

Vertigo. Revista de cine

(Ateneo da Coruña)

Título:

La mosca y la tienda de los horrores: dos modos de acercamiento a un género y dos formas de concebir el remake

Autor/es:

Nogueira, Xosé

Citar como:

Nogueira, X. (1993). La mosca y la tienda de los horrores: dos modos de acercamiento a un género y dos formas de concebir el remake. *Vértigo. Revista*
Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42973>

Copyright: Todos los derechos reservados.

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:





LA MOSCA Y LA TIENDA DE LOS HORRORES: DOS MODOS DE ACERCAMIENTO A UN GENERO Y DOS FORMAS DE CONCEBIR EL "REMAKE"

XOSE NOGUEIRA

Hoy por hoy, a nadie se le escapa que si hay un campo del cine especialmente frecuentado a lo largo de la última década por ese uso -que no en pocas ocasiones a devenido en abuso- que hemos dado en llamar *remake*, ese no es otro que el del cine fantástico; sobre todo si entendemos el término -cosa que aquí se hará- en su acepción más amplia y elástica⁽¹⁾. Este hecho parece haber generado un cierto clima de aversión hacia esta parcela cinematográfica por parte de algunos sectores de la crítica más "seria", que manejan de forma recurrente ideas como "la progresiva infantilización del género", "la ausencia de ideas y agotamiento temático", "la trivialización de historias de comprobada eficacia" y un largo etcétera. Aún reconociendo que son numerosos los ejemplos en los que pueden apoyarse tales opiniones, conviene matizar algunos aspectos.

En principio porque el *remake* no es un hecho característico de los últimos años, antes bien, su historia ha corrido en paralelo con la del mismo cine. Además, es constatable que el momento actual no es -en absoluto- el más prolífico en lo que a producción de *remakes* se refiere, a pesar de la atmósfera creada apuntando en sentido contrario. En todo caso, bien entendido no constituye bajo ningún punto de vista una práctica indigna o bastarda, basada en la mera repetición de personajes y situaciones (otra cosa -y tampoco siempre- sería detenernos en la práctica de las secuelas). En un artículo sobre el tema, José Enrique Monterde ya establecía un oportuno nexo con la tradición del mundo del arte (pictórico, escultórico, musical o literario) donde, a pesar de la importancia de los caracteres de originalidad, singularidad y autenticidad, "el concepto de *rehecho* carece prácticamente de sentido en beneficio de la idea de versión" (2). Esto se hace evidente si pensamos en la infinidad de Anunciaciones o Pasiones -por ejemplo- realizadas a lo largo de la Historia del Arte (a nadie se le ocurre considerar a la última como *remake* de la anterior). En el mismo artículo, Monterde también señala la equivalencia en los intereses económicos que han impulsado la creación en ambos casos: "la dependencia del retratista de la Corte de sus amos no es menor -ni mucho menos- que la de cualquier cineasta respecto al más tirano de los productores". Será, pues, el talento del artista (pintor, escultor, cineasta...) el que facilite la posibilidad de llevar a cabo la revisitación (que no repetición) de un determinado tema dotada de valores propios, independientemente de cualquier otro condicionamiento previo.

Se defiende aquí, como es obvio, una concepción del *remake* en el sentido literal del término, es decir, como una práctica que permite una relectura o una reelaboración coherente; incluso -si se quiere- una réplica al modelo original. Es entonces cuando el *remake* se manifiesta como algo no sólo lícito y defendible sino también necesario y pertinente por enriquecedor (cosa que el lector comprobará en este número). Lo contrario, es decir, la banalización y la incoherencia misma de la repetición (aunque sea de "luxe") hacen del *remake* impersonal una manifestación molesta, inoportuna e innecesaria, a no ser desde un punto de vista meramente comercial.

Pero volvamos al tema de estas líneas. A la hora de abordar brevemente el asunto del *remake* dentro del fantástico las opciones que se presentan son múltiples y variadas, ninguna -en principio- menos válida que otra. Y una opción como otra cualquiera

puede ser tomar como punto de partida dos clásicos de la serie B realizados a finales de los 50 de naturaleza e intenciones aparentemente muy distintas entre sí y reparar en las respectivas plasmaciones que han tenido casi treinta años después. Nos estamos refiriendo a THE FLY (1958, Kurt Neumann) -revisitada por David Cronenberg en 1986- y THE LITTLE SHOP OF HORRORS (1960, Roger Corman) -de la que Frank Oz realiza una versión también en 1986-.

