

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

William Cameron Menzies en los años 50: la ciencia-ficción abstracta.
Genealogía y significado de un estilo

Autor/es:

Losilla, Carlos

Citar como:

Losilla, C. (1994). William Cameron Menzies en los años 50: la ciencia-ficción abstracta. Genealogía y significado de un estilo. Nosferatu. Revista de cine.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40895>

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

Invaders from Mars
(1953), de William
Cameron Menzies



William Cameron Menzies en los años 50: la ciencia-ficción abstracta

Genealogía y significado de un estilo

Carlos Losilla

Quizás el director artístico más conocido y popular del Hollywood dorado -sobre todo por su participación en películas hoy consideradas "míticas", como **Lo que el viento se llevó** (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939) o **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946)-, William Cameron Menzies es también, sin duda, uno de los más extraños casos de la historia del cine americano. Su *manera* decorativa recia,

eminentemente vigorosa, y casi omnipresente en todas aquellas películas en las que intervino, le ha convertido, al paso de los años y en la mente de muchos, en el paradigma del *production designer*, puede que el "inventor" de lo que hoy en día se conoce como estilo visual de una película, pero a la vez su extremo rigor y su total implicación en el proceso de fabricación de ciertos filmes le llevaron mucho más allá: no sólo al ya definitivo

ámbito de la producción y la dirección cinematográficas, sino incluso al más resbaladizo terreno del control absoluto, de la expresión personalizada de ideas, "por detrás del oficio de director", a través de sus armas más letales, es decir, el decorado, la arquitectura, las líneas, los volúmenes.

Menzies no tardó demasiado en concretar todo esto en algunos filmes primerizos, (co)realiza-

dos casi en los albores del sonoro, donde -tras su experiencia en la dirección artística con directores de la talla de Walsh, Lubitsch, Brown, Griffith, Milestone, Fleming o King- diseñó ya un primer intento de conjugar el trazo exterior y el trazo interior, la posición de la cámara y la geometría del plano, la evolución de los actores y la incidencia de la luz: por ejemplo en **Chandu** (*Chandu the Magician*, 1932; codirector: Marcel Vanel), una curiosa película que, según Juan Antonio Ramírez, "muestra desprejuiciadamente las vinculaciones codificadas entre temas y decorados" (1); y por ejemplo, y ya en solitario, en **La vida futura** (*Things to Come*, 1936), una producción inglesa de Vincent Korda en la que Menzies fijó ya definitivamente su visión del cine y del arte de la dirección. Sin embargo, no fue hasta la década de los 50 -y con dos pequeñísimas películas fantásticas de serie B curiosamente realizadas el mismo año, **Invaders from Mars** (1953) y **The Maze** (1953)- cuando nuestro hombre logró, por lo menos desde su punto de vista, el marco expresivo que venía buscando frenéticamente a través de más de treinta años de colaboraciones y experimentos como director.

Pero vayamos por partes, porque si bien las otras dos películas dirigidas por Menzies en los 50 no pertenecen ya en absoluto al género de la ciencia-ficción, ni siquiera al ámbito "fantástico", sus características las convierten automáticamente en los complementos ideales del otro par citado, y, en consecuencia, en genuinas representantes de una cierta vertiente del cine de su autor. Respectivamente un *western* más bien *flamboyant* y un *thriller* de raíz hitchcockiana, tanto **Drums in the Deep South** como **The Whip Hand** (ambas de 1951, también curiosamente),

así, alternan su condición de películas de serie B con la utilización de un cierto mecanismo formal que por aquel entonces ya se había convertido en la marca de fábrica de Menzies: la recurrencia a géneros más o menos realistas -la coartada histórica del *western*, la contemporaneidad pseudodocumental del *thriller*- sometidos a su vez a un tratamiento antinaturalista.

