atenaza la credibilidad y ahoga cualquier atisbo de imaginación (1). La ciencia-ficción cañí se asienta en la gran paradoja de que hay películas sin existir el género. La construcción de un paradigma fantacientífico español fluctúa entre la entelequia y la quimera. De ahí que el reto de tabular/delimitar un género invisible significado por títulos aislados devenga quijotesco. Las causas de tal desarrollo (o por mejor decir, involución) son fundamentalmente de índole político-cultural. *"A imagen y semejanza del Fantástico generado en Europa -los filmes de la Hammer con Terence Fisher como director titular en Gran Bretaña, la escuela de horror necrófilo comandada por Mario Bava y adláteres en Italia; en ambos casos en su declive histórico durante el rugir hispano- se empezaron a pergeñar productos inspirados no tanto en el modelo de Hollywood como en el europeo y pensar que España era un país desarrollado y/o civilizado. No era el caso. Los resul-*



El hotel eléctrico

tados estaban lastrados por unos condicionantes políticos y morales que minaban cualquier exploración más allá de los pedestres -y apolillados- valores de la reserva espiritual aunque, eso sí, para el exterior se recurría al sano -y saneado- e hipócrita expediente de la doble versión, de modo y manera que cualquier francés (o belga, o inglés, o italiano...) miraba la misma película que un español, pero, literalmente, veía más" (2).

Si hace treinta años, en *El astronauta* (Javier Aguirre, 1970) un botijero Tony Leblanc no atinaba a despegar (compúlsese la epopeya: la nave Cibeles I parte de Minglanillas y aterriza en Los Monegros), ya hemos logrado que Pedro Duque participara en una misión con la NASA. Mas lo único ibérico del suceso es el DNI del supracitado, porque sospechamos, para patrio solaz, que ni los calzoncillos eran *made in Spain* (3). Por eso no nos quejamos, pues productos de género (más o menos) haberlos haylos. Y no puede negarse que este país comenzó a laborar tempranamente en el campo de la ciencia-ficción, aunque -genio y figura- el turolense Segundo de Chomón, precursor del paso de manivela, experto en trucajes y en la combinación de imagen real con decorados y maquetas (digno contrincante de Georges Méliès en esta provincia), se mueve profesionalmente entre España (Barcelona de preferencia) y Francia (París ¡cómo no!), finalmente fue contratado en 1905 por los Pathé Frères y se afincó en Francia, de ahí la matriz gala de *El hotel eléctrico* (*L'hôtel électrique*, 1908), un clásico incontestable donde los haya. No deja de ser significativo que en pleno periodo silente, cuando la representación de lo fantástico se restringe a la impostación de pasajes gótico/misteriosos o apuntes siniestro/truculentos en (in)ciertos seriales, se tramiten tres largometrajes de aliño más o



menos aleatorio (o fabulación ficcionera, según los pareceres en liza), en particular los dos primeros títulos en juego. El actor y director Manuel Noriega plantea *Madrid en el año 2000* (1925), combinación de ingenuidad conceptual y urbanismo delirante, con un Madrid convertido en ciudad portuaria y el río Manzanares transformado en vía marítima, cuya imagen imposible revela un barco surcando el paisaje urbano hasta llegar al Palacio Real. Por su parte, el arquitecto, vitralista, productor, guionista y realizador bilbaíno Nemesio M. Sobrevila propone dos filmes-ensayos, de elocuente atipicidad y personalísimo trazo, ciertamente ajenos a los avatares e intereses del cine español dominante, pero cuyo fracaso

confinó a la estricta confidencialidad. *Al Hollywood madrileño* (1927; su remontaje, fechado en 1928, se comercializó con el título de *Lo más español*, pero no fue estrenado -y mal- hasta 1931), hogaño desaparecido, es una sinfonía urbana, una visionaria fantasía, plástica mirada a una metrópoli del mañana, hipermoderna y pintoresca, ubicada tras el fin de la Gran Guerra en 1940, levantada sobre la sátira de diversos gustos/géneros cinematográficos... a partir de la exposición de siete escritores de su película ideal, siendo el episodio cientifista el más acorde con esa urbe, Estikion, símbolo de la ciencia, que ha erradicado la enfermedad y la muerte, pero amenazada por los bárbaros del exterior (4). En *El*

**sexto sentido** (1929), acogida con mimo por los historiadores más variopintos (5), jugando (burla burlando) con el casticismo español y el cosmopolitismo europeo, se satisface con propiedad una chanza contra el "ojo extrahumano", o sea, el sexto sentido, esto es, el cinematógrafo y su utilización más venal, descubierto por el galeno Kamus (así, sus propiedades terapéuticas para sanar el pesimismo). Amparado en el paraguas de la comedia (de equívocos), tanto sus novedosos planteamientos narrativos cuanto sus veleidosas imágenes, tanto su conspicuo entronque con determinados "ismos" del momento cuanto su beligerante ataque a los postulados de la vanguardia más extremosa (6), le confieren un indudable sabor, un firme carácter de anomalía, una semilla de agitación que asentaron la categoría de Sobrevivida como cineasta maldito (7).

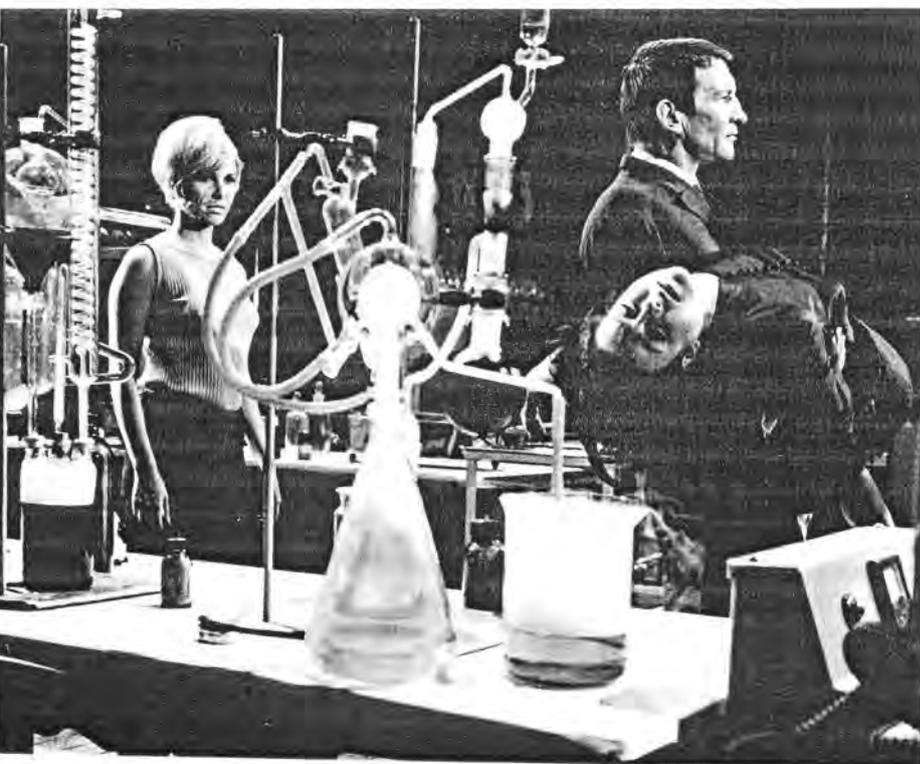
La breve y excepcional etapa republicana (1931-1939) no cuenta para la SF. El presente del periodo no tentó a nadie a la hora de especular con la ciencia. Ningún alegato humanista, tampoco belicista. No hay obras, y la posguerra imperial, de hambre y camisas viejas, no alojó ningún adoquín en el camino genérico. Algo natural si tenemos presente a José Millán

Astray opinando sobre la inteligencia o repasamos los discursos de Ramón Serrano Súñer. Ni siquiera la recuperación económica de los años cincuenta, que sí se dejó notar en el resto de la producción cinematográfica y alentó algunas aportaciones en el ejido de la fantasía, incorporó muescas al listado... aunque si recordamos que los censores de la época, se-ráficos torquemadas, prohibieron a Superman porque sólo vuelan los ángeles, se entiende -que no comprende- la penuria cuantitativa de películas. Semejante trayecto de secano es aliviado por la insurgencia de un tratamiento bondadosamente paródico de la figura de Frankenstein, oreado en el episodio **Una de monstruos de Tres eran tres** (Eduardo G. Maroto, 1954), que adquiere el rango de mera efeméride (8). De igual modo, (casi) convendría incluir **Calabuch** (Luis García Berlanga, 1956), con un sabio huido de su laboratorio para refugiarse en España y destinar su talento a montar unos falleros fuegos artificiales, pero nos parece excesivo...

