

REVISTA
DE CINE
34-35

NOSFERATU

ENERO 2001 • 1.500 PTAS

Ciencia-Ficción
EUROPEA

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.

A pesar del famoso viaje alrededor de la Luna ideado por el francés Jules Verne para los entrañables Barbicane, Michel Ardan y el profesor Nicholl; a pesar, también, de otro magnífico viaje literario —tan poco leído hoy como el anterior— creado por el británico Herbert George Wells para sus viajeros Bedford y Cavor, no menos entrañables que aquéllos; y a pesar, asimismo, de las fundamentales aportaciones de los científicos europeos en la carrera por la conquista del espacio, han sido los americanos quienes, en definitiva, han colonizado la Luna para el museo de la memoria colectiva, tanto en la Historia (el viaje del Apolo XI, culminado el 21 de julio de 1969) como en el terreno de la ficción, arrinconando los sueños y las fantasías del así llamado Viejo Continente en el mismo osario donde yacen el sueño de una cultura a punto de extinguirse y los restos polvorientos de la aventura clásica. Más todavía: si no recuerdo mal, los americanos son los responsables de la única adaptación al cine del libro del francés Verne —**De la Tierra a la Luna** (*From the Earth to the Moon*: Byron Haskin, 1958), donde Joseph Cotten se encargaba de la más bien ingrata tarea de convertir en apático al impetuoso Barbicane (el hombre convencido de que todo proyectil dirigido a la Luna, y dotado de una velocidad de diez mil metros por segundo, llega necesariamente a ella), y George Sanders interpretaba a Nicholl: el personaje de Michel Ardan desaparecía del paisaje humano de esta versión, tan ferozmente mediocre que parece filmada con la sola finalidad de elimi-

nar el nombre de Verne del mapa de la imaginación creativa al servicio de los viajes espaciales.

Otro tanto sucede con el cine, donde el tema parece limitado al imaginario estadounidense por más que el pionero Georges Méliès escribiera y rodara en el año 1902 su **Viaje a la Luna** (*Le voyage dans la Lune*) en treinta cuadros (los disciplinados acróbatas del Folies Bergère encarnaban a los saltarines selenitas; las bailarinas del Châtelet hacían lo mismo con las estrellas del firmamento). Y ya que estamos en ello, no está mal citar, sin abandonar la nómina de los primitivos europeos, una invención de Segundo de Chomón. **Viaje a la Luna** (1903), y una película francesa, **Amant de la Lune** (Ferdinand Zecca y Gaston Velle, 1905), ambas tan estériles como la de Méliès a la hora de hablar de su proyección o de sus influencias sobre posteriores filmes.

Los primeros, tímidos pasos de los cineastas por el paisaje lunar comparten una característica; la ciencia está completamente ausente de ellos y la ficción adquiere, a veces, categoría de disparate; en **Amant de la Lune**, por ejemplo, el alunizaje del protagonista tiene lugar a bordo de una gigantesca botella, lo cual se explica por el hecho de que se trata del sueño de un alcohólico; y el **Viaje a la Luna** de Méliès dedica su último cuadro a la exhibición de un selenita, apresado por los viajeros, ante un público ávido de emociones —como harían, treinta años después, los expedicionarios de **King Kong** (*King Kong*, 1933) a su regreso de Skull Island—. Tal vez era lógico, pues en aquel tiempo tampoco la ciencia poseía profundos conocimientos sobre el tema y los fabulistas tenían, por lo general, la prudencia de no jugar a intercambiar su papel con el de los científicos (la tendencia a pontificar acerca de lo que se desconoce es característica de finales del siglo XX). Las excepciones son, precisamente, Verne y Wells, a los que no resulta difícil imaginar satisfechos con su papel de visionarios en el nombre de la ciencia o de las utopías socialistas. No voy a comentar

nada más sobre la versión cinematográfica de *De la Tierra a la Luna*: es de producción estadounidense y, por tanto, no tiene lugar en estas páginas (el film constituye la prueba irrefutable de que no todo son logros en la ciencia-ficción cinematográfica norteamericana), pero quiero recordar, por lo que tiene de significativa, que la teoría novelesca de Verne, hecha al amparo de David Fabricius y de Jean Baudoin, del *Cyrano de Rostand*, de Fontenelle, del *Hans Pfaal* de Poe y del británico *Sir John Herschell*, consiste en servirse de la fuerza de resistencia de los cañones y del poder expansivo de la pólvora para llegar al satélite de la Tierra por medio del disparo de un gran proyectil tripulado, idea que se encuentra reproducida, casi *tel quel*, en la fantasía de Méliès, sin pagar derechos de autor.

