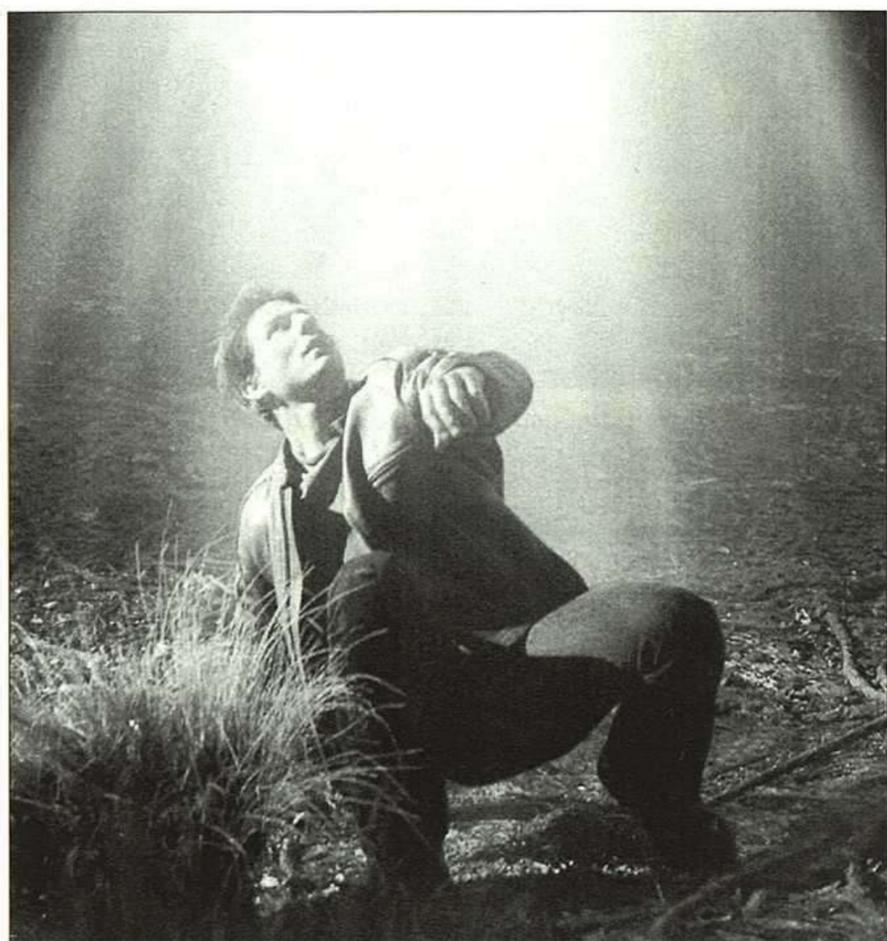


La estrategia del miedo

La guerra de los mundos, de Steven Spielberg

Ernesto Pérez Morán*



A la izquierda, Tom Cruise en *La guerra de los mundos* de Spielberg. Al lado, un fotograma de la primera versión, dirigida en 1953 por Byron Haskin.

En 1898, H. G. Wells escribió la novela La guerra de los mundos, sobre unos marcianos que atacan al planeta Tierra. Cuarenta años después, un joven pretencioso y genial aterrizó con su narración radiofónica a millones de oyentes. En 1953, Byron Haskin dirigió la, hasta ahora, más conocida versión cinematográfica del texto. Y hace apenas unas semanas se ha desplegado el último juego de Hollywood, en el que Steven Spielberg da su particular visión del clásico de Wells. Cuatro jalones fundamentales y una palabra que los recorre transversalmente: miedo.

Dos años antes del comienzo del siglo xx, Wells ponía el broche de oro a su periodo más fecundo de creación literaria. Casi un lustro en el que encadenó cuatro obras notables: *La máquina del tiempo* (1895), escrita el mismo año de la invención de otra «máquina del tiempo», el cinematógrafo; *La isla del doctor Moreau* (1896), obra que sufriría también varias adaptaciones cinematográficas; *El hombre invisible* (1897), uno de los argumentos más recurrentes de la historia del cine, y *La guerra de los mundos*.

