

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

100 VISIONES DEL FUTURO. BREVE DICCIONARIO DE LA CIENCIA-FICCIÓN EUROPEA

Autor/es:

Jordi Costa

Citar como:

Jordi Costa (2001). 100 VISIONES DEL FUTURO. BREVE DICCIONARIO DE LA CIENCIA-FICCIÓN EUROPEA. Nosferatu. Revista de cine. (34).

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41221>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**

La maldición de Frankenstein



# 100 visiones del futuro

*Breve diccionario de  
la ciencia-ficción europea*

**Jordi Costa**

U  
g  
o  
(l  
pi  
st  
in  
es  
ci  
es  
m:  
de  
tec  
-la  
ca:  
ble  
cio

Del  
Igle  
imp  
hun  
cias  
regi  
nos  
terro  
cybe  
del I  
po s  
para  
Igles  
altur  
autér

La pr  
tasia l  
turism  
invent  
infiel,  
de un  
vestiga  
por Al  
el escr  
del gér  
to entr  
relectu  
del pri

## Abre los ojos

(1997). España. Dir.: Alejandro Amenábar

Uno de los mayores éxitos del joven cine español. Segundo largometraje de Alejandro Amenábar, cineasta de origen chileno que había debutado con el *thriller* *Tesis* (1995) -cuya trama, sembrada de convenciones y transparentes trampas, se articulaba alrededor del tema de las *smuff movies*-, **Abre los ojos** habla del laberíntico viaje interior de un *yuppie* desfigurado tras un accidente y escindido entre dos vidas divergentes. La criogenización y los implantes de memoria virtual aportarán el inesperado envoltorio fanta-científico al conjunto. Sublimación del estilo Amenábar -que es, más bien, la asfixia de todo estilo-, el film cuenta con una elaborada arquitectura narrativa, dosifica sus golpes de efecto visuales -la Gran Vía madrileña vacía, el salto desde la Torre Picasso...- y se erige en paradigmático testimonio -probablemente inconsciente- de la desideologización generacional de la joven España del bienestar.

## Acción mutante

(1992). España-Francia. Dir.: Alex de la Iglesia

Debut en el largometraje del cineasta vasco Alex de la Iglesia, que ya se había dado a conocer con el corto de impacto *Mirindas asesinas* (1990). Comedia espacial de humor negro recorrida por un rico repertorio de referencias *pop* y guiños cinéfilos, el film documenta, desde un registro que recuerda tanto a los universos berlanguianos como a la mitología viril de Frank Miller, la odisea terrorista de un grupo de mutantes -tullidos, *freaks* y *cyber*-minusválidos- enfrentados a la sociedad futurista del Bilbao del año 2012, que ha hecho del culto al cuerpo su única religión. Lejos de utilizar el registro cómico para afrontar el género desde la distancia, Alex de la Iglesia logra que la factura técnica del film brille a gran altura y que sus escenas de acción se conviertan en auténticas descargas de vigor visual.

## Aelita

(*Aelita*, 1924). URSS. Dir.: Jacob Protazanov

La primera *space opera* del cine soviético fue esta fantasía ligera, marcada por las influencias estéticas del futurismo, el cubismo y el constructivismo, en la que un inventor emprende, tras haber asesinado a su esposa infiel, un viaje a Marte, finalmente onírico, en compañía de un soldado del ejército rojo y del detective que investiga el crimen. Basada en la novela homónima escrita por Alexei Tolstói en 1922, la película -considerada por el escritor Frederick Pohl como una de las mejores obras del género del cine silente- cosechó un considerable éxito entre el público soviético de la época merced a su relectura cómica de la realidad cotidiana y a su creación del primer mito erótico futurista, la princesa marciana

Aelita (Julia Solntseva). Protazanov, autor sumamente influenciado por Griffith, logró, a su vez, inspirar el registro estético de muchos seriales fantásticos del posterior cine americano, con **Flash Gordon** (1936), de Frederick Stephani, a la cabeza.

## Agente 007 contra el Doctor No

(*Doctor No*, 1962). Gran Bretaña. Dir.: Terence Young

Título fundacional de la longeva serie de películas protagonizadas por James Bond, el agente secreto 007 al Servicio de Su Majestad Británica creado por el novelista Ian Fleming en 1953. Adaptación de la sexta novela del personaje, la película enfrenta a Bond (Sean Connery) con un hiperbólico villano oriental, el Dr. No (Joseph Wiseman), dispuesto a chantajear al gobierno de los Estados Unidos tras haber creado un ingenio atómico capaz de desviar misiles. Evolución *pop* de los esquemas acuñados por la literatura *pulp* y los seriales cinematográficos, la serie Bond -que, en su futuro desarrollo, subrayaría tanto sus elementos fantásticos como los paródicos- supuso el origen de un moderno modelo de cine-espectáculo que canibalizaría diversos géneros cinematográficos y fundaría un nuevo modelo mitómano.

## Alien, el octavo pasajero

(*Alien*, 1979). Gran Bretaña. Dir.: Ridley Scott

No sería ni su esquema argumental tributario de un viejo título americano de serie B -**It! The Terror from Beyond Space** (1958), de Edward L. Cahn-, ni su hibridación de los recursos visuales del terror y la ciencia-ficción -que ya explotara Mario Bava en su **Terror en el espacio** (*Terrore nello spazio*, 1965)- lo que convertiría a este segundo largometraje del cineasta formado en la publicidad Ridley Scott en uno de los clásicos perdurables de la ciencia-ficción de los 70, sino su radical opción de convertir los diseños biomecánicos del suizo H.R. Giger en su discurso: en el film, la amenaza deja de ser tecnológica para convertirse en biológica, al tiempo que se dota al género de una malsana iconografía sexual. Reputados ilustradores y dibujantes de cómics, como Moebius, Chris Foss o Ron Cobb también participaron en el riquísimo diseño de producción del film.

## Amos del tiempo, Los

(*Les maîtres du temps*, 1982). Francia. Dir.: René Laloux

La revista francesa de comics *Métal Hurlant* no sólo marcó la irrupción de una nueva generación de historietistas en el mercado, sino que se erigió en decisiva influencia iconográfica para buena parte del posterior cine europeo de ciencia-ficción: de Ridley Scott a Luc Bes-

son, pasando por Terry Gilliam. En esta adaptación animada de la novela de Stefan Wul *L'orpheline de Perdida* -en cuyo guión participó el maestro del *polar* Jean-Patrick Manchette-, el cineasta René Laloux contó con la inspiración gráfica de uno de los líderes de la generación *hurlant*, Jean Giraud "Moebius", que vistió con un deslumbrante ropaje visual una aventura lastrada por su tono deliberadamente infantil y su misticismo un tanto desnortado.

## Arrebato

(1979). España. Dir.: Iván Zulueta

El cine es un arte vampírico. A partir de esta premisa, que más tarde podría haber reformulado, en clave catódica, el David Cronenberg de *Videodrome* (*Videodrome*, 1982), el cineasta maldito Iván Zulueta levantó la que, sin duda, puede considerarse como la gran película de culto del cine español. Diez años después de rodar el musical *pop* **Un, dos, tres, al escondite inglés** (1969) y tras haber desarrollado una tan subterránea como valiente labor en el terreno del cine experimental en *Súper-8*, Zulueta se abismó en las turbias aguas de la más radical pasión por el cine, elaborando una pesadilla metalingüística que hablaba, entre otras muchas cosas, de la imagen como adicción, del vértigo de la belleza y de la monstruosidad de los espejos. Pocas películas han sabido convertir su propio soporte, su propia piel de celuloide, en algo tan perturbador.

## Ascensor, El

(*De Lift*, 1983). Holanda. Dir.: Dick Maas

Un ascensor, gobernado por un computador orgánico y maligno, empieza a exterminar a sus ocasionales ocupantes, sirviéndose de métodos tan brutales como inventivos -de la asfixia a la decapitación-, en esta celebrada fantasía holandesa de rebelión tecnológica. Un mecánico (Huub Stapel) y una periodista (Willeke Van Ammelrooy) se aliarán para hallar la clave del improbable secreto que se oculta tras la enigmática cadena de muertes. Un ritmo un tanto titubeante y una prescindible subtrama, construida alrededor de los celos injustificados que atenazan a la esposa del héroe, no impidieron que el film se convirtiera en la carta de presentación internacional de su realizador Dick Maas, que volvería a delatar sus debilidades por el *pulp* en la posterior **Amsterdamed, misterio en los canales** (*Amsterdamed*, 1987).

## Atmósfera cero

(*Outland*, 1980). Gran Bretaña. Dir.: Peter Hyams

En un colonia minera de Io, la tercera luna de Júpiter, un honrado y solitario *sheriff* (Sean Connery) se enfrenta, con las horas contadas, al grupo de criminales que ha

distribuido entre la población una peligrosa droga, capaz de aumentar la productividad laboral, pero inductora de suicidios. Con una intriga transparentemente tributaria de **Solo ante el peligro** (*High Noon*, 1952), de Fred Zinnemann, una visión del futuro sucia y de vocación realista y abundantes elementos de *technothriller*, el film de Peter Hyams logró trascender el esquematismo de su premisa dotando de un abrumador protagonismo a su claustrofóbico y laberíntico decorado, entendido, en un principio, como traslación futurista de algunos espacios característicos del *western*. El film contó con una soberbia adaptación al cómic a cargo de Jim Steranko.

## Barbarella

(*Barbarella*, 1968). Francia-Italia. Dir.: Roger Vadim

Creada por Jean-Claude Forest en 1962 en las páginas de la revista *V Magazine*, *Barbarella* se colocaría en la vanguardia del desembarco de erotizadas y fantásticas heroínas que tomaría por asalto la historieta europea de los 60 -y en el que jugó un nada desdeñable papel el cineasta Jean Rollin como guionista de la también popular *Saga de Xam*, dibujada por Nicolas Devil-. Erotómano un tanto relamido y de orientación decididamente *kitsch*, Roger Vadim concibió el film como pigmalioniana plataforma de lanzamiento de un nuevo *sex-symbol* internacional, su esposa Jane Fonda. Curiosamente, Forest se había inspirado, a su vez, en la ex del cineasta, Brigitte Bardot, para diseñar originalmente al personaje. *Space opera* voyeurística y procaz, en la que la heroína descubre el amor carnal en el proceso de salvar al universo del destructor rayo positrónico del villano Durand Durand (Milo O'Shea), **Barbarella** tiene sus mayores alicientes en lo que debió quedar de la participación de Terry Southern en el guión final y en los espectaculares decorados de Mario Garbuglia.

## Baron prásil

("El barón fantástico", 1961). Checoslovaquia.

Dir.: Karel Zeman

Los grabados que realizara Gustavo Doré para la traducción francesa de *Las aventuras del Barón de Munchausen*, efectuada por Théophile Gautier en 1853, sirvieron al checoslovaco Karel Zeman de punto de partida para elaborar su primera fantasía artesanal a todo color. En el film, un astronauta (Rudolf Jelínek) se encuentra en la Luna con Cyrano de Bergerac (Karel Höger), los protagonistas del *Viaje a la Luna* de Julio Verne y el barón Munchausen (Milos Kopecky). Este último, creyéndole un selenita, le acompañará en un delirante viaje de ida y vuelta a la Tierra puntuado por prodigios de toda índole. Combinando la imagen real con fondos y efectos animados coloreados al modo de un viejo virado, Zeman logró su obra maestra, la que le colocó más cerca del brillo fundacional del viejo Georges Méliès.

## Black Moon

(1975). Francia. Dir.: Louis Malle

Antes de iniciar su etapa americana, Louis Malle elaboró este extraño ejercicio de cine fantástico de arte y ensayo, lejanamente inspirado en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll. Una muchacha (Cathryn Harrison) divaga entre un presente apocalíptico, en el que hombres y mujeres están en guerra, y un mundo de fantasía habitado por unicornios y por jóvenes tan enigmáticos como el claramente desubicado Jøe Dallesandro. Poética, enigmática y elíptica, la película reúne lo mejor y lo peor de ciertas aproximaciones "autorales" al género durante los 70: por un lado, un alto poder de sugerencia; por otro, un tono críptico que quizás enmascare cierta vacuidad.

