

RAY HARRYHAUSEN

EL MAGO DEL STOP-MOTION



UN LIBRO DE

Carlos Díaz Maroto

EDITADO POR **Calamar Ediciones**

RAY HARRYHAUSEN. EL MAGO DEL STOP-MOTION



CALAMAR EDICIONES PRESENTA

RAY HARRYHAUSEN

EL MAGO DEL STOP-MOTION

UN LIBRO DE

Carlos Díaz Maroto



© 2010, Carlos Díaz Maroto

COPYRIGHT DE ESTA EDICIÓN:

© 2010, Calamar Ediciones, s.l.
Gran Vía, 69. 5ª Planta.
28013 Madrid (España)
Tel.: 91 548 77 47. Fax: 91 548 77 48
E-mail: info@calamarediciones.com
www.calamarediciones.com

EDICIÓN Y DISEÑO:

Miguel San José Romano

© de los dibujos e imágenes de Harryhausen:
The Ray & Diana Harryhausen Foundation

ISBN: 978-84-96235-36-6

DEPÓSITO LEGAL: M-40548-2010

IMPRESIÓN: Brizzolis, arte en gráficas

ENCUADERNACIÓN: Ramos

Impreso en España – *Printed in Spain*

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.



The Ray and Diana Harryhausen Foundation

AGRADECIMIENTOS:

El autor y el editor desean expresar su agradecimiento a las siguientes personas, todas las cuales han contribuido a que la presente obra llegue a su fin: Manuel Aguilar, Luis Alboreca, José Alboreca, Jorge Carrasco, José Ramón Grela, Tommy Meini, José Franco Navarro, Darío Lavia, Antonio Romero Olmedo, José Luis Salvador Estébanez y Guillermo del Toro.

Un agradecimiento especial para The Ray & Diana Harryhausen Foundation y Tony Dalton por su amabilidad y por la cesión de algunas ilustraciones y bocetos originales de Harryhausen y, por supuesto, al propio Ray Harryhausen por su apoyo a este libro y por toda una vida dedicada al Séptimo Arte.



ÍNDICE

Presentación	7
I. Antes de Harryhausen	9
II. Harryhausen, el hombre	27
III. Los inicios	37
IV. <i>El gran gorila</i>	51
V. <i>El monstruo de tiempos remotos</i>	63
VI. <i>It Came from Beneath the Sea</i>	71
VII. <i>The Animal World</i>	79
VIII. <i>Earth vs. the Flying Saucers</i>	85
IX. <i>20 Million Miles to Earth</i>	93
X. <i>Simbad y la princesa</i>	103
XI. <i>Los viajes de Gulliver</i>	121
XII. <i>La isla misteriosa</i>	129
XIII. <i>Jasón y los argonautas</i>	141
XIV. <i>La gran sorpresa</i>	155
XV. <i>Hace un millón de años</i>	167
XVI. <i>The Valley of Gwangi</i>	179
XVII. <i>El viaje fantástico de Simbad</i>	187
XVIII. <i>Simbad y el ojo del tigre</i>	197
XIX. <i>Furia de titanes</i>	207
XX. Últimos años	227
XXI. Proyectos no rodados	235
XXII. El cómic y Harryhausen	269
Documentación (filmografía y bibliografía)	279

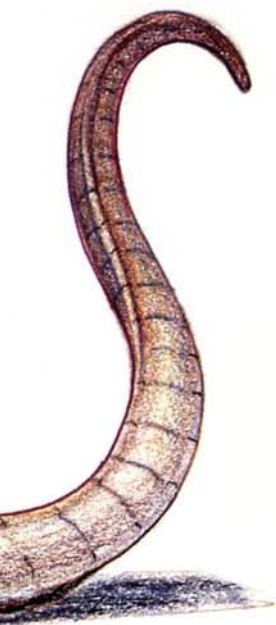
La mujer serpiente de *Simbad
y la princesa*: boceto de Ray
Harryhausen, realizado a lápices
de colores sobre papel.

Autor: Ray Harryhausen.
© The Ray & Diana Harryhausen
Foundation





PRESENTACIÓN



Ray Harryhausen representa una forma de crear cine que hoy día, irresolublemente, parece condenada al olvido, salvo tal vez por la labor de los estudios Aardman. Ray Harryhausen representa la mezcla acaso más pura de técnica y arte, convirtiendo una labor mecánica en algo poético. A su nivel sólo puede situarse otra persona, que no en vano fue su maestro, Willis H. O'Brien. Y conviene no olvidar otros nombres gloriosos como James Stuart Blackton, Segundo de Chomón, Wladyslaw Starewicz, Aleksandr Ptushko, Karel Zeman, Jirí Trnka, George Pal, Pete Peterson, Jim Danforth, Dave Allen, Nick Park o Henry Selick, que ayudaron, antes y después, a cimentar esa técnica que es conocida como *stop-motion*. Sin embargo, para muchos aficionados Ray Harryhausen sobresale por encima de ellos con una sensación que sólo a él puede serle aplicada: la magia.

Magia no sólo, obvio es, por sus películas ambientadas en los reinos de las Mil y una noches, o en los de los dioses griegos, sino que sus aproximaciones a la ciencia ficción también destilan esa sensación, con sus gigantes pulpos de seis brazos, sus platillos volantes de doble rotación, su dinosaurio atraído por el bramido de un faro en la niebla o, sobre todo, con ese maravilloso Ymir proveniente de Venus. Durante cerca de cuatro décadas Ray Harryhausen nos ha hecho soñar con que todo era posible, que los dinosaurios coexistieron con el ser humano, que un esqueleto podía luchar contra una persona, que los dragones eran reales, que una estatua de seis brazos podía bailar y al tiempo batallar provista de sendas espadas... Ése fue el hombre que todo aquello hizo realidad.

En ocasiones, cuando he mencionado a algún conocido sobre quién estaba preparando este libro, al decir el nombre han dicho “¿quién?”, pero al glosar su obra todos lo reconocían de inmediato. A los más cinéfilos, por supuesto, nada debía explicar. Para un amante del cine fantástico Ray Harryhausen está al mismo nivel que Terence Fisher, Boris Karloff, Richard Matheson, Edgar Allan Poe, Jacques Tourneur, Christopher Lee...

Hombres de muy distintas especializaciones, pero todos los cuales han sido capaces de otorgar al Séptimo Arte eso mismo: arte.

Pese a que no soy nada amante de la vanagloria patrioter, sí creo que debo celebrar que Ray, además de las muchas maravillas cinéfilas que nos ha legado, lo ha hecho además, en muchas de las ocasiones, en territorio español. Usó nuestras playas, nuestros edificios y nuestra orografía, y también hizo empleo de nuestros profesionales; técnicos en efectos especiales como Emilio Ruiz, todo un genio, o un ayudante de dirección como Pedro Vidal, que llegó a trabajar con el mismísimo David Lean, han ayudado también a la consolidación de esas pequeñas maravillas mágicas que pudimos vislumbrar en la oscuridad de una sala de cine, y que hoy podemos seguir disfrutando gracias al DVD.