Elaborada en plena época victoriana, cuando Londres era centro del mundo y capital del mayor imperio conocido hasta entonces, la novela refleja metafóricamente el desacuerdo de su autor con esa concepción imperialista y sirve de aviso a los gobiernos de Occidente sobre su voracidad expansiva. Un párrafo de las primeras páginas del libro puede resultar esclarecedor: «Antes de juzgarlos con excesiva severidad [a los marcianos] debemos recordar que nuestra propia especie ha destruido completa y bárbaramente razas humanas inferiores [...] ¿Somos tan grandes apóstoles de misericordia que tenemos derecho a quejarnos porque los marcianos combatieron con ese mismo espíritu?».

La frase, no exenta de cierto racismo, introduce también un matiz bíblico que está en la raíz tanto de la novela como de las dos adaptaciones cinematográficas: los hombres son incapaces de enfrentarse a los marcianos, sólo Dios «en su infinita sabiduría» puede librarnos del mal. Una declaración de principios determinista y teocrática de Wells, poco después del centenario de la Revolución francesa. Paradojas de la historia.

Pero el valor literario de su obra es innegable. Contada en primera persona, y alternando la narración del protagonista con la de su hermano, desarrolla en dos partes («La llegada de los marcianos» y «La Tierra en poder de los marcianos») un argumento que es en sí mismo uno de los mejores «guiones» que se hayan escrito jamás, por sus cuidadas descripciones, la escrupulosa estructuración en 26 capítulos, el indudable atractivo de los hechos que se suceden —de alcance universal—, la alternancia entre las historias de los dos hermanos —ejemplo de



La guerra de los mundos, de Byron Haskin, fue una producción en Technicolor de alto presupuesto para la época, casi todo empleado en unos efectos especiales innovadores.

«montaje paralelo»— y la manera de generar en el lector sensaciones de miedo, agobio, incertidumbre..., aprovechando el desconocimiento que experimenta el narrador, ya que está contado en «primera persona de singular».

De la ficción radiofónica a Ciudadano Kane

Ése era precisamente el título original de un programa radiofónico de la CBS, a cuya cabeza estaba a finales de los años treinta un joven brillante y de grandes ambiciones. Curtido en el teatro, Orson Welles realizaba con la compañía Mercury Theatre un espacio semanal de hora y media en el que se adaptaban distintas obras clásicas. El programa, que pasó a llamarse *Mercury Theatre on the Air*, tenía muy poca audiencia. Consciente de que los oyentes sólo sintonizaban su emisora cuando las demás introducían fragmentos musicales, Welles pensó —según su mejor biógrafa, Bar-

bara Leaming— que nadie oiría el comienzo, en el que se dejaba constancia del carácter de ficción del relato basado en *La guerra de los mundos*, construido a base de boletines informativos que daban cuenta de una invasión marciana. El guión fue presentado a los censores de la CBS, que impusieron veintisiete cambios, y a las ocho de la tarde del 30 de octubre de 1938 comenzaba una emisión que iba a cambiar la historia de la radio. Los oyentes de Nueva Jersey, atemorizados ante la anexión de Austria por los nazis, creyeron que la ficción era real. Sólo la astucia del abogado de Welles, Arnold Weissberger, que había introducido en el contrato una cláusula que eximía de responsabilidad a su cliente, evitó que Orson acabara en la cárcel.

