

TERROR CINEMA | JUAN ANDRÉS PEDRERO SANTOS

CALAMAR EDICIONES
PRESENTA

TERROR CINEMA

UN LIBRO DE
JUAN A. PEDRERO SANTOS



¡CINE CLÁSICO
DE TERROR!

*Para mi hijo Rodrigo,
Mar, mis padres y mis hermanos*

© 2008, Juan Andrés Pedrero Santos

COPYRIGHT DE ESTA EDICIÓN:

© 2008, Calamar Ediciones, S.L.
Gran Vía, 69. 7ª Planta. 28013 Madrid
Tel.: 91 548 77 47. Fax: 91 548 77 48
E-mail: info@calamarediciones.com
www.calamarediciones.com

EDICIÓN Y DISEÑO:

Miguel San José Romano

ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA:

Jean Mascii para el cartel de la película
Ojos sin rostro (*Les yeux sans visage*, 1960)

ISBN: 978-84-96235-23-6

DEPÓSITO LEGAL: M-19926-2008

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

IMPRESIÓN: Gráficas Monterreina

ENCUADERNACIÓN: Ramos

Impreso en España – *Printed in Spain*

Índice

Prólogo de Roberto Cueto	II
A modo de introducción	15
Los orígenes: el terror mudo	23
El gabinete del doctor Caligari	25
El Golem	29
El hombre y la bestia	32
La brujería a través de los tiempos	33
Nosferatu, el vampiro	36
El fantasma de la Ópera	39
El estudiante de Praga	43
Garras humanas	46
El legado tenebroso	50
La bruja vampiro	54
Universal: institucionalización de los mitos clásicos	57
Drácula	63
El doctor Frankenstein	67
La momia	75
Satanás	81
La novia de Frankenstein	85

Los albores de la modernidad: los nuevos monstruos	93
M, el vampiro de Düsseldorf	95
El hombre y el monstruo	99
La legión de los hombres sin alma	103
El malvado Zaroff	106
La máscara de Fu Manchú	109
La parada de los monstruos	115
King Kong	120
Las manos de Orlac	127
La marca del vampiro	131
Val Lewton: el terror hecho poesía	135
La mujer pantera	137
I Walked with a Zombie	145
Isle of the Dead	150
The Body Snatcher	154
El monstruo está dentro de nosotros	159
The Beast with Five Fingers	160
Las diabólicas	163
La noche del cazador	167
El cebo	171
La sangre del vampiro	174
El testamento del doctor Cordelier	179
Ojos sin rostro	181
El fotógrafo del pánico	183
Psicosis	188
¡Suspense!	193
Repulsión	196
Hammer, la renovación de los mitos clásicos	201
La maldición de Frankenstein	203
Drácula	208

The Revenge of Frankenstein	212
El perro de Baskerville	216
Las novias de Drácula	219
La maldición del hombre lobo	225
Kiss of the Vampire	229
La gorgona	233
Drácula, príncipe de las tinieblas	235
El cerebro de Frankenstein	237
Doctor Jekyll y su hermana Hyde	241
Italia: el horror y la belleza	245
La máscara del demonio	248
El horrible secreto del doctor Hichcock	253
La frusta e il corpo	257
Las tres caras del miedo	261
Terror en el espacio	267
Operazione paura	273
El diablo se lleva los muertos	277
Otros «British horrors»	281
Al morir la noche	283
La noche del demonio	287
Night of the Eagle	292
El sabor del miedo	296
El horror de ojos rasgados	299
Kwaidan. El más allá	303
Onibaba, el agujero	309
«Fantaterror» español	313
La torre de los siete jorobados	318
La marca del hombre lobo	320
La residencia	323

Pánico en el Transiberiano	326
No profanar el sueño de los muertos	329

Nuevo continente, nuevas miradas 335

El enigma... ¡de otro mundo!	337
La caída de la casa Usher	342
Carnival of Souls	346
¿Qué fue de Baby Jane?	349
The Haunting, la mansión encantada	354
Los pájaros	360
La máscara de la Muerte Roja	367
El otro	371

Desmitificación y modernidad 377

El baile de los vampiros	381
La noche de los muertos vivientes	386
Historias extraordinarias	393
La semilla del diablo	397
El exorcista	403
The Wicker Man	407
La leyenda de la mansión del infierno	411
La matanza de Texas	415
Tiburón	423

Filmografía 429

Bibliografía 443

Prólogo por Roberto Cueto*

Es bien llamativo que casi todos los estudios sobre cine de terror comiencen con una nota confesional. En ese sentido, este libro no será una excepción, como el lector está a punto de comprobar. Es más, su honestidad radica precisamente en que no intenta serlo. Incluso este mismo prólogo podría iniciarse con algún recuerdo autobiográfico similar al del autor de este libro, si no fuera porque el pudor y la incapacidad de emular la hazaña de un aficionado que siguió enganchado al género tras ver *Drácula contra Frankenstein* me hacen renunciar a intentarlo siquiera. Pero ¿por qué ese componente vital siempre aparece tan ligado al género que nos ocupa?

Las respuestas pueden ser varias. Una es que las imágenes de pavor dejan, sin lugar a dudas, una marca indeleble que ningún otro estímulo puede provocarnos, ya sea feliz, trágico o emocionante. Otra es que el miedo es una experiencia terriblemente íntima, como la sexualidad. Por eso el cine de terror está, en el fondo, tan cerca del pornográfico: ambos buscan respuestas directas, no mediatizadas ni condicionadas. Y, por último, en su más bella expresión (es decir, no en la vida cotidiana, donde tememos cosas de lo más vulgares), el miedo es también profundamente irracional. En realidad, acaba convirtiéndose en nuestro último vínculo con la irracionalidad una vez que nos hemos convertido en adultos racionales.

El consumo de cine de terror es una práctica privada, donde el aficionado encara sus miedos más íntimos con la misma sin-

* Escritor y crítico de cine. Ha colaborado en diferentes publicaciones, entre las que destacan *Cahiers du Cinéma*, *Fotogramas*, *Dirigido por*, *Quatermass* o *Nosferatu*. Es autor de numerosos libros, tanto individuales como colectivos. Profesor de Teoría y Crítica de Cine en la Universidad Carlos III de Madrid.

ceridad con la que el espectador de cine pornográfico da rienda suelta a sus deseos más ocultos. Y eso explica la *captatio benevolentiae* del autor de este libro y de todos los que lo precedieron: la confesión íntima le asegura la complicidad inmediata de los *suyos*, de los miembros de esa comunidad que disfruta viendo y leyendo relatos de miedo. Como los alcohólicos anónimos, los aficionados se reconocen mutuamente a partir de esa declaración de principios que consiste en confesar el primer trauma o la primera tentación. Generalmente, y a diferencia del alcohol, las drogas o el sexo, aquí no hay rehabilitación posible.

Disfrutar con el miedo es un deporte que precisa iniciación y muchas horas de entrenamiento. Hay que asumir su sentido hedonista, su carácter de terapéutico ejercicio físico y psicológico, su innegable valor catártico. Todos hemos tenido, tenemos y tendremos la tentación de contemplar las películas de terror como alguna otra cosa, como un discurso sociopolítico o un síntoma freudiano, y es cierto que un buen puñado de títulos nos lo ponen bien fácil para caminar por esa dirección. Y, sin embargo, el poderío de una película de terror no radica en lo que *significa*, sino en lo que, física y literalmente, *es*: podemos leer e interpretar al vampiro, al monstruo, al zombi o al psicópata de la sierra mecánica, pero estos siempre se erigirán desafiantes a nuestro esfuerzo intelectual, a nuestro desesperado intento por comprenderlos. Su reino no es de este mundo. Nunca podremos integrarlos, sólo confiar en des-integrarlos tras pasar una deliciosa y dolorosa ordalía, una ceremonia de liberación que no tiene parangón entre las posibles relaciones establecidas entre una película y sus espectadores.

El autor de este libro, Juan Andrés Pedrero Santos, sabe todo esto, pero no necesita perder tanto tiempo como yo en explicarlo. Lo pone en práctica. Su libro parte del disfrute y de la complicidad con el iniciado, aunque nunca se deja llevar por la ofuscación del *freak* aplastado bajo montañas de datos que sólo a él le interesan. No intenta deslumbrar con conocimientos esotéricos y prefiere la claridad expositiva del divulgador: su libro termina siendo una guía rigurosa para quien quiera hacer muchas horas de entrenamiento. Es también sensato, cualidad que no siempre se da entre los aficionados al cine de terror. Por eso renuncia a una exhaustividad que habría exigido miles y miles de páginas, y prefiere centrarse en títulos selectos para trazar un didáctico recorrido por la historia del género. Lo que parece una postura cómoda conlleva importantes riesgos: ningún criterio de selección satisfará a todos, así que la única alternativa es guiarse por la honestidad y el gusto propio. Pero si ese gusto es bueno,

mejor que mejor, y el de Juan Andrés Pedrero Santos lo es. Y es un autor ecléctico, como debe serlo cualquier buen aficionado al género. Conserva la suficiente ironía como para contemplar ciertas películas con la necesaria distancia y no dejarse llevar por la arrebatada defensa de causas perdidas. Amar un género significa, en definitiva, conocer sus grandezas y miserias, viajar desde sus poéticas alturas hasta sus prosaicas flaquezas. Y ese es el recorrido que le espera al lector en estas páginas.

