

Gill-man, la vida de una criatura

Gretel Herrera Durán (2018)



No obstante, su enorme popularidad, Gill-man la criatura anfibia del período devónico, que amedrentó a bellezas como Julie Adams, Lori Nelson o Leigh Snowden, fue de los monstruos de la Universal, el que menos películas antagonizó. Su origen tiene un poco de leyenda, algunos lo relacionan con ciertos personajes de H.P. Lovecraft, otros ubican su nacimiento en mitos del folclore latinoamericano acerca de una criatura anfibia que vivía en las selvas de América del Sur. Lo

cierto es que fue William Alland, productor de la compañía Universal, especializado en ciencia-ficción y terror, el primer impulsor de una historia que, atribuida en su primera edición a Maurice Zimm, fue escrita para el cine por Harry Essex y, finalmente, reescrita por Arthur Ross. Su debut como monstruo de la extensa galería de la productora se convertiría en uno de los filmes icónicos de la edad dorada de la ciencia ficción.

Gill-man o el hombre agallas apareció por primera vez en pantalla en el filme ***La mujer y el monstruo*** (1954), dirigido por Jack Arnold, quien continuó la secuela con ***La venganza del hombre monstruo***, un año más tarde. La saga la cerraría John Sherwood con el filme ***El monstruo camina entre nosotros*** (1956). Para hablar de las películas protagonizadas por este peculiar monstruo, debemos repasar rápidamente la obra del director que le dio vida, en parte, debido a que su primera aparición en pantalla es la más icónica y la que presenta una mayor calidad cinematográfica.

Conocido por su aporte a la edad dorada de la fantaciencia, Jack Arnold es un director de cine norteamericano con una carrera que resalta por el acople perfecto con los requerimientos industriales y una forma sutil de imponer estilo e insertar en sus obras elementos diferenciadores que acentúan la intencionalidad de un creador con inquietudes personales. Su quehacer filmico ha pasado inadvertido por décadas, y muchos lo consideran otra figura apócrifa de la factoría de sueños en declive que era el Hollywood de la segunda posguerra. Pionero, además, del cine 3D impulsado por la Universal, traduce en sus trabajos de ciencia ficción –los más reconocidos de toda su filmografía– una preocupación por el rigor científico y un espíritu humanista e irónico que permea casi toda su obra, reflejado en filiaciones que han pasado inadvertidas, incluso, por los abanderados de las reivindicaciones europeístas de la segunda mitad del siglo XX. Sus monstruos, entre ellos Gill-man, se pueden definir, como expresaría Carlos Heredero [1], por su énfasis en crear una monstruosidad humanizada o, en su defecto, mostrar una humanidad monstruosa.

Adicionalmente, expresa (Heredero, 1994): “en el universo fantacientífico de Arnold, (...) el peligro no viene del exterior, sino que se encuentra en nosotros mismos”. 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

Gill-man, la vida de una criatura

Gretel Herrera Durán (2018)

belicistas, según las películas). Los elementos “extraños” no son contemplados como “perturbadores del orden social”, sino “como detonantes de las tensiones subyacentes y desveladores de las anormalidades que anidan, disfrazadas de civilización, en el universo de lo real” [2].



Su capacidad para reescribir guiones que llegaban a sus manos sin consulta previa, donde subvertía de un modo mesurado la mirada clásica del género y la humanización de sus monstruos en detrimento de la humanidad de sus protagonistas humanos, fue una ardua lucha del director con la maquinaria industrial, que en el caso de sus mejores trabajos contó siempre con la aprobación y complicidad de un productor, que fue el artífice de casi todas sus grandes obras, el antes mencionado William Alland. En parte por su eficaz forma de trabajo, por su experiencia en el campo de los efectos especiales o gracias al “trabajo de un genio accidental” [3], Alland y el también productor Albert Zugsmith reconocieron en Arnold una capacidad para el cine fantástico, a la que recurrieron y explotaron, tanto desde las oficinas de la Universal como llamándolo a filmaciones en la Metro o la Paramount.