## 2. El nacimiento de una noción

La travesía del género en el franquista desierto tiene su fin en

1961 cuando otro Franco (Jesús, *of course*) procrea un título mayor llamado a perdurar (con toda justicia y en mayúsculas) en la historia del Fantástico español, al cual otorga adulta consideración social... caiga quien caiga. Y Franco devendrá faro y mástil, arrecife y atolón del acervo fantástico hispano. Con **Gritos en la noche / L'horrible docteur Orloff** no se clausura únicamente un periodo de pertinaz sequía. El trabajo de Jess Franco (aún Jesús por entonces) forzó la (com)puerta de los mercados internacionales -ya era una coproducción-, fomentó la floración de más aportaciones (el propio director se puso las botas) e incluso marcó una senda de cócteles genéricos, combinando elementos de terror, ciencia-ficción, policíaco, melodrama y (naturalmente) erotismo, explotada hasta la saciedad en años venideros. En este sentido, **Gritos en la noche** no es una película (decididamente) de ciencia-ficción, pero ahí está, de la misma manera que no es un musical, mas -¡cómo no!- ostenta un número de cabaret (típico en tantos títulos popularmente genéricos de los 60 -piénsese en el cine policíaco alemán-; y, en fin, si no recurre a una cavernosa *cave*, arrastrado *night club* centroeuropeo o *granuloso cabarret* mediterráneo, un film de Franco resulta menos suyo). El éxito de la fórmula conminó su copia aquí y allende fronteras, y no deja de ser lógico. La historia del científico que necesita carne humana fresca y mollar para sanar a su hija, y actúa en consecuencia, es una mina que el propio cineasta ha continuado conjugando, contumaz, hasta hoy, deviniendo así especialista de la canibalización *tout court* de ideas y temas propios (o no) con tanta constancia como fecundidad, tanto desparpajo como desahogo, ofertando *remakes*, prolongaciones, secuelas, variaciones... sin tasa. Orloff, su creación, a veces malvado, otras no tanto, se convierte en una re-



Miss Muerte

currencia que se instala en su cine al igual que otras criaturas asaz reiteradas en su torrencial, proustiana (según él) filmografía (9), ya sea en un florilegio de apariciones, ya en la figura de sus hijos (y nieta, y algún otro pariente poco fidedigno), ya en simple cita a él o a sus teorías. Un Orloff que, pese a amalgamar características de personajes anteriores -en este aspecto, es un recosido de retales y hasta su gracia nominativa pertenece al Bela Lugosi de **Los ojos misteriosos de Londres** (*Dark Eyes of London*; Walter Summers, 1940); y aunque **Ojos sin rostro** (*Les yeux sans visage*; Georges Franju, 1960) sea el referente más cercano, Franco se constituye también en gozoso rehén del cine norteamericano de los años 40 y de paso reclama las luces del expresionismo alemán, adquiere (y se le reconoce) idiosincrasia diferenciada, innovando y renovando de propio el prototipo de *mad doctor*, resultando uno de los escasos mitos que nuestro género puede ventilar con hidalguía. Tan hondo caló el personaje desde su alba, que al presentarse **El secreto del Dr. Orloff** (Jesús Franco, 1964), el personaje (reservado de nuevo a Howard Vernon, lo retuvo -lamentablemente-Marcelo Arroita-Jáuregui) se llama Fisherman, pero el título de la película le pone en su lugar. El film, que se presenta como una variación/derivación -no mimesis- de **Gritos en la noche**, batalla contra la precariedad presupuestaria, sorteando algunos tópicos, suministra a un desalmado y opiómano científico, devoto cultor de la carne (joven) femenina, ocupado en experimentos más o menos viles cuyo máximo interés revela la animación de carne inerte -resaltada en la noble presencia de Andros, el robot, hermano de Fisherman, al que éste destina para eliminar a sus "molestas" amantes, de estirpe frankensteiniana, y hasta fisheriana *avant la lettre*: cf. **Frankenstein and the Monster from Hell** (Terence Fisher,



1973), en esa memorable escena en que acude al cementerio a visitar la tumba donde supuestamente reposa su cadáver-. Sensibilidad, implicación de Franco en su defensa de la otredad, que hizo escribir con entusiasmo a Carlos Aguilar: "*Prefiero rabiosamente cualquiera de estas secuencias a la mayor parte del cine español contemporáneo, y destacando que en la entraña de El secreto del Dr. Orloff anida una reflexión que a buen seguro habría aplaudido el propio Hitchcock: en un microcosmos de estupidez (la pareja protagonista, el policía graciosamente encarnado por Serrador) y mezquindad (el doctor Fisherman, el proxeneta), el único personaje verdaderamente positivo, conmovedor, es Andros. Es decir, el monstruo, a su pesar, es decir el otro*" (10). O en atinada expresión de Jean-Pierre Bouyxou, "*el monstruo al que sólo temen los que no saben soñar, es el único que tiene un corazón lo suficientemente puro para comprender a la protagonista, la cual posee la tierna perversidad necesaria para amar a un ser tan diferente de los demás*" (11)... aunque ello no le impedirá provocar su destrucción. Un film singular, cruel y sugestivo, dulce y sádico. Algo muy propio, ese elogio de la diferencia, de la *démarche* de Jesús Franco.

Imbuido en el Fantástico, una dedicación casi plena del Franco de la época, en 1965 rueda **Miss Muerte / Dans les griffes du maniaque**, otra ficción ambientada en Centroeuropa, (con)centrada en los experimentos del profesor Zimmer (Antonio G. Escribano), eminente neurólogo, reivindicador de los estudios del doctor Orloff -el proyecto Zimmer de rendir inofensivos a los criminales guarda semejanza con el método Ludovico esgrimido en **La naranja mecánica** (*A Clockwork Orange*; Stanley Kubrick, 1971)-, que serán proseguidos por su hija Irma (Mabel Karr) con fines de venganza, reprogramando cerebros y convirtiendo a una (otra) artista de cabaret, Nadia (Estella Blain), en unguada y robotizada asesina. Una nueva y agitada mezcla de elementos diversos aglutinados en una intriga sabiamente llevada, gratamente fetichista, eróticamente inguinada, de aliento obsesivo y magníficamente planificada, aunque la maquineta y sus electrodos neuronales -el componente de ciencia-ficción más restallante- haya envejecido respecto a los demás atractivos de la narración, otra vuelta de tuerca a las relaciones de poder, al dominio absoluto sobre otros, a la imposición de una voluntad (¿dictatorial?) sobre los demás (12), y por ende un

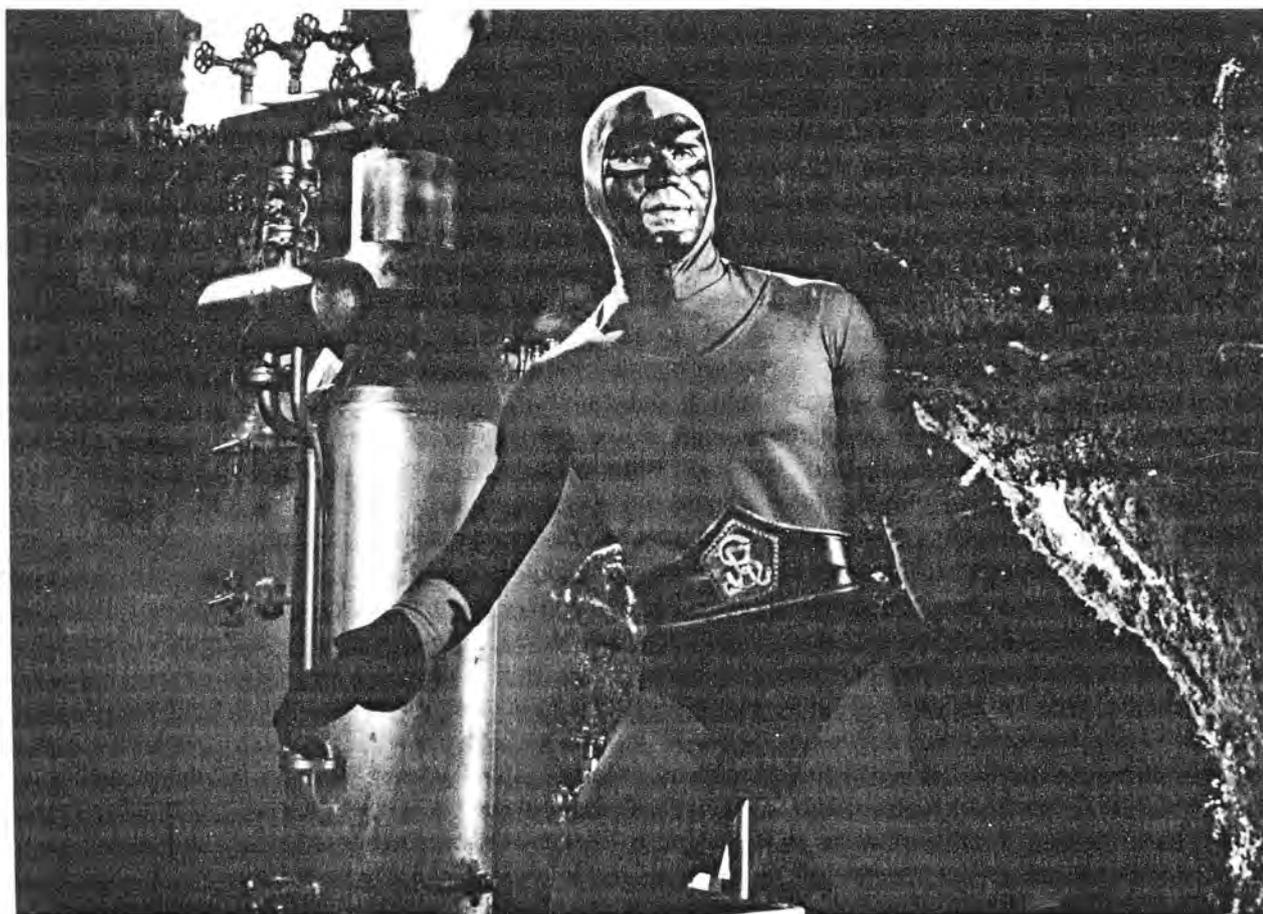
canto a la libertad de pensamiento y también sexual que, para pasmo de propios y extraños, no fue mancillada por la censura de la época.