Hemos convenido que los dos modelos originales guardan entre sí sustanciales diferencias, lo cual no es del todo cierto, ya que a nivel general ofrecen diversos puntos en común. Veamos algunos:

-ambos se constituyen (cada uno a su manera y a niveles diferentes) en exponentes típicos del marco en el que todavía se desenvolvía el género por aquel entonces, es decir, la Serie B (3). Una expresión cinematográfica que desde los años 30 se había caracterizado por la presencia en su seno de solventes equipos dirigidos habitualmente por cineastas de oficio que sabían adaptarse perfectamente a los pocos medios de que disponían, a los códigos del género y a los gustos del público que lo frecuentaba;

-en este sentido, tanto Corman como Neumann constituyen buenos ejemplos de la problemática que con respecto al "fantástico" expone Gérard Lenne a propósito de la noción de género en relación a la noción de autor, en la que se plantea en qué medida un técnico competente, siguiendo paso a paso el "plan" del género, es capaz de realizar un excelente film e incluso una obra maestra (4);

-por otra parte, las dos películas originales ofrecen generosas dosis de humor negro, aunque de manera diferente: la abierta y continua utilización en THE LITTLE SHOP... deviene presencia soterrada en THE FLY, si bien no tanto como para que algún analista encuentre en este último film un claro regocijo en el humor característico de la factoría Corman (5);

-destaca, por último, el hecho de que ambas obras manejan sin tapujos el concepto de mezcla/convivencia de géneros -del que ahora tanto se habla- como punto de partida.

1. DE "MOSCAS"

Adaptación de una narración corta de George Langelann, LA MOSCA realizada por Kurt Neumann constituye una buena muestra del cine fantástico norteamericano que se realizaba en los últimos años 50. Por un lado se inscribe a su manera en ese cine con/de monstruos que desde los primeros años de la década se había ido imponiendo en

(1) No es éste el lugar apropiado para ponernos a indagar sobre la verdadera naturaleza de lo fantástico, tema que ha suscitado variadas reflexiones y teorizaciones plasmadas en una abundante literatura. Obras de fácil acceso por lo general suelen ser las de M. Schreider, Roger Callois, Bioy Casares, Todorov, Louis Vax, Gérard Lenne o René Prédal, entre otros.

(2) El *remake*. El eterno retorno. DIRIGIDO POR, n.º 112; pág. 21

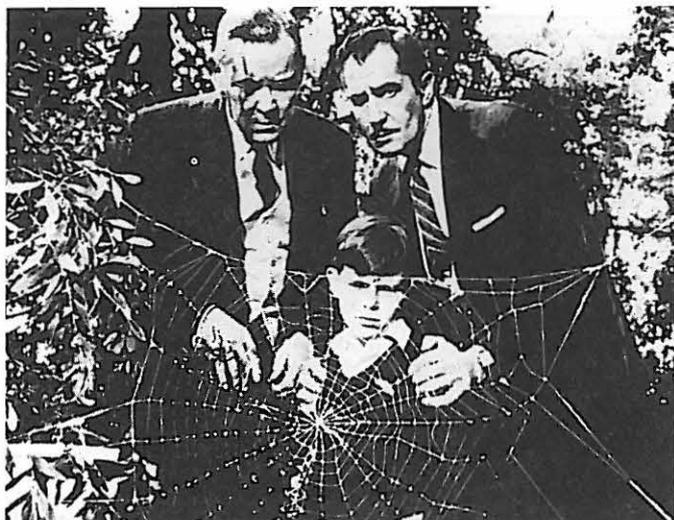
(3) Si bien hay que recordar que aquel era un momento sumido en una cierta confusión. Todavía perduraba la resaca producto de las transformaciones producidas por dos hechos significativos: la irrupción de la TV y los decretos antimonopolio establecidos a principios de los años 50. Los nuevos mercados surgidos de esas circunstancias fueron aprovechados por las producciones de bajo presupuesto apoyándose en un tema que a lo largo de la década se había hecho popular: la ciencia-ficción. Con la llegada de los años 60 se producirá un nuevo giro en la situación y el cine fantástico comienza a conquistar un territorio en la serie A (tendencia progresiva hasta hoy).

(4) El cine fantástico y sus mitologías. Anagrama, Barcelona, 1974; págs. 147-148.