Ray Harryhausen se enamoró al mismo tiempo del cine y del *stop-motion* gracias a una obra de arte que se estrenó en 1933, *King Kong*. Hace unos pocos años publiqué un libro precisamente sobre esta joya y todo el legado que fue forjando. Justo es, pues, ahora dedicar este homenaje al hombre que siguió también el legado del Rey Kong, que a partir de ahí creó un mundo propio, primero con sus cuentos para niños, y después con sus películas que tanto disfruté en las sesiones dobles de las salas de barrio, cuando ir al cine era todo un acontecimiento, y no una rutina, como casi se ha convertido hoy. Ray, además, fue capaz de crear algo que no es sino un mecanismo, un muñeco articulado, y convertirlo en un personaje insuflado de personalidad, valga la redundancia, un ente con unas características propias, con reacciones, sentimientos e impulsos.

Gracias, Ray, por todo lo que me hiciste disfrutar en aquellos tiempos. Ahora, con la perspectiva del tiempo por delante, recojo esos recuerdos, y tributo este homenaje, en forma de libro, al hombre que hizo soñar a una generación de niños, y que aún hoy día disfrutamos con la magia de esas escenas henchidas de emoción, fantasía, imaginación y embeleso. A ti, Ray Harryhausen, está dedicado este libro. Gracias por hacernos soñar.

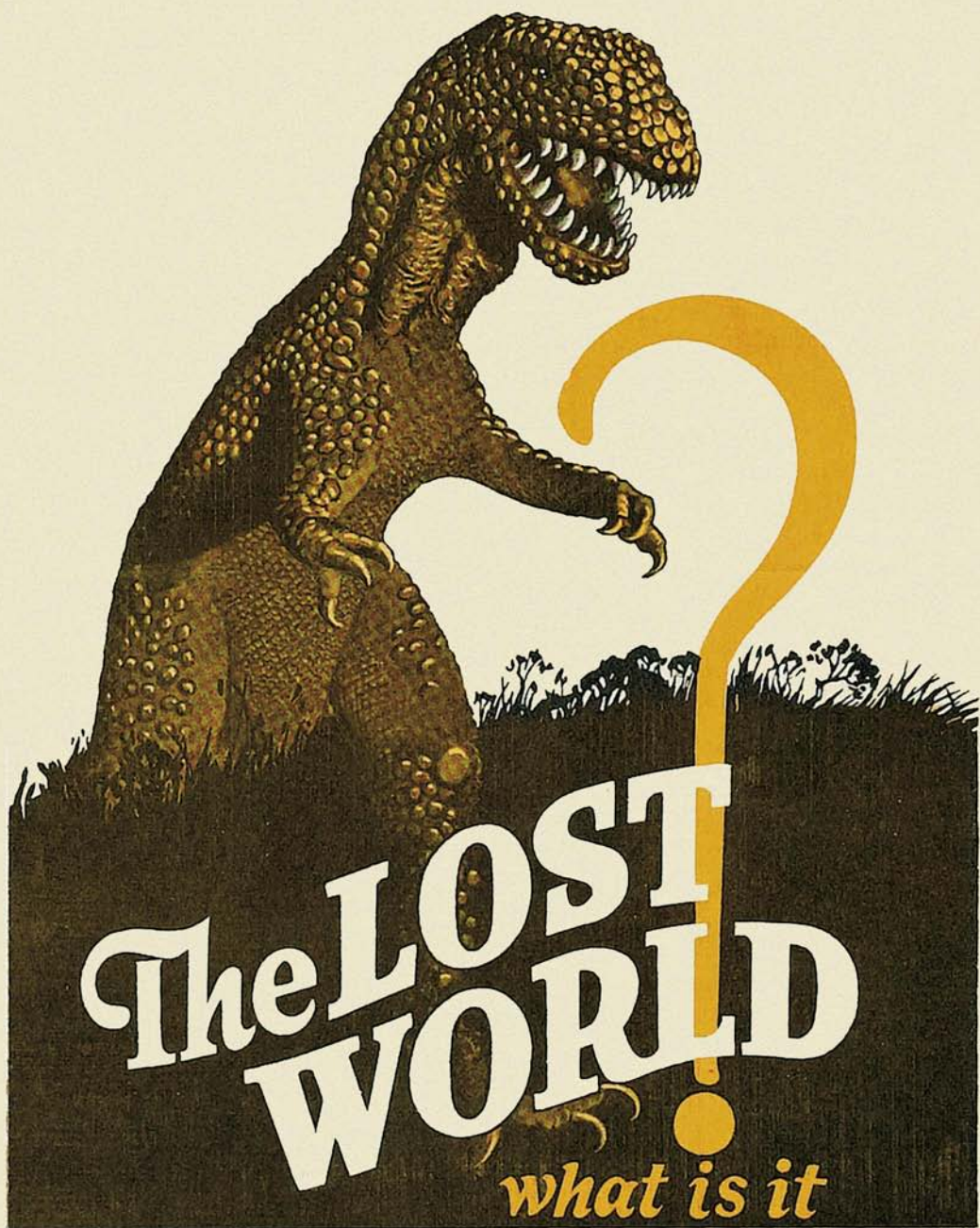
Carlos Díaz Maroto





CAPÍTULO I

ANTES DE HARRYHAUSEN



ALGUNAS REFERENCIAS HISTÓRICAS

En cierto modo, puede considerarse que el *stop-motion* es una especie de derivación del cine de animación. La creación de una técnica puede rastrearse hasta el origen de la otra, y la animación nació antes que el propio cine. Hacia 1780 se indagan los inicios de algo similar con las técnicas desarrolladas por el pintor y decorador alsaciano Philippe-Jacques de Loutherbourg, quien en Londres exhibió un espectáculo con lo que él llamó el *eidofusikon*, con el cual proyectaba una serie de escenas en miniatura que se animaban por medio de efectos de luces y de sombras. A lo largo de los años se sucedió una serie de inventos de talante similar, si bien el auténtico precursor del cine podría considerarse la linterna mágica, que de igual modo sería un antecedente del proyector de diapositivas. El jesuita y científico Athanasius Kircher describió los principios de ese ingenio en 1671, aunque era conocido con anterioridad. Alrededor de 1790 el belga Etienne Robertson presentó en París su phantasmagoría, exhibida en un teatro decorado en plan gótico, proyectando sobre una pantalla espectros, demonios y brujas que aterrorizaban al público de la época. Henry Langdon Childe perfeccionó la técnica por medio de dos linternas mágicas que actuaban de forma sincrónica, fundiendo las imágenes e inventando el proceso de sobreimpresión. A finales del siglo XIX, la proyección exigía el concurso de un gran número de personas para activar los ingenios elaborados que se habían ido desarrollando con el tiempo. A inicios de ese siglo físicos como Michael Faraday y Peter Mark Roget habían estudiado el principio de la persistencia de la visión, conocido desde la época clásica, que consiste en que la retina del ojo estanca la impresión de la imagen percibida una fracción de segundo después de que se haya producido. Eso sería de primordial importancia para el desarrollo del cine, la animación y el *stop-motion*.