Oportunista y permeable a modas y saraos, era de cajón que la eclosión del cine de espías no le dejaría en el paro. Eso sí, fiel a sí mismo, con mordaces dosis de parodia, humor ligero y agilidad narrativa -la muy reivindicable **Lucky, el intrépido** (1967) no puede ni debe catalogarse de ciencia-ficción: sus recursos técnicos, en lugar de sofisticados, son (casi) decimonónicos-, alumbró la estimable **Cartas boca arriba / Cartes sur table** (1966), artera reversión del mundillo de los cero-cero-algo y de la *Nouvelle Vague* de propina, para alcanzar una meta no tan distinta de la ultimada en **Lemmy contra Alphaville** (*Alphaville*; Jean-Luc Godard, 1965), aprovechando el concurso de Eddie Constantine, aunque por otra (muy otra) senda. Una serie de autómatas, con gafas negras y de grupo sangui-

neo Rhésus 0, asesinan a jefes de estado, cardenales, embajadores... en una estrategia dispuesta por Sir Percy (Fernando Rey), pirado científico y hombre de sable de la codiciosa y ululante Lady Cecilia (Françoise Brion)... abortada por la intromisión del *decontracté* Hal Pereira (Eddie Constantine), agente de la Interpol. Igualmente, **Bé-same, monstruo / Küß mich, Monster** (1967) juega con un ejército de robots-humanos, bien dispuestos pero torpones, hombres-objeto sumisos y obedientes, que asedian -sin exagerar- a Labios Rojos (las espléndidas Rossana Yanni y Janine Reynaud), un par de aventureras con un pie a cada lado de la ley (13). Un canto al entretenimiento sin más... aparentemente, pues, como todo en Jesús Franco, tras las apariencias asoma la retranca zumbona y sarcástica, entregado ya el director a la vorágine de vivir para rodar sin descanso ni reposo. Irregular en calidad, Jesús Franco es un capítulo aparte en la SF hispana, como en otros departamentos fil-

micos, pero no el único en hollarla. Y el acicate económico de las coproducciones, al albur de los vientos favorables inspirados por las normas de desarrollo de la cinematografía española promulgadas en 1964, atizó la sobrepuja de ojerosos agentes secretos cuya identificación con el género oscila entre lo accidental y lo incidental, en una serie de alobados productos del jaez de la paliducha **Operación Goldman** (Anthony M. Dawson, alias Antonio Margheriti, 1966), entre otros floripondios, y que luego continuará, cruzada la especie, en el *boom* de los superhéroes, caso de **Superargo, el gigante** (Paolo Bianchini, 1968) como estandarte (14).

Más allá de la ligereza (o nula entidad) de tales piezas, la SF aportó desarrollos más provechosos, aunque no siempre el pasaporte español en tiempo de coproducciones garantice la identidad última del producto. Es el lance de **Terror en el espacio** (*Terrore nello spazio*; Mario Bava, 1965),



Superargo, el gigante



una de nuestras pocas *space operas*, de nuestros pocos *aliens* (el venidero y serafín Miguel Bosé es otra cosa), pero con más puntos de contacto con Italia: Mario Bava, pese a rodar aquí, nunca se nos acercó tanto como Marco Ferreri. Su carácter de hito histórico es indiscutible. Su atractivo visual, incontestable. Su caudal de propuestas, inagotable. Pero su hispanidad... harto discutible, pues el encanto de su entidad -no es cuestión ahora de incidir en la gastada información de su temple precursor de **Alien, el octavo pasajero** (*Alien*; Ridley Scott, 1979), o de documentar que bebe en las fuentes de **It! The Terror from Beyond Space** (Edward L. Cahn, 1958)- procede de entroncar felizmente la tradición B estadounidense (entre lo *pulp* y el cine barato) y el genuino perejil del horror a la italiana. Un pregnantante film que hace de la sugerencia climática, de la supuración de angustia, del buen (por estremecedor) uso de los estilemas y situaciones visuales del género su

agradecido *leit motiv*. Pesarosamente, su semilla no fructificó en el jardín de las hespérides del cine español, constituyéndose en una obra única (15). Otra apuesta que sabe reciclar la necesidad en virtud y asume idéntico estatuto de rareza que **Terror en el espacio** es **El sonido de la muerte** (José Antonio Nieves Conde, 1965), una producción española a imagen y semejanza de determinada serie B norteamericana de los años 50/60 (16). Al constatar que el endeble presupuesto no permitiría percutentes efectos especiales, se saca de la manga (¿y por qué no? ¡Muy bien hecho!) un bicho antediluviano que al contacto con el aire deviene invisible. Aunque la ciencia-ficción sólo sea la anécdota que nutre de verosimilitud al contenido, la película esplende en el enfrentamiento con el monstruo, que señala su presencia con un peculiar aullido perforatímpanos. En síntesis, un agitado cóctel de *monster movie*, exotismo simpático, palpito aventurero y sustantivas señoras (Soledad Miranda

e Ingrid Pitt). En un anaquel aún más discutible en orden a su adscripción genérica podemos situar **Fata Morgana** (Vicente Aranda, 1966), que desde una modernidad demasiado vanguardista para su tiempo, en un extraño punto intermedio entre Lewis Carroll y George Orwell (Gonzalo Suárez y su inclasificable narrativa tampoco andan lejos), descubre las andanzas de Gim (Teresa Gimpera), por una fantasmal, anónima metrópoli, perseguida por un émulo mabusiano ciego y asesino (Antonio Ferrandis). Se asienta como fábula a mitad de camino entre el *thriller* sofisticado/hermético y la ficción de anticipación (la epidemia, un camión de basura como vehículo futurista...), ubicada "*después de lo acontecido en Londres*" y clausurada cuando "*sucedió lo mismo que en Londres*". Sugerente, inquietante, audaz formalmente, apuesta por la desnaturalización de las leyes de los géneros (17). En otro lugar -no en otro país, aunque lo parezca-, quien se puso severo (y tras-

pendente) no fue Dante, sino el (anti)ciclónico Mariano Ozores, que haciendo gala de su impericia habitual y estropeado humanismo, pergeñó (más bien farfulló) un drama postnuclear donde la plegaria es la "herramienta" salvadora de los fieles que, amenazados por un proyectil atómico, se cobijan en una iglesia -recuérdese: en la tecno-primitivista (pero efectiva) **La guerra de los mundos** (*War of the Worlds*; Byron Haskin, 1953), un milagro aniquila a los invasores; en puridad es un achacoso *remake* de **La hora final** (*On the Beach*; Stanley Kramer, 1959)-. El evento llevó por título **La hora incógnita** (1963) y tan estrépitoso fue su fiasco que el realizador se apuntó con espíritu estajanovista y ánimo chusco/chusquero al lustre de la comedia carpetovetónica más pulgosa.

### 3. La invasión de los hacedores de cuerpos

Cuando en el resto del planeta la facturación de cine Fantástico (y con él la *SF*) empezaba su declive, en los EE.UU **2001: Una odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*; Stanley Kubrick, 1968) marcaba una frontera hoy todavía insuperable y referente inexcusable de la producción venidera, en la Gran Bretaña la compañía Hammer Films trenzaba sus postreras exploraciones de los grandes mitos y en Japón el fondón Godzilla, acompañado de parientes y colegas a su anchura, no dejaba ni una maqueta indemne, en España (¿será por casualidad? ¿será por el marqués de Villaverde?) aposentaron sus reales una cohorte de científicos especializados en la cirugía con serrucho, más cerca de lo chacinero que de la arquitectura biológica, librepensadores aislados/marginados, decididos al despiece y remontaje humano, a medio trote entre el ansia prometéica de dar vida a las carnes yertas y el complejo de Eróstrato, por aquello de destruir

chapuceramente cuanto se les ponía a tiro. Naturalmente -no podía ser de otra manera-, Jesús Franco puso la directa y (manu)facturó una apreciable colección de sujetos adscritos a tal oficio. Y, cómo no, empezó por el más conocido, el doctor Frankenstein, aunque el director se deja llevar más por la imagen del creador y su criatura desarrollada en los cócteles de monstruos de la (postrera) Universal y los colores del *pop-art* (entre Roy Lichtenstein y Manuel Vázquez) que por la canónica Hammer o la aún más canonizada contribución de James Whale. De tamaño mezcla, con voluntad provocadora y ambición de divertir(se), emergió **Drácula contra Frankenstein / Dracula prisonnier de Frankenstein** (1972), irreverente pastiche donde todo se pone a caldo, desde el inicio sin diálogos (¿cómo van a hablar si Morpho es mudo?) hasta la violencia transgresora, las descargas eléctricas (electrizantes) suministradas por el doctor a su purpurada criatura, sin olvidar la memorable comparecencia de Drácula (¡esa faz harinosa salpicada por chafarrinones de sangre!), la influencia de la flor del acónito o la (espídica: literalmente sólo cruza el encuadre de punta a punta de la pantalla) aparición del hombre lobo. Un iconoclasta ajuste de cuentas que, sin empañar su cariño por los personajes, da pie a una revisión de su condición de mitos y de propina, propina una ejemplar paliza a Mary Francis, futura Paca Gabaldón. Un poco más templado -al fin y al cabo, **Drácula contra Frankenstein** fue su reacción visceral, liberadora, al cartesianismo y literalidad con que adaptó **El conde Drácula** (*Nachts, wenn Dracula erwacht*, 1969)-, aunque igualmente tiralevistas, Franco vuelve a la carga con **La maldición de Frankenstein / Les experiencias eróticas de Frankenstein** (1972), que cede protagonismo a la hija del doctor, aficionada a la práctica de descargas eléctricas a todo

quisque, incluido su progenitor. La mujer, en su cine, además de activa, es dominante, si bien el otro vértice de la función, el nigromante Cagliostro (Howard Vernon), de hecho un Orloff vestido con túnicas de fantasía, sueña con féminas sumisas y devotas como perfectas Evas (18). En breve, "*un díptico rompedor de ideas recibidas y fustigador de lugares comunes, de poderoso aliento esotérico, que del anacronismo hace feliz encuentro, recreación del mito, diurno y gótico, personaje diletante en la primera, demiurgo sadiano en la segunda*" (19).

