

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
¿Quién teme al forastero?

Autor/es:
Llinás, Francisco

Citar como:
Llinás, F. (1994). ¿Quién teme al forastero?. Nosferatu. Revista de cine.
(14):18-25.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40883>

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

Came from Outer Space
(1953), de Jack Arnold



¿Quién teme al forastero?

Francisco Llinás

En el Hollywood clásico había sido moneda corriente el cosmopolitismo. Un buen número de películas estaban ambientadas fuera de Estados Unidos, procedían de originales literarios europeos o remitían a modelos culturales (teatro de *boulevard*, opereta vienesa...) ajenos. Por otra parte, la huella europea se dejaba ver en la presencia de innumerables realizadores, guionistas y técnicos, inmigrados a Hollywood o nacidos en Estados Unidos procedentes de las grandes emigraciones del XIX y los primeros años del siglo XX y en los que son evidentes (el caso de Ford sería un buen ejemplo) las huellas de otra cultura.

A la hora de contemplar el cine de los años 50, y un segmento concreto, como el que se estudia en estas páginas, del cine americano (la ciencia-ficción), es importante recordar esto. Como lo es señalar que, en los primeros años de postguerra, hay en el cine americano una huella evidente de las heridas causadas por la contienda. Han aparecido en la pantalla una serie de películas en las que se tratan, a veces de forma superficial, otras más incisiva, temas espinosos que vienen a mostrar que América no es el más perfecto de los mundos. El antisemitismo, el racismo, las condiciones carcelarias, las secuelas de la guerra y, sobre todo, la corrupción en todas las capas

de la sociedad, bien visible en buena parte del gran cine negro de la época. Todo un cine que sería barrido o edulcorado por la caza de brujas, de cuyas heridas quedan aún las cicatrices.

En los años 50 el cine de Hollywood, antes cosmopolita o crítico, se ensimisma, se cierra sobre sí mismo. Es un cine en el cual aparece, en todos los géneros, y más aún en el de ciencia-ficción, el abismo que separa el "nosotros" del "ellos", que marca la presencia obsesiva del otro, de un enemigo exterior o interior. Un título ajeno al género que aquí nos ocupa puede resultar emblemático, **Centauros del**

desierto (*The Searchers*, John Ford, 1956), en el cual el indio, casi un espectro, se convierte en obsesión, en este elemento ajeno al utópico modo de vida americano. No es casual que en esta película quienes acogen, al final, a la muchacha largos años secuestrada por los indios, sean inmigrantes. El aluvión de películas de ciencia-ficción que inundará las pantallas americanas durante la década de los años cincuenta es un buen botón de muestra de esta irrupción del otro en una sociedad que se pretende la mejor posible, ajena a perniciosas influencias de un exterior siempre hostil al modo de vida americano. Si el cine fantástico había conocido en los años 40 un notorio declive, refugiado en series B en las que alguna pequeña joya no consigue disipar la grisura del conjunto, en la década que nos ocupa, y casi siempre bajo disfraz científico, se vuelcan sobre las pantallas múltiples productos, casi siempre también de serie B, que crean un discurso que pasa de un título a otro, que constituyen casi una película única, y en las que las Transilvanias de antaño se truecan en pacíficas comunidades rurales norteamericanas amenazadas por elementos extraños, casi siempre sujetos de dudosas intenciones.

Que esta eclosión de productos de fantasía científica tiene algo que ver con la paranoia anticomunista que afecta a la sociedad norteamericana es algo que parece indiscutible. Ciertamente no se pueden simplificar las cosas, ni afirmar que detrás de todo marciano hay un comunista enmascarado. Pero en esta invasión de alienígenas, elementos extraños al *american way of life*, aparece un retrato muy preciso de los temores que anidan en el inconsciente colectivo y que amenazan una suerte de Edén que sólo parece poder existir en una sociedad rural.

