

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Las películas del ciclo

Autor/es:
Aguilar, Carlos; Aldarondo, Ricardo; Bernardo, José Manuel; La Torre Murgiondo, José M^a

Citar como:
Aguilar, C.; Aldarondo, R.; Bernardo, JM.; La Torre Murgiondo, JM. (1991). Las películas del ciclo. Nosferatu. Revista de cine. (6):74-99.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/43312>


Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



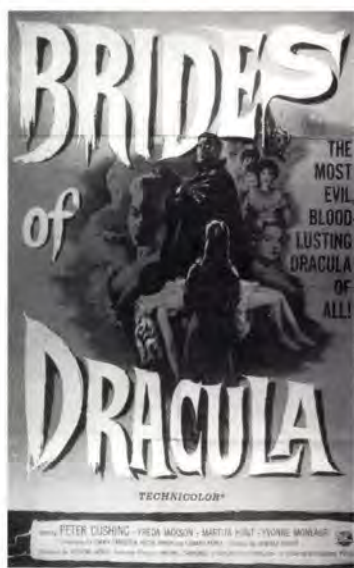
donostiakultura.com



**Las películas
del ciclo**

**Carlos AGUILAR
Ricardo ALDARONDO
José Manuel BERNARDO
José M^a LATORRE
Pello MURGIONDO**

- **Extraño suceso** (**So Long at the Fair**, 1949)
- **Chantaje criminal** (**The Last Page**, 1951)
- **Drácula** (**Dracula**, 1957)
- **El perro de Baskerville** (**The Hound of the Baskervilles**, 1958)
- **Las dos caras del Doctor Jekyll** (**The Two Faces of Dr. Jekyll**, 1959)
- **Las novias de Drácula** (**The Brides of Dracula**, 1960)
- **El fantasma de la Opera** (**The Phantom of the Opera**, 1961)
- **Sherlock Holmes y el collar de la muerte** (**Sherlock Holmes und das Halsband des Todes**, 1962)
- **La leyenda de Vandorf** (**The Gorgon**, 1963)
- **Drácula, Príncipe de las Tinieblas** (**Dracula, Prince of Darkness**, 1965)
- **S. O. S., el mundo en peligro** (**Island of Terror**, 1965)
- **El cerebro de Frankenstein** (**Frankenstein Must Be Destroyed**, 1969)



Extraño suceso

(*So Long at the Fair*, 1949)

Ficha técnica

So Long at the Fair. Inglaterra, 1949 (distribuida en 1950). **Co-director:** Anthony Damborough. **Producción:** Betty E. Box, para Gainsborough, Londres. **Director de producción:** Billy Boyle. **Guión:** Hugh Milles, Anthony Thorne, según la novela de este último. **Fotografía:** Reginald Wyer. **Música:** Benjamin Frankel. **Director artístico:** Cedric Dawe. **Maquillaje:** George Blackler. **Efectos especiales:** Bill Warrington, Leslie Bowie. **Montaje:** Gordon Hales. **Intérpretes:** Jean Simmons, Dirk Bogarde, David Tomlinson, Honor Blackman, Cathleen Nesbitt, Felix Aylmer, Betty Warren, André Morell.

Argumento: Dos jóvenes ingleses, Johnny Barton y su hermana Victoria, viajan a París para visitar la Exposición Universal de 1889. El desaparece misteriosamente, al tiempo que los dueños del hotel quieren hacer creer a la chica que ha llegado sola.



La séptima película en la filmografía de Fisher estuvo co-dirigida por Anthony Damborough, quien había ejercido ya de productor en dos de sus films anteriores. Hoy sigue siendo uno de los pocos puntos de luz en la primera etapa de Terence Fisher: las películas que realizó antes de comenzar su fructífera etapa de colaboración con la *Hammer* continúan siendo difíciles de rastrear y constituyen la parte más oscura de su trabajo, época de aprendizaje y afianzamiento que no tomó vigor propio hasta que se asentó en la peculiar productora. **Extraño suceso** es también lo primero que se estrenó de Fisher en España, aunque no abrió las puertas a la continuación de una obra que fue apareciendo de forma intermitente y con grandes lagunas.

El planteamiento recuerda inevitablemente al fascinante filme de Alfred Hitchcock **Alarma en el expreso**: una persona desaparece y su compañera es objeto de un complot para hacerle creer que no ha llegado en compañía de nadie. Los paralelismos no van más allá de la situación de una mujer sola frente a un mundo apacible que se vuelve de pronto contra ella, llegando a dudar de su propia estabilidad mental. Pero a Fisher, como a Hitchcock, le interesa más la conversión de una atmósfera real y reconocible en un clima de inquietud con ribetes de pesadilla, que el simple desentrañamiento argumental del quién y por qué trata de enloquecer a la muchacha. Aparentemente estamos ante un vulgar relato de misterio que sólo da valor a su solución, pero Fisher, sin lograr resultados espectaculares, sí consigue, al menos, transmitir un suave pero efectivo desasosiego a partir de los acontecimientos extraídos de la novela de Anthony Thorne. No utiliza estridencias para ello, sino una evolución lenta y mesurada desde el París festivo y luminoso del comienzo hasta el tono subterráneo y oscuro del último segmento, desde la juventud despreocupada e inocente de la protagonista hasta el sentimiento de angustia que la va invadiendo, y la aleja progresivamente de la realidad, hasta que su único contacto con su vida inmediatamente anterior se materialice en la figura de un jovencísimo Dirk Bogarde.

Ya hay en **Extraño suceso** algunos puntos de contacto con el estilo que afianzaría posteriormente Fisher. La ubicación de la historia en el siglo XIX ya es un detalle de ambientación. Pero también figura el contraste entre el Bien y el Mal. La pareja inocente frente a los sibilinos personajes que regentan el hotel; el ambiente receptivo de la ciudad contra el carácter insolidario y egoísta de sus habitantes. El mismo hotel se convierte en un ogro amenazador, desde la suntuosidad acogedora que brinda al principio hasta el laberinto de habitaciones desaparecidas en que se convierte gracias al punto de vista que Fisher sabe exponer sutilmente, moviendo la cámara sin descanso, no para hacer alardes, sino para seguir de cerca a los personajes, transmitiendo una mezcla de elegancia e inquietud. Sin traspasar el clasicismo, manteniéndose a cierta distancia de lo fantástico, y con el melodrama bien presente, **Extraño suceso** se convierte en un conjunto de intenciones apreciablemente expuestas.

R. A.

Chantaje criminal

(*The Last Page*, 1951)

Ficha técnica

The Last Page. Inglaterra, 1951 (distribuida en 1952). **Producción:** Anthony Hinds, para Hammer-Lippert, Londres. **Guión:** Frederick Knott, sobre una obra de James Hadley Chase.

Fotografía: Walter Harvey. **Música:** Frank Spencer. **Montaje:** Maurice Rootes.

Intérpretes: George Brent, Diana Dors, Marguerite Chapman, Raymond Huntley, Peter Reynolds, Eleanor Summerfield, Meredith Edwards, Harry Fowler, Conrad Phillips, Isabel Dean.

Argumento: El director de una importante librería londinense se ve envuelto en un chantaje por el despiadado amigo de una de sus empleadas, una rubia atractiva y seductora, que acabará siendo víctima de la red que ella misma ha tejido, siguiendo las órdenes del chantajista.



Diana Dors, protagonista de **Chantaje criminal**.

En la muy esporádica aparición de la obra de Fisher en España, **Chantaje criminal** constituyó el segundo paso para un mínimo acercamiento, cuando el director ya había firmado ocho películas, y estaba inaugurando una nueva etapa en su carrera con la realización de su primera película para la *Hammer*, con la que estaría unido en el futuro para sus obras más celebradas. En esta producción, como en otras posteriores, también intervino *Lippert Productions*. Fue el comienzo de un trabajo incesante para Fisher, con dieciséis películas realizadas en sólo seis años, muy poco conocidas, y que se mueven entre el filme de intriga o policíaco y el melodrama con toques fantásticos que irán en progresión, hasta hacerse protagonistas de algunos títulos.

Chantaje criminal participa de alguna manera de todas esas tendencias. Basada en una novela de James Hadley Chase, el guión viene firmado por Frederic Knott, que un par de años más tarde se encargaría de escribir **Crimen perfecto** para Alfred Hitchcock. Y es Hitchcock de nuevo, como ya ocurría en **Extraño suceso**, una ocasional referencia en este filme que rechaza desde un principio la clásica intriga para desenmascarar al asesino: en las primeras secuencias ya se nos presenta el poco escrupuloso y nada solapado talante de Jeff, que se aprovecha de las pocas luces de Ruby (una insinuante y rubia Diana Dors, mezcla de ingenuidad y perversión que ya adelanta el carácter de algunas mujeres que poblarían posteriormente los clásicos de Fisher), para hundir en la desesperación a un discreto y atormentado librero, que de pronto verá sucumbir todo lo que le rodea. Como en Hitchcock, importa más el callejón sin salida al que se ve abocado un inocente, el vencimiento de su progresiva desesperación, que la resolución de una intriga. El físico y las maneras de Jeff tienen un gran parecido con los que Hitchcock diseñaría posteriormente para el protagonista de **Frenesi**.

