

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La ciencia-ficción en el cine de Jack ArnoId. El espacio ambiguo de la monstruosidad

Autor/es:

Herederero, Carlos F.

Citar como:

Herederero, CF. (1994). La ciencia-ficción en el cine de Jack ArnoId. El espacio ambiguo de la monstruosidad. Nosferatu. Revista de cine. (14):100-115.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40894>

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

Revenge of the Creature
(1955), de Jack Arnold



La ciencia-ficción en el cine de Jack Arnold

El espacio ambiguo de la monstruosidad

Carlos F. Heredero

Hasta comienzos de los años setenta, la figura y la filmografía de un cineasta llamado Jack Arnold habían pasado completamente desapercibidos para los ojos de la crítica y de la historiografía. La reivindicación "cahierista" de inspiración hitchco-hawksiana y su esforzada "puesta en valor" de numerosos directores americanos antes ignorados, no llegó a repa-

rar en su actividad. Tampoco desde las páginas antagonistas de *Positif*, y ni siquiera desde la perspectiva militante de Bertrand Tavernier (un apasionado "apóstol de la serie B", con el olfato algo irregular), se cae en la cuenta de las notorias singularidades implícitas en la trayectoria de quien, por aquel entonces, no pasaba de ser un oscuro artesano de segunda línea, casi un

amanuense contratado ocasionalmente por diferentes estudios de un Hollywood en crisis.

Será necesario esperar, por tanto, a las llamadas de atención del británico John Baxter (1), del francés Jean-Marie Sabatier (2) y del norteamericano John Brosnan (3) para empezar a mirar con atención el trabajo de este hombre. A partir de entonces, el

interés por su obra comienza a arraigar en Europa, y ya en 1982, bajo el auspicio de Bill Krohn, *Cahiers du Cinéma* publica una amplia entrevista donde John Landis dialoga con su admirado colega y predecesor a sueldo de la Universal (4). En paralelo, diferentes festivales internacionales dedicados a la ciencia-ficción vuelven sus ojos hacia las imágenes filmadas por Arnold (5).

Nada más lógico, por otra parte, si se tiene en cuenta que este modesto realizador dirige, en el corto espacio de seis años (1953/1958, ambos inclusive) un total de quince películas y, entre éstas, nada menos que siete títulos significativos inscritos en el territorio de la ciencia-ficción y del cine fantástico. Siete largometrajes que, además, son solamente la parte visible del iceberg, ya que el interés, los coqueteos y los proyectos de Arnold en torno al género amplían considerablemente el campo para explorar. Conviene ir más despacio, por consiguiente.

El camino hacia la industria

Hijo de una pareja de jóvenes emigrantes rusos, Jack Arnold nace en New Haven (Connecticut) el 14 de Octubre de 1912 (6), y ya durante los años treinta empieza a interesarse por la ciencia-ficción, especialidad a la que se hace adicto leyendo *Amazing Stories*. Desde la misma adolescencia, sin embargo, cultiva una vocación explícita de ganarse la vida en el teatro, y hacia el arte dramático encamina sus primeros pasos profesionales.

Cuando la familia se traslada a Nueva York y empieza a prosperar económicamente, antes de que el padre (un afortunado corredor de bolsa) se arruine por completo cuando sobrevenga el crack financiero de 1929, su her-

mana pequeña -Sylvia- le da sus primeras lecciones de danza. Con el comienzo de la "Gran Depresión", Arnold ingresa en la American Academy of Dramatic Arts y allí encuentra como compañeros, entre otros, a Hume Cronyn, Betty Field y Garson Kanin. Desde 1933 interpreta pequeños y medianos papeles en los escenarios de Broadway, consigue acceder después a las ayudantías de dirección y en 1940 ejerce ya como productor de una obra musical, titulada "Bright Lights".

Aproximadamente por estas fechas es cuando el futuro director de cine, valiéndose de una pequeña cámara casera de 16 mm., comienza a filmar a los actores mientras éstos, inadvertidamente, trabajan delante del público. La debacle de Pearl Harbor le sorprende interpretando un papel en el musical "My Sister Eileen" (7) y la entrada en guerra de los Estados Unidos trunca, de manera definitiva, la carrera del actor. Sus deseos iniciales consisten entonces en alistarse de cadete para entrenarse como piloto de aviación, pero sólo encontrará una manera -ciertamente singular- de acercarse al ejército...

Asentando en el viejo estudio de la Paramount, el Signal Corps (adscrito al Departamento de Estado) buscaba un operador para el rodaje de documentales de propaganda. Arnold, que jamás en su vida había visto una cámara de 35 mm., consigue unas horas para familiarizarse con el equipo que posee el padre de un amigo, se presenta después a la prueba, gana la plaza y, para asombro propio, es asignado inmediatamente como ayudante de Robert Flaherty. Ocho meses de aprendizaje fértil junto al maestro (a lo largo de 1942) le proporcionan, a la vez, sus primeras lecciones de cine y el pasaporte para acceder, finalmen-

te, a la fuerza aérea en servicios civiles.

Tras el final de la contienda, Arnold empieza a realizar, personalmente, numerosos documentales y películas promocionales (hasta un total de 25) para el Departamento de Agricultura y para diferentes instituciones privadas. Así es como llega a rodar, en 1950, su primer largometraje: **With These Hands**, una producción del International Ladies Garment Workers Union, donde se narra la historia del sindicato con el formato de un documental dramatizado y por el cual obtiene una nominación para el Oscar. El premio, después, se queda fuera de su alcance, pero el prestigio conquistado le abre las puertas de la industria gracias a un contrato con la Universal: el estudio que va a conformar, y a marcar de forma indeleble, la etapa más larga y característica de toda su trayectoria como director.

Tras un periodo inicial de aprendizaje, el largo periplo de Jack Arnold en la factoría creada por Carl Laemmle se extiende desde 1953 hasta 1959 y abarca un total de quince títulos, pero entre medias cabe registrar, en 1958, dos fugas aisladas: a la Metro Goldwyn Mayer y a la Paramount para dirigir, respectivamente, **High School Confidential!** y **The Space Children**. Posteriormente, y cuando ya el viejo sistema de producción había entrado en crisis terminal, Arnold reorienta su carrera y encamina los pasos hacia la televisión, donde llega a dirigir, hasta bien entrados los años ochenta, casi doscientos episodios de múltiples series: **Perry Mason** entre ellas. Mientras tanto, su ritmo de trabajo en el cine va descendiendo y empieza a ser contratado, alternativamente, por unas u otras productoras, regresando a la Universal en 1964 para realizar **The Lively Set** y

filmando, en total, nueve películas más hasta llegar a **Conspiración en Suiza** (*The Swiss Conspiracy*, 1976), con la que se cierra definitivamente su filmografía.

Un artesano amante de la ciencia-ficción

Por el talante y la formación personal, pero también como sujeto de unas precisas coordenadas históricas, toda la trayectoria de Jack Arnold en el seno de la Universal se identifica con la práctica de un director adaptado como un guante a un sistema de producción muy específico y férreamente codificado (el de la serie "B" de los grandes estudios) que se encuentra, sin embargo, en su fase crepuscular. Semejante naturaleza implica, por un lado, la subordinación a unas opciones creativas y a un sistema de trabajo en donde los márgenes de autonomía para el director son muy limitados y, al mismo tiempo, la apertura de ciertas grietas en los muros del sistema por las que resulta posible introducir, de forma más o menos problemática, un cierto "diferencial".