En efecto, mientras **Drums in the Deep South** recurre al color para saturar los volúmenes, para llevar la puesta en escena a un nivel casi histérico tanto en el encuadre como en la interpretación, **The Whip Hand** parece limitarse a un blanco y negro evocador, a la pintura de una atmósfera enrarecida, cuando en realidad es en el abordaje de su propia trama donde oculta el origen del delirio. Como resultado, en ambos filmes, podría decirse que la función del director artístico se superpone a la del director no para eliminarla, sino para potenciarla y contrarrestarla a la vez, y de este modo crear a partir de ello algo así como un estilo oblicuo, esquivo, de acercarse a la realización de una película.

Esto es algo que Menzies ya venía ensayando desde hacía algún tiempo en su labor de *production designer*, aunque no le cuajara completamente hasta su aplicación en los filmes de este período. En su trilogía con Hitchcock, por ejemplo, el valor del decorado y de la geometría de ciertos planos parece sumarse, añadirse a los laberintos metafísicos creados por el director, sin llegar a anular su sentido pero a la vez sin llegar a perder su propia identidad, desde el principio y el final de **Rebeca** (*Rebecca*, 1940) hasta el sueño de **Recuerda** (*Spellbound*, 1945), pasando por los sombríos interiores y los fantasmagóricos exteriores de **Enviado especial**

(*Foreign Correspondant*, 1940) (2). Y, por otra parte, su ya famosa participación en **Lo que el viento se llevó** -donde llegó a dirigir varias escenas- le reportaría enormes dividendos metodológicos que volvería a utilizar para la introducción de un estilo flamígero, *bigger than life*, tanto en el interior de los desbordamientos pasionales típicamente vidorianos de **Duelo al sol** como en la exaltación guerrillera, digna de mejor causa, insuflada por el casto Sam Wood a **Por quién doblan las campanas** (*For Whom the Bell Tolls*, 1943).

Que todas estas operaciones significaron algo más que una simple colaboración con los directores en cuestión lo testimonia el hecho de que Menzies acabara aplicando la experiencia adquirida en ellas a sus dos filmes ajenos al *fantastique* realizados durante los años 50, recreando un cierto hálito hitchcockiano en **The Whip Hand** y recurriendo sintéticamente a la imaginería del *western* en **Drums in the Deep South**, a partir de su convivencia con las guerras civiles, los rifles y las escaramuzas en los filmes de Fleming, Vidor y Wood. Pero lo que resulta todavía más significativo es que, en esa tesitura teóricamente de una mayor responsabilidad, evidenciara las mismas estrategias que en sus citadas colaboraciones como director artístico -utilizando su predilección por las líneas y las masas a la vez como procedimiento de distanciamiento y de subrayado- y, más aún, que lo hiciera, paradójicamente, para crear en el corazón mismo del relato una clara fractura entre su discursividad lineal y su capacidad de sugerencia más allá de la realidad representada, lo que comúnmente se conoce como "lo fantástico".

De ahí a ciertos postulados de la ciencia-ficción genérica, como sabemos todos, no hay más que

Invaders from Mars
(1953), de William
Cameron Menzies



un paso, y por eso no es en absoluto de extrañar que -y retomamos ahora el hilo- tanto **Invaders from Mars** como **The Maze** constituyan simultáneamente la consecuencia y la otra vertiente de los dos filmes de 1951. Por un lado, pues, cultivarían lo fantástico como categoría, es decir, recurrirían a una deformación onírica del realismo a partir de sus características más potencialmente abstractas -en una operación que el *production designer* Menzies frecuentaría durante toda su carrera, desde **Rosita, la cantante callejera** (*Rosita or the Spanish Dancer*, 1923), de Lubitsch, **El ladrón de Bagdad** (*The Thief of Bagdad*, 1924), de Walsh, **El águila negra** (*The Eagle*, 1925), de Brown, o **El hijo del Caíd** (*The Son of the Sheik*, 1926), de Fitzmaurice, hasta **Las aventuras de Tom Sawyer** (*The Adventures of Tom Sawyer*, 1938), de Taurog, **Arch of Triumph** (1948), de Milestone, o incluso sus trabajos para Sam Wood, mientras que, por otro, se aferrarían a la ciencia-ficción -en di-

versos grados, como se verá- en sus aspectos más genéricos o, en otras palabras, intentarían plasmar, ya directamente y sin tapujos, su vena antinaturalista en un código especializado, algo ya ensayado en los años 30 con **La vida futura**.

