

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

Sobre el cine fantástico

A propósito de los siguientes films norteamericanos:

TRASPASANDO LA BARRERA DEL TIEMPO (*Beyond the time barrier*), de Edgar G. Ulmer. Argumento: Arthur C. Pierce. Foto: Meredith Nicholson. Música: Darrel Calker. Intérpretes: Robert Clarke, Darlene Tompkins, Vladimir Sokoloff. Producida por R. Clarke (AIP-MGM, 1960).

LA BESTIA INFERNAL (*Night of the blood beast*), de Bernard L. Kowalski. Argumento: Martin Varno. Foto: John Nicholas jr. Música: Alexander Laszlo. Intérpretes: Michael Emmett, Angela Greene, John Baer. Producida por Roger Corman (AIP-MGM, 1960).

DUEÑO DEL MUNDO (*Master of the world*), de William Witney. Argumento: Richard Matheson, sobre dos novelas de Julio Verne (*Robur el magnífico* y *Dueño del mundo*). Foto (Pathecolor): Gil Warrenton. Música: Les Baxter. Intérpretes: Vincent Price, Charles Bronson, Henry Hull, David Frankam. Producida en 1960 (MGM).

VIAJE AL FONDO DEL MAR (*Voyage to the bottom of the sea*), de Irwin Allen. Argumento: I. Allen y Charles Bennett, sobre una historia del primero. Foto (cinemascope, color De Luxe): Winstan C. Hoch. Música: Paul Sawtell. Montaje: George Boemler. Intérpretes: Walter Pidgeon, Joan Fontaine, Barbara Eden, Peter Lorre, Robert Sterling, Frankie Avalon. Producida por I. Allen (Fox, 1961).

LA FOSA Y EL PÉNDULO (*The pit and the pendulum*), de Roger Corman. Argumento: R. Matheson, sobre Edgar Allan Poe. Foto en technicolor. Música: Les Baxter. Intérpretes: Vincent Price, Barbara Steele, John Kerr, Luana Anders. Producida por R. Corman (MGM, 1961).

Por la misma razón por la que "todo lo humano nos concierne", pienso que todo lo cinematográfico también. De ahí que hablar de películas que se inscriben en la gran corriente del cine fantástico y que pertenecen a varios de sus géneros más característicos no me parezca ocioso en absoluto.

En principio, cabe constatar que los géneros del cine fantástico son casi los únicos tradicionales que se cultivan sistemáticamente dentro del Hollywood actual. La competencia con la televisión ha llevado a los productores a abandonar la realización de comedias musicales y burlescas y a relegar (ésta es la palabra) al *western* a los terrenos de la superproducción. Las pocas películas baratas que se siguen haciendo pertenecen casi exclusivamente a los géneros fantásticos o a ese nuevo género que ha transformado al cine de *gangsters* en histórico-legendarío. Pero el auge de los films que relatan las hazañas de Al Capone, *Legs Diamond*, *Baby Face Nelson* o Arnold Rothstein puede considerarse producto de una moda nostálgica pasajera. En cambio, el cine fantástico aparece dotado de una vitalidad que resultaría inexplicable si tratásemos de referirla a su nivel cualitativo, obviamente muy bajo. El cine fantástico sigue siendo todavía un cine por hacer, un cine cuyas posibilidades son todavía desproporcionadamente mayores que sus logros. Las contadísimas obras notables de un Schoedsack (*King-Kong*), un Browning (*Drácula*)

o un Whale (*Frankenstein*) nos parecen, quizá, mejores de lo que son por el contraste que se establece entre ellas y un farrago de films perfectamente detestables. Y sin embargo, quienes aman al cine, aman fatalmente al cine fantástico. Porque diríase que es un cine que se adecúa a las exigencias de un medio de expresión fantástico en sí mismo. El simple hecho de hacer cine sigue teniendo algo de maravilloso y de mágico: El espíritu de Melies acompañará al cine *in aeternis*.

