

N

14/15

nosferatu

REVISTA DE CINE

FEBRERO 1994

1300 PTS.

CIENCIA FICCIÓN
USA
AÑOS 50



La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de "Programación Nosferatu", sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: "Alfred Hitchcock en Inglaterra". Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al Nuevo Cine Coreano. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

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

Años 50, años de paranoia

Un género sin lenguaje propio

José María Latorre

Aunque en general soy bastante reacio a aceptar explicaciones fáciles, debo reconocer que existe una estrecha relación entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y el nacimiento de la llamada guerra fría con el auge del cine de ciencia-ficción norteamericano, que hasta entonces había estado prácticamente recluido en el *ghetto* de los subproductos y los filmes seriales. Todo empezó el 6 de agosto de 1945; Estados Unidos lanza sobre Hiroshima su primera bomba atómica. Tres días después, la segunda bomba atómica cae sobre Nagasaki. Apenas transcurridos dos años, el 24 de junio de 1947, un joven negociante norteamericano llamado Kenneth Arnold, "*deportista*" y "*perfectamente equilibrado*" según se destacó en la prensa, vio los primeros platillos volantes mientras pilotaba su avión particular: Arnold declaró haber visto en el espacio nueve aparatos en forma de disco volando a más de mil kilómetros por hora. Nótese que al mencionar el dato de que Arnold era deportista la prensa estaba proponiendo un mensaje subliminal (el deportista es un ciudadano modelo, no un fabulador enfermizo ni un visionario) sin duda para reforzar la credibilidad de la sensacionalista noticia, mientras que al afirmar que estaba "*perfectamente equilibrado*" aventuraba un diagnóstico médico definitivo para que el hecho fuera verosímil. La opinión pública estadounidense se dividió en dos grupos: hubo quienes creyeron ver en ello la amenaza de

una próxima invasión procedente de Marte y hubo otro sector de la población empeñado en afirmar que los susodichos platillos no eran sino sofisticados y perfeccionadísimos aparatos volantes enviados desde Rusia con la misión de espiar y fotografiar el sistema de defensa de los Estados Unidos.

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

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

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

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

nía haciendo en otros géneros (y con el mismo lenguaje), variando acaso las propuestas argumentales.

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



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

Téngase en cuenta cuáles son los primeros filmes más afamados del naciente género de la ciencia-ficción norteamericana (al menos en una segunda fase). **Con destino a la Luna** (*Destination Moon*, Irving Pichel, 1950) es una película divulgativa sobre la necesidad de los viajes espaciales, de espíritu decididamente militarista, que define el espacio como última frontera política. El prestigio que, a pesar de su mediocridad, este filme tiene entre los aficionados proviene del hecho de que es la primera vez que el cine estadounidense pretendía tratar con cierta seriedad el tema de los viajes espaciales (incluyendo, por ejemplo, el detalle de la ruptura de la gravedad terrestre); pero esto, en definitiva, es anecdótico; lo que realmente importa de **Con destino a la Luna** —también como síntoma— es que los militares ocupan en la ficción el puesto que en las novelas del género solía otorgarse a los científicos. Un general, Thayer, vive obsesionado por la idea de que Estados Unidos sea el primer país que alcance el satélite terrestre (su tesis viene a ser: quien alcance la Luna dominará la Tierra, pues desde el

satélite se pueden lanzar misiles contra cualquier objetivo de nuestro planeta) y obtiene el apoyo de un grupo de inversionistas apelando a su patriotismo. Los detalles militaristas proliferan en estos filmes, como sucede en otro título considerado básico, pero no menos mediocre que el anterior; **El enigma... de otro mundo** (*The Thing from Another World*, Howard Hawks y Christian Nyby, 1951): aquí, un extraño aparato ha caído sobre las nieves del Ártico y los observadores que han seguido su trayectoria afirman que no se trata de un meteorito; los miembros de una próxima base polar se encargan de investigar el aparato y consiguen extraer de él a un ser extraterrestre que está aprisionado en un bloque de hielo: al reanimarse a causa del calor, el ser —un vegetal que reproduce con facilidad sus células muertas— busca su alimento entre esa delegación humana formada por científicos y militares. Y aquí es donde aparece la constante de aquellos filmes pioneros: disfrazada como película “de grupo” a la manera de Howard Hawks (parece ser que éste no sólo la produjo y supervisó sino que también filmó algunas secuencias), **El enigma... de otro mundo** no hace sino plantear con malos modales un enfrentamiento entre científicos y militares (entre ciencia y ejército) tomando decidido partido por los segundos: los militares son listos, valientes y prácticos, los científicos son ingenuos, teóricos e irresponsables; los militares ven en el ser a un peligroso invasor, los científicos desean comunicarse (pactar) con él; los militares arreglan la difícil situación a base de achicharrar a la criatura, subsanando las continuas torpezas de los científicos.