## Brazil

(Brazil, 1984). Gran Bretaña. Dir.: Terry Gilliam

En un futuro anti-utópico donde la violencia terrorista es un probable monstruo quimérico creado por un estado represor, un oscuro funcionario, Sam Lowry (Jonathan Pryce), utiliza su excesiva vida onírica como vía de escape, al tiempo que cobra progresiva conciencia del infierno institucionalizado en que se halla sumido. Uno de los títulos mayúsculos en la carrera, muy cargada de genio, agresividad conceptual y esplendor formalista, del ex-miembro de Monty Python Terry Gilliam. Pesadilla retro-futurista narrada con implacable lógica surreal y puntuada por abundantes guiños cinéfilos, **Brazil** corrige y aumenta los hallazgos de **Blade Runner** (*Blade Runner*, 1982), de Ridley Scott, y subraya la irrelevancia de la casi coetánea **1984** (*1984*, 1984), de Michael Radford, adaptación oficial del clásico de Orwell.

## Brujos, Los

(*The Sorcerers*, 1967). Gran Bretaña.  
Dir.: Michael Reeves

Entre su primeriza **La sorella di Satana** (1965) y el film que se convertiría en su prematuro testamento cinematográfico, la excepcional **Witchfinder General** (1968), el malogrado cineasta Michael Reeves, que se suicidió a los 29 años, dirigió este asfixiante y perverso relato con *mad doctor* que algunos críticos británicos compararon, salvando las distancias marcadas por una todavía titubeante resolución visual, a la insoslayable **El fotógrafo del pánico** (*Peeping Tom*, 1959), de Michael Powell. Basada en una novela de John Burke, la película describe los perversos juegos de transferencia emocional que practica una pareja madura, el doctor Monsarrat (Boris Karloff) y su esposa Estelle (Catherine Lacey), con la ayuda de un ingenio que les permite controlar telepáticamente a su conejillo de indias (Ian Ogilvy), abocado a representar sus fantasías de sexo y violencia.

## Bunker Palace Hôtel

(1990). Francia. Dir.: Enki Bilal

Autor de álbumes de historietas de aliento tan onírico y estilo tan barroco como *Exterminador 17*, *La feria de los inmortales*, *La mujer trampa* y *Frio Ecuador*, Enki Bilal optó por un formalismo austero a la hora de colocarse tras las cámaras en esta extraña y cerebral fantasía futurista poblada de rostros cargados de ecos para el cinéfilo sofisticado: Jean-Pierre Leaud, Carole Bouquet, Maria Schneider, Jean-Louis Trintignant... Este último encarna al líder de una subterránea comunidad de aristócratas servidos por robots en un futuro anti-utópico, trazado en tonos monocordes y recorrido por una mirada lánguida. Una serie de asesinatos que parecen remitir al Mario Bava de **Cinco muñecas para la luna de agosto** (*Cinque bambole per la luna d'agosto*, 1969) aportará algún sobresalto a este cuerpo cinematográfico sin excesiva sangre en las venas. Bilal co-escribió el guión junto a su habitual colaborador Pierre Christin.

## La carrera de la muerte

(*Scream and Scream Again*, 1969). Gran Bretaña.  
Dir.: Gordon Hessler

Controvertida serie B de abrupta narrativa y agresivo concepto, que fue despreciada por la crítica de su momento para, más tarde, convertirse en clásico reivindicado por algunos historiadores del género. Un científico (Vincent Price) crea una raza de superseres utilizando miembros extirpados de los pacientes de una clínica. Un oscuro complot internacional intentará utilizar sus creaciones para sustituir a los miembros del gobierno de Gran Bretaña en el curso de una trama conspiratoria, vitaminizada por momentos de electrizante brío visual y refinado sadismo. Christopher Lee y Peter Cushing coincidieron en esta extraña producción de la Amicus, competidora de la Hammer, que también contó con el respaldo de la American International.

## Casino Royale

(*Casino Royale*, 1966). Gran Bretaña. Dir.: John Huston, Ken Hughes, Val Guest, Robert Parrish, Joe McGrath

El hipnótico perro color verde-extraterrestre de la saga Bond. Un litigio en torno a los derechos cinematográficos de la primera novela escrita por Ian Fleming sobre el personaje hizo posible la existencia, fuera de programa, de esta hipertrófica parodia, coetánea al éxito de la serie de filmes protagonizados por Sean Connery. Cinco directores y varias versiones del agente 007 -de David Niven a Ursula Andress, pasando por un Peter Sellers que brillaba con luz propia- levantaron esta catedral *pop* que hubiese necesitado mejores cimientos cómicos, pero que todavía sorprende por su sentido del exceso, por su intermitente aire a lo tebeo de *Little Annie Fanny*

imaginado por Harvey Kurtzman en un día lisérgico y por la energía que derrochaba un joven Woody Allen en el papel de villano. Guiños al expresionismo, platillos volantes y abundantes referencias multi-genéricas adornan el monumental desatino.

## Ciudad de las mujeres, La

(*La città delle donne*, 1980). Italia. Dir.: Federico Fellini

Quizás la nave espacial que se levanta en el fantasmagórico set de **Ocho y medio** (*Otto e mezzo*, 1963) nos hable, de alguna manera, de ese siempre postergado vuelo hacia el firmamento de la ciencia-ficción que podía haber emprendido un autor de tan irreplicable mirada fantástica como Fellini. Su **Satyricon** (*Fellini-Satyricon*, 1969) demuestra, de hecho, que no podría concebirse un adaptador al cine de los universos de Gene Wolfe más adecuado que este traductor en clave mesmérica del verbo elegíaco de Petronio. **La ciudad de las mujeres**, revisión pesadillesca del sueño del harén de **Ocho y medio**, a la vez que anti-utopía ambigüamente misógina, supuso su mayor grado de acercamiento a las directrices del género, aunque también devino uno de sus trabajos más insatisfactorios a causa de una formulación visual intermitentemente desaliñada y cierto recurso al chiste fácil.

## Ciudad de los niños perdidos, La

(*La cité des enfants perdus*, 1995). Francia.  
Dir.: Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro

El segundo largometraje de Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro -este último, uno de los creadores más vanguardistas de la revista *Metal Hurlant*- supuso una interesante *amplificación* de ese estilo personal inaugurado con **Delicatessen** (*Delicatessen*, 1991). Con una estética de ciencia-ficción pionera modelo Julio Verne y un tono de cuento de hadas para adultos, el film describe el viaje onírico que una suerte de ogro con el corazón de oro (Ron Perlman) emprende en compañía de una niña (Judith Vittet) para recuperar a su hermano, que ha sido raptado, junto a otros niños, por un oscuro científico (Daniel Emilfork) empeñado en rejuvenecer alimentándose de sueños ajenos. Clones, ciclopes, brujas siamesas y otros prodigios conviven en esta ficción de poderosa fuerza poética, enriquecida con una extraordinaria partitura de Angelo Badalamenti.

## Conquista del Polo, La

(*La conquête du Pôle*, 1912). Francia. Dir.: Georges Méliès

Un aerobús rematado en cabeza gallinácea conduce a los expedicionarios liderados por el profesor Maboul (Georges Méliès) rumbo al Polo Norte, donde se toparán con un gigante de hielo que devorará a uno de ellos para, al rato, escupirlo a requerimiento de sus compañeros. Los viajeros regresarán triunfalmente a su destino

tras un paseo por los hielos perpetuos. Intento de ir un poco más allá en la senda abierta por **Viaje a la Luna** (*Le voyage dans la Lune*, 1902), a la vez que canto del cisne del Méliès narrativamente más ambicioso, el film topó con la incompreensión del público de la época, que empezaba a descubrir las posibilidades narrativas del montaje a través de los primitivos *westerns* llegados de Estados Unidos y que, inevitablemente, firmaron la sentencia de muerte a la barroca y excesivamente teatral gramática de los *tableaux vivants* del maestro francés.

## Day of the Triffids, The

(1963). Gran Bretaña. Dir.: Steve Sekely

Una lluvia de meteoritos deja ciega a casi toda la humanidad, que aún tendrá que afrontar una desgracia peor: la tormenta ha traído consigo a una mortífera especie de vegetales extraterrestres que invadirán el planeta. Un oficial de la marina (Howard Keel) encabezará un grupo de supervivientes dispuesto a repeler la amenaza. Adaptación de una de las más celebradas novelas del clásico John Wyndham -inspirador de **Village of the Damned** (1960) y su secuela-, la película no podía contar con un mejor material de partida, pero innumerables problemas de producción y opciones narrativas más que dudosas -entre ellas, la inclusión de interludios románticos- segaron de raíz las mejores posibilidades de la propuesta.

## Delicatessen

(*Delicatessen*, 1991). Francia.  
Dir.: Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro

En un futuro indeterminado -que, de alguna manera, recuerda a la Francia de posguerra-, un destartado edificio se convierte en microcosmos paradigmático: un payaso triste (Dominique Pinon) y una desvalida violoncelista (Mari-Laure Dougnac) iniciarán una historia de amor ante la severa mirada del padre de la chica, el oscuro carnicero (Jean-Claude Dreyffus), que alimenta a los inquilinos con carne humana. Entretanto, una Resistencia subterránea -los Troglodistas- hará lo posible por tomar el edificio. Hermanando el sentido del humor matemático y cerebral de Jacques Tati con el desquiciado formalismo de los dibujos animados de Tex Avery, Jeunet y Caro debutaron en el largometraje con esta fragmentaria comedia del absurdo que bien podría considerarse el equivalente dadaísta del *13 Rue del Percebe* de Francisco Ibáñez y que finalmente revelaba ser mucho más que la mera suma de sus deslumbrantes partes.

## Diabolik

(*Diabolik*, 1967). Italia-Francia. Dir.: Mario Bava

Homenajeada por los Beastie Boys en uno de sus *videoclips*, esta adaptación de los *fumetti* de las herma-

nas Giussani es una estimulante irregularidad en la filmografía de Mario Bava, que se alejaba de su proverbial dominio de la ética y la estética del terror moderno para abordar, sin renunciar a su voz autoral, una dinámica aventura *pop* que reformulaba el espíritu de los viejos seriales. Evolución tecnológica de *Fantomas*, *Diabolik* (John Phillip Law), ladrón enfundado en sofisticado traje de cuero blanco, sabotea la política económica italiana y acaba siendo víctima de su desbocada lujuria por el vil metal, en el curso de un espectáculo visual ultramoderno recorrido por un erotismo fetichista y un sentido estético abrumador.

## Doctor Mabuse, El

(*Dr. Mabuse*, 1921). Alemania. Dir.: Fritz Lang

Definido por el actor que le dio vida, Rudolf Klein-Rogge, como "*el motor de la destrucción*", Mabuse, personaje que creara el escritor Norbert Jacques en un relato por entregas, pervierte el arquetipo del villano de serial para convertirlo en metáfora de largo alcance. El doctor Mabuse, plenamente consciente de las implicaciones sociales y políticas de sus acciones como agente del caos, puede ser interpretado, en un primer nivel de lectura, como figura premonitoria de esa Alemania totalitaria que no tardaría en germinar, pero también como una suerte de contrafigura perversa del propio cineasta -la escena de la hipnosis colectiva en el teatro resulta muy elocuente en este sentido-. Estructurado en dos partes -**El doctor Mabuse, el jugador e Infierno de crímenes**-, el film narra el enfrentamiento entre el villano del título y su perseguidor, el juez Wenk (Bernhard Goetzke), con el telón de fondo de la desintegración moral del país. En suma, una pionera utopía negativa. Lang volvió al personaje en otras dos ocasiones: **El testamento del Dr. Mabuse** (*Das Testament des Dr. Mabuse / Le testament du Dr. Mabuse*, 1933) y **Los crímenes del doctor Mabuse** (*Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*, 1960).

## Drácula contra Frankenstein

(1971). España-Francia.  
Dir.: Jesús Franco

Una de las más desbocadas aproximaciones de Jesús Franco al universo de los monstruos clásicos. El doctor Frankenstein (Dennis Price), con la ayuda de su criado Morpho (Luis Barboo), resucita al conde Drácula (Howard Vernon) para doblegar al mundo. La propia criatura del doctor Frankenstein (Fernando Bilbao) y el hombre-lobo no tardarán en sumarse a este cóctel de monstruos en clave *pop* que asume, con total libertad de movimientos, influencias del cómic de la época y del dibujo animado. El film se abre con una primera hora de alto riesgo en la que el director prescinde de todo diálogo y se cierra con un clímax que convierte su arbitrariedad en transgresora bandera. Denostada en el momento de su estreno, **Drácula contra Frankenstein** se ha con-

vertido en una reivindicada muestra de la línea más auto-irónica de la filmografía franquiana.

