

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
El extraño Señor Ulmer

Autor/es:
Partearroyo, Toni

Citar como:
Partearroyo, T. (1994). El extraño Señor Ulmer. Nosferatu. Revista de cine.
(14):62-69.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40890>

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

*The Man from
Planet X (1951),
de Edgar G. Ulmer*

CIENCIA FICCIÓN



El extraño Señor Ulmer

Toni Partearroyo

Aunque adentrarse en los pantanos de la serie Z de la ciencia-ficción estadounidense de los años 50, a la caza de tesoros ocultos, pueda ser una empresa tan ardua y poco remuneradora como rastrear las cloacas del "porno" en busca de joyas

ignotas, una actitud de desprecio ante este tipo de cine sería tan injusta y errónea como, por otro lado, la sobrevaloración de algunas publicaciones "fanáticas". Todas estas películas -incluso las más cochambrosas- llaman la atención por la exultante libertad

con que fueron realizadas, incluso dentro de sus irrisorios presupuestos, y algunas de ellas contienen valiosas demostraciones de cómo, con ingenio e imaginación, se pueden superar las más extremas carencias aun en un género, hoy por desgracia, tan des-

orbitadamente costoso como la ciencia-ficción. Es cierto que, como sucede también en el cine X, el atractivo de muchos de estos filmes rara vez está a la altura de su título (recuerdo, con especial frustración, **The Brain Eaters**, 1958) -en castellano: "Los devoradores de cerebros"-, uno de los grandes bodrios de Bruno VeSota) o de sus sugerentes carteles publicitarios, pero, ocasionalmente, la búsqueda perseverante se ve recompensada con hallazgos que, a pesar de sus obvias limitaciones, nos sorprenden por un alarde de humor o de inventiva, un punto de vista sabrosamente subversivo o un grado de delirio inusitado.

Pocos directores han sabido sacar tanto provecho de la serie Z, en cualquiera de sus géneros, como Edgar G. Ulmer (1904-1972), cineasta de origen austriaco, definitivamente afinado en EE.UU. a partir de 1930, que inició su carrera como decorador trabajando para Max Reinhardt, en Viena, allá por los primeros años veinte. Atraído por el carácter independiente y libérrimo de las producciones de presupuesto ínfimo, el que fuera colaborador de, entre otros, Murnau, Lang, Lubitsch, Griffith, Stroheim, Vidor, Walsh, Eisenstein, dio la espalda a las grandes compañías de Hollywood y se recluyó, más o menos voluntariamente, en las catacumbas de los estudios paupérrimos, para hacer un cine personal aunque fuese literalmente de la nada. La amplia retrospectiva que Filmoteca Española le dedicó el pasado año permitió comprobar, entre otras cosas, hasta qué punto el insigne autor de **Satanás** (*The Black Cat*, 1934), **Detour** (1946) o **The Naked Dawn** (1955) era capaz de fabricar pepitas de cine puro con materiales de derribo. Myron Meisel lo ha expresado con sagacidad (1): "Ulmer, más que ningún otro director, representa la supremacía de lo visual sobre el aspecto na-

rrativo, la inefable habilidad de la cámara para trascender las necesidades más triviales y construir imágenes que van mucho más allá del torpe contenido literal del material dramático". Esta facultad, casi de alquimista, para extraer de lo deleznable, si no siempre oro, sí con frecuencia un producto personal e interesante, o, en el peor de los casos, alguna(s) secuencia(s) memorable(s), está presente a lo largo de toda su filmografía, pero quizás de manera más explícita en sus incursiones en la ficción científica: **The Man from Planet X** (1951), **The Amazing Transparent Man** (1960) y **Beyond the Time Barrier** (1960).

De las tres, la más lograda y la más "ulmeriana" es, con mucho, la primera, considerada por algunos estudiosos del género como una de las mejores películas de ciencia-ficción, de bajo presupuesto, realizadas durante los años cincuenta. **The Man from Planet X** plantea, además, una paradoja: ¿cómo es posible que un filme tan barato (menos de 50.000 dólares), rodado a velocidad de vértigo (seis días), con un guión nada brillante (perpetrado por los propios productores, Aubrey Wisberg y Jack Pollexfen), unos actores en su mayoría anodinos y unos decorados pertenecientes nada menos que a **Juana de Arco** (*Joan of Arc*, Victor Fleming, 1948), haya acabado siendo lo que se ha dado en llamar "un pequeño clásico de la ciencia-ficción" y una de las obras más personales de su autor?