El enjabelgado y exitoso prototipo del doctor Orloff (20), enseñoreado con tesón por Jesús Franco a lo largo de su sinuosa filmografía (21) en variadas décadas y no sólo en filmes españoles, reaparece en 1973 con **Los ojos del doctor Orloff** (de cirujano pasa a psiquiatra, e incorpora el rostro de William Berger), ni *remake* ni secuela, sino todo lo contrario (el núcleo duro de la intriga es un proceso de enloquecimiento y privación de fortuna de la meliflua Melissa, Montserrat Prous), suavemente onírica, de controlado extravío y atildada mancheta horripílica, y en **El siniestro Dr. Orloff** (1982), ésta sí *remake* de **Gritos en la noche**, autorreferencial a tope, pródiga en (auto)homenajes y que pone en vereda a Alfred (Antonio Mayans), obcecado vástago del crepuscular científico, (pre)ocupado en devolver la vida a su amantísima madre (22). Jesús Franco aparte, se sustanció una invasión de *mad doctors* cortados por el patrón de lo rupestre pinturero, zumbados y berzotas, esperpénticos en sus ansias de medro social e imposición de su voluntad *urbi et orbe* para padecimiento (y venganza) de sus cobayas (criaturas, monstruos, zombies... en quienes, en general, no anidan los más íntimos anhelos de los seres humanos, carecen de la prosapia enriquecedora que les lleva a la an-

gustiosa búsqueda por conocer la materia de que están confeccionados, a aprehender el tiempo y por su paradójica necesidad de conquistar la muerte, esencial en toda condición humana). Con mayor o menor fortuna en sus aventuras, con más o menos ciencia puesta en sus andanzas, en la leva(dura) de ficciones que hacen acopio de sabios más o menos tronados, cuyos experimentos les abocarán a la perdición (moral y física), sobresalen el enloquecido Cameron Mitchell, creador de un árbol carnívoro, en la simpática **La isla de la muerte** (Ernst Von Theumer, 1966), el envejecido, decadente Boris Karloff que da vida a un escultor ciego modelador de esqueletos femeninos, de la atrotinada **El coleccionista de cadáveres** (Santos Alcocer, 1967), el botarate cirujano (Ricardo Palmerola) que rehace la testa a un gángster (Paul Naschy) en la estropajosa, espeluznante -en el peor sentido del término- **Las ratas no duermen de noche** (Juan Fortuny, 1973), el trastabilleante émulo de Frankenstein (el ceniciento Oliver Mathot), auxiliado por un enano delincuente y bajo los efluvios de una médium, que compone un *zombie* desfigurado para apropiarse de una herencia, en el atentado filmico **La perversa caricia de Satán** (Jorge Gigó, 1971)... A su vez, tanto **Odio mi cuerpo** (León Klimovsky, 1974), a partir de las tensiones originadas en un ingeniero cuyo cerebro es trasplantado a una mujer, cuya dilapidación de sugestivas ideas se neutraliza por la prestancia de Narciso Ibáñez Menta como el profesor Berger y por la presencia de una rutilante Alexandra Bastedo, como **Trasplante de un cerebro** (Juan Logar, 1970), con un *mad scientist* que injerta la masa encefálica de un asesino a un juez, dan cuenta de los sinsabores, rechazos y problemas de identidad que generan tales operaciones. Por su parte, **La orgía de los muertos** (José Luis Merino, 1972) se sobrepone al disparate de rigor del



consabido bricolador que resucita a los muertos del cementerio del pueblo (¡qué fijación!) al edificar un heteróclito conglomerado, a ratos mórbido, a ratos siniestro, pero sabrosamente delirante. Nada que ver con el pordiosero bodrio, de patibularia ideología y supino recochineo, estampillado por Mikael Skaife (tapadera de Miguel Madrid) en **Necrophagus** (1971), con Bill Curran, un científico que, cobaya de sus propios manejos, deviene una "*masa ni animal, ni vegetal, ni mineral*" (sino todo lo contrario, podríamos añadir). La pieza *non plus ultra* es **El jorobado de la Morgue** (Javier Aguirre, 1972), que vehicula a un subterráneo *mad doctor* (Alberto Dalbes), que acabará compartien-

do destino en el ácido desintegrador con su criatura/engendro, un pringante humanoide espinaca (o primordial lovecraftiano, ejem, ejem), empujado por la mano amiga de su jiboso criado Gotho (Paul Naschy), mamporrero y asesino, al que auxilia con el compromiso de resucitar a su amada Ilse (María Elena Arpón), aunque, haciendo horas extras, también se preñará de la maciza Elke (Rossana Yanni), y es que, deforme o no, Paul Naschy siempre se pega a las bellezas que le circunvalan. Eso sí, más allá de su viscosa lubricidad, tiene un punto de ponzoñosa necrofilia hartamente suliveyante.

Un periodo álgido, cuantitativamente generoso, donde tuvieron

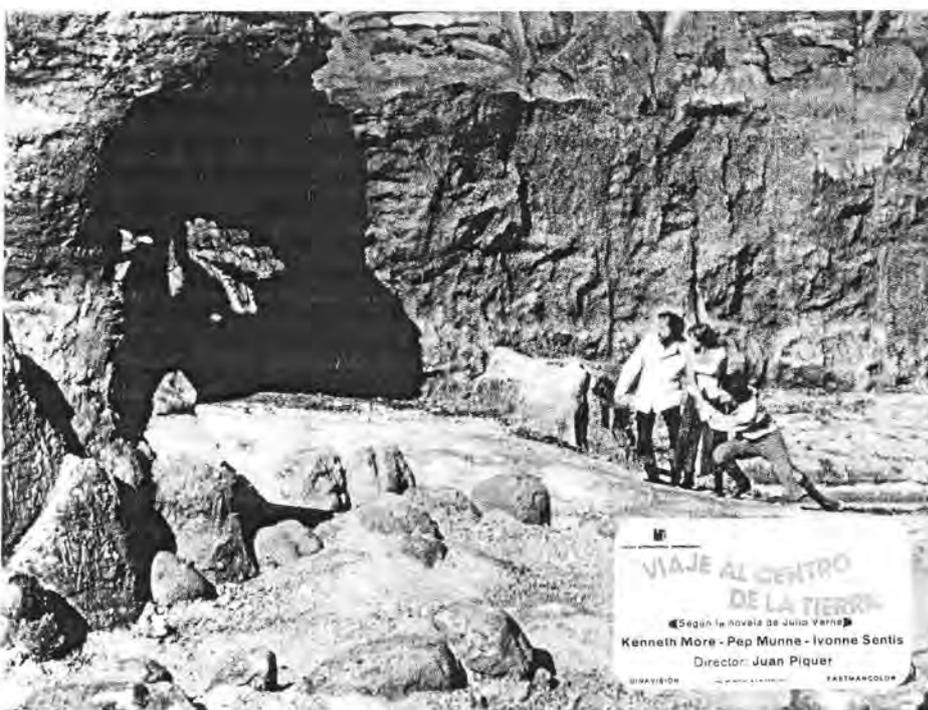
entrada (casi) todas las posibilidades y tenebrias de los mitos del género (23) en exploraciones más virtuales que rituales y del que no se descuenta ni **El hombre invisible** (Anthony M. Dawson, 1970), tontuela comedia de enredo con dinero de la Disney que refuerza los *gags* (in)visuales con la explosión de huevos nitroglicerinados. De esa vitalidad da pábulo uno de los títulos más alabados -con justicia- de la producción: **Pánico en el Transiberiano** (Eugenio Martín, 1972), de grata atipicidad por su compacta factura, ágil conjunción del toque Hammer (no sólo por contar con Christopher Lee y Peter Cushing en el reparto) y ojo de buen cubero al género norteamericano -de preferencia, **El enigma de otro mundo** (*The Thing*; Christian Nyby y Howard Hawks, 1951)-, de buenas maneras narrativas (siempre ayuda un cierto desahogo pecuniario) que viste la odisea de un grupo de pasajeros encerrados en un tren, preceptivamente diezmos, a merced de la depredadora e inteligente bestia del espacio desenterrada por un arrogante arqueólogo (estamos en 1906) que se posesiona de los cuerpos y sorbe las almas de sus víctimas. Un caso aislado no tanto por la

originalidad de la historia que cuenta -el hábito de **Terror en el espacio** no está tan lejos-, sino por el acertado despliegue de la narración en un espacio cerrado, sin embargo en movimiento. No tuvo continuidad, *of course*.