De hecho, prácticamente todas las películas dirigidas por Arnold en este período, casi siem-

pre después de haber sido asignado a cada proyecto sin consulta previa, están escritas y reescritas por varios guionistas, filmadas en diez o catorce días, a razón de ocho, nueve o diez páginas por cada jornada, a partir de un guión definitivo y con un montaje (en el que no participa el director) siempre controlados muy de cerca por el *producer* -o productor ejecutivo- de cada título, con actores impuestos por la nómina de segunda línea del estudio, con presupuestos muy reducidos y obligando a todos los artesanos implicados a multiplicar su inventiva y a poner a prueba su profesionalidad.

Sin embargo, a las alturas de 1953 el funcionamiento de este esquema va ganando permeabilidad. Al menos, la suficiente para ser capaz de integrar -a veces con abundantes contradicciones- la intervención ocasional de ciertas preferencias o capacidades de un determinado director en alianza -no siempre deliberada- con los colaboradores que pueden dotar de personalidad propia a facetas concretas o esenciales de algún título en particular: en lo que atañe a la ciencia-ficción, prioritariamente los guionistas, el diseño de vestuario y decorados o el ingenio de los efectos especiales. Todo ello, claro está, bajo el impulso,

la complicidad o la audacia del correspondiente productor ejecutivo.

Sin tener en cuenta la dicotomía expresada por el mecanismo del sistema y por la potencialidad de sus "diferenciales" internos no es posible comprender el desarrollo que ofrece la obra de Jack Arnold en el terreno de la ciencia-ficción. A la sazón, una parte decisiva de esa filmografía aparece bajo el patrocinio de dos productores: William Alland y Albert Zugsmith. El primero, antiguo actor y ayudante en el Mercury Theatre de Orson Welles -con quien luego colabora en **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1940) (8)-, es el productor de siete de sus películas y, entre ellas, las cuatro primeras incursiones de Arnold en el género: **It Came from Outer Space** (1953), **La mujer y el monstruo** (*Creature from the Black Lagoon*, 1954), **Revenge of the Creature** (1955) y **Tarantula** (1955); es decir, las cuatro piezas que cimentan el prestigio y la competencia del director en este campo específico, a las que más tarde se añadirá también **The Space Children**.

La batuta de William Alland, especializada en el área de la ciencia-ficción y del terror dentro de la Universal (9), se puede localizar igualmente en **The Deadly Mantis** (Nathan Juran, 1957), y es fundamental para que Arnold pueda desarrollar, a partir de su conocida afición por el género, algunas de sus intuiciones personales. Albert Zugsmith, a su vez, es el productor de los melodramas más sombríos de Douglas Sirk (**Escrito sobre el viento**/*Written on the Wind*, 1947, y **Angeles sin brillo**/*The Tarnished Angels*, 1958), y aparece como artífice de cinco filmes de Arnold, pero -sobre todo- de la valiosa y muy singular **El increíble hombre menguante** (*The Incredible Shrinking Man*,



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

1957): una apuesta específica muy distanciada del resto de las componentes del ciclo.

La séptima película que cierra la serie es **Monster on the Campus** (1958), pero ésta es ya una producción de Joseph Gershenson, y no en balde pertenece a una onda bien diferenciada de las anteriores. El bloque más homogéneo, por consiguiente, es el de los cinco títulos producidos por William Alland y, dentro de éstos, el de los cuatro iniciales generados en el interior de la Universal, que comparten un esquema narrativo con notorias similitudes, una atmósfera visual de reconocible parentesco y unas sugerencias internas inequívocamente familiares, relacionables entre sí con abundantes grados de coherencia.

La monstruosidad humanizada y la humanidad monstruosa

Las cuatro historias que articulan las ficciones respectivas de **It Came from Outer Space**, **La mujer y el monstruo**, **Revenge of the Creature** y **Tarantula** se apoyan en un esquema tradicional para fundamentar la identificación de los espectadores con los protagonistas que conducen el relato y que impulsan el desarrollo de la acción. Ese protagonismo corresponde, en todos los casos, a "una pareja en formación": bien en fase de noviazgo ya establecido previamente al comienzo de la narración (las dos primeras, escritas ambas por Harry Essex) o bien con una relación nueva fraguada a lo largo de la historia (las dos segundas, escritas por Martin Berkeley). En las cuatro ocasiones la complicidad de la pareja tendrá que enfrentarse, simultáneamente, con el desafío de "lo extraño" y con un "antagonista escéptico", portador de un punto de vista opuesto en su manera de acercarse o de relacionarse con la al-



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

teridad de lo extraño o de lo monstruoso.

La singularidad más significativa de estas películas reside, precisamente, en la naturaleza de la "relación con lo extraño" propuesta por Arnold y sus guionistas: una relación en la que se mezclan miedo y fascinación, horror y respeto, interés por lo desconocido y repulsión por lo monstruoso; una relación, al mismo tiempo, que funciona en doble sentido y en donde el elemento extraño o bien mantiene una actitud no beligerante (los alienígenas de **It Came from Outer Space**) y claramente pacifista (**The Space Children**), o bien aparece como víctima de humanos depredadores (el monstruo anfibio de las dos entregas de **Creature...**) o como producto aberrante de una perversión científica igualmente humana, en el caso de **Tarantula**.

En el universo fantacientífico de

Arnold, cabe decir, "el peligro no viene del exterior, sino que se encuentra en nosotros mismos" (10). Desde esta perspectiva, la monstruosidad deja de ser un mero vehículo provocador del escalofrío o del terror convencional, para convertirse en un agente revelador de nuestra propia monstruosidad (léase: intransigencia inquisitorial, depredación de la naturaleza, aberraciones científicas o planes belicistas, según las películas). Los elementos "extraños" no son contemplados como "perturbadores del orden social" (11), sino como detonantes de las tensiones subyacentes y desveladores de las anomalías que anidan, disfrazadas de civilización, en el universo de lo real.

Se comprenderá, entonces, el caso énfasis de Arnold y de sus colaboradores (oponiéndose frecuentemente a los deseos y presiones del Estudio) sobre el carácter monstruoso de los "cuer-

pos extraños", a quienes -por el contrario- se tiende a humanizar lo más posible. Este proceso, que busca la "humanización de la anormalidad", invierte los términos de la ecuación clásica de la ciencia-ficción y subvierte la lectura tradicional del género, pero es que -además- se desvela sistemático y siempre orientado en la misma dirección, como ponen de relieve las sucesivas películas y las opciones que Arnold ensaya en su interior.

Así, los "visitantes" de **It Came from Outer Space** aparecen con su real apariencia monstruosa de ojo ciclópeo en contadísimas y aisladas ocasiones, ya que la mayoría de sus intervenciones están filmadas con planos subjetivos (sobre los humanos) que sustituyen a la mirada de los *aliens*. Esta operación tiende a identificar a los espectadores con "lo diferente" y a enfrentarlos con el reflejo de la monstruosidad inquisitorial agazapada en el universo terráqueo. De la plena conciencia por parte de Arnold sobre el sentido que pretendía conferir a la película quedan sus palabras: "*Yo no quería mostrarlo y sólo pretendía filmar su punto de vista (...) pero el estudio vino con 'el ojo' (...). Yo estaba en contra, y lo filmé pen-*

sando que luego podría cortarlo, pero el estudio insistió en conservarlo dentro del filme. Pese a todo, procuré reducirlo al mínimo" (12).