Fisher trabaja con un estilo clásico, siempre al servicio de la simple exposición de los acontecimientos, pero dejando pequeñas huellas de su cuidado en el encuadre, limitándose preferentemente al reducido espacio de la librería, pero extrayendo lugares para traspasar la realidad, como ese sótano que esconde lo desconocido entre los libros. El espectador se va familiarizando con un lugar que se volverá de nuevo misterioso a través de una mirada, la que se abre al retirar unos libros colocados al revés, la clave para llegar hasta el criminal.

Los aires melodramáticos subyacen a lo largo de toda la película. El director de la librería se debate entre la devoción por su esposa inválida, que no le reporta ninguna compensación afectiva, y su atracción por una de sus empleadas, amor solapado y correspondido. Cuando en la huida del chantajeado ambos se encuentran entre las ruinas de una iglesia, la cámara de Fisher ya insinúa con elegancia un final feliz.

Al inicio se anuncia que el argumento está basado en un caso de Scotland Yard. Una voz advierte al final que los malhechores siempre acaban siendo atrapados, y que es peligroso desafiar a la ley. Suena a final impuesto para apoyar las evoluciones de la policía inglesa.

R. A.

Drácula

(*Dracula*, 1957)

Ficha técnica

Dracula. Inglaterra, 1957 (distribuida en 1958). **Producción:** Anthony Hinds, para Hammer, Londres. **Productor ejecutivo:** Michael Carreras. **Guión:** Jimmy Sangster, según la novela de Bram Stoker. **Fotografía:** Jack Asher. **Montaje:** Bill Lenny, James Needs. **Director artístico:** Bernard Robinson. **Maquillaje:** Phil Leakey. **Música:** James Bernard. **Efectos especiales:** Sidney Pearson

Intérpretes: Peter Cushing, Christopher Lee, Michael Gough, Melissa Stribling, John Van Eysen, Carol Marsh, Olga Dickie, Miles Malleon, Valerie Gaunt, Charles Lloyd Pack, Janina Faye, George Woodbridge, Barbara Archer, George Benson.



Argumento: El joven Jonathan Harker se desplaza al castillo del conde Drácula para encargarse de su librería. Esa noche es atacado y mordido por una mujer-vampiro. Un amigo de Harker, experto en vampiros, iniciará una investigación para descubrir lo ocurrido y salvar el alma de su amigo.

Tras recuperar y remodelar con personalidad uno de los mitos del cine de terror en **La maldición de Frankenstein** (1957), Terence Fisher dio una nueva dimensión a una figura no menos legendaria, la del conde Drácula. Con esta película se repetía buena parte del efectivo equipo de la anterior: Jimmy Sangster realizando un guión escueto y preciso que seguía bastante fielmente la novela de Bram Stoker, aunque prescindiendo de algún personaje; James Bernard apuntalando musicalmente determinados pasajes con fuertes descargas sónicas más sobrecogedoras que tremendistas; Jack Asher utilizando una fotografía en color que no sacrificaba la tradición de los claroscuros y los ambientes neblinosos con la utilización de una brillantez de tonos presididos por el rojo de la sangre; Bernard Robinson diseñando unos decorados fundamentales en la creación de arquitecturas sobrias pero amenazantes, amplios espacios en los que el peligro puede estar al acecho; Anthony Hinds en la producción, y sobre todo el dúo formado por Christopher Lee y Peter Cushing. Ambos actores tuvieron en **Drácula** unos papeles decisivos para su posterior carrera, repetidos una y otra vez, a veces al servicio del propio Fisher: el conde vampiro y el extraño doctor, dos rostros determinantes de unos caracteres básicos en el cine fantástico.

Pero **Drácula**, una de las obras maestras de Fisher, inaugura también otras constantes: se establece definitivamente un fructífero tándem entre director y productora y se da inicio a una serie de películas sobre el mismo personaje, que Fisher dirigió no siempre con el mismo buen pulso; Fisher introduce el componente sexual en el personaje, con toda la simbología erótica de los colmillos crecidos y la sangre goteando, y empapa de deseo en miradas y actitudes a las mujeres protagonistas..., e instaura la llamada tercera etapa del cine fantástico.

Las mujeres hacen avanzar en **Drácula** la narración, son la llave para las investigaciones que llevarán a cabo los hombres, Harker primero, y el doctor Van Helsing y el hermano de la prometida de aquel, Arthur, después. Desde la mujer vampirizada, marcadamente sexual, hasta la intuitiva señora de la taberna o la inocente niña, y finalmente las dos víctimas familiares, es la presencia femenina la que otorga variado rastro a la búsqueda del vampiro. El prólogo, que pone en contacto a Harker y al espectador con el inquietante universo de Drácula, ya predice el derroche de cuidado, suntuosidad e intuición con que Fisher construirá toda la película: el recorrido de la cámara y el protagonista por los alrededores y las amplias estancias de la morada del Mal transmiten con su suave amenaza la mezcla de atracción y repulsión que irá desplegando Christopher Lee en sus medidas apariciones, tan precisas y efectivas cuando surge su majestuosa figura al fondo del plano, en la ventana o en la escalera, como cuando muestra en primer término la sangre en sus dientes.

Precisamente la construcción de los planos y la sutilidad de los movimientos de cámara dan a este **Drácula** buena parte de su decidida personalidad. No es el susto por el susto lo que preside la aparición de objetos o cuerpos inesperados en una imagen reposada, como queda claro en las dos introducciones sorpresivas de la mujer vampirizada o en esa presencia salvadora en una esquina del encuadre, de la cruz empuñada por Peter Cushing; como no pretende el sanguinolento rostro de Lee provocar ascos o terrores directos. Fisher logra una progresión de acontecimientos y una construcción de secuencias admirable, hasta desembocar en la liberadora cortina arrancada por Cushing para dejar entrar la luz, en los míticos candelabros cruzados para ahogar el Mal.

R. A.



Drácula y la familia vampiro

El vampirismo fue, durante muchos años, un tema mirado con recelo por los productores, ya que también era el que más advertencias sobre su tratamiento ocasionaba desde los severos comités de moralidad ciudadanos. Las tres aportaciones de Terence Fisher al tema fueron de gran osadía en su tiempo: **Drácula** mostraba por primera vez en la pantalla la erección de los caninos, la sangre y las caricias sexuales del vampiro; **Las novias de Drácula** añadía a ésto unas sugerencias nada desdeñables sobre incesto, homosexualidad y lesbianismo; y en **Drácula, Príncipe de las Tinieblas** existe la mejor ceremonia jamás filmada sobre la ritualización del odio religioso a la sexualidad subyugante. Ello bastaría por sí solo para asegurar la importancia de estas tres películas -por la vía de la violentación del código lingüístico o del "imaginario" burgués-, apoyadas sobre el concepto ceremonial de la transgresión. Pero, además, son tres obras maestras del cine.

Después de un impresionante recorrido de la cámara por el exterior del castillo del conde vampiro y por la cripta donde reposa en su sarcófago, en el que el decorado de Bernard Robinson, la lividez cadavérica de la foto de Jack Asher y la excelente música de James Bernard forman un conjunto inseparable, **Drácula** se abre de un modo extremadamente clásico: con la cubierta roja del diario de Jonathan Harker (John Van Eyssen) y la voz en *off* de éste relatando su llegada al castillo de Drácula el día 3 de mayo de 1885.

Sus primeras impresiones destacan el miedo del personaje: hipersensibilidad ante lo que va a hacer y por el peligro que corre -al contrario que en la novela, Harker acude al castillo para acabar con el conde Drácula-, le llaman la atención el frío que siente al cruzar el puente sobre el torrente y el hecho de que no se oiga ningún pájaro cantando en el bosque. En el largo prólogo de **Drácula**, unos veinte minutos antológicos, Terence Fisher da también algunas de las constantes visuales del film, que en lo sucesivo serán las señas de identidad estilísticas de su obra:

— El provecho que sabe extraer de un decorado acusadamente tridimensional, compuesto por arcos, salones con tupidas cortinas, escalinatas con recovecos y pasillos en los que siempre se espera una amenaza o una aparición.

— La sabia utilización dramática del espacio dentro del encuadre para desarrollar, sin acentuarlas nunca, las situaciones de terror.

— La concepción geométrica de la puesta en escena, cuya perfección sólo puede explicarse gracias a los métodos de rodaje de Fisher (recordar que siempre movía la cámara después de estudiar el resultado de los ensayos, cuando analizaba las relaciones entre personajes, movimiento y decorados para extraer la conclusión de su necesidad).

— Una mágica, feérica relación entre presencia y ausencia (donde se incluyen, por supuesto, las miradas hacia fuera de campo, las llegadas presentidas y las apariciones inesperadas).

— El inquietante refuerzo de las sombras móviles para incrementar efectos de tensión dentro del encuadre (evitando, de paso, el recurso del montaje paralelo).

— Un montaje decididamente sugerente e innovador en el género, que relaciona de distintas formas a perseguidor y perseguido, a víctima y a verdugo, al monstruo y a su presa.

— Servirse lo menos posible de la fragmentación en las secuencias de terror, valorando en cambio la profundidad de campo, el movimiento de los actores dentro del encuadre y la banda de sonido.



José M^a LATORRE

"El cine fantástico". Dirigido por... Barcelona, 1987.

Extracto de una carta de Christopher Lee sobre **Drácula**, publicada en la revista *Midi-Minuit Fantastique*, n^{os} 4-5, Enero de 1963.