Será necesario esperar hasta el año 1964, con **La gran sorpresa** (*First Men in the Moon*), adaptación de *Los primeros hombres en la Luna*, de Wells, a cargo del director Nathan Juran, del productor Charles H. Schneer. de los guionistas Nigel Kneale y Jan Read, y de Ray Harryhausen como productor asociado y autor de los efectos especiales, para encontrar en el cine rodado en Europa —y aun así bajo el sello de la Columbia y con equipo norteamericano— otra expedición al satélite de la Tierra. Acaso haya que citar **Spaceways**, una producción de la Hammer (Michael Carreras) del año 1953 dirigida por Terence Fisher, cuya acción se centra en un científico espacial (Stephen Mitchell: Howard Duff) que, después de haber sido acusado de asesinar a su esposa y al amante de ésta, y de ocultar los cuerpos de sus víctimas en un satélite artificial que girará durante siglos alrededor de la Tierra, trata de demostrar su inocencia recuperando dicho satélite. Pero se trata sólo de una anécdota en la carrera de la conquista del espacio y no de un viaje a la Luna, del mismo modo que **El experimento del Dr. Quatermass** (*The Quatermass Experiment*; Val Guest, 1955), otra producción de la Hammer en la que el superviviente de un viaje espacial se alimenta, por medio de su mano cu-

bierta de esporas, de la carne de los terrícolas; si los cito es para comentar que el cine de ciencia-ficción no estaba completamente abandonado en Europa —sobre todo en Inglaterra—, aunque fuese recurriendo a las mezclas de géneros: **Spaceways** contiene una trama detectivesca cuya solución hay que buscar en el espacio y **Quatermass** apuesta decididamente por el horror.

Cavor, el personaje del que se sirvió H. G. Wells para idear su viaje espacial en *Los primeros hombres en la Luna* (y, por extensión, en **La gran sorpresa**, aunque tampoco aquí merece la pena hablar de adaptación), es el creador de una sustancia llamada cavorita, consistente en «una complicada aleación de metales, y de algo nuevo llamado helio, que le habían enviado de Londres en tarros de porcelana». Gracias a ella, la atmósfera deja de ejercer su presión y el aire queda desprovisto de peso; el vehículo elegido para efectuar el viaje a la Luna es una esfera grande, hecha de acero y forrada en su interior por una gruesa capa de cristal, que lleva cavorita en su armazón y permite contener a dos personas con sus respectivos equipajes, aparte de una buena provisión de aire solidificado, de alimentos concentrados, de aparatos de destilación de agua... El único detalle curioso de **La gran sorpresa** —film con el que Jurán y Harryhausen están lejos de obtener el simpático resultado de **Simbad y la princesa** (*The Seventh Voyage of Simbad*, 1958)— se encuentra en el comienzo, situado en la actualidad: unos astronautas de Naciones Unidas hallan en la Luna una pequeña bandera inglesa y un documento fechado en 1899 con el que se toma posesión del satélite a mayor gloria de la reina Victoria. El resto de la película, que se encarga de narrar la expedición finisecular, tiene un tono tristón y desangelado, característico de la comedia satírica británica de la época —cuyos horrores parecían haber llegado a su escalón más bajo con la insufrible **Un ratón en la Luna** (*The Mouse on the Moon*; Richard Lester, 1961)—, mientras Lionel Jeffries se esfuerza en pasar por ser un



científico visionario (Cavor), Richard Judd compone el personaje de un improbable autor teatral que quiere aprovechar el descubrimiento de aquél para montar un negocio a escala internacional, y Martha Hyer, con su habitual mueca desdeñosa, está metida con calzador en este engendro que enfrenta por enésima vez la sed de conocimiento del hombre de ciencia con el pragmatismo del hombre de acción.

Todo es tan previsible como los tópicos que maneja, tan aburrido como sus intérpretes, tan arrítmico como su realización. De nuevo se tiene la impresión de que el objetivo de **La gran sorpresa** no es otro que el de ridiculizar a un escritor europeo, en este caso a Wells.