A mayor abundamiento, esos mismos extraterrestres informes y gelatinosos tienen la capacidad de transformarse para tomar la apariencia humana (primacía de la mente sobre la materia) mientras que, en las primeras versiones del guión, habían sido concebidos a *sensu contrario*; es decir, como criaturas capaces de alterar nuestra percepción de ellas. *Item* más: el monstruo anfibio de **La mujer y el monstruo** y de su secuela posee una candorosa similitud con las formas humanoides sólo desmentida por el revestimiento de escamas y por las membranas de las extremidades, mientras que su mirada, su expresión y su comportamiento, están moldeados expresamente para provocar en el espectador más solidaridad que horror.

La "tarántula" se escapa, es cierto, a esta consideración, pero no así las deformaciones que el nutriente experimental causante del gigantismo genera en el investigador y en sus ayudantes: verdaderos monstruos que nacen

del interior de las personas. En **The Space Children**, a su vez, los *aliens* benefactores tienen forma de cerebro humano y todo su ser es una creciente masa encefálica: una perversa sustitución alegórica dentro de un filme destinado, esencialmente, a enfrentar la conciencia de los extraños con la irracionalidad descerebrada de los humanos que construyen un mortífero armamento nuclear.

Finalmente, la mutación de **Monster on the Campus** da lugar a una versión *sui generis* de la dicotomía Jekyll/Hyde y, por tanto, a una nueva expresión de idéntico axioma: para Jack Arnold, la ciencia-ficción es el territorio poético donde la anormalidad de los extraños se descubre inquietantemente humana y donde la apariencia de la normalidad se desvela como mera carcasa de la monstruosidad. Pero también, y dando un paso más hacia adelante, el espacio donde el universo real y cotidiano deviene -en sí mismo- un mundo fantástico y amenazador, como va a poner en evidencia su obra maestra: **El increíble hombre menguante**.

Sin embargo, esta concepción de carácter revulsivo y progresista, que no tiende a demonizar las fuerzas extrañas ni a idealizar las bondades humanas (de donde se infiere una visión poco tranquilizadora para el espectador y nada moralista) se ve contrarrestada por un enfoque conservador (más acorde con los esquemas tradicionales del género) al plantear el conflicto de la mayoría de los filmes como producto de la irrupción de los hombres en mundos desconocidos: parajes idealizados desde una perspectiva romántica (el alto Amazonas visitado por los ictiólogos de **La mujer y el monstruo**), investigaciones científicas arriesgadas (la experimentación con nuevos alimentos en



Tarantula (1955),
de Jack Arnold

PARAMOUNT PRESENTS

THE SPACE CHILDREN



STORY BY MICHEL RAY · ADAM WILLIAMS · PEGGY WEBBER · PRODUCED BY WILLIAM ALLAND · DIRECTED BY JACK ARNOLD · SCREENPLAY BY BERNARD C. SCHWENFELD

Tarantula) o los asuntos internos de misteriosos y pacíficos *aliens* extraviados en la Tierra, como es el caso en **It Came from Outer Space**.

La óptica de Arnold, empero, se decanta más hacia un implícito alegato ecológico *avant la lettre*: la contaminación de las aguas y los peces muertos (en **La mujer y el monstruo**), la defensa del derecho a la diferencia y la denuncia de la intransigencia frente a "lo distinto" (en **It Came from Outer Space**, pero también en **La mujer y el monstruo**) o la admonición pacifista y antibélica (**The Space Children**). Y no deja de ser curioso que a lo largo de unos años todavía muy marcados por la histeria reaccionaria del maccarthysmo, la ciencia-ficción aparezca como portadora de una visión tan poco sectaria y tan escasamente patriótica, si se exceptúa el caso aislado de **Tarantula**, donde la intervención final del ejército nacional acaba de manera brusca y simplista con el peli-

gro amenazante del "mundo fantástico". No por casualidad, uno de sus guionistas es Martin Berkeley: furioso delator de Dashiell Hammett y de varias decenas más de sospechosos durante la "caza de brujas".

De lo que no se escapan las películas de Arnold, sin embargo, es del síndrome atómico sobre el peligro nuclear que se ciernen, como una imparable mancha de aceite, sobre la ciencia-ficción del periodo: con excepción de la criatura anfibia, producto de una anomalía evolutiva, y de los *aliens* transformistas de **It Came from Outer Space** (que aterrizan por accidente en nuestro planeta), el resto de las anormales monstruosidades catalogadas tienen, en su origen, algún tipo de manipulación atómica o radiactiva: los isótopos del nutriente que causa el crecimiento de la tarántula, la nube que impregna al "increíble hombre menguante", las armas nucleares contra las que se rebelan los alienígenas cerebrales de

The Space Children o el celacanto preservado por una radiación en **Monster on the Campus**.

En otro orden de cosas, y por una curiosa debilidad, los *aliens*, la "criatura" de la Laguna Negra y hasta la tarántula parecen tener una incontenible debilidad "voyeurística" por el sexo femenino. De hecho, la contemplación de las mujeres en su intimidad más sensual llega a fascinar a la bestia (el hombre-pece embelesado ante la inmersión acuática de Kay en **La mujer y el monstruo**; una secuencia similar en **Revenge of the Creature**, acompañada de otra adicional en la que el anfibio se queda traspuerto cuando ve a Helen en ropa interior entrar en el cuarto de baño) o consigue excitar al monstruo: los ojos y fauces de la tarántula gigante poco antes de arremeter contra la casa, observando a Stephanie por la ventana, de manera furtiva, cuando ésta empieza a desvestirse para dormir.

CIENCIA FICCION

Economía expresiva y concisión visual

Dentro de este peculiar universo, que dota a las sucesivas incursiones de Arnold por el terreno fantacientífico de algunas singularidades atendibles, la articulación gramatical de los filmes, su imbricación sintáctica y su textura visual vienen determinadas en buena medida por la estructura de producción de la serie B en el seno de la Universal. Se debe tener en cuenta, a estos efectos, que la rapidez extrema de los rodajes, la obligación de utilizar actores que casi siempre venían impuestos por el estudio y la necesidad de trabajar en decorados funcionales o en escenarios naturales de acceso fácil y barato condicionan muchas de las opciones estéticas ensayadas.

Pese a todo, y sin salirse de este modelo artesanal en el que Jack Arnold parece que conseguía moverse con relativa comodidad, no resulta difícil distinguir algunos de los rasgos más evidentes de sus formas expresivas. Aficionado a ensayar con los actores y con la cámara antes de empezar a rodar, y habituado a preparar mediante precisos y detallados *story-boards* la planificación de sus filmes (13), Arnold es un director de modales

limpios y contundentes, ajeno a cualquier retórica compositiva y buscador vocacional de atmósferas convincentes para la concreción visual de sus películas de ciencia-ficción.