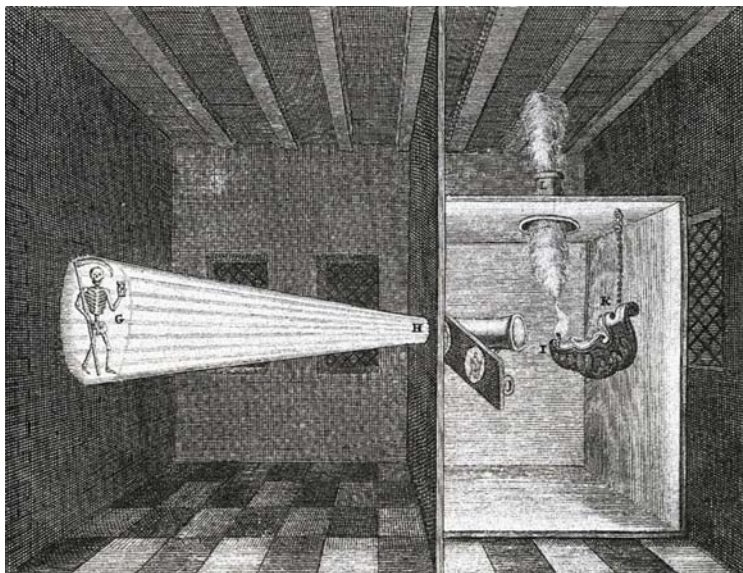
Aplicado el fenómeno de la persistencia de la visión, hacia 1833 diversos científicos, de manera simultánea y sin contacto entre ellos, idearon un objeto que explotaba este “defecto” de nuestra vista, haciendo proyectar imágenes superpuestas que daban sensación de movimiento. El

PÁGINA ANTERIOR:

Enigmático cartel de la versión muda de *El mundo perdido*, basada en una novela de Sir Arthur Conan Doyle, y con efectos especiales de Willis H. O'Brien. Fue la primera gran película de *stop-motion*.

DERECHA:

Primera ilustración de la “linterna mágica” de Athanasius Kircher publicada en el libro *Ars magna Lucis et Umbrae* (1671).



invento se popularizó con el nombre de fenakitiscopeo, que más tarde se fue perfeccionando; así, en 1860, se sustituía el mecanismo de un disco y un espejo para producir el efecto con un tambor hueco abierto hacia arriba. En 1892 el francés Émile Reynaud ofrece el praxinoscopio, que en esencia brindaba los primeros dibujos animados. A lo largo del siglo, de igual modo, diversos fotógrafos habían intentado aunar su arte con el del fenakitiscopeo, produciendo, en su literalidad, fotografías en movimiento. En 1878 el fotógrafo Eadweard Muybridge inventó un sistema de fotografía en movimiento, ofreciendo una serie de imágenes muy célebres de personas realizando alguna actividad física, por medio de una cámara con aspecto de escopeta que lanzaba fotos a una gran velocidad.

Hacia finales del siglo XIX, de igual modo, en diversas partes se estudió el procedimiento de fotografiar imágenes en movimiento. En Estados Unidos, Thomas Alva Edison estudiaba el modo de reproducir visualmente el mismo sistema que había empleado con el fonógrafo. Buscó colaboración con diversos inventores, pero como casi siempre con Edison hubo disputas legales de por medio. Al fin, en 1891, Edison patenta el kinetoscopio, algo que en esencia es imagen en movimiento sobre celuloide, pero que sólo podía ser visto por una sola persona en un visor especial, y tres años después lo exhibía en los salones de todo el país. El primer aparato, sin embargo, que logró proyectar en una pantalla e imágenes rodadas en celuloide ante un gran público fue el cinematógrafo inventado por los hermanos Auguste y Louis Lumière en Francia, invento que patentaron el 13 de febrero de 1895, y el 22 de marzo hacen la primera exhibición pública de la que se considera la primera película de la historia del cine, *Salida de la fábrica Lumière* (*La sortie des usines Lumière*, 1895). Casi de forma simultánea, en Estados Unidos Edison ofrece el vitascopio, en Inglaterra Robert W. Paul presenta el teatrógrafo, y en Alemania los hermanos Max y Emil Skladanowsky brindan el bioscopio. Había nacido el cine.

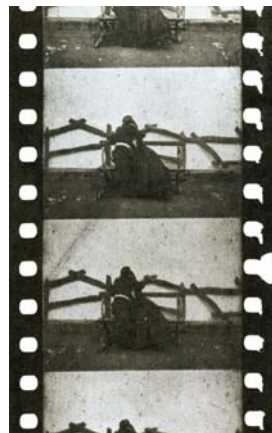
Tras la presentación oficial de su aparato, los Lumière hacen la primera exhibición ante un público de pago el 28 de diciembre de 1895 en el Bulevar de los Capuchinos de París, en un programa donde muestran diversas cintas de escasa duración sobre acontecimientos cotidianos; también está la primera película de ficción de la historia, *El regador regado* (*L'arroseur arrosé*). A una de esas proyecciones asiste Georges Méliès, un mago que presentaba espectáculos en su teatro Robert-Houdin. Interesado por el nuevo invento, solicita su compra a los Lumière, pero éstos le dicen que sólo se trata de una curiosidad técnica y que es un invento sin futuro. Méliès no opina lo mismo, y compra un aparato al inglés R. W. Paul y así comienza a rodar sus películas inaugurales, en un inicio a imitación de los Lumière, es decir, acontecimientos cotidianos, pero también breves reconstrucciones históricas, o filmaciones de escenas teatrales. A finales de 1896 rueda su primera película de trucaje, *Escamoteo de una dama* (*Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*), por el sistema del paro de manivela, es decir, para el rodaje y reemplaza a la mujer por un esqueleto. Paulatinamente, Méliès va haciendo películas más y más fantásticas, con trucajes en la línea del referido, actores maquillados o decorados falsos. Del cine como técnica habían pasado al cine como arte.

PRIMEROS ARTISTAS

Regresando al tema de la persistencia de la visión, apliquemos el concepto al cine. El rodaje consiste en fotografiar a gran velocidad los hechos que acontecen ante el objetivo, en concreto, veinticuatro imágenes por segundo, en el cine actual; es decir, de cada segundo, se desmenuzan veinticuatro fotografías estáticas independientes. Cuando se proyecta a la misma velocidad, el ojo percibe cada una de esas imágenes, pero por el fenómeno de la persistencia de la visión, cada imagen queda en nuestra retina un instante mientras ya estamos viendo la siguiente. Y así, poco a poco, lo que nuestro ojo ve es una única imagen constante y en movimiento.