Un marco geográfico

No deja de resultar paradójico que las comunidades rurales sean el escenario de la mayor parte de películas del género, cuando hay en la sociedad un proceso inverso de urbanización. En última instancia, podríamos ver en estos pequeños pueblos aislados, muchas veces situados en el desierto, el sueño de los personajes que protagonizaban los viejos *westerns*, encarnaciones del mito del rancho propio que guiaba a los pioneros. Es curioso observar cómo la mayor parte de películas transcurren en el Oeste o, aunque no se precise claramente la ubicación geográfica de la localidad, en paisajes que recuerdan inevitablemente los del *western*. Y aunque aquí nos interesan sobre todo las películas de invasores, hay que señalar que lo mismo ocurre con muchas de la variante de los mutantes.

Al analizar las películas tendemos muchas veces a olvidar las condiciones de producción, a señalar cómo determinados aspectos del discurso proceden de una voluntad (autoral o no), haciendo abstracción de sus determinaciones industriales, algo que en ocasiones ha llevado a competentes analistas del hecho filmico a interpretaciones (casi) deli-

rantes. Pero lo cierto es que, sea cual sea su origen, hay elementos concretos que construyen el discurso. Es evidente que si la acción de muchas de estas películas transcurre en este medio geográfico, se debe a razones de producción. Si la acción transcurre en el Oeste, mucho tiene que ver el coste que supondría llevarla más al Este, sobre todo si tenemos en cuenta que casi siempre se trata de películas de serie B. Si se circunscribe a una pequeña comunidad, es evidente que ello facilita no poco la labor del guionista. Si los extraterrestres adoptan forma humana, mucho tiene que ver la dificultad de, con pocos medios, conseguir alienígenas verosímiles y que exigirían un mayor desembolso en efectos especiales. Pero, sea cual sea la causa última de esta insistencia en unos marcos geográficos muy concretos, en el desarrollo de una línea argumental definida o un diseño de producción determinado, es evidente que el cine fantástico construye un mundo cerrado de rara coherencia.

En **La guerra de los mundos** (*The War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953) las intenciones de los marcianos son evidentemente hostiles. Desembarcan en un pequeño pueblo y, como si Hollywood se tomara la cosa como



La guerra de los mundos (*The War of the Worlds*, 1953), de Byron Haskin

una cuestión personal, en un oportuno momento: cuando la gente se dispone a entrar en el cine en el que se proyecta **Samson y Dalila** (*Samson and Delilah*, Cecil B. DeMille, 1949). Y uno de los que están frente al cine es el clérigo, con lo que, de pasada, la Paramount le indica al espectador que el delirio de DeMille está avalado por las autoridades religiosas. Cuando el clérigo se dirige a los marcianos en son de paz y exhibe la Biblia, será convenientemente aniquilado, porque, sin duda, estos marcianos son ateos, además de belicosos. El hecho de que no reconozcan la suprema verdad bíblica indica ya que no tienen redención posible y este desconocimiento de la Verdad provocará su derrota final. Porque cuando, tras superar las barreras de las pequeñas comunidades, destruyan la gran ciudad, se toparán con la intervención divina, dada por un simple corte de montaje: los fieles rezan en la iglesia, se afirma que sólo un milagro puede salvarlos, e inmediatamente

los marcianos son aniquilados, si bien la voz en *off* nos indica que es a causa de que no están inmunizados contra las bacterias terrestres.

Película ésta más que significativa, porque en ella se exageran muchos de los elementos que aparecen película tras película. Comienza en una pequeña comunidad en la que no existe (al menos no aparece) la autoridad civil. Cuando los marcianos la atacan, interviene directamente el Ejército, con armamento pesado. Pero los marcianos han atacado todo el mundo, aunque, como en tantos otros títulos, el mundo es identificado con América, no en vano ésta se pretende primera potencia que dicta su política a los países bajo su influencia. Significativamente, en el diálogo se alude a la destrucción de múltiples ciudades y países en todo el mundo, pero ninguna de ellas pertenece a la U.R.S.S. o a sus aliados. Y en la lucha contra los invasores todo está permitido, incluida la bom-

ba atómica. Hecho curioso esta fe en la Bomba cuando casi todo el cine de la época lleva su huella como elemento provocador. Las mutaciones (de personas o animales) suelen ser producto de la radiactividad y la presencia del desierto como decorado, además de lo útil que resulta como elemento inquietante y lo barato como localización, no deja de remitir a las pruebas nucleares efectuadas en los desiertos de Nevada.