Basil Dearden, uno de los máximos responsables de que el cine británico haya debido cargar durante muchos años con etiquetas a propósito de su «fría corrección», realizó en 1961 **Man in the Moon**, cuya particularidad radica en la curiosa profesión de su personaje central, William Blood (Kenneth Moore), un hombre sin recursos económicos que trabaja como «conejo de indias» en los laboratorios de investigación; enamorado de una cabaretera, Polly (Shirley Anne Field), William Blood acepta, para así poder casarse con ella, la oferta de un empresario: cien mil libras esterlinas (años sesenta) para el primer hombre que pise la Luna. Lamento —es un decir— no conocer la película, pero un amigo italiano que la padeció me dijo de ella que es como si Basil Dearden, quien nunca se distinguió por su imaginación ni por su brillantez, se hubiese empeñado en dar la ra-

zón a sus críticos rodando un canto a la mediocridad, en una época en que los británicos tomaban el cine italiano como modelo para sus empeños sociales más serios —William Blood es un hombre corriente, en la tradición neorrealista; recuérdese también que **Hasta el último aliento** (*Never Let Go*; John Guillermin, 1960) es una especie de adaptación no confesada del **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, 1948) de De Sica y Zavattini—.

Curiosamente. Hammer fue el estudio que produjo en Europa más filmes de ciencia-ficción en los años cincuenta, pero a él se debe también, ya en sus días de decadencia, una de las últimas películas europeas relacionadas con el género, aunque no con el tema que me ocupa, a pesar de lo que sugiere su título: **Luna cero dos** (*Moon Zero Two*; Roy Ward Baker, 1969), aburrida revisitación de la *vita nello spazio* por medio de la actividad laboral de dos astronautas que se dedican a la recuperación de satélites artificiales fuera de uso y aceptan el encargo de rescatar para un financiero un asteroide de zafiro, a la vez que buscan al desaparecido hermano de una amiga (al que, como es previsible, el hombre que los ha contratado ha hecho asesinar). Roy Ward Baker era un director que dependía absolutamente del interés de los guiones que le encomendaban: en ocasiones sabía extraer provecho de ellos (**¿Qué sucedió entonces?**; *Quatermass and the Pit*, 1967), pero, otras (**Doctor Jekyll y su hermana Hyde**; *Dr. Jekyll and Sister Hyde*, 1971), su labor quedaba muy por debajo de las intuidas posibilidades del original. No es el caso de **Luna cero dos**, afectada por el peligroso síndrome *post-Kubrick* —toda película de ciencia-ficción posterior a **2001: Una odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*, 1968) debe ser forzosamente aburrida—. Los personajes se dedican a la actividad mencionada, a través de unos decorados concebidos para la ocasión por Scott MacGregor, pero podría tratarse de cualquier otra sin que la puesta en escena acusara el cambio de oficio.



El experimento del Dr. Quatermass

Entre tanto, ¿que sucedía en otros lugares de Europa? Fuera de Inglaterra no se encuentran muchos viajes cinematográficos a la Luna: acaso uno en Italia, coproducido con Francia, de la mano de Paolo Heusch y fotografiado por Mario Bava. **La morte viene dallo spazio** (1958). E incluso en éste, el satélite de la Tierra no es más que un punto de partida: un astronauta (Paul Hubschmid, el protagonista del coetáneo díptico hindú de Fritz Lang) viaja a la Luna en un cohete cuyo lanzamiento ha sido acordado en buena armonía por rusos y americanos, pero una avería lo hace desviarse de su trayectoria y, para salvar su vida, John McLaren (el nombre del piloto) desengancha su cabina y aterriza con ayuda de un paracaídas, mientras el resto del cohete continúa su trayectoria, solo en el espacio, hasta chocar con un grupo de asteroides, lo cual provoca una perturbación que amenaza a la Tierra; esto es, se trata, una vez más, de un falso viaje a la Luna, o de un viaje frustrado que da origen a

una desviación temática. Y, en 1961, los rumanos rodaron **Pasi spre luna**, sobre un soñador que espera subir a un cohete con destino a la Luna y viaja mentalmente al pasado para entablar una serie de conversaciones con, entre otros, Prometeo, Mercurio, un califa de Bagdad, Artemisa, Galileo, Leonardo, Cyrano, Wells y Verne. Una fábula poco estimulante, realizada por Ion Popescu, que se parece peligrosamente a los filmes «soñadores» y falsamente poéticos de los países del Este en tiempos de la guerra fría. Algo similar sucede con la polaca **Los ladrones de la Luna** (*O dwochta-kich coukral di ksiezye*; Jan Batory, 1962), basada en una novela de Makuszynski bastante popular en el país, cuyos personajes son dos hermanos que, aburridos de la grisura de la vida cotidiana, deciden robar la Luna. (Me permito una pequeña divagación. Puestos a elegir una película-con-Luna-dentro, pero sin viaje, mis preferencias apuntan a **La voz de la Luna** [*La voce della luna*, 1989], de Federico Fellini, que, aun con su irregularidad, contiene fragmentos extraordinarios y, por encima de todo, un lúcido discurso sobre la muerte de la civilización, del humanismo, de la cultura. Fin de la divagación).