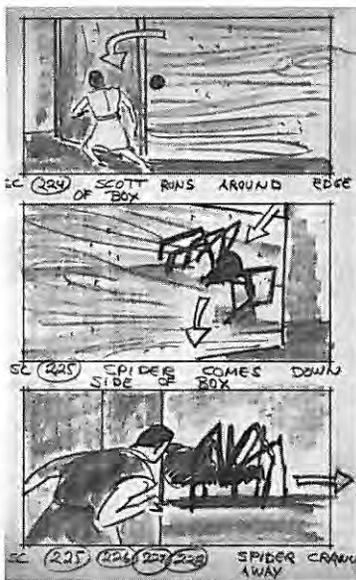
Como puede verse en la forma de introducir las sucesivas apariciones del hombre-anfibio en **La mujer y el monstruo**, en la manera de planificar el ataque de la tarántula a la casa donde vive Stephanie o en la secuencia del ataque del gato contra Scott en **El increíble hombre menguante**, Arnold acostumbra a crear los "clímax" de sus filmes de forma directa pero nada simplista, calculando muy bien la graduación de los planos y articulando el espacio diegético con notoria sabiduría visual. La sencilla economía narrativa de cada secuencia no se fundamenta sobre el despojo esencialista, sino sobre la utilización eficaz de los encuadres mínimos imprescindibles y de los movimientos de cámara necesarios para filmar los hechos con una concisión y una sequedad que tiende a evitar la tentación autocomplaciente.

Ajeno por igual a los excesos melodramáticos y a la infección sentimental, el estilo de Arnold no se entretiene en florituras: va al grano narrativo desechando toda apoyatura "de recurso"

para engrasar la sintaxis (de ahí que sus narraciones parezcan algo bruscas), evita cualquier meandro o digresión en la concatenación de los acontecimientos y elude con decisión todo rasgo esteticista que no resulte inmediatamente funcional, por lo que -casi sin proponérselo- sus películas privilegian la expresión sobre la belleza y la acción sobre la reflexión.

Esta manera de planificar y de narrar no es tanto consecuencia de un *a priori* estilístico determinado (para el que no había hueco en el sistema de trabajo que hacía posible estos títulos) como la resultante de dos vectores: la propia personalidad del realizador (14), de talante directo y antiretórico, y la misma naturaleza narrativa derivada de un diseño de producción que obligaba al director y al montador a comprimir las historias en un espacio generalmente muy breve de tiempo: ninguno de los filmes considerados excede de los ochenta y dos minutos en su metraje original (caso de **Revenge of the Creature**) y sólo son necesarios sesenta y nueve para contar la historia contenida en **The Space Children**. Una exigencia que venía determinada por el destino habitual de este tipo de producciones, utilizadas para servir de complemento en los programas dobles de los cines americanos.

Jack Arnold siempre se consideró a sí mismo un "narrador de historias", pero rechazaba la especialización: "me siento más como un viejo médico general que cuida de todo el cuerpo cuando estás enfermo y que atiende a domicilio también" (15). Desde esta atalaya profesional, sin embargo, la Universal confió en él -como especialista del género reconocido por el Estudio- sus proyectos de ciencia-ficción más heterodoxos y le permitió, incluso, abrir espacios



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

de inventiva personal y de cierta audacia en la preparación, diseño y realización de las películas.

Los capítulos de una trayectoria

Con un presupuesto total de 750.000 dólares, **It Came from Outer Space** (1953) tiene una significación particular por el lugar que ocupa en la producción de la Universal durante los años cincuenta. Por un lado, supone el primer proyecto del estudio filmado en el sistema de tres dimensiones (3D), siguiendo en esto los pasos de la Warner (que inauguró la experiencia con **Los crímenes del museo de cera**/*House of Wax*, Andre de Toth, rodada en el mismo año) y, a la vez, puede considerarse como el título-matriz de toda la serie "B" de ciencia-ficción que va a desarrollar la productora a partir de entonces, dando origen -incluso- al modelo de héroe característico de estos filmes.

Filmada en blanco y negro y con una fotografía estereoscópica (premisa obligada del 3D), algunas de sus copias fueron tintadas en sepia para realzar los escenarios del desierto. Ambos procedimientos (fotográfico y cromático) dieron como resultado unas condiciones de proyección que, en la actualidad, son muy difíciles de reproducir. Se trataba, igualmente, de la primera ocasión en la que un relato de Ray Bradbury ("The Meteor") era llevado a la pantalla: un texto escrito inmediatamente antes que *Fahrenheit 451* y que surge, por tanto, bajo la influencia de la "caza de brujas". De hecho, si este último puede considerarse como una requisitoria contra la censura intelectual, el primero no es otra cosa que un alegato contra el miedo a la diferencia.

Esa misma orientación es la que Arnold va a potenciar desde su



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

propia determinación (contrariada por el Estudio) de identificar lo más posible a los alienígenas visitantes con la apariencia humana, llevando la ambigüedad hasta el límite de sugerir que el joven astrónomo protagonista pudiera ser, también, un "invasor" emboscado: *"bajo el peso de la era McCarthy corrimos asustados de todo para no ser sospechosos de comunismo (...). Estas eran las cosas que quería expresar, especialmente en esos tiempos políticos que vivíamos. Pudimos hacerlo y sacarlo adelante porque se trataba de una fantasía..."* (16), recuerda el director.

De esta manera, la primera incursión de Arnold por el territorio de la ciencia-ficción se convierte, curiosamente, en un título precursor de la decisiva **La in-**

vasión de los ladrones de cuerpos (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956), donde se prolonga, hasta sus últimas consecuencias, la misma idea de la usurpación del cuerpo humano. Por consiguiente, más allá de su ingenuidad dramática y de la tensión débil bajo la que se resuelve el conflicto planteado, **It Came from Outer Space** se aleja voluntariamente del espacio de la *horror movie* para ofrecer una historia de extraterrestres completamente desprovista de toda tentación apocalíptica y convertida, por el contrario, en una abierta denuncia de la xenofobia y de la intolerancia frente a lo desconocido.

La experiencia satisfactoria con el 3D hace que la Universal encargue a Jack Arnold, inmediatamente después, la realización

en el mismo sistema de un pequeño *film noir* (**The Glass Web**), filmado durante el verano de 1953 como antesala de la puesta en marcha de un proyecto impulsado de nuevo por el productor William Alland. El encargo consiste en desarrollar una historia de Maurice Zimm, para lo que Arnold vuelve a trabajar con el guionista Harry Essex y elabora un minucioso *story-board* previo. La idea global convence al Estudio y, una vez aprobada, acaba dando lugar a su tercera película en 3D, todavía más barata que el primer *science-fiction* (tan sólo 650.000 dólares) y generadora, tras el estreno, de un inesperado éxito económico y popular.

Así nace **La mujer y el monstruo**, filmada en los pantanos de Florida y cuya ficción se desarrolla en un paraje incontaminado del alto Amazonas: escenario selvático en el que irrumpen los agentes de la civilización (unos ictiólogos en busca de rarezas evolutivas) y donde se escenifi-

ca una subterránea y romántica representación primaria de la historia de amor entre la "bestia" (el hombre anfibio que ve invadido su hábitat) y la "bella" (la joven Kay, deseosa de dejar en paz a la criatura). La clara opción por la humanización del monstruo empieza en su propio diseño y prosigue con el moldeado de su comportamiento: sólo ataca cuando se ve agredido o intuye el peligro, es consciente de "su diferencia", se muestra triste y abatido mientras permanece entre rejas y queda fascinado ante la sensualidad que emana del baño de Kay, a quien se aproxima en secreto, imitando sus movimientos, dentro de una hermosa secuencia subacuática de sentido erótico y coreográfico.