Prometí no hacerlo, pero terminaré yo también con una pequeña nota confesional. O, más bien, un lamento: ¡ojalá hubiera caído en mis manos un libro así hace treinta años, cuando yo no era más que un aspirante a adicto que buscaba nuevas dosis sin saber dónde! Pero incluso hoy, ya irremediabilmente condenado, lo disfrutaré igual. Y los lectores también.

Roberto Cueto



JANCO

DRACULA CONTRA FRANKENSTEIN

DENIS HOWARD MARY ALBERTO
PRICE · VERNON · FRANCIS · DALBES DIRECTOR
JESUS FRANCO
COLOR SCOPE

A modo de introducción

En un muy determinado momento de mi infancia, el cual sólo consigo acotar temporalmente por una serie de referencias vitales, pero que en ningún caso puedo concretar con la exactitud requerida, quedó grabado en mi memoria el impecadero recuerdo de un hecho trascendental, quizá luctuoso, para el resto de mi existencia. Entre esas referencias vitales, sin duda la más determinante, está la absoluta certeza de la sala de cine en que todo sucedió, la de mi antiguo barrio, ya desde hace años convertida en bingo como tantas otras salas alejadas del centro de la capital y caídas en desgracia tras el auge del mercado videográfico. Sigo todavía hoy sin entender cómo a esa tierna edad, calculo que entre los seis y siete años, y dadas las características del evento, los responsables de la sala permitieron mi acceso a la misma, donde tuve el dudoso honor de presenciar la que desde hace ya un tiempo conseguí identificar como la primera película a cuya proyección tengo conciencia de haber asistido en una sala oscura. Tamaño acontecimiento, por oscuros e inescrutables designios del destino, no podía haber tenido mejor, o peor, según se mire, elemento de iniciación. Tan tierno infante se encontraba allí, acompañado de su abuelo Andrés, hombre prudente, templado y sabio como pocos, y que en aquel preciso momento seguramente no tenía ni puñetera idea de lo que estaba haciendo y de las consecuencias fatales que dicho acontecimiento tendría para su querido nieto. La película en cuestión era nada más y nada menos que la sin par *Drácula contra Frankenstein* (1971, Jesús Franco).

A partir de esa espiritual e increíble experiencia comprenderá el lector, a poco conocimiento que tenga de dicha obra cine-

PÁGINA ANTERIOR:

Cartel español de *Drácula contra Frankenstein*, una de las obras más delirantes de Jesús Franco, dibujado por el mítico Jano.

DERECHA:

Cartel del estreno de *King Kong*, obra cumbre del cine fantástico aún hoy vigente en cuanto a su magia y encanto.



matográfica, que la magnitud de las secuelas fueran tan imborrables como profundas y, entre otras cosas, el motivo, quizá como forma de liberación psicológica, de que esto que está leyendo y las páginas que le siguen hayan llegado a ver la luz.

Todavía recuerdo cómo mi mente virgen intentaba asimilar las increíbles imágenes que aquella gran pantalla lanzaba sobre mis ojos deslumbrados por el resplandor, cómo esa extraña narración atropellada y casi silente conseguía fascinarme de una manera que posiblemente, en su abstracción, sólo pueda hacerlo a la mente de un niño, desnudo de prejuicios, libre de cualquier otra referencia con la que comparar, inocente ante la natural perversidad de algunos adultos capaces de crear tanta vileza, asistiendo al espectáculo servido por un hombre lobo contrahecho y de bochornoso aspecto, el primer hombre lobo que veía en mi vida, saltando como si dispusiera de muelles sobre la chepa de un ser de cabeza cuadrada, traje de chaqueta y zapatones de buzo profesional, de los de escafandra,

que luego supe que representaba, o al menos eso es lo que parecía pretender, al desdichado monstruo creado por el doctor Frankenstein; todavía me estremezco ante el recuerdo, luego renovado por culpa del DVD, de imágenes tan escalofriantes.

Esa experiencia, en un primer momento, pasó sin pena ni gloria por mi todavía corta trayectoria vital; no obstante, con el paso de los años comprendí que había quedado grabada a fuego en el recoveco más oscuro de mi cerebro, agazapada, como un incipiente tumor

IZQUIERDA:

Fotografías de *King Kong* en su versión de 1933, dirigida por Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper. Posteriormente verían la luz los *remakes* de 1976 y 2005, dirigidos por John Guillermin y Peter Jackson, respectivamente, además de varias secuelas e imitaciones.



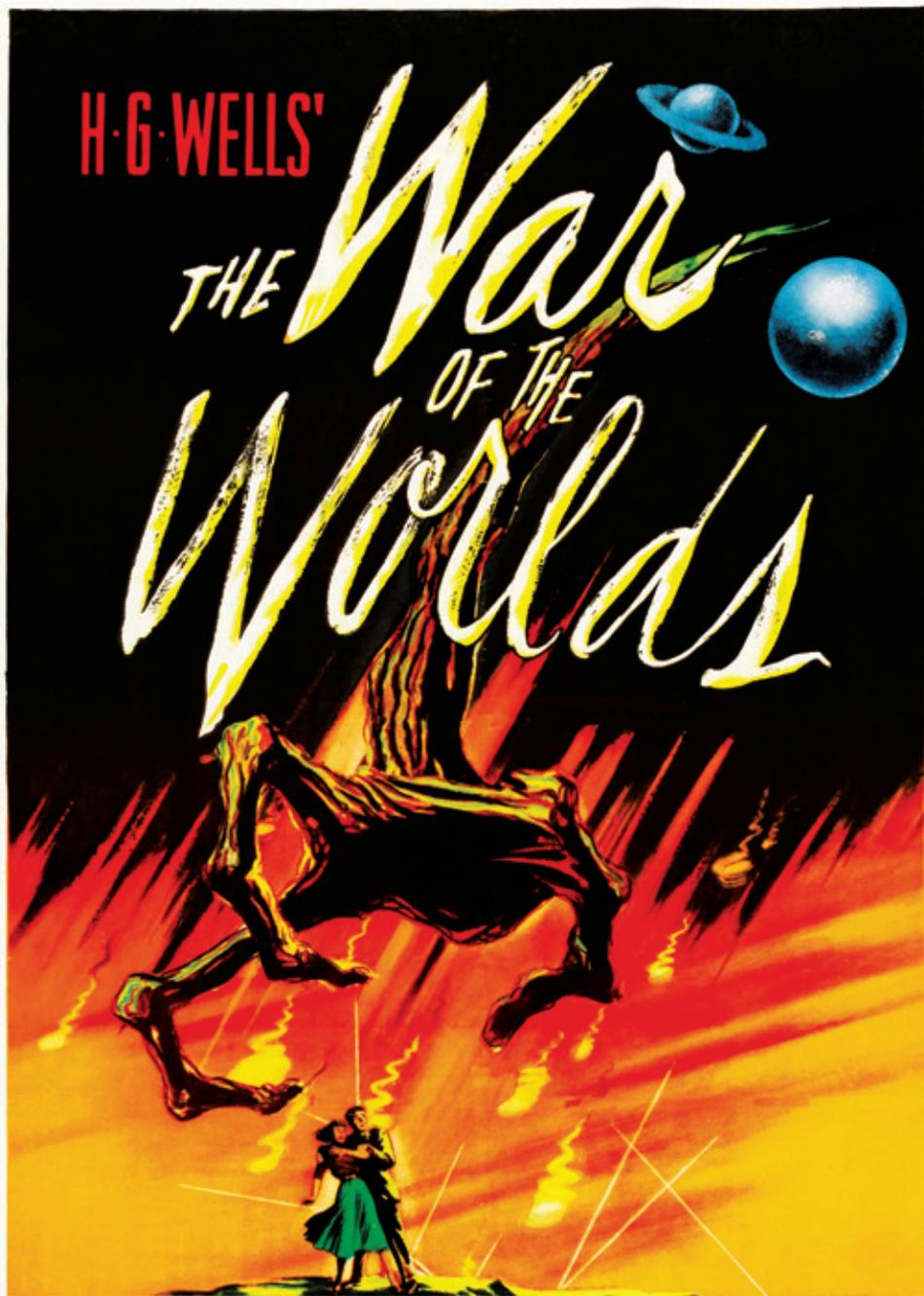
esperando el momento propicio para su fatal desarrollo, empapándolo todo y tomando poco a poco posesión de todo mi ser.

Aunque real como la vida misma, lo anteriormente expuesto siempre se mantuvo en mis recuerdos de una forma un tanto dispersa, como adquirido durante un estado de conciencia distinto de la vigilia, sin duda causado por lo alucinógeno de los delirantes planos que me fueron obsequiados por el tío Jess; así descubrí más tarde que se llamaba el íncrito.