## Elemento del crimen, El

(*Forbrydelsens Element*, 1984).  
Dinamarca. Dir.: Lars Von Trier

El bautismo de fuego de Lars Von Trier, uno de los talentos más indomables del moderno cine europeo. En una Europa devastada que la cámara del cineasta retrata en desconcertantes tonos ambarinos, un detective (Michael Elphick) investiga una siniestra cadena de asesinatos, siguiendo una metodología empática que acabará propiciando su identificación con el asesino. Un ambiente claustrofóbico y apocalíptico -que llevó a algunos críticos a invocar el nombre de J.G. Ballard-, un pirotécnico formalismo -que le debe mucho al Orson Welles de **Sed de mal** (*Touch of Evil*, 1958)- y un ritmo tan moroso como hipnótico -bajo el que late la influencia de Andrei Tarkovski- convirtieron al film en un debut tan referencial como innovador, un tributo a la tradición que no tardaba en transformarse en una invitación a adentrarse por sendas -conceptuales y formales- inexploradas.

## Espía que me amó, La

(*The Spy Who Loved Me*, 1977).  
Gran Bretaña. Dir.: Lewis Gilbert

La etapa de la serie Bond en que el estólido Roger Moore se hizo cargo del personaje estuvo marcada por la progresiva aparatosidad de su concepción visual y por el no menos creciente énfasis en las posibilidades auto-irónicas -cuando no directamente paródicas- de la saga. Tercera aventura de 007 protagonizada por Moore, **La espía que me amó** resume lo mejor de la etapa, subrayando los vuelos más fantásticos de este enfrentamiento con un villano *pulp*, el multimillonario Karl Stramberg (Curd Jürgens), que pretende acabar con toda vida sobre la superficie terrestre para gobernar el mundo desde su reino submarino. La presentación en sociedad del fantástico villano Tiburón (Richard Kiel) y los espectaculares decorados de Ken Adam suman virtudes a un encadenado de escenas de choque que todavía no había caído en el adocenamiento de títulos posteriores.

## Éstos son los condenados

(*The Damned*, 1963). Gran Bretaña. Dir.: Joseph Losey

A pesar de que el encuentro entre Joseph Losey y la productora Hammer distó de ser armónico -el cineasta no pudo controlar el montaje final y el estreno del film se retrasó dos años-, **Éstos son los condenados** merece ser considerado no sólo como uno de los títulos mayores de la ciencia-ficción británica de post-guerra, sino

también como una de las más extrañas perlas en el catálogo de la productora. Con una textura de largo alcance simbólico, la trama convoca a un heterogéneo grupo de personajes -una escultora (Viveca Lindfors), una pareja de enamorados (MacDonald Carey y Shirley Anne Field) y el líder de una banda de motoristas (Oliver Reed)- alrededor de un macabro hallazgo: un proyecto científico secreto que prepara a un grupo de niños aislados para sobrevivir a una quimérica catástrofe nuclear. Una perturbadora, sutil, inquietante y un tanto gélida aproximación al tema de la inocencia sojuzgada.

## Experimento del doctor Quatermass, El

(*The Quatermass Experiment*, 1955).  
Gran Bretaña. Dir.: Val Guest

La película que determinó el futuro de la Hammer, que, a partir del éxito de esta adaptación de la teleserie creada por Nigel Kneale en 1953 para la BBC, centró en el fantástico su hasta entonces heterogéneo interés por el cine popular. Integrada por seis episodios de media hora de duración retransmitidos en directo, la serie presentaba a un Quatermass más humano y menos obsesivo que el que inmortalizaría Brian Donlevy en la gran pantalla. Verdadero azote de alienígenas, Quatermass se enfrenta en el film al único superviviente de una expedición espacial, que ha regresado a la Tierra con un parásito del espacio exterior que le transformará en una horrenda mutación. Partiendo de claras influencias de la coetánea ciencia-ficción paranoica americana, la primera aventura de Quatermass intentó forjar un imaginario fantástico estrictamente británico, como ilustra ese espectacular climax en la catedral de Westminster, que, no obstante, traicionó el dramático espesor humano que ese enfrentamiento final tenía en el original televisivo.

## Fahrenheit 451

(*Fahrenheit 451*, 1966). Gran Bretaña.  
Dir.: François Truffaut

En el desolador futuro imaginado por Ray Bradbury en su primera novela, publicada en 1951, la literatura es perseguida inquisitorialmente por ser considerada un vehículo difusor de ideas peligrosas. Las brigadas de bomberos queman libros en grandes piras, mientras una resistencia de "hombres-libro" -empeñados en memorizar obras literarias palabra a palabra- intenta frenar la avalancha de olvido. François Truffaut llevó a su terreno la ciencia-ficción humanista y atravesada de esquemático moralismo de Bradbury en una estrategia que sumaría ambigüedad a la resolución final, pero que adensaría la humanidad de algunos personajes-clave, pervirtiendo la mirada anti-utópica del original. Gélida y parcialmente insatisfactoria, la película -aislada incursión

de Truffaut en el género, si se exceptúa su trabajo como actor en **Encuentros en la tercera fase** (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977)- tuvo su mejor baza en la económica plasmación visual de ese futuro, magníficamente fotografiado por Nicolas Roeg.

## Fata Morgana

(1965). España. Dir.: Vicente Aranda

Uno de los trabajos más perdurables de la Escuela de Barcelona, debido a un Vicente Aranda con una escritura cinematográfica claramente *pop* -en la que latían influencias de la publicidad, del cine de géneros y de la historieta más deconstructiva- y a un Gonzalo Suárez que aportó al guión abundantes elementos de su singular obra literaria y un personalísimo tono de lúdica surrealidad. En una ciudad desolada a causa "*de lo que sucedió en Londres*", una modelo, Gim (Teresa Gimpera), es objeto de diversos intentos de asesinato. Un asesino ciego (Antonio Ferrandis) y un detective (Martí) encargado de proteger a la potencial víctima recorrerán los desconcertantes fotogramas de este film equidistante del tributo y la parodia a las vanguardias que aportó al cine español una inédita aureola de sofisticación visual e intelectual.

## The Fiend Without a Face

(1957). Gran Bretaña. Dir.: Arthur Crabtree

El cine británico no había impostado las maneras del cine de serie B americano de los años 50 de manera tan transparente como en este trabajo de Arthur Crabtree -director, al año siguiente, de la sádica **Los horrores del museo negro** (*Horrors of the Black Museum*, 1959)-. El film, que, en principio, nació para seguir la estela del éxito de **El experimento del doctor Quatermass** (1955), narra la historia del inventor (Kyanston Reeves) de un ingenio capaz de dotar a los pensamientos de materialidad física que, inevitablemente, acabará desmandando, por error, lo peor de sí mismo en forma de voraces cerebros de afán vampírico. La imaginería casi surrealista del film -con esos cerebros propulsados por espina dorsal y animados por *stop motion* en algunas tomas- y el tono histérico de su climax final han acabado convirtiendo este título modesto en poderosa obra de culto.

## Final Programme, The

(1974). Gran Bretaña. Dir.: Robert Fuest

La siempre conflictiva relación entre la literatura de ciencia-ficción y su equivalente filmico podría ser ilustrada perfectamente por este título, adaptación de la primera novela de la tetralogía de Jerry Cornelius creada por el ambicioso y radical escritor Michael Moorcock.

L  
ou  
li  
de  
be  
la  
m  
in  
m  
de  
su  
es  
  
Em  
clá  
Ray  
mai  
pha  
Go  
the  
tien  
gén  
ca c  
-Fl  
Ziel  
ría l  
pers  
rista  
lla a  
yuge  
título  
los fi  
  
La pe  
Frank  
La pr  
realiz  
a lo la  
de ca  
Frank  
este tí  
y tend  
las te  
sanato  
discip  
to, col  
gencia  
cional.



La ironía, la sofisticación y la riqueza de lecturas del original literario queda reducida en manos de Fuest -realizador de diversos episodios de **Los vengadores**, antes de lograr el éxito de culto de **El abominable doctor Phibes** (*The Abominable Doctor Phibes*, 1971) y su secuela - a un juego cómplice tendente al guiño obvio y, finalmente, al inoportuno destello paródico. La espectacular imaginaria eleva un tanto el resultado final, pero no remedia que las posibilidades del personaje -una suerte de cínico Bond futurista del "Swinging London": en suma, el ancestro "serio" de Austin Powers- resultasen escandalosamente desaprovechadas.

## Flash Gordon

(*Flash Gordon*, 1980). Gran Bretaña.  
Dir.: Michael Hodges

Emblema del clasicismo más formalista en la historieta clásica americana, el *Flash Gordon* creado por Alan Raymond llegó por primera vez a la gran pantalla de la mano del serial homónimo dirigido por Frederick Stephani en 1936, que contaría con dos secuelas -**Flash Gordon's Trip to Mars** (1938) y **Flash Gordon Conquers the Univers** (1940)- y que se erigiría durante mucho tiempo en canónica manifestación cinematográfica del género de la *space opera*. Tan arrevistada en su estética como el *séxplot* que la precediera seis años antes -**Flesh Gordon** (1974), de Michael Benveniste y Howard Ziehm-, esta versión *camp* firmada por Hodges revisitaría la línea argumental de las primeras historietas del personaje en un registro capaz de incomodar a los puristas, pero que no impidió que cristalizaran en la pantalla algunas imágenes de atractivo tan áspero como subyugante. El productor Dino De Laurentiis cerró con este título una impremeditada trilogía *kisteh* cuyos otros títulos fueron **Barbarella** y **Diabolik**.

## Frankenstein and the Monster from Hell

(1973). Gran Bretaña. Dir.: Terence Fisher

La película que cerró, a la vez, el ciclo hammeriano de Frankenstein y la carrera del impecable Terence Fisher. La productora británica -y las labores combinadas del realizador y el guionista Anthony Hinds- puso el acento a lo largo del ciclo en la progresiva desintegración moral de cariz romántico -o claramente byroniano- del doctor Frankenstein. El proceso llegaría a su culminación en este título áspero, recorrido por acentos melodramáticos y tendente a la tragedia. Un seguidor (Shane Briant) de las teorías del barón Frankenstein es encerrado en un sanatorio mental regentado por éste: juntos, maestro y discípulo intentarán llevar a cabo un último experimento, colocando el cerebro de un interno de enorme inteligencia en el cuerpo de un ser deforme de fuerza excepcional.

## Gibel sensaty

("Sensación de pérdida", 1935). URSS.  
Dir.: Aleksander Andreievsky

El término "robot" entró en el imaginario de la ciencia-ficción de la mano del escritor checo Karel Capek, que le otorgó su sentido arquetípico en la obra teatral *R.U.R* -siglas de Robots Universales de Rossum-. Antonin Artaud quiso llevarla a escena en 1924, pero fue finalmente adaptada al cine por Aleksander Andreievsky en este film, donde se trasladaba a la pantalla el vodevil humor del original. Los "robots" concebidos por Capek son andróides sin sentimientos creados para el trabajo duro que, en el transcurso de la acción, entrarán en conflicto con sus jefes al plantear la posibilidad de autogestionar el progreso tecnológico. En 1948, Otakar Vavra firmaría otra adaptación de una obra de Capek: la notable **Krakatit**.

## Gólem, El

(*Der Golem*, 1920). Alemania.  
Dir.: Paul Wegener y Carl Boese

Compartiendo con Carl Boese las labores de dirección, Paul Wegener volvió a encarnar al sobrenatural hombre de piedra de la vieja leyenda praguense seis años después de haber asumido por primera vez el papel a las órdenes de Henrik Galeen en el film homónimo de 1914. Acentuando la fidelidad a la fuente folclórica original, Wegener y Boese forjaron uno de los títulos mayores del expresionismo alemán, armonizando una contrastada fotografía de Karl Freund, unos decorados de Hanns Poelzig entendidos como espacio subjetivo, unos muy competentes efectos especiales y una buscada teatralidad en las interpretaciones. Invocado por un rabino para liberar a los judíos de Praga de la tiranía de Rodolfo II, el Gólem será posteriormente manipulado por el criado Famulus para secuestrar a la hija de su patrón. Una niña acabará inocentemente con la amenaza, acunando una situación-tipo -la inocencia frente al monstruo- que reaparecería en títulos como **El vampiro de Düsseldorf** (*M-Eine Stadt einen Mörder*, 1931), de Fritz Lang, o **El doctor Frankenstein** (*Frankenstein*, 1931), de James Whale.