El vigoroso y largo movimiento de cámara que abre el filme (una grúa que desciende desde las copas de los árboles y un *travelling* que se avalanza hacia la garrá fósil) introduce con energía a los humanos en el universo fan-

tástico en el que vive la criatura. A partir de entonces, la película sumerge a sus protagonistas en un mundo casi onírico, que a veces toma perfiles de atmósfera gótica (el entorno tropical de la Laguna Negra) y en ocasiones se desliza hacia una iconografía romántica como la que propone la gruta submarina. Una inmersión que Jack Arnold filma con especial acento en la fisicidad de los encuentros, de los movimientos y de los objetos, con notorio dinamismo narrativo, pareja habilidad para definir con toda precisión a cinco personajes y con plena conciencia sobre el escepticismo que le merecen los científicos y sobre la simpatía que le provoca su entrañable monstruo enamorado.

Esta nueva reflexión sobre la capacidad depredadora del hombre y sobre su impotencia paralela para asimilar la diferencia de "lo extraño" aparece envuelta en una atmósfera de misterio que no elude la belleza y cuya estética bordea la frontera su-



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

rréal en más de una ocasión. Su sustrato mítico y *naïf*, impregnado por igual de contornos románticos (el eco de **El fantasma de la ópera** reverbera en alguna secuencia) y de contagiosa complicidad hacia la criatura-víctima de su pasión amorosa, está en la base de su popularidad: conviene recordar que, un año después, la Marilyn Monroe de **La tentación vive arriba** (*The Seven Year Itch*, Billy Wilder, 1955), al salir del cine, no duda en expresar su solidaridad con el hombre-pep: "*sentí pena por la criatura... pienso que sólo supliría afecto*".

Esa misma aceptación, y su consiguiente expectativa de beneficios, provocan, de inmediato, que la Universal encargue al tándem William Alland/Jack Arnold la realización de una secuela. En este caso, será el propio productor quien proporcione la historia básica luego desarrollada en el guión por Martin Berkeley como sustituto de Harry Essex. Pero no son éstos los únicos relevos significativos que cabe registrar en la gestación de **Revenge of the Creature** (1955): también el director artístico Bernard Herzburn, a quien se le deben los diseños de **It Came from Outer Space** y **La mujer y el monstruo**, es sustituido ahora por Alexander Golitzen y Alfred Sweeney (los mismos que después se harán cargo de **Tarantula**), y los resultados no están a la altura.

En primer lugar, porque la repetición del mismo esquema de fondo (en lo que atañe a las relaciones de la criatura con una joven ictióloga) desvela ya cierta mecanicidad repetitiva apenas compensada por una realización menos inspirada y que no encuentra en los escenarios elegidos (un acuario de Florida) la atmósfera de misterio y primitivismo que envolvía a la creación original. El cautiverio que ahora



Tarantula (1955), de Jack Arnold

sufre el hombre-anfibio es poco propicio para el vuelo de la fantasía estética, la peripecia argumental es más deudora de una forzada prolongación que de las necesidades intrínsecas de la historia y un desenlace estrictamente duplicado del anterior (que se cierra, además, con un plano final idéntico) ya no aporta ninguna sorpresa y se descubre meramente mimético.

Las imágenes de **Revenge of the Creature** serán las últimas que Jack Arnold, la Universal y el propio Hollywood filmen con el 3D, cuyo complicado sistema de proyección termina por sancionar su derrota frente a la espectacularidad del Cinemascope, nacido también en 1953 pero más efectivo para hacer frente a la competencia televisiva. Sin embargo, la figura del hombre-anfibio reaparecerá después en una segunda secuela: **The Creature Walks Among Us** (1956), que Arnold ya no quiso dirigir y que decidió confiar a su ayudante de realización, John Sherwood, para que debutara como director. Por otro lado, la naturaleza de las criaturas anfibias también encontrará más adelante nuevas formulaciones, como son las que aparecen en **La isla de los hombres peces** (*L'Isola di Uomini Pesce*, Sergio Martino, 1978) o **Humanoides del**

abismo (*Humanoids from the Deep*), una producción de Roger Corman dirigida por Barbara Peeters en 1980.

Los pasos de Arnold discurren después por el territorio de dos pequeños *westerns* (**The Man from Bitter Ridge**, 1955, y **Red Sun-down**, 1956), pero entre medias aborda un nuevo proyecto de ciencia-ficción, que será el último de este género dirigido en la Universal bajo la batuta de William Alland: **Tarantula** (1955). El punto de partida, por primera vez, es una historia que él mismo se encarga de escribir, luego desarrollada por Robert M. Fresco y Martin Berkeley, rodada en tan sólo diez días y planteada por el Estudio como una réplica del éxito alcanzado por la Warner con **La humanidad en peligro** (*Them!*, Gordon Douglas, 1954).

El pretexto de las mutaciones producidas por factores atómicos, radiactivos o nucleares, y que dan lugar a monstruosidades animales, genera una abundante filmografía (17) en la que **Tarantula** se inserta con modesta eficacia. La araña descomunal que deambula por el desierto (en localizaciones casi idénticas a las de **It Came from Outer Space**) y que aterroriza a una pacífica población rural se inscribe, a su

vez, en la corriente prolífica del gigantismo (18), y ya no aparece como resultado de un proceso evolutivo, sino como una anomalía surgida del laboratorio.

En este caso, Jack Arnold deriva la película hacia la vertiente del horror monstruoso, valiéndose de los rostros deformados del científico y de sus ayudantes, al mismo tiempo que subraya la dimensión depredadora de la araña. El peligro que ésta representa, su tratamiento y su resolución conducen la historia, sin embargo, por derroteros más conservadores, pero en su transcurso surgen algunos hallazgos que merece la pena retener.

Por un lado, la imagen casi surreal (potenciada por el encuadre) de la amenazadora tarántula avanzando sobre la ciudad, mientras las casas y los habitantes de ésta semejan vulnerables miniaturas. Por otro, y sobre todo, ese momento -ya citado- en el que el monstruo acerca sus ojos y fauces a la ventana, filmado de tal manera que ésta se convierte en una segunda pantalla (cine dentro del cine) verdaderamente terrorífica: es un efecto visual de enorme impacto, que Arnold volverá a utilizar en **El increíble hombre menguante** cuando el gato doméstico amenaza la casa de juguete en la que

se ha refugiado el diminuto Scott Carey. Allí como aquí, todo será cuestión de perspectivas.