“... Por supuesto, existía una gran diferencia entre el guión y la novela, pero siempre he intentado mostrar la soledad del Mal, y particularmente que, por muy terribles que fuesen los actos del Conde Drácula, él estaba poseído por una fuerza oculta que escapaba a su control. Era el mismo Demonio quien, poseyéndole desde tiempos inmemoriales, le obligaba a cometer crímenes horribles. Mientras tanto, su alma, que subsistía bajo su envoltura carnal, era inmortal y no podía ser destruida de ninguna forma. Digo todo esto para explicar la gran tristeza que intenté infundir al personaje.

La interpretación comportaba igualmente un problema de orden sexual: la sangre, símbolo de la virilidad, y el atractivo sexual que, de por sí, la virilidad conlleva, han estado siempre unidas estrechamente al tema universal del vampirismo. He intentado sugerir esto sin destruir el personaje, cargándolo de maldad. A pesar de todo, no he olvidado jamás que el Conde Drácula era un gentleman, un aristócrata y, en su vida anterior, un gran soldado y conductor de hombres.

Por supuesto, ateniéndose al guión, era imposible mostrar ésto así; pero, a través de la interpretación, sí es posible sugerir los hechos del pasado sin mostrarlos realmente.

Como ya he dicho anteriormente, no me importaría volver a interpretar el papel del Conde Drácula, con la condición de que se respetara la época y la atmósfera “gótica” de la novela. Pienso que es perfectamente posible realizar una película sobre este personaje situando la acción en nuestra época; pero creo que sólo hay un Drácula, y su época no debería ser cambiada (...).

Por lo que sé, no hay actualmente en preparación ninguna película basada en la obra de Bram Stoker, y podría ser que **Drácula** fuera la última. Es una de las mejores adaptaciones realizadas, y pienso que no puede ser mejorada.

Por contra, el público de hoy en día está deseando ver nuevas versiones sobre el mismo personaje, y yo aceptaría de buen grado volver a interpretar el papel del Conde, con la condición de que la película sea fiel a la novela de Bram Stoker.

El papel del Conde Drácula ha sido una de las grandes oportunidades que se me han presentado en mi carrera, y me ha dado fama mundial. Es uno de los más grandes personajes que se ha creado nunca, de los más famosos y fantásticos... Ningún actor puede pedir más”.

Christopher Lee



El perro de Baskerville

(The Hound of the Baskervilles, 1958)

Ficha técnica

The Hound of the Baskervilles. Inglaterra, 1958 (distribuida en 1959). **Producción:** Anthony Hinds, para Hammer, Londres. **Productor ejecutivo:** Michael Carreras. **Guión:** Peter Bryan, según la novela de Sir Arthur Conan Doyle. **Director artístico:** Bernard Robinson. **Montaje:** Alfred Cox, James Needs. **Fotografía:** Jack Asher. **Maquillaje:** Roy Ashton. **Música:** James Bernard. **Efectos especiales:** Sidney Pearson.

Intérpretes: Peter Cushing, André Morell, Christopher Lee, Marla Landi, David Oxley, Miles Malleson, Francis de Wolff, Ewen Solon, John le Mesurier, Sam Kydd, Helen Gross.



“Esta es la leyenda del Perro de Baskerville. Dícese que en un tiempo Sir Hugo de Baskerville fue señor del solar de sus antepasados. Era un hombre salvaje, blasfemo, impío; un verdadero malvado a quien dominaba su inclinación hacia lo perverso y cruel. Su nombre fue símbolo de horror en todo el condado...”

A pesar de todos sus escritos, Arthur Conan Doyle pasará a los anales de la literatura como el creador de uno de los detectives más famosos de la historia: Sherlock Holmes. Sin lugar a dudas, cuando Conan Doyle escribía estas líneas no podía imaginar la enorme repercusión cinematográfica que tendría su narración. Desde que en 1914 Rudolf Meinert se decidiera a dirigir **Der hund von Baskerville** hasta llegar a la adaptación que realizara Fisher en 1959, la novela fue llevada a la pantalla otras seis veces: en 1917, por Richard Oswald; en 1921, por Maurice Elvey; en 1929, nuevamente por Richard Oswald; en 1931, el escritor de novela policíaca Edgar Wallace colaboró en el guión y diálogos para la realización de V. Gareth Gundry; en 1937, por Carl Lamac; y finalmente, en 1939 fue elegida para el comienzo de una de las series más importantes sobre el genial detective (14 cintas interpretadas por Basil Rathbone), y fue dirigida por Sidney Lanfield.

Argumento: El heredero de la familia Baskerville, sobre la que pesa una fatídica leyenda de un perro asesino, se siente amenazado por ella. Sherlock Holmes es encargado del caso

Curiosamente, la versión de Terence Fisher también pretendía dar lugar a una saga. Al igual que hiciera comprando los derechos de los monstruos de la *Universal*, la *Hammer* deseaba los derechos sobre el personaje de Sherlock Holmes; desgraciadamente, éstos le fueron negados.

Además del célebre detective, esta novela contaba con otro atractivo: la trágica leyenda del perro de Baskerville. Una voz en *off* nos sitúa al comienzo de la película en una fiesta que finalizará en una cacería humana. Sir Hugo es conducido por sus perros al páramo, donde matará a la doncella que pretendía escapar de él...

“Y así, la maldición de Sir Hugo cayó sobre toda su casta en forma de un perro infernal para llevar por siempre la desgracia a la familia Baskerville. Debéis tener cuidado de evitar el páramo en las horas infernales, en las que lo invaden los poderes del Mal, o podríais encontraros con el perro del infierno, el perro de Baskerville”.

A pesar de la calidad del film, en su estreno comercial se produjo un fuerte rechazo, que iría desapareciendo lentamente, hasta colocarla en el lugar que le corresponde. Por un lado estaban los amantes de la *Hammer*, quienes se quejaban de que la intriga detectivesca había comido sitio al terror; y por otro los seguidores de Conan Doyle, que se quejaban de lo contrario, argumentando que no había sido fiel al espíritu de la novela y su intriga policial. La verdad es que a lo largo de todo el film hay una constante lucha entre lo racional y lo irracional. Es una oposición entre dos mundos. Holmes es un representante de la sociedad victoriana de la época, un personaje que se mueve entre lo religioso y la ciencia; en una de las escenas llega a decir: *“Yo combato el Mal allá donde se encuentra”*. Es el héroe fisheriano (otros ejemplos pueden ser el profesor Van Helsing y el Duque de Richeau de **La novia del diablo**). Para acrecentar estas diferencias, Fisher se valió de la utilización de los decorados, los cuales podríamos reducir a dos: la mansión familiar, que representa la razón, y las ruinas de la abadía, situada en los páramos, el lugar de lo misterioso. Esto se remarca aún más a través de la iluminación: la luz y el Bien, la noche y el Mal.

Como anécdota, recordar que los decorados de **El perro de Baskerville** fueron ya utilizados en **Drácula** y posteriormente en **La venganza de Frankenstein**; se cambiaron algunas paredes y se repintaron algunos objetos, consiguiendo así la compañía un importante ahorro. Aún volveríamos a verlos: el salón de la casa de los Baskerville se transformaría nuevamente en la sala para el castillo de **Las novias de Drácula**.

También hubo tiempo para los homenajes: una bella escena en la que Holmes ayuda al párroco del lugar con su telescopio nos remite a una gran película de la *Universal*, **El hombre lobo** (1941), mito que Fisher retomará posteriormente.

Una vez más, el film sirvió para unir a los dos actores fetiches de la *Hammer*: Christopher Lee encarnaría a Sir Henry, mientras que Peter Cushing haría un memorable papel de Sherlock Holmes (su éxito hizo que fuera contratado en 1966-67 por la televisión inglesa, para interpretar al personaje en una serie).

Según Fisher, *“lo pavoroso no está aquí en la leyenda, sino en lo que ha permitido su transmisión deformada”*. A pesar de esto, nunca he podido olvidar que hay algo inexplicable en la película, ese horrible y repulsivo sacrificio pagano que tiene lugar en el altar de piedra que continúa en las ruinas de la abadía.



J. M. B.

Las dos caras del Doctor Jekyll

(*The Two Faces of Dr. Jekyll*, 1959)

Ficha técnica

The Two Faces of Dr. Jekyll. Inglaterra, 1959 (distribuida en 1960). **Producción:** Michael Carreras, para Hammer, Londres. **Guión:** Wolf Mankowitz, según la novela de Robert Louis Stevenson. **Fotografía:** Jack Asher. **Decorados:** Bernard Robinson, Don Mingaye. **Montaje:** James Needs, Eric Boyd-Perkins. **Maquillaje:** Roy Ashton. **Música:** David Heneker, Monty Norman.

Intérpretes: Paul Massie, Dawn Addams, Christopher Lee, David Kossoff, Francis de Wolff, Norma Marla, Joy Webster, Magda Miller, William Kendall, Helen Gross, Pauline Shepherd, Percy Cartwright, Joe Robinson, Arthur Lovegrove, Oliver Reed.



Argumento: Mientras el Dr. Jekyll efectúa en su laboratorio experimentos sobre la personalidad del ser humano, lo que le llevará a desdoblarse en Mr. Hyde, su esposa, Kitty, le engaña con un *gigolo* y jugador llamado Paul Allen. Transformado en Hyde, Jekyll se aprovechará de su belleza demoníaca para vengarse de la pareja, seduciendo a su propia esposa y eliminando a Paul. Durante el curso de la encuesta policial, Hyde se transformará en Jekyll ante la mirada perpleja de los asistentes.