Se trata, así, de dos vertientes del Menzies de esa época presuntamente enfrentadas pero en el fondo complementarias, genéricamente distintas y sin embargo uniformizadas por su tendencia a una especie de hiperrealismo bifronte, más cotidiano y figurativo en **Drums in the Deep South** y **The Whip Hand**, y más codificado e indeterminado en **Invaders from Mars** o **The Maze**. El hecho de que esta leve esquizofrenia afectara en su conjunto a prácticamente todo el cine americano de los años 50 -también dividido entre el exacerbado manierismo de Minnelli o Sirk y el realismo teatralizado de Kazan o Mankiewicz; entre el esplendor de géneros como el musical, el melodrama y la ciencia-ficción, antinaturalistas por

naturaleza, y la soterrada influencia de un neorrealismo pasado por el sentido de la fabulación hollywoodiano- no sólo explica convenientemente la aparición de los mismos síntomas en la carrera de Menzies, sino que proporciona ya las claves para entender su -en principio misteriosa- confluencia en los filmes "fantásticos".

En el caso de **Invaders from Mars**, a la vez el más conocido y posiblemente el más representativo, la vertiente naturalista se apoya en varios fundamentos concretos: la ciencia y la familia como instituciones protectoras respectivamente en el nivel público y en el privado, la casa como lugar de asentamiento de una ideología y de una forma de contemplar el mundo, y el universo exterior como fuente de amenazas y de destrucción, consignas todas ellas que, aunque aparecen en la mayoría de los géneros frecuentados por el cine hollywoodiense en los años 50, en unos más y en otros menos, se convierten en manos de Menzies

en una simple oposición de términos. Tenemos, así, una casita situada en una zona residencial de una ciudad cualquiera de los Estados Unidos, tenemos una familia trinitaria -formada por padre, madre e hijo- presuntamente feliz, y tenemos, para finalizar, una amenaza exterior, algo indeciblemente espantoso que se oculta en los alrededores del hogar familiar, convenientemente protegido, por su parte, a través de la invocación científica (el padre es investigador; el niño, precoz, tiene instalado un telescopio en su cuarto): una parafernalia que en realidad puede aparecer tal cual en cualquier otra película de la época, pero que aquí se presenta a los ojos del espectador no sólo al estilo idealizado ya convertido en código por el technicolor y el optimismo regeneracionista de la posguerra, sino también -y por encima de todo- derivada en signo, desnaturalizada mediante el aislamiento de los volúmenes y las masas de color -el rostro del niño enmarcado en su ventana: la inocencia enfrentada a la amenaza exterior- y finalmente reciclada en la geometría pura de la arquitectura ornamental y la construcción del plano.

El resultado, así, es una materia prima que responde a una determinada realidad, pero que finalmente resulta "abstractizada"



por el tratamiento estilístico, subjetivizada a través de la mirada de la cámara y de los itinerarios trazados en el plano por las propias líneas del decorado. El procedimiento es típico de Menzies, como se ha visto, y consiste en "solapar" la puesta en escena de una película mediante las funciones propias de la dirección artística y viceversa, pero lo que ocurre aquí es que esa estrategia se materializa en un procedimiento definido, adquiere -por así decir- vida propia y se encarna en un mecanismo estrictamente cinematográfico, el punto de vista, en el que acaba basándose casi todo el filme.

Es bien conocido, en este sentido, que **Invaders from Mars** está narrada desde la perspectiva asumidamente subjetiva del niño protagonista, que toda la puesta en escena de un sueño infantil recreado en un entorno de paranoia y xenofobia. Pero lo más importante del asunto, para nuestros intereses, es que ese subjetivismo a ultranza acaba desembocando en un antinaturalismo total, en esa visión del mundo abstracta y geométrica descrita más arriba, de modo que es el punto de vista del realizador el que se superpone al del protagonista, de la misma manera en que era el punto de vista del *production designer* el que se

superponía -o al revés- al del *metteur en scène*.