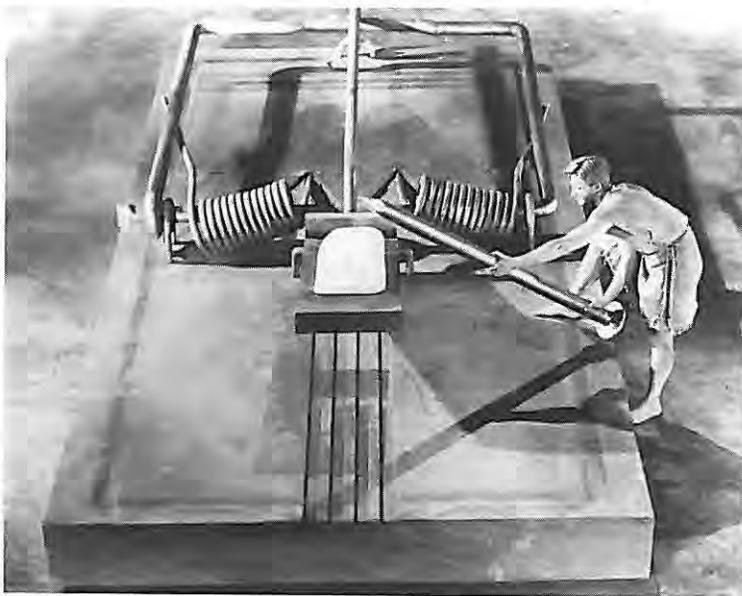
Y en efecto: la inversión de la perspectiva humana y el descubrimiento de que lo monstruoso y la amenaza del peligro anidan en el ámbito de lo cotidiano constituyen las dos líneas de fuerza que articulan esta obra excepcional. Dos sugerencias que multiplican sus implicaciones en el interior de una película ciertamente insólita, y cuyas imágenes se adentran, a tumba abierta, en la vorágine del "fantástico". A la sazón, **El increíble hombre menguante** es el fruto del segundo encuentro entre Jack Arnold y Albert Zugsmith, quien acaba de producir poco antes **Escrito sobre el viento** y se dispone a impulsar inmediatamente después **Angeles sin brillo**. Pero también es, ante todo, el derivado final de una novela escrita por Richard Matheson...

En el texto de Matheson nace, efectivamente, el planteamiento básico del viaje hacia lo infinitesimal emprendido por Scott Carey después de que una nube radiactiva impregnara su cuerpo durante las vacaciones. Un viaje que conduce a su protagonista desde la pérdida progresiva de

su integración en el mundo cotidiano hasta su reacomodo en el mundo cósmico de los seres moleculares. Lo fascinante de ese proceso es que se desarrolla sin salir en ningún momento del universo real, convertido éste en territorio fantástico tan sólo por la función de la mirada que fusiona a uno y a otro desde perspectivas inversas. Es decir, Scott disminuye progresivamente de tamaño, pero los muebles, los objetos, el gato y los insectos de su hogar siguen siendo los mismos: sólo la modificación de su perspectiva sobre ellos les convierte en factores amenazantes y en agentes del terror. La inversión ya se ha consumado: aquí, una diminuta araña normal deviene, a los ojos del protagonista, un monstruo tan peligroso como la realmente gigantesca de **Tarantula**.

Si el lugar poético de lo fantástico, siguiendo a Gérard Lenne (19), es la zona de encuentro entre lo imaginario y lo real, ese espacio ocupa, en **El increíble hombre menguante**, la mirada de Scott y la del espectador que se identifica con él. Desde su óptica arranca el tobogán por el que se desliza toda la odisea y que genera, simultáneamente, una inquietante reflexión "sobre la relatividad de nuestra relación con el mundo exterior y el condicionamiento físico de nuestros valores internos" (20). La faceta surreal de esa aventura surge, precisamente, de la función y de la reflexión de la mirada sobre el mundo real. A su vez, la exploración visual de ese proceso ahonda y profundiza el abismo...

En este sentido, Jack Arnold aprovecha con maestría los cartones decorados de tamaños distintos, contruidos ex-profeso para el rodaje, y va modulando con precisión narrativa la graduación de los síntomas que expresa la progresiva reducción de



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

Scott. Como ha planteado José María Latorre a propósito de la obra de Richard Matheson, "no se propone un mundo, sino una forma de mirar el mundo" (21), lo que conduce a lo que él mismo ha llamado "la extrañación ante lo insólito" (22). La coherencia de este planteamiento, potenciado y enriquecido por una puesta en escena controlada con precisión matemática (Arnold dibujó un *story-board* extraordinariamente minucioso en todos los detalles), inyecta al relato un profundo pesimismo que el estudio, en un principio, pretendía alterar mediante la impostación de un *happy end* convencional: encontrando un suero que devolviera su tamaño original al pobre y desafortunado Scott.

Sin embargo, Jack Arnold insistió en dejarlo como estaba y propuso añadir un discurso que contenía algunas consideraciones sobre sus ideas particulares acerca de Dios y del universo: un parlamento de índole metafísica en busca de un sentido para el destino de Carey y tendente a suavizar la definitiva disolución de éste en el polvo del universo cósmico. Ni el guión original de Matheson (estructurado en forma de *flash-back*), ni la reescritura posterior de Richard Alan Simmons (no acreditada por imposición expresa del novelista, y de la que nunca se ha hablado en España) contienen esas palabras que, finalmente, resultan ajenas a la diégesis del filme y demasiado forzadas desde el exterior.

La grandeza final de esta modesta producción, cuyo coste no rebasó los 700.000 dólares, reside en la progresión implacable con la que evoluciona ese descenso a los infiernos y en la dimensión dialéctica del proceso, capaz de ajustar la mentalidad, la condición física y la fortaleza imaginativa de un hombre que mengua sin cesar a las nuevas pers-



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

pectivas ópticas, espaciales y dramáticas impuestas por los sucesivos mundos (todos ellos contenidos dentro del suyo propio y original) en los que debe aprender a sobrevivir. Se trata, sin duda ninguna, de la obra más conseguida en toda la filmografía de Arnold y, también, la pieza de mayor envidia y riqueza interior entre todas las aportaciones del cine a la galería de los "hombres reducidos" (23).

La naturaleza de Scott Carey, sin embargo, no fue la única que sufrió mutaciones dentro de la Universal en 1957, y algunas de las experimentadas en el organigrama de la empresa iban a resultar decisivas. El hasta entonces vicepresidente a cargo de la producción, Edward Muhl, pasa a estar bajo el control de Alfred Daff, y a partir de ese momento las cosas ya nunca vuelven a ser iguales. Productores como Albert Zugsmith y William Alland abandonan el Estudio, y la exclusividad de Arnold con la pro-

ductora también se rompe. Zugsmith deja la casa después de producir una obra maestra tan contundente como **Sed de mal** (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1957/58) y firma contrato con la Metro Goldwyn Mayer; poco después, se lleva a Jack Arnold para dirigir allí **High School Confidential!** (1958). A su vez, William Alland se marcha a la Paramount, y desde allí reclama los servicios de Arnold para filmar, en el mismo año, un nuevo proyecto de ciencia-ficción: **The Space Children**.

Concebida para integrar un programa doble de serie "B" junto a **The Colossus of New York** (Eugène Lourié, 1958), y filmadas cada una de ellas con la mitad del presupuesto que la Universal dedicaba a sus productos del mismo género, este nuevo encuentro con los alienígenas vuelve a ser, al igual que en **It Came from Outer Space**, de carácter pacífico y evita, una vez más, cualquier atisbo amenaza-

Monster on the Campus
(1958), de Jack Arnold



dor o monstruoso en el retrato de los visitantes. Ahora se trata de una curiosa forma de vida con la apariencia de un cerebro humano creciente y con capacidad para convencer a un grupo de niños de la peligrosidad asesina de las armas nucleares.

La voluntad aleccionadora y pacifista de los *aliens* (24), enfrentada en este caso a un proyecto bélico y secreto, que uno de los científicos sugiere utilizar contra la Unión Soviética, se apoya sobre la supuesta inocencia de los niños y vuelve a colocar la ciencia-ficción de Jack Arnold en coordenadas singulares: cercana a la inspiración admonitoria de **Ultimátum a la Tierra** (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951), pero todavía renuente a visualizar a los "extraños" con formas ajenas a la humana. La opción por la coexistencia pacífica, ya insinuada en **It Came from Outer Space**, emerge aquí al primer nivel del discurso.