Conociendo ese proceso, para realizar dibujos animados habría que hacer otro tanto, pero en lugar de fotografías consiste en dibujos (aunque en este caso no se ofrecen veinticuatro dibujos por segundo, para ahorrar costes, sino alrededor de quince). El primer artista en crear dibujos animados en el cine fue el inglés Arthur Melbourne-Cooper (1874-1961), que en 1897 rueda *Bird's Custard Powder*, en la cual los carteles publicitarios de un popular alimento cobran vida. Un pionero en muchos aspectos, Melbourne-Cooper también realizó *stop-motion*, y la pieza más antigua que pervive hoy día se cree que es el corto *Matches: An Appeal* (1899), en el que anima un grupo de cerillas colocadas en una pizarra y que componen una llamada patriótica, efectuado para la compañía Bryant and May, y donde se insta al público a enviar cerillas a las tropas británicas que luchaban en aquel entonces en la guerra boer.

En Estados Unidos, James Stuart Blackton (1875-1941) da a conocer también sus obras de animación. Por lo general, son dibujos realizados con tiza sobre una pizarra que cobran movimiento, como *The En-*



ARRIBA:

Fotogramas de la película cómica de Robert W. Paul *The Soldier's Courtship*, rodada en 1896 en el tejado del teatro Alhambra de Londres y que fue una de las primeras cintas que usó el sistema del teatrógrafo.

chanted Drawing (1900) y *Humorous Phases of Funny Faces* (1906); este último corto es considerado como el primer dibujo animado de la historia estrictamente hablando¹, y Blackton es apreciado como el primer animador del cine. En todo caso, ya en 1898 había rodado una cinta en *stop-motion* por medio de *The Humpty Dumpty Circus*, en el cual un circo de juguete, con domadores y animales, cobra vida; parece que esta obra no ha sobrevivido.

Por su parte, en Francia tendremos a Émile Cohl (1857-1938), que emplea una técnica similar a la de Blackton. Su obra más popular en ese sentido es *Fantasmagorie* (1908), donde los dibujos están realizados sobre papel blanco, pero emplea el negativo en lugar de positivar la imagen, con el fin de que parezca una pizarra.

En todo caso, se trataba de trabajos técnicos ingeniosos. El primer verdadero artista sería el gran Segundo de Chomón (1871-1929), un aragonés cuya carrera sigue un tanto el paralelismo de la de Méliès. Así pues, después de *Choque de trenes* (1903), su primera película, en la cual ya emplea trucajes, alterna cuadros costumbristas como *Los guapos del parque* (1905) con obras imaginativas en las cuales exhibe los mundos de Gulliver, por ejemplo. *El hotel eléctrico* (1908), es una de las obras fundacionales de la temática que nos ocupa. Un matrimonio (encarnado por el propio Chomón y su señora) asiste a un hotel muy peculiar en el cual los objetos se mueven solos; por la técnica del paro de imagen veremos las maletas deshacerse solas, o un peine pasearse por los cabellos de la mujer. Chomón sería un gran innovador técnico, que habría de emigrar a Francia e Italia, donde aportaría su gran inventiva a títulos fundamentales del cine como *Cabiria* [VD/DVD: *Cabiria*, 1914], de Giovanni Pastrone o el *Napoléon* (*Napoléon*, 1927), de Abel Gance.

Acabamos esta breve introducción con un genio ruso llamado Wladyslaw Starewicz (1882-1965)². Llegó a la animación casi por accidente: era un entusiasta de los insectos, así pues se compró una cámara para rodarlos, pero se encontró ante el percance de que morían ante la intensa luz que les proyectaba. Así pues, para “reanimarlos” recurrió al *stop-motion*. Sus cortos de insectos reales, muertos y animados fotograma a fotograma, son extraordinarios, y como un ejemplo característico de su obra podemos citar el delicioso *Mest kinematograficheskogo operatora* (1912), más conocido por su título inglés de *The Revenge of a Kinematograph Cameraman*, donde Starewicz realiza las labores de director, guionista, cameraman y diseñador de producción, y que ambienta en un mundo habitado por insectos que conducen coches, residen en casas y, en definitiva, se comportan como nosotros; en ese entorno, un saltamontes que trabaja como camarógrafo descubre que su esposa, una grácil libélula, mantiene un idilio con un rudo escarabajo. La obra de Starewicz hará uso de insectos animados fotograma a fotograma, extendiéndose después a muñecos o mezclando incluso actores reales con figuras en *stop-motion*. Véase, por ejemplo, la también fascinante *Fétiche* (1934), ya rodada en Francia, donde ofrece un demonio realizado mediante un muñeco que altera sus expresiones, y que supone todo un precedente a los posteriores *Puppets* de George Pal.

1. El corto puede ser visto en [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/papr:@fiel d\(Number+@band\(animp+4064\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/papr:@fiel d(Number+@band(animp+4064)))

2. Nació en Wilno, Polonia, que en aquel entonces pertenecía al Imperio Ruso, pero ahora esa localidad pertenece a Lituania.



WILLIS O'BRIEN, MAESTRO DE HARRYHAUSEN

Willis Harold O'Brien nació el 2 de marzo de 1886 en Oakland, California (Estados Unidos) y falleció el 8 de noviembre de 1962 en Los Ángeles, California, víctima de un ataque al corazón. Obie (como lo llamaban los amigos) abandonó el hogar paterno a los trece años y trabajó como trampero, guarda-frenos de ferrocarriles, escultor, caricaturista deportivo, jockey, boxeador y guía para excavaciones arqueológicas. Sin embargo, en 1915 varió el rumbo de su vida cuando se le ocurrió rodar una bobina de prueba de un minuto con un dinosaurio y un cavernícola modelados en barro sobre un esqueleto de madera, y animándolos imagen por imagen.

Al respecto, Javier y Miguel Juan Payán refieren³: “La leyenda sobre este curioso personaje afirma que su iniciación en el aprendizaje de los efectos visuales fue casual. Al parecer, durante una visita a la Feria Mundial, celebrada en San Francisco en 1915, compró dos figuras de arcilla con las que organizó un combate de boxeo en miniatura para su primer cortometraje⁴”.

Siguiendo con la prueba, Obie presentó ésta al productor Herman Wobber, quien le concedió un presupuesto de cinco mil dólares, con el cual financió el primer film de Willis, el cortometraje *The Dinosaur and the Missing Link* (1915). Vendido a la compañía Edison, ello condujo a un contrato para O'Brien con el fin de realizar otros diez cortos, entre ellos el delicioso

ARRIBA:

Willis O'Brien, trabajando sobre un modelo de triceratops, para la versión muda de *El mundo perdido*.

3. En *Efectos especiales (1900-2001): de King Kong a La guerra de las galaxias*, pág. 26 (vid. Bib.).

4. Se refieren a *Morpheus Mike*, de 1915.

The Persons who made this Wonderful Picture Possible

First National Pictures, Inc.