Por lo demás, la notoriedad que le reportó el hecho hizo que la RKO le ofreciese un contrato increíblemente ventajoso para dirigir su primera película: *Ciudadano Kane* (1941), que, en parte por la libertad con que fue realizada, sigue siendo para muchos el mejor film

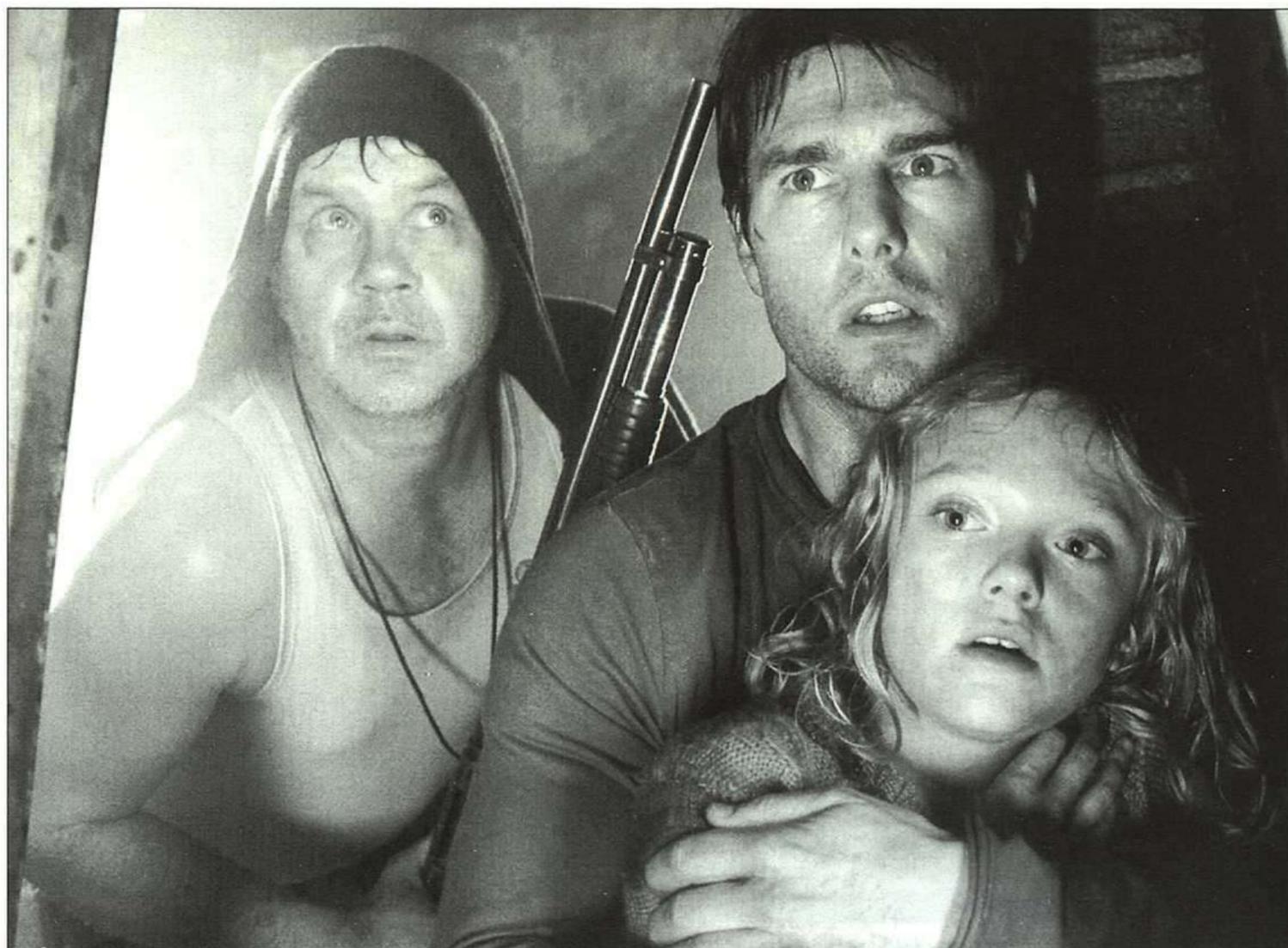
de la historia del cine. Y el noticiero sobre Charles Foster Kane que aparece en él es deudor de la adaptación radiofónica de *La guerra de los mundos* en su intención de romper las barreras entre ficción y realidad, presente en toda la filmografía de Welles y elemento clave de su fascinante «documental» titulado *Fraude* (1974). Pero aquel programa obligó a modificar también, entre otras muchas cosas, los estudios sobre la incidencia en la sociedad de los medios de comunicación, cuyo poder quedó de manifiesto de manera incontestable. Como dato anecdótico habría que aludir al telegrama de protesta enviado a la CBS por el mismísimo H. G. Wells con motivo de la polémica emisión.