La respuesta a este acertijo dice mucho sobre la manera de Ulmer de entender el cine y sobre su talento como director. Ni la brevedad del plan de rodaje, ni la penuria del presupuesto eran un problema para él, después de haber pasado cuatro intensos años (1942-1946) en la Producers Releasing Corporation, una modesta pero prolífica compañía don-

de, según sus propias declaraciones, estaba obligado a acabar un filme el viernes para empezar otro el lunes siguiente, rodando una media de ocho planos diarios. De ese ritmo febril surgieron, sin embargo, algunas de sus mejores y más personales obras (**Detour**, por ejemplo, rodada en cuatro días). Por otro lado, su experiencia en la PRC le había enseñado a seguir a rajatabla la primera regla de oro del cineasta de serie Z: las películas hay que construirlas en torno a aquello que tenemos a mano. La acción de **The Man from Planet X** se sitúa en un islote perdido de la costa escocesa porque esa localización permite "encajar", a la vez, los decorados de **Juana de Arco**, una bruma omnipresente -de la que Ulmer sabrá sacar un notable partido estético y metafórico en no pocas ocasiones, véase sobre todo la inquietante y "hamletiana" **Strange Illusion** (1945)-, especialmente útil para ocultar las deficiencias de producción, y el "exterior" menos costoso de simular con una maqueta o en un plató: un páramo. El resultado es, en palabras de Bill Warren (2), "la primera película donde se combinan la ciencia-ficción y el terror gótico, probablemente la última anterior a **Alien**, el octavo pasajero (*Alien*, Ridley Scott, 1979)". Otra regla de oro: más de un género, más de un público.

La premura y la escasez de medios de la serie Z exigen una economía rigurosa, una filosofía de lo esencial aplicada tanto al guión como a la producción; en este sentido, **The Man from Planet X** es "el" vademécum. Personajes principales, sólo los imprescindibles, ni uno más: el Héroe, la Chica, el Científico Bueno (padre de la Chica) y el Científico Malo. Extraterrestres: basta uno de avanzadilla para insinuar una invasión inminente; no hace falta que tenga un aspecto muy sofisticado: un actor enano con una simple máscara y una escafandra

puede solucionar el problema, siempre que la iluminación y el encuadre sean los adecuados y, por supuesto, contemos con un buen director de fotografía. La aeronave es inevitable pero no necesariamente tenemos que verla volar: cuando comienza la película, ha aterrizado ya para no despegar jamás; su interior apenas será atisbado. Tampoco es preciso construir una aldea entera, basta con simular una callejuela con dos casas y que de vez en cuando aparezcan en escena un puñado de extras como lugareños. En cuanto a la consabida intervención final del ejército, media docena de soldados con "bazookas", hábilmente distribuidos dentro del cuadro, son suficientes.

Más difícil que abaratar costes es dotar de interés y emoción a un filme cuyo guión no puede ser menos imaginativo. Ulmer sale airoso del embolado mediante una utilización, tan inteligente como original, de un instrumento narrativo cuya importancia no

dejaba de subrayar en la entrevista de Luc Moullet y Bertrand Tavernier (3): *"Hay una regla que he seguido durante treinta años: siempre se debe contar una historia desde el punto de vista de un personaje"*. La elección de ese personaje o, lo que es lo mismo, del punto de vista, en **The Man from Planet X**, es una de las claves del filme y también uno de sus mayores aciertos.

Como en muchas otras películas de Ulmer, las primeras imágenes sitúan al espectador, sin previo aviso, en plena acción y en un lugar no identificado: aquí, un páramo brumoso en mitad del cual se alza un siniestro y solitario torreón. Una vez captada la atención del público y anticipada la atmósfera gótica del relato, conviene empezar a aclarar las cosas y, en esta ocasión -como en **De-tour, Ruthless** (1948) o **Beyond the Time Barrier**- se hace a través de un *flashback*, el que se ve obligado a realizar mentalmente el periodista estadounidense Lawrence (Robert Clarke) cuan-