## Gota de sangre para morir amando, Una

(1973). España. Dir.: Eloy de la Iglesia

La respuesta española a **La naranja mecánica** (*A Clockwork Orange*, 1971), de Stanley Kubrick. Un trabajo que, por su naturaleza emulativa, fue objeto de rechazo crítico en la época, pero que sintetiza a la perfección la extravagante poética de su autor, Eloy de la Iglesia, uno de los cineastas clave del cine español de la Transición.

En un futuro que tiene mucho de extrapolación del presente tardó-franquista, los caminos de una peligrosa banda juvenil y de una enfermera (Sue Lyon) convertida en mantis religiosa de ribetes fascistas confluyen en una ambigua reflexión sobre la violencia pura y la violencia institucional. Algunas notas de extraño y negrísimo humor y explícitos homenajes a su obvio modelo enriquecen un film de errático mensaje pero palpable valentía.

## Gritos en la noche

(1961). España-Francia.  
Dir.: Jesús Franco

A través de un alquímico equilibrio entre tradición y modernidad, entre la influencia visual del expresionismo y cierta vocación lúdico-transgresora a la hora de mezclar tonos y géneros, Jesús Franco obtuvo el primer título mayor de su trayectoria, que, a su vez, inspiraría un modelo de cine fantástico europeo en el que elementos del terror y la ciencia-ficción entrarían en fértil diálogo con una estética de lo explícito asociada a la representación del erotismo y la violencia. El Dr. Orloff (Howard Vernon), el personaje más clásico de la mitología franquiana, vivió en este film su bautismo de fuego, como el científico que intenta restablecer la belleza perdida de su hija asesinando a chicas jóvenes con la ayuda de su criado Morpho (Ricardo Valle).

## Grosse Verhau, Die

(1970). RFA. Dir.: Alexander Kluge

En el año 2034, la Compañía del Canal de Suez controla las comunicaciones, el comercio y el tejido social de la galaxia tras las severas sacudidas históricas que han tenido lugar con el cambio de milenio. La situación propicia, no obstante, un caótico estado de anárquica beligerancia entre pequeños empresarios y neo-bucaneros que no hace sino perpetuar el monopolio. Concebida como un vitriólico fresco socio-político del futuro, habitado por individuos de altísima preparación técnico-científica pero desarmante elementalidad espiritual, esta desconcertante comedia nació como satírica respuesta a la ambición conceptual de **2001: Una odisea del espacio** (2001: *A Space Odyssey*, 1968) para acabar convirtiéndose en un pequeño clásico de culto reivindicado por buena parte de la crítica especializada.

## Hardware, programado para matar

(*Hardware*, 1990). Gran Bretaña. Dir.: Richard Stanley

El sudafricano Richard Stanley se ha convertido en uno de los "malditos" del cine fantástico más reciente, a lo

largo de una carrera tan poco prolífica como fecunda en conflictos con la industria. En esta *opera prima*, que delataba quizás en exceso la formación videoclíper de cineasta, Stanley propone una esquemática fantasía cibernética en la que una joven escultora (Stacey Travis) se enfrenta a una de sus creaciones, que ha cobrado combativa vida propia merced a algunos componentes que procedían de un ingenio militar diseñado para matar, el robot Mark 13. De débil contenido, pero avasalladora puesta en escena, la película sería una ruidosa carta de presentación: **Dust Devil** (1992), el posterior ejercicio de horror metafísico firmado por Stanley, confirmaría sólo parcialmente las promesas contenidas en este debut.

## Hasta el fin del mundo

(*Until the End of the World*, 1991).  
Alemania-Australia-Francia. Dir.: Wim Wenders

Como años antes habían hecho Godard, Resnais y Truffaut, el alemán Wim Wenders se acercó a los estilemas del cine de ciencia-ficción para convertirlos en un eficaz instrumento de indagación en sus obsesiones autorales. El film, sin duda el proyecto más caro y ambicioso de su carrera, sitúa su acción en el umbral del cambio de milenio, y se abre narrando una rocambolesca persecución sentimental, sobre el telón de fondo de una sociedad hipertecnificada donde la sobresaturación de informaciones e imágenes relativiza -e incluso anula- distancias y fronteras. Avanzada la acción, el film mudará por completo su tono, dirigiendo su discurso narrativo hacia una pesimista reflexión meta-lingüística sobre el poder narcótico de la imagen. Irregular y pretenciosa, errática en su tono, la película contiene, no obstante, abundantes estímulos conceptuales y puntuales destellos de brillantez visual.

## Héroes del tiempo, Los

(*Time Bandits*, 1981). Gran Bretaña. Dir.: Terry Gilliam

Una banda de enanos pendencieros le ha robado al mismísimo Dios el mapa de la Creación y aprovecha las goteras del espacio-tiempo para robar a destacadas figuras históricas. Un niño solitario (Craig Warnock), cuyos padres viven sumidos en un cómodo infierno de estulticia y consumismo, se unirá a la banda, viviendo una hiperbólica aventura en este primer título de la "trilogía de los soñadores" concebida por el ex-Monty Python Terry Gilliam. Infrecuente ejemplo de cine familiar con sobrecarga de contenido y abundantes estímulos para el espectador adulto, el film confirmó la capacidad del cineasta para elaborar un personalísimo discurso cinematográfico tras la anti-utopía medieval de **La bestia del reino** (*Jabberwocky*, 1977) y su importante labor como animador *cut-out* en el seno de la legendaria formación cómica Monty Python.

## Hombre vestido de blanco, El

(*The Man in the White Suit*, 1951). Gran Bretaña.  
Dir.: Alexander MacKendrick

Soberbia comedia de la Ealing con pretexto fantástico que ahonda en las implicaciones sociales de un hallazgo científico -una fibra textil indestructible, inmune a manchas y rasgaduras- capaz de amenazar el *status quo* de un entorno esencialmente conservador. Combinando las referencias paródicas a uno de los lugares comunes del género -el *mad doctor* o científico loco, aquí revisitado como inventor idealista y excéntrico- con un tono de sátira social de hondo calado, el film, basado en una obra teatral del guionista Roger MacDougall, explota a conciencia la carga simbólica de sus imágenes -el pristino traje del protagonista (Alec Guinness) enfrentado a las lúgubres vestimentas de sus oponentes capitalistas- y demuestra que la ligereza puede ser un buen disfraz para los discursos más complejos.

## Hotel eléctrico, El

(*L'hôtel électrique*, 1908). España.  
Dir.: Segundo de Chomón

En su primer estadio evolutivo, el cine de ciencia-ficción -antes de erigirse en género cinematográfico plenamente legitimado en los 50-, se iba esbozando en forma de cortometrajes que utilizaban la idea del progreso científico como excusa cómica. En este trabajo, que inspiró al norteamericano Stuart Blackton un film de corte similar -*The Haunted Hotel* (1907)-, Segundo de Chomón, aventajado discípulo de Georges Méliès, describe, sirviéndose de una rudimentaria animación *stop motion*, el funcionamiento de un hotel completamente automatizado. La pérdida de control de los objetos, con su climática rebelión contra los huéspedes, sugerirá esa desconfianza en las bondades de la ciencia que el género explotaría a fondo en su posterior desarrollo. En 1906, Chomón se trasladó temporalmente a París para desarrollar su trabajo en el seno de la Pathé, productora madre de Hispanofilm.

## James Bond contra Goldfinger

(*Goldfinger*, 1964). Gran Bretaña. Dir.: Guy Hamilton

Tercer título de la saga cinematográfica protagonizada por el agente 007 y adaptación -libérrima en pro del sentido del espectáculo- de la séptima novela que Ian Fleming dedicó al personaje. El villano Goldfinger (Gert Fröbe) intenta contaminar todo el oro de Fort Knox, pero 007 (Sean Connery) y la ambigua chica-Bond Pussy Galore (Honor Blackman) conseguirán frustrar sus propósitos en esta aventura que reunió algunos de los momentos más perdurables de la serie -las apariciones del secuaz oriental Oddjob (Harold Sakata), la virilidad del héroe amenazada por un rayo láser...- y que sentó las bases de un moderno modelo de cine de aventuras,

marcado por la fetichización de escenarios, objetos y aditamentos tecnológicos. La imagen de Shirley Eaton bañada en oro que aparece en las primeras escenas del film es casi una glosa de esa erotización del objeto de poderosa influencia en el género.

## Jetée, La

(1962). Francia. Dir.: Chris Marker

La fuente de inspiración para la soberbia *Doce monos* (*Twelve Monkeys*, 1995), de Terry Gilliam, aunque algunas de sus sugerencias conceptuales también pudieron calar hondo en títulos de mayor orientación comercial, como los que componen las respectivas sagas de *Terminator* (*Terminator*, 1984 / 1991), de James Cameron, y *Regreso al futuro* (*Back to the Future*, 1985 / 1989 / 1990), de Robert Zemeckis. Integrado casi exclusivamente por imágenes estáticas -casi una fotonovela del universo paralelo-, el film sitúa su acción en un París post-apocalíptico, cuyos habitantes viven refugiados bajo tierra. El tiempo ha perdido su secuencialidad y el protagonista, H (Davos Hanich), obsesionado por el recuerdo de un rostro de mujer en el aeropuerto de Orly, se someterá a un experimento de viaje en el tiempo para intentar restaurar el presente. Una obra irrepetible cuyo poder de fascinación crece a cada segundo. El único trabajo narrativo del maestro del cine ensayístico Chris Marker.

## Juego de la guerra, El

(*The War Game*, 1965). Gran Bretaña.  
Dir.: Peter Watkins

¿Puede el género documental hablar del futuro? El británico Peter Watkins resolvió la aparente paradoja en este film -originalmente producido para la televisión, pero censurado por la BBC por su crudeza- al crear un ejercicio de simulación informativa, conjugado en presente, sobre las consecuencias de un ataque nuclear sobre la ciudad de Kent. Obviando las causas socio-políticas que desembocaron en el hecatombe, el cineasta centra su atención en sus más lacerantes consecuencias sobre la población, documentando con minuciosa frialdad tanto la agonía de las víctimas como el resquebrajamiento del orden social. Un "*documental del futuro*", como lo definió el propio Watkins, que, veinte años más tarde, fue el modelo inspirador del impacto coyuntural de *El día después* (*The Day After*, 1983).

## Kamikaze 1999

(*Le dernier combat*, 1982). Francia. Dir.: Luc Besson

Premiada en los festivales especializados de Sitges, Avoriaz y Oporto, esta primera película del francés Luc Besson, rodada en blanco y negro y sin diálogos, des-

cribe un futuro post-apocalíptico en el que la abolida civilización ha dado paso a un orden tribal, primitivo. Combinando planteamientos estéticos propios de la generación de historietistas de *Metal Hurlant* con unas ideas que podrían derivar de la poética de J.G. Ballard -los supervivientes han perdido la facultad del habla y sus motores en este paisaje desolado son sus necesidades primarias: comida y compañía-, Besson acaba elaborando un relato sobre el renacimiento de la civilización no exento de carga poética. La austeridad de los planteamientos de producción -situados a años luz de los posteriores trabajos del cineasta- no impide que ésta sea la obra más elocuente de Besson.

## Lemmy contra Alphaville

(*Alphaville*, 1965). Francia. Dir.: Jean-Luc Godard

Creado por el escritor Peter Cheyney y convertido por el cine de género francés en icono popular con los rasgos de Eddie Constantine, Lemmy Caution sólo fue uno de los muchos elementos de la cultura popular que canibalizó Jean-Luc Godard en esta libérrima, estimulante y radical aproximación a la ciencia-ficción. Para el director de *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1964), el género es tan sólo un filtro a través del cual puede descifrarse el presente: el París futuro al que llega el agente intergaláctico Lemmy Caution en busca del malvado Dr. Von Braun (Howard Vernon) no es más que el París de los 60 convenientemente deconstruido. Una argumentación de corte poético es lo que permitirá al héroe derrotar al superordenador que ha eliminado -por pura sustitución lingüística- la emotividad en las vidas de los ciudadanos del lugar. Un trabajo sobrecargado de alicientes que revela a un Godard en completo estado de gracia.