(5) JOHN BAXTER: Science Fiction in the Cinema. A.S. Barnes & Co., New York, 1970; pág. 138.

(6) Con películas como EL MONSTRUO DE LOS TIEMPOS REMOTOS (The Beast from 20.000 Fathoms, 1953) de Eugène Lourie o LA HUMANIDAD EN PELIGRO (Them!, 1954), servida por Gordon Douglas.

(7) Valgan como ejemplos TARANTULA (1955, Jack Arnold), THE BLACK SCORPION (1957, Edward Ludwig), THE DEADLY MANTIS (1957, Nathan Juran) o la ya mencionada THEM!.



LA MOSCA (The Fly, 1958) de Kurt Neumann



LA MOSCA (The Fly, 1986) de David Cronenberg

(8) Es decisiva, en este sentido, la aparición en 1957 de un film como LA MALDICION DE FRANKENSTEIN (The Curse of Frankenstein, Terence Fisher), que significa una repentina inversión de los términos con los que el mito había sido planteado en los años 30.

(9) Reseñar el llamativo contraste entre los tonos cálidos que pueblan la casa y el ámbito verde-azulado del laboratorio (lugar en el que la normalidad va a ser rota).

(10) De forma semejante a como sucedía en EL INCREDIBLE HOMBRE MENGUANTE (The Incredible Shrinking Man, 1957) de Jack Arnold, película por la que significativamente David Cronenberg ha expresado su interés en alguna ocasión, señalando que el largo y doloroso proceso de transformación que sufre Brundle en su versión de LA MOSCA tiene bastante que ver con el del protagonista del film de Arnold.

(11) Ob. cit., págs. 22-34

el terreno de la Ciencia-Ficción (en plena eclosión por entonces: el final de la guerra, el miedo al holocausto nuclear y las primeras noticias sobre OVNIS tiene bastante que ver con ello) merced a la iniciativa de la Warner⁽⁶⁾, y en el que los insectos jugarán un papel importante⁽⁷⁾.

Por otra parte, se incorpora al renacimiento que en aquel momento esta experimentando el Terror (después de bastantes años de ostracismo) por una serie de causas: la renovación que había impulsado la productora británica Hammer Films⁽⁸⁾ -a la que no es ajena la productora de Roger Corman-, el creciente auge de los "Monster-Show" televisivos y la irrupción de diversas novedades técnicas que por entonces tiene lugar (el color, las 3-D, la sofisticación en las técnicas de maquillaje, etc.).

De esta manera, la película conjuga a perfección CIFI y Terror planteando una historia articulada en base a una serie de principios argumentales ya clásicos, retomando el tema del científico que arrasado por su afán experimentador transgrede las consabidas leyes natural y divina ("creo que estás jugando a ser Dios", le espetó su

esposa en determinado momento a André), pagando por ello al sufrir en su propia carne los efectos de sus experiencias (con lo que, de paso, el film se inscribe a su vez en la tipología del monstruo creado en el laboratorio).

La narración (un flash-back acompañado de prólogo y epílogo) se desarrolla con una eficacia y transparencia modélicas, gracias a una controlada puesta en escena acompañada de una planificación entendida en el sentido pleno del término, es decir, siempre significativa. Valga como muestra la secuencia de la conversación entre François y su cuñada Hèlene en la habitación de ésta. En el juego del plano-contraplano ella aparece individualizada en el encuadre (sabemos que François está enamorado de ella; su mirada es deseante), mientras que cuando él habla ambos aparecen en pantalla (Hèlene ve en François a su cuñado y amigo).

La elegancia en la composición del encuadre (la estructura triangular es utilizada con frecuencia en las escenas de grupo), el estudio en la distribución de la luz y la selección de colores⁽⁹⁾ constituyen un pequeño tratado de claridad compositivo-narrativa, todo ello apoyado en el hábil trabajo realizado con la banda sonora (maullidos del gato perdido en el espacio; gritos de socorro en la tela de araña).

Nos encontramos, pues, ante un film pulcro, perfectamente equilibrado no sólo en la puesta en escena sino también en el diseño de personajes (reparemos en el contrapunto humorístico que ofrece Emma, la sirvienta) y en la escritura de diálogos (trascendentes, neutros o irónicos según el momento). Al respecto habría que añadir el dominio por parte de Neumann del sentido de la progresión (con ideas como la de retardar la visión de André transformado) en medio de un contexto en el que llama la atención la ausencia de concesiones fantásticas en la presentación de los personajes y su entorno familiar, lo que hará todavía más angustiosa la situación del protagonista⁽¹⁰⁾. Situación en que un objeto, la pizarra del laboratorio, funcionará como referente dramático revelándonos progresivamente los efectos de la mutación.