PRESENTS

Sir Arthur Conan Doyle's Stupendous Story

"THE LOST WORLD"

Produced under the Supervision of Earl Hudson

By Arrangement with Watterson R. Rothacker

—WITH—

BESSIE LOVE, LEWIS STONE
WALLACE BEERY *and* LLOYD HUGHES

Research and Technical Director, WILLIS H. O'BRIEN

Dramatic Director, HARRY O. HOYT

Arthur Edeson, Director of Photography, Milton Menasco, Director of Settings-Architecture

George McGuire, Film Editor, Marion Fairfax, Scenario and Editorial Director

THE CAST

Paula White.....	Bessie Love
Sir John Roxton.....	Lewis S. Stone
Edward Malone.....	Lloyd Hughes
Professor Challenger.....	Wallace Beery
Professor Summerlee.....	Arthur Hoyt
Gladys Hungerford.....	Alma Bennett
Marquette.....	Virginia Brown Faire
Ape Man.....	Bull Montana
Austin.....	Finch Smiles
Zambo.....	Jules Cowles
Mrs. Challenger.....	Margaret McWade
Major Hibbard.....	Charles Wellesley
Colin McArdle.....	George Bunny
Joco.....	By Himself





IZQUIERDA:

Hermoso fotocromo coloreado a mano de *El mundo perdido*, donde junto a una imagen del film vemos un espléndido diorama con los monstruos prehistóricos. Dos hombres en el mundo perdido, pero sólo una chica.

PÁGINA ANTERIOR:

Programa publicitario de la época para el film *El mundo perdido*.

Harry O. Hoyt figura como “Director dramático”, mientras que Willis O’Brien lo hace como “Director técnico y de investigación”.

R.F.D. 10,000 B.C. (1916), que supone todo un precedente de la serie *Los Picapiedra* (*The Flintstones*; 1960-1966), ejecutado en su integridad con modelos en plastilina de humanos y dinosaurios. En 1918 Willis contacta con Herbert M. Dawley, otro pionero del *stop-motion*, y juntos preparan el film *The Ghost of Slumber Mountain* (1918), pero, pese al éxito de público, la operación entre ambos acaba mal, el productor retira el nombre de O’Brien de los créditos y hace registrar como propia la patente del *stop-motion*. Con un presupuesto de tres mil dólares, fue un gran éxito de público, como hemos dicho, recaudando cerca de cien mil dólares (de la época, desde luego). En realidad, O’Brien dirigió, co-escribió, fotografió, hizo los efectos especiales e interpretó el papel del fantasma del ermitaño en esta simpática producción que se centra, particularmente, en los trucajes, donde pueden percibirse un brontosaurio, un pájaro gigantesco (en concreto, un diatryma⁵) devorando una serpiente y una batalla a muerte entre dos triceratops, con el superviviente, a su vez, abatido por un alosaurio. La película, de tres cuartos de hora de duración, tras un pre-estreno fue reducida en su metraje hasta dieciséis minutos, que es como hoy día pervive.

Volviendo a los hermanos Juan Payán⁶: “O’Brien trabajaba con muñecos de goma en miniatura, moldeados sobre un esqueleto metálico y con partes articuladas, que permitían moverlos una fracción de pulgada⁷ por cada fotograma de película filmado, un procedimiento que se convirtió en habitual de la animación con figuras de miniatura”.

En 1922 Willis O’Brien conoce a Ralph Hammeras, y juntos deciden efectuar una versión de la magnífica novela de Sir Arthur Conan Doyle *El mundo perdido* (*The Lost World*, 1912). Willis contrata al escultor mexicano de diecinueve años Marcel Delgado, y juntos forman un equipo que durará años. Delgado construyó cerca de cincuenta modelos de dinosaurios basándose en ilustraciones de Charles R. Knight, colaborador del Ame-

5. Animal existente durante el Eoceno, que alcanza una altura de cerca de 220 centímetros, y con alas cortas que no podía usar para volar.

6. *Op. cit.*, pág. 26.

7. Una pulgada corresponde a 2,54 centímetros.



ARRIBA:

Cartel sueco de *El mundo perdido*, siguiendo el modelo del original norteamericano.

ABAJÓ:

Doble página del *press-book* publicitario de la época de *El mundo perdido*, impreso a dos colores. Todo un lujo. El film fue el primero en proyectarse en el mundo en un vuelo comercial.

rican Museum of Natural History, construyéndolos con esqueletos de madera, relleno de espuma y recubiertos de látex; asimismo se introdujeron pelotas de goma que se inflaban y desinflaban para simular la respiración, y la sangre se falseó con chocolate a la taza. Estos modelos de Delgado después se exhibirían en el Museo de Artes y Ciencias de Los Ángeles.

Con el fin de dotar de actividad a los monstruos, cada minuto de proyección precisaba 960 movimientos de cada una de las criaturas. Cabe apuntar que en modernas películas de dinosaurios efectuadas por *stop-motion* (y hasta *Parque Jurásico*) lo normal era ver en pantalla un solo monstruo, o como mucho dos, en la socorrida secuencia de lucha. Sin embargo, el film de O'Brien muestra tomas de toda una planicie habitada por dinosaurios, cada uno de ellos con movimiento propio. Este trabajo arduo conducía a que una jornada laboral diaria de diez horas produjera treinta segundos de proyección en pantalla. Sin embargo, el esfuerzo valió la pena. En total se fabricaron para el film cincuenta dinosaurios de cuarenta centímetros de largo y con piel de látex.

El mundo perdido es una deliciosa joya que, pese a un inicio un tanto agarrotado en la preparación de los planes de la expedición, una vez se ha efectuado ésta el ritmo es impecable, y el genio imaginativo de O'Brien impregna los fotogramas de una magia que hoy día, casi un siglo después, aún sigue cautivando al espectador. De igual modo, el reparto ayuda a que la cinta alcance un logro aún mayor, con la estrella de la pantalla de entonces Bessie Love, Lewis Stone y, sobre todo, el gran Wallace Beery como el profesor Challenger, en una caracterización, física y psicológica, exacta a la descrita por Conan Doyle en su inmortal novela. Durante mucho tiempo la copia que pervivía, de apenas una hora de duración, era una ver-





IZQUIERDA:

La socorrida pelea de dos dinosaurios en *El mundo perdido*. Una imagen después inherente en todo el posterior cine de monstruos que iría surgiendo, y que permanece fiel hasta la trilogía de *Parque Jurásico*.

sión resumida que se montó para exhibir en los colegios. En la versión íntegra aparecía el propio Conan Doyle presentando el film. Por suerte, hace poco se logró restaurar la película en su casi integridad, a partir de una copia encontrada en la República Checa⁸.

O'Brien planeó una secuela para el año siguiente, *Atlantis*, que ofrecería serpientes marinas y mastodontes de blanco pelaje, pero nunca se llegó a hacer. Durante ese tiempo, nuevos proyectos surgieron, así, hacia 1929 planeó versiones de *Frankenstein* (*Frankenstein: or, the Modern Prometheus*, 1818) de Mary W. Shelley y de *El alimento de los dioses* (*The Food of the Gods*, 1904) de H. G. Wells. Durante 1930 y 1931 estuvo rodando *Creation*, pero el film no se llegó nunca a completar. Este proyecto también se conoció como *Jamboree*, y su base recuerda un tanto a la novela *La tierra olvidada por el tiempo* de Edgar Rice Burroughs. Un submarino, tras una tormenta, va a parar a una isla volcánica de Sudamérica; la tripulación, junto a los supervivientes de un yate, descubre un mundo perdido habitado por dinosaurios. Se rodó una bobina en la cual un personaje llamado Hallett

8. Esa copia está disponible en España en DVD, por parte de Divisa, anunciada como "Edición especial coleccionista".



ARRIBA:

Espléndido dibujo publicitario con el gorila Kong encaramado en el Empire State, chica en mano, en uno de los inolvidables momentos que proporcionó a la historia del cine *King Kong*.