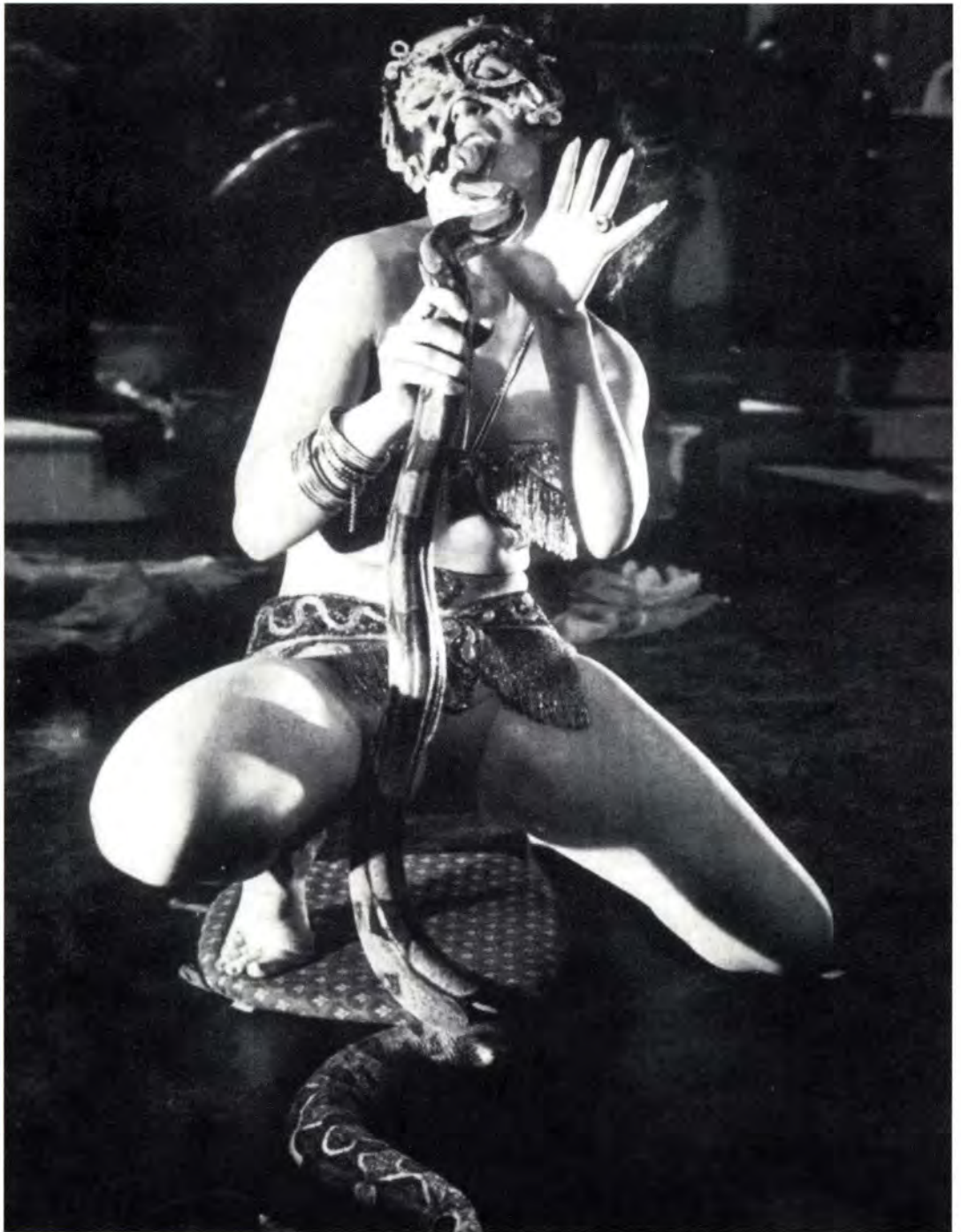
Hasta que Terence Fisher retoma, en 1960, el personaje mítico del Dr. Jekyll ideado por Stevenson, éste se hallaba situado cinematográficamente en el terreno de la moral: las versiones anteriores, muy abundantes desde 1908, hacían insistencia sobre el dilema moral del científico que, situado ante la tesitura del Bien y del Mal (representados en el rostro apacible de un doctor Jekyll y en la grotesca máscara diabólica de Mr. Hyde), llegaba a confundir ambos en una sola identidad, haciendo referencia ineludible a la dualidad natural del ser humano. Con la complicidad del novelista Wolf Mankowitz, autor de un guión modélico, Terence Fisher va más allá de lo conseguido hasta entonces, superando incluso los apuntes de la versión (excelente) realizada por Rouben Mamoulian, para dirimir el conflicto en el terreno de la sexualidad más escabrosa. En efecto, la originalidad de la propuesta de **The Two Faces of Dr. Jekyll** no radica tanto en cambiar la fisicidad del experimento (Jekyll no bebe una pócima sino que se la inyecta) cuando en invertir el reparto de máscaras para los actuantes de la función: el avejentado, triste e introvertido Jekyll se transforma, vía intravenosa, en un juvenil, seductor y extrovertido Hyde. La idea motriz de esta innovación es, por lo demás, muy sugerente: ¿se debe buscar la monstruosidad en la apariencia? ¿Es Hyde un monstruo por hacer lo que Jekyll desea hacer y no se atreve o porque su aspecto, su desenvoltura, su galanura, le permiten hacerlo sin provocar un horror inmediato?

Reducido su mundo a las cuatro paredes de su sombrío laboratorio, frustrado sexualmente, resignado casi a convertir el trabajo en el único motor de su vida, Jekyll tendrá la ocasión, transformado en Hyde, de dar un vuelto a su existencia, demostrando, de paso, que su esposa, Kitty, no actúa instigada por el deseo de transgresión sino por hastío: la mujer rechazará a Jekyll por su vulgaridad, porque su juego amoroso le aburre, pero también rechazará a Hyde porque en su asedio detecta un componente morboso que la aterra; una mujer mediocre como Kitty, representativa de la sociedad de su tiempo, sólo puede sentirse a gusto con un hombre también mediocre como Paul Allen. En este sentido, la gran idea de guión de **The Two Faces of Dr. Jekyll**, bien realzada por la puesta en escena de Terence Fisher, es oponer la maldad esotérica de Jekyll a la maldad física, terrenal, más cotidiana para los espectadores, del jugador Paul Allen (a quien Christopher Lee encarna con convicción y con plena conciencia de estar recreando un arquetipo victoriano).

Moviéndose dentro de una compleja pintura de frustraciones sexuales, de inclinaciones sádicas y fetichistas, Fisher efectúa simultáneamente un sórdido retrato de la sociedad victoriana moviéndose con habilidad en el interior y en el exterior, en calles y en laboratorios, en cafetuchos, cabarets y juzgados, mostrando en todo momento una llamativa falta de afecto hacia sus personajes, los cuales, si se hacen accesibles al espectador es a base de algunos detalles aislados. El realizador no busca la identificación emotiva, lo cual no quiere decir que la emotividad esté ausente de la *mise en scène*: véase, por ejemplo, cuando Jekyll, seguro ya de que Kitty le está engañando con Paul Allen, y tras rechazar de un manotazo el ramillete de flores que le ofrece una niña, ve cómo la personalidad de Hyde se superpone a la suya sin que tenga que recurrir a la consabida inyección; lo pasional se convierte, en apenas en un cambio de plano, en el motor explícito de la ficción.

A diferencia de versiones anteriores (y posteriores) el Jekyll de Terence Fisher no es un monstruo que da salida a su monstruosidad interior, aislándose de la normalidad, sino un monstruo que convive entre monstruos: ninguno de los personajes que le rodea es mejor que él, tampoco muy diferente, pero de alguna manera se convierte en la representación de la colectividad. He aquí el interés último de esta magnífica lectura de Stevenson: el drama personal de Jekyll es el símbolo de un drama colectivo. Y Fisher lo expone sin mor-daza

J. M. L.



Las novias de Drácula

(*The Brides of Dracula*, 1960)

Ficha técnica

The Brides of Dracula. Inglaterra, 1960 (distribuida en 1960). **Producción:** Anthony Hinds, para Hammer, Londres. **Productor ejecutivo:** Michael Carreras. **Guión:** Jimmy Sangster, Peter Bryan, Edward Percy, sobre los personajes ideados por Bram Stoker. **Fotografía:** Jack Asher. **Decorados:** Bernard Robinson, Thomas Goswell. **Montaje:** James Needs, Alfred Cox. **Maquillaje:** Roy Ashton. **Música:** Malcolm Williamson. **Efectos especiales:** Sidney Pearson. **Intérpretes:** Peter Cushing, Yvonne Monlaur, Freda Jackson, David Peel, Martita Hunt, Andrée Melly, Mona Washbourne, Henry Oscar, Norman Pierce, Vera Cook, Fred Johnson, Miles Malleon, Michael Mulcaster, Victor Brooks, Harold Scott, Marie Devereux, Michael Ripper.



Antes de analizar **Las novias de Drácula**, permítanme transcribirlas una crítica aparecida en la revista francesa "Cahiers du cinéma" con motivo de su estreno: "Esta nueva producción de Michael Carreras retoma, con la misma ausencia de convicción, los decorados, los actores y los restos de hemoglobina de las entregas precedentes".