El cine de género que en Europa se mueve por oleadas, conjugador de componentes emulativos y miradas miméticas de la luz norteamericana que (des)tiñe su impronta nacional, a veces sale bien librado en su condición de satélite, de inspiración de usos foráneos, consustanciales, por lo demás, a todo momento de vaivén industrial (24). Uno de sus más respetables *exploits* es **No profanar el sueño de los muertos** (Jorge Grau, 1974), bajo la férula de **La noche de los muertos vivos** (*Night of the Living Dead*; George A. Romero, 1968); aquí es una máquina pesticida la que levanta de su tumba a los inquilinos del cementerio, singularizado por la eficaz, elegante puesta en escena de Grau (ya saboreable en la distinguida **Ceremonia sangrienta**, 1972), la recurrencia a un humor esquinado, una brizna de ecología, un sesgo antitotalitario (unido, empero, a cierto confusiónismo en la confrontación

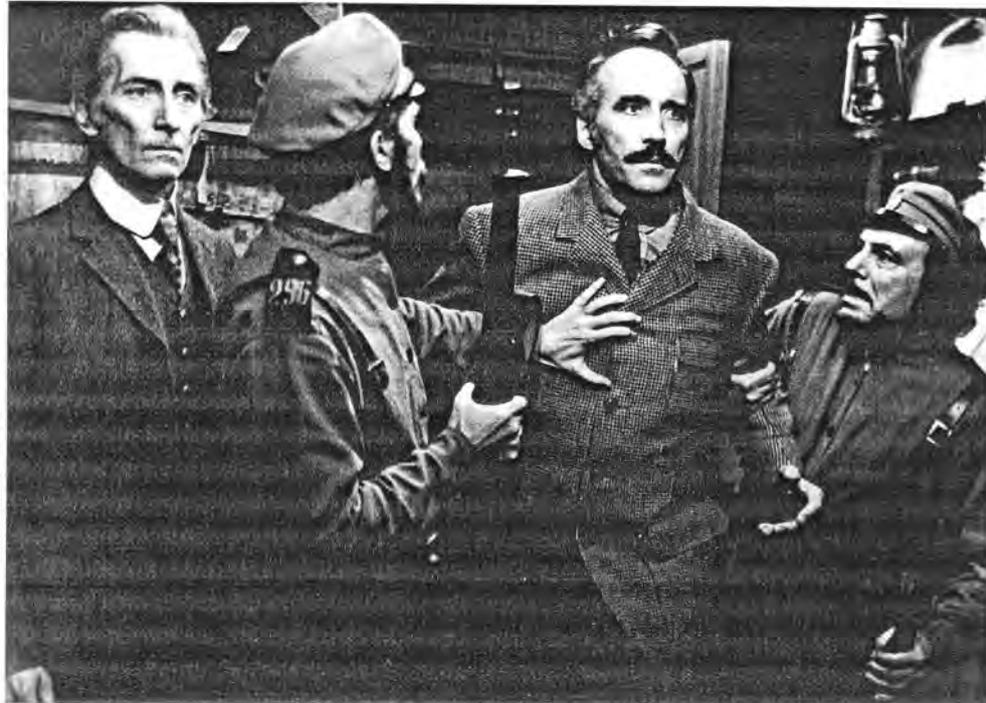
entre dañina tecnología y vulnerada naturaleza), puntuada por unos persuasivos efectos especiales que no orillan lo truculento ni lo *gore* (25).

Dicho queda, y sobradamente ratificado al socaire de lo expuesto: nuestra *SF*, enfeudada en desmadejado batiburrillo (o "batiburrazo") con otros (sub)géneros, ha ostentado pocas oportunidades y aún menos títulos para brillar como materia dominante, como germinación de algo más que un verosímil filmico de andar por el ministerio y facilitar etiquetas no por veraces menos engañosas. Pero cuando, tras la muerte del general Franco el destape (y ulteriormente el cine S o pornografía de baja intensidad) se posiciona en las celtibéricas pantallas, la tónica mayoritaria es la celebración del sexo en libertad, sin problemas de conciencia ni frustraciones, con carne plenamente exhibida, sin necesidad de trocearla ni mancharla de sangre. Sólo Ignacio F. Iquino mantuvo enhiesto (que no erecto) el pendón de la moral y su morralla, pero lejos del pestiño sanguinolento de **Aborto criminal** (1973) o de la caída sin paracaídas por el patio interior (¡catacroc!) de una zagala en **Chicas de alquiler** (1974), dos chamuscados melodramas por excesivamente rustidos, permitiéndose mostrar el pecado sin interrupciones de última hora. ¿A quién podrían interesar los monstruos? ¿Para qué desempolvar nuevos *mad doctors*? Se decidió no profanar el sueño de los muertos y la ciencia-ficción se sumió en una letargia de la que hoy en día sigue sin salir. Francisco Macián -que ya había colaborado en **¡Dame un poco de amoor...!** (José María Forqué, 1968), donde, a mayor gloria de Los Bravos, un gayumbo artificiero ultimaba su máquina destructora... con las cajas de los populares "millones" de bar-, en **Memoria** (1974) pergeñó una indigesta empanada (sospechamos que el montaje fi-



nal no le perteneció, al menos completamente), entre cambios de mente, improbables físicos nucleares (Fernando Sancho *brut nature*), bestias que no se miran al espejo, sexos dispara(ta)dos, castigo a los homosexuales (asomados en barco por el horizonte) y martilleo vil al amor adúltero. La "cosa" no daba -no podía dar- para mucho más, aunque Jess Franco opinara lo contrario, y en *El sexo está loco* (1979), una de sus comedias eróticas, haga descender de un vistoso platillo una reata de extraterrestres que a los ¡siete! segundos del coito ya han dado a luz una sanísima descendencia. Una película sin (apenas) argumento que supone una revisión de las convenciones narrativas con ánimo gamberro y espíritu deliciosamente marrano. Y bien sola se quedó. El baile de cuerpos desnudos, sin solución de continuidad, es el gustoso peaje de que se sirve Franco para vulnerar repetidamente las sacrosantas leyes de la estipulación genérica. O sea, la mentira de la ficción es su verdad, pensamiento suscrito por Mario Vargas Llosa, revisado según la escolástica franquiana.

La ciencia-ficción será hollada, a partir de ahora, por chatarreros en busca de material subastado, de derribo, para públicos poco exigentes. A la audiencia infantil está destinada **Buenas noches, señor monstruo** (Antonio Mercero, 1982), obsoleta promoción de Regaliz, un grupo musical de tontolescentes, a la cual no salvan ni Luis Escobar como oxidado vampiro ni Jacinto Molina, más cerca del pastor alemán que del hombre lobo, incapaces -ya lo intentan, pero tamaño tómbolo no daba para más- de parodiarse, con el previsible resultado de que Paul Naschy no parece enfermo de licantropía, sino de antropocicia (cortesía terminológica de Boris Vian). Y al adulto con la mente en hibernación y el cerebro con telarañas van directos los hermanos Calatrava,



*factotums* y protagonistas de la eunuca **Horror story** (Manuel Esteba, 1972) y de la calamitosa **El ete y el oto** (Manuel Esteba, 1983), sublimes modelos del cero absoluto en la escala Kelvin a todos los niveles de escritura, decibles, indecibles... una abominación, una penitencia que acecha en el fangal, una (perdón, dos) pesadilla(s). Un tándem que adquiere valor de puro laxante (26).

#### 4. Tiempos de penitencia

Poco faltaba ya para que las medidas de protección a la producción cinematográfica contenidas en el decreto-ley 3304, de diciembre de 1983, conocido como "Ley Miró", en aras a lavar la cara del cine español y fomentar la calidad de las películas (y las películas de *qualité*, como luego se comprobaría), barrieran de un plumazo todo el entramado de filmes económicos que, numantinos, todavía resistían. La fisura deviene fractura y el cortocircuito agujero negro respecto al cine de género. No es la ocasión de polemizar acerca de si el infierno está alicatado con buenas intenciones, pero lo cierto es que la política de Pilar Miró dejó un erial donde se gestaban películas de mayor empeño industrial, no necesariamente mejores. Si rodar filmes de SF siempre fue un acto heroico, ahora de-

vino temerario y/o suicida. Sólo alguien con vocación de superviviente podía atreverse a romper el cerco y mantenerse en tan precario estado. Y ese alguien existe y habita entre nosotros. Es el valenciano Juan Piquer. Un director que desde su repaso a Jules Verne en **Viaje al centro de la Tierra** (1977) se distinguió por intentar la elaboración de dignas series B con determinación y acendrado poso artesanal. Consiguió que se hablara de él (aunque fuera mal... y con razón) gracias a **Supersónico Man** (1979). Continuó explotando a Verne en **Misterio en la isla de los monstruos** (1981) y **Los diablos del mar** (1981). Y no se arredró. Con visicitudes de producción (casi) insalvables y de distribución (casi) irresolubles (en España; la exportación es otro cantar) ha seguido adelante dando el callo, aunque, teniendo en cuenta su situación, tampoco podamos pedirle peras al olmo. Con todos los reparos que se les quiera (y puede) encontrar, ahí están **Los nuevos extraterrestres** (1983), un retro-cutre homenaje a la estela de Steven Spielberg, **Slugs, muerte viscosa** (1987), **La grieta** (1989) o **La mansión de Cthulhu** (1991). Y afirma que todavía no se ha rendido.