(Ralf Harolde) mata un bebé triceratops, y después es atacado por la madre. Esta bobina la dirigió O'Brien con efectos de Marcel Delgado; el proyecto, que iba a dirigir Harry Hoyt, estaba presupuestado en 100.000 dólares, pero fue cancelado. También se rodaron unos planos de la erupción final. El protagonista elegido era Joel McCrea.

Poco después, conoce al documentalista Merian C. Cooper y juntos deciden efectuar una película sobre un gorila gigante: *King Kong* (*King Kong*, 1933), que Cooper co-dirige con Ernest B. Schoedsack. Parece ser que los ejecutivos de la R.K.O. impusieron que la apariencia de Kong no fuese excesivamente humana, que la tendencia estética del gigante fuese más simiesca. Marcel Delgado, ayudante de O'Brien, esculpió una figura que ofrecía una cabeza algo alargada, y se rodaron unas escenas de prueba, en concreto aquellas en las cuales el simio agita el tronco y arroja a los marineros al pozo de las arañas, y la de la lucha contra el tiranosaurio. Tras estas bobinas de prueba, Merian C. Cooper sugirió un aspecto más simiesco aún, y se procedió a una figura con la cabeza más achatada, que sería aquella que fue usada en la película... salvo las dos escenas referidas, que se aprovecharon para ahorrar costes.

La figura de Kong estaba confeccionada con un esqueleto de metal articulado recubierto con goma esponjosa para simular la musculatura; el pelaje fue elaborado con piel de conejo marrón, y la cara se esculpió con látex y otros materiales, que también fue coloreada para tomar la misma textura del resto del cuerpo. Se cree que se fabricaron dos efigies de unos



ARRIBA:

Cartel de *El hijo de Kong*, inmediata respuesta al éxito de *King Kong*.

IZQUIERDA:

La mano de "Konguito" (un modelo mecánico a tamaño natural) amenazando a Helen Mack y Robert Armstrong, la pareja protagonista de *El hijo de Kong*.

cuarenta y cinco centímetros, ambas elaboradas por Marcel Delgado. Una vez finalizado el rodaje, una de las figuras fue desmantelada y el esqueleto se aprovechó para posteriores trabajos; la otra se utilizó para articular al *Hijo de Kong*, con distinto pelaje y musculatura. También se produjo a tamaño natural una cabeza para determinadas tomas cercanas –como una mordisqueando a un nativo–, una mano –sujetando a Fay Wray, o asiendo a la inquilina del hotel que es confundida con la bella– o hasta un pie –triturando otro de los nativos–. Los rugidos de Kong, por cierto, eran una combinación de los de un león y un tigre, superpuestos, y reproducidos al revés. En la película se suponía que el tamaño del simio era de quince metros, pero, dependiendo de los planos y las proporciones, varía. Según se dice, fue decisión del propio Cooper, que pensó que su tamaño "original" no era suficientemente sobrecogedor en Nueva York.

El proceso de rodaje imagen por imagen era muy arduo, e implicaba diferentes problemas. Así, un día, durante la filmación de una escena en la isla, se utilizaron plantas auténticas para conferir mayor realismo a las tomas cercanas de la vegetación; una flor aparecía casi en primer plano, y el rodaje en *stop-motion* ocupó todo un día: durante ese proceso la flor

NEW THRILLS!

NEW ADVENTURE!

NEW ROMANCE.



ROBERT ARMSTRONG · HELEN MACK
FRANK REICHER · JOHN MARSTON
VICTOR WONG · LEE KOHLMAR · ED BRADY
DIRECTED BY ERNEST B. SCHOEDSACK
MERIAN C. COOPER, Executive Producer



IZQUIERDA:

Problemas en el barco. Escena correspondiente al largo prólogo de *El hijo de Kong*. Después de media hora, al fin aparece el mundo perdido, y la película finaliza en media hora más.

PÁGINA ANTERIOR:

¡Nuevas emociones! ¡Nuevas aventuras! Nuevo romance. Cartel de la época para *El hijo de Kong*. La criatura fue mostrada con una pelambrera blanca, para diferenciarla de su progenitor.

se abrió y la toma, una vez finalizada, mostraba de forma ostentosa la planta en un plano cercano floreciendo en muy pocos segundos: demasiado evidente, y hubo que repetir la toma. La pelambrera que cubría el armazón también provocaba problemas, pues al menor toque el pelo cambiaba de posición, y se debía peinar con pulcritud al simio entre toma y toma; algunos planos hubo que repetirlos, pero en la película se conservan momentos que muestran a King Kong como si sufriera un brusco escalofrío⁹.

Las complicadas, complejas y revolucionarias técnicas de trucaje de O'Brien fueron registradas en la Oficina de Patentes de los Estados Unidos en 1933. De igual modo, revolucionarios fueron los efectos sonoros creados por Murray Spivack, que, a inicios del sonoro, inventó una gran cantidad de trucos para incorporar sonidos a las películas y sincronizarlos con las imágenes. El presupuesto total de la película sería de 670.000 dólares de la época, y en su primer fin de semana recaudó 90.000.

Este éxito condujo a una inmediata secuela. Si *King Kong* se estrenó el 7 de abril de 1933 en Estados Unidos, el rodaje de *El hijo de Kong* (*Son of Kong*), comienza el 31 de marzo y acaba el 22 de agosto de ese mismo año: es evidente que confiaban en el éxito, y la secuela se estrena el 22 de diciembre de 1933. Ahora, dirige Ernest B. Schoedsack en solitario.

La figura de este pequeño Kong se efectuó, como ya dijimos, con el armazón de su padre de la película originaria, que fue recubierto con nuevas piezas de goma y piel, en este caso de un color gris claro; además, este Konguito ofrecía un corte de pelo más apurado, por lo cual no sufría los problemas de despeinarse que padecía su padre. En principio, el plan tenía ciertas ambiciones, pero al final los estudios proporcionaron un presupuesto reducido a 250.000 dólares, lo que implicó que muchas ideas previstas se descartasen, y la película quedase reducida de manera radical en su duración, quedando en una escasa hora, de la cual su mitad inicial era un largo prólogo.

9. Este problema es muy habitual en los trucajes por *stop-motion* con muñecos dotados de pelo, como veremos más adelante.

DERECHA:

Fotocromo coloreado de *El bailarín pirata*, anunciado como "El primer musical de bailes en nuevo Technicolor 100 %". La pintura *matte* es debida a O'Brien.