Todos los caminos conducen a «La mujer en la Luna»

Así las cosas, **La mujer en la Luna** (*Frau im Mond*; Fritz Lang, 1928) sigue siendo, inevitablemente, el más importante punto de referencia en lo que se refiere a la aportación cinematográfica europea al tema del viaje a la Luna; y lo curioso es que todo apunta a que Lang consideraba secundaria la idea de ese viaje.

No es un film que disfrute de gran consideración entre los críticos: Lotte Lenya opinaba que «*la falsedad de los sentimientos ampulosos desentona aún más hoy; la grandiosi-*



La mujer en la Luna

dad de lo fantástico cede a menudo el paso al ridículo» y la definió como «perifollo sentimental», Siegfried Kracauer dijo que «el argumento daba lástima por sus negligencias emocionales (...) tan obvias que desvirtuaban más de una ilusión que Lang trataba de crear por medio de un ostentoso virtuosismo», e incluso el más complaciente Paul M. Jensen apunta a su «ritmo lento», si bien reconoce que «también funciona como paso intermedio en la evolución gradual e inconsciente del estilo de Lang» (hay algo que me llama la atención: ¿sólo los críticos son conscientes de la evolución del estilo de un autor?; en cualquier caso, ¿más que el propio creador del estilo?). Su argumento es conocido: el profesor Mansfeldt (Klaus Pohl) mantiene desde hace más de treinta años la teoría de que existe oro en la Luna, lo cual atrae la atención de un grupo de financieros que piensan que, si la suposición de Mansfeldt es cierta, son ellos los que deben controlar ese oro para que no se devalúe el terrestre y, así, seguir disfrutando del poder que detentan; un joven científico amigo del profesor, Wolf Helius (Willy Fritsch), interesado en efectuar un viaje con tripulantes al satélite (ya envió uno, no tripulado), se decide a llevarlo a cabo cuando se entera de que la mujer de la que está enamorado, Friede Velten (Gerda Maurus), va a casarse con su mejor amigo, Hans Windegger (Gustav von Wangenheim). Los financieros envían a un siniestro individuo, Walt Turner (Fritz Rasp), con la misión de robar los planos que Mansfeldt le ha entregado a Helius y para que consiga que éste lo acepte como miembro de la expedición, compuesta por el profesor, Helius, Friede, Hans, Turner y un polizón. Gustav (Gustl Stark-Gstettenbauer), hijo del portero de la casa en la que vive Helius y a quien le entusiasman las aventuras de Nick Carter. Una vez en la Luna, Mansfeldt sale del cohete en busca de agua con una varita

de zahori y, cuando descubre que puede respirar bien, corre en pos de la confirmación de sus teorías; perseguido por Turner, el profesor muere al precipitarse en un cráter después de haber encontrado el oro que buscaba. Turner oculta una muestra del mineral y se enfrenta a los otros viajeros; a consecuencia del enfrentamiento es herido de muerte, pero antes ha logrado disparar contra las botellas de oxígeno. Como va no hay oxígeno suficiente para los cuatro supervivientes, deciden a suertes con unas cerillas quién de ellos deberá quedarse en la Luna, excluyendo de la partida de azar a Friede y a Gustav. Hans saca la cerilla más corta: es él quien se tendrá que quedar; el resultado derrumba moralmente a Hans, cuyo mayor deseo era regresar a la Tierra y casarse; en vista de ello, Helius decide sacrificarse en el nombre de su amor por Friede: droga a ésta y a Hans, y da instrucciones a Gustav para que pueda dirigir el cohete en el camino de vuelta. Cuando éste parte, Helius se da cuenta de que Friede se ha quedado con él, ya sea para morir juntos o para esperar allí hasta que puedan ser rescatados. Está claro que los astronautas también hablan alemán, por más que fueran Armstrong y Aldrin quienes clavarán la bandera de las barras y estrellas en el suelo lunar.