Un clásico con demasiadas aristas

El operador, especialista en efectos especiales y realizador Byron Haskin

aceptó llevar la novela al cine en 1953. Si el terror nazi había marcado la emisión de Welles, el marco político en que nació esta primera versión cinematográfica fue la llamada «Guerra Fría». Esta vez el miedo venía del este de Europa y fue aprovechado por Haskin para elaborar una obra imperfecta, enternecedora por sus limitaciones y cuarteada por el tiempo. Si se observa el énfasis piadoso de esta lectura religiosa del relato —al final se habla abiertamente de milagro, mientras se oye de fondo una plegaria—, no puede extrañar que la Paramount hubiese comprado en 1925 los derechos de la novela para que la adaptase el «bíblico» Cecil B. De Mille. En cualquier caso, resulta ciertamente frívola —por no decir cínica— la introducción en el guión del lanzamiento de una bomba atómica, con el fin de freír a los marcianos, cuando sólo habían pasado ocho años de uno de los episodios más negros de la historia moderna: el ataque nuclear a Hiroshima y Nagasaki.

La película de Haskin exhibe unos efectos especiales sorprendentes para la época —consiguió el Óscar en esa categoría—, pero que hoy se revelan pueriles e inverosímiles, como suele ocurrir: nadie se inquieta ya cuando un tren se acerca a la cámara, ni se asusta al ver la caracterización de Lon Chaney en *El fantasma de la ópera* (1925), de Rupert Julian, por ejemplo. Los efectos visuales del pasado sólo provocan medias sonrisas en el espectador actual. Es el contenido que hay detrás de esos fuegos de artificio el que hace que una película perdure en el tiempo: es el caso, con matices, de esta versión de *La guerra de los mundos*. Por eso es tan preocupante que, fascinados por los ordenadores, los directores de las grandes películas comerciales de hoy descuiden las tramas bien construidas en aras de la informática. En muy poco tiempo, el interés de esas obras se evaporará y sólo quedarán cenizas, porque se han olvidado de contar historias. Cineastas como Peter Jackson,



En el film de Spielberg, Tom Cruise encarna a un padre separado que se afanará en salvar a sus dos hijos de la catástrofe marciana. En la novela original, sin embargo, el protagonista no tenía descendencia.

Michael Bay (autor de ese macro-vídeo-clip llamado *Armageddon* [1998]) o Roland Emmerich (baste citar la fascista *Independence Day* [1996]) se comportan como simples pulsabotones de sus computadoras, con grave perjuicio para el cine y en beneficio de unos mensajes muy discutibles desde el punto de vista ideológico.

Steven Spielberg no pertenece a esa nutrida nómina de pseudocineastas. Ante todo, porque el rey Midas de Hollywood sabe contar historias. Lo demostró con la osada *El diablo sobre ruedas* (1971), la inquietante *Tiburón* (1975), la solidísima *E. T., el extraterrestre* (1982), la infravalorada serie de Indiana Jones o la formalmente intachable *La lista de Schindler* (1993). Nadie puede negar que se trata de uno de los mejores narradores del cine contemporáneo, que se resiste a acortar exageradamente la dura-

ción de los planos, a aturdir al espectador con explosiones gratuitas y demás trucos al uso, aunque sus últimos títulos no permitan disfrutar del genio que demostró en los ya citados.