Por otro lado, como una experiencia ya más saludable pero no menos inocua, quedó en mi recuerdo el primer visionado televisivo de *King Kong* (*King Kong*, 1933, Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper), que mis padres, ante el horario intempestivo y seguramente la presencia de un par de rombos colocados en una de las esquinas del televisor, me obligaron a ver desde la puerta entreabierta de mi habitación, tras la que astutamente situa-

H·G·WELLS'

THE *War*
OF THE
Worlds



COLOR BY **TECHNICOLOR**

PRODUCED BY

DIRECTED BY

SCREEN PLAY BY

GEORGE PAL · BYRON HASKIN · BARRE LYNDON · A PARAMOUNT PICTURE

do conseguía entrever lo que se cocía en el fondo del salón, concretamente en un hoy antiguo modelo de televisor en blanco y negro. De esa misma manera, pero ya sin la nocturnidad y el fugitividad de la contemplación del gran gorila, esta vez cómodamente sentado en uno de los sofás del salón de mi abuela materna, en aquellas sesiones de tarde que los fines de semana nos regalaba la televisión pública, o sea, La Televisión, puesto que era la única que había, asistí a los primeros visionados televisivos de películas que ya en la edad adulta sabría reconocer como *La humanidad en peligro* (*Them!*, 1954, Gordon Douglas), *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*, 1953, Byron Haskin) o *Cuando los mundos chocan* (*When Worlds Collide*, 1951, Rudolph Maté). Posiblemente vi muchos otros largometrajes televisados en aquellos dulces años de la infancia, entre ellos *westerns*, cine negro o comedias, pero fueron esos y no los otros los que consigo recordar con cristalina claridad y emocionada melancolía, y eso será por algo.

Muy posiblemente, quien se encuentra leyendo estas líneas haya tenido experiencias similares a las descritas en los párrafos anteriores, que seguramente sean una de las causas, si no la principal, de tener este libro abierto en sus manos; bueno, si me lo permiten, me desdigo, lo de tener a *Drácula contra Frankenstein* como la primera película vista conscientemente en una sala de cine es sin duda algo insuperable, único, que imprime carácter, una experiencia que difícilmente puede ocurrir dos veces en la historia de la humanidad, con lo que asumo ser el único portador de tal estigma. Así, esa complicidad que intuyo con el lector



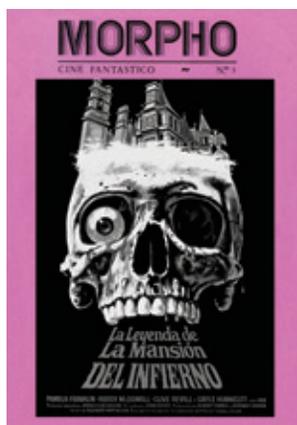
ARRIBA Y ABAJO:
Cartel y fotocromo de *La humanidad en peligro*, una de las cintas más dignas representantes de la época dorada de la ciencia ficción norteamericana de los años cincuenta.



PÁGINA ANTERIOR:
Cartel americano de *La guerra de los mundos*, dirigida en 1953 por Byron Haskin. Conocería un estimable *remake* a cargo de Steven Spielberg en 2005.

le hará comprender en su justa medida el alcance y objetivo de este modesto trabajo.

Dejando ya a un lado la sólo aparente chufra, las páginas que ahora mismo tiene usted en su regazo no pretenden ser el compendio definitivo, lo nunca visto, el *rien ne va plus* del análisis cinematográfico por entero dedicado al cine de terror. Sólo busca ser uno de tantos, un referente más, humilde pero honesto y surgido directamente del corazón, de un profundo amor por el cine en general y por el género que nos ocupa en particular, aspirando de la misma manera a servir de guía a quienes, por su temprana edad o por cualquier otro motivo que no les haya permitido acercarse más al géne-



ARRIBA:
Entrañables recuerdos para cualquier cinéfilo aficionado al *fantastique*: portadas de ejemplares del *fanzine Morpho*—editado por Carlos Aguilar— y de las revistas *Famosos Monsters del Cine* y *Terror Fantastic*.

ro, quieran profundizar un poco más en el mismo, con una visión de conjunto que si bien ni es ni pretende ser exhaustiva, sí quiere presumir de eficacia, como una forma válida más de contemplar una de sus más extensas etapas históricas, tal vez acotada arbitrariamente, pero, en definitiva, una forma de la que hace años, los aficionados que hoy rondamos o superamos la cuarentena no tuvimos la suerte de disfrutar, nutriéndonos únicamente de aquellos, vistos hoy insulsos, *Famosos Monsters del Cine* de papel amarillento que publicaba la editorial Garbo, a los que acompañaron años más tarde *fanzines* hoy ya míticos, como aquellos *Morpho*, *Serie B* o *Zombi*, entre otros, que incansables abrieron sus páginas una y mil veces ante nuestros ansiosos ojos, haciéndonos disfrutar con la idea de que, en algún lugar del mundo, existían personas con nuestras mismas inquietudes, de que por fortuna no estábamos solos.

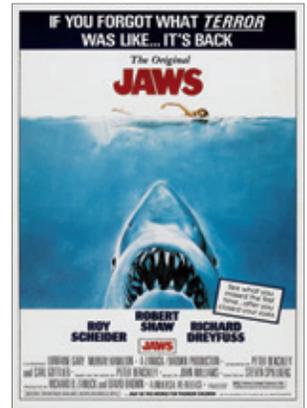
A partir de lo que representa muy íntimamente todo lo anterior es, finalmente, de donde surge el pequeño trabajo aquí presente. El criterio de selección de las películas sobre las que recaerá el análisis tiene un primer punto de corte en la simbólica fecha del año

1975, año de producción del primer gran éxito de Steven Spielberg, *Tiburón* (*Jaws*), película a partir de la cual creemos tener todas las bases para afirmar que el género tuvo un antes y un después, de la misma manera que sucedía en fechas similares con *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977, George Lucas), en este caso en el campo hermano de la ciencia ficción. De esta manera se tratará el cine de terror desde los inicios mismos de la existencia del cinematógrafo hasta el citado hito. Dentro de ese primer sesgo, la selección de películas a comentar, tras una breve pero espero que didáctica introducción en cada capítulo, se hará no a partir de relacionar lo mejor de lo mejor, al menos de una forma exhaustiva, sino seleccionando las películas, algunas de ellas, que en mi propia y humilde opinión significan algo en el ya largo devenir del género, y que no tienen que ser siquiera bien consideradas, incluso más de una es negativamente criticada, eso sí, siempre desde el respeto que merecen, reconociéndoseles su relativa importancia para el posterior desarrollo histórico del género de terror en el cine.

Una aclaración más que estimo importante añadir; dada la idiosincrasia de los jóvenes y no tan jóvenes públicos actuales, hablando por supuesto de su generalidad, encontramos el hecho inapelable de mostrarse un tanto ariscos al conocimiento y disfrute de todo el cine anterior a los años ochenta; hábito fomentado por la ininteligible y siempre censurable actitud de las cadenas de televisión gratuitas, que insisten en no programar ya no cine que no sea en color, sino cine cuya antigüedad alcance a tener algo más de veinticinco años, lo que provoca que las nuevas generaciones, que siempre tendrán la pequeña pantalla como primer y más fácil acceso al cine, desconozcan, si su propio esfuerzo no lo impide, toda una etapa del cine que, utilizado el término con amplitud de miras, podríamos denominar *clásico*. Pasen y vean, se lo agradeceré.

Finalmente, de bien nacidos es ser agradecidos, y debo dar las gracias a mi editor, Miguel San José Romano, por la confianza que ha puesto en mí, la cual todavía no sé si merezco, y por encima de todo por su amistad; a Roberto Cueto por su amable, sincero y esclarecedor prólogo; a Carlos Díaz Maroto por darme su apoyo moral en los primeros lances de este proyecto, para mí de envergadura, dada la escasez de tiempo en mi poco serena vida diaria, a Carlos Aguilar y Angel Gómez Rivero por su aporte de documentación gráfica; a Alfonso Burón por ser mi mejor lector, y a todos los que lean esto por perder un ratito conmigo.

Juan Andrés Pedrero Santos



ARRIBA:
Cartel americano de la reposición de *Tiburón*, obra maestra de Steven Spielberg y película que cierra este estudio dedicado al cine de terror clásico.



DECA

ANNA
LEEL
BECKHADE

Das Cabinet des Dr. Caligari

FILMCHAUSPIEL in 6 Akten · REGIE: ROBERT WIENE · HAUPT: WERNER KRAUS · CONRAD
VEIDT · FRITZ FEHÉR · LIL DAGOVER ·

Los orígenes: el terror mudo

El hombre, ya desde sus mismos orígenes, demostró tener un apetito insaciable de nuevos entretenimientos, los cuales, gracias al posterior desarrollo de la tecnología, fueron ampliándose en la variedad de sus tipos y en la complejidad de los mismos.

Ya en la China del siglo XI queda constancia de la existencia de las llamadas sombras chinescas: una serie de figuras articuladas mediante sencillos mecanismos de alambre, realizadas en piel de asno engrasada y primorosamente recortadas, cuya sombra era proyectada sobre una pantalla de papel o seda. Según fuera su localización geográfica, eran empleadas para narrar hechos de índole religiosa, épicos o cómicos principalmente. A comienzos del siglo XVII empezaron a ser conocidas en Europa, seguramente introducidas por viajeros procedentes de Oriente.