do se dispone a plasmar en un artículo, quizá testamentario, su extraña aventura con el hombre del planeta X. La voz en *off* del reportero dota a la película, desde su inicio, de un marcado tono fatalista típicamente *ulmeriano* (recuérdese la famosa frase de **De-tour**: *"Vayas donde vayas, el destino siempre se las ingenia para ponerte la zancadilla"*), que no hará sino ir en aumento a lo largo del relato. Lawrence (en *off*): *"Hay una posibilidad entre cien de que todavía siga vivo cuando amanezca, pero esta noche voy a luchar no sólo por mi vida sino por muchas otras cosas importantes que están en juego y que afectan a toda la humanidad. Si fracaso -que es lo más probable-, las consecuencias para la Tierra son inimaginables"*. Más adelante, caeremos en la cuenta de que estas mismas palabras podrían haber sido dichas, "desde su punto de vista", por el hombre del planeta X: también su vida y su mundo corren peligro; también él piensa luchar esa noche por la supervivencia de sus congéneres.

Lawrence parece, pues, inicialmente, el personaje encargado de conducir la narración, y así lo hace durante las primeras secuencias del filme; sin embargo, no tardan en sucederse escenas y puntos de vista que corresponden a otros personajes y que se desarrollan en ausencia del reportero: la secuencia del encuentro de Enid (Margaret Field), la hija del profesor Elliot (Raymond Bond), con el extraterrestre; la de la visita del profesor Elliot y Enid al X-iano, a su vez espiados por el malvado y ambicioso científico Mears (William Schallert); las de este último interrogando y más tarde maltratando al alienígena (reveladoras, por cierto, de la pereza inexcusable de los guionistas: ¿cómo es posible que Elliot y Lawrence dejen solo al extraterrestre con alguien tan poco de fiar como Mears?), etc. Esta alternancia en los puntos de



Edgar G. Ulmer



vista tiene un claro propósito que opera en el espectador a nivel inconsciente: si vemos las cosas a través de los ojos del héroe, de la chica, del padre de ésta e incluso del "malo" de la película, ¿por qué no verlas también a través de los del X-iano?

Ulmer riza el rizo: hace que el espectador se identifique al principio del filme con un héroe convencional (Lawrence), para luego, poco a poco, cambiarle "de bando", y conseguir, al final de la película, que el público se sitúe al lado del "enemigo", del antihéroe por excelencia del cine de ciencia-ficción, del alienígena; o que, al menos, comprenda sus razones y vea también las cosas desde su punto de vista. Más aún: siendo mal pensados, cabe interpretar la elección de Robert Clarke -un mediocre actor de facciones demasiado suaves y expresividad no mayor que la de una palmera- como una forma más de no facilitar la identificación del público con el héroe tradicional. Otro detalle curioso a este respecto es que, en la primera aparición de Lawrence, Ulmer nos escamo-

tea sistemáticamente su rostro situándole primero de espaldas a nosotros y luego interponiendo unas columnas entre la cámara y el personaje; inmediatamente antes de iniciarse el *flashback*, la cámara pasa del cuaderno donde está escribiendo a un primer plano de su cara, pero en ese preciso instante Lawrence se lleva la mano a los ojos y sus facciones se vuelven a quedar ocultas: ¿por qué ese empeño en que no lleguemos a ver su rostro?; ¿por la ineptitud del actor para reflejar un momento especialmente dramático o para dificultar aún más nuestra identificación con el personaje?

Por el contrario, hay muchos detalles en el filme que favorecen la simpatía del espectador hacia el X-iano (y que, según parece, no estaban en el guión). En primer lugar, su aspecto, que en un determinado momento alguien describe como: *"una caricatura siniestra, distorsionada por la presión, con una grotesca y horrible imitación de una cara"*; más tarde otro personaje se mostrará aún más despiadado en su retrato:

"una criatura horriblemente monstruosa con una cabeza tan grande como la de dos hombres juntos y unos ojos como los de un bacalao muerto". A pesar de estos comentarios tan poco halagadores, lo cierto es que la apariencia del hombre del planeta X, lejos de ser amenazadora, induce a una cierta conmiseración: es de talla menuda, cabezón, tiene serias dificultades para desplazarse y tanto su escafandra como su sistema de ventilación artificial, le confieren una notable vulnerabilidad. Pero más importante que eso es su actitud en absoluto ofensiva: véase la escena en la que él mismo se interrumpe el suministro de gas que le es vital para poner a prueba la buena voluntad de los terrícolas; o el hecho de que sólo utiliza su arma para defenderse (y ésta no ocasiona lesiones, simplemente anula la voluntad de forma transitoria); nótese también que el X-iano, siempre dispara su "pistola" de rayos en *off*, es decir, fuera de cuadro, mientras que las acciones agresivas de los humanos se muestran con abundancia de planos, sobre todo cuando los soldados acríbi-

llan sin piedad al extraterrestre.