Una buena muestra, en definitiva, de las estructuras y constantes que para el ya nombrado G. Lenne deben estar presentes en toda película "fantástica", a saber a) la monstruosidad; b) la intrusión de a-normalidad en la normalidad y c) la necesidad del miedo⁽¹¹⁾.

Por su parte, la versión realizada por David Cronenberg en 1986 reconduce la historia por caminos muy distintos, configurándose como un verdadero *remake-remodel* en



LA TIENDA DE LOS HORRORES (Little Shop of Horrors, 1986) de Frank Oz

el que el cineasta canadiense vuelve a verter sus turbulentas obsesiones ⁽¹²⁾. Como no es cuestión de reincidir aquí en una confrontación entre ambas versiones que otros ya realizaron en su día ⁽¹³⁾, nos fijaremos solamente en algunos aspectos llamativos.

Y es que el cine de los años 80 no tiene nada que ver con el que se realizaba treinta años atrás. Ahora la mostración es completa, detallada, eliminándose la anterior dialéctica entre lo oculto y lo mostrado. De manera que el proceso de mutación que en el film de Neumann nos iba revelando la pizarra es ahora sustituido por una metamorfosis que a su vez también tendrá varias fases: a) euforia; b) degeneración física; c) angustia y d) pérdida de entidad humana ⁽¹⁴⁾. Es decir, el sentido de la progresión dramática tiene su equivalente en LA MOSCA/86 en el cambio progresivo de registro que percibimos en el protagonista y el decorado que lo rodea. A su vez, el ordenador -que va ofreciendo respuestas analíticas a Brundle sobre su proceso- sustituye a la pizarra como elemento revelador de los efectos de la mutación (en cierto momento ya no reconoce la voz de un Brundle cada vez más Brundle-mosca).

Hemos mencionado la metamorfosis. En efecto, lo que en LA MOSCA/58 consistía en un simple intercambio accidental de miembros (o lo que en el cine clásico de terror era la presencia de un proceso ya consumado -ya fuesen licántropos, mujeres pantera, vampiros o zombies-) se convierte en manos

de Cronenberg en el alucinante diario (ahora en progresión lineal, no en flash-back) de una vivencia que no sólo conduce a la locura, sino que -y aquí reside su aspecto más trágico- impone de forma inexorable la naturaleza brutal del insecto a la identidad humana. Pero Cronenberg todavía irá más allá ideando la fusión final de Brundle-mosca con la cápsula de teletransportación -con la máquina-, dando lugar a un ser (?) que ya no sabemos (o no podemos) definir. Una vuelta de tuerca del todo coherente proviniendo del adalid de la Nueva Carne ⁽¹⁵⁾.

Como vemos, el asunto base le venía de perlas al bueno de David para desarrollar con detalle las constantes de su peculiar universo temático: la pulsión sexual, la enfermedad como ser vivo que crece en nuestro interior, la descomposición de la carne (materia orgánica de la que depende nuestra conciencia) y, en fin, los límites de lo propiamente humano ⁽¹⁶⁾. Terror psicossomático puro y duro puesto en escena con una austeridad sorprendente (diseñando una nítida estructura en la que música, imagen y palabras conforman un denso tapiz) en medio de una atmósfera sofocante y enfermiza, bajo una mirada irremediabilmente pesimista.

2. DE "PLANTAS"

LA PEQUEÑA TIENDA DE LOS HORRORES (The Little Shop of Horrors, 1960) es quizá el título emblemático de la

(12) Es conocida su intención de apartarse de todo ejercicio de *remake* que obedezca a motivos puramente comerciales (recordemos que en su día rechazó la oferta para hacer uno de EL GOLEM).

(13) Ver JOSE MARIA LATORRE: *El cine fantástico*. Publicaciones Fabregat, Barcelona, 1987; págs. 479-483.

(14) Cuando comienza a tener lugar el hecho fundamental, la transformación y corrupción del cuerpo, el espejo juega un papel importante: es el medio por el que Seth Brundle constata el extrañamiento respecto a su propio cuerpo, irrumpiendo entonces lo siniestro tomado en un sentido plenamente freudiano (aquello que emerge y debiera permanecer oculto).