La extensión de esta modalidad de espectáculo en el viejo continente fue enorme. Parece que a principios del siglo XVIII comenzaron a hacerse exhibiciones de manera regular en Londres por parte de algunos italianos, e incluso se sabe que el multidisciplinar J. W. Goethe fundó su propio teatro de sombras chinescas en Alemania. Pero fue en Francia donde el éxito de este primitivo medio de ocio de masas fue más importante, llegándose a tratar, poco antes de la invención del cinematógrafo, una amplia gama de temas, entre los que se encontraban los de índole escatológica, lo casi pornográfico e incluso la crítica política, todo ello desarrollado en locales que igualmente exhibían espectáculos musicales o de cabaret.

En otro orden de cosas, desde comienzos del siglo XIX se comenzaría a experimentar con diversos métodos y materiales que permitieran la reproducción de una imagen fija obtenida de la realidad. Ya en 1839, con la creación por el francés Louis J. M.

PÁGINA ANTERIOR:

Imponente cartel austriaco de *El gabinete del doctor Caligari*, obra maestra y paradigma de uno de los períodos más creativos, representativos e influyentes de todo el cine silente: el expresionismo alemán.



ARRIBA:
 Toda una rareza: el programa de mano original americano de *El gabinete del doctor Caligari*.

Daguerre de su *daguerrotipo*, capaz de fijar imágenes sobre una plancha sensible de cobre, y con el desarrollo simultáneo del *calotipo*, a cargo del inglés Henry Fox Talbot, que en 1840 consiguió fijar la imagen con sólo una breve exposición en la cámara, se sentaron las bases tecnológicas de lo que finalmente sería la invención de la fotografía.

La ingeniosa combinación de los procesos que en su origen fueran las sombras chinas y el perfeccionamiento de la más tardía y compleja técnica fotográfica, tras no pocas intentonas y la creación y explotación comercial de los más diversos ingenios, culminaron finalmente en la invención del cinematógrafo. Así, el 28 de diciembre de 1895, en el Salón Indio del Gran Café del bulevar de los Capuchinos de París, Auguste y Louis Lumière llevaron a cabo la primera exhibición pública, previo pago, de su luego famoso e innovador Cinematógrafo; la primera película proyectada en público de la historia sería *La salida de la fábrica Lumière* (*La sortie des Usines Lumière, à Lyon, 1895*), que en realidad no era más que eso, la filmación de la salida de los empleados de la fábrica una vez terminada la jornada laboral. Ese fue el final de un camino en que se pretendía, mediante una serie de complicados artilugios, transformar las estáticas fotografías en imágenes en movimiento, y el inicio de lo que hoy conocemos todos como el cine, el séptimo arte.

Pero, aunque algunos no lo crean, el cine no fue siempre tal y como lo conocemos hoy. Hasta la creación y perfeccionamiento del sonido sincronizado, el único sonido que tenían las películas era el que emitía el músico que se colocaba bajo la pantalla, normalmente con un piano o un órgano, llegándose incluso a utilizar una orquesta si la categoría del local y la ocasión lo merecían. Entre las supuestas causas a las que se imputa la utilización de la música en vivo, como acompañamiento de la proyección de las películas mudas, están la de amortiguar o disimular el ruidoso sonido del proyector o la de enfatizar momentos concretos de la narración. No obstante, la más creíble sería la que justifica ese hecho como una manera de continuar con la costumbre seguida en el resto de espectáculos públicos, como el teatro o el *music-hall*, a la que el público ya se encontraba habituado. No sería hasta el 6 de agosto de 1926 cuando se estrenó en Nueva York *Don Juan* (*Don Juan, Alan Crosland*), primera película con efectos sonoros y música sincronizada. Casi dos años después, el 8 de julio de 1928, se estrena *Lights of New York*, dirigida por Bryan Foy, que tendrá el honor de ser la primera película *totalmente* hablada. El éxito de público fue tal que ya en 1930 dejaron de producirse películas mudas.

El cine mudo es, por tanto, el principio de todo, identificándose en él de manera diáfana el origen del cine como el gran

1. Los hermanos Lumière ya habían realizado antes varias exhibiciones privadas de su invención a lo largo de ese mismo año 1895, pero siempre ante sociedades relacionadas con la fotografía o el desarrollo industrial, no ante el público en general.

2. La mayoría de las veces se lee o escucha que la primera película sonora fue *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer, 1927, Alan Crosland*), pero esto no es del todo cierto si entendemos por *sonora* el que todos los diálogos se puedan escuchar. En el caso de *El cantor de jazz* sólo se escuchaban las canciones y algún diálogo ocasional.

entretenimiento de masas que es actualmente, cuya esencia última no es más que esa, la de entretener. Y es ahí donde el cine de género hunde sus raíces, en la pretensión de divertir por encima de cualquier otra que pudiera complementarla, ya sea la crítica social, la denuncia política, el afán didáctico o cualquier otro. Así, el terror, como género bien delimitado que es y tan antiguo como los demás, se configura como cine puro, sin más pretensiones en una primera instancia que la de divertir (o asustar) con sus historias, de llenar de fantasía

nuestros momentos de ocio y de dar alimento a nuestras inquietudes, dejando a un lado otras más sesudas pretensiones, por supuesto igual de lícitas, interesantes e imprescindibles, aunque menos divertidas, pero siendo unas tan valiosas y a tener tan en cuenta como las otras, sin distinción cualitativa que valga.

Aunque la labor inconsciente, efectuada durante largos años, llevada a cabo por la televisión pública de nuestro país, por otro lado muy de agradecer, haya contribuido a que el gran público identifique el cine mudo con cine cómico (ahí está el conocimiento general de Harold Lloyd, Buster Keaton o Charles Chaplin como prueba), no puede quedar en entredicho el hecho constatado de que es el cine de terror mudo uno de los que más contribuyeron a la formación del lenguaje cinematográfico, que con su evolución y las novedosas aportaciones de su narrativa ayudó a hacer crecer, asentar y desarrollar la forma en que el cine nos cuenta historias; por no hablar del desarrollo técnico al que contribuyó la necesaria utilización de los efectos especiales, disciplina íntimamente unida al nacimiento mismo del cine y honor que sin duda debe compartir con la ciencia ficción o el concepto más amplio de cine fantástico, si hablamos en términos menos restrictivos; ¿pues qué es el cine sino un efecto especial en sí mismo?

El gabinete del doctor Caligari

(Das Kabinett des Doktor Caligari, 1919, Robert Wiene)

A certadamente considerada como paradigma del expresionismo cinematográfico, sin embargo, no podemos tomarla a modo de ejemplo de nada, siendo como es un espécimen único.

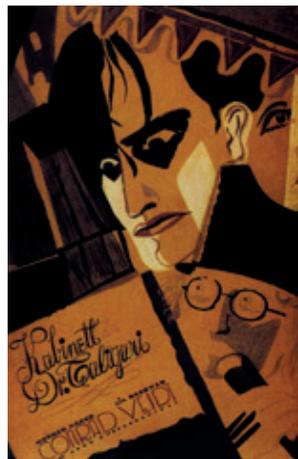


ARRIBA:

Cesare (Conrad Veidt) escapa con Jane (Lil Dagover) a través de los tortuosos tejados diseñados por Herman Warm para *El gabinete del doctor Caligari*.

ABAJO:

Cartel alemán de *El gabinete del doctor Caligari*. La cartelera de la época representaba a la perfección el peculiar estilo visual de la cinta.





ARRIBA:

El sonámbulo Cesare, esclavo del doctor Caligari, recorre la ciudad durante la noche asesinando a quien su amo le ordena. Su descanso dentro de una especie de ataúd ya anticipa uno de los tópicos vampíricos más representativos del cine de terror. Durante el día, Caligari exhibe a Cesare en una feria, atribuyéndole a éste la capacidad de adivinar el futuro.

No existe sucesora alguna que pueda considerarse su evolución directa en cuanto al apartado estético se refiere; una estética que en este caso lo es todo, el sustrato fundamental que determina la importancia de esta película y que ya tiene sus antecedentes cien años antes, conscientes o no, en las *pinturas negras* de Francisco de Goya, antecedentes precoces de lo que sería la pintura expresionista de finales del siglo XIX.

Se trata de una curiosa obra fundacional, pero por otro lado aislada, de alguna manera sin descendencia reconocida, siendo el principio y el fin de un camino que se cierra sobre sí mismo, como un círculo. Su existencia se configura así como la esencia más profunda del expresionismo en el mundo del cine, un crisol de todo lo que ese movimiento significó y que aún hoy significa, una vez el adjetivo *expresionista* se ha convertido en una cualidad aplicable a cualquier obra de arte, de cualquiera de las artes, cualquiera que sea el tiempo y cualquiera que sea el espacio en que haya sido engendrada. En situaciones análogas estaríamos ante la reunión, la urdimbre perfecta y equilibrada, de una serie de componentes procedentes de un tronco invisible que consiguen su más impecable conjunción en una obra concreta, compendio de otras anteriores, de las que habría asumido, y asimilado como propio, lo mejor, lo

más representativo o destacable de cada una de ellas, lo esencial, y de ahí su consideración como paradigma; pero éste no es el caso.