Sin dudas, la filmografía de Srnold es interesante y variada. Entre sus clásicos del género se encuentra el filme ya mencionado, *Llegó del más allá* (1953), *Tarántula* (1956), *El increíble hombre menguante* (1957); e incursionó en otros géneros, como el cine negro, con *Sangre en el rancho* (1957), protagonizado por Orson Welles; la comedia *Soltero en el paraíso* (1961) o *Conspiración en Suiza* (1976); el western *Una bala sin*

nombre (1959) o **Boss niger** (1972), y una extensa carrera en televisión. Comienza como actor, pero la segunda guerra mundial trunca sus aspiraciones. Entra en el mundo del cine como operador para el rodaje de documentales de propaganda para el Signal Corps [4], siendo asistente de dirección de Robert Flaherty por algunos meses. Su primer largometraje fue un documental comprometido para el Sindicato Internacional de Trabajadoras del Vestido, una de las organizaciones sindicales más grandes de los Estados Unidos, de las primeras en tener una membresía mayoritariamente femenina y que jugó un papel fundamental en la lucha por los derechos laborales durante las décadas del 20 y 30. **With these hands** (1950) colocó a Arnold en las listas de nominaciones de los Oscar en la categoría de Mejor Documental y le concedió el premio del año de la Fundación Freedoms, fundada por Eleanor Roosevelt.

La carrera de Arnold en la compañía Universal comprende seis años, en los que estuvo bajo el mecenazgo de William Alland. Desde 1953, cuando los modelos de producción de la serie b se hacen más permeables (Heredero, 1994) [5], hasta 1959, realiza quince filmes donde tiene ocasión de romper la rigidez industrial para introducir sus ideas, lo suficientemente fuertes como para componer filmes contradictorios por su paradójica relación forma-contenido. En su obra en general y en las que analizaremos, referidas a Gill-man, citando nuevamente a Heredero, podemos resaltar que “la singularidad más significativa” 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 y claramente pacifista, o bien aparece como víctima de humanos depredadores, o como producto de una perversión científica igualmente humana, en el caso de tarántula” [6].

En 1954 se estrena **La mujer y el monstruo**, la segunda producción en 3D de la Universal, que siguiendo los pasos de la Warner había iniciado un año atrás la apuesta por la tridimensionalidad con **Llegó del más allá**. El filme narra la historia de una expedición científica que tiene como objetivo ampliar las búsquedas del doctor Carl Maia (Antonio Moreno), quien ha localizado los restos fosilizados de una criatura que se ha quedado al margen de la evolución en una pequeña laguna del Amazonas. Filme menor en cuanto a una historia con numerosas deudas y un desarrollo argumental pobre, los elementos que rescribirían el futuro de esta pieza icónica se encuentran en el conglomerado de circunstancias que lo rodean.

La nueva creación monstruosa, con un diseño y una factura formal impecables para la época, rompe con los moldes preestablecidos del antagonista. No es un alien, no es un monstruo literario, no es una mutación atómica, es el monstruo más darwiniano jamás creado, su existencia es producto de un capricho de la evolución. Si añadimos a este precedente de la humanidad el alto contenido erótico del filme llevado a su máxima expresión en la secuencia natatoria que Davis Schow [7] califica como una representación estilizada del sexo interespecies, simbolismo confirmado por el propio Jack Arnold que lleva al nivel

Gill-man, la vida de una criatura

Gretel Herrera Durán (2018)

subliminal la danza subacuática, sorteando los escollos moralistas y creando una de las escenas más memorables de la ciencia ficción.

Entre el monstruo y la joven protagonista Kay Lawrence (Julie Adams), enfundada en un atrevido bañador blanco diseñado originalmente para la actriz, existe una profunda relación que va de la admiración de la belleza al ecologismo, simbolizado en la secuencia del cigarrillo lanzado al agua y el anhelo de amor de este Frankenstein evolutivo violentado en su hábitat. Estas habilidades de la dupla Arnold-Alland para dotar a sus filmes de estas especificidades son parte de la sumatoria, que junto a las primeras secuencias submarinas en tres dimensiones jamás filmadas y el propio éxito que por corto tiempo tuvo el 3D frente a la televisión, hicieron de la primera aparición de nuestro monstruo un gran éxito.



