

El gigante ataca
(*The Amazing Colossal*
Man, 1957),
de Bert I. Gordon



Cuerpos y mutaciones en el cine de ciencia-ficción durante los años cincuenta

Vicente Sánchez-Biosca

Las enfermedades -enseñaba hace un tiempo Susan Sontag- son, más que por sus efectos reales, temibles por las redes metafóricas que las envuelven. Se imponía, por tanto, recorrer esta telaraña simbólica, si no con el fin de desenmarañarla por completo, sí al menos para describir su trama. Esta misma esperanza cabe albergar respecto a las metamorfosis: ellas nos hablan de las zonas de sombra, de las incertidumbres, de los rincones en que lo vivo y lo inerte, lo animal y lo humano,

lo masculino y lo femenino, los dioses y los hombres o el cuerpo y el alma no se han separado todavía o han acabado por confundirse de nuevo. Es -si se nos permite hablar así- un espacio donde la metáfora intenta apresar aquello para lo cual nuestro instrumento de conocimiento y comunicación -el lenguaje- carece de término apropiado. Acaso la metamorfosis sea una respuesta de urgencia al enmudecimiento provocado por el horror; o, si se prefiere, una forma de atenuarlo dotándolo de un valor estético

añadido. Así, las gárgolas de las catedrales góticas hablarían un lenguaje teratológico coherente con la escatología medieval, las correrías de los dioses olímpicos se expresarían de común acuerdo con el antropomorfismo griego, las ilusiones de una noche febril labrada al calor de un relato contado al fuego del hogar tocaría los confines intransitables del positivismo decimonónico y la pesadilla que asola a Freddy Krueger nada significaría sin su cuerpo sellado por la huella del incendio en el que supuestamen-

te pereció. Todas estas formas extremas no serían sino lugares donde se tuerce nuestra certeza de las formas, lugar donde se quiebra el asiento (falso, como sabemos) de que el ser humano es una sola y misma cosa con su parecer.

El cine de ciencia-ficción de los años cincuenta nos ofrece un testimonio ejemplar por su candidez de hasta dónde el patrón humano rige sin apenas deslices toda suerte de metamorfosis. La misma situación del género es en extremo curiosa: lejos de la imaginería gótica y romántica que alimentó las producciones Universal, también se distancia de las afecciones víricas, las prótesis teratológicas y la robótica de cuño informático que asaltan el cuerpo haciéndolo estallar en el moderno cine de terror. Precisamente a este capítulo de lo monstruoso dedicamos las reflexiones que siguen (1).

Lo gigantesco y lo minúsculo

He aquí como lee la ciencia-ficción de los cincuenta este sencillo paradigma que opone lo grande a lo pequeño. Sobre él construye su noción de lo monstruoso. **El gigante ataca** (*The Amazing Colossal Man*, Bert I. Gordon, 1957) presenta una pauta fácilmente extrapolable: el coronel Glenn Manning se expone a radiaciones atómicas con motivo de un experimento y, a resultas de ello, sufre un proceso degenerativo consistente en un crecimiento progresivo e ilimitado que lo convierte en un ser monstruoso. Ahora bien, su monstruosidad no es otra cosa que gigantismo, pues las proporciones humanas no se ven alteradas un ápice. Corolario de esta ingenua monstruosidad es la variante melodramática que se deja sentir en buena parte del metraje y la consiguiente renuncia a efectos de terror. La conti-

nuación de esta historia que filmó el mismo B. I. Gordon al año siguiente -**War of the Colossal Beast**- corroe el cuerpo de Manning con una cicatriz que deforma su rostro y vacía uno de sus ojos, herencia de su vertiginosa caída al vacío al final de la película anterior. Que el paradigma no se limita a lo masculino queda demostrado por **Attack of the 50 Foot Woman** (Nathan Hertz, 1958), donde la burlada Mrs. Archer se ve convertida en una fémina de enormes proporciones. Una vez más, ni rastro de deformación aqueja el cuerpo de la mujer: sólo el tamaño del mismo aparece trastocado.