Si bien el significado último del relato aún hoy se nos presenta como enigmático, no es en lo argumental donde está precisamente su interés; pese a las sesudas interpretaciones que asemejan al sonámbulo Cesare con las masas populares inconscientes teledirigidas por un líder carismático, en este caso Caligari, manejándolas a su antojo en función de sus propios intereses; en definitiva, una metáfora del germen sociopolítico de lo que luego se convertiría en la ya muy próxima Alemania nazi, surgida tras la humillación a la que fue sometida Alemania tras el Tratado de Versalles, donde se la culpó totalmente de las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, haciéndole pagar duramente por ello y sentándose así las bases sociales resentidas que apoyarían el régimen nazi y el encumbramiento de su máximo paladín, Adolf Hitler, con el consecuente desenlace en la siguiente gran guerra.

Menos descabellado es interrelacionar directamente el argumento con toda esa estética de pesadilla, como la coherente plasmación del entorno de una mente enferma, su visión completamente subjetiva, deformada, torturada, irreal, desde la locura; ya sea ésta la del director del hospital psiquiátrico, Caligari, o la de Francis, el personaje que trata de resolver el misterio de los extraños asesinatos perpetrados por el sonámbulo Cesare; enigma que

ABAJO:

Los personajes que pueblan *El gabinete del doctor Caligari* se mueven dentro de decorados que más bien parecen pinturas expresionistas, surgidas como un rechazo al impresionismo imperante a finales del siglo XIX, más apegado al naturalismo y a un intento de captar los colores y las luces de la naturaleza, al contrario que la tendencia expresionista a deformarla. El expresionismo fue un movimiento cultural que llegó al cine de manera más tardía que al resto de las artes. La angustia, la opresión y un entorno de pesadilla son fácilmente representados por las imágenes que se desprenden de esta película.





de todas formas queda sin resolver. Los irreales decorados, tanto exteriores como interiores, paisajes, arquitecturas, incluso el mobiliario, proceden directamente del campo de lo pictórico, en realidad todo ello es una serie de pinturas sobre las que se mueven los personajes como marionetas, siendo los aspectos físicos que exhiben Caligari y Cesare los únicos que se integran plenamente en ese entorno de pesadilla, quienes verdaderamente pertenecen a ese mundo, estando el resto sólo de paso.

La responsabilidad de tan arriesgada estética aún se mantiene como dudosa. Según algunas fuentes, en el guión no existía ningún tipo de indicación sobre la misma, pese a que los guionistas Hans Janowitz y Carl Mayer se la atribuyen a sí mismos, lo cual dejaría vía libre para pensar que fuera a Robert Wiene a quien le debamos tal concepción. No obstante, es mucho más coherente pensar que los principales promotores hubieran sido los diseñadores Herman Warm y Walter Reinmann, más si cabe cuando el segundo era considerado un pintor expresionista.

Sin contradecir su condición de isla en el océano, su influencia en todo el cine posterior ha sido patente; desde el resto de la obra expresionista coetánea, pasando por el cine de terror de la Universal y llegando hasta nuestros días, la impregnación dejada es del todo significativa, aportando no pocas imágenes que años después se convertirían en integrantes de toda una parafernalia genérica, asumida como lenguaje propio por el cine de terror.

El Golem

(Der Golem, Wie er in die Welt kam, 1920, Carl Boese y Paul Wegener)

Siendo una de las más afamadas obras del expresionismo alemán³, de reseña obligada en cualquier publicación que trate el cine fantástico aunque sea de soslayo, su importancia, desde un punto de vista actual, reside básicamente en el valor histórico que aporta. El cine ha cambiado mucho desde entonces para que un espectador del siglo XXI sea capaz de apreciar algunos de los valores que pudieran tener vigencia en los tiempos de su realización. No estamos ante una obra maestra, como sí lo es indudablemente su contemporánea *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922, F. W. Murnau), sino ante un espécimen importantísimo de arqueología cinematográfica que merece ser conocido por todo estudioso o buen aficionado.

A pesar del origen que se le imputa habitualmente como adaptación de la novela de Gustav Meyrink *El Golem*⁴ (*Der Golem*, 1915),



ARRIBA:

El Golem nos cuenta la historia de un monstruoso hombre de piedra que es devuelto a la vida por el rabino Loew para salvar a los judíos de la tiranía del emperador. Pero Famulus, el asistente de Loew, se aprovecha del hombre de piedra con el objeto de raptar a la mujer de la que está enamorado, no sin forzar antes a la criatura a perpetrar una serie de crímenes.

PÁGINA ANTERIOR:

Paul Wegener, uno de los dos directores de *El Golem*, interpreta igualmente a la criatura. En esta fotografía le vemos soportando una tosca y laboriosa sesión de maquillaje que le caracterizará como el hombre de piedra de la leyenda judía.

3. Pese a su asunción generalizada como movimiento cultural, alguno de sus insignes componentes, concretamente Fritz Lang, llegó a declarar que ellos no se sentían representantes de ningún movimiento, que simplemente hicieron lo que querían hacer en ese momento.

4. Gustav Meyrink: *El Golem*, Madrid, Alianza Editorial, 2007. Traducción de Francisco Rafael Lupiani González.

DERECHA:

Uno de los pocos fotocromos publicitarios que se conservan de *El Golem*. La actriz Lyda Salmonova formó parte del reparto de las dos versiones de *El Golem* producidas en 1914 y en 1920, así como de una especie de secuela de 1917, *Der Golem und die Tänzerin*.

ABAJO:

En *El Golem* ya se anticipa el recurrente enfrentamiento entre el monstruo y la inocencia, aquí representada por un grupo de niñas, y especialmente por una de ellas que ofrece una flor a la criatura. El paralelismo con una famosa escena de *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931, James Whale) no debe pasarse por alto.

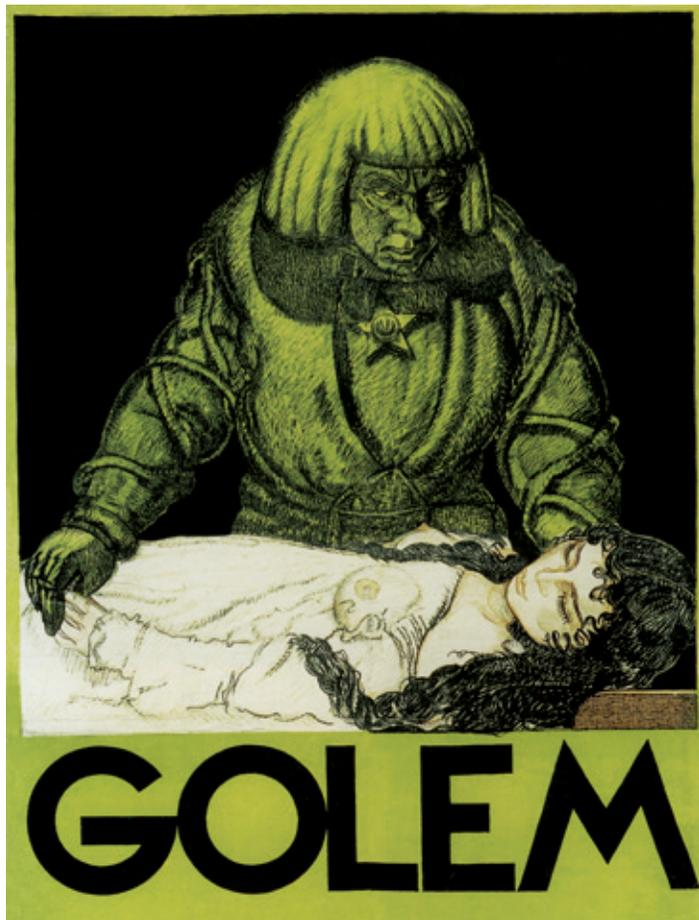


la verdadera inspiración de su argumento reside en una leyenda judía medieval, fuente igualmente de la que es deudora dicha novela. Adicionalmente y mirando ya hacia el futuro en lugar de al pasado, obviadas las más antiguas adaptaciones *oficiales* de la novela *Frankenstein* de Mary W. Shelley, esta película, así como su primera versión⁵ de 1914, podría considerarse en muchos sentidos como el antepasado del monstruo de Frankenstein.

Dirigida por Paul Wegener y Carl Boese, el primero igualmente dando vida al monstruo, sin lugar a dudas lo mejor de la película, se nos muestra en su personaje una expresiva interpretación llena de humor y no carente de un histrionismo que por otro lado ya lo daba de forma natural la época silente. Se nos presenta al Golem como un ser lleno de matices, infinitamente más que sus compañeros de reparto, exhibiendo estados de ánimo que van desde el des-

5. El propio Paul Wegener fue autor, junto a Henrik Galeen, de esta versión anterior, *El Golem* (*Der Golem*, 1914), así como de una secuela de la misma, codirigida con Rochus Gliese, *Der Golem und die Tänzerin* (1917), que según parece tiene cierto tono de parodia.





IZQUIERDA:
Cartel de *El Golem* en su versión de 1920, dirigida por Carl Boese y Paul Wegener; este último interpretando también a una criatura que se muestra más humana de lo que se podría esperar, demostrando que tampoco es de piedra.

precio por quien lo ha creado, pasando por la rebeldía demostrada ante los temporales apagones vitales a los que es sometido, dejándose entrever incluso un pasaje *bella versus bestia* cuando el monstruo lleva en brazos a la chica, poco después de que uno de sus amantes le descubra a punto incluso de besarla. Destaca la escena en que el Golem cruza su camino con un grupo de niñas, mostrándose una de ellas cariñosa con él, lo que nos recuerda irremisiblemente la famosa y en tiempos censurada escena de *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931, James Whale) en la que el monstruo conoce a una niña que le ofrece flores al borde de un lago. Por otros motivos sorprende la pareja de amantes (¿locos años veinte?) que, mientras se acarician inocentemente, manifiestan con su mirada el éxtasis amoroso en que se encuentran; sin duda, nada semejante habría sido permitido décadas después en otros países, entre ellos el nuestro.