## Línea de la muerte, La

(*Death Line*, 1972). Gran Bretaña. Dir.: Gary Sherman

Una serie B de atrevido punto de partida e implacable desarrollo: una comunidad primitiva y tribal que practica el canibalismo como hábito de supervivencia late bajo el civilizado suelo de la ciudad de Londres. Las obras realizadas en 1892 para una ampliación del metro londinense sepultaron en vida a un grupo de hombres y mujeres que lograron sobrevivir excavando túneles en las paredes de su mausoleo accidental y olvidando los tabúes de su abolida condición civilizada. Atmosférica y rigurosa en su gradación de golpes de efecto, la película esquiva las expectativas del público proponiendo un discurso tan agresivo como inquietante: la ordenada existencia de superficie resulta más deshumanizada que esa brutal vida subterránea en la que, a pesar de todo, la emoción humana -el sentimiento, en definitiva- ha sobrevivido a las mayores adversidades.

## Luch smerti

("El rayo mortal", 1925). URSS. Dir.: Leo Kuleshov

Autor a contracorriente en el contexto del cine soviético de la época, Leo Kuleshov fue un cineasta con la mirada puesta en la todavía incipiente tradición del cine-espectáculo americano y otras formas de cultura popular ajenas a todo carácter doctrinario. Con guión de su colega Vsevolod Pudovkin -que también encarnó al villano de la función y participó en el diseño de decorados-, **Luch smerti** utiliza los mecanismos narrativos de los seriales americanos para narrar la lucha entre revolucionarios y fuerzas reaccionarias por el control de una sofisticada arma. Un ritmo frenético y una puesta en escena cargada de inventiva y dinamismo visual garantizaron la perpetua modernidad de este clásico pionero que las autoridades soviéticas consideraron carente de seriedad.

## Mala sangre

(*Mauvais Sang*, 1986). Francia. Dir.: Léos Carax

El antídoto para curar la epidemia que, en el año 2058, está matando a todos aquellos que practican el sexo sin amor es el peculiar *macguffin* de esta película de autor disfrazada de *thriller* sutilmente futurista, segundo trabajo del inclasificable Léos Carax, que había debutado con la ultra-romántica **Chico conoce chica** (*Boy Meets Girl*, 1983). Una banda de malhechores reclutará a un joven vagabundo (Denis Lavant) para robar el antídoto en el curso de una narración que prestará menos atención a su discurso que a su forma, revelándose, finalmente, como un deslumbrante juguete multirreferencial -las presencias del historietista Hugo Pratt y del actor Michel Piccoli en el reparto tienen un valor icónico- movido por el puro placer de hacer cine. Una celebración del cine como fin en sí mismo.

## Maldición de Frankenstein, La

(*The Curse of Frankenstein*, 1957).  
Gran Bretaña. Dir.: Terence Fisher

La película cuyo aplastante éxito de público acabaría consolidando el liderazgo de la británica Hammer como productora especializada en cine fantástico. Fue, asimismo, el punto de partida de la reescritura hammeriana de los mitos clásicos del cine de horror de la Universal: una reescritura marcada por una poética de lo explícito que bebería en las fuentes del *Grand Guignol* francés, subrayaría el subtexto erótico del género y ahondaría en sus más perturbadoras implicaciones morales. El auténtico monstruo de esta versión no es la desvalida criatura (Christopher Lee), sino su creador, el doctor Frankenstein (Peter Cushing), contemplado por el guionista Jimmy Sangster como un ser amoral y deshumanizado, sin otra emoción que ese amor-pasión por la ciencia capaz de volatilizar tabúes.

## Maldición de Frankenstein, La

(1972). España-Francia.  
Dir.: Jesús Franco

El doctor Frankenstein (Dennis Price) y su criatura (Fernando Bilbao), el conde Cagliostro (Howard Vernon) y su poder hipnótico y una enigmática mujer pájaro (Anne Libert) se dan cita en este cóctel que prolongaba e hiperbolizaba la propuesta lúdica de la precedente **Drácula contra Frankenstein**. La influencia de la historieta erótica italiana de la época -con la *Valentina* de Guido Crepax a la cabeza- resulta evidente y propicia la radical destrucción de la narrativa convencional que, en manos de Franco, se revela más festiva que movida por un severo afán de experimentación. Lina Romay, la musa del cineasta, hizo su primera aparición en la filmografía franquiana en el breve papel de una gitana.

## Man Who Fell to Earth, The

(1974). Gran Bretaña. Dir.: Nicolas Roeg

La escritura visual discontinua, abrupta, poética, fascinada por el simbolismo y por la yuxtaposición rimada de imágenes de Nicolas Roeg se adapta a la perfección a las exigencias formales del cine fantástico, género que el cineasta ha visitado sólo ocasionalmente y casi siempre de modo lateral. En este caso, se ajusta también como un guante a la mirada extraterrestre del protagonista (David Bowie), un alienígena que escoge la Tierra como estación de paso para salvar a su planeta. El visitante acabará siendo el sujeto de un aterrizaje moral -emparentado a la caída de Ícaro- en su recién estrenada condición humana que le llevará a perder su propia esencia existencial. Basada en una novela de Walter Tevis, la película combina una alta ambición argumental con un formalismo nada gratuito.

## Mandrágora

(*Alraune*, 1927). Alemania. Dir.: Henrik Galeen

La mejor adaptación de la novela de Hanns Heinz Ewers -llevada al cine en dos ocasiones en 1918 y posteriormente en 1930 y 1952- sobre el perturbador y perverso retoño (Brigitte Helm) de una prostituta y el semen de un ahorcado. Autor mimado por el régimen nazi -para el que compuso un himno-, Ewers se hizo eco en su texto, de manera quizás inconsciente, de las tensiones colectivas generadas por esa obsesión hacia la pureza de la raza que, reinterpretada en clave de malsano cuento de horror, sólo podía llevar a una inquietante conclusión: el nacionalismo es la prolongación política del incesto. En el film, el científico (Paul Wegener) responsable del experimento que ha dado a luz a la bellísima y erotizante -pero espiritualmente vacía- Mandrágora mantendrá con ésta un vínculo potencialmente incestuoso hasta ser

destruido por su propia criatura. El serial **Homunculus** (1916) de Otto Rippert fue el iniciador de esta obsesión por los seres artificiales y perfectos que nutriría el fantástico alemán de la época en transparente premonición de las inminentes sacudidas históricas que sufriría el país.

## Manos de Orlac, Las

(*Orlacs Hände*, 1925). Alemania. Dir.: Robert Wiene

Primera adaptación cinematográfica de la novela *Les mains d'Orlac*, del francés Maurice Renard. Un pianista (Conrad Veidt) que pierde las manos en un accidente ferroviario se somete a una operación en la que le serán trasplantadas las manos que pertenecieron a un asesino ejecutado. La obsesión que, a partir de ese momento, alimentará el personaje llevará el relato hacia el terreno del horror alucinatorio. Dirigida con mirada realista por Robert Wiene, autor de **El gabinete del doctor Caligari** (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919), la película tiene su mayor virtud en la excesiva y torturada interpretación de Conrad Veidt. Diez años más tarde, Karl Freund realizaría una adaptación más notable, morbosa y perversa de la novela en el seno de Hollywood.

## Max Headroom, un viaje al futuro

(*Max Headroom, 20 Minutes into the Future*, 1985).  
Gran Bretaña. Dir.: Rocky Morton y Annabel Jankel

Preludio de los personajes virtuales que invadirían, una década más tarde, la mitología del género, Max Headroom, *alter ego* falsamente digitalizado de un accidentado presentador de televisión, fue uno de los iconos de los 80. El personaje, antes de presentar en Channel Four su popular programa de *videoclips*, nació en este aparatoso telefilm -estrenado en algunos países en salas de cine- que, amén de explicar su génesis, trazaba un panorama futurista marcado por la alienación televisiva y por los letales efectos sobre la población de un revolucionario sistema de publicidad subliminal. Rocky Morton y Annabel Jankel crearon una especie de **Brazil** de bolsillo que inspiró también una serie de ficción de 15 capítulos, producida en asociación por la productora Lorimar y la ABC, con nuevas aventuras de este personaje pionero.

## Metrópolis

(*Metropolis*, 1926). Alemania. Dir.: Fritz Lang

Luis Buñuel la definió como "*dos películas pegadas por el vientre*". H.G. Wells la consideró como "*la película más boba jamás realizada*". No hay aficionado al género, no obstante, que hoy discuta su condición de gigantesco clásico, ni, por supuesto, su inabarcable in-

fluencia posterior. Rodada a lo largo de 16 meses con un presupuesto de 7 millones de marcos, la película tuvo su punto flaco en el débil guión de Thea von Harbou -rematado con una nota de concordia social de nula clarividencia-, pero supuso un radical tratamiento de choque en la concepción visual del género, merced a la brillantez combinada de Lang y de su técnico de efectos especiales Eugen Schuefftan. El anti-utópico futuro descrito en el film se ubica en el año 2000 y adopta la forma de una sociedad dividida según una especular oposición de contrarios: la clase dominante vive en un plácido edén, mientras, en el subsuelo, el proletariado se ha convertido en la mecánica y deshumanizada pieza de un engranaje atroz. La creación de una malvada réplica robótica de María (Brigitte Helm), la chica (obrero) que intenta mover las conciencias de los poderosos, abocará ese frágil equilibrio al caos. En 1984 se estrenó una versión remontada y coloreada del film con una banda sonora disco producida por Giorgio Moroder.

## Miss Muerte

(1965). España-Francia.  
Dir.: Jesús Franco

Uno de los mejores ejemplos tempranos de lo que algunos críticos norteamericanos han denominado "*el cine sexpresionista español de Jesús Franco*". Irma (Mabel Karr), la hija de un científico que fue ridiculizado por sus colegas antes de morir, se venga de estos utilizando como mano ejecutora a una bailarina de *striptease* (Estella Blain) controlada por hipnosis. Con espíritu de novela de a duro y un tratamiento visual de la iconografía pseudo-científica del género que tiende al onirismo, **Miss Muerte** es uno de los títulos más personales de Franco, rico en imágenes perdurables -casi siempre referidas a un maridaje de *eros* y *thanatos* de estirpe surrealista- y capaz de integrar la ironía sin renunciar a sus componentes más inquietantes.

## Mister Freedom

(1968). Francia. Dir.: William Klein

Si para el Kevin Smith de la infravalorada **Mallrats** (*Mallrats*, 1995), la mitología del superhéroe era una suerte de sustitutivo moderno del politeísmo grecolatino, el ex-fotógrafo de modas y prestigioso documentalista William Klein utilizó las virtualidades metafóricas del género en una dirección muy distinta: el superhéroe como epítome del infierno americano, como bandera de una estupidez con infulas colonizadoras. En el curso de un conclave de héroes occidentales, el americano Mr. Freedom (John Abbey) se verá en el trance de salvar a Francia de un grupo de supervillanos dispuestos a atentar contra la libertad de sus habitantes. El superhéroe llegará a la conclusión de que no tiene otro remedio que destruir el país entero. Una sátira coyuntural, resuelta con caligrafía *pop*, que hubiese podido llegar mucho más lejos.

## Moon 44

(1990). RFA. Dir.: Roland Emmerich

El modelo de cine-espectáculo americano inaugurado por la generación de George Lucas y Steven Spielberg estuvo siempre en el punto de mira de Emmerich durante esa temprana etapa alemana de la que este film se puede convertir en perfecto catálogo de vicios. Un afán de asfixiar la voz propia en medio de un violento ensamblaje de lugares comunes e ideas recibidas caracteriza la estética del cineasta, que aquí se propone unir dos géneros de raigambre viril -las películas de cárceles y las de academias militares- en un entorno de ciencia-ficción. En un futuro controlado por compañías mineras enfrentadas entre sí, un policía (Michael Paré) llega a una colonia planetaria para investigar unos misteriosos robos, encontrándose con un entorno recorrido por la violencia. Un representativo título del cine de ciencia-ficción esencialmente emulativo producido en Europa en las últimas décadas.

## Moonraker

(*Moonraker*, 1979). Gran Bretaña-Francia.  
Dir.: Lewis Gilbert

El agente 007 viaja, literalmente, al espacio en este undécimo título de la serie producido en pleno apogeo de la fiebre galáctica generada por el reputado clásico de George Lucas. Hugo Drax (Michael Lonsdale), un villano tan megalómano como el Stromberg de **La espía que me amó** -film del que **Moonraker** fotocopió más de un elemento-, pretende aniquilar a la pervertida raza humana y gobernar sobre un grupo de super-seres que vivirán en una estación espacial. Subrayando los aspectos más paródicos y grotescos de ese sentido del humor consubstancial al personaje y convirtiendo a Bond en una suerte de fuerza imbatible con un chascarillo siempre en la punta de la lengua, el film se erigió en una ración de espectáculo tan superficial como eficaz, irrespetuosa con el legado de Fleming pero dispuesta a saciar los más elementales apetitos del público. La ridícula redención amorosa del personaje de Tiburón (Richard Kiel) revela que, a esas alturas de la serie, poco importaban las cuestiones de coherencia interna.