Durante el rodaje de *El hijo de Kong*, O'Brien abandona la película. Se suele apuntar el motivo de ello al precipitado abordaje de este plan con el fin de aprovechar el éxito comercial de la previa, el plantearla sin los objetivos artísticos de la anterior, y el bajo capital con el que se decidió abordar el filme; Obie sería reemplazado por Buzz Gibson, y aunque O'Brien pidió ser eliminado de los créditos, Cooper se negó. Sin embargo, otra razón más para dificultar la vida personal de Willis fue lo acontecido a finales de año, cuando su esposa, Hazel Ruth Collette, disparó contra los dos hijos habidos en su matrimonio con Obie, causándoles la muerte, e intentó suicidarse; no lo logró, pero muy poco después fallecería de cáncer y tuberculosis.

En 1936 consuma los efectos visuales (una hermosísima pintura *matte*) de *El bailarín pirata* (*Dancing Pirate*), de Lloyd Corrigan, hoy recordado por ser el primer musical rodado en su integridad en color y por la participación en un breve papel de Rita Hayworth, cuando aún se hacía llamar Rita Cansino, en compañía del resto de su familia. Durante todo este tiempo, sin embargo, O'Brien trabajará a duras penas intentando llevar a buen puerto ideas que, por uno u otro motivo, no acababan cuajando. Así, en 1939 tiene un proyecto llamado *War Eagles*, que habría de producir para la Metro Goldwyn Mayer. La historia se centra en un historiador, Hiram P. Cobb, que cree que en una región inexplorada del Polo Norte aún existen hoy día vikingos¹⁰; acompañado de un piloto, Jimmy Mathews, descubren la raza perdida, pero el avión es atacado por gigantescas águilas blancas. En un lugar conocido como el Valle de los Antiguos se encontrarán con brontosaurios, triceratops, pterodáctilos y alosaurios, y finalmente conseguirán la ayuda de los vikingos, que, montados sobre las águilas, combatirán los zeplines nazis que atacan Nueva York con un rayo neutralizador de energía. O'Brien y Marcel Delgado, su ayudante, rodaron una bobina de diez minutos en color mostrando un águila montada combatiendo contra un alosaurio. Sin embargo, el inicio

10. Este planteamiento es muy similar al de la posterior producción Disney *La isla del fin del mundo* (*The Island at the Top of the World*, 1974), de Robert Stevenson, basada en una novela del autor Donald Payne *The Lost Ones* (1970), escrita con el seudónimo de Ian Cameron.

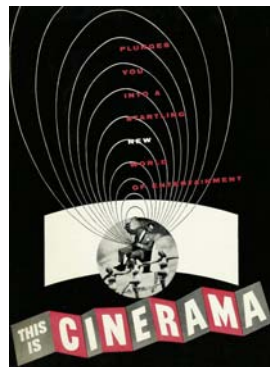
de la Segunda Guerra Mundial frustró todo, aunque más adelante veremos sobre esto.

En 1941 surge el plan de *Gwangi*, sobre vaqueros cazando a lazo dinosaurios, pero de nuevo se frustró. Es de lamentar cómo gran parte de sus ideas no salían a la luz; como muy bien dicen los hermanos Juan Payán en su obra ya mentada: “Los aficionados al cine le consideraban un maestro, pero los productores no parecían compartir esta valoración”.

Sin embargo, en 1949 Obie llevaría a buen puerto una nueva obra, *El gran gorila*, de la cual hablaremos con extensión más adelante. Con todo, los proyectos frustrados se continuarían. En 1950, un nuevo intento de llevar a la pantalla la novela de Wells *El alimento de los dioses* no logra consumarse. Otra idea, no del todo fracasada, pero eliminando a Obie, sería *King Kong vs. Frankenstein* (1961), que acabaría convertida en nada menos que *King Kong contra Godzilla* (*Kingu Kongu tai Gojira*, 1962), de Ishirô Honda.

Mientras, O'Brien aportaba su trabajo técnico a productos como *Esto es Cinerama* (*This Is Cinerama*, 1952), documental destinado a promocionar el nuevo sistema de proyección. También del mismo género era *The Animal World* (1955), de Irwin Allen, pero en esta ocasión consistía en algo más que eso, como más adelante veremos. Y precisamente, después del documental *The Animal World* Obie pasó a formar parte del equipo técnico de *The Black Scorpion* (1957), clásico filme de ciencia ficción de la época dirigido por Edward Ludwig, artesano característico de cine de serie B, que en los últimos tiempos está empezando a gozar de cierta revalorización, en especial con *La venganza del bergantín* (*Wake of the Red Witch*, 1948), película de piratas con John Wayne, que, es curioso, ofrece en su trama un monstruo gigante, en ese caso un pulpo¹¹. En cuanto a *The Black Scorpion*, su única película del género, los efectos especiales fueron debidos a O'Brien en colaboración con Pete Peterson¹²; era una película de bajo presupuesto debida a Amex Productions, lo cual obligó a ambos a filmar la mayor parte de los efectos en el garaje de Peterson y a economizar lo máximo posible. Con todo, los resultados son un gozoso entretenimiento, que, rodado en blanco y negro, adquiere un tono lóbrego y cierto aire documental. Aquí, una serie de movimientos sísmicos hacen brotar de las entrañas de la tierra un grupo de gigantesco escorpiones negros, que asolarán el país de México y su capital. Cabe destacar también una excelente escena en que los protagonistas se internan en un profundo pozo provocado por los seísmos, y donde, amén de los referidos escorpiones, hallarán otras criaturas gigantes, como son una especie de enormes pulgas, del tamaño de un pastor alemán, que atacarán al sempiterno niño metomentodo.

Esta época podría parecer el inicio de una etapa más activa, pues en 1959 es requerido para la co-producción anglo-norteamericana *Behemoth, the Sea Monster/The Giant Behemoth*, co-dirigida por Eugène Lourié¹³ y un no acreditado Douglas Hickox, cinta que toma diversas fuentes como influencia, así la anterior obra de Lourié *El monstruo de tiempos remotos* (*The Beast from 20,000 Fathoms*, 1953), *Japón bajo el terror del monstruo* (*Gojira*, 1954), de Ishirô Honda –respuesta nipona a la previa–; y, en particular, la estructura dramática de los habituales *thrillers* fantacientíficos britá-



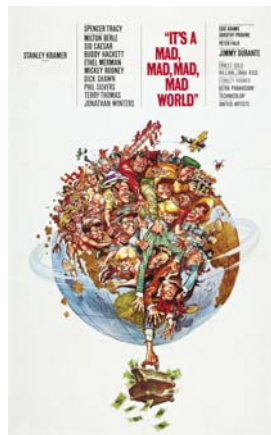
ARRIBA:

Esto es Cinerama. Cartel del mítico documental.

11. Efectos especiales de Howard y Theodore Lydecker. El pulpo, por cierto, sería el que casi una década después robase Ed Wood junto a su equipo para integrarlo al rodaje de su film *Bride of the Monster* [vd: *Bride of the Monster*, 1955].

12. Con él ya había colaborado en *El gran gorila*, y volvería a trabajar en su siguiente película. Aparte de éstas, Peterson participó en la psicotrónica *The Thing with Two Heads* (1972), donde colaboró otro maestro de los trucajes simiescos, un primerizo Rick Baker.