Empecemos por la película de Ulmer, típica representante del género de la ciencia fantástica (*science-fiction*). Con Ulmer, uno de los favoritos de los *Cahiers du Cinema*, no he tenido mucha suerte. Atraído por su nombre fui a ver una cosa llamada *Muchachos de Bagdad* y salí desavorido. Bueno, me dije, debo haber visto la versión española dirigida por Jerónimo Mihura. Después intenté de nuevo descubrir a Ulmer por mi cuenta al anunciarse su film *Anibal*, y no quemé el cine en que se exhibía este bodrio sólo por buena educación. Ya un poco mosqueado, supuse que había visto la versión italiana dirigida por Carlo Ludovico Bragaglia. Pero al fin he podido ver una película de Ulmer y sólo de Ulmer: la culpa ya no puede echársela a los demás. Y con *Traspasando etcétera, etcétera*, ha quedado para mí claro que, por mucha *política de autor* que se practique, es imposible esperar que un hombre que no tiene empuje en aceptar la realización de un film fantástico con un presupuesto mínimo, partiendo de un guión incoherente y utilizando malos actores y decoradores, pueda conseguir un buen resultado. A tal grado llega la pobreza de los elementos con que cuenta, que Ulmer, no sé si por hacerle un "homenaje" al maestro Fritz Lang o, simplemente, por desvergüenza, incluye en su film algunas tomas de *La tumba india* que, por cierto, casan muy mal con el resto de *Traspasando etcétera, etcétera*.

Sin embargo, es evidente que Ulmer está muy por encima de su película. Incluso, cuando ya estamos cansados de tanto decorado delirantemente expresionista (¿homenaje a Carl Mayer?) y de tantas "discretas" alusiones políticas (parece imposible concebir una *science-fiction* hollywoodense no reaccionaria), llega un momento en que Ulmer nos sacude con algunas imágenes dotadas de esa fuerza mítica que da al cine fantástico sus mejores prestigios. Quizá Ulmer podría hacer una gran película de *science-fiction* siempre y cuando contara con un presupuesto en serio, gracias al cual, por lo menos, pudieran construirse decorados de un material que no se arrugara y que no fuera tan sensible a las corrientes de aire como el cartón. Y, sobre todo, siempre y cuando se partiera de una historia verosímil.

Sí, verosímil. Porque la *science-fiction* cinematográfica no puede seguir permitiéndose el lujo de carecer del rigor que

particulariza a la obra literaria de un Bradbury o un Lovecraft. Maravilloso no quiere decir gratuito. Y hoy por hoy la ciencia puede y debe dar bases lógicas a la especulación más audaz. Ulmer, evidentemente, parte en su film de las teorías einstenianas del espacio y del tiempo, pero en última instancia incurre en las arbitrariedades típicas a las que suele llevar el desprecio por el género mismo que se cultiva. Ulmer no se salva, lastimosamente, de hacer *science-fiction* vergonzante.

La película que se exhibió en México con la de Ulmer, *La bestia infernal*, es mucho peor. Se trata de una nueva muestra de ese subgénero de la *science-fiction* que podríamos llamar *monstruofílico*. Ya se sabe: un monstruo viene al mundo en virtud de misteriosas circunstancias a causar el horror general y a transmitir por su simple presencia trascendentales advertencias metafísicas. Como es de rigor, no puede dejar de raptar a la muchacha en turno. Lo malo del caso es que el pobre monstruo del film de Kowalski, al contrario de ese enternecedor amante que fue King-Kong, es uno de los bichos más risibles que hayan aparecido en cine.

Dueño del mundo insiste en una nueva vía de *science-fiction* que iniciaran Richard Fleischer con *20,000 leguas de viaje submarino* y el checo Karel Zeman con *La invención destructiva*. Se trata de ver el futuro con los ojos del pasado. No es casual que todos esos films se inspiren en novelas de Julio Verne. Como es sabido, este novelista, con un rigor que la *science-fiction* cinematográfica no suele tener, se concretó a atar los cabos del conocimiento científico de su época para hacerla de clarividente. El cine acude a Verne, quizá, para tratar de descubrir un falso misterio de la anticipación donde no hay más que simple racionalismo aplicado. Pero debe decirse en honor a Zeman que no buscó tanto descubrir las coincidencias entre el futuro imaginado por Verne y nuestro presente —coincidencias, en última instancia, anecdóticas— como constatar que la *óptica* de la época en la que la anticipación se intenta impide que tales coincidencias puedan producirse *realmente*. Es decir: los aparatos voladores imaginados por Verne pueden parecerse, técnicamente hablando, a los aviones actuales, pero entre unos y otros se establecerá una diferencia irreductible derivada de la *forma* en que son vistos o imaginados. Zeman, al tratar de reproducir la *forma* misma de una visión pasada del futuro, demostró que el cine de anticipación adquiere con el paso del tiempo una nueva dimensión. Lo que se propone como una visión del futuro acaba siendo, por encima de todo, una visión reveladora del pasado, del momento en que cada película fue hecha. Paradójicamente, es este hecho el que asegura a la *science-fiction* cinematográfica un interés perenne.