## Muerte en directo, La

(*La mort en direct*, 1979). Francia-Alemania.  
Dir.: Bertrand Tavernier

Un hombre (Harvey Keitel) al que le ha sido implantada una cámara en el cerebro sigue a una enferma incurable (Romy Schneider) para que su fallecimiento puede ser retransmitido por televisión. La acción se ubica en un futuro cercano, donde la privacidad se ve asaltada por los agresivos medios de comunicación y los

avances médicos han acabado con toda muerte no natural. En ese contexto, la mirada morbosa del público, su necesidad de contemplar la muerte, necesita ser satisfecha de algún modo. Basada en la novela *The Continuous Katherine Mortenhoe*, de David Compton, este película desoladora, pesimista, triste y éticamente pudorosa en su tratamiento de la pornografía sentimental supone una consecuente toma de postura de Tavernier ante un género cinematográfico que, con frecuencia, ha descuidado el humanismo de su origen literario.

## Mujer en la Luna, La

(*Frau im Mond*, 1928). Alemania. Dir.: Fritz Lang

Los viajes interplanetarios con contemplados por vez primera con óptica realista en este film que estrenó -e incorporó al imaginario colectivo- las posibilidades dramáticas de la cuenta atrás. Con la asesoría técnico-científica de Willy Ley, Gustav Wolf, Josef Danilowats y Hermann Oberth y la colaboración en el apartado de efectos especiales del animador experimental Oskar Fischinger, Lang abordó un registro de pionera ciencia-ficción *hard* que, pese a contar con estimulantes ideas de partida -la homologación de la fiebre del oro con la conquista del espacio-, se vio lastrado por las limitaciones del guión de Thea von Harbou. En el film, una heterogénea expedición -integrada por una mujer (Gerda Maurus), sus jóvenes pretendientes (Willy Fristch y Gustav von Wangenheim), un buscavidas (Fritz Rasp), un profesor (Klaus Pohl) y un joven polizonte (Gustl Stark-Gstettenbauer)- llega a la Luna para explotar sus recursos minerales, sufre algunas bajas y acaba viendo sus expectativas reducidas a una mera lucha por la supervivencia.

## Nackte und der Satan, Die

(1959). RFA. Dir.: Victor Trivas

Un sádico *mad doctor* (Horst Frank) mantiene la cabeza cortada de uno de sus colegas (Michel Simon) con vida en esta extraña pesadilla científica dirigida por el cineasta de origen ruso Victor Trivas -cuya carrera se desarrolló entre Alemania, Estados Unidos y Francia-. El villano de la función intentará que su mutilada víctima le ayude en su propósito de obtener una mujer perfecta, trasplantando la cabeza de una enfermera tullida en el cuerpo de una bailarina de *striptease*. Lugar común ya explotado por la ciencia-ficción americana de los 50, la idea de la cabeza seccionada con vida propia contó en esta ocasión con el lujo irreplicable de tener a su servicio el privilegiado cráneo interpretativo de Michel Simon, que, según algunas fuentes, aceptó el papel tras haber sufrido un accidente que había limitado temporalmente su expresión facial. En el diseño visual del film intervino Hermann Warm, responsable de los decorados de **El gabinete del doctor Caligari**.

## Naranja mecánica, La

(*A Clockwork Orange*, 1971). Gran Bretaña.  
Dir.: Stanley Kubrick

Llevada al cine de manera harto particular por el Andy Warhol de *Vinyl* (1965), la novela de Anthony Burgess tuvo su adaptación canónica en esta controvertida película de Kubrick, que fue galardonada con uno de los prestigiosos premios Hugo. Alex (Malcolm MacDowell), el líder de una violenta banda juvenil en un futuro cercano, es sometido a un perverso proceso de re-educación -la técnica Ludovico- que extirpará su libre albedrío. Convertido en un individuo sin capacidad de reacción, sufrirá en sus carnes la venganza de algunas de sus pretéritas víctimas. A pesar de que el discurso del film disecciona y equipara, sin recurrir a moralismos ni lecturas fáciles, dos formas de violencia -la pura y arbitraria de Alex y la fría y premeditada violencia institucional-, algunas voces críticas acusaron a Kubrick de glamurizar el sadismo de ciertas escenas. En su formulación visual, el film adoptaba en registro *pop* algunos recursos lingüísticos del cine de Sergei Eisenstein.

## Nick Carter, aquel loco, loco, loco detective

(*Adela jeste nevecerela*, 1978).  
Checoslovaquia. Dir.: Oldrich Lipsky

Una de las más afortunadas comedias del checo Oldrich Lipsky, que ya había utilizado el género fantástico como referencia en títulos como **Muz z orvbugi stoleti** ("El hombre del primer siglo", 1961) -en la que un viajero espacial regresa a la Tierra 485 años después de su partida- y **Zabil jsem Einsteina, panove** ("Yo maté a Einstein, caballeros", 1970) -acerca de un viaje en el tiempo realizado con el objetivo de asesinar a Albert Einstein-. Héroe de la literatura popular americana creado en 1886, Nick Carter -que ya había inspirado un buen número de adaptaciones cinematográficas: entre ellas, seriales de producción francesa y un título menor en la filmografía de Jacques Tourner-, es revisitado en clave irónica en esta aventura que lo enfrenta a un genio del mal acompañado de letal planta carnívora. La acción se ambienta en la Praga de principios de siglo y los diversos *gadgets* tecnológicos que usa el protagonista aportan algunas de las imágenes más delirantes de este heterodoxo homenaje.

## Ojos sin rostro

(*Les yeux sans visage*, 1959). Francia-Italia.  
Dir.: Georges Franju

Un médico (Pierre Brasseur) rapta hermosas muchachas para reconstruir el rostro desfigurado de su hija (Edith Scob) en este poema de horror mórbido, mals-

no e hipnótico, segundo largometraje como director del gran Georges Franju. Adaptación de una novela de Jean Redon, en cuyo guión colaboraron Boileau y Narcejac, los inspiradores de **Las diabólicas** (*Les diaboliques*, 1954) y **De entre los muertos** (*Vertigo*, 1958), el film es una obra rica en imágenes tan poéticas como turbadoras -la máscara sin rasgos de su protagonista, la huida final en la oscuridad...-, cuya atmósfera inquietante se apoya en un magnífico trabajo del director de fotografía Eugen Schuefftan, que había trabajado a la órdenes de Lang en **Metrópolis**. La sensibilidad *pulp* filtrada a través de la influencia surrealista desembocó en esta obra maestra de enorme influencia posterior.

## Oro

(*Gold*, 1934). Alemania. Dir.: Karl Hartl

Dos años después de haber estrenado **F.P.1 Antwortet Nicht** (1932) -fantasía tecnológica de aventuras aéreas alrededor de una plataforma de aterrizaje situada en mitad del Atlántico-, el director Karl Hartl, el actor Hans Albert y los directores de fotografía Guenther Rittau y Otto Baecker volvieron a unar esfuerzos en esta revisitación en clave de *thriller* científico del viejo anhelo alquímico de obtener oro por medios artificiales. El enfrentamiento entre un magnate escocés (Michael Bohnen) de la industria del metal y los dos científicos alemanes (Hans Albert y Friedrich Kayssler) que han creado el reactor atómico capaz de transformar el plomo en oro centrará la trama de este film que, años más tarde, sería estudiado con lupa por los aliados, convencidos de que su impresionante diseño de producción podría delatar el desarrollo de la ingeniería nuclear germana.

## Pánico en el Transiberiano

(1972). España-Gran Bretaña. Dir.: Eugenio Martín

Notable logro en el contexto del llamado "terror de pipas" español de los 70, esta combinación *pre-steam-punk* de imaginaria victoriana con un tema que es pura ciencia-ficción brilló en su contexto por esa afortunada combinatoria de tradiciones divergentes y una trama imprevisible rematada por un clímax enloquecido, casi histérico. Una criatura congelada que ha sido hallada por una expedición en los hielos de Manchuria vuelve a la vida en el curso de un accidentado viaje del ferrocarril Transiberiano. El monstruo resultará ser un extraterrestre capaz de vampirizar a sus víctimas que llegó a la Tierra hace dos millones de años. Guiños a **El enigma de otro mundo** (*The Thing*, 1951), de Christian Nyby, y referencias a las películas de *zombies* se darán cita en un film que contó con unos planteamientos de producción y con un reparto internacional que lo distanciaron de los más modestos productos de la época.

## Pianeta degli uomini spenti, Il

(1961). Italia. Dir.: Antonio Margheriti

Claude Rains encarna al profesor Benson, un científico fascinado por la tecnología alienígena que ha posibilitado la llegada de un meteorito cargado de platillos volantes a las inmediaciones de la Tierra. Más tarde, se revelará que los vehículos proceden de un planeta agónico, cuyos habitantes han muerto. Sus computadoras, no obstante, han ejecutado el plan para el que habían sido programadas. Una de las mejores aproximaciones del italiano Antonio Margheriti a la ciencia-ficción, que logra trascender con ironía su frecuente recurso al cliché y supera el lastre de un guión excesivamente verborreico con un notable estilo visual, que alcanza altas cotas de inventiva en la descripción del planeta deshabitado.

## Planeta de las tormentas, El

(*Planeta Bur*, 1962). URSS. Dir.: Pavel Klushantsev

Eficaz ejemplo de ciencia-ficción soviética alejada del doctrinarismo, la radicalidad autoral o de la voluntad de mensaje que caracterizaría anteriores -y posteriores- aproximaciones de esa cinematografía al género. En clave de *space opera*, el film documenta las aventuras que vivirá una expedición soviética a Venus -en la que figura un robot entendido como contrapunto cómico-, entre volcanes en erupción, dinosaurios y plantas carnívoras. Finalmente, la presencia de habitantes inteligentes de aspecto humano pasará inadvertida a sus ojos. La película fue adquirida para su distribución americana por Roger Corman, que pediría a dos de sus acólitos, Curtis Harrington y Peter Bogdanovich, que utilizaran ese material como punto de partida de dos series B que combinaron escenas del original con material rodado para la ocasión. **Voyage to the Prehistoric Planet** (1965), de Harrington, y **Voyage to the Planet of Prehistoric Women** (1966), de Bogdanovich, fueron los resultados de la escabechina.

## Planeta salvaje, El

(*La planète sauvage*, 1973).

Francia-Checoslovaquia. Dir.: René Laloux

Co-producción franco-checa que adaptó la novela del francés Stefan Wul *Oms en série*, utilizando los inquietantes dibujos del fundador del movimiento pánico Roland Topor, animados según una elaborada técnica de superposición de personajes y fondos. Los Oms, descendientes de los seres humanos, son utilizados como mascotas por los Draags, gigantescos humanoídes de piel azul que habitan el planeta Yagam. Terr, un om que ha sido educado por su dueña, se convertirá en el líder de una combativa resistencia que intentará acabar con la esclavitud. Topor y Laloux -que ya habían colaborado en los cortometrajes **Les temps morts** (1964) y **Les escargots** (1965)- lograron un trabajo visualmente fasci-



nante, que trascendió con su rica imaginaria onírica el esquematismo de su desarrollo argumental.

## Privilegio

(*Privilege*, 1967). Gran Bretaña. Dir.: Peter Watkins

Una estrella del *rock* (Paul Jones) es convertida por los poderes combinados del gobierno y la iglesia en una figura mesiánica capaz de controlar y manipular a sus jóvenes seguidores. El director de **El juego de la guerra** siguió adoptando recursos del registro documental a la hora de abordar esta ficción claramente anclada en la realidad y para cuya plasmación tomó como referencia el hiperbólico fenómeno Beatles. A instancias de su novia (Jean Shrimpton), el líder juvenil se rebelará contra quienes controlan su destino y acabará siendo paradójicamente destruido por sus propios seguidores. Una incisiva reflexión sobre los mecanismos amables de los neo-totalitarismos que fue despreciada por la crítica de la época, pero cuyo mensaje no ha perdido vigencia.