El único pecado del X-iano es ser "diferente", hablar una lengua que no entendemos y empeñarse, como cualquiera de nosotros, en vivir a toda costa: es, en definitiva, un emigrante. A diferencia de la mayoría de las películas de ciencia-ficción de su época, **The Man from Planet X** hace mayor hincapié en aquello que nos asemeja al "visitante", que en aquello que nos diferencia de él (de hecho, el uso de la palabra "hombre" en el título ya apunta en esa dirección). Esta constante y subterránea insistencia del filme en que veamos las cosas desde el punto de vista del "otro", y dominemos nuestras tendencias agresivas hacia todo aquél que venga "de fuera", nos lleva al tema que realmente le interesa a Ulmer: la sangrienta actitud xenófoba y paranoica que caracteriza al hombre desde tiempos inmemoriales (cuando Lawrence inquiere a Enid sobre el origen del torreón en el que están alojados, ésta responde que era una construcción defensiva contra los vikingos; más tarde el X-iano será recluido en las mazmorras del mismo edificio). Muchos otros filmes de ciencia-ficción de los años 50 abordan la xenofobia y la paranoia (el pionero quizá sea **Ultimátum a la Tierra/The Day the Earth Stood Still**, Robert Wise,

1951, con el que la película de Ulmer guarda más de una semejanza), pero ninguno con la virulencia y el pesimismo de **The Man from Planet X**. Ese plano casi final del planeta X rectificando con brusquedad su trayectoria y alejándose de la Tierra como alma que lleva el diablo, tras la destrucción del alienígena y su aeronave por los "bazookas" del ejército, no es fácil de olvidar, y dota a la película de una carga de pesimismo equiparable a la de **Detour**.

¿Cómo no iba a simpatizar Ulmer, emigrante de origen hebreo conocido en cierta época como "el director de las minorías" por sus películas para públicos judíos, ucranianos, armenios, mejicanos, indio-americanos, orientales o de raza negra, con otro emigrante que por su condición de alienígena, es el "X-tranjero" por antonomasia? A este respecto, es bastante significativo que el cineasta encabezara su artículo titulado "La responsabilidad del director" (4) adoptando el punto de vista de un extraterrestre: *"Hoy, al visitante de Marte (con permiso de Orson Welles), este lugar fascinante entre el desierto y el Océano Pacífico que el mundo conoce afectuosamente como Hollywood, puede parecerle un lugar triste y confuso"*. Para el hombre del planeta X, la Tierra

no sólo es un lugar triste y confuso, es una trampa mortal, un lugar "irrespirable", y en eso coincide también con muchos otros personajes de Ulmer, que a menudo mueren o ven peligrar su vida por asfixia o ahogamiento.

Si, como bien señala John Belton (5), *"la arquetípica situación ulmeriana consiste en uno o más personajes atrapados sin salvación en un ambiente extraño y hostil"*, habría que concluir que el personaje "ulmeriano" por excelencia, más aún que Al Roberts (Tom Neal) en **Detour**, es el visitante de X por su carácter de *outsider* en grado sumo, varado en un mundo desconocido, "desviado" -como Roberts-, por la ambición y la estupidez humanas, de su objetivo -confirmar las condiciones de habitabilidad de la Tierra y facilitar el acceso a ella de sus congéneres, ciudadanos de un planeta helado y agonizante que se dirige hacia el nuestro a gran velocidad-, y hostigado sin tregua por los terrícolas; también al igual que Roberts y otros personajes de Ulmer, el X-iano es la víctima perpleja de una sucesión de acontecimientos aciagos e irracionales, a los que habrá de enfrentarse en vano y en soledad.