Afortunadamente para el crítico ni el Conde ni yo conocemos su paradero, pero no dudo de que se arrepintió de sus palabras.

La primera aclaración que habría que realizar sobre **Las novias de Drácula** es que no se trata de una continuación directa de la anterior entrega. En **Drácula** el Conde fue muerto por un desaprensivo, y en este segundo acercamiento de Fisher al tema del vampiro, una voz en *off* así nos lo recuerda; pero al mismo tiempo nos advierte de que sus discípulos perpetúan su culto.

El éxito de **Drácula** estaba aún muy cerca y la productora deseaba una nueva incursión en el tema, pero Christopher Lee decidió rechazar el papel. Si bien su ausencia es un motivo para entristecerse, debemos agradecer a la *Hammer* que respetara el primer film, prescindiendo del personaje de Drácula y creando el del Barón Meinster, de cuya interpretación se encargó el jovencito David Peel. El Conde volverá a aparecer en 1965 en **Drácula, Príncipe de las Tinieblas**, y esta vez ya con Lee. Fisher completaba así su trilogía sobre el vampirismo.

Argumento: Marianne Danielle, joven parisina en viaje a una academia para jóvenes, se ve obligada a pasar la noche en el castillo del barón Meinster. A la noche, Marianne descubre a un joven encadenado; llevada por la lástima, le libera de sus cadenas...



Si Bela Lugosi confirió una personalidad al personaje, que se basaba en su experiencia teatral (acentuación de los movimientos, cuerpo y manos, y expresividad gestual, acompañado de un pálido maquillaje), Christopher Lee intentaría darle un mayor realismo y naturalidad acorde con el original (su altura y modales de caballero inglés conceden una fuerza especial a su presencia). Por su parte, David Peel no parecía poder ofrecer nada al personaje: su juventud, ojos azules, pelo rubio, carácter afeminado, jugaban en su contra y han hecho que el film sea considerado como una obra menor. El contraste con sus antecesores era demasiado marcado, pero Fisher supo sacar provecho del actor confiriendo a la historia un fuerte carácter sexual.

Como en la versión protagonizada por Bela Lugosi, un intruso penetra en el castillo desconociendo el misterio que esconde, oponiéndose así a la interpretada por Christopher Lee, en la cual existe un objetivo claro: matar al Conde. El componente sexual levemente insinuado con Lugosi se acentúa con Lee para hacerse más explícito que nunca en **Las novias de Drácula**. El placer es representado por el Mal, y uno

no puede olvidar que el Barón Meinster es vampiro a causa de su continuo libertinaje, mientras que la pureza sería Danielle. La primera escena en la que se encuentran será del todo esclarecedora: ella observa al Barón subido a un balcón; cree que se va a suicidar, se acerca a él y descubre que es un bello joven que se encuentra encadenado; ella lo libera y más tarde se comprometerá con él. Sin duda este planteamiento no debía hacer ninguna gracia a la censura, y fue necesario introducir el personaje de Van Helsing como representante de la moral establecida. Así, trata durante todo el film de impedir la seducción de Danielle, a pesar de que ésta se siente fuertemente atraída y enamorada, no importándole caer en manos del placer, perdón, del Barón.

El film es afirmación y negación de la sexualidad. Una vez liberado el Barón, su primera víctima será su madre, llevando las relaciones edípicas a la consumación del incesto. Gina intentará seducir a Danielle mientras juega con su cuerpo. Fisher introducía con esta escena un tema no tratado hasta entonces, el lesbianismo. Y hasta el mismo Barón Meinster asestará, en una escena inolvidable, un plentero mordisco a Van Helsing, quien, mostrando un fuerte carácter masoquista, cauterizará la herida con un hierro candente.

Tales excesos debían tener un fuerte castigo y en un primer momento se pensó en un final en el que una horda de murciélagos del Infierno atacaban al Barón para castigar su incesto (final que usaría Don Sharp en 1963 para **Kiss of the vampire**). Este final, además de ser muy costoso era demasiado moral, y Fisher supo cambiarlo por otro más abierto: el Conde moría a manos de un fanático moralista, pero nosotros sabemos que un simple mortal no puede acabar con él. Tan sólo descansa temporalmente.

J. M. B.

El fantasma de la Opera

(*The Phantom of the Opera*, 1961)

Ficha técnica

The Phantom of the Opera. Inglaterra, 1961 (distribuida en 1962). **Producción:** Anthony Hinds, para Hammer, Londres. **Guión:** John Elder, según la novela de Gaston Leroux "*Le fantôme de l'Opéra*". **Director artístico:** Don Mingaye. **Fotografía:** Arthur Grant. **Decorados:** Bernard Robinson. **Montaje:** James Needs, Alfred Cox. **Maquillaje:** Roy Ashton. **Música:** Edwin Astley.

Intérpretes: Herbert Lom, Heather Sears, Thorley Walters, Edward De Souza, Michael Gough, Martin Miller, Miles Malleon, Miriam Karlin, John Harvey, Harold Goodwin, Ian Wilson, Marne Maitland, Michael Ripper, Sonya Cordeau, Patrick Troughton, Liane Aukin, Leila Forde, Geoffrey L'Oise, Renée Houston.



Argumento: Christine, una joven cantante que se presenta para sustituir a la protagonista de la ópera "*Saint Joan*", es secuestrada por un jorobado, que la traslada a un lugar donde un extraño personaje se ofrece a ayudarla para perfeccionar su voz...

"*Le fantôme de l'Opéra*" es una novela de Gaston Leroux, de la cual se han realizado varias versiones televisivas, musicales y cinematográficas. De estas últimas, la primera, dirigida en 1925 por Rupert Julian, nos introducía en un mundo subterráneo de una lúgubre hermosura, en el que campaba a sus anchas Lon Chaney, en una memorable caracterización del Fantasma. En 1943, la propia *Universal* produjo un *remake*, dirigido por Arthur Lubin. Esta versión desarrolla mucho más la vena melodramática de la novela, haciendo más extensas las escenas musicales e insistiendo más en los romances de la protagonista con los rivales del Fantasma, al que dio vida en este caso Claude Rains, cuya interpretación del personaje es de una exquisita pulcritud. Esta pulcritud se extiende a toda la película, en la que resaltan los maravillosos decorados, de una asombrosa exactitud en su reproducción de la Ópera de París, donde se desarrolla la acción.

En 1962, Terence Fisher realizó una nueva versión, que la *Hammer* vendió como una de sus producciones más caras (400.000 libras, frente a las 60.000 de **Curse of Frankenstein**, por ejemplo). Este Fantasma, interpretado por Herbert Lom, nos es presentado al principio de la película a través de un *travelling* desde el escenario de la Opera (en este caso, la de Londres) hasta la gruta donde está tocando el órgano, finalizando en un primer plano sobrecogedor del personaje.

Fisher no se vale de la aparición del horrendo personaje del Fantasma para mantener la tensión, sino que éste sólo sale a escena en contadas ocasiones. La película fue concebida para todos los públicos, aunque escenas como la de una de las víctimas del Fantasma rasgando el decorado, hasta llegar a balancearse en el escenario en plena representación, resultan realmente impactantes.

Fisher está más preocupado en **El fantasma de la Opera** por el arte que por otra cosa, no produciéndose, pues, el consabido romance de la protagonista femenina con el Fantasma, aunque éste se nos muestre, a través de los decorados de su gruta, como una persona sensible al arte, que se ha visto obligado a aislarse en el subsuelo debido a su aspecto físico.

La pretensión final del Fantasma es que la cantante de su ópera, "*Saint Joan*", sea perfecta, y para ello no duda en secuestrarla y hasta maltratarla hasta que consiga su fin. La interpretación de Herbert Lom del Fantasma está llena de sensibilidad, y alcanza su punto más álgido cuando, pleno de emoción al escuchar a Christine cantando su ópera, se sacrifica para salvarla.

P. M.



El collar de la muerte

(*Sherlock Holmes und das Halsband des Todes*, 1962)

Ficha técnica

Sherlock Holmes und das Halsband des Todes. Alemania, 1962 (distribuida en 1962).

Producción: Arthur Brauner, para CCC (Berlín), Criteron (París) e INCEI (Roma). **Guión:** Curt Siodmak, según personajes de Sir Arthur Conan Doyle. **Fotografía:** Richard Angst. **Decorados:** Paul Markwitz. **Montaje:** Ira Oberberg. **Música:** Martin Slavin.

Intérpretes: Christopher Lee, Thorley Walters, Hans Söhnker, Hans Nielsen, Senta Berger, Ivan Desny, Leon Askin, Wolfgang Lukschy, Edith Schultze-Westrum, Bernard Lajarrige, Bruno W. Pantel, Heinrich Gies, Max Straasberg, Waldemar Frahm, Renate Hütter, Kurt Hain, Roland Armontel, Danielle Argence, Pierre Gualdi, Linda Sini, Corrado Anicelli, Franco Giacobini.



Argumento: Sherlock Holmes cree que el profesor Moriarty es el instigador de una serie de crímenes, mientras Scotland Yard busca soluciones por otros caminos. La solución de la intriga pasa por la posesión de un collar que, según la leyenda, perteneció a Cleopatra. Enfrentándose a los planes criminales de Moriarty y a la torpeza del inspector Cooper, encargado del caso, Sherlock Holmes logrará esclarecer el enigma.