Desde un punto de vista técnico destacan los decorados expresionistas de Hans Poelzig, llevando a verdaderos decorados lo



ARRIBA:

John Barrymore: "El más grande actor de la pantalla en el tremendo relato de un hombre con lo mejor y lo peor de sí mismo".



ARRIBA:

El maquillaje de Mr. Hyde, pese a su simpleza respecto a otras adaptaciones, consigue su objetivo gracias al histrionismo de Barrymore.

6. Nacido en 1882 en Filadelfia (Pensilvania), apodado como "el gran perfil" y miembro de una arraigada familia del ámbito teatral de los Estados Unidos, era hermano de los también extraordinarios actores cinematográficos Lionel y Ethel Barrymore y abuelo de Drew Barrymore, *la niña de ET*. Su gran afición al alcohol le llevó a la tumba en 1942.

que en *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1919, Robert Wiene) eran poco más que pinturas; decorados que ante los ojos de un avezado y no desmemoriado espectador moderno no pueden menos que recordar la muy reciente arquitectura del pueblo de Bree, donde se encontraba la taberna El Pony Pisador, lugar en el que los cuatro *hobbits* conocen a Aragorn en *El señor de los anillos: la Comunidad del Anillo* (*The Lord of the Rings: the Fellowship of the Ring*, 2001, Peter Jackson).

Como curiosidad hay que citar a su director de fotografía, Karl Freund, con un trabajo que podemos considerar menor dentro de lo que fue una importante e influyente carrera, ostentando en ella cumbres del cine fantástico como *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927, Fritz Lang) y *Drácula* (*Dracula*, 1931, Tod Browning), en las que es acreditado como director de fotografía, así como *La momia* (*The Mummy*, 1932) y la que seguro es su obra magna con diferencia, *Las manos de Orlac* (*Mad Love*, 1935, Karl Freund), dirigiendo ambas.

El hombre y la bestia

(*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1920, John Stuart Robertson)

A pesar de ser la versión silente más conocida, por no infravalorar el resto y no decir que es la única conocida, el cine mudo ya había aportado varias adaptaciones anteriores de la famosa novela de Robert Louis Stevenson, entre las que se incluyen un cortometraje de nacionalidad danesa, *Den Skaebnesvangre opfindelse* (1910,

August Blom) e incluso una adaptación alemana a cargo del mismísimo F. W. Murnau, *Der Januskopf* (1920), donde un trasunto del doctor Jekyll, llamado doctor Warren, es interpretado por Conrad Veidt, acompañado nada menos que por Bela Lugosi dando vida a su mayordomo.

Sin duda, el recuerdo destacado que la historia del cine reserva para esta versión se debe en su totalidad al trabajo interpretativo de John Barrymore⁶, que aprovecha el papel que tantas posibilidades de lucimiento procuraría a cualquier actor. No obstante, el resto de los pasajes en los que Mr. Hyde no entra en cuadro se arrastran, en su mayoría, sin pena ni gloria por los senderos del melodrama de salón, en un principio con más preocupación por mostrar la riqueza ornamental de las estancias y la calmosa existencia de la alta sociedad británica que por intentar plantear

con solvencia las ricas contradicciones sociales y morales que conforman la base del argumento, no por trilladas menos interesantes, y siempre obviando las comprensibles limitaciones, de ninguna manera insalvables, que la forzada inexistencia de sonido aporta a esa carencia. De igual manera, no destaca ningún otro de los personajes, ni siquiera la amante forzada que elige Mr. Hyde y que tanto juego daría en posteriores adaptaciones de la novela de Stevenson. En cambio, sí hay una escena muy concreta que es necesario resaltar, impactante, y es en la que mientras el doctor Jekyll se encuentra dormido, una sorprendente e inquietante especie de repugnante araña de tamaño humano, peluda y blanquecina, con el rostro de Mr. Hyde por cabeza, sale desde el otro lado de la cama, sube a ésta y toma posesión del cuerpo de Jekyll, haciéndole despertar como Hyde; una visión aterradora que entendemos como la materialización onírica del otro yo maligno de Jekyll, un asqueroso animalejo que recuerda al de cierta escena de *La cosa* (*The Thing*, 1982, John Carpenter), del que por cierto da buena cuenta un lanzallamas eficazmente utilizado por un siempre bienvenido Kurt Russell.

La brujería a través de los tiempos (Häxan, 1922, Benjamin Christensen)

Un espectador contemporáneo podría tener la percepción de que el cine, como cualquier otra arte, e incluso del mismo modo la sociedad, como cuna y soporte de cualquiera de sus más variadas expresiones culturales, ha sufrido una evolución en su forma de mirar la realidad, en el punto de vista adoptado por el artista en cada momento histórico, correspondiente a un entorno cambiante y a la forma concreta de interactuar con el mismo en cada circunstancia. Pero cambiar no significa necesariamente evolucionar, y por ello una perspectiva más amplia podría convertir esa percepción en equivocada. Tras las penurias que había sufrido Europa a causa de la Primera Guerra Mundial, la sociedad de los años veinte estaba ansiosa de diversión, de frivolidad; pero paralelamente, en el ámbito cultural, surgieron voces rupturistas, críticas, revolucionarias, con deseos de renovación. Todo ello dio como resultado una socie-



ARRIBA:

El hombre y la bestia fue una de las primeras grandes producciones de Paramount en los estudios Astoria de Long Island, Nueva York.

ABAJO:

La brujería a través de los tiempos, entre el documental y la dramatización, trata con humor y sentido crítico la evolución histórica de tan sugestiva faceta de la humanidad.



Heksen



ET KULTURHISTORISK DOKUMENT AF RANG

dad más permisiva, tanto en lo referente a los modos de vida de las gentes como a la libertad artística en general; situación que finalmente acabaría sufriendo un retroceso cualitativo con el auge de los movimientos fascistas europeos, represores en su misma esencia, y el casi contemporáneo establecimiento de duros códigos de censura en los Estados Unidos, el tristemente famoso *Código Hays*, aplicado desde 1934. Así, el cine, a partir de aquellos años, se vio muy constreñido en cuanto a su libertad de expresión, siempre bajo la atenta mirada del Estado y la Iglesia como grupos de presión y vigilancia de los valores establecidos. De ahí que el punto de vista de un espectador moderno *estándar*, ajeno a esos vaivenes histórico-culturales y poco animado, ya no al estudio, siquiera al conocimiento de la prehistoria cinematográfica, materializada en *esas raras películas donde no se habla y que encima son en blanco y negro*, quede sesgado y dotado de considerables lagunas en lo concerniente al séptimo arte, su historia y su evolución; ellos se lo pierden.

Como demostración viva de lo anteriormente expuesto tenemos esta película de origen compartido entre Dinamarca y Suecia, llevada a cabo por el realizador danés Benjamin Christensen, a medio camino entre el documental didáctico y su correspondiente dramatización *sin pelos en la lengua*, a modo de película de episodios, sobre la evolución de determinados aspectos, seguramente tocados de forma parcial, del tema de la brujería y el culto a Satán a lo largo de la historia, que siendo directos y empleando chuscamente una terminología moderna podemos tildar de *bizarrada* sin siquiera despeinarnos. Se profundiza de manera desinhibida y crítica en temas como la Inquisición o las antiguas supersticiones relacionadas con la brujería o el satanismo, mostrando, sin escatimar en detalles y con picardía, todas sus referencias y connotaciones sexuales e incluso obscenas, así como la denuncia del modo en que los individuos aprovechaban ese ocultismo para hacer acusaciones de brujería tras las cuales no se escondía más que una muy terrenal animadversión personal.

Sus pasajes didácticos apoyan sus explicaciones en pinturas y grabados antiguos, recreando las partes dramatizadas con una fotografía dominada por los claroscuros, a través de una plástica que bien podría situarse en la línea de la obra pictórica de perso-



ARRIBA:

El propio director, Benjamin Christensen, interpreta al diablo en *La brujería a través de los tiempos* mediante una composición inquietante, obscena y humorística, caracterizado con un maquillaje sencillo pero de eficacia apabullante. La película es una rareza en la historia del cine que, vista desde la perspectiva del entorno del cine mudo al que pertenece, se descubre como desconcertante y arrebatadora a partes iguales.

PÁGINA ANTERIOR:

Cartel danés de *La brujería a través de los tiempos*.