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

Ejemplos estruendosos: el héroe del filme, el capitán Hendry, dice de los científicos que "son como chiquillos", la protagonista femenina define el entusiasmo que siente el científico ante el extraterrestre aprisionado diciendo que "el doctor es como un niño con un juguete nuevo". Y ése es el discurso de un filme puesto en escena a la manera de un filme bélico (en el que el enemigo adquiere la difusa forma de un ser vegetal extraterrestre visto, cuando sale, en plano general y a contraluz, por razones presupuestarias): los científicos ponen en peligro al grupo, y por extensión a toda la humanidad, en su tentativa de relacionarse con el "ser", mas ahí están los violentos militares para instalar el orden y salvarnos de la amenaza (véase también al respecto esa secuencia belicista de **La guerra de los mundos**/*The War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953, donde los marcianos fulminan a golpe de rayo desintegrador a quienes intentan tratar con ellos en paz desoyendo los "consejos" de

los militares: es inevitable no pensar en una secuencia de cine bélico en la que soldados y pacifistas se enfrentan de dos formas distintas al enemigo y son los segundos los que son ridiculizados o mueren).

Pero no se trataba sólo de cine bélico. Las influencias tonales y formales variaban también según quienes fueran la productora de cada filme y el director y el fotógrafo encargados de iluminarlo y ponerlo en escena. Entre los últimos años cuarenta y primeros cincuenta, la Twentieth Century Fox destacó ofreciendo un cine negro de *look* realista, con blancos y negros fuertemente contrastados, y fue entonces cuando produjo una película que es considerada, todavía hoy, un incuestionable clásico de la ciencia-ficción cinematográfica: **Ultimátum a la Tierra** (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951).

Sin embargo, no hace falta esforzarse demasiado para darse cuenta de que este filme pertenece al género de ciencia-ficción antes por su base narrativa —lo que cuenta— que por su puesta en escena —cómo lo cuenta—, en lo que se aproxima al pensamiento de Asimov, quien manifestaba que la estrella de las historias de ciencia-ficción es el argumento; más aún considerando que su realizador, Robert Wise, era un hombre que solía estar fundamentalmente interesado por el “discurso”.

Y en **Ultimátum a la Tierra** lo tenía en primer grado: llega a la Tierra una nave espacial procedente de otro planeta tripulada por un extraterrestre llamado Klaatu (Michael Rennie) y una especie de obediente mayordomo para todo (el robot Gor); Klaatu es el mensajero de una advertencia para el género humano: si éste no cesa en sus agresiones a la Paz Exterior (pruebas nucleares, exploraciones espaciales), la Tierra será destruida por las fuerzas de otros planetas del universo. Generalmente, **Ultimátum a la Tierra** es un filme considerado (y analizado) en función de ese discurso pacifista enmascarado con un clásico argumento de ciencia-ficción (la llegada a la Tierra de una nave extraterrestre proce-

dente de un planeta científicamente más desarrollado que el nuestro), pero lo que su puesta en escena revela no es sino un rancio cine de mensaje servido por una *transfert*, de géneros (cosa, por lo demás, bastante habitual dentro del cine norteamericano de la época); es una historia de CF con mensaje desarrollada según los códigos visuales del cine negro producido en aquel tiempo por el Estudio Fox: obsérvese la función de su prólogo, su tono como de documento, el contraste visual de los coches negros sobre los edificios blancos, el de los *jeeps* militares sobre el asfalto húmedo, el de los cañones de los tanques recortados contra el cielo, la persecución militar y policial al taxi en el que huye Klaatu (que recuerda la persecución de que es objeto Jack Palance en **Pánico en las calles**/*Panic in the Streets*, Elia Kazan, 1950) o la secuencia de la muerte de éste y la de su posterior resurrección a manos del robot Gor. Véase también la función expresiva de luces y sombras, de blancos y negros contrastados (secuencias del hospital en el que está internado Klaatu), que “hermanan” el filme con otros productos Fox de la era Zanuck rodados por directores tan distintos como Kazan, Mankiewicz, Preminger o Hathaway. Tampoco se sitúan lejos de esa óptica las secuencias más abiertamente fantásticas, como la visita de Klaatu a la casa del físico, que en teoría enfrenta dos desarrollos de la ciencia, humana y extraterrestre, pero que en la práctica está iluminada y planificada como si se tratara de un filme de espionaje (línea **Operación Cicerón**/*Five Fingers*, Joseph L. Mankiewicz, 1952, también producción Fox, y cuya ficha comparte al menos dos nombres con la de **Ultimátum a la Tierra**: el director artístico Lyle R. Wheeler y el compositor Bernard Herrmann).



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

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

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

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

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



Últimatum a la tierra (*The day the Earth Stood Still*, 1951), de Robert Wise

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

soterradamente elementos discursivos (morales, políticos, sociales, como sucede en las risibles películas realizadas por Roger Corman en los años cincuenta), la falta de personalidad de esos realizadores hacía que a veces rozaran el ridículo, como sucede en otro título de los considerados clásicos: **Cuando los mundos chocan** (*When Worlds Collide*, Rudolph Maté, 1951).

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