Ante la autoridad militar, los civiles no tienen nunca duda alguna de que hay que obedecer. Son los militares quienes en **El enigma... de otro mundo** (*The Thing from Another World*, Howard Hawks y Christian Nyby, 1951) tienen razón frente a los científicos. Son los militares quienes luchan, esta vez de la mano de unos obedientes científicos, en **Invaders from Mars** (William Cameron Menzies, 1953). Y la única otra autoridad posible es la policial, un *sheriff* que establece otro puente entre



El enigma... de otro mundo (The Thing from Another World, 1951), de Howard Hawks y Christian Nyby

Con destino a la Luna
(Destination Moon, 1950),
de Irving Pichel

las películas del género y el *western*. El *sheriff* es de nosotros y por esto es siempre una de las primeras víctimas potenciales de los invasores, de ellos (**La invasión de los ladrones de cuerpos**/*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956, **Invaders from Mars**). Sólo en casos aislados, y precisamente en películas liberales (**It Came from Outer Space**, Jack Arnold, 1953, **Ultimátum a la Tierra**/*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951), se rompe con esta preeminencia de lo policiaco-militar que defiende la incontaminada pureza rural, propia de la *small town*: el cine del sábado noche, el baile que vertebra a la comunidad, presidido por el clérigo (**La guerra de los mundos**).

El enemigo está en casa

¿Quiénes son estos extraños y qué buscan? Mientras que en las películas de colonización (**Con destino a la Luna**/*Destination Moon*, Irving Pichel, 1950, **De la Tierra a la Luna**/*From the Earth to the Moon*, Byron Haskin, 1958) no se cuestiona siquiera que los terrícolas se dediquen a explorar mundos ajenos, cuando son los alienígenas quienes nos visitan (es decir, visitan a los norteamericanos) sus intenciones son casi siempre hostiles. Su táctica favorita, la de usurpar el cuerpo de los terrícolas: mediante una especie de inyecciones en la nuca (**Invaders from Mars**, **The Brain Eaters**, Bruno VeSota, 1958), la fabricación de un doble (**La invasión de los ladrones de cuerpos**, **I Married a Monster from Outer Space**, Gene Fowler, Jr., 1958, **It Came from Outer Space**) o la suplantación (**Terror from the Year 5000**, Robert Gurney, Jr., 1958). Sólo en **Ultimátum a la Tierra**, el visitante del más allá viene con intenciones pacíficas y no le toca un pelo a un solo terrícola.



Al encarnarse en el norteamericano medio, el "otro" tiene ocasión de darnos a conocer sus razones, aunque casi siempre éstas se reducen a conseguir un mundo mejor y distinto. Si algo caracteriza a los marcianos que se camuflan en terrícola es su carácter "inhumano", su ausencia de emociones y su empeño en conseguir algo muy parecido al mundo feliz. Su vaga concepción del mundo es muy parecida a la de estos comunistas de guardarropía que tanto parecían aterrorizar a los norteamericanos y consiste en una sarta de lugares comunes sobre la igualdad y la armonía. Esta es la declaración del alienígena, que ha ocupado el cuerpo de un científico, en la muy disparatada **The Brain Eaters**: "Estamos en completa armonía. Aquí no existe ningún conflicto de objetivos como en la humanidad. No nos enzarzamos en combate, no hay ninguna violencia, no tendría sentido. Nos dispersamos tranquilamente

como semillas al viento (...). Nuestro orden social es puro, inocente, con la exactitud de las matemáticas. Le impondremos al hombre una vida sin querellas ni agitaciones. Resulta irónico que el hombre obtenga su airada utopía como un regalo, en vez de como fruto de sus esfuerzos (...). Los que estamos aquí somos los fundadores. Aunque somos pocos, organizamos a los hombres para que traigan a los otros a la superficie. Llevará tiempo, pero en doscientos millones de años hemos aprendido a tener paciencia. No estamos tan bien adaptados. Hemos agotado la espera, sólo son carne y sangre".