Filmada en 1962, entre películas de un decidido tono menor (**El fantasma de la Opera** no se cuenta entre las grandes aportaciones de Terence Fisher, mientras que el realizador no quería ni oír hablar de **The Horror of It All**, producción de la *Lippert Films* interpretada por el *crooner* Pat Boone), **El collar de la muerte**, nueva aventura de Sherlock Holmes ideada por el infatigable Curt Siodmak, no debe ser vista por los interesados en el cine de Fisher más que como una curiosidad, una rareza sin mayores atractivos que la mezcla de elementos míticos que manipula con cierto desparpajo. Cuatro años antes, el realizador había ofrecido una magnífica aproximación, llena de inventiva, al mundo de Conan Doyle y al personaje de Sherlock Holmes (incluyendo, por supuesto, al Dr. Watson) en **El perro de Baskerville** (**The Hound of the Baskervilles**), contando con una extraordinaria aportación de Peter Cushing en el papel del detective de Baker Street. Será inútil buscar en **El collar de la muerte** no ya rastros del ingenio y de la inventiva derrochados por el realizador en la famosa aventura de Holmes en los páramos de Devonshire, sino, incluso, muestras de interés por lo que está contando.



Realizada en régimen de coproducción entre Alemania, Francia e Italia, **El collar de la muerte** no se distingue mucho de los resultados de aquella inefable serie de películas filmadas por directores como Harald Reinl o Alfred Vohrer en los primeros años sesenta a partir de novelas del tacheron Edgar Wallace: la fotografía en blanco y negro intenta restituir, como en ellas, e igualmente en vano, la tonalidad del cine policíaco y fantástico alemán de los años veinte y treinta; la interpretación es tan exagerada que, a veces, roza la caricatura; y la narración, espasmódica, parece carecer del hilo necesario para mantener el interés y para crear expectativas de continuidad entre secuencia y secuencia.

Todo el interés del aficionado debe centrarse en dos aspectos del film: en cómo Christopher Lee encarna a Sherlock Holmes alejándose de los modelos clásicos (refinados hasta el extremo por Peter Cushing en **El perro de Baskerville**) y en cómo, siguiendo casi los modelos del cine italiano de género negro, el interés de la intriga, prácticamente inexistente, cede paso a la complacencia en el detalle, al gusto escenográfico, que en esta ocasión continúa siendo patente en la película a pesar de la diferencia de nombres en el equipo técnico (y la verdad es que el director artístico, Paul Markwitz, está lejos de alcanzar la inspiración del hammeriano Bernard Robinson).

Con respecto al primer punto, cabe destacar que Christopher Lee incorpora a un Holmes más estoico de lo habitual, y que sus procedimientos deductivos pierden protagonismo en beneficio de su afición transformista, lo que sin duda contribuye a que el personaje pierda buena parte de su densidad. En cuanto al segundo punto, cabe pensar en desinterés por parte del realizador, preocupado quizá por el hecho de que el guión de la película fue retocado varias veces por los productores alemanes hasta alcanzar la versión definitiva. Pero, como quiera que fuere, en **El collar de la muerte** interesan más los detalles que el conjunto, más los aspectos relativos al decorado y a la ambientación que la intensidad narrativa, principalmente en las secuencias de interiores.

Terence Fisher llevaba ya varios años ofreciendo variaciones densas, personales y diferentes sobre los mitos del cine fantástico, por lo que **El collar de la muerte** puede parecer doblemente decepcionante: la puesta en escena es tan impersonal como la de un film policíaco de Alfred Vohrer y, lamentablemente, el gusto por el detalle (así, por ejemplo, los abundantes motivos de serpientes) no está en armonía con la aventura narrada. Será preciso esperar un año más para que Terence Fisher vuelva a dar, con **The Gorgon**, lo mejor de sí mismo.

J. M. L.

La leyenda de Vandorf

(*The Gorgon*, 1963)

Ficha técnica

The Gorgon. Inglaterra, 1963 (distribuida en 1964). **Producción:** Anthony Nelson-Keys, para Hammer, Londres. **Guión:** John Gilling, a partir de una historia original de J. Llewellyn Devine.

Director artístico: Don Mingaye. **Fotografía:** Michael Reed. **Decorados:** Bernard Robinson.

Montaje: James Needs, Eric Boyd-Perkins. **Maquillaje:** Roy Ashton. **Música:** James Bernard.

Efectos especiales: Sidney Pearson.

Intérpretes: Peter Cushing, Christopher Lee, Richard Pasco, Barbara Shelley, Michael Goodliffe, Patrick Throughton, Jack Watson, Jeremy Longhurst, Toni Gilpin, Redmond Phillips, Alister Williamson, Joyce Hemson, Joseph O'Connor, Michael Peake, Sally Nesbitt, Prudence Hyman.



Argumento: Cuando el pintor Bruno Heitz aparece muerto en extrañas circunstancias en un pueblo llamado Vandorf, en Centroeuropa, su padre, primero, y su hermano, después, se trasladan a esa localidad para investigar lo sucedido. El padre hallará la muerte y el hijo se verá involucrado en una leyenda y en una cadena de hechos criminales cuyos principales datos son cadáveres petrificados y un sanatorio mental dirigido por el doctor Namaroff. Paul Heitz se verá ayudado en sus investigaciones por el profesor Carl Meister, debatiéndose entre su deseo de conocer la verdad y su amor hacia una enigmática mujer llamada Carla Hoffman.

The Gorgon es un excelente guión escrito por John Gilling que, por diversas circunstancias, no sería puesto en escena, afortunadamente, por éste sino por Terence Fisher, quien, además, parecía hallarse en un momento inspirado, como si quisiera aliviarse del mal sabor de boca dejado por sus realizaciones anteriores (la excesivamente edulcorada **El fantasma de la Opera**, la muy impersonal **El collar de la muerte** y la fallida parodia **The Horror of It All**).

Inicialmente, **The Gorgon** formaba parte de un vasto proyecto presentado por John Gilling a la productora *Hammer*, consistente en desarrollar mitos y leyendas fantásticos en territorios que no les eran naturales. Así, **The Gorgon** ofrecería una trasposición de la mitología griega a tierras de Centroeuropa, y **The Reptile** y **The Plague of the Zombies** tomarían los paisajes británicos como escenario de, respectivamente, una leyenda hindú y el mito de los zombies. Y aunque las tres películas cuentan con guiones modélicos en el género (salvedad hecha de algunos apresuramientos finales), resulta conveniente verlas seguidas, sin intervalos temporales, para apreciar las diferencias que

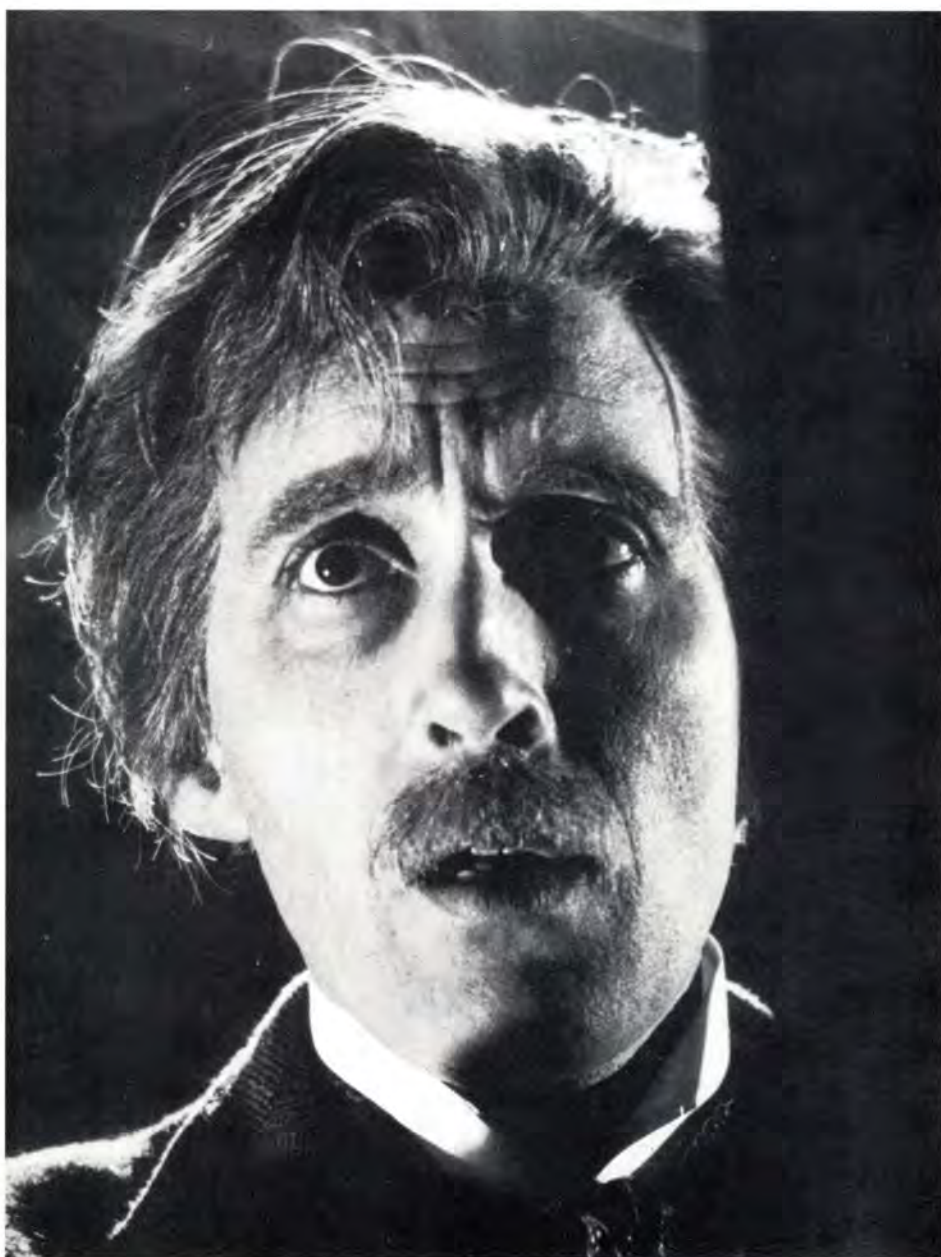
existen entre las puestas en escena de Terence Fisher y de John Gilling: mientras en éste todo fluye gracias al excelente trabajo del equipo *Hammer*, lo que confiere a las películas su atmósfera (por encima de la rutinaria composición de Gilling, construida sobre la base del mínimo esfuerzo, sobre la relación lógica del plano/contraplano), en el bellissimo film de Fisher existe una ruptura de esa lógica, en función del discurso *fantastique*, y la película resulta bañada por un ímpetu romántico que llega hasta el extremo de presentar a un personaje (Paul Heitz) empeñado en su autodestrucción por vía amorosa.