Gill-man es una criatura, como mencionamos al inicio, proveniente del período devónico de la era paleozoica. Su aislamiento evolutivo lo colocó al margen de la humanidad, sin embargo, su antropomorfismo lo vincula directamente con el hombre. Suerte de relectura del *King Kong* de Merian C. Cooper por su evidente antropofilia hacia el género femenino y por el peligro latente de ser sustraído de su hábitat – dimensión que se completará en la primera secuela–; nueva versión de La bella y la bestia o Frankenstein anfibio ávido de afecto, Gill-man es un producto y/o engendro darwiniano, producto de la acción de la naturaleza y luego del ser humano, que ubicado en la frontera de la humanidad no podrá ser considerado más que como un equívoco digno de estudio.

A pesar de sus ingentes muestras de pacifismo, siempre será considerado por los humanos como un espécimen peligroso cuyo mayor logro será ser estudiado para la gloria de la ciencia –ya sea vivo o muerto-, ser mostrado para el divertimento en una institución marina o simplemente mutar siendo quemado vivo para el asombro y gloria de un *mad doctor* cincuentero. Nuestro monstruo es así, el espejo de la monstruosidad de sus propios captores, a la vez que víctima marginal y marginado de aquellos que establecen los límites entre lo humano y de lo bestial.

Desde el inicio de la primera entrega de la secuela de Gill-man, podemos notar una sutil reversión de códigos instaurados en el filme. Hollywood, observado en profundidad desde los años 30 por los poderes de la iglesia, tiende a escribirse en la dualidad entre creacionismo y modernidad, leído entre moralismo y descaro. No es un secreto para nadie, que es sobre todo la ciencia ficción, uno de los géneros que más sufre con la retahíla de finales absurdos y de tramas inconsecuentes que generan estas mezclas ideológicas y la invisible estructura maniatada de la industria filmica norteamericana de la época. Sin embargo, Arnold explota los vínculos más pragmáticos, dejando ver el punto de vista del director respecto al tema desde la introducción filmica. Comienza a través de una voz en off que relata sobre unas imágenes de nubes de humo: "en un principio dios creo los cielos y la tierra. Y la tierra estaba desordenada y vacía". Tres violentas explosiones y surge un disco solar que abarca toda la pantalla, retoma la voz en off: "aquí tienen el planeta tierra, recién formado, enfriándose rápidamente de temperaturas de 3000° c, a unos pocos cientos en menos de cinco mil millones de años". Se implanta en esta primera secuencia un lenguaje técnico que Arnold mantendrá en ocasiones, en detrimento de alegorías y mitos de carácter fantasioso.

En la película *La mujer y el monstruo*, existen elementos que resaltan el interés por la verdad científica reflejados en el vocabulario técnico que utilizan, la atención a los detalles sobre el buceo como la descompresión, las medidas de profundidad, los planos dedicados a los títulos que le dan crédito al Instituto de Biología Marina, la puesta en valor de la biología marina en los discursos de los personajes durante las sesiones de trabajo de los científicos y un elemento que es símbolo: la mano del monstruo. Si nos remitimos a pensadores como C.I. Lewis que ve "la mano como un rasgo de lo humano, el rasgo que usa la herramienta, por lo tanto, establece una relación humana con el mundo, un ámbito de práctica que expande los alcances del yo" [8]. La mano del monstruo es el símbolo de su humanidad, refuerza su condición protohumana y es el vehículo para suscitar la reflexión sobre la proyección del ser humano en su entorno y sobre la propia manera de hacer ciencia.



No son gratuitas las secuencias que emparentan las búsquedas de estos científicos de la ficción con las que años más tarde reflejarán en la pantalla aventureros y científicos de la vida real, como los protagonistas de *El mundo del silencio* (1956), de Louis Malle y Jacques Costeau, donde se pueden observar los invasivos métodos de exploración científica del siglo XX que, bajo la bandera del conocimiento, hicieron causa común con la matanza indiscriminada de peces por envenenamiento, por explosión o por accidente, el

Gill-man, la vida de una criatura

Gretel Herrera Durán (2018)

acercamiento a los fenómenos desconocidos de forma inquisitorial y el modo depredador de acercarse a las especies consideradas inferiores. Todo era válido hace 60 años para la ciencia, algo que hoy está en gran medida superado, sino fuera por lo invasiva e irrespetuosa que se ha tornado la programación seudocientífica que se emite a diario por diversos canales de televisión y la predominancia de interés comercial –ya sea local o internacional– en cuanto al cuidado de la fauna en peligro.