Discursos similares los podemos encontrar en otras películas, pero éste señala varios puntos significativos: se subraya su meta pacifista, no violenta (aunque han tenido que ejercerla), de modo que "ellos", los agresores, los que quieren destruir el siste-

ma de valores occidental, son pacifistas, en un momento en el que la defensa de la paz es asimilada al comunismo, cuando Estados Unidos se encuentra en plena carrera armamentista y es el enemigo quien quiere debilitarlos con propuestas falazmente pacifistas. Por otra parte, al reducir al hombre a "carne y sangre", se le niega el alma, son materialistas (bastante brutos, por cierto) y ateos. Y son fundadores de una nueva civilización, en un momento en el que la única utopía que aparece en el horizonte procede del comunismo (1). Los extraterrestres no tienen sentimientos, porque es el sentimiento, nunca la razón, lo que define al hombre. El invasor parece un ciudadano que ha sido sometido a un lavado de cerebro típico de las películas históricamente anticomunistas y parecen carecer de individualidad. Los padres de **Invaders from Mars** se vuelven autoritarios e insensibles con su hijo, los mutantes de **La invasión de los ladrones de**

cuerpos no experimentan satisfacción sexual alguna, aunque en algún caso, no exento de sentido del humor, los invasores se muestran comprensivos frente a las debilidades humanas. En **I Married a Monster from Outer Space**, uno de los invasores (que no pueden tener hijos ni beber alcohol) le comenta a otro que los terrícolas se lo tienen muy bien montado y se lo saben pasar muy bien, todo un rasgo de debilidad que parece indicar que no todo está perdido, que el extraño puede atender a razones y convertirse al *american way of life*.

Los invasores no sólo socavan, con un igualitarismo a ultranza, la organización social americana, sino que se infiltran en la familia y la destruyen. Los padres dejan de atender a los hijos, los maridos a las esposas, los parientes se vuelven extraños. Ciertamente en casi todas las películas hay trampa y las familias son harto exiguas: los niños son

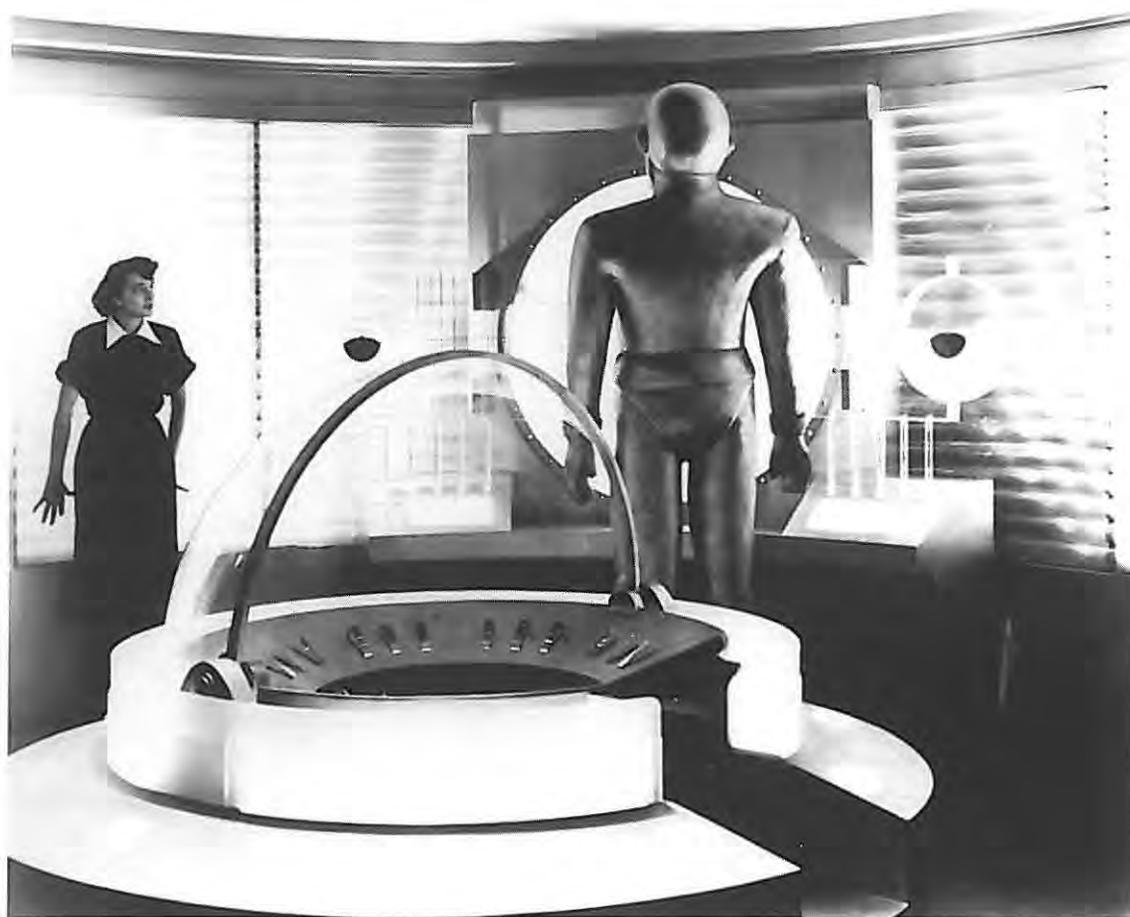
siempre hijos únicos, los protagonistas masculinos carecen de padres, las mujeres tienen sólo un personaje (masculino) protector, padre o tío y en ciertos significativos títulos están emancipadas (**It Came from Outer Space**), son viudas de guerra (**Ultimátum a la Tierra**) o están divorciadas (**La invasión de los ladrones de cuerpos**). Pero lo primero que destruyen los invasores cuando se encarnan en la piel del terrícola, es la célula familiar y la convivencia cotidiana. Actúan como una plaga bíblica en un género fuertemente contaminado por componentes religiosos, algo que se perpetúa en la ciencia-ficción reciente: ahí está el caso de los marcianos de Spielberg, directamente surgidos de las Sagradas Escrituras. Si bien es una plaga bíblica a la que se la vence, sobre todo, mediante la vigilancia.