El movimiento inverso -de disminución- está representado por **El increíble hombre menguante**, (*The Incredible Shrinking Man*, Jack Arnold, 1957). Relatada por el sujeto que la padece, la historia arranca de una experiencia similar a la de Manning: un hombre afectado por una nube radiactiva sufrirá una transformación progresiva consistente en su disminución inexorable, sin que la mengua implique ruptura con el equilibrio interno de las partes anatómicas. Sin embargo, la rotundidad de esta cinta reside en el valor metafísico que adquiere su enunciación en apariencia in-

consecuente. Scott Carey, protagonista y narrador, escribe desde un lugar incierto que resulta ser -al final lo descubriremos- su disolución en el cosmos, la entrada en contacto -según él mismo afirma- con los designios divinos. En efecto, lo que en los filmes anteriores se resuelve en desenlaces más o menos espectaculares (2), aquí se convierte en convicción de haber descifrado el enigma de la materia y, con él, el de la vida misma. Después de una ardua batalla con una gigantesca araña, última de sus gestas por la supervivencia, el minúsculo Carey llega a la más misteriosa forma de la metamorfosis: aquélla en la que se produce la revelación de un sentido superior, eterno, para su existencia. Sus palabras finales son coherentes con la niebla que rodea el lugar y tiempo de su enunciación: "*Ahí estaba el premio que había ganado. Me acerqué a él rebosante de felicidad. Había vencido: podía vivir. Pero cuando toqué aquellas migajas de alimento sentí como si mi cuerpo hubiese dejado de existir. Ya no tenía hambre. Ni siquiera sentía ya horror de seguir disminuyendo. Una vez más seguí la ley del instinto. Cada movimiento, cada idea estaban armonizadas con una fuerza desconocida. Seguía haciéndome más pequeño. ¿Hasta cuánto? ¿Hasta lle-*



Attack of the 50 Foot Woman (1958), de Nathan Hertz

gar a lo infinitesimal? ¿Qué era yo? ¿Seguía siendo un ser humano o era el hombre del futuro? Si había otras nubes radiactivas flotando a través de los mares y los continentes, me seguirían otros seres humanos a este mundo nuevo. ¡Qué próximos están lo infinitesimal y lo infinito! De pronto comprendí con claridad que eran los dos extremos de un mismo concepto: lo increíblemente pequeño y lo increíblemente grande se encuentran en un momento dado para cerrar un gigantesco círculo. Sentí como si pudiera abrazar el cielo, el universo, infinitos mundos. El maravilloso tapiz tejido por Dios se extendía sobre mí en la noche. Y en ese momento conocí el enigma del infinito. Hasta entonces, había pensado dentro de la limitada dimensión humana: que la existencia tiene un principio y un fin es un concepto humano, no divino. Sentí que mi cuerpo disminuía, se disolvía, se convertía en la nada. Desapareció el miedo y se convirtió en aceptación. Toda la majestuosa grandeza de la Creación debía tener un significado y yo tenía un significado. Sí, yo, el más pequeño entre los pequeños, también tenía un significado. Para Dios el cero no existe: yo sigo existiendo". Soberbia declaración en la que el paradigma mismo de lo gigantesco y lo minúsculo ha sido disuelto en lo in-

finito y lo infinitesimal, cuya diferencia se ha borrado.

Lo animal y lo humano: el cuerpo y la metamorfosis

El cartel publicitario de **The Wasp Woman** (Roger Corman, 1959) promete algo inquietante: un enorme cuerpo de abeja provisto de cabeza femenina atrapa entre sus patas a un hombrecillo asustado. El texto reza así: "Una hermosa mujer durante el día. Una lujuriosa abeja reina por la noche". Nada de esto encontramos en la película. El deseo de invertir el proceso de la vejez convirtiéndolo en rejuvenecimiento gracias a la administración de unas inyecciones de miel de abeja reina, lleva a Janice Starlin a un proceso degenerativo del que nacerá su monstruosidad: lo animal surge sobre lo humano imponiendo el gesto criminal al tiempo que una forma teratológica. La mezcolanza visual es el resultado de esta monstruosidad: un rostro de abeja asentado sobre un inequívoco cuerpo femenino. Desde su primera aparición, y a pesar del ritmo que imprime el montaje, se nos impone la sensación de disfraz. En otras palabras, animal y humano conviven en el mismo cuerpo, pero debidamente separados, deslindables. Lo monstruoso ha procedido con

orden: ha deformado, sí; pero también ha sabido exponer razonablemente la deformación.