La segunda entrega de Gill-man se tituló *La venganza del hombre monstruo*, dirigida por Jack Arnold. Se realizó alentada por el éxito que constituyó la primera, aunque es la más débil de la trilogía. Basada en una historia, esta vez, del propio William Alland y con un guion escrito por Martin Berkeley, reconocido macarthista y delator durante la caza de brujas de Hollywood, es una pieza donde el monstruo tiene el simple objetivo de aterrorizar. No obstante, es en esta entrega que completa parte de su dimensión referencial, concretándose la sustracción de su medio natural. El filme narra la historia, ya no de un grupo de científicos sino de dos trabajadores del Instituto de Biología Marina de Florida, Joe Hayes (John Bromfield) y Jackson Foster (Grandon Rhodes), quienes regresan a aquel afluente del río Amazonas con el objetivo de capturar al hombre anfibio. No saben a lo que se enfrentan, el capitán del barco Rita II, el mismo Lucas (Nestor Paiva) les relata la terrible historia de quienes, como ellos, fueron antes en busca del monstruo. Entre ambos existe una dicotomía, el hombre fuerte sin miedo a nada y el hombre dubitativo que se amedranta ante las historias de Lucas. No obstante, usando los mismos métodos anteriores -la rotenona- piensan atrapar a Gill-man para llevárselo al Instituto Ocean Harbour.

En esta versión vuelven a protagonizar las imágenes subacuáticas y los planos del monstruo haciendo palmas al aire para asustar a los humanos. Cabe destacar que los ojos y el traje han cambiado, aunque su mirada suplicante a la cámara y su asombro ante la belleza femenina permanecen igual. Si bien el filme sigue los mismos derroteros del anterior, con la escasa diferencia de la captura, podríamos observar que, en la historia los científicos protagonizados por el profesor Clete Ferguson (John Agar) y Helen Dobson (Lori Nelson) son, esta vez la parte humana de un filme, donde lo más notable que podemos extraer en cuanto a contenido, es el giro conceptual. Ya no prima lo científico, sino ese interés transterritorial norteamericano, que considerándose “el mundo civilizado” se arroja los derechos universales de ir por el mundo haciendo descubrimientos y secuestrando especies, ideas y culturas para, una vez dotados de la pátina de exotismo y estilización adecuados, presentarlos a los ciudadanos del mundo civilizado, dígase, en este caso, los habitantes de la Florida.

Gill-man pasa por los mismos exabruptos de la primera edición, pero fuera de su hábitat original. En esta secuela, además de anotar que sigue destacando una banda sonora pastiche, supervisada por Joseph Gershenson, con temas de archivo, donde destacan por su calidad las piezas de Henry Mancini, Hans j. Salter o Herman Stein, así como el imposible *leit motiv* del monstruo, impuesto por la productora, que no obstante su repetitivo gorgoteo no logra arruinar el éxito de la misma; podemos también recrearnos con las excelentes interpretaciones de los actores que encarnan al monstruo, Ricou Browning, para el rodaje

Gill-man, la vida de una criatura

Gretel Herrera Durán (2018)

submarino, y Tom Hennesy, para los rodajes en tierra, que tienen más protagonismo en esta entrega; así como una escueta aparición de un jovencísimo Clint Eastwood como un joven aprendiz que comete un error frente a su maestro, el profesor Clete.

La tercera y última entrega del hombre anfibio, titulada ***El monstruo camina entre nosotros*** (1956), fue dirigida por John Sherwood, quien era el primer asistente de dirección y hombre de confianza de Jack Arnold. Esta última historia de la criatura es una mezcla de fórmulas, donde no destaca nada más que la simplona resolución final y la falta de criterios científicos sólidos. La esencia inicial de la criatura de la laguna negra, va en cada filme desdibujándose hasta quedar en una simple caricatura, como resulta este último filme. Guionizado por Arthur Ross, esta versión que constituye el segundo filme de Sherwood del año 1956 y el penúltimo de su carrera, se inserta la figura del *mad doctor*, un triángulo amoroso, una chica de dudosa reputación y un conjunto de personajes en pugna, donde el único que va volviéndose cada vez más humano es el propio monstruo.