Ulmer consiguió trasladar a las imágenes de **The Man from Planet X** no sólo un buen número de sus obsesiones, sino también el peculiar estilo visual que le caracteriza, aunque, eso sí, debidamente adaptado a las estrecheces presupuestarias; así, por ejemplo, se mantiene el uso del encuadre (a menudo en ligero contrapicado) y de la composición de los planos como medio de subrayar las tensiones entre los personajes o su situación de aislamiento, pero, en cambio, los suntuosos *travellings* de sus películas anteriores se ven sustituidos por una hábil combinación de *zooms* y panorámicas (si no recuerdo mal el único *travelling* del filme se reserva para el momento crucial en que



The Man from Planet X (1951), de Edgar G. Ulmer

The Man from Planet X (1951), de Edgar G. Ulmer



Lawrence avanza hacia la aeronave, dispuesto a enfrentarse con el X-iano) que confieren gran dinamismo a las escenas en el páramo. Ulmer eligió como director de fotografía a John L. Russell, un operador rápido y eficaz, especialmente dotado para el terror gótico; años después, Hitchcock le llamaría para rodar **Psicosis** (*Psycho*, 1960) y la mayoría de los episodios que él mismo dirigió para su serie de televisión **Alfred Hitchcock Presents**. En **The Man from Planet X** Russell recurre a las más diversas fuentes de luz (linternas, velas, pantallas luminosas, chimeneas, rayos, reflectores, etc.) para justificar unos efectos de iluminación que contribuyen poderosamente a crear una atmósfera inquietante a lo largo de todo el filme; hasta el X-iano tiene una bombilla en el interior de su escafandra que ilumina su rostro desde un ángulo inferior con el fin de dar vida a lo que es tan sólo una máscara, y el espectador acaba creyendo ver en una simple careta expresiones tales como miedo, angustia o per-

plejidad (recuérdese en **Psicosis** la utilización de la bombilla oscilante para "animar" la calavera de la madre de Norman Bates). Pero es en las escenas nocturnas y neblinosas en torno a la aeronave donde Ulmer y Russell consiguen sus mayores logros; como ha dicho Carmelo Marabello (6): *"las noches y las brumas garantizan a la serie B el control del espacio, su propia autonomía; confieren al cine la paradoja de lo invisible y permiten la presencia del fuera de campo en el espacio del encuadre, sugiriendo la expectativa de una revelación"*. La acumulación de estos y otros efectos, unida a una banda sonora especialmente elaborada, consigue materializar un clima sombrío y de pesadilla, típicamente "ulmeriano", que sigue conservando hoy toda su fuerza.

Mientras que **The Man from Planet X** testifica la grandeza de la serie Z, **Beyond the Time Barrier** (1960) y **The Amazing Transparent Man** (1960), rodadas simultáneamente en un plazo

de once días, dan fe de sus miserias, y obligan a Ulmer a jugar con un número de elementos cada vez menor, como si el destino se hubiese confabulado a embarcarlo en una carrera suicida, dictada por el "más difícil todavía", hacia la nada o hacia la abstracción absoluta. En **Beyond the Time Barrier**, ni la historia, ni el guión, ni los personajes merecen tal nombre, y, en consecuencia, el filme acaban protagonizándolo los deslumbrantes decorados geométricos de Ernst Fegte (la geometría, recuérdese, es el lenguaje utilizado por Mears para comunicarse con el X-iano en **The Man from Planet X**), excelente director artístico de origen alemán, colaborador de, entre otros, Preston Sturges -**Un marido rico** (*The Palm Beach Story*, 1942)-, Mitchell Leisen -**Una chica afortunada** (*Easy Living*, 1937)-, y Billy Wilder -**Cinco tumbas al Cairo** (*Five Graves to Cairo*, 1943)-. En **The Amazing Transparent Man**, donde apenas hay decorados, se puede decir que el protagonista es

virtualmente la nada, disfrazada de invisibilidad.