Peter Cushing y Christopher Lee invierten aquí sus tradicionales papeles en cuanto representantes del Bien y del Mal. Cushing, que incorpora a un médico no muy distinto, en algunos aspectos, a su personaje de Victor Frankenstein, es el villano soterrado de la historia (y es preciso señalar que su perversidad terrenal, acertadamente contrapuesta a la perversidad mitológica del personaje de Carla Hoffman, es una variante poética del enfrentamiento ofrecido por Fisher entre Paul Massie y Christopher Lee en **Las dos caras del Dr. Jekyll**). Y Christopher Lee ofrece, en cambio, una lograda composición de profesor descuidado, rata de biblioteca, tal vez incapacitado para entender los excesos a los que puede conducir la compulsión amorosa pero muy sagaz a la hora de detectar, *comme il faut*, las manifestaciones del Mal.

Desarrollada en tres principales escenarios -la clínica donde ejerce Namaroff, el viejo castillo de Vandorf y la casa que ocupa Paul Heitz-, **The Gorgon** consiste en una inteligente alternancia de diversos manifiestos del Mal, los cuales Terence Fisher pasa por el filtro de su incontestable sensibilidad *fantastique* centrándose, y no sólo por evidentes razones argumentales en el tema de la mirada, tan importante dentro del género. El espectador puede pensar, legítimamente, que cuando Paul Heitz cruza su mirada con la de la Gorgona, capaz de petrificar a quien se deja tentar por ella, lo hace impulsado por la atracción del abismo, igual que lo haría el visitante de un jardín venenoso, y para sublimar en ese encuentro, más allá de la vida, su ofrecimiento de vulgares amores terrenos: de todos los films realizados por Terence Fisher, **The Gorgon** es el que más próximo se encuentra de la poesía, el que mejor muestra los atractivos de la tentación.

Habría que destacar, asimismo, la belleza espectral de los decorados, sobre todo el jardín de la casa de Paul y el enfermizo interior del castillo de Vandorf, que alcanza en la última secuencia un lúgubre protagonismo, espejo del romanticismo negro en el que se debaten todos los personajes de este film singular.

J. M. L.



Drácula, Príncipe de las Tinieblas

(*Dracula, Prince of Darkness*, 1965)

Ficha técnica

Dracula, Prince of Darkness. Inglaterra, 1965 (distribuida en 1965). **Producción:** Anthony Nelson-Keys, para Hammer-Seven Ars Prod., Londres. **Productor ejecutivo:** Anthony Hinds. **Guión:** John Sansom, según una idea de John Elder, basada en los personajes de Bram Stoker. **Director artístico:** Don Mingaye. **Fotografía:** Michael Reed. **Decorados:** Bernard Robinson. **Maquillaje:** Roy Ashton. **Música:** James Bernard. **Montaje:** James Needs, Chris Barnes. **Efectos especiales:** Les Bowie. **Intérpretes:** Christopher Lee, Barbara Shelley, Andrew Keir, Francis Matthews, Suzan Farmer, Charles Tingwell, Thorley Walters, Philip Latham, Walter Brown, George Woodbridge, Jack Lambert, Philip Ray, Joyce Hemson, John Maxim, Peter Cushing (no acreditado).



Tras el éxito de **La maldición de Frankenstein**, la *Hammer* confió a Fisher la puesta al día de un nuevo mito, y en 1958 **Drácula** era una realidad. En esta ocasión, el conde era interpretado por Christopher Lee, y el poco amable Dr. Van Helsing, por Peter Cushing. La película fue un éxito de público y crítica, y desde muchos ámbitos se exigió a la productora una continuación.

Fisher abordaría de nuevo el tema en 1960 con **Las novias de Drácula**, de la que Lee estuvo ausente. La verdadera continuación llegaría en 1965 con **Drácula, Príncipe de las Tinieblas**.

En el final de la primera entrega vimos cómo Van Helsing corre por encima de una mesa para lanzarse contra unas grandes cortinas que logra arrancar; unos candelabros en forma de cruz inmovilizan al vampiro, mientras una luz mortal cae sobre él, reduciéndolo a cenizas. Drácula estaba muerto, y para que no hubiera ninguna duda, Fisher repitió la escena en el comienzo de esta nueva entrega. ¿Y ahora, qué? ¿Cómo seguir la historia? Estas y otras preguntas debieron dar más de un quebradero de cabeza a la productora, que tuvo que recurrir a la habilidad de los guionistas para poder continuar la saga.

Argumento: Dos matrimonios se internan en la tétrica región de Carlsbad, a pesar de las recomendaciones de los lugareños. La sangre de uno de los viajeros, asesinado por Klove, sirviente del castillo de Drácula, hace revivir al Conde...

Una voz en *off* que lee unas escrituras sagradas nos da una primera pista sobre el contenido de la película. Todos eran conscientes de que el público esperaba ser sorprendido una vez más. Por ello, Fisher introduce premeditadamente una larga presentación de los personajes; dibuja a dos parejas con personalidades opuestas: Charles y Diana son jóvenes, alegres, irresponsables, mientras que Alan y Helen son serios, de rígida moral, personajes victorianos. El tiempo va transcurriendo; ellos ya están en el castillo, donde Klove, el criado del Conde, nos vuelve a recordar que su amo ha muerto. Fisher había conseguido mantenernos en vilo durante casi 30 minutos mientras preparaba la escena clave: la resurrección de Drácula.

Si en **Drácula** la sexualidad y la sangre son los puntos centrales, en esta ocasión se verán acompañados de la religión. El cuerpo sin vida de Alan pende de los pies mientras que su sangre gotea sobre las cenizas del Conde; sus brazos dan lugar a una siniestra cruz invertida en un sangriento y pagano ritual (la escena causó numerosas protestas, además de poner en peligro la continuidad del film). Las primeras víctimas son los personajes victorianos, contraponiendo Fisher una vez más la moral y el placer. El vampiro transforma la vida de Hellen y cambia su naturaleza: va abandonando su moralidad,

como muestra el transparente vestido con el que apenas cubre sus pechos, mientras sonríe sensualmente (no es casualidad que la primera vampirizada sea la esposa de aquel cuya sangre le dio vida). En un nuevo ritual trata de desposarse con Diana, ofreciéndole su sangre a beber tras rasgarse el pecho con sus uñas.

Toda esta carga de rituales paganos, de ateísmo, de inmoralidad, de latente sexualidad..., configuraron una obra que es difícil de olvidar. Contra tanta osadía la ciencia no era suficiente, por lo que Van Helsing fue sustituido por el padre Sandor y su séquito de monjes. Fisher saca partido de casi todas sus escenas, y así la muerte de Hellen en manos de los monjes permitía salvar la censura al mismo tiempo que se burlaba de ella: por un lado presentaba a la religión reprimiendo la naturaleza sexual de la mujer, y por otro mostraba una explícita escena de amor en la que una convulsiva y jadeante Hellen es sometida por la penetración en su cuerpo de una gran estaca.

A pesar de la dignidad del conjunto, son las escenas aisladas lo que dan fuerza a la película. Drácula, cuyas apariciones se pueden contar, se mantiene en un segundo plano; ha enmudecido y prácticamente sólo emite sonidos bestiales. En el fondo de todo esto se encuentran problemas internos de la productora: por un lado, Lee no deseaba ser prisionero de una imagen y, por otro, los escasos beneficios que le reportó el primer film le llevaron a exigir que se le pagara por días, por lo que sus apariciones descendieron. Además, la mediocridad de los diálogos de Jimmy Sangster desilusionó a Fisher y los hizo desaparecer. Significó su último acercamiento al mito del vampiro.