Narra la historia de un viaje de caza con una tripulación compuesta por el guía Jed Grant (Gregg Palmer), el genetista Dr. Thomas Morgan (Rex Reason), el radiógrafo Dr. Borg (Maurice Manson), el bioquímico Dr. Johnson (James Rawley) y el jefe del grupo, el Dr. William Barton (Jeff Morrow), y su esposa, Marcia Barton (Leigh Snowden). El destino son los pantanos de los Everglades, donde se supone que debe habitar el monstruo luego de su segunda escapada del mundo civilizado. Desde el primer momento, nuestro *mad doctor*, el jefe William Barton, genera una sensación de malestar en la tripulación debió

Gill-man, la vida de una criatura

Gretel Herrera Durán (2018)

a sus controversias y aires de superioridad. Cuestiona los conocimientos de sus camaradas y la presencia de su esposa bajo las miradas acosadoras de los demás hombres, en especial del Dr. Morgan, harán que los celos, la competitividad profesional y la propia situación se conviertan en una espiral de destrucción y muerte inversamente proporcional a la humanización que va adquiriendo la criatura con las mutaciones que le serán provocadas.

Y es que el destino de este viaje, que había comenzado con intenciones nuevamente de realizar un estudio en condiciones más controladas, cambia por un análisis bioquímico. A través del testimonio de un joven que ha sido atacado obtienen una muestra de tejido que confirma que el número de glóbulos rojos (35%) concuerda que los datos del Ocean Harbour. Según el Dr. Barton, a medio camino entre los mamíferos y la vida marina invertebrada, la naturaleza del monstruo se encuentra saliendo de una fase de evolución y entrando en otra. Esto sumado a la composición y estructura de los glóbulos, sugieren una idea trastornada a Barton: el monstruo puede ser transformado. Mediante la intervención humana, puede darse un gran paso y crear una nueva especie a partir de esta vida mutante ya existente. Una pugna entre Barton y Morgan divide al grupo frente a este nuevo cambio de objetivo, aunque ningún expedicionario quiera retirarse. La solución a la mutación que dará Arthur Ross, guionista de esta última secuela, será volver a rostizar al eslabón perdido.

Volvemos a ver numerosos aparatos de tecnología e imágenes subacuáticas. El encuentro de la criatura con la joven belleza es un calco de la primera, donde la protagonista se empeña en bucear con el grupo de científicos. Habiéndole advertido de la llamada fiebre del buzo o intoxicación por hidrógeno que puede provocar la inmersión en profundidad, esperamos tranquilamente lo que el guion nos ha anticipado. En una hermosa pero inocua danza submarina, Leigh Snowden, en otro sugerente traje de baño blanco se desliza por el fondo, a la par que la criatura comienza a hacer sus primeras apariciones. Si bien son imágenes de gran belleza y que tratan de equiparar aquel primer encuentro entre la bella y la bestia dos años antes, la referencia evidente y la falta de un *leit motiv* para esta copia lo dejan al nivel de las bellas imágenes. Luego del trance, es la oportunidad de los hombres de capturar a la criatura, no sin antes crear una oleada de celos y resentimientos en el esposo de nuestra belleza.

El giro que llevará a la criatura a su estadio final de vida estará en el poder del fuego. Habiendo localizado al monstruo a través del radar el grupo se lanza en una pequeña barcaza a su captura. Atacados de forma abrupta, una lámpara de keroseno lanzada accidentalmente, lo abrasa casi en su totalidad. Sus branquias quemadas lo están asfixiando, pero de una forma tan lenta, que asumen que debe estar respirando aire por otro lugar. Una radiografía descubre que nuestro Gill-man presenta una estructura pulmonar perfecta en algo semejante a las estructuras presentes en algunas especies de peces pulmonados. Enfrascados en incentivar sus nuevos pulmones, de la mano de nuestro *mad doctor*, entra la criatura en el mundo de los humanos. Han convertido a una criatura del mar en una criatura terrestre, a la par que, con este cambio de respiración, han modificado su metabolismo y provocado una mutación básica que lo ha insertado en el reino de los mamíferos.