En **La mujer en la Luna**, rodada por Lang entre **Spione** (1927) y **El vampiro de Düsseldorf** (*M - Eine Stadt einen Mörder*, 1931), concurren casi todos los intereses formales y temáticos del realizador hasta aquel momento, y a pesar de sus innegables defectos es mucho más interesante de lo que sus críticos suelen reconocer.

Dividida en dos partes, alimenta tanto (en su primera mitad) el amor de Lang por el cine serial como (en la segunda) su manifiesto interés por los temas científicos; es más, diría que, con este film, Lang pretendió satisfacer al mismo tiempo su



gusto personal y su curiosidad intelectual, y tal vez la causa de que el resultado no resulte tan convincente como podía haber sido se encuentre en ese esfuerzo, no siempre fructífero, por conciliar elementos en principio antitéticos. Aparentemente, la primera parte está dedicada a la descripción de los personajes y sus relaciones; de acuerdo, pero en el fondo se trata de algo más: mediante la elección del relato en acciones paralelas, Fritz Lang relaciona **La mujer en la Luna** con sus anteriores películas seriales —**Die Spinnen** (1919-1920); **El doctor Mabuse** (*Dr. Mabuse*, 1921); se podría incluir también **Spione**—, con las que comparte el gusto por las situaciones extremas, las amenazas subterráneas y las conspiraciones financieras, de las cuales se sirve para expresar una parábola sociopolítica (conociendo cómo trabajaba el realizador, no puede ser casual que Turner, el villano al servicio de los financieros, aparezca como una especie de actor transformista de *cabaret*, se peine igual que Hitler y recurra al problema del desempleo para presentarse en casa de Helius: en el personaje se dan cita las costumbres y la actualidad sociopolítica de la Alemania de los años veinte, desde la sombra del omnipresente *cabaret* hasta el para que aquejaba a la población, desde la amenaza del nazismo hasta el control de la riqueza por parte de grupos de poder y, por tanto, de presión, aunque este aspecto quedó algo desdibujado al ser eliminadas unas secuencias que hacían referencia a los financieros). Y Gustav, el niño, se convierte en el personaje a través del que Lang expone ese gusto por los seriales sin el cual resulta imposible apreciar el sentido de **La mujer en la Luna**: lee con avidez las aventuras de Nick Carter y es *fan* de la ciencia-ficción (género, no hay que olvidarlo, poco frecuentado en el cine y en la literatura de aquellos años). No es extraño, pues, que los fragmentos en los que Gustav adquiere mayor protagonismo —el robo del automóvil de Helius, el momento en que es descubierto como polizón a bordo del cohete y la escena en la que Hans y Helius echan

a suerte quién de los dos se va a quedar solo en la Luna— sean los más relacionados con los modos del cine serial, de la misma forma que —figurativismo obliga— las escenas iniciales de Turner en la casa de Helius son las que más recuerdan el estilo y la tonalidad de **Mabuse**, **Die Spinnen** o **Spione**, películas sobre conspiraciones, sobre el poder en la sombra.

El personaje del viejo profesor Mansfeldt es el peor dibujado. Al principio se presenta como una especie de científico extravagante y ensimismado, a lo Verne, que lleva treinta años malviviendo por defender sus ideas —tiene el mismo comportamiento infantil de algunos personajes del escritor, como su negativa a aceptar la comida de Helius, devorada más tarde con avidez, o sus pataletas—, y desaparece de la trama hasta la secuencia del viaje; pero su conducta al llegar a la Luna contradice el retrato que se ha hecho de él: su reacción al descubrir el oro no es la del científico feliz por ver confirmada su teoría, sino la de un individuo enloquecido por la codicia, casi un retrato en negativo del propio Turner. Fritz Lang inserta dos *flashback* a partir de Mansfeldt: uno muestra el airado rechazo de la Asociación de Astrónomos a las ideas expuestas por el profesor en la sala de conferencias —que pone el acento sobre el conservadurismo de aquéllos, un poco como sucedía con el Challenger de *El mundo perdido* de Arthur Conan Doyle —, y otro explica el intento de robo de sus documentos — éste tiene como objeto llamar la atención sobre el interés que despiertan en otras personas sus teorías—, un recurso narrativo que rompe con la linealidad del relato y prepara el inmediato desarrollo de la película en acciones paralelas. En cuanto al resto de los personajes, ya he dicho que Gustav y Turner tienen una función bien definida, como ilustración de la realidad sociopolítica alemana y como plataforma para la expresión del gusto de Lang por los relatos seriales; pero no puedo estar de acuerdo con la opinión generalizada de que las relaciones del trío formado por He-