Escasos son los pertinaces cultores del departamento SF. Juan Piquer es un caso aparte, y con

Jess Franco a su bola (montado en el dólar -cuando se lo dan-), tan sólo las aportaciones aisladas, en muchas ocasiones también despistadas, no permiten finiquitar con la agonía y certificar la defunción del género, prolongando su vida... a cambio de bien poco. Con aceptable financiación en la mayoría de supuestos, son flores de un día que -para variar- utilizan la ciencia-ficción más como horizonte que como referente real.

**El caballero del dragón** (Fernando Colomo, 1985) refrenda ampliamente lo escrito, con mucha

ambición y pocas nueces, parco *heroic* y aún menos *fantasy*, en la historia de Ix (beatísimo Miguel Bosé), extraterrestre en misión científica que opta por arriar velas y establecerse en la más oscura Edad Media... por amor a una princesita, Alba (María Latorre), que huele a lavanda. Los efluvios expansivos de **E.T.** (*E.T.*; Steven Spielberg, 1982) contaminan dos filmes: **Las fantasías de Cunya** (Joaquín Romero Marchent, 1984), cabezona comedia musical infantil (?) con querubín soñador -el retorno del Lolo García de **La guerra de papá** (Antonio Merce-

ro, 1977)- y niña de otro planeta compartiendo días felices de colegio... y hasta otra, mariposa; y **Hermano del espacio** (Roy Garrett, alias Mario Gariazzo, 1986), zurcido salmigondis que ondula la lacrimógena amistad entre un extraterrestre en busca de amparo y una jovencita con poderes extrasensoriales que no contribuye precisamente a mejorar nuestra poca estima por el cineasta. **Cosmos mortal** (Deran Sarafian, 1986) es una exótica y roma coproducción hispano-portorriqueña que socarrima *sky lab* destrozado, virus, contaminación y enfermos que son campo de cultivo de alienígenas que surgen de sus entrañas con la pretensión de dominar la tierra... y acaban chamuscados por lanzallamas. Y, en fin, **Nexus 2431** (José María Forqué, 1993), que no hemos podido visionar, pero si nos fiamos (y lo hacemos) de Carlos Aguilar, resulta ser un "*demencial despropósito de ciencia-ficción barata*" (27).

El año olímpico de 1992 aportó ¡dos! piezas al *puzzle*, aunque, a fuer de ser sinceros, **Supernova**, de Juan Miñón, atorrante comedia seudofuturista de orden zarrapastroso, es un agujero negro para vilipendio de Marta Sánchez, a mayor derroche con doble papel: ella y su réplica, un robot vicioso. Pero, ¿qué habrá sucedido para que una idea así funcione en **Metrópolis** (*Metropolis*, 1926) y no en sus imitadoras? Sea lo que fuere, la protagonista tiene demasiado que (no) ver en este ejemplo de papanatismo cinematográfico maquillado de chufletera desmitificación. En cambio, **Acción mutante** (Alex de la Iglesia, 1992), practicando el consejo de Groucho Marx, acumula disparates sin respiro, y alguno hace reír, en la historia de un comando de mutantes, masacradores de pijos, que a falta de una existencia digna deciden raptar a la hija de un millonario. Todo superponiendo la estética futurista de **Blade Runner** (*Blade Runner*; Ridley Scott,





1982) y **Desafío total** (*Total Recall*; Paul Verhoeven, 1990) con las canciones de Karina, escorzos batasunos en tercer grado (28), policías poco dialogantes, Naranjito y Coby. ¡País! Y encima creó (falsas) expectativas de revitalización -lo mismo sucedió con el papiro de **El día de la Bestia** (Alex de la Iglesia, 1995), en lo concerniente al *thriller* de horror a la es-

pañola (29)-. Desde luego, no hundió un género inexistente, pero tampoco lo rescató de la fosa séptica de títulos donde yace.

**Atolladero** (Óscar Aibar, 1995) procuró romper el molde aplicando la vieja fórmula de considerar revolucionarias las obras blindadamente genéricas. Sin negarle voluntad -ni el mérito de reconstruir en España el desierto de un Texas postatómico: la acción transcurre en el año 2048-, el atropello de situaciones, la sobreactuación con malos-malos y malos que no lo son tanto, el tema de la caza del hombre, el jovencito destinado a sobrevivir... todo contribuye a que, pese a la intención, el tropezón sea sonado, en un producto donde falta ironía para ser una (buena) parodia, y sobra violencia para tomarlo en serio. Lo mismo cabe decir, pero agravado, de **La lengua asesina** (Alberto Sciamma, 1996), (a)tronante (y extraviada) aleación de tebeo fantacientífico y comedia *gore*, de colores chillones y personajes *sui generis* (mujer mutante al ingerir

un meteorito, novicia inflamada de energía sexual, principito *gay* o caniches convertidos en *drag queens*...) que de hecho es la abrupta (re)versión postnuclear de las lentejas/lentejuelas de la comedia almodovariana. La propuesta más inspirada de estos últimos tiempos recae en **La mujer más fea del mundo** (Miguel Bardem, 1999), anisero contubernio de *thriller* cañí, sarnosa comedia y plausible anticipación que se afirma como fábula futurista (año 2011, Madrid, capital federal de la III República), donde lo fantástico se difumina paulatinamente decantándose por la comedia (sin ser circunstancial, su inscripción en el ámbito de la ciencia-ficción es más una cuestión de goznes que de nódulos). Conviene valorar del film no ya su satírica confrontación entre la belleza del cuerpo y la abyección del alma (o a la inversa), sino la recia constatación de que en pleno dominio-orgasmo de la tecnología punta perduran, más allá de lacas y maquillajes desorientadores, el grumo, la seborrea, la caspa nacional.



## 5. Moraleja

Lo decíamos al encabezar las presentes líneas. Tenemos lo que tenemos, y así nos ha ido. No hemos perdido la esperanza de (volver a) disfrutar buenas películas de ciencia-ficción, pero dudamos que sean españolas. No pretendemos quejarnos de nada, mas la falta de ideas -y de talento- aplicadas al género se agranda por el simple hecho de trabajar aquí, con nuestras infraestructuras rechinantes y el constante recurso a la improvisación chapucera. Como bien dice Vicente Aranda, no se hace más que sufrir en el rodaje, "no se acaban de resolver jamás las cosas para bien y todo va solventándose como por milagro" (30). Un milagro mezquino y alicaído que no redime un género condenado y torturado de su estado de postración, triste, solitario, terminal.

## NOTAS

1. Una discusión bizantina. Está plenamente demostrada la subsidiariedad de los FX si el desarrollo filmico compensa su debilidad con la plenitud y potencia de los demás recursos (¿armas?) en manos del director. Item más, tenemos siempre a mano al irreductible Jess Franco, capaz de lograr maravillas con cuatro duros (y desastres con presupuestos más holgados: no le perdonamos el cocodrilo de *Sadomanía*, 1980), e incluso con aún menos dinero, a partir de asignaciones insuficientes por irrisorias para cualquier otro... En sus últimas películas no desdeña los efectos infográficos ni el tratamiento digital de la imagen. Y encima disfruta de lo lindo con su juguete nuevo.

2. Ramon Freixas / Joan Bassa, artículo "Fantástico y sexo: de merienda por el amor y la muerte", incluido en *Cine fantástico y de terror español 1900-1983*. AA.VV. Semana de Cine Fantástico y de Terror. San Sebastián, 1999. Páginas 451-452.

3. Todo conviene matizarse: Pedro Duque voló con uno de nuestros curados embutidos de porcino ibérico -para zampárselo-, insigne aportación al mundo y a su evolución del ingenio de tan curtido solaz.

4. Para una detallada descripción del cañazo argumental del film, recomendamos consultar el comentario de Luis Gasca propuesto en la sección "La película olvidada". *Terror Fantastic*, número 7. Barcelona, abril de 1972. Páginas 54-55.

5. En palabras de Julio Pérez Perucha, "suscita un debate utilizando medios estrictamente filmicos sobre la función del cinema; reivindicada por pasiva la intervención del cineasta como edificador de un sentido que debe ser minuciosamente controlado por el realizador; utilizando tan sabia como astutamente la puerta trasera del costumbrismo, toma posiciones -desde un por entonces moderno liberalismo- en cuestiones ideológicas que atañen a la moral y a la vida cotidiana". En "Narración de un aciago destino (1896-1930)", incluido en *Historia del cine español*, de Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro. Ediciones Cátedra. Madrid, 1995. Página 119.

6. Sin ir más lejos, en dicha postura se alinea en su pertinente befa y escarnio de la figura de Kamus. Como indica Julio Pérez Perucha (op. cit. nota 5, pág. 120), "propone un jugueteón y aséptico catálogo (...) de procedimientos y retóricas vanguardistas que van desde el cine abstracto al cine puro, pasando por las sinfonías visuales urbanas, mofándose de las actitudes papanatas sobre el particular". En este sentido, dos filmes (en particular, *El sexto sentido*) enrocados, de modo convergente y divergente a la vez, en una corriente expresiva que nutrió obras pioneras (e inmarcesibles) de la SF europea, como la dadaista *La inhumana* (*L'inhumaine*; Marcel L'Herbier, 1924), la constructivista y honradamente revolucionaria *Aelita* (*Aelita*; Jacob Protazanov, 1924), el icono visual del siglo XX que es *Metrópolis* o la soberbia *La mujer en la Luna* (*Frau im Mond*; Fritz Lang, 1928).