Existiría, así, en la estrategia totalizadora ideada por Menzies para **Invaders from Mars**, algo parecido a una obsesión por lo que podríamos llamar la dialéctica de los contrarios, empezando por su propia expresividad escindida en lo referente a sus labores cinematográficas, pasando por su basculación dubitativa entre el realismo de las materias primas y el antinaturalismo de sus tratamientos, y finalizando con un evidente desdoblamiento a la hora de abordar el problema del punto de vista. Según esto, no habría ya dificultad en identificar a nuestro niño *voyeur*, apostado en la ventana de su casita-búnker, con el elemento catalizador, el nudo gordiano por el que pasarían todos esos procedimientos, tanto la definición de la perspectiva visual que a su vez caracterizaría los dos universos -el exterior y el interior: su mirada "desde" la casa y hacia "el más allá" de la casa-, como la superposición expresiva entre realización y dirección artística -la ventana como decorado y como marco del encuadre-, o el enfrentamiento entre realismo idealizado y *fantastique* sublimado -la mirada del niño contra la amenaza exterior-. Extrapolando un poco más los términos, sin embargo, se

puede llegar incluso a otro tipo de síntesis dialéctica, en el fondo un resumen de la anterior: aquella que alcanzaría, por un lado, a cierta consigna arquetípica del cine americano de los 50, y, por otro, a su propio reflejo en las películas fantásticas de Menzies.

En cuanto a lo primero, el enfrentamiento entre, por un lado, el hogar entendido como expresión reconcentrada de los valores familiares y culturales, desde un punto de vista coyuntural, la ciencia-, y, por otro, el universo circundante como negación absoluta de esos mismos valores -como amenaza: los marcianos, el caos o la reducción al absurdo, por saturación, de la ciencia- alcanza su reflejo simbólico más puro en la que parece ser la fórmula que podría resumir todo el peso ideológico del cine de la época: la perfecta placidez de la vida en el interior de los Estados Unidos contra los innumerables peligros del mundo exterior, el convencimiento de la incuestionable validez de un modo de vida contra el miedo irracional a todo lo que sea diferente u

opuesto. En otras palabras: el trasvase de ciertas obsesiones de la política exterior, no sólo al ámbito doméstico en general, sino incluso a las costumbres y a la vida cotidiana.

La reverberación significativa de todo esto en las artes de la época y, concretamente, en el cine de Hollywood provoca, así, una de las características fundamentales de algunas películas norteamericanas de los años 50, convenientemente reflejada en **Invaders from Mars**, de una manera casi simbólica, en la utilización, como se ha visto, de un punto de vista "endogámico". Radicalmente interiorizada, ferozmente encerrada en sí misma, esa perspectiva no sólo acaba dominando los filmes de ciencia-ficción y una buena parte de los *westerns* y de las películas bélicas y de aventuras -géneros que no por azar experimentan un súbito reverdecer desde el principio de la década: todos presentan algún enemigo exterior al que estigmatizar-, sino que además sirve de base a trabajos más reflexivos y autocríticos, que finalmente

cuestionan la ideología de la que parecen partir -de nuevo, inevitablemente, Minnelli y Sirk, pero también Ray-, culminando al final en las formas aparentemente inofensivas de la comedia "sofisticada" más típica de la década, ya sean himnos a la pujante clase media o solapadas críticas, disfrazadas de fascinación, al modo de vida europeo, al fin y al cabo otra amenaza (moral) para la estabilidad del sistema consolidado al final de la guerra.

De todo esto, aunque parezca mentira, habla **Invaders from Mars**, ni que sea de una manera alusiva, pero, al contrario de lo que ocurre con otras películas de ciencia-ficción de la época, su escalpelo no se detiene ahí, porque -en la doblez de su punto de vista, del realizador al niño-"narrador", así como en su tratamiento estético- su discurso final acaba exhibiendo una mirada mucho menos transparente y unidireccional de lo que parece a primera vista. Volvamos, para demostrar todo esto, al interior de la casa, de ese perfecto hogar americano, y preguntémosnos



Invaders from Mars
(1953), de William
Cameron Menzies



con qué y con quién se relaciona el niño protagonista, cuál es su mundo, el universo interno que verá amenazado a lo largo del filme, y cómo lo refleja el realizador-director artístico Menzies, lo que constituiría la segunda parte de nuestra anterior extrapolación sintética.