Inmediatamente después de filmar esta modesta y extremadamente concisa película, Arnold vuelve al regazo de la Universal para sumergirse de nuevo en el "fantástico" con un proyecto algo más atípico: un pequeño *thriller* de serie "B" titula-

do **Monster on the Campus** (1958), concebido como la respuesta del estudio al subgénero emergente de las *teenage monsters* (25) (en un momento en el que la hegemonía de la ciencia-ficción tradicional llegaba a su fin) y situado bajo el control de Joseph Gershenson, un director musical de la casa a quien se le ofrecía su primera oportunidad como productor.

Asignado como director de la historia por decisión del Estudio, Arnold nunca llegó a sentirse demasiado identificado con la que puede considerarse como su única incursión en el campo de

los mitos clásicos del terror. De hecho, el drama del profesor Blake, sujeto paciente de un retroceso mutante que lo convierte en un ser monstruoso de apariencia subhumana y paleolítica, bajo cuya identidad y de manera inconsciente comete varios asesinatos, se mueve bajo la sombra del hombre-lobo, pero no deja de ser una reelaboración de la dicotomía entre el Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Esta será, incluso, la última película filmada por el director en los márgenes de la ciencia-ficción, y no por casualidad: la serie "B" empieza a cambiar de naturaleza cuando el viejo sistema de producción del Hollywood tradicional vive ya sus horas de agonía, al mismo tiempo que la potencialidad innovadora del género se agota y empieza a ser sustituida por otras propuestas.

Los trabajos desconocidos

El interés de Jack Arnold por la ciencia-ficción era previo a su entrada en la industria cinematográfica y siempre fue más allá de su trabajo concreto como director. Es más: ni siquiera las siete películas que pudo llegar a realizar dentro del género hacen justicia, como ya quedó apunta-



The Monolith Monsters (1957),
de John Sherwood



do, a la relación permanente que mantuvo con él. Otros proyectos, otras películas y otras ideas también pasaron por sus manos y por su cabeza.

De hecho, la reconocida competencia de su oficio en este ámbito fue reclamada por el productor William Alland para que se hiciera cargo de la dirección -no acreditada- de varias secuencias en dos películas con dificultades de rodaje. La primera sería **This Island Earth** (Joseph Newman, 1955), donde los visitantes de otro planeta se hacen pasar por científicos para secuestrar algunas mentes brillantes, y la segunda es **The Land Unknown** (Virgil Vogel, 1957): historia de un helicóptero que se ve obligado a aterrizar en un valle antártico donde todavía viven los dinosaurios.

Por otro lado, la historia inventada para **Tarantula** no es la única en la que Arnold participa como escritor. Dos años después, también interviene como

argumentista, junto a Robert M. Fresco (quien luego escribe el guión con Norman Jolley), de **The Monolith Monsters** (1957), la segunda película que dirige su habitual ayudante de realización John Sherwood. El relato cuenta el caso de unos extraños meteoritos que descienden a la Tierra y que, al entrar en contacto con el agua, convierten a sus víctimas humanas en monolitos de piedra.

Hay también dos historias originales suyas que no deben olvidarse. La primera, con los títulos alternativos de *The Feathered Serpent* y *The Fifth Coming*, era una fantasía sobre los antiguos habitantes de la Atlántida y sobre la vida en la Tierra después de una catástrofe causada por las armas mortíferas de aquéllos, con los supervivientes refugiados en cuevas subterráneas y sometidos a microorganismos que amenazan su existencia. Arnold estaba dispuesto a desarrollar un guión en cinco semanas y calculaba, a comienzos de los años se-

tenta, un presupuesto no superior a los tres millones de dólares.

La segunda, desarrollada en colaboración con Gene Ayres, se titulaba *The Other Side of the Moon* y vendría a ser algo así como la versión adulta y pesimista de la historia infantiloides y edulcorada que supone **Cariño, he encogido a los niños**, filmada por Joe Johnston en 1989. Su planteamiento trataba de profundizar en la premisa de **El increíble hombre menguante** y tenía como punto de partida el accidente de una nave espacial que se estrella en un planeta desconocido y cuyos tripulantes aparecen en una jungla primitiva. Los supervivientes descubren enormes objetos que toman por los restos de una civilización perdida, son inundados por torrentes de agua y atacados por monstruos gigantes hasta que, finalmente, todos mueren. Después, una mano gigante levanta su nave: pertenece a un niño que está en el jardín de su casa, y es

entonces cuando las ruinas gigantes se desvelan como juguetes, los monstruos peligrosos como insectos ordinarios y la tormenta de agua como el riego del jardinero.

Esta nueva vuelta de tuerca a la reflexión sobre el hecho de que la realidad del ser humano depende de su propia percepción y perspectiva (heredera directa de Richard Matheson) tenía por objeto, para Arnold, la creación de "una atmósfera en la que las cosas familiares devienen objetos de misterio y terror, pero no puede vendérsela a ningún estudio porque querían un final feliz. No les gustaba la idea de que todos murieran al final" (26).

El empeño del director por sacar adelante sus proyectos más personales le lleva, incluso, a la creación de su propia y frustrada casa de producción (Arnold Productions) en 1961, cuando su independencia de la Universal es ya irreversible y ha empezado a consolidarse en el ámbito de la televisión. Con ella comienza a desarrollar la idea de filmar una pieza teatral de Arthur Ross (uno de los guionistas de **La mujer y el monstruo**) titulada *A Circle of Wheels*, pero su búsqueda de financiación tampoco da resultado y debe abandonar la idea.

La "materia prima" de la historia es el caso de un matrimonio de clase media (joven ejecutivo y ama de casa) a quienes empiezan a crecerles ruedas dentadas en el hígado mientras desarrollan en sus cuerpos cargas magnéticas que les provocan, alternativamente, atracción y rechazo físico mutuo. Comienzan a entrar en conflicto con cuantas máquinas se relacionan, la vida se les hace insostenible, intentan suicidarse y son víctimas de un proceso que va degradando su propia naturaleza. Se trataba, por tanto, de una metáfora sobre

la mecanización y sobre la deshumanización del hombre, bastante acorde con algunas de las reflexiones sugeridas por Arnold en sus propias películas.

Hay que registrar, igualmente, dos argumentos de Robert Heinlein que le hubiera gustado filmar: *Universe* y *Stranger in a Strange Land*. Esta última llegó a ser comprada por la Columbia, pero la producción nunca se puso en marcha. Sin embargo, el gran proyecto frustrado de Jack Arnold consistía en rehacer *The Lost World*, el cuento de Arthur Conan Doyle donde se narra el viaje de cuatro exploradores a una zona desconocida del Amazonas y su encuentro con un mundo primitivo donde todavía sobreviven los dinosaurios. Una historia que ya había sido filmada en 1925 por Harry Hoyt, con los saurios creados por Willis O'Brien, y luego convertida en víctima de un *remake* producido por la Fox en 1960 y perpetrado por Irwin Allen.