7. De órbita desplazada y bien descatalogada, no podemos omitir *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929), nuestra primera película parlante, que interrelaciona realidad y ficción, sueño y despertar. Pero la duda nos corroe: ¿salió así o las coristas que (a)cometen una danza procaz son felices precursoras, atrevidas avanzadas de futuros *aliens*, *zombies* o *freaks* de siniestro cuño?

8. Curiosamente, y con igual título que la aportación de Eduardo G. Maroto fechada en 1934, *Una de miedo*, Pedro Font Marcet, empresario textil catalán y (premiado) cineasta *amateur*, suscri-

bió en 1945 un cortometraje (en blanco y negro, mudo y de 18'30" de duración) hasta ahora olvidado, descubierto por la investigadora M<sup>a</sup> Encarnació Soler i Alomá, una versión en clave de desenvuelta parodia de la novela de Mary W. Shelley. "Lo mejor de *Una de miedo* reside en el vigor demostrado por Font Marcet para narrar visualmente una producción tan modesta como ésta" (Antonio José Navarro y Tomás Fernández Valenti. *Frankenstein. El mito de la vida artificial*. Nuer Ediciones. Madrid, 2000).

9. En lo concerniente a la lengua, a la par que sucinta enumeración nominativa (¡con Jesús Franco la exhaustividad de otros es su propia contención!) de seres, arquetipos, personajes... junto a un repaso al trabajo del director dentro del Fantástico, remitimos a nuestro artículo "Jesús Franco, genio y figura", publicado en el libro citado en nota 2.

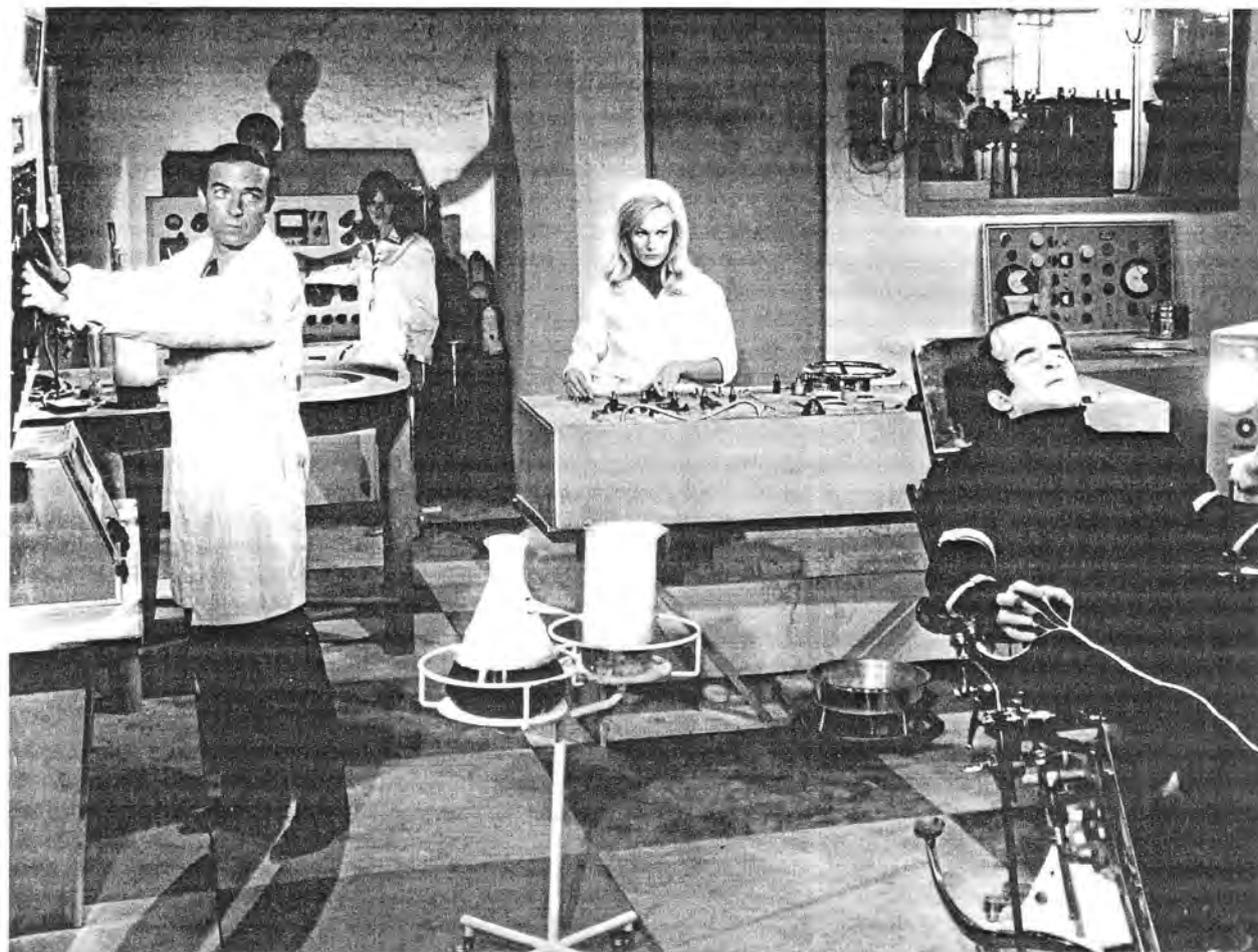
10. Carlos Aguilar, reseña de *El secreto del Dr. Orloff*. *Dezine*, número 4. San Sebastián, noviembre de 1991. Página 69.

11. Jean-Pierre Bouyxou: *La science fiction au cinéma*. Union Générale d'Éditions. Paris, 1971.

12. Las investigaciones del Dr. Zimmer, que aspiran a domeñar la voluntad humana mediante la intervención con electrodos en los centros nerviosos, inciden en uno de los temas mayores (y más reiterados) en la obra de Franco, sea mediante el bisturí, la mesmerización, el hipnotismo, la fascinación (y subyugación) sexual... a cargo del demiurgo titular. Véase, Orloff, Drácula, Cagliostro, Fu-Manchú, el Dr. Wong, las hijas de doctores... Aparte de los filmes citados, reténganse *Macumba sexual* (1981) o *Mil sexos tiene la noche* (1982).

13. Aunque para robot vistoso, lústroso, charretero y chatarrero -además dotado de tubo de escape/chimenea- es un deber reseñar al Arturo que circula por *El rayo desintegrador* (Pascual Cervera, 1965), cuyo diseño remite ¡en todo un alarde de anticipación! a los hojalateros mamporreros de los seriales USA de la década de los 30, pero en bonachón y risueño. Sin olvidar el "rayo" que justifica *Óscar, Kina y el láser* (José María Blanco, 1977). En definitiva, engendros destinados al público infantil que, insistimos, no merece tamaños tratamientos de choque.

14. Colindante territorio examinado (y exterminado) con levedad de espacio y premura -la cera que arde es escasa- en nuestro artículo "Ciudadano Gadget.



Azaroso muestrario de cachivaches, artilugios y tecnología de punta roma", que el lector podrá consultar en este mismo número.

15. Tal falta de constancia se refleja en el ligero equipaje de *space operas* (o filmes con extraterrestres) que abrevan en el departamento. En primera instancia, recordar **Los invasores del espacio** (Guillermo Zierer, 1967), de índole mantecosa y destino infantil, poco de espacio y más de ópera (bufa), con unos alienígenas que (de)muestran tener nula vida interior. Mientras **Llegaron los marcianos** (G. Pipolo y Franco Castellano, 1964) compulsa la rijosa parodia con agónicos resultados, de **Órbita mortal** (Primo Zeglio, 1968), con un cruce de naves terrícolas y desconocidas allende el espacio, carecemos de datos. No así de **SOS invasión** (Silvio F. Balbuena, 1969), un dislate con vistas portuguesas, popero y turístico, con extraterrestres ansiosos de colonizar, señoras robóticas de buen ver, y Jack Taylor y Mara Cruz más perdidos que el famoso pulpo del garaje. Un bodrio sin eximentes. La piltrafilla *honoris causa* del lote está cotizada por la leguminosa y sinérgica *monster mash* **Los monstruos del terror / Dracula jagt Frankenstein** (Hugo Fregonese y Tullio Demichelli, 1969), suerte de mace-

donia de engendros -por ahí pasean Drácula, el hombre lobo, la momia y el monstruo de Franksatán (sic), despabilados por Michael Rennie con la intención de conquistar el planeta-, pura achicoria filmica.

16. A propósito de su génesis y financiación, ligada a personajes e intereses norteamericanos, véase la información aportada por Carlos Aguilar en la voz del film en *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Julio Pérez Perucha (editor). Ediciones Cátedra/Filmoteca Española. Madrid, 1997. Página 605.

17. Vicente Aranda siempre ha manifestado una inclinación no sólo por el fantástico (**La novia ensangrentada**, 1972, da fe y cartas de nobleza a su autor), sino también por la *SF*. Independientemente de que en **La mirada del otro** (1998) el pretexto (o, en puridad, el portador del texto) sea una cámara/gadget que ofrece motivos para censurarla entre los títulos del género, el director trabajó con Joaquín Jordá en el guión de "Planeta ciego", una historia postnuclear de la que terminó perdiendo la propiedad y se transformó, por obra y (des)gracia de León Klimovsky, en **Último deseo** (1975), donde comparece como "argumentista", a la cual no redime del bochorno ni su estatuto de

rareza ni su (descarado) expolio de filmes asaz notable -entre otros, **La noche de los muertos vivientes**, **The Day of the Triffids** (Steve Sekely, 1963), **La gran evasión** (*The Great Escape*; John Sturges, 1963) y **Saló o los 120 días de Sodoma** (*Salo o le 120 giornate de Sodoma*; Pier Paolo Pasolini, 1975)-, con su lote de personajes (fucias de alto coquete y hampones y políticos de igual rango) encerrados bajo la amenaza radiactiva. De las tensiones y dramas auspiciados por mor de un sulfatazo atómico, entre supervivientes encerrados en un refugio o triscando por calcinados paisajes, se hacen eco respectivamente la mostrenca serie **Z Espectro** (Manuel Esteba, 1977) y el presuntuoso calco de **Último deseo** representado por **El refugio del miedo** (José Ulloa, 1974).