El interés fundamental de ambas películas radica en que, por un lado, y a pesar de todas las dificultades, siguen siendo inequívocamente "ulmerianas"; y, por otro, ejemplifican a la perfección determinadas características de la serie Z. Asimismo, resultan muy ilustrativas acerca de las influencias cinematográficas de Ulmer. Mientras que **The Man from Planet X** remite en algunos momentos -como, por ejemplo, esa breve escena en la que los aldeanos se recluyen en sus casas por temor a la "criatura"- a Murnau y, más concretamente, a su **Nosferatu** (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, 1921), y también al pasado expresionista de su autor, **Beyond the Time Barrier** es una especie de variación sobre las metrópolis subterráneas de Fritz Lang, y **The Amazing Transparent Man** una actualización de **El hombre invisible** (*The Invisible Man*, James Whale, 1933) y otras películas de terror de la Universal de los años 30, de las que **Satanás** sigue siendo una de las obras maestras.

Si **The Man from Planet X** surge en torno a los decorados de **Juana de Arco**, **Beyond the Time Barrier** está urdida alrededor de las instalaciones de la

Texas State Showground (feria estatal de Texas) y de una serie de imágenes "prestadas", por un lado de archivos militares y, por otro, del filme **Journey to the Lost City**, un montaje abreviado de dos películas de Fritz Lang realizadas en 1959 -**El tigre de Esnapur** (*Der Tiger von Eschnapur*) y **La tumba india** (*Das Indische Grabmal*)-, estrenado en EE.UU. en 1960. Este aprovechamiento de materiales ajenos conduce una vez más al "cóctel de géneros": **Beyond the Time Barrier** combina las películas de viajes en el tiempo con las de civilizaciones perdidas (y algunos toques de melodrama), mientras que en **The Amazing Transparent Man**, las localizaciones urbanas determinan una trama de *gansters* asociada a la de ciencia-ficción. Sin embargo, a diferencia de **The Man from Planet X**, que injerta el terror gótico (y hasta algunos ingredientes del *western* y del cine negro) en la ficción científica con resultados novedosos, aquí la hibridación de géneros se queda simplemente en eso y ni siquiera aporta una mínima solidez a la trama.

Desde el punto de vista argumental, hay semejanzas muy significativas entre las tres películas. Al igual que el hombre del planeta X y tantos otros personajes de Ulmer, los protagonistas de **Beyond**

the Time Barrier y de **The Amazing Transparent Man** también son víctimas de acontecimientos funestos sobre los que no tienen ningún control: el destino se las ha ingeniado para ponerles la zancadilla. La historia de **Beyond the Time Barrier** recuerda la de **El tiempo en sus manos** (*The Time Machine*, George Pal, 1960): un piloto militar, el mayor Bill Allison (de nuevo Robert Clarke, aquí ejerciendo también de productor), supera la velocidad de la luz con un nuevo modelo de avión-cohete y se ve trasladado, desde 1960, al año 2024, donde descubre una extraña civilización subterránea, cuyos habitantes, salvo pocas excepciones, son sordomudos y estériles a causa de una misteriosa "plaga" cósmica que, según sabremos más tarde, tuvo su origen en las numerosas pruebas atómicas realizadas en nuestra época; Allison es hecho prisionero y obligado a aparearse con la única mujer fértil, en un intento desesperado de garantizar la supervivencia de los ciudadanos subterráneos; éstos, por otro lado, están en guerra con otra raza de mutantes deformes y calvos, de la que, por razones de presupuesto, sólo vemos tres ejemplares, ¡incluso en la rebelión final supuestamente multitudinaria! En **The Amazing Transparent Man**, un experto en desvalijar cajas fuertes curiosamente apellidado Faust (Douglas Kennedy), es ayudado a escapar de la cárcel por un megalómano, el mayor Krenner (James Griffith), y obligado a convertirse en "el asombroso hombre transparente" probando un suero que produce la invisibilidad total; dicho suero es una invención del doctor Ulof (Ivan Triesault), también él prisionero de Krenner y forzado a colaborar en su maquiavélico plan de crear un ejército invisible para dominar el mundo. En un momento determinado Ulof confesará que ninguna de sus acciones ha sido por propia elección, algo que le



The Amazing Transparent Man (1960), de Edgar G. Ulmer

emparenta con muchos otros personajes de Ulmer. Ni él ni Faust tienen escapatoria: sus días están contados por haber sido expuestos a una dosis letal de radiactividad durante los sucesivos experimentos con el suero. Tampoco Allison, en **Beyond the Time Barrier**, tiene mejor suerte: consigue volver a su época invirtiendo el proceso que le condujo al futuro, pero lo hace convertido en un anciano decrepito cuyo rostro arrugado nos interroga en silencio y con expresión angustiada segundos antes de que un fundido en negro de paso al *The End*.