"*Mirad al cielo*", se dice al final de **El enigma... de otro mundo**.



La invasión de los ladrones de cuerpos
(*Invasion of the Body Snatchers*, 1956),
de Don Siegel

Ultimátum a la Tierra
(*The Day the Earth*
Stood Still, 1951),
de Robert Wise



"Usted puede ser el siguiente", en **La invasión de los ladrones de cuerpos** y mirando a cámara, involucrando al espectador. La mejor defensa contra la peligrosa infiltración del más allá será la continua vigilancia del vecino, en un momento en el que la delación está en el orden del día. El chaval de **Invaders from Mars** tiene bien aprendida la lección: le pide a la protagonista que le enseñe la nuca, para confirmar que no está poseída por esos casposísimos marcianos de la película, más semejantes al Boris Karloff de **La momia** (*The Mummy*, Karl Freund, 1932) que a unos extraterrestres verosímiles. De ahí la ambigüedad del justamente famoso título de Siegel, que oscila entre la ironía y la seriedad.

Sólo un párrafo sobre tan discutida película: mientras muchos ven en ella, mecánicamente, una apología anti-comunista, otros desmienten esta lectura con razones escasamente consistentes.

Sobre todo porque se fundan en una desaforada fe en la política de autores o porque juzgan antes intenciones que resultados. Es de todos sabido que los productores añadieron el prólogo y el epílogo, que chocan con las intenciones de realizador y guionista, disconformes con estos cambios. Pero ciertamente la película es lo que es, al margen de buenos deseos, un producto de la maquinaria de Hollywood en la que el autor tiene que ceder ante el Estudio. Y aquello que, si hacemos abstracción de los añadidos, podía ser una vigorosa denuncia de la histeria colectiva de su momento, la enajenada narración de un histérico obsesionado por la infiltración de elementos extraños en la sociedad americana (y de hecho toda la película está narrada desde el punto de vista del protagonista), al ser objetivado en los planos finales, ajenos a la voluntad de Siegel y Mainwaring, tiene que ser leída casi necesariamente por el espectador medio, ajeno a tejema-

nejos y a sutilezas, como denuncia del peligro de agresión exterior y de la existencia de un muy traidor enemigo interno. **La invasión de los ladrones de cuerpos** se nos aparece hoy como una película notablemente ambigua, a caballo entre las películas desaforadamente derechistas y los títulos liberales, en un terreno que comparte, quizá, con **I Married a Monster from Outer Space**, que está dotada de un subterráneo, pero evidente, sentido del humor.