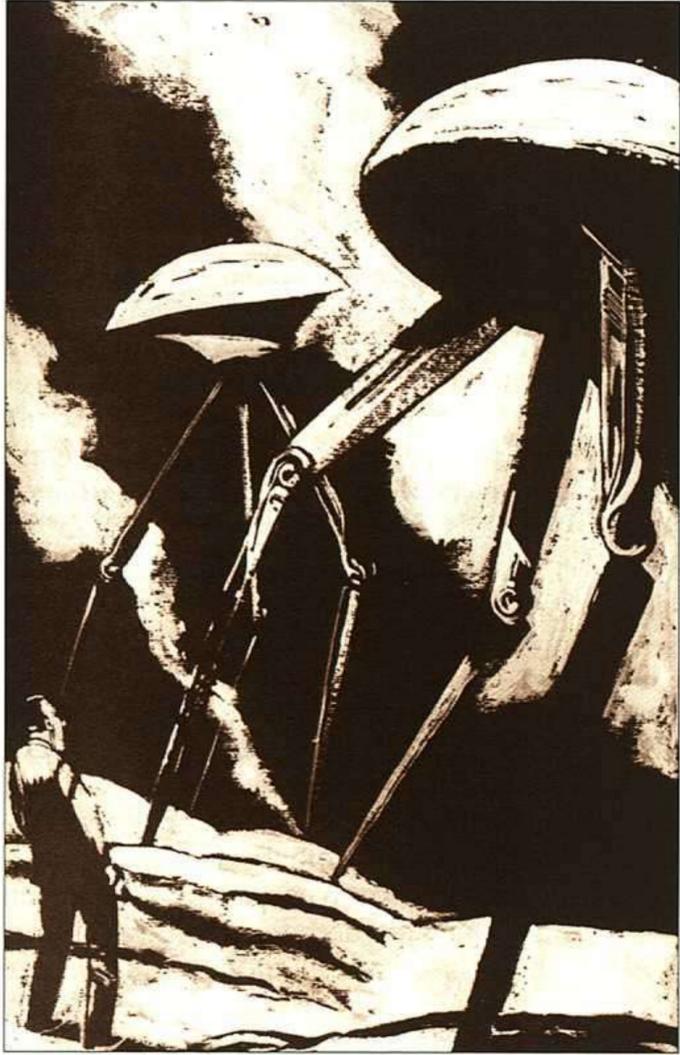
Pero Spielberg, además, conoce muy bien el poder manipulador de la imagen y es perfectamente consciente del sentido ideológico de lo que hace. El mejor ejemplo de ello es uno de los planos más abyectos de los últimos tiempos: el epílogo de *La lista de Schindler*, donde los protagonistas, ya ancianos, ponen piedras en las tumbas de sus compatriotas —a todo color, para reforzar el realismo «actual» de la escena—, evidenciando así el papel de la película como arma arrojada al servicio del *lobby* judío en Estados Unidos, mientras sus compañeros residentes en Israel llevan décadas masacrando a los palestinos y jactándose de realizar «asesinatos selectivos»...

El fotógrafo del miedo

La novela de H. G. Wells ha servido al cineasta para aprovechar el miedo existente tras los atentados del 11 de septiembre, elaborar un discurso servil para con el gobierno estadounidense, realizar un alegato a favor de la familia tradicional e invadir con él las pantallas de casi todo el mundo, en una formidable operación comercial e ideológica. En varias entrevistas, él mismo ha dado a entender que su película puede verse como una metáfora de los atentados que sacudieron al planeta hará ahora cuatro años. No miente. Si la novela escondía una advertencia a las grandes potencias de fin de siglo por sus actividades colonialistas, Spielberg se permite el lujo de banalizar y dar la vuelta a tan comprometido argumento para desplegar, entre otros aspectos, su par-



Otra escena de pánico de *La guerra de los mundos* (1953).