13. Lourié (1903-1991) fue un afamado director artístico. Como realizador efectuó una breve carrera: debutó en 1951 en la serie televisiva *Foreign Intrigue* con diversos episodios, para pasar al cine con el gran éxito de Ray Harryhausen *El monstruo de tiempos remotos* (*The Beast from 20,000 Leagues*, 1953); también dirigió el film de ciencia ficción *The Colossus of New York* (1958), sin efectos por *stop-motion*, diversos capítulos de la serie *World of Giants* (1959) y finalizó su carrera con otro film de dinosaurios gigantes, *Gorgo* (*Gorgo*, 1961).



ARRIBA:

El mundo está loco loco loco: una producción Stanley Kramer.

14. Marcel Delgado merece unas líneas, aunque sean a pie de página. Nació el 16 de enero de 1901 en México, y murió el 26 de noviembre de 1976 en Los Ángeles, California. Debutó en el cine colaborando con O'Brien en *El mundo perdido*, donde está acreditado como "director técnico asociado" e "investigador asociado", y también sería el constructor de modelos. Haría los modelos de la inconclusa *Creation* (1931), y en *King Kong*, *El hijo de Kong*, *Los últimos días de Pompeya* y *El gran gorila* volvió a participar con O'Brien, amén de la última. Aparte de éstas, trabajó en otras producciones que requirieron sus talentos técnicos, así *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*, 1953), de Byron Haskin y *20.000 leguas de viaje submarino* (*20,000 Leagues Under the Sea*, 1954), de Richard Fleischer, para las cuales efectuó las miniaturas sin ser acreditado, y en la curiosa *Dinosaurius!* [TV: *Dinosaurio*, 1960], de Irvin S. Yeaworth Jr., todo un clarísimo precedente de *Parque Jurásico*, efectuó el modelo de dinosaurio animado por Tim Barr, Wah Chang y Gene Warren. Finalmente, volvió a hacer las miniaturas, sin acreditación, en *Viaje alucinante* (*Fantastic Voyage*, 1966), de nuevo para Fleischer.

nicos del momento, antes que de las películas de ciencia ficción de temática nuclear norteamericanas típicas de la época. En efecto, aquí tenemos una gozosa *monster movie* muy bien conducida, con un reparto ejemplar, y que exhibe a la criatura avanzada la trama; en los planos acuáticos iniciales se tratará de una marioneta no del todo conseguida, pero cuando el dinosaurio pase a tierra firme será concebido por muy gratos efectos de *stop-motion* debidos a la magia de Willis O'Brien; el clímax final mostrará en excelentes tomas submarinas a la criatura por medio del proceso imagen a imagen, con una convicción ejemplar.

Resulta irónico que en 1960 Irwin Allen decida producir y dirigir una nueva versión de *El mundo perdido* y se acuerde de Willis O'Brien, si bien uno especula que sólo lo hizo con intenciones de otorgar prestigio a su producción, y el gran técnico permanecería más bien a la sombra del proyecto. Siendo Obie experto en la animación por *stop-motion*, la película, empero, muestra a los dinosaurios creados mediante la "caracterización" de animales auténticos –iguanas, lagartos y demás bichos más o menos grotescos con aletas artificiales aplicadas sobre sus cuerpos– y su aumento mediante lentes o doble proyección. Así, O'Brien figurará en los créditos como "técnico de efectos", y la labor de efectos fotográficos especiales correspondería a L. B. Abbott, James B. Gordon y Emil Kosa Jr., cuyos resultados son por completo decepcionantes.

Con todo, la decepción que supone la película no es sólo por sus chapuceros efectos especiales, algo disculpable si se percibiera una producción barata pero efectuada con cariño y respeto, sino por la evidente muestra de desidia y falta de entusiasmo que exhibe el producto, amén del pésimo estilo en la realización de Allen (inteligente productor pero flojo artista), falta de garra, brío y evolución dramática.

Al menos, Allen volcó la atención del proyecto en un reparto glorioso –destacando en particular el magistral Claude Rains, como un huraño y creíble profesor Challenger, pese a que su estatura y volumen corporal en nada se asemejan a lo descrito por Conan Doyle–, lo cual es única y exclusivamente el interés que pueda ofrecer esta pequeña y fallida película de monstruos prehistóricos, cuya intención era, si el film disfrutaba de éxito, ofrecer una secuela, con un dinosaurio suelto en una ciudad moderna. La escasa atención que se le prestó impidió esta continuación.

La última labor en el cine de Willis O'Brien es en la práctica tan simbólica como en la previa. En 1963 otro productor megalómano, Stanley Kramer, estrena la comedia "definitiva" –ésas, al menos, eran sus intenciones– con *El mundo está loco, loco, loco* (*It's a Mad Mad Mad Mad World*), y en esta alocada producción llena de persecuciones se le adjudicó a Obie la labor de dirigir los efectos visuales; las miniaturas (esa escalera gigante balanceándose de un lado a otro) correrían a cargo de un viejo amigo, Marcel Delgado¹⁴, y la creación de éstas sería de un joven genio que brillaría con luz propia en el campo del *stop-motion*, Jim Danforth.

Durante el rodaje de *El mundo está loco, loco, loco*, la tarde del 8 de noviembre de 1962, Willis O'Brien siente un ligero dolor en el pecho, que imputa a una indigestión, y decide volver pronto a casa; por la noche, sentado ante la televisión, morirá de un ataque al corazón.

La historia del cine fantástico y de ciencia ficción tiene, entre otros muchos, un nombre grabado a fuego: Ray Harryhausen. Alumno aventajado de Willis O'Brien (creador de los efectos especiales de *King Kong*), Harryhausen es el creador que mejor ha fusionado en el cine los conceptos de técnica y arte, por medio de sus trucajes llenos de magia e ilusión.

Tras colaborar con su maestro O'Brien en *El gran gorila*, Harryhausen abordó en los años cincuenta el clásico cine de ciencia ficción de la época, con títulos como *El monstruo de tiempos remotos*, *The Earth vs the Flying Saucers* o *Twenty Million Miles To Earth*. Pero fue después cuando captó el corazón de los aficionados al *fantastique* con sus diversos ciclos temáticos, como la trilogía de Simbad, el díptico helénico conformado por *Jasón y los argonautas* y *Furia de titanes*, su serie de adaptaciones literarias, con *La isla misteriosa* a la cabeza, o su única incursión en la Hammer con *Hace un millón de años...*

Por estas páginas desfilarán cíclopes, esqueletos vivientes, arpías, gorgonas y caballos alados, abejas y pollos gigantes, platillos volantes, submarinos futuristas, tiranosaurios, gorilas, gigantes y enanos, gusanos lunares y otras muchas criaturas, en un recorrido por la obra de un artista único, representante de una forma de entender el cine que hoy ha desaparecido. Se acompaña, además, una completa y valiosa información sobre los proyectos no realizados de este inigualable genio llamado Ray Harryhausen.