No puede extrañar lo anterior, puesto que **The Wasp Woman** fue realizada al calor del éxito de **La mosca** (*The Fly*, Kurt Neumann, 1958). No en vano esta última película puede ser considerada modelo de las metamorfosis de los cincuenta: lejos de la sutileza animista y el fuera de campo reinante en las producciones de Val Lewton, la materialidad de lo animal irrumpe en el cuerpo humano con virulencia, pero lo hace a modo de una prótesis, a la postre separable del organismo. En otros términos, el ojo distingue a las claras lo que pertenece al hombre y lo que procede del animal. Así, el investigador André Delambre, tras su experimento, produce dos cuerpos distintos, si bien superpuestos: uno de ellos, de tamaño humano, más con cabeza y brazo de insecto; otro, ausente, una mosca de cabeza blanca que aparecerá atrapada en una tela de araña al final del filme, a punto de ser devorada; la cabeza y un brazo son, en realidad, los que faltan a André. Lo monstruoso posee aquí una carga de asco, pero la transformación es expuesta de modo sumamente didáctico, preservando lo humano, distinguiéndolo: es posible -digámoslo gráficamente- intervenir quirúrgicamente para separarlo. Una comparación con el imparable proceso degenerativo del cuerpo que Cronenberg pone en marcha en su *remake* de dicho filme (1986) demuestra que para el moderno terror el cuerpo cae sin que ninguna de sus formas sea discernible ni identificable (3).

A título de comprobación, valdría la pena recordar el singular monstruo representado en **La mujer y el monstruo** (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954): de escala humana,



The Wasp Woman (1959), de Roger Corman

La mujer y el monstruo
(*Creature from the
Black Lagoon*, 1954),
de Jack Arnold



posee rasgos de anfibio (en particular está dotado de escamas). De nuevo se nos impone la idea de un cuidadoso disfraz más que de una transformación en la que lo humano se extravía. Diríase que la máscara anda cerca, que el trazo del diseño recuerda demasiado su origen humano. O bien, para que no se vea en nuestras palabras asomo de ironía, que la imaginería que esto concibe es antropomorfa. Sería lícito remedar un poema superrealista convertido en pastiche por la publicidad reciente: hay otros cuerpos, pero están en éste, es decir, en el cuerpo humano.

Otros cuerpos: el desafío a la biología

Ahora bien, no todo se juega entre lo animal y lo humano. El **enigma... de otro mundo** (*The Thing from Another World*, Howard Hawks y Christian Nyby, 1951) nos ofrece tal vez el ejemplo más siniestro. En él no hay extraterrestres deseosos

de procrear ni invasores nutridos con sueños de conquista, como tampoco hay cuerpos de razonable forma humana. Hay, en cambio, un cuerpo que amenaza en su propia constitución histológica. El extraño ser ("cosa" es más apropiado término para expresar la incertidumbre en la que sume a los terrícolas) que vive en un bloque de hielo posee características que constituyen un reto para la biología: se reproduce por esporas, en la forma limpia y perfecta de los vegetales. Su tejido se alimenta con plasma sanguíneo y carece, al parecer, del don de la palabra. Su constitución es corpulenta y su vaga semblanza antropomorfa queda diluida en la disimilitud biológica. La irrupción de este enigmático ser inquieta a la ciencia y amenaza la estabilidad de lo humano por partida doble. Por eso, el dilema se impone desde muy pronto a quien se enfrenta con el caos de lo monstruoso: o bien entenderlo, estudiarlo, analizarlo, con el riesgo de la propia vida (actitud que mantiene el