Witney sigue otro camino: sitúa a uno de los aparatos imaginados por Verne en un mundo que no es el suyo. Un mundo en el que los figurantes van vestidos al estilo del siglo pasado, pero que no deja de ser un mundo visto a través de nuestra *óptica* y, por lo tanto, un mundo actual. Ese desajuste es el que hace fantástica, por anacronismo, a la nave voladora de Verne, y no las propiedades que el novelista le confería y

que hoy cualquier avión tiene. La intrusión de un artefacto del futuro visto por los ojos del pasado en un mundo pasado visto por los ojos del presente, produce efectos no previstos por el cineasta que, por encima de la relativa corrección técnica del film hecho también con un presupuesto muy bajo, dan fe de las dotes creadoras de una artesanía hoy en vías de desaparición.

Viaje al fondo del mar acaba de demostrar que, contra lo que ocurre con el resto del cine, existe en la *science-fiction* una clara relación entre los medios materiales que se emplean y los resultados que se obtienen. Estamos de nuevo en los inicios del cine, cuando hacer una buena película era cuestión de presupuesto. Irwin Allen no es un gran cineasta, ni mucho menos, pero sí es lo suficientemente hábil como para saber aprovechar las ventajas de la semi-superproducción. (Lo mismo pasaba en el excelente *Planeta prohibido*, del mediocre Frank McLeod Wilcox.) Su película tiene ese apoyo de lo verosímil que sólo dan un guión cuidadosamente construido, unos decorados y maquetas de cierta riqueza y la presencia de actores cuando menos presentables. De ahí se puede partir para abundar en los clásicos tópicos del género: el fetichismo de las máquinas y de los aparatos, la conjuración del apocalipsis, la revelación interior de los personajes situados en circunstancias extraordinarias, etcétera. Tratándose de un cine sujeto en tal forma a las contingencias materiales de producción, cabe comprender por qué siendo Allen un cineasta muy inferior a Ulmer ha hecho sin embargo una película muy superior, muchísimo más interesante que *Traspassando la barrera del tiempo*.

La fosa y el péndulo pertenece al género del film de horror que, pese a todos los elementos comunes que tienen uno y otro, se sitúa en las antípodas del *science-fiction*. En efecto: si la *science-fiction* narra historias del futuro y, por lo tanto, debe ceñirse a un rigor necesario por el mismo hecho de tratar de lo probable, de lo que puede suceder, el film de horror, casi siempre situado en el pasado, relata historias de explicación vedada, historias cuyo interés depende precisamente de lo que tengan de inefables. La frontera entre los dos géneros es la que separa muy concretamente lo racional de lo irracional, el film de horror y la *science-fiction* representan los dos caminos opuestos por los que se llega al mismo encuentro de lo maravilloso.

Roger Corman, dedicado por sistema a la adaptación de Poe (recuérdese *La pavorosa casa de Usher*) desconoce, sin embargo, un principio fundamental: no hay horror sin fascinación. Al igual que su colega inglés Terence Fisher, a quien imita, tiende a reducir el horror a una sola de sus dos dimensiones contradictorias, la de la repulsión. Esa nueva tendencia anglosajona del film de horror incurre en la aberración —aberración opuesta a la que suele nulificar los films de *science-fiction*— de pretender un mayor "realismo". De ahí la catastrófica utilización del color a efectos "realistas", cuando el color sólo podría justificarse como elemento de irrealidad. El castillo de *La fosa y el péndulo* no es el lugar encantado que debería ser, sino un feo caserón en

tecnicolor en el que se hace barbaridad y media con la gente. Diríase que estamos a un paso de la denuncia social. Si comparamos el film de Corman con el de Bava, *La máscara del demonio*, veremos que, en definitiva, la única diferencia entre uno y otro es una diferencia esencial: el segundo tiene poesía, el primero no. Y cuando se trata de hacer poesía, el talento cuenta de verdad. Ahí sí que no es cuestión de presupuesto.

No, el cine fantástico de hoy no nos da cabalmente la imagen del hombre que descubre las más terribles oscuridades subjetivas (film de horror) o las del infinito objetivo que debe conquistar

(*science-fiction*). Pero, a pesar de todo, debemos agradecer a ese cine fantástico todavía primitivo, elemental, barato en todos los sentidos, el no haberse desarrollado. Porque así no perdemos el contacto con ciertas esencias básicas del llamado "séptimo arte". Bien está que admiremos a Resnais o a Buñuel, a los autores a quienes pertenece el futuro del cine. Pero, a la vez, no podemos olvidar *La invasión de Mongo*. Fueron películas como las reseñadas en este artículo, tan malas como puedan serlo estas mismas, las que inspiraron nuestro primer amor al cine. Y los primeros amores, como se lee en las novelas rosa, dejan su huella para siempre.