Resulta curioso, en este sentido, que una de las primeras imágenes que Menzies ofrece al espectador con respecto al niño sea la de su telescopio enmarcado en la ventana: sus dos medios de comunicación con el mundo exterior son, así, dos objetos de formas rígidamente rectilíneas, perpendiculares, paralelas, geoméricamente desnudas en su pretendida pureza de masas y volúmenes, pureza que, a su vez, y ahí radica la originalidad de su función semántica, se opone simbólicamente a aquello que acaba mostrando, como instrumentos de visión, al propio niño, es decir, el platillo volante de los marcianos agresores, voluptuosamente curvilíneo y dubitativamente suspendido en el aire

como una inquietante espada de Damocles.

Esta oposición, representación figurativa del enfrentamiento entre el universo interior acogedor y el mundo exterior amenazador que constituye el poso ideológico del filme, se repite a todo lo largo del metraje edificando, de esta manera, dos construcciones geométricas absolutamente independientes y antagónicas. Por un lado, el cosmos cuadrículado, de superficies lisas y apagadas, que conforma el universo del orden que rodea al muchacho, desde su casa hasta el laboratorio del científico amigo, pasando incluso, pese a su ambigüedad, por la comisaría de policía; por otro, el reino de la ondulación, el universo de la línea curva que tiene su origen en la configuración del platillo volante y se extiende hasta los laberínticos pasadizos que conforman la guarida de los extrarrestres, sólo desvelada al final y presidida simbólica y materialmente por una forma "circular": la burbuja de cristal que guarda el

cerebro -y nunca mejor dicho- de los marcianos invasores.

La síntesis definitiva de esta doble construcción geométrica queda plasmada en otra superposición de imágenes emblemática, parecida a la que enfrentaba semánticamente a la ventana y al platillo volante. El lugar geográfico concreto en el que se producen las desapariciones de ciudadanos ejemplares, luego convertidos en malévolos servidores de los extraterrestres, se presenta al espectador como un espacio sinuoso y casi ingravido, algo así como un pequeño desierto lleno de interminables dunas que en cualquier momento pueden abrirse bajo los pies de cualquiera y que, sin embargo, se encuentran a la vez muy cerca de la casa -pueden verse fácilmente con unos prismáticos- y, lo que resulta mucho más significativo a este propósito, de una valla que finaliza precisamente poco antes de llegar al lugar en cuestión: de nuevo, pues, el territorio de la curva, de lo esquivo y lo caótico, contra las configuraciones recti-

líneas que representan la armonía y el orden de un mundo presuntamente perfecto, situación subrayada ahora por la aún mayor proximidad física de ambos universos y el trascendental significado, para la trama argumental del filme, del espacio donde ocurre la confluencia.

Llegados a este punto -y si bien no puede considerarse estrictamente un filme de ciencia-ficción, pues sólo algunos de sus presupuestos argumentales serían susceptibles de analizarse desde esta perspectiva genérica-, lo cierto es que **The Maze**, el último filme de Menzies, viene a corroborar todo lo dicho a través tanto de su discurso como de su construcción estilística, en absoluto lejanos de las premisas de **Invaders from Mars**: si en ésta la supuesta racionalidad de un determinado concepto de la civilización, por un lado, y la paranoica concepción de la barbarie relacionada con lo externo, por otro, aparecen conectadas

geoméricamente, a través de la oposición entre las líneas rectas y las curvas (3), en **The Maze** la antítesis parece estar mucho más concentrada, sintetizada en un decorado único que lo resume todo.

El castillo que sirve de fondo a la acción del filme no es otra cosa, así, que una especie de reproducción a gran escala de la aberración que alberga en su exterior: el laberinto que da título a la película y que a la vez resulta ser el hábitat natural de un monstruo tan torpe y repugnante como los extraterrestres de **Invaders from Mars**. De este modo, si, en principio, sobre todo en la secuencia de apertura, el lugar en cuestión parece estar de nuevo dominado por la arquitectura rectilínea y la pureza de las formas, pronto queda al descubierto como un amasijo más bien informe de pasadizos ocultos, habitaciones secretas, escaleras sin aparente final y ventanas cegadas, que acaban

conformando otro laberinto (metafórico), en fin, donde, al igual que en el verdadero, sólo anidan el caos y la destrucción.