Excepciones liberales

Si en la mayor parte de películas del género (2) aparece un constante temor, que linda con el pánico, ante el extraño, una decidida apuesta por el aislacionismo y la creencia de que América es el mejor, si no el único, de los mundos (3), he señalado antes la existencia de algunos títulos liberales y abiertamente democráticos: **Ultimátum a la Tierra** e

It Came from Outer Space. Con todas sus limitaciones, las dos exhiben un talento conciliador y relativamente crítico.

Ambas, curiosamente, fueron rodadas a comienzos de la década, cuando el "género" (y pongo la palabra entre comillas porque tengo mis dudas de que la ciencia-ficción constituya realmente un género autónomo del fantástico) no estaba aún realmente asentado y, en el caso del filme de Robert Wise, muy entroncado con el cine de los años 40. José María Latorre observa muy pertinentemente sobre **Ultimátum a la Tierra** que *"la estética del cine negro -en especial el cine negro de la productora Twentieth Century Fox- impregna el filme con su espesa atmósfera de farolas encendidas, juegos de sombras y luces sobre los rostros de los actores, calles mojadadas y persecuciones de automóviles que rasgan con sus faros el velo de la noche"* (4). Y habrá que añadir que tiene mucho que ver con aquellas películas Fox (**La casa de la calle 92**/*The House on 92nd Street*, Henry Hathaway, 1945, **Yo creo en tí**/*Call Northside 777*, Henry Hathaway, 1948...) que hacían ostentación de haber sido rodadas utilizando decorados naturales. Se trata de una película para cuyo análisis es pertinente utilizar la sugerente propuesta de Rick Altman (5) que distingue, a la hora de elaborar una teoría de los géneros, entre los elementos semánticos y sintácticos del discurso filmico. La película estaría sobre la bisagra que separa el cine de los años cuarenta, este cine relativamente crítico y liberal, del que hablaba al principio (y al que Wise había contribuido con algún título como **The Set Up**, 1949) del de los años cincuenta, como si sobre un esquema de la primera de las décadas se hubiera colocado un argumento de la segunda.

Klaatu, el extraterrestre, viene a la Tierra a advertir a la Humanidad de que sus querellas internas pueden destruir el Universo y que ellos, la habitual civilización mucho más adelantada, pueden tomar las oportunas medidas. Un discurso pacífico y ponderado que no será atendido por los insensatos terrícolas, que responden, primero, al igual que lo harán en muchos títulos posteriores, disparando antes y preguntando después. En ella los villanos (relativos villanos) son precisamente los militares, que no dudan en llenar Washington de tanques y son los que impiden que la misión de Klaatu sea llevada a cabo. El científico, por otra parte, un Sam Jaffe de asombroso parecido con Einstein, no es ni un apéndice de los militares ni un iluso que se opone a ellos, sino que tiene suficiente iniciativa como para ayudar a Klaatu. Y el extraterrestre, por mucho que aterrice en Washington y admire la figura de Lincoln, pone en pie de igualdad a todos los países del mundo, de modo que ni siquiera acepta dirigirse a las Naciones Unidas porque en ella no están todos los estados. Estados Unidos no es aquí, excepcionalmente, "todo" el mundo.

Nos encontramos, pues, con una propuesta altamente civilizada, en la que aparece de nuevo la obsesiva presencia de elementos bíblicos. Klaatu viene a salvar el mundo, a lanzar un mensaje que, en un primer momento, no es aceptado. Nuevo Mesías, tiene el poder de hacer milagros y como advertencia neutraliza toda la electricidad del mundo, exceptuando aquella (hospitales, aviones) cuyo cese podría acarrear graves perjuicios. Viene al mundo y vive como los hombres, permite que se le acerquen los niños, muere y resucita para luego subir al cielo. Y este contexto bíblico, nada disimulado, es precisamente el que permite la exis-

tencia misma de la película, el que abre un resquicio de esperanza de que en el futuro su mensaje pueda ser aceptado.