profesor Carrington), o bien destruirlo sin preguntarse por él, extirparlo, pues su mera presencia amenaza la estabilidad de este mundo (posición del capitán del ejército Patrick Hendry). Ninguna explicación ni certeza se logrará así: con su destrucción sólo se habrá retardado la amenaza. No es extraño, a tenor de lo dicho, que John Carpenter, en su *remake* de la película realizado en 1982, convirtiera la amenaza en latente y, coherente con el nuevo rumbo de los cuerpos postmodernos, la albergara en la propia anatomía: la cosa sería un ente, pero rotundamente material, que desgarraría los cuerpos de los seres vivos, pero que también se agazaría en ellos, alimentándose como un parásito y ocultándose en el organismo que le da cobijo.

Ser, parecer

"Bill no es el hombre del que me enamoré. Me resulta siempre un extraño". Tal es la queja de

Marge Farrell, protagonista femenina de **I Married a Monster from Outer Space** (Gene Fowler, Jr., 1958) después de un año de matrimonio. Afirmación trivial si no fuera porque, en efecto, tras la apariencia de Bill se esconde un impostor. La vispera de su boda Bill fue absorbido por una nubecilla negra y en su lugar apareció un doble, vacío de sentimientos, pero impecable en cuanto a su identidad formal con el desaparecido. Curiosa formulación del parecido en el que se juega un ser engañoso. La diferencia no está sólo en esta capacidad de mimetismo de que disfrutaban los extraterrestres, sino en que la deficiencia de lo humano es al mismo tiempo el signo de su grandeza: la posibilidad de sufrir y amar, su finitud. Un solo rasgo formal distingue a los extraterrestres: iluminados fugazmente por los relámpagos de la tormenta, en su rostro se sobrepone un incierto trazo de nervios y tejidos que la enunciación tiene a bien ofrecernos a fin de evitar cualquier malentendido derivado de la semejanza. No otro sentido tiene la herida que ostentan los impostores de **Invaders from Mars** (William Cameron Menzies, 1953) en la parte trasera del cuello. El pequeño David los reconocerá por ello, pero el especta-

dor lo hará igualmente gracias a los muy apoyados primerísimos planos de sus adustos rostros, impenetrables, sin asomo de vida. Pero si en estas dos producciones los extraterrestres aparecen dotados de origen e intenciones, así como de rasgos que permiten su reconocimiento (4), otro es el caso de la gélida y magistral película de Don Siegel, **La invasión de los ladrones de cuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956).

Un médico aparece al comienzo boquiabierto ante la incomprendible fiebre colectiva que arrasa la pequeña ciudad de Santa Mira: sus pacientes parecen aquejados por un rechazo de los familiares afirmando que no son realmente lo que parecen. Todo sucede como si la forma más inquietante de invasión consistiera en la toma del cuerpo por un ser ajeno que hubiera preservado, con todo, la apacible semblanza del original. Sólo la intuición ofrece una pista para desvelar la terrible verdad que subyace a esta sutil amenaza. Aquí, como en **El increíble hombre menguante**, el relato en primera persona guía la estructura hasta el núcleo del horror: la formación del sustituto a partir de unas vainas gigantes. Como sucedía en **El enigma... de otro mundo**,

el cuerpo humano aparece asimilado a un tejido vegetal, pero ahora la semejanza y la sustitución de lo humano intensifican el horror.

Un caso singular es **Village of the Damned** (Wolf Rilla, 1960). Un pueblecito de Australia se ve paralizado repentinamente y, sin razón aparente, sus habitantes son presa del sueño. Cuando, poco más tarde, todo vuelve a la normalidad, las mujeres en edad de concebir se descubren embarazadas. Unos fetos perfectos, de precoz crecimiento, dan como resultado un grupo de niños dotados de sin igual inteligencia y poderes sobrenaturales que dominan y aterrorizan a sus padres y demás conciudadanos. De rasgos inexpresivos y cabellos invariablemente rubios, la marca física diferencial se advierte en la pupila de sus ojos, la cual se ilumina al tiempo que los diabólicos niños ejercen su dominio.