TEATRO

Prostibulario

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

"¿Qué culpa tiene San Pablo de que San Pedro esté pelón?"

—Frase atribuida a la Verónica.

LOS TOROS DE MIHURA.

Desde que Dumas hijo descubrió (o creyó descubrir) que las prostitutas tienen corazón, los escritores, incluyéndome a mí y excluyendo a Henry Miller, por supuesto, hablan de ellas como si sólo tuvieran corazón.

Un caso muy avanzado de este error de apreciación es el de Mihura, quien con cierta frecuencia (unas tres o cuatro veces cada año) escribe una obra en la que el personaje central es una prostituta. El último de estos personajes que nos ha llegado a México es el que interpreta Amparo Rivelles en la *Chopin*.

Fue casi por accidente que vi *Una mujer cualquiera*. Mi intención de esa noche era ir al Caracol a ver la obra de mi distinguido paisano y fino guanajuatense González Caballero, pero como el teatro estaba de bote en bote y no había lugares, caminé hasta la *Chopin*, en donde el señor Junco me informó, mañosamente, que la obra acababa de empezar. Cuando entré en la sala vi en el escenario a una criada que sollozaba en primer término derecha, mientras el primer actor Nicolás Rodríguez (cortesía de producciones ANFER), en el papel del Inspector Ruiz, y su ayudante iban descubriendo poco a poco: una botella y dos vasos, uno de ellos marcado con *rouge* (*à Madrid le rouge est le lipstick*), un pañuelo con dos letras bordadas, la primera de las cuales era una N, y un cabello de mujer, castaño. No tardé en deducir que en alguna parte de la casa debía estar el cadáver del patrón de la sirvienta y dueño de la casa, y puesto que todo indicaba que el asesinato lo había cometido una mujer de pelo castaño cuyo nombre de pila empezaba con N, lógico era suponer que cuando apareciera una mujer cuyas características concordaran con los datos de la policía, esa mujer fuera inocente. Mi certeza aumentó cuando, en el tercer cuadro, entró Amparo Rivelles en la casa de su amiga Rosa, con una abundante cabellera castaña y respondiendo al nombre de Nieves. Venía a pedirle a Rosa que la es-

condiera en su casa, porque la policía la buscaba; ella decía que el asesino, haciéndose pasar por el asesinado, la había contratado a ella, que era prostituta, la había llevado a casa del asesinado, había asesinado al asesinado y desaparecido, después de dejar el cabello, el *rouge* y el pañuelo para que le colgaran a ella el muerto. Es decir, que había en realidad dos hombres y una mujer, mientras que los datos indicaban que había sólo un hombre y una mujer. Rosa, a pesar de ser la única amiga de Nieves, y en una época colega suya, le niega hospitalidad, porque se va a casar con Luis, que es un joven decente que llega de un momento a otro de San Sebastián. Lllaman a la puerta; entra Luis con un *blazer*, y el público lanza un grito de horror. Entonces comprendí que la obra no era policiaca, sino sentimental. Resulta que este canalla de Luis (Lorenzo de Rodas) era nada menos que el asesino, y que la infeliz de Nieves, de entre los dos millones de habitantes que ha de tener Madrid, fue a pedirle ayuda precisamente a la novia del asesino, y que todo el público sabía quién era el asesino y cómo había estado la cosa, gracias a la primera escena que yo no sólo no había visto por culpa mía, sino que ni siquiera había previsto por culpa del señor Junco.

El primer acto termina en que Rosa se va a hacer un *show* en un cabaret donde trabaja, y que Luis convence a Nieves (que no entiende todavía que esa compañía no le conviene) de que se vaya con él.

Luis esconde a Nieves de la policía, la enamora, se la lleva a un pueblo cerca de la frontera, para cruzar a Francia y allí vivir felices el resto de sus días, y entonces, cuando la policía se acerca, mete la pistola asesina en la bolsa de un abrigo que le han prestado a ella. Desgraciadamente para él, este acto lo hace no solamente delante del público que también se había tragado la historia de su amor, sino de Nieves, que como en todas las obras malas va bajando una escalera cuando él mete la pistola en el abrigo. "¿A dónde vas?", le pregunta ella; "Voy a ver si el paso está libre." Ella se pone el abrigo. "Antes de