J. M. B.



S. O. S., el mundo en peligro

(*Island of Terror*, 1965)

Ficha técnica

Island of Terror. Inglaterra, 1965 (distribuida en 1966). **Producción:** Tom Blakeley, para Planet Films, Londres. **Guión:** Edward Andrew Mann, Allan Ramsen. **Fotografía:** Reg Wyer. **Decorados:** John St. John Earl. **Montaje:** Thelma Connell. **Maquillaje:** Billy Partleton, Bunt Phillips. **Música:** Malcolm Lockyer. **Efectos especiales:** John St. John Earl. **Intérpretes:** Peter Cushing, Edward Judd, Carole Gray, Eddie Byrne, Sam Kydd, Niall MacGinnis, James Caffrey, Liam Gaffney, Roger Heathcott, Keith Bell, Shay Gorman, Peter Forbes-Robertson, Richard Bidlake, Joyce Hemson, Edward Ogden.



Argumento: La aparición de una serie de cadáveres descalcificados lleva a varios científicos al descubrimiento de unos extraños monstruos, inmunes a las armas de fuego y que se reproducen con extraña rapidez.

Hacia mediados de los años sesenta (es decir, cuando empezaba su declive creativo en el seno de la justamente mítica *Hammer*), el llorado Terence Fisher rodó dos films de Ciencia-Ficción para una productora de lo más humilde, *Planet Films*. Ambos transcurrían en remotos islotes del litoral británico, partían en su inspiración -tanto en su vertiente argumental como en cuanto a estructura y connotaciones varias- de un reciente éxito norteamericano del género (el film de Hitchcock **Los pájaros**, en mi opinión discutible y sobrevalorado; más en segundo término, la espléndida **Humanidad en peligro**, de Gordon Douglas), y narraban un proceso creciente de amenaza fuera de lo común, surgida a raíz de fenómenos extraordinarios y finalmente neutralizada gracias a la intervención de científicos llegados expresamente de la capital. El primero de estos films (que además, y como suele ocurrir en estos casos, compartían algún que otro actor y numerosos elementos técnicos) fue **Island of Terror**, (**S. O. S., el mundo en peligro**). El segundo (sensiblemente inferior en sus resultados) se titulaba **Night of the Big Heat**, y quedó inédito en España.

Independientemente de las razones que movieran a Fisher para aceptar estos dos encargos (y conste que no empleo el término en sentido peyorativo sino estricto: un cineasta no pierde su honestidad artística e intelectual ni denigra su condición de autor al responsabilizarse de proyectos concebidos sin su participación), llama la atención su trabajo de realización en esta simpática, eso sí, *monster movie*.

Apartando las inquietudes estéticas que personalizaron su labor dentro del género fantástico, cubierto por el *look* iconográfico de la *Hammer*, Fisher filma este guión de una manera rematadamente aséptica, artesanalmente impersonal, preocupándose sólo de dotar a la historia del ritmo necesario para que el espectador no repare en sus diversas incongruencias, banalidades y hasta majaderías. Desde este punto de vista su labor es impecable y la película jamás aburre (¡y qué grato resulta dejarse llevar durante noventa minutos por una cadencia específicamente cinematográfica, que valore el sentido de las elipsis y atienda a la duración que precisa cada escena, cuando el cine fantástico contemporáneo acostumbra a encadenar un plano detrás de otro en el más puro, y repugnante, estilo vídeo-clip!); pero, personalmente, echo en falta que el Fisher realizador se detenga aquí, y rehúse aplicar la espléndida lección impartida por la mejor película de Ciencia-Ficción previamente rodada en su país, es decir **El experimento del doctor Quatermass**, de Val Guest (a todo esto, una producción *Hammer*). Se trata, claro está, de la radical diferencia de enfoque ideológico, y por tanto moral, que aquella inolvidable cinta propuso respecto a la práctica totalidad de sus modelos norteamericanos: el peligro no brota por culpa de la demencia de científicos dispuestos a investirse de atributos divinos ni a consecuencia de la invasión de deformes extraterrestres ávidos de nuestro envidiable (!!) planeta, significa sólo un paso en falso en la imparable escalada del progreso. **S. O. S., el mundo en peligro** asume ciertamente esta premisa, pero dista de plasmarla en pantalla con el vigor y la convicción necesarios, y ahí radica su mayor limitación, y no en la modestia de su presupuesto (que se traduce principalmente en la pobreza de iluminación, efectos especiales y decorados, y que a veces confiere a la película contornos visuales y narrativos típicamente B).

C. A.



El cerebro de Frankenstein

(*Frankenstein Must Be Destroyed*, 1969)

Ficha técnica

Frankenstein Must Be Destroyed. Inglaterra, 1969 (distribuida en 1969). **Producción:** Anthony Nelson-Keys, para Hammer, Londres. **Guión:** Bert Batt, según una historia de Anthony Nelson-Keys y Ben Bartt. **Fotografía:** Arthur Grant. **Decorados:** Bernard Robinson. **Montaje:** James Needs, Gordon Hales. **Maquillaje:** Eddie Knight. **Música:** James Bernard. **Efectos especiales:** Studio Locations Ltd.

Intérpretes: Peter Cushing, Simon Ward, Veronica Carlson, Thorley Walters, Freddie Jones, Maxine Audley, Geoffrey Bayldon, George Pravda, Colette O'Neil, Harold Goodwin, Frank Middlemas, George Belbin, Norman Shelley, Michael Gover, Peter Copley, Jim Collier, Alan Surtees, Windsor Davies.



En sus aproximaciones a la figura de Frankenstein, a diferencia de la *Universal*, que se centraba en la Criatura, la *Hammer* se fijó más en la personalidad del doctor, otorgándole su verdadera dimensión. Se abandonaba el patetismo expresionista del blanco y negro en busca de un único objetivo: aterrorizar. Por otro lado, quedaban atrás los cementerios y las salidas con palas para profanar tumbas; el asesinato resulta más barato y práctico.

La personalidad del Doctor Frankenstein fue estudiada por Fisher a lo largo de cinco entregas, a lo largo de las cuales el personaje iba evolucionando. De la célebre **La maldición de Frankenstein**, en la que el doctor trabaja a partir de órganos para construir su Criatura, pasamos en 1958 a **La venganza de Frankenstein**, donde se nos presenta a un doctor más progresista, preocupado por la ciencia y en concreto por el trasplante de cerebro, del que al final él también será objeto. En 1966, Fisher realizaría **Frankenstein Created Woman**, en la que la sexualidad hasta entonces oculta se hace explícita. En esta película destaca la creación de una nueva técnica, la Transmigración: transferir el alma de un cuerpo a otro, en este caso al de la excitante Susan Denberg; por primera vez se obtiene un cuerpo perfecto y sin cicatrices. En **El cerebro de Frankenstein** (1969) y **Frankenstein and the Monster from Hell** (1973) volverá al trasplante de cerebro. Esta última fue rodada íntegramente en un manicomio y ofrece una interesante reflexión sobre la angustia del ser humano. Para interpretar al Doctor se contó siempre con la presencia de Peter Cushing, lo cual confirió a la serie una absoluta coherencia: podemos ver con el paso del tiempo a un ser que se va haciendo más duro y cínico, poseso por una obsesión maniaca.

Argumento: En su huida de la justicia, el barón Frankenstein se refugia en la pensión de la familia de Anna Splenger, obligando a ésta y a su novio a secundarle en sus planes: transplantar el cerebro de un investigador fallecido -al que Frankenstein admiraba por sus trabajos sobre el cerebro- a un nuevo cuerpo...

En **El cerebro de Frankenstein** podemos encontrar razones suficientes para considerarla como una de las mejores versiones del mito. Desde el comienzo, Fisher hace alarde de su maestría en una escena inolvidable: un *gentleman* pasea por una calle solitaria mientras la cámara enfoca obsesivamente un cesto; nunca llegamos a ver la cara del *gentleman*; un hombre se acerca y él se esconde. Unas manos enguantadas sacan una hoz y borbotones de sangre manchan la pared. Nuevamente plano del cesto, presumiblemente lleno. Habría que destacar otras muchas escenas, entre ellas aquella en la que el doctor, serrucho en mano, se dispone a abrir el cráneo de la víctima; o esa otra en la que la rotura de una cañería en el jardín va dejando al descubierto el cuerpo de una víctima, mientras el chorro de agua juega caprichosamente con la mano del muerto. Sencillamente deliciosas.

Otra razón de la maestría del film sería la personalidad del Doctor Frankenstein. Se nos presenta como un criminal -acercamiento a la primera entrega- sin escrúpulos, un ser dominante y sin convicciones morales. Desde el primer momento mantiene una relación de superioridad con Anna y Karl, obligándoles a despedir a los otros inquilinos y a entrar en su locura. Ejerce sobre ellos un enorme poder, reflejado en dos escenas claves: cuando el Doctor abofetea a Karl y le anuncia que él es Frankenstein y cuando viola a Anna (nuestra querida Veronica Carlson, que también pondría nervioso a Christopher Lee en **Drácula vuelve de la tumba**, bajo la dirección de Freddie Francis) comportándose después como si nada hubiera ocurrido. Es ya un personaje que busca su éxito personal y no el saber científico, profundamente envidioso del éxito conseguido por su colega Brant. Será magnífica la presentación de la caricatura que los representa como buitres al acecho de un cuerpo.

Pero además supone la reflexión más seria de la serie sobre el problema de la aceptación de identidad que se deriva del transplante de cerebro. La desesperación de Brant al descubrirse en otro cuerpo, la carta que dirige a su mujer para comunicarle que está vivo, la conversación con ella escondido tras el biombo..., todo indica que el ser humano no está preparado para estos avances, y el ser perfecto que Frankenstein pretende construir se ve obligado a sufrir y odiar a su creador.

J. M. B.