ARRIBA:

La imagen del conde Orlok en *Nosferatu, el vampiro*, a quien dio vida el misterioso actor berlinés Max Schreck (1879-1936), es uno de los iconos más terroríficos que uno pueda echarse a la cara, aún no superado hoy día, tanto en su apariencia física como en su forma de moverse o de mirar. Inquietante es conocer el detalle de que la palabra "Schreck" significa "terror" en alemán, y era su verdadero apellido (!).

najes como Hieronymus van Aeken (El Bosco) o Pieter Brueghel el Viejo, sumidas en temáticas acordes con las tratadas en la película y un fuerte contenido fantástico. El aspecto que muestra de un díscolo y divertido Satanás, interpretado por el mismo director de la cinta, y del resto de demonios, aunque inspirado en un arte anterior, sienta las bases fílmicas de representaciones *satánicas* posteriores, como las que podremos luego disfrutar en *La noche del demonio* (*Night of the Demon*, 1956, Jacques Tourneur), la aparición fugaz de Satán en *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, 1968, Roman Polanski), la escultura que aparece en el mismísimo *El exorcista* (*The Exorcist*, 1973, William Friedkin) o el personaje pseudodemoníaco interpretado por Tim Curry en *Legend* (*Legend*, 1985, Ridley Scott), entre muchos otros.

Nosferatu, el vampiro (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922, Friedrich Wilhelm Murnau)

Si obviamos dos supuestas adaptaciones anteriores⁷ de cuya existencia real no hay pruebas fehacientes, estamos ante lo que se considera la primera adaptación al cine de la novela *Drácula*, de Bram Stoker, no obstante en forma de plagio. Albin Grau, productor y responsable de otras determinantes funciones en la película,

7. Concretamente, una versión rusa realizada en 1920 y otra rumana o húngara (según las fuentes) de 1921, ambas con su existencia en entredicho.



ARRIBA:
Cartel checoslovaco de *Nosferatu, el vampiro*, una de las primeras obras maestras de la historia del cine.

como la dirección artística y el vestuario, evitó pagar por los derechos de adaptación de la novela a la viuda de Stoker, pensando que ésta nunca se enteraría. Pero la jugada fue tan descarada que ocasionó una demanda cuyo resultado fue la prohibición de su exhibición tras el estreno durante dos años, y más tarde, por imperativo judicial, la destrucción de las copias. Ante esto, *Nosferatu, el vampiro* se convirtió en una película desaparecida. Sólo la compra de los derechos por la productora Universal, con el objeto de realizar el *Drácula* que luego dirigiera Tod Browning en 1931, reavivó el interés por intentar reconstruirla⁸ con los negativos que se pudieron encontrar en varios países, eso sí, en muy mal estado.

Pocas películas en la historia del cine han mantenido, década tras década, la magia y fascinación que fluyen de las imágenes rodadas por Murnau, convirtiendo esta obra maestra, cronológicamente quizá *la primera* de forma indiscutible, en candidata obligada en cualquier lista que intente la espinosa tarea de relacionar las mejores películas de la historia del cine.

Su potencia reside, sin lugar a dudas, en factores tales como: *a)* la conseguida recreación estética y conceptual del conde Orlok, un ser aterrador a primera vista, en el que se materializa la mezcla perfecta entre lo siniestro y lo repugnante⁹; *b)* una utilización de las sombras como elemento dramático y sugerente que crearía escuela, constantemente referenciada, si no imitada, en decenas de películas a lo largo de la historia; aquí, con la particularidad no de conseguir significar la proyección ante la luz de un ser corpóreo, sino la representación de la imagen misma de lo ominoso como abstracción. Al menos tres planos referidos a este punto son imá-

IZQUIERDA:
Hutter, agente inmobiliario, acude al castillo del conde Orlok en Transilvania para formalizar la venta de una propiedad en Bremen. Tanto los nombres de los protagonistas como el de la ciudad de destino del vampiro fueron cambiados por los guionistas de *Nosferatu, el vampiro*, lo que no evitó que la viuda de Bram Stoker viera una correspondencia diáfana con los personajes creados por su marido, siendo Jonathan Harker y el conde Drácula los nombres de los protagonistas, y Londres, la ciudad a la que acude el vampiro desde Transilvania.

8. El historiador cinematográfico madrileño Luciano Berriatua ha trabajado en la restauración de la película de Murnau desde 1977, siendo requerido como asesor por los productores de *La sombra del vampiro* (*Shadow of the Vampire*, 2000, E. Elias Merhige), película que recrea el rodaje de *Nosferatu, el vampiro*, introduciendo la fantástica hipótesis de que el actor Max Schreck era un auténtico chupasangre.

9. La película estuvo prohibida en Suecia hasta 1972 por su horror excesivo.



ARRIBA:

El conde Orlok viaja en el buque *Demeter* con dirección a Bremen, alimentándose durante la noche de los horrorizados marineros. Las secuencias a bordo del *Demeter* en *Nosferatu, el vampiro* son de las más inquietantes de todo el metraje.

ro. Nos referimos, sin ánimo exhaustivo, a escenas como las que siguen: el conde sube por la escalera proyectando su sombra en la pared, esa misma sombra cuyos dedos se alargan sorprendentemente para abrir una puerta, o la sombra de la mano que se posa sobre el pecho de la víctima, cerrándose de pronto, como si aferrara su corazón.

II. Adaptación a su vez de la novela de Stephen King *Salem's Lot*, editada en España en un primer momento como *La hora del vampiro*, para después pasar a llamarse *El misterio de Salem's Lot* con el objeto de aprovechar el éxito de la serie televisiva.

genes imborrables para quien haya visto o bien la película o bien esos concretos pasajes aislados en televisión, utilizados mil veces en ese medio y transformados ya en iconos²⁰; c) el contraste entre el naturalismo que transmiten una inusitada cantidad de escenas en exteriores (bosques, praderas, mar abierto...), donde se percibe, casi se huele, el viento y el sol, enfrentadas contra las escenas en que entra en plano la inquietante presencia del propio Orlok o los angustiosos estados de ánimo que éste provoca desde la distancia, perfectamente retratados, ya sea sobre Hutter, la esposa de éste, o sobre el aquí trasunto del sempiterno Renfield.

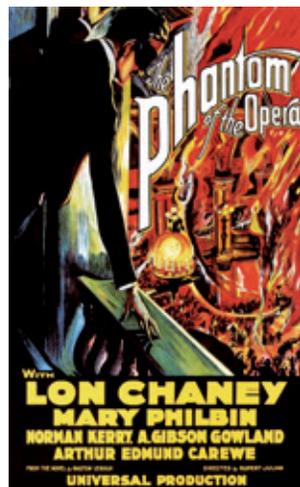
Pese a la vigorosa estética del conde Orlok, al que difícilmente podemos encontrarle adversario en la historia del género, ésta no trascendió como prototipo del vampiro; aunque sin ir más lejos, muchos gestos de Bela Lugosi en la mencionada versión de Tod Browning son imitaciones de los de Max Schreck. Sin embargo, sería el prototipo estético aportado por Lugosi el que conseguiría ser comúnmente aceptado como la imagen arquetípica del vampiro, al menos hasta la llegada de Christopher Lee. Sólo en el *remake* perpetrado por Werner Herzog, *Nosferatu, el vampiro de la noche* (*Nosferatu, Phantom der Nacht*, 1978), y en la reivindicable miniserie televisiva *El misterio de Salem's Lot* (*Salem's Lot*, 1979, Tobe Hooper)²¹, remontada y estrenada en las salas españolas como *Phantasma II*, se reflota la imagen creada por Murnau.

El fantasma de la Ópera

(The Phantom of the Opera, 1925, Rupert Julian)

Rupert Julian, nacido en Nueva Zelanda, comienza en el continente australiano su carrera como actor teatral hasta que, como tantos otros, decide emigrar a los Estados Unidos a la edad de 34 años, iniciando allí una nueva etapa profesional como actor cinematográfico y director de cine. Habiendo dirigido unas sesenta películas, la única que es recordada actualmente es *El fantasma de la Ópera*, adaptación al cine de la novela del escritor francés Gaston Leroux¹²; no obstante, el mérito no es todo suyo, sino de su mítico protagonista, Lon Chaney, el hombre de las mil caras, que con esta película se convertiría en una estrella.

Y no es para menos; aún hoy, cuando los efectos especiales de maquillaje nos han enseñado todo tipo de monstruosidades, transformaciones y deformidades en un nivel de calidad que es prácticamente imposible superar si no es dando entrada a las técnicas digitales, el maquillaje del fantasma, obra de su autodidacta maestría, sorprende. Difícil es valorar en la distancia el genio e ingenio que esta *superstar* del cine mudo exhibía en sus caracterizaciones, sobre todo en la creación de la obra que nos ocupa,



ARRIBA Y ABAJO:
Carteles americanos de *El fantasma de la Ópera* en la versión dirigida por Rupert Julian y protagonizada por Lon Chaney.



12. Otras versiones de la novela: *Das Phantom der Oper* (1916, Ernst Matray), *El fantasma de la Ópera* (*Phantom of the Opera*, 1943, Arthur Lubin), *El fantasma de la Ópera* (1960, Narciso Ibáñez Menta y Marta Reguera) [miniserie de TV], *El fantasma de la Ópera* (*The Phantom of the Opera*, 1962, Terence Fisher), *El fantasma de la Ópera* (*The Phantom of the Opera*, 1983, Robert Markowitz) [telefilme], *El fantasma de la Ópera* (*The Phantom of the Opera*, 1989, Dwight H. Little [y John Hough]), *The Phantom of the Opera* (1990, Darwin Knight) [telefilme, rodaje del musical de Webber], *El fantasma de la Ópera* (*The Phantom of the Opera*, 1990, Tony Richardson) [miniserie de TV], *Il Fantasma dell'Opera* [DVD: *El fantasma de la Ópera*, 1998, Dario Argento], *El fantasma de la Ópera* (*The Phantom of the Opera*, 2004, Joel Schumacher).