(15) Inquietudes semejantes parecen ocupar a la facción más hard del último cine japonés. Véase si no el AKIRA de Katsuhiro Otomo, al que se han sumado recientemente los dos TETSUO de Shinya Tsukamoto.

(16) Parece oportuno recuperar aquí las palabras que al respecto escribió Luis Martín Arias: "El cine de Cronenberg engancha a la perfección con una preocupación totalmente contemporánea, aquella que concibe la enfermedad como rebelión del propio cuerpo. Frente al concepto decimonónico de "bacilo", es decir del agente exterior que infecta el cuerpo invadido, el siglo XX ha acuñado la idea de "cáncer": es nuestro cuerpo el que nos traiciona (...) la materia orgánica parece, de este modo, rebelarse contra la mente consciente". (Escritos-42, Filmoteca Caja Popular, 1990).



Foto publicitaria de LA MOSCA (The Fly) 1958

(17) Los interesados en conocer los entresijos en los que se vieron envueltos tanto la concepción como el rodaje del film, encontrarán abundante información en la autobiografía dictada por Corman al articulista Jim Jerome **Como hice cien films en Hollywood y nunca perdí un céntimo**; Laertes, Barcelona, 1992, págs. 93-104.

(18) "Lo importante es que los elementos subversivos no enturbien la narración cinematográfica, que no hagan perder a la película sus valores como entretenimiento (...) El mensaje es, simplemente, algo que la gente puede llevarse de propina, pero que en ningún momento tiene que devaluar el propósito comercial de la obra". (Corman en una entrevista concedida recientemente a Jordi Costa; FANTASTIC MAGAZINE, N.º9, pág. 23).

(19) Ob. cit. en nota (16), pág. 94.

manera de hacer de Roger Corman -considerado por muchos el monarca del cine de serie B- quien conforma, junto con William Castle y Gordon Lewis, la tríada cuando menos más curiosa del género por aquella época.

Convertida en *cult movie* por una serie de factores sobradamente conocidos (rodada de una tirada en un par de días a partir de una apuesta con el ridículo presupuesto de 35.000 dólares, aparición de un jovencísimo Jack Nicholson en la famosa secuencia del dentista, etc.)⁽¹⁷⁾, esta pequeña película es una delirante fantasía sobre las vicisitudes de un pobre infeliz que se ve obligado a matar para alimentar a una planta carnívora nacida de su afición a experimentar cruces con semillas poco recomendables.

Dentro de la filmografía de Corman, LITTLE SHOP OF HORRORS forma parte de una trilogía que completan UN CUBO DE SANGRE (A Bucket of Blood, 1959) y CREATURE FROM THE HUNTED SEA (1960), con la que el director pretendió -y consiguió- subvertir los elementos del cine de horror y jugar con ellos, dando lugar a un film tenebroso a su manera, cínico y ciertamente divertido, sentando los principios de un sub-género, la "comedia negra de terror"

(en palabras del propio Corman), que hoy en día cuenta con más predicamento que nunca. En toda esta maniobra aparece como fundamental la intervención como guionista de Chuck Griffith, el primer escritor de Corman y hombre que siempre comprendió a la perfección sus planteamientos de producción.

Del entendimiento entre estos dos personajes surge esta farsa cáustica de latente voluntad subversiva -aunque sin pasarse⁽¹⁸⁾- que no deja títere con cabeza. La sátira cae sin piedad sobre un gran número de elementos propios de cierta cultura norteamericana contemporánea, desde el matriarcado yanqui (con la omnipresente madre castradora) hasta las series televisivas de detectives, pasando por la institución familiar, la represión sexual, los inmigrantes del este europeo, las asociaciones de cualquier tipo que tanto proliferan en los USA y muchas cosas más.

Resulta así mismo interesante en esta cinta la oportunidad de poder ver aglutinadas las que el mismo Corman consideraba características básicas de su estilo: "Tramas idiosincráticas elaboradas sobre la premisa de lo siniestro; movimientos de cámara ágiles y cortantes; composiciones en profundidad; personajes originales y bien dibujados, e interpretaciones convincentes del elenco de actores Corman (...) rodajes intensos y dinámicos"⁽¹⁹⁾.

El caso es que la frescura, la voluntad distanciadora y -por qué no- la mala leche contenidas en la película encontraron enseguida un público calurosamente receptivo (sobre todo en los ambientes universitarios) al que pronto se unieron ciertos sectores de la crítica, convirtiéndose su visionado en los pases de medianoche en casi un deber a lo largo de los años para todo cinéfilo que se preciase de tal.