Coda

Desearíamos concluir con un instante situado hacia el final de **La invasión de los ladrones de cuerpos**; verdadero límite del cine de ciencia-ficción de estos años. La pareja formada por Becky y Miles ha huido. Todos sus compañeros y amigos se han ido convirtiendo en "otros" por un proceso de deshumanización cuyo origen está en la germinación vegetal. El hecho de que estos personajes no puedan conciliar el sueño (si así ocurriera serían suplantados por unos dobles amenazantes perfectamente formados) los mantiene al límite del agotamiento. Cuando momentáneamente han burlado a sus perseguidores, escuchan un bello canto entonado por voces humanas. Un aliento de esperanza se advierte en sus fatigados rostros. Miles se asoma a una colina y descubre decepcionado



El increíble hombre menguante
(*The Incredible Shrinking Man*, 1957),
de Jack Arnold

que se trata de una voz grabada y emitida por radio. Al regresar, va a sufrir la más radical de las pérdidas: la metamorfosis de su amada. Ahora bien, ésta no sucede en un momento cualquiera, sino en el preciso instante en que su cuerpo reposa sobre el de la joven, en el instante del beso. Los ojos de Becky se cierran vencidos por el sueño. De repente, una indicación sonora y la puesta en escena gira bruscamente: primerísimo plano de Becky cuyos ojos se entreabren de nuevo como en un acto de entrega; pero muy pronto un guiño siniestro revela la equivocidad de esa entrega. Un contraplano muestra el terror apoderándose de Miles: su rostro abotargado por el uso de un gran angular retrocede. Un escalofrío ha sacudido su cuerpo en el contacto mismo con el cuerpo de la amada. En otras palabras, el momento de la posesión (beso, abrazo y posesión son una misma cosa para Hollywood) coincide con la ocupación del cuerpo femenino por el frío vegetal que lo sustituye. El instante de pérdida ha sido breve pero intenso y el efecto fantástico queda condensado en el momento de la metamorfosis. Ahora bien, ésta es sólo perceptible a través de sus efectos. El protagonista ha visto, tal vez ha sentido el contacto gélido de la muerte. Sin embargo, la transformación es para nosotros invisible, ha sucedido en los márgenes del campo, en la sucinta elipsis que separa el plano del contraplano. Recibimos la sacudida de sus efectos, pero no contemplamos la muda: entre el ser amado y el enemigo voraz hay algo que se escapa, pero que resulta imposible de olvidar. Lo fantástico está aquí descrito con implacable precisión: es el escalofrío que nace de ese hueco, pero no el hueco mismo. Este aparece escamoteado, escondido, a punto de ser visto, pero proverbialmente desviado y brindado en forma de metoni-



I Married a Monster from Outer Space (1958), de Gene Fowler, Jr.

mia. Pues bien, este hueco no es otra cosa que el umbral por el que se precipitará en frenética carrera el cine de terror moderno.

NOTAS

1. Sería complementario un estudio de los entes amenazantes, así como de las mutaciones animales y su relación con las formas humanas.

2. *El gigante ataca* concluye de modo efectista en Las Vegas, entre neones y lujo, en una especie de remedo del King-Kong neoyorkino; *War of the Colossal Beast* se cierra

con un suicidio del gigante altamente espectacular: Manning se electrocuta con cables de alta tensión y la breve escena se rueda en color, a diferencia del resto del filme.

3. Véase nuestro estudio "Metamorfosis, Ciencia y Horror. En torno a *La mosca* (*The Fly*, 1986), de David Cronenberg" en *Arbor*, CXLV, mayo, 1993, número especial *Las imágenes de la ciencia en el cine de ficción*, coordinado por Alberto Elena.

4. *I Married a Monster from Outer Space* da la voz a los invasores, los muestra permeables a los sentimientos como efecto imprevisto de la captura de los cuerpos humanos.