Todo esto provoca, claro está, la conversión del filme en un trabajo mucho menos contextualizado que **Invaders from Mars**, un relato cercano al goticismo en el que ya no importan en absoluto las alusiones al medio social y cultural en el que se produjo la película -en este caso la América de los 50-, y sí la destilación simbólica de ese mismo entorno, recluso ahora más en el tono y la textura del filme que en su situación geográfica y temporal. Cuando, por ejemplo, la heroína mira por primera vez por la ventana y ve el laberinto, el punto de vista transmitido al espectador -mucho menos trabajado que en el filme anterior: en éste se dispersa en múltiples perspectivas, incluida la de la presunta narradora, y finalmente se desintegra- no incluye una contraposición ideológica y for-



The Maze
(1953), de William
Cameron Menzies

The Maze
(1953), de William
Cameron Menzies



mal, como ocurría con la escena casi idéntica de **Invaders from Mars**, sino únicamente una especie de identificación: existe, sí, una visión igualmente paranoica del mundo exterior, pero ahora desde una posición mucho más amplia, podría decirse que estrictamente emblemática, y ya no desde la perspectiva concreta de la familia americana ideal.

Este nuevo y ya definitivo proceso de "abstractización" que va desde **Invaders from Mars** a **The Maze** convierte, de esta manera, el estilo de Menzies en algo sumamente escueto, económico, reconcentrado, algo que va directamente de la geometría formal al discurso más esencial, de la utilización de la dialéctica entre el plano y el decorado a la oposición entre civilización y barbarie, o entre una existencia protegida del exterior y el más allá de éste, entre el proyecto de familia que supone al principio la pareja protagonista y la horrible visión de las taras familiares con que culmina el filme. Una

apuesta, en fin, por la abstracción total en el discurso y en las formas que no sólo demostraría la incuestionable coherencia y continuidad entre ambas películas -e incluso entre éstas y otras del mismo período, como se ha visto-, sino también su estrecho parentesco, por presuntuoso que pueda parecer, con otras manifestaciones artísticas más o menos contemporáneas, desde el expresionismo abstracto de Pollock o Rothko hasta "*el estilo abstracto y geométrico*" (4) de Mies van der Rohe o Philip Johnson. Las cualidades estrictamente cinematográficas de las dos películas, así, podrán ser, como suele opinarse, más bien nimias y poco solventes -aunque eso sería ya objeto de otro análisis completamente distinto-, pero nadie podrá negarles el lugar central que sin duda ocupan en la evolución del cine norteamericano de los años 50.

NOTAS

1. J. A. Ramírez, *La arquitectura en*

el cine. Hollywood, la edad de oro, Madrid, Alianza, 1993, pág. 205. (Primera edición: 1986).

2. En la mayoría de las filmografías de Menzies como director artístico -incluyendo la de Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon en *50 ans de cinéma américain* (París, Nathan, 1991, pág. 691)-, sólo aparece acreditado su trabajo en **Rebeca**, pero parece probada también su participación en los otros dos filmes, tal como ilustra Thomas Schatz en *The Genius of the System* (Londres, Simon & Schuster, 1989, págs. 287-288 y 388).

3. Algo parecido ocurre en **La vida futura**, donde el progreso queda materializado en la armonía futurista de líneas y volúmenes -sobre todo en la última parte-, mientras que la barbarie de la guerra y lo incivilizado se representa mediante la confusión geométrica o la amorfidad del desierto: una antítesis, pues, que Menzies ya había elaborado casi veinte años antes, pero que encontrará su más adecuada plasmación conceptual en los años 50.

4. Palabras textuales de Jean-Loup Bourget en *Le cinéma américain, 1895-1980*, París, Presses Universitaires de France, 1983, pág. 146.