A la derecha, una foto de H. G. Wells, el autor de *La guerra de los mundos*, en la que imaginó la invasión de la Tierra por los marcianos a finales del siglo XIX. A la izquierda, una ilustración de la novela, de Enrique Flores, en la edición de Anaya, 2004.



ticular visión sobre el moderno fenómeno del terrorismo.

Con ello, el director —que decía estar contra la guerra de Irak— hace un enorme favor a la administración Bush, que utiliza intensivamente el miedo para recortar las libertades. Ya se decía en *Fahrenheit 9/11*, de Michael Moore: «Consigue que la gente tenga miedo y harán lo que tú digas».

En su función de mediático correo del zar, el creador de *Salvar al soldado Ryan* (1998) defiende también a ultranza la familia convencional. Mientras el protagonista de la novela no tenía descendencia, y sí una mujer que sólo aparecía al principio y al final, el personaje interpretado por Tom Cruise deberá salvar a sus dos hijos de la catástrofe marciana. Casi la mitad de la película se centra en las relaciones paterno-filiales, en lo que un «buen» padre es capaz de hacer por sus vástagos, entre diálogos ñoños, grandes dosis de almíbar y lágrimas, muchas lágrimas. Apoyado en la algodonosa fotografía de su operador

habitual, Janusz Kaminsky, Spielberg compone un enorme terrón de azúcar, a medio camino entre *Marcelino Pan y Vino* (1955), de Ladislao Vajda, y *Sonrisas y lágrimas* (1965), de Robert Wise. Aparte de hacer felices a los sectores que siguen oponiéndose a la necesaria reformulación del concepto de familia, el cineasta sabe muy bien que con niños, berrinches y llantos, una película es mucho más rentable.

La otra mitad de *La guerra de los mundos*, en la que no hay tanta sensiblería, está ocupada por unos efectos especiales sin igual, por varias trampas de guión y por algún rastro del discurso de la novela. 210 millones de dólares —el equivalente de lo que costaría hacer en España cien películas de tipo medio— permiten que el espectador asista a un atractivo despliegue de ingenios digitales, así como a la exasperante exhibición de *tics* de su protagonista. Porque para que la máquina tragaperras funcione a pleno rendimiento hacen falta estrellas. Y en este caso, Spielberg ha contado con

su amigo Tom Cruise —que asegura de él que es el mejor director de la historia, dejando muy claro el poco cine que ha visto—, paladín de la secta de la Cien-ciología y azote de las ciencias de verdad (ha llegado a decir que la psiquiatría no sirve para nada), encantado con el discurso de la película y con los métodos mafiosos aplicados en su preestreno: los críticos invitados tuvieron que firmar dos folios de condiciones leoninas, comprometiéndose a no publicar ninguna crítica antes del día del estreno mundial, se les arrebató cualquier aparato sospechoso y se les cacheó con rigor cuartelero. Ante la indignación de algunos de esos profesionales, el todopoderoso Cruise afirmó que «estas medidas se toman para proteger el cine». ¿El cine en general o el de los grandes estudios? ¿Proteger el arte o el bolsillo de los poderosos? ¿Qué perjudica más a las cinematografías no estadounidenses, la piratería o la producción de películas como *La guerra de los mundos*?

No cabe esperar respuestas de esta su-

perestrella, cuya inteligencia parece más bien limitada. Y en el terreno cinematográfico, su actuación no dista mucho de tantas otras en las que el personaje de macarra le viene como anillo al dedo (*Top Gun* [1986], de Tony Scott; *Cocktail* [1988], de Roger Donaldson, o el único papel interesante de toda su carrera: el de Vincent Lauria en *El color del dinero* [1986], de Martin Scorsese). Su compañera de reparto es la prometedora Dakota Fanning, obligada a pasarse la película chillando y preguntando, hasta convertirse en una niña repelente. La «trinidad» la completa el hijo, típico adolescente problemático, salvado no se sabe cómo de las llamas del fuego marciano. A ellos se unen una madre virginal, embarazada e iluminada de forma sospechosa, que les espera al final con arrobamiento religioso, y un científico —sacado, éste sí, de las páginas de la novela, aunque mediante un desconcertante cambio de papeles— que pretende responder a la amenaza con métodos fascistoides.