Gill-man, la vida de una criatura

Gretel Herrera Durán (2018)



Una vez mutado, el filme se lanza por una serie de lugares comunes donde la violencia prima haciendo que nuestro monstruo, ya transformado en un ser enorme y deforme, semihumano, pero bestial, encuentre insoportable la violencia, tanto de la naturaleza como del propio ser humano. Su lucha contra el malestar que le provocan los actos humanos y animales, lo llevan a un último fotograma que lo coloca en un plano lateral, ligeramente picado, frente a unas rocas y un mar tormentoso, luego de escapar de sus captores. Gill-man observa el que una vez fuera su hogar desde el lugar que ahora lo reclama. Ya no es la criatura, pero tampoco es un ser humano. Ha dejado de pertenecer a este mundo y su inexorable destino, como el de Scott Carey, es el de desaparecer, haciendo una última mutación hacia las formas infinitesimales del universo.

El monstruo camina entre nosotros fue la última aparición del hombre agallas. No obstante, su enorme popularidad y la potente campaña de merchandising que la universal emprendió con la criatura propiciaron su aparición con posterioridad en numerosos cameos, entre los que podemos citar su aparición en el filme ***Una pandilla alucinante*** (1987), de Fred Dekker, en la serie ***La familia Monster*** e, incluso, en un musical del parque temático de la universal, ***El monstruo de la laguna negra: el musical***. Ya sea defendiendo su espacio, siendo secuestrado para el divertimento de los seres humanos, en proceso de mutación, como el tío Gilbert o como una estrella musical, este ser de esponja de poliuretano, que en su momento costó \$15.000, fue diseñado por la ilustradora de Disney, Millicent Patrick y construido por Chris Mueller. Fue un ícono monstruoso desde su primera aparición, una bestia anfibia de rasgos muy humanos, fascinado por la belleza femenina que, en su última aparición

Gill-man, la vida de una criatura

Gretel Herrera Durán (2018)

homenaje, como un apolíneo monstruo digital en *La forma del agua* (2017), de Guillermo del Toro, vuelve a ser, con su cándida robustez, espejo de la monstruosidad de sus captores y apología del amor interespecie.

Notas:

[1] Heredero, cf. (1994). “la ciencia-ficción en el cine de jack arnold. El espacio ambiguo de la monstruosidad”. Nosferatu. Revista de cine. (14):100-115, p. 103.

[2] Ibídem, p. 103

[3] Jerry Goodenough, sobre las tres nociones en las que la filosofía se pone de manifiesto en una obra filmica: filmes como ilustraciones filosóficas (trabajo de un genio accidental), filmes sobre filosofía o filmes como filosofía. Read, R. Y Goodenough, J. (2005). *Film as philosophy: Essays on cinema after Wittgenstein and Cavell*. Nueva york: Palgrave Macmillan pp. 1-29.

[4] el cuerpo de señales del ejército de los estados unidos (USASC, por sus siglas en inglés) desarrolla, prueba, proporciona y gestiona comunicaciones y soporte de sistemas de información para el comando y control de las fuerzas armadas combinadas. Durante la segunda guerra mundial establecieron en unos antiguos estudios de la Paramount, un estudio para el rodaje de documentales de propaganda.

[5] Heredero, cf, op. Cit., p. 102

[6] Heredero, cf, op. Cit., p. 153

[7] David J. Schow (nacido el 13 de julio de 1955) es un autor estadounidense de novelas de terror, cuentos y guiones. Testimonio ofrecido en *Back to the black lagoon: a creature chronicle*, de David. J. Skal (2000) Universal Studios.

[8] S. Cavell (1991). “aversive thinking: emersonian representations in heidegger and nietzsche”. *Newliterary history*, 22 (1), 129-160. [“...the hand as a trait of the human, the tool-using trait, hence one establishing a human relation to the world, a realm of practice that expands the reaches of the self”].