## Quatermass II

(1957). Gran Bretaña. Dir.: Val Guest

Segunda aventura cinematográfica del doctor Quatermass, que, como su modelo, adaptaba un serial televisivo de la BBC escrito por Nigel Kneale. El argumento volvía a adoptar una óptica conspirativa propia de la ciencia-ficción americana de los 50, enriquecida en esta ocasión con ecos de ese orwelliano *1984* que el guionista había adaptado para la pequeña pantalla en 1954. Integrado por seis episodios de 35 minutos de duración y emitido en 1955, el serial concluía con un viaje al espacio de Quatermass con el fin de acabar con la amenaza alienígena que había tomado posesión del gobierno inglés. Tanto los cambios en el guión efectuados por Guest como la deshumanización que Brian Donlevy imprimía al personaje contrariaron hasta tal punto a Kneale que éste retiró el film de la circulación tras hacerse con los derechos en 1965. Considerada como una de las obras maestras de la ciencia-ficción británica, la película enfrentaba a Quatermass con una invasión alienígena casi consumada y aliada con el poder.

## ¿Qué sucedió entonces?

(*Quatermass and the Pit*, 1967). Gran Bretaña. Dir.: Roy Ward Baker

Tercer y último título de la saga protagonizada por el doctor Quatermass, inspirada en el más popular de los seriales televisivos que Nigel Kneale dedicó al personaje, emitido entre 1958 y 1959 en la BBC. El actor británico Andrew Keir se hizo cargo del personaje en esta pesadilla apocalíptica que mezclaba sabiamente elementos góticos, conceptos de ciencia-ficción y referencias a la filosofía junguiana: el ha-

llazgo de una nave extraterrestre durante la excavación de un túnel desatará una orgía de destrucción que enfrentará a la humanidad con perturbadoras revelaciones sobre el origen de sus miedos más primarios, inducidos por inteligencias extraterrestres desde tiempo inmemorial. **Life Force / Fuerza vital** (*Life Force*, 1985), de Tobe Hooper, tuvo muy presentes los aciertos de este inclasificable trabajo.

## Quinto elemento, El

(*Le cinquième élément*, 1997). Francia. Dir.: Luc Besson

La influencia estética de las historietas de *Metal Hurlant -y*, en especial, de la clásica *The Long Tomorrow*, firmada por Moebius y Dan O'Bannon- se alió con la magia digital de última generación en este ambicioso trabajo, marcado por la ampulosidad visual y un espíritu lúdico a ratos traicionado por una cándida voluntad de mensaje. El Mal en estado puro -en forma de una fuerza oscura que se acerca al planeta anunciando su apocalipsis- amenaza a la humanidad: sólo el quinto elemento al que hace referencia el título -encarnado en la belleza alienígena de Milla Jovovich- puede salvar la situación. Un taxista del futuro, Corben Dallas (Bruce Willis), se convertirá en héroe a la fuerza, enfrentándose a los aliados del Mal en la Tierra: el perverso Mr. Zorg (Gary Oldman) y su banda de mercenarios mutantes.

## Revenge of Frankenstein, The

(1958). Gran Bretaña. Dir.: Terence Fisher

Segunda película de Fisher dedicada al mito de Frankenstein, el film marcó un visible cambio de registro con respecto a su modelo en la caracterización psicológica del Barón (Peter Cushing), que abandonaba las resonancias byronianas de **La maldición de Frankenstein** para convertirse en símbolo de un progresismo científico enfrentado a la moral burguesa decimonónica y a la cerrazón de sus colegas. En el climax del film, el propio Barón se sacrificará en nombre de la ciencia, dejando que su cerebro sea trasplantado a un nuevo cuerpo. Un guión de Jimmy Sangster cargado de sugerencias y la siempre precisa dirección de Fisher volvieron a entrar en espléndida armonía en esta secuela, que, tras mostrar cómo el personaje había sobrevivido al cadalso, documentaba otro experimento fallido del doctor: el trasplante del cerebro de su contrahecho ayudante (Michael Gwyn) a un cuerpo perfecto.

## Rocky Horror Picture Show, The

(*The Rocky Horror Picture Show*, 1975). Gran Bretaña. Dir.: Jim Sherman

La *cult-movie* por antonomasia. Adaptación del musical de Richard O'Brien *The Rocky Horror Show*, la película

narra el fortuito encuentro de una pareja de pardillos de la América profunda, Brad (Barry Bostwick) y Janet (Susan Sarandon), con Frank'n'Furter (Tim Curry), un transexual del espacio exterior empeñado en crear artificialmente el perfecto objeto sexual masculino, y su hueste de extrañas criaturas. El film, tras unas desastrosas *previews* que parecían augurar un rotundo fracaso comercial, se convirtió en el centro de un extraño fenómeno, propiciando la aparición de un público incondicional que asistía a sus proyecciones una y otra vez y que desarrolló unos lúdicos ritos de comportamiento, transformando cada sesión en una auténtica fiesta participativa. Homenaje al cine de serie B y a la incipiente cultura *glam*, el film se hizo eco de las transgresiones del género y de la identidad sexual que definieron la cultura *pop* de la época y se convirtió, en cierto sentido, en un instrumento idóneo para colectivos ritos de auto-afirmación.

## Sacrificio

(*Le sacrifice*, 1986). Francia-Suecia. Dir.: Andrei Tarkovski

En un ambiente aislado y cercado por la catástrofe, que remite al Bergman de **La vergüenza** (*Skammen*, 1968), Alexander (Erland Josephson), un intelectual sueco, característico héroe espiritual tarkovskiano, decide sacrificar sus posesiones para que Dios anule ese holocausto nuclear que quizás sólo ha tenido lugar en sus sueños. Última película de Andrei Tarkovski, **Sacrificio** es una *summa* de su cine, a la vez que un transparente tributo a sus maestros -Dreyer y Bergman-. Rodada a partir de morosos, dilatados y ritualizados planos-secuencia, esta aventura interior marcada por un tono elegíaco se acaba convirtiendo en una reflexión sobre la agonía del espíritu, cuya riqueza formal acaba superando sus nada escasos estímulos conceptuales. Las imágenes blanquinegras de la catástrofe y el plano-secuencia que describe el incendio final del hogar del protagonista se hallan entre los más espectaculares retos estéticos en la carrera del cineasta.

## Semen del hombre, El

(*Il seme dell'uomo*, 1969). Italia-Francia.  
Dir.: Marco Ferreri

Un sentido del humor marcado por la acritud y una combatividad ideológica indomable fueron dos características esenciales en la filmografía de Marco Ferreri, autor italiano que, hacia la mitad de su carrera, desarrolló un estimulante interés por el futuro de las relaciones humanas de cariz tan pesimista como apocalíptico. Su discurso nihilista sobre el fin de la masculinidad y de la civilización tal y como la conocemos se articuló a través de filmes intermitentemente sugestivos e irritantes como **Dillinger ha muerto** (*Dillinger è morto*, 1968), **La gran comilona** (*La grande bouffe*, 1973), **La última mujer** (*La dernière femme*, 1975), **Adiós al macho** (*Ciao maschio*, 1978) o **El futuro es mujer** (*Il futuro é donna*, 1984). En **El semen del hombre**, el miedo adolescente a la impo-

tencia y a la castración que recorrió su obra adopta la forma de una pesadilla apocalíptica ambientada en un mundo devastado por las epidemias, donde el reverso negativo de Adán y Eva, Ciro (Margine) y Dona (Wiazemsky), se plantearán si tiene sentido procrear en el umbral del fin de la historia.

## Solaris

(*Solaris*, 1972). URSS. Dir.: Andrei Tarkovski

Resulta de escasa justicia considerar a esta película como la respuesta soviética a **2001: Una odisea del espacio**, cuando, en realidad, se trata de una pieza básica -y en absoluto derivativa- en el discurso creativo de un autor tan riguroso y personal como Andrei Tarkovski. Basada en la clásica novela escrita por Stanislaw Lem en 1961, la película captura la densidad filosófica del original en los márgenes del formalismo radical y excluyente del cineasta, asfixiando las más superficiales señas de identidad del género en un premeditado ejercicio de interiorización. *Solaris*, planeta líquido que bien podría ser pura sustancia pensante o una de las manifestaciones de la divinidad, enfrenta a los humanos que se hallan en una estación espacial próxima a su órbita con sus más ocultos miedos y obsesiones. El viaje interplanetario se convierte, así, en doloroso viaje interior, que desemboca en uno de los finales más poderosos, y líricos, jamás filmados.

## Spermula

(*Spermula*, 1976). Francia. Dir.: Charles Matton

Una raza de féminas extraterrestres llega a la Tierra con el propósito de vampirizar a los miembros masculinos de la raza humana, a partir de la placentera extracción, por vía oral, de sus fluidos vitales. Lo que podría haber sido el ocurrente punto de partida para un *soft* -o un *hardcore*- forjado en la rutina, se convirtió, en manos de su director, en una inclasificable perla negra del género, marcada por un seductor esteticismo apoyado en la fascinación de lo anacrónico: el vestuario de los años veinte y los escenarios *art-decò* amplificaban la mirada fetichista sobre el *glamour* que articulaba la sucesión de suaves escenas eróticas. Los planes alienígenas acababan frustrándose cuando la líder del grupo invasor (Dayle Haddon) se enamoraba de un terrícola (Udo Kier). Dos años antes, Jesús Franco había utilizado un pretexto narrativo que preludiaba al punto de partida de **Spermula** en **Les avaleuses** (1974).

## Spinnen, Die

(1919-20). Alemania. Dir.: Fritz Lang

La influencia de los seriales de Louis Feuillade -en especial, el inmortal clásico de 12 episodios que fascinó a los

surrealistas **Les vampíres** (1915)- y de la clásica novela de aventuras -con Karl May a la cabeza- determinó el tono de este trabajo de Lang, que nació como obra prevista en cuatro entregas y se quedó en díptico más o menos cerrado. El cineasta alemán, que contó con Karl Freund como director de fotografía de la segunda entrega, hiperbolizó las virtudes de sus puntos de referencia, dando forma a una aventura desbocada, frenética y plagada de humor que, según algunos estudiosos de la obra de Lang, preludió el registro de **En busca del arca perdida** (*Raiders of the Lost Ark*, 1981) -del mismo modo que la posterior **Spione** (1928) esbozó las tecno-aventuras de James Bond-. En el film, un diamante cuya posesión garantiza el dominio sobre el mundo enfrenta a un aventurero (Carl de Vogt) con una tentacular organización criminal.

## Stalker

(*Stalker*, 1980). URSS. Dir.: Andrei Tarkovski

Adaptando un relato de los hermanos Boris y Arkadi Strugatski, el soviético Tarkovski logró una de sus obras mayores, pero también uno de sus trabajos más arduos para el espectador no iniciado en su exigente y severo credo estético. Un gufa (Aleksandr Kaidanovsky) conduce a un escritor (Anatoly Solonitsyn) y a un científico (Nikolai Grinko) hacia la Zona, territorio prohibido en cuyo centro se erige una metafórica habitación capaz de hacer realidad los sueños de cada viajero. La complejidad del film no se halla tanto en su tejido conceptual -que reduce sus personajes a meros conceptos: la Fe (el guía), el Arte (el escritor) y la Ciencia (el científico) enfrentados al Misterio de la Existencia- como en esa elaboración formal hecha de ceremoniales planos-secuencia y prolongadísimos planos fijos, que no hacen sino multiplicar las sugerencias simbólicas del relato. El cineasta cambió el escenario original del relato -Estados Unidos- provocando la irritación de las autoridades soviéticas, que quisieron leer en el escepticismo de largo alcance del film una simple metáfora política.

## Star Crash

(*Star Crash*, 1979). Italia. Dir.: Luigi Cozzi

El éxito de **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*, 1976) espoleó la fiebre emulativa de los directores americanos de serie B (y Z) en una onda expansiva que también afectó al, por entonces, saludable mercado del *exploit* europeo. Stella Star (Caroline Munro), heroína espacial modelada a imagen y semejanza de las pioneras de la fantasía *sexy* de la historieta de los 60 -y cuyo aislado eco cinematográfico fue la **Barbarella** de Vadim-, intenta salvar al universo de la amenaza de un tirano (Joe Spinell). Para ello contará con la ayuda de un simpático robot y de un pétreo cachas (Marjoe Gortner). Un producto tan carente de prejuicios como de verdaderos alientes que, no obstante, merece ser recordado por su

erotización en clave *disco* de la estética de las viejas *space operas* seriadas.