Más defectos, muchos excesos y alguna virtud

Antes de hablar de los aspectos positivos del film, que los tiene, habría que citar una serie de elementos usados con excesiva profusión. En *La guerra de los mundos* hay demasiadas casualidades —el coche del protagonista siempre encuentra el camino, esa unidad móvil de la CBS que aparece para explicar a éste, y de paso al espectador, la situación—, varios errores —la rapidez con que se hace de noche en el asalto donde se disgrega la familia— y, en el terreno formal, el abuso efectista de los *travellings*, por ejemplo. Los defensores de la película —que los habrá, y muchos—, alegarán su bella factura, lo atractivo del personaje de la niña y el final, en el que Tom Cruise regresa, cual moderno Ulises, de su viaje iniciático.

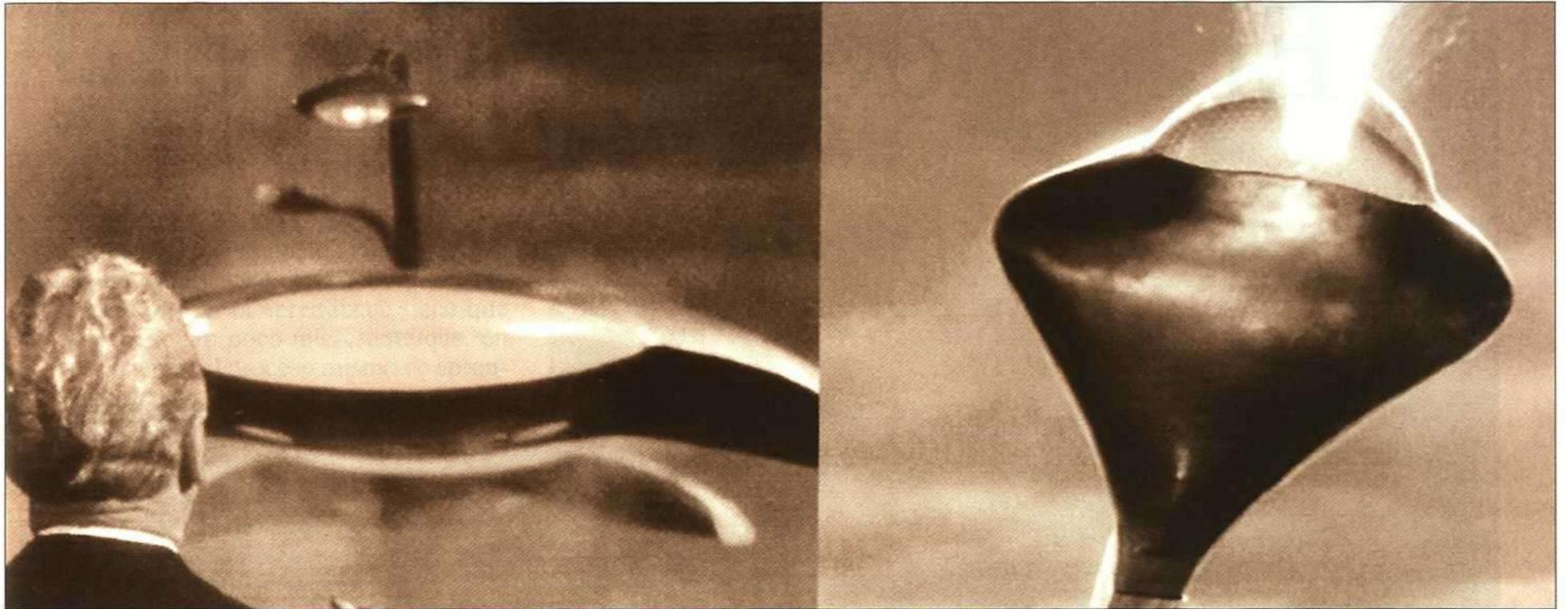
Tal vez el plano más estéticamente logrado sea aquel en que se ven caer sobre los árboles las prendas de los hombres y mujeres abducidos por los marcianos.