En **It Came from Outer Space**, los extraterrestres caen en el proverbial pueblecito ubicado en el correspondiente desierto a causa de un problema mecánico, por casualidad. Tras un arranque que parece el habitual del "género" (suplantan la personalidad de varias personas, parecen amenazadores), la historia da un giro cuando contactan con el protagonista y le piden únicamente que les dejen reparar la nave para proseguir su viaje, tras devolver la personalidad humana a los "secuestrados". Y a partir de este momento quienes se empeñan en tratar como enemigos a los extraños son las autoridades (un *sheriff* bastante obtuso), la prensa (en un circo que recuerda el de la entonces reciente **El gran Carnaval**/*Ace in the Hole*, Billy Wilder, 1951, una prensa que ya, en **Ultimátum a la Tierra** contribuía no poco a la histeria general, una prensa que podríamos asimilar a otro medio: el propio cine) y la población en general, mientras que su único aliado, el sempiterno aficionado a la astronomía, es, a su vez, otro extraño, que no pertenece realmente al pueblo, un forastero que se ha afincado en él en busca de paz y tranquilidad.

Hay en esta película de un cineasta menor, Jack Arnold, responsable de algunas otras fascinantes propuestas en el terreno de lo fantástico y que no es preciso recordar aquí, antes que una reivindicación del extraterrestre, una ácida mirada sobre la intransigencia y el horror al extraño. Si algo une al protagonista con los alienígenas es precisamente su condición de forastero, que les permite a los primeros elegirle como interlocutor válido ante los pueblerinos. Y en ella, como en la de Robert Wise, los



It Came from Outer Space
(1953), de Jack Arnold

visitantes actúan honestamente, sin doblez. En otras películas -**Terror from the Year 5000**, por ejemplo (6), o también **I Married a Monster from Outer Space**-, los visitantes (que en el primer caso proceden de un horrible futuro) tienen sus razones, pero para conseguir sus fines no dudan en utilizar los medios más agresivos. Es posible que sean víctimas, pero para dejar de serlo tienen que convertirse en verdugos.

A través de una serie de películas de desigual interés cinematográfico, la América que se nos aparece es la intolerante, la que no duda casi nunca sobre su misión, la que cree en su destino manifiesto (muchas de las películas "colonizadoras" perpetúan el mito de la frontera propio del *western*), la que, formada por un aluvión de inmigrantes, mira con una desconfianza que se asemeja mucho al pánico a todo lo que venga de fuera. Muchas de ellas, casi todas, son casposas, hacen trampa y su discurso fil-

mico linda con el balbuceo, pero constituyen un precioso material que nos permite conocer bien los temores del inconsciente colectivo y aquello que los antiguos, a falta de una expresión mejor, llamamos "ideología dominante".

NOTAS

1. Hay que subrayar que en este texto cuando se habla de comunismo se habla más bien del estereotipo propio de la época, del comunismo visto por la ideología norteamericana, tanto en su literatura, periodística o de ficción, como en el cine.

2. Hablo aquí únicamente de películas que conozco y que he podido revisar recientemente. Quede constancia de mi gratitud hacia Carlos Aguilar, Carlos F. Heredero, José Manuel Marchante, Tony Partearroyo y Alicia Potes, que me han facilitado copias de algunas de ellas. No he citado títulos que conozco sólo de oídas, aunque la consulta de diversos textos me produce la impresión de que mis posibles generalizaciones no andan desencaminadas.

3. Señalemos que no se duda en esca-

motearle al espectador unos datos que, por otra parte, conoce. En la infame **Terror from the Year 5000** hay una especie de documental, que recuerda las imágenes de archivo que abren **La guerra de los mundos**, sobre las aventuras viajeras del hombre y se señala que se han lanzado ya satélites al espacio. Lógicamente, no se dice que quienes dieron el primer paso fueron los soviéticos y el espectador despistado bien puede creer que los norteamericanos ganaron esta carrera.

4. José María Latorre, *El cine fantástico*, Publicaciones Fabregat, Barcelona, 1987, pg. 177.

5. Rick Altman, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1987.

6. Hay que señalar que comparar este abominable producto perpetrado por Robert J. Gurney, Jr. (productor, guionista y director) con los solventes de Wise y Arnold puede parecer abusivo. Pero aquí no pretendemos valorar los aspectos filmicos, ni hablar de la calidad de estas películas, sino señalar otros aspectos temáticos harto significativos, presentes en películas de grandes y pequeños Estudios, series A o B (y, las más de las veces, Z).