"Una prisión puede ser un lugar sagrado". La frase es de **The Naked Dawn**, pero encuentra también su significación en **Beyond the Time Barrier** y **The Amazing Transparent Man**. La reclusión de los protagonistas, entre otras peripecias, provoca en éstos una especie de "iluminación" que les hace adoptar un comportamiento más solitario o una actitud de mayor responsabilidad. De regreso a 1960, Allison advierte a sus colegas militares sobre las peligrosas consecuencias que sus experimentos atómicos pueden tener en un futuro. Al final de **The Amazing Transparent Man**, Faust abandona el talante egoísta de que ha hecho gala durante todo el filme y sacrifica su propia vida para salvar a su país y al mundo del ejército invisible que Krenner pretende formar. Ambos filmes, al igual que **The Man from Planet X**, son *morality plays*, es decir, dramas alegóricos con los que Ulmer pretende ofrecernos a la vez una lección moral y un mensaje pacifista: las tres películas terminan trágicamente con una destrucción masiva y una gigantesca explosión que, en el caso de **The Amazing Transparent Man** y **The Man from Planet X**, recuerda mucho a la de la bomba atómica. El carácter moralizante o aleccionador se ve subrayado



Beyond the Time Barrier (1960), de Edgar G. Ulmer

en las escenas que sirven de epílogo: **Beyond the Time Barrier** condena las pruebas nucleares y concluye con la frase lapidaria de un militar mirando fijamente a la cámara: "Tenemos mucho en que pensar"; **The Amazing Transparent Man** se despide con una pregunta -"¿Qué haría usted?"-, dirigida al espectador y referida a la conveniencia o no de desarrollar, con fines militares, una fórmula capaz de volvernos invisibles. Finalmente **The Man from Planet X** termina con un diálogo entre Lawrence y Enid, en el que ésta se pregunta qué habría sucedido si Mears no hubiese torturado al hombre del planeta X; el periodista responde: "Puede que hubiera sido la mayor bendición para nuestro mundo; o quizá la peor de las catástrofes. ¿Quién puede saberlo?". También nosotros podemos preguntarnos que habría sucedido si Ulmer hubiera desarrollado su carrera en los grandes estudios en lugar de recluirse en la serie Z (el propio Ulmer debió preguntarse a sí mismo muchas veces qué habría sido de él y de su obra si en 1934 Carl Laemmle, Jr., el productor de **Satanás**, no le hubiese "desterrado" de Hollywood por enamorarse, y más tarde provocar el divorcio, de Shirley Castle, secretaria de producción en el mismo filme y a la sazón esposa de Max Alexander, sobrino de Laemmle). ¿Hubiera podido hacer **The Man**

from Planet X? Quizá sí, pero lo que es más dudoso es que hubiera podido hacerla con el mismo grado de control sobre todos los elementos del filme o adoptando un punto de vista tan original y, por qué no decirlo, tan subversivo.

NOTAS

1. Myron Meisel: "Edgar G. Ulmer: the Primacy of the Visual", en el libro *Kings of the B's*, de Todd McCarthy y Charles Flynn, E. P. Dutton & Co., New York, 1975.
2. Bill Warren: *Keep Watching the Skies! American Science Fiction Movies of the Fifties*, vol. I (1950-1957), McFarland & Company, Inc., North Carolina, 1986.
3. Luc Moullet, Bertrand Tavernier: "Entretien avec Edgar G. Ulmer", en *Cahiers du Cinéma* n. 122, agosto 1961.
4. "Edgar G. Ulmer: The Filmmaker's Responsibility", reproducido en la monografía *Edgar G. Ulmer*, publicada conjuntamente por los festivales de Bergamo y Rimini, en 1989.
5. John Belton: *Howard Hawks, Frank Borzage, Edgar G. Ulmer. The Hollywood Professionals*, vol. 3, The Tantivy Press, London/New York, 1974.
6. Carmelo Marabello: "Detour: There is an Arrow Saying One Way Street", en la monografía *Edgar G. Ulmer*, que fue publicada conjuntamente por los festivales de Bergamo y Rimini, en 1989.