18. Jesús Franco, que atravesaba una de sus fases de fiebre productiva, se aventuró asimismo por los vericuetos de la saga del pérfido Fu-Manchú, sedoso villano oriental que combina planes peregrinos de dominio con torturas a la vieja usanza, a decir de sus detractores para apuntillararlo definitivamente (a semejanza de su contribución al mito de Mabuse, que supuso el cierre de la serie). Y si es notorio que despidió el ciclo de películas más o menos fieles a Sax Rohmer (o al menos que pagaban los derechos

de autor), también lo es que su lectura, entre cómplice y descreída, propone una imagen del chino no coincidente con la esperada por la mayoría de espectadores (y hasta críticos), pues -no nos llevemos a engaño- aposentar su guarida en el Park Güell barcelonés -en **El castillo de Fu-Manchú** (*Die Folterkammer des Dr. Fu Manchu*, 1968)-, más que un prurito iconoclasta rezuma un delirio genial, digno del Gran Maestro de la secta de Panthos... por llamarla de algún modo, si bien el resultado final flojee en más de un punto (esa dichosa manía de ir con prisas). **Fu-Manchú y el beso de la muerte** (*Der Todeskuss des Dr. Fu Manchu*, 1968) es otra vuelta de manivela al personaje, algo más encorsetada pero con una hija, Lin Tang (Tsai Chin), de venenosa belleza, más refinadamente cruel que su egregio progenitor, que disfruta como una enana aplicando las mañas del papá a sus prisioneros. Que Franco le ha cogido el tranquillo al perverso asiático lo certifi-

can sus devaneos con el Dr. Wong (que además interpreta *in person*), héroe crepuscular de un par de títulos -**La sombra del judoka contra el doctor Wong** (1983) y **Dr. Wong's Virtual Hell** (1999)-, vehículos para el socarrón humor y hasta la reflexión sobre la -asumida- marginación. Impagable, en la segunda, su oración ante el idolo (¿a quién recuerda?) y su frustrado *hara kiri*, impedido por... Lina Romay, su ¿hija? (eres tan puta como tu madre). Se admiten dobles y hasta triples lecturas, todas evidentes para quien sepa escuchar (y ver) en una pieza que demuestra la excelente memoria del director. En **La maldición de Frankenstein**, Howard Vernon/Cagliostro jura que volverá. Y 27 años después (reinar después de morir) cumple con su palabra. Por lo demás, anotar un curioso producto de 1946, **El otro Fu-Manchú**, de Ramón Barreiro, cruce de comedia castiza y exotismo garbancero, idóneo para echarse unas risas. Sin em-

bargo, cualquier parecido con el original, aparte de que la *SF* no rasca absolutamente nada en esta historia, es pura coincidencia.

19. Ramon Freixas, artículo "Terror a la española". *Dirigido por...*, número 291. Barcelona, junio de 2000. Página 88.

20. El propio Franco, correoso *filmmaker*, le extrajo aún más pellejo al esqueleto narrativo de **Gritos en la noche**, que a fuerza de succiones más semejaba la carcasa de los templarios de Amando de Ossorio, en **La venganza del doctor Mabuse / Dr. M Schlagtzu** (1970), con un Farkas/Mabuse (Jack Taylor), orate demiurgo que pugna por apoderarse del globo terráqueo, muñidor de robots (Andros de nuevo en plantilla), cuyo rayo incisor achicharra neuronas a tutiplén y definitivamente más próximo a Orloff, no por tipología, pues Wanda Orloff (Ewa Strömberg), nieta del emérito investigador, se opone a sus manejos, sino porque el film es *de facto* un revisionista y oficioso *remake* del título de 1961.

21. Y es que un mito, es un mito, y hay que sangrarlo. Además, si el Fantástico español existe como tal, se debe al esfuerzo y contumacia (independientemente de los resultados) de abnegados cineastas que se empeñan (también económicamente) en seguir la trocha, desde Jacinto Molina/Paul Naschy y su licantrópica devoción hasta Amando de Ossorio y su tetralogía de ultraterrenos (y ultramontanos) templarios (en todo sacerdote anida una animadversión hacia la hembra) que en su combinación de (parca) exhibición epidérmica de las pecadoras (y sanción correspondiente, con más carnaza), deviene algo así como el lado oscuro del (contemporáneo) landismo.

22. No podía ser de otro modo: la popularidad del personaje aventó dos indebidos latrocinios, dos herrumbrosos *exploits* que fagocitan el mito (que no la mitología) y ya forman (¡por desgracia!) parte de la dinastía, merced a la presencia de Howard Vernon como protagonista: Santos Alcocer estrujó temas, rapiñó tono y copió moldes en **El enigma del ataúd** (1966), y Pierre Chevalier pergeñó un indigente desatino entre chancroso y choricero en **Orloff y el hombre invisible** (*La vie amoureuse de l'homme invisible*, 1971).

23. Incluso las que se sitúan en sus brumosos límites, verbigracia **¿Quién puede matar a un niño?** (Narciso Ibáñez Serrador, 1976), que si deja en el aire la razón científica (o no) de los sucesos evocados, malbarata una idea





atractiva (la inocencia infantil convertida en asesina de adultos) por mor de una estirada realización.

24. No siempre con el talento y acierto requeridos para soslayar el plagio ripioso: cf. **Una gota de sangre para morir amando** (Eloy de la Iglesia, 1973), antes pejiguero miriñaque que botafumeiro remake de **La naranja mecánica**. Con todo, su reflexión acerca de la violencia sería inviable sin el referente al film de Kubrick. Ciertamente propone un respeto por la diferencia en las andanzas de una paranoica enfermera (Sue Lyon), diestra en el uso del bisturi con sus *partenaires* sexuales, a los cuales evita la infelicidad de aclimatarse a la normalidad, pero acaba constituyéndose en un barato -por petulante- *exploit* orwelliano... que contiene, empero, un instante de gloria: el trío de delincuentes (presuntamente) regenerados cantando "El pequeño tamborilero" en nochevieja.

25. El sarpullido inducido por el renacimiento, dentro del negociado caníbal, de los muertos vivientes al albur de la resonancia de **Zombi** (*Dawn of the Dead*; George A. Romero, 1978), da pie, siempre en coproducción, a una caterva de apenas indisimuladas (foto)copias, en amistoso concubinato de terror y SF, del jaez de **La tumba de los muertos**

**vivientes** (Jess Franco, 1981) y sus resecos a la par que atontolinados *zombie*-nazis, la purulenta **El lago de los muertos vivientes** (J.R. Lazer, alias Jean Rollin, 1982), también con nazis de mal reposar, la patizamba **Apocalipsis caníbal** (Vincent Dawn, alias Bruno Mattei, 1980), **Virus** (Anthony M. Dawson, 1979) y sus excombatientes de Vietnam gustosos de nuevo de su antigua afición por la carne humana o, *last but not least*, los masacrados despojos de **La invasión de los zombies atómicos** (Umberto Lenzi, 1980). En suma, concentración de cuerpos desencuadrados, de carne pútrida, de ideas gangrenadas y con la imaginación descansando en paz -no sabemos si motivado por los efectos de las radiaciones o por...-. Y también podríamos mencionar algunos émulos de Mad Max o de Conan el Bárbaro.

26. En estreñida pugna con la hogaño invisible **El hombre perseguido por un OVNI** (Juan Carlos Olaria, 1976), genuino ejemplo de objeto filmico no identificado, que ostenta el mérito de aglutinar un luengo capítulo de descalificaciones y/o insultos con inaudita unanimidad por parte del sanedrín de los críticos e historiadores más dispares. Aunque siempre saldrá algún rabioso exégeta que (per)jurará que es una obra maldita o surgirá el iluminado de

turno que la eleve a los altares de film de cul(t)o. No nos engañemos, su destino es engrosar el sumidero galáctico.

27. Carlos Aguilar: *Guía del Video-Cine*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2000. Página 740.

28. En **El complot de los anillos** (Francesc Bellmunt, 1987) hay estrábicos que han pescado elementos de ciencia-ficción. Es innegable que la acción se inscribe en el futuro, pero también Dumbo es un elefante que vuela y no se le incorpora a los anaqueles del género. Y un polvo frente a la Pedrera de Gaudí puede ser fantástico... pero a SF no llega por mucho jadeo que le echen.

29. Afortunadamente, entre los frutos cosechados, es menester destacar dos obras de espléndida enjundia: la ominosa y tenebrista **99.9** (Agustí Villaronga, 1997) y la telúrica y crística **Memorias del ángel caído** (Fernando Cámara y David Alonso, 1997).

30. Entrevista con Vicente Aranda. Ramon Freixas y Joan Bassa. *Dirigido por...*, número 172. Barcelona, setiembre de 1989. Página 62.