Un «cuadro» que, a pesar de su innegable belleza, no puede compararse con los que pueblan la portentosa *Eleni* (2004) del maestro griego Theo Angelopoulos. Lástima que la comparación sea poco explicativa, ya que esta magna obra ha tenido una limitadísima carrera comercial entre nosotros.

También merece la pena aludir a la última escena, en la que Cruise lleva en brazos a la niña hasta su madre: de repente, y sin explicación, el hijo sale de la casa para reunirse a su vez con su padre, y se asiste al epílogo bíblico extraído de la novela. Un desenlace, el de la familia unida, mucho menos brillante que el de, por ejemplo, *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders, donde el protagonista, tras unir a los suyos, debe marcharse, porque ése no es su sitio, porque es un solitario, como lo era el Ethan de *Centauros del desierto* (1956), de John Ford, en el que se inspiraba Wenders. La diferencia entre Spielberg y Wenders o el Ford más maduro es que éstos describen dramas de perdedores, mientras el pri-



Una escena de *La guerra de los mundos* según Spielberg.



Dos fotogramas de la primera versión cinematográfica de la novela de Wells.

mero —muy en la línea de la conciencia neoliberal estadounidense— hace películas de ganadores.

Hay que aludir, por último, al inteligente y atrevido uso que el cineasta hace del fuera de campo —a veces, cuando la acción es más trepidante, renuncia a mostrarlo todo y se centra en los personajes o en detalles aislados que dan más realismo al conjunto—, a alguna escena de extraordinaria complejidad técnica y expresiva —la de la huida en la furgoneta, resuelta mediante un largo plano secuencia con una cámara que va dando vueltas en torno al vehículo— o a la evocadora metáfora entre la hierba roja de Marte y la sangre de las víctimas.

Porque lo más reprochable de este director no es la manera de hacer las películas, sino sus objetivos. Si era miedo lo que quería provocar H. G. Wells en sus lectores, si Orson Welles se valió del miedo de sus oyentes para hacerse famoso, y Spielberg explota el miedo de los espectadores para ganar dinero, lo que más miedo da en el cine actual es la invasión de una industria que arrasa con su rayo ardiente cualquier soplo que pueda surgir en contra del pensamiento único. ■

*Ernesto Pérez Morán es crítico de cine.

Ficha técnica

Wells, H. G., *La guerra de los mundos*,
Barcelona: Bruguera, 1980.

Wells, H. G., *La guerra de los mundos*,
Madrid: Anaya, 2004.

Versiones cinematográficas

La guerra de los mundos

Dir: Steven Spielberg.

Prod: Kathleen Kennedy y Colin Wilson para Paramount Pictures
y Dreamworks Pictures (Estados Unidos, 2005).

Guión: Josh Friedman
y David Koepp.

Intérpretes: Tom Cruise (Ray Ferrier), Dakota Fanning
(Rachel Ferrier), Justin Chatwin (Robbie Ferrier), Tim Robbins (Ogilvy),
Miranda Otto (Mary Ann).

La guerra de los mundos

Dir: Byron Haskin.

Prod: George Pal para Paramount Pictures (Estados Unidos, 1953).

Guión: Barré Lyndon.

Intérpretes: Gene Barry (Clayton Forrester), Ann Robinson (Sylvia Van
Buren), Robert Cornthwaite (Dr. Pryor), Sandro Giglio
(Dr. Bilderbeck).