La idea surge a comienzos de 1982, cuando Arnold se encuentra trabajando, por encargo de la Universal, en la preproducción de un *remake* de **La mujer y el monstruo** (que nunca se llegaría a realizar) y le propone a Albert Whitlock -un especialista en efectos y trucajes- la posibilidad de coproducir conjuntamente la película. Después de obtener el visto bueno inicial por parte del Estudio, comienza un largo proceso de escritura y reescritura de guiones en el que intervienen numerosos guionistas y varios productores ejecutivos (incluido John Landis) mientras que Arnold acaba dibujando, con la ayuda de Mentor Heubner, un *story-board* detallado y completo en el que sorprenden algunos de sus encuadres y dibujos, que diríanse preparados para filmar la mismísima **Parque Jurásico** (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993).

Sin embargo, la envergadura de la empresa y la falta de visión por parte de Universal y de Columbia (las dos productoras implicadas) acaban por cercenar la viabilidad del filme. Se cierra así, con esta nueva frustración personal, la larga y pródiga aventura de Jack Arnold por los confines del género que amaba. Una trayectoria marcada a fuego por su ubicación en la muy codificada serie "B" y en la que se pueden rastrear, si se presta atención, los rasgos y las señas de identidad de un director vocacionalmente adicto a la ciencia-ficción y convencido, al mismo tiempo, de que ésta podía proporcionar motivos de reflexión y de aprendizaje sobre la naturaleza humana y sobre su relación con el entorno que la rodea.

NOTAS

1. Baxter, John. *Science Fiction in the Cinema*. Ed. The Tantivity Press/Londres. A. S. Barnes/New York, 1970.

2. Sabatier, Jean-Marie. *Les Classiques du cinéma fantastique*. Ed. Baland. París, 1973.

3. Brosnan, John. "Jack Arnold: S. F. Film Director Extraordinaire". *Science Fiction Monthly*, n. 11, 1974.

4. *Cahiers du Cinéma* n. 337, junio, 1982. "John Landis interviewe Jack Arnold: deux cineastes chez Universal". El propio John Landis rinde tributo y reconocimiento a Jack Arnold en otra producción Universal: **Cuando llega la noche** (*Into the Night*, 1984), ofreciéndole un breve "cameo" donde el veterano director aparece por una puerta sujetando a un perro. Esta fugaz aparición es paralela a la que también protagonizan, en el mismo filme, directores como Don Siegel, David Cronenberg, Daniel Petrie, Paul Mazursky, Lawrence Kasdan y el propio John Landis entre algunos otros.

5. En España, la edición de 1987 del festival de Sitges le dedica una retrospectiva, a la que Arnold asiste sujeto ya a una silla de ruedas y acompañado por su mujer.

6. Esta es la fecha correcta y no la de 1916, como repetidas veces se ha publicado en España.

7. En 1955, y con el mismo título, este musical sería convertido en película por Richard Quine.

8. William Alland interpreta en esta película a Jerry Thompson, el hombre que investiga la vida de Charles Foster Kane y a quien Orson Welles convierte en el mediador (presentado casi siempre de espaldas) utilizado por la ficción para ir introduciendo al espectador en los sucesivos misterios del protagonista.

9. Otros productores del estudio trabajan, a su vez, en campos diferenciados: Aaron Rosenberg está detrás de los *westerns* de Anthony Mann, Ross Hunter confiere no poca homogeneidad a los melodramas más sentimentales de Douglas Sirk, y Albert J. Cohen (productor de Arnold en tres ocasiones) se dedica preferentemente al melodrama de serie "B".

10. Bonet Mojica, Lluís. "El increíble cineasta creciente y universal". *Catálogo del XX festival Internacional de Cinema Fantàstic de Sitges*. Debe precisarse que este catálogo publica una filmografía de Jack Arnold donde falta una película: **The Bunny Caper**, también conocida como **Games Girls Play** o **Sex Play**, filmada en 1974.

11. José María Latorre reprocha esta supuesta carencia en la obra de Arnold, por oposición al cine fantástico de Tod Browning, acusando al primero de utilizar la monstruosidad como "un simple vehículo para provocar el susto y el alivio automático". *El cine fantástico*. Ed. Publicaciones Fabregat S.A. Barcelona, 1987. Pág. 185.

12. Arnold, Jack en: Reemes, Dana M. *Directed by Jack Arnold*. Ed. McFarland and Company Inc. Jefferson, North Carolina y Londres, 1988. Pág. 30.

13. Véase: Reemes, Dana M. *Op. cit.* El libro incluye varias viñetas preparadas por Arnold para los *storyboards* de diferentes películas suyas.

14. Según Arnold, "el director debe pensar y sentir visualmente (...), un buen director debe tener una moviola en su cabeza. Debe haber finalizado completamente el filme en su cabeza desde su mismo comienzo". Véase: Reemes, Dana M. *Op. cit.* Pág. 203.



15. *Ibidem*. Pág. 208.

16. *Ibidem*. Pág. 24.

17. Se pueden citar, cronológicamente: **El monstruo de tiempos remotos** (*The Beast from 20.000 Fathoms*, Eugène Lourié, 1953), **Japón bajo el terror del monstruo** (*Gojira*, Inoshiro Honda, 1954), que supone el nacimiento de Godzilla, **It Came from Beneath the Sea** (Robert Gordon, 1955), **The Monster from Green Hell** (Kenneth G. Crane, 1958), **Gorgo** (*Gorgo*, Eugène Lourié, 1961) y **Bug** (Jeannot Szwarc, 1975).

18. Una familia en la que predominan preferentemente los insectos, y cuyos integrantes más caracterizados son las hormigas gigantes de **La humanidad en peligro**, el pulpo de **It Came from Beneath the Sea**, la mantis religiosa de **The Deadly Mantis**, la oruga de **The Monster That Challenged the World** (Arnold Laven, 1957), los escorpiones de **The Black Scorpion** (Edward Ludwig, 1957), el científico convertido en mosca gigante de **La mosca** (*The Fly*, Kurt Neumann, 1958), o la araña de **Earth vs. the Spider** (Bert I. Gordon, 1958) y de **Attack of the Giant Spider** (Bill Rebane, 1975).

19. Lenne, Gérard. *El cine fantástico y sus mitologías*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1974. Pág. 17.

20. Vanaclocha, José. *Cartelera Turia*, n. 1302. Enero, 1989.

21. Latorre, José María. *Op. cit.* Pág. 187.

22. Latorre, José María. *Dirigido por*, n. 170. Junio, 1989.

23. Aquí pueden integrarse: **Muñecos infernales** (*The Devil Doll*, Tod Browning, 1936), **Doctor Cyclops** (Ernest B. Schoedsack, 1939), **Viaje alucinante** (*Fantastic Voyage*, Richard Fleischer, 1966), **The Incredible Shrinking Woman** (Joel Schumacher, 1981), **El chip prodigioso** (*Innerspace*, Joe Dante, 1987) y **Cariño he encogido a los niños** (*Honey, I Shrank the Kids*, Joe Johnston, 1989).

24. Incomprensiblemente, **The Space Children** ha sido catalogada por Ramón Freixas y Joan Bassa entre las películas de extraterrestres "con afán destructivo". Véase: *El cine de ciencia-ficción*. Ed. Paidós. Barcelona, 1973. Pág. 45.

25. Películas de monstruos protagonizadas por jóvenes y adolescentes, dirigidas fundamentalmente en busca de un público similar.

26. Arnold, Jack en: Reemes, Dana M. *Op. cit.* Pág. 200.