## Sucesos en la IV fase

(*Phase IV*, 1974). Gran Bretaña. Dir.: Saul Bass

Responsable de la gran revolución estética que vivieron los títulos de crédito cinematográficos hacia finales de los 50, Saul Bass canalizó ocasionalmente sus inquietudes creativas en el terreno de la dirección cinematográfica. Único largometraje de su carrera, **Sucesos en la IV fase** revisita en clave cerebral y con barniz de informe científico dos temas recurrentes en el género: la rebelión de la naturaleza -inspiradora de algunas fantasías catastrofistas de los 70- y la amenaza mutante -abono de perdurables clásicos de la ciencia-ficción de los 50-. Utilizando impresionantes tomas entomológicas rodadas por Ken Middleton, Bass narra el enfrentamiento, en igualdad de condiciones intelectuales, entre los miembros de una base científica ubicada en el desierto de Arizona y una combativa colonia de hormigas.

## Superman, el film

(*Superman*, 1978). Gran Bretaña. Dir.: Richard Donner

Creado por Joel Shuster y Jerome Siegel, Superman, el personaje estrella de la D.C. Comics, se ha convertido en el epítome de la primera oleada de personajes superheróicos que tomó por asalto el mercado del cómic americano a finales de los 30: unidimensional, idealista, esculpido en la ingenuidad ideológica de un país cuya idea del paraíso (accesible) podría estar contenida en la obra pictórica de Norman Rockwell. Una figura, en suma, situada en las antípodas de los superhéroes -atormentados, complejos, moralmente vulnerables- que más tarde crearía Stan Lee en el seno de la Marvel. Llevado al cine en tres ocasiones -los seriales **Superman** (1948), **Atom Man versus Superman** (1950) y **Superman and the Mole Men** (1951)- por el productor Sam Katzman, el personaje tuvo su película canónica en este trabajo de Donner, que no sólo se convirtió en una ilustración práctica de las posibilidades de los *f/x* del momento, sino que revisitó el origen mítico del personaje con una mirada épica que no eludía el humor, pero sí erradicaba toda distancia irónica. En las posteriores tres secuelas de la saga, la óptica se escoró hacia un humor cómplice que, en manos de Richard Lester, llegaría incluso a pervertir puntualmente las más reprobables connotaciones del personaje.

## Te amo, te amo

(*Je t'aime, je t'aime*, 1968). Francia. Dir.: Alain Resnais

No es casual que la ciencia-ficción haya interesado puntualmente a aquellos autores cuya obra se ha caracteri-

zado por someter la narrativa convencional a una agresión tan continua como violenta. Alain Resnais, que definió a Chris Marker, autor de ese experimento casi terrorista que fue *La jetée*, como "el prototipo de hombre del siglo XXI", rindió en *Te amo, te amo* su particular tributo al extraño cineasta, hallando en los códigos de la ciencia-ficción un territorio afín a las preocupaciones rectoras de su propio discurso fílmico: la memoria, el tiempo y los cíclicos laberintos existenciales. Tras un frustrado intento de suicidio, un hombre (Claude Rich) se somete a un experimento destinado a diseccionar la naturaleza del tiempo: la experiencia le obligará a revivir, a través de un desestructurado laberinto de recuerdos y recurrencias, la trágica historia de amor que le abocó a la auto-destrucción. Un film adelantado a su tiempo en forma y concepto.

## ¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú

(*Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964).  
Gran Bretaña. Dir.: Stanley Kubrick

La "conspiranoia" de un general americano (Sterling Hayden) obsesionado con la idea de que los rusos han contaminado el agua de Estados Unidos pulsará el resorte que hará efectivo el holocausto final. A pesar de que la esfera política intentará frenar la crisis por todos los medios a su alcance, el proceso destructivo no podrá detenerse. La insignificancia de un ser humano reducido a su pulpa más ridícula -uno de los grandes temas kubrickianos-, atrapado en la celda de su propio lenguaje -redundante e inútil: puro ruido- y de sus propias instituciones fosilizadas, incapaz de detener su propia destrucción y desvalido ante esa tecnología a la que parece haber cedido toda responsabilidad centra esta aproximación del cineasta al terror atómico en clave de comedia nihilista. Un *tour de force* cómico de Peter Sellers -que multiplica su talento en tres papeles-, la gelidez tonal de Kubrick y el atrevimiento conceptual de algunos hallazgos -como el ballet de hongos atómicos al son de Vera Lynn- convierten a esta película en la madre de todas las comedias apocalípticas.

## Terror en el espacio

(*Terrore nello spazio*, 1965). Italia. Dir.: Mario Bava

Considerada como una de las más directas fuentes de inspiración de *Alien, el octavo pasajero*, esta película de Mario Bava -suntuoso director de fotografía antes que cineasta de ley- hace por el género de la ciencia-ficción lo mismo que *La máscara del demonio* (*La maschera del demonio*, 1960) hizo por el de terror: trascender su imaginaria básica sirviéndose de una mirada formalista y poética, capaz de aplicar una pátina alucinatória al lugar

común gastado por el uso. En el film, unos astronautas llegan a un oscuro planeta atraídos por una señal emitida por seres inteligentes: el hallazgo de un gigantesco esqueleto extraterrestre preluirá su vampirización por parte de unos alienígenas incorpóreos que quieren abandonar esa forzada estación de paso. Un soberbio ejercicio de estilo magnificado por un diabólico control del suspense y la atmósfera.

## Testamento del doctor Cordelier, El

(*Le testament du docteur Cordelier*, 1960).  
Francia. Dir.: Jean Renoir

Heterodoxa adaptación de *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, a cargo de un Jean Renoir dispuesto a experimentar con el recién nacido lenguaje de la televisión en el último tramo de su carrera. Adoptando recursos propios de la televisión en directo de la época -rodaje con ocho cámaras simultáneas en un reducido plazo de diez días-, el cineasta subordinó el proyecto al recital interpretativo del actor que encarnaba al personaje principal, Jean-Louis Barrault. En sus manos, ese doctor Cordelier transformado en el monstruoso y amoral Opale tendió en más de un momento a una sobreactuación que escoró ocasionalmente el resultado hacia lo risible, apartándose de precedentes tan ilustres como los de John Barrymore y Fredrich March.

## Viaje a la Luna

(*Le voyage dans la Lune*), 1902. Francia.  
Dir.: Georges Méliès

La fundación de un género. Mezclando con bienhumorada libertad elementos de *Los primeros hombres en la Luna*, de H.G. Wells, y *De la Tierra a la Luna*, de Julio Verne, Méliès subordinó por vez primera su destreza en el trucaje visual a una historia con planteamiento, nudo y desenlace que tomaba como modelo los logros del incipiente cine de aventuras. En el film, tras recibir la aprobación del Congreso Científico del Club Astronómico, el profesor Barbenfoullis (Georges Méliès) encabeza la primera expedición a la Luna. Allí, los expedicionarios tendrán un beligerante primer contacto con la civilización selenita, antes de regresar finalmente a la Tierra, donde serán recibidos en calidad de héroes. Primitiva en la forma -elaborada todavía a partir de estáticos *tableaux vivants* en los que el lenguaje teatral se mezclaba con el efecto óptico-, la película introdujo una imagen de inmitigable poder -el cohete estrellado en el ojo de la Luna- y esbozó candorosamente esa mirada escéptica sobre el progreso que caracterizaría al género, en esa escena en la que el humo de las fábricas impide a los personajes observar el firmamento.

## Víctima nº 10, La

(*La decima vittima*, 1965). Italia-Francia. Dir.: Elio Petri

Resulta curioso que Robert Sheckley, una de las voces más sarcásticas de la literatura de ciencia-ficción, no haya sido más -y mejor- frecuentada por los cineastas del género. Adaptación de uno de sus relatos más populares, el film de Elio Petri mutila las posibilidades del original en los márgenes de una sátira de corto alcance, lastrada por las interpretaciones desconcertantemente estólicas de Marcello Mastroianni y Ursula Andress. En el siglo XXI, un concurso televisivo, titulado la Gran Caza, ha sustituido a las guerras y otros instrumentos de regulación demográfica: dos asesinos, concursantes en esa modalidad de espectáculo que hoy ya no nos parece tan fantástica, se persiguen en una Roma ocurrentemente futurista, entre apuntes *pop* y guiños referenciales. El tema principal de la película está interpretado por la mítica cantante italiana Mina.

## Vida futura, La

(*Things to Come*, 1936). Gran Bretaña  
Dir.: William Cameron Menzies

El gran clásico de la ciencia-ficción de los años 30, adaptación del libro *The Shape of Things to Come*, de H.G. Wells, controlada de cerca por el propio autor y plasmada con refinada inspiración *pulp* por los talentos combinados de Cameron Menzies -futuro responsable del look de *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, 1939)- y su director artístico Vincent Korda. Con un presupuesto cercano al millón y medio de dólares -cifra desmesurada en la época para una producción ajena a Hollywood-, la película se plantea como curso acelerado -pero, a ratos, prolijo y exasperante- de historia futura. La primera lección tiene, hoy, forma de profecía cumplida: en 1940 se declara la Segunda Guerra Mundial. Estructurada a partir de grandes saltos temporales, la historia se detiene posteriormente en 1970 -espacio narrativo de una antiutopía ubicada en un entorno desolado- y en el 2036 -espacio de una utopía tecnológica relativizada por la ausencia de imaginación y el inmovilismo-. Un esperanzador viaje espacial en busca de nuevas fronteras para el crecimiento social pondrá fin al relato.

## Village of the Damned

(1960). Gran Bretaña. Dir.: Wolf Rilla

Tras caer en un letargo de 24 horas, los habitantes de un pequeño pueblo inglés descubren que todas las mujeres del lugar se han quedado embarazadas. Nueve meses más tarde, nace una generación de arios lugareños dotados de poderes telepáticos y con una peligrosa identidad grupal. Un médico del lugar (George Sanders) sospechará que los niños son el perverso resul-

tado de un plan de colonización extraterrestre y planeará su destrucción. Adaptación de la novela *Los cuclillos de Midwich*, de John Wyndham -uno de los más prolíficos y célebres escritores británicos del género en los 50-, el film, rematado por un estremecedor y electrificante clímax final, contó con una secuela que algunos críticos consideran superior al original -*Children of the Damned* (1964), de Anton M. Leader- y fue objeto de un modélico *remake* firmado por John Carpenter en 1995.

## Vynález zkázy

("Un invento diabólico", 1958).  
Checoslovaquia. Dir.: Karel Zeman

El particular homenaje de Karel Zeman al sentido de la maravilla y a la ciencia-ficción pionera de Julio Verne, a través de una meticulosa recreación de la estética de los grabados de Benett y Riou que acompañaron a la canónica edición Hetzel de los trabajos del visionario escritor. Enriqueciendo el punto de partida de la novela de Verne *Face au drapeau* con elementos extraídos de la imaginería de *20.000 leguas de viaje submarino*, el film relata el enfrentamiento entre dos científicos (Arnost Navratil y Lubor Tokos) que han descubierto un nuevo explosivo de alto poder energético y el villano (Miloslav Holub) que se quiere apoderar del hallazgo. Prolongando la artesanía de lo prodigioso fundada por Méliès, Zeman combina imagen real, telones pintados, animación y marionetas en uno de sus trabajos más barrocos. El film se estrenó en nuestro país en versión catalana con el título de *Un invent diabòlic*.

## Zardoz

(*Zardoz*, 1974). Gran Bretaña. Dir.: John Boorman

La saga de *La tierra moribunda*, de Jack Vance, abrió una de las más interesantes direcciones de la ciencia-ficción literaria contemporánea: las ficciones ambientadas en un futuro tan remoto que ha favorecido la hibridación de la vieja tecnología con la magia. Partiendo de un guión original del propio realizador, este film se acerca a esa tendencia estética en su recreación, entre el futuro distópico y el *fantasy* más sincrético, de un futuro dividido en dos castas -los brutales y los eternos- y gobernado por una deidad artificial. Utilizando una referencia a *El mago de Oz*, de Frank L. Baum, como clave del relato, Boorman narra el fin de ese orden a través de la odisea personal de un exterminador (Sean Connery) -miembro de la fuerza policial que controla (y, regularmente, aniquila) a los brutos-, que se introduce en el Vórtex -residencia falsamente edénica de esos eternos que, a su pesar, han vencido a la muerte- y devuelve a ese universo su condición perecedera. Un film interesante, internamente saboteado por su pretenciosidad un tanto exhibicionista.