Lo cierto es que el asunto no quedó ahí y años después se llevó a cabo una versión musical off Broadway cortesía de Howard Ashman y Alan Menken⁽²⁰⁾ que -en vista del éxito obtenido- fue llevada a las pantallas en 1986 por Frank Oz, hombre formado profesionalmente en el taller de Jim Henson, con quien co-dirigió la deliciosa CRISTAL OSCURO (The Dark Crystal, 1982). También había participado como supervisor en los rodajes de EL IMPERIO CONTRAATAACA y EL RETORNO DEL JEDI, además de dirigir THE MUPPETS TAKE MANHATTAN (1984), la tercera aparición cinematográfica de los famosos muñecos del añorado Henson.

Se da así una curiosa circunstancia que en su momento no pasó desapercibida: el hecho de que un hombre como Roger Corman, metido en los últimos años a director de

exploitation movies, haya asistido (suponemos que con satisfacción) a una curiosa inversión de términos en la que el Hollywood más adinerado desembolsa una enorme cantidad de dólares (treinta millones, dólar arriba o abajo) para proponer una versión del divertido resultado de su apuesta. Ironías del destino, sin duda.

Paradojas aparte, constatamos que el *remake* a cargo de Oz resulta un film difícil de etiquetar (como es habitual hoy en día) que bascula entre el musical más loco y una fantasía desbocada servida por unos notables efectos especiales. De lo que no cabe duda es que esta TIENDA DE LOS HORRORES/86 es un típico ejemplo de *remake* realizado en base al trasvase de géneros, en el que la musicalización de films no musicales -previo paso por Broadway en muchas ocasiones- suele ser una de las prácticas preferidas (la nómina de ejemplos en este sentido es particularmente extensa). Aunque, claro, esto es cierto sólo en parte, ya que el otro pilar genérico en el que se apoyaba el film de Corman -la comedia en su variante más negra- se mantiene aquí en gran medida (si exceptuamos el desenlace final; una lástima). También ahora las referencias mordaces se suceden: la revista "*Better Homes and Gardens*", la comedia rosa, el puritanismo de la clase media, los reportajes televisivos... Ningún elemento está incorporado de forma casual. El estupendo detalle de que sea precisamente Vincent Gardenia el que interprete al dueño de la floristería (Mushnick) corrobora lo dicho.

Punto y aparte merecen los números musicales, en los que Ashman (que también firma el guión) y Menken dieron rienda suelta a su enorme talento y fina ironía. Continuando la mejor tradición de la opereta, desprecian cualquier prejuicio musical, combinando todo tipo de registros sonoros desde lo cómico a lo rockero (pasando por el *girl-group* tan genuino de los *fifties* o por la balada melosa y romántica ejecutada a dúo). Construyen así un musical "*en el sentido más estricto -y noble- del término: la música no sólo inspira alambicadas coreografías entreveradas de cristalino humor, sino que se erige en inteligente soporte del conflicto narrado en el film*", palabras de Jordi Costa en referencia a LA SIRENITA que podemos trasladar íntegramente aquí ⁽²¹⁾.

La cuidada producción y un magnífico sentido del ritmo por parte de Frank Oz contribuyen a redondear una película que también ha pasado a ser, por méritos propios, un film de culto en determinados círculos. Por desgracia, después de tan prometedores inicios la carrera de Frank Oz entró en un período de estancamiento que comienza a parecer definitivo; basta con echar un vistazo a "joyas" del calibre de UN PAR DE SEDUCTORES (*Dirty Rotten Scoundrels*, 1989) o SIRENAS (*Mermaids*, 1990), de cuyo rodaje -para más inri- fue despedido en esta última. Definitivamente, le sentaba mucho mejor el fantástico.

XOSE NOGUEIRA

(20) Dos de los artífices en la profunda renovación y posterior relanzamiento artístico de la Walt Disney Pictures promovido a partir de 1984 por Jeffrey Katzenberg. Ambos compusieron las canciones de LA SIRENITA (*The Little Mermaid*, 1989), ALADDIN (1992) y LA BELLA Y LA BESTIA (*Beauty and the Beast*, 1991).

(21) DIRIGIDO POR, n.º 187, pág. 30.



LA MOSCA
(*The Fly*, 1986)