A UNIVERSAL
PRODUCTION



CARL LAEMMLE
PRESENTS

"**THE PHANTOM
OF THE OPERA**"

With **LON CHANEY** **NORMAN KERRY**
MARY PHILBIN

AND A CAST OF 5000 OTHERS

STORY BY GASTON LEROUX

DIRECTED BY RUPERT JULIAN

Morgan
DISTRIBUTORS



IZQUIERDA:

Lon Chaney, el hombre de las mil caras, en una de sus creaciones más famosas, dando vida a Erik, el fantasma.

PÁGINA ANTERIOR:

Cartel americano de *El fantasma de la Ópera*, protagonizada por Lon Chaney, Norman Kerry, Mary Philbin y... otros cinco mil; era muy importante dejar claro que se trataba de una gran superproducción en la que no se había reparado en gastos.

13. En *El hombre de las mil caras* (*Man of a Thousand Faces*, 1957, Joseph Pevney), *biopic* sobre Lon Chaney, James Cagney volvió a encarnar a Erik en las escenas del rodaje.

14. Aunque sea un dato poco conocido, los inicios de la industria del cine americano surgieron en la costa este, en los alrededores de Nueva York y Nueva Jersey. Tras la Primera Guerra Mundial, la escasez del carbón necesario para calentar los estudios provocó que éstos emigraran a la siempre soleada California, y tras un período en que ambas costas soportaban la industria del cine, finalmente fue el clima benigno de la costa oeste el que se llevó el gato al agua. Si bien mucho antes, en los inicios del siglo xx y en la costa este de los Estados Unidos, la presión legal e *ilegal* de un grupo de fabricantes de productos industriales relacionados con el cine, unidos en la Motion Picture Patents Company (encabezados por Thomas Alva Edison, que patentó su cámara cinematográfica) fue uno de los primeros motivadores para la búsqueda de nuevos horizontes. El control severo que estos grupos empleaban para defender los *royalties* de sus patentes llegó a unos límites que podrían haberse calificado de *mafiosos*, obligando a los productores a huir con sus negocios al otro lado del país: así nació Hollywood.

sin más ayuda que sus manos, materias primas rudimentarias y caseras, una imaginación sin límites, mucho trabajo duro y nadie de quien aprender las técnicas. No sólo sus maquillajes eran portentosos, sino también su capacidad de expresión a través de la mímica corporal y la gesticulación de su rostro. En efecto, sin Lon Chaney¹³, esta película no se habría ganado el hueco que tiene en la mente de todos los aficionados y en la historia del cine.

Por otro lado, algo que sin duda aquí llama más la atención es su capacidad de hacernos percibir lo que fue la grandiosidad del viejo Hollywood, donde la industria del cine con mayúsculas ya estaba establecida una vez se centró en la costa oeste de los Estados Unidos, ya habiéndose abandonado los primeros estudios en los alrededores de Nueva York¹⁴. Los grandiosos decorados como los que aquí se muestran eran construidos sin escatimar en detalles; así, en el estudio número 28 de los Universal Studios se construyó la fachada, la escalinata, el patio de butacas y el escenario de la Ópera de París, al igual que los pasadizos subterráneos donde se esconde el fantasma. Pensar en el trabajo, el

DERECHA:

Erik, el fantasma, desciende las escalinatas de la Ópera de París durante la fiesta de disfraces.

ABAJO:

Los dominios de Erik eran los pasadizos subterráneos inundados de la Ópera de París, donde se dice que hace años incluso se podía pescar.

15. El presupuesto de la película giró en torno a los 50.000 dólares, y llegó a recaudar unos 2.014.091. En 1930 se sonorizó totalmente doblando a los actores, salvo a Lon Chaney, que por contrato se negó. Para esa versión se volvió a rodar cerca del 40% del filme.

16. La película originalmente tenía un final diferente, sorprendiendo al muchedumbre al fantasma sobre su órgano y dándole allí muerte. Pero tras un pase previo en Los Ángeles, el productor Carl Laemmle no quedó satisfecho y se contrató a Edward Sedgwick (especialista en comedias con Buster Keaton) para rodar un final distinto, que es el que hoy todos conocemos, con mucha más acción y rodaje en exteriores, de manera que el espectador no tuviera duda de que la trama se desarrollaba en París. Estos cambios no fueron suficientes, se permutaron los rótulos originales y, tras un nuevo pase en San Francisco, se consideró que había que descartar parte del metraje y reescribir de nuevo los rótulos.

17. A finales del mudo, algunas películas se caracterizaron por incluir escenas en un technicolor de sólo dos tonos, como es el caso de la presente o *El pirata negro* (*The Black Pirate*, 1926), de Albert Parker, con Douglas Fairbanks, o *La marcha nupcial* (*The Wedding March*, 1928), de Erich von Stroheim. Aparte de la escena referida, otras escenas se rodaron en color, pero hoy día sólo sobrevive la del baile.



interés y los esfuerzos de producción que supondrían en aquellos años semejantes decorados nos hace recapacitar sobre la grandiosidad¹⁵ y el *glamour* que ya reinaban antaño en la meca del cine, cosa que hoy por hoy se ha perdido.

A pesar de ser el protagonismo de Lon Chaney el que ha mantenido el interés sobre esta película, no hay que dejar de subrayar su ágil realización, destacándose con algunos planos curiosamente modernos; nos referimos a un par de contrapicados que aparecen en la escena en que la muchedumbre persigue al fantasma por las calles de París¹⁶. Igualmente es necesario destacar la aportación de color en algunos pasajes del metraje, tanto el clásico coloreado global por medio de tintes, algo habitual en la época del cine mudo, como un rudimentario technicolor en dos tonos¹⁷ de la escena del baile de máscaras, con clara intenciona-



lidad dramática, una manera de destacar el disfraz rojo del fantasma, la Muerte Roja¹⁸.

El tono de la obra no es terrorífico, sino de intriga y romanticismo, no dejando de ser una versión más de la bella y la bestia, como lo pudo ser *King Kong* (*King Kong*, 1933, Ernest B. Schoedsack, Merian C. Cooper); sin embargo, la aquí analizada mantiene siempre claros aires folletinescos. Curiosamente, a pesar de las muchas versiones fílmicas que esta película ha tenido a lo largo de la historia, es en un género distinto de espectáculo, el teatro musical, donde ha conseguido tener un *remake* desarrollado en un tono más análogo; hablamos de la famosísima y representadísima en todo el mundo *El fantasma de la Ópera* de Andrew Lloyd Webber¹⁹.

El estudiante de Praga

(Der Student von Prag, 1926, Henrik Galeen)

Hablar de Henrik Galeen es hacer un repaso rápido pero en profundidad a la esencia misma del cine expresionista alemán de los años veinte. Guionista o director según el caso, o ambas cosas a la vez, de varias de las obras consideradas como fundamentales para entender esa concreta etapa del cine, como son, entre otras, las dos versiones de *El Golem*²⁰, realizadas en 1914 y 1920, respectivamente; *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922, F. W. Murnau), y las dos últimas ver-



ABAJO:

Balduin, interpretado por Conrad Veidt, pierde algo más que la cabeza por amor en *El estudiante de Praga*.

18. Aquí no hay más remedio que recordar *La máscara de la Muerte Roja* (*The Masque of the Red Death*, 1964, Roger Corman), donde un personaje vestido con una túnica roja, que representa la epidemia denominada *Muerte Roja*, se pasea entre los asistentes de un baile de máscaras, contagiando a todos con los que se cruza. Si no fuera porque está basado en un cuento de Edgar Allan Poe (1809-1849), escritor anterior a Gaston Leroux (1868-1927), bien podríamos pensar que algo de inspiración pudiera debérsele a *El fantasma de la Ópera*, pero la cronología literaria nos dicta que, en todo caso, fue al revés.

19. Este musical se estrenó el 9 de octubre de 1986 en el Her Majesty's Theatre de Londres, para representarse a partir del 26 de enero de 1988 en el teatro Majestic de Broadway; en ambas salas se continúa representando en el día en que esto se escribe, habiéndose convertido en la obra más vista de todos los tiempos en la historia de Broadway, hito que sin duda merece. Webber demuestra su cinefilia adaptando tanto la obra de Leroux como la película de Chaney, cinefilia que confirmará adaptando después *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950), de Billy Wilder.

20. Nos referimos a las ya citadas *El Golem* (*Der Golem*, 1914, Paul Wegener, Henrik Galeen) y *El Golem* (*Der Golem, Wie er in die Welt kam*, 1920, Carl Boese y Paul Wegener).



ARRIBA:

Conrad Veidt, antes de pasar a la posteridad como el mayor Strasser de la mítica *Casablanca* (*Casablanca*, 1942, Michael Curtiz), sería toda una estrella del cine expresionista alemán durante los años veinte.

siones²¹ de *El estudiante de Praga*, la que nos ocupa y una posterior, ya sonora, renombrada en nuestro país como *El misterioso doctor Carpi* (*Der Student von Prag*, 1935, Arthur Robison); su implicación y trascendencia en esa fascinante etapa de la historia del cine se nos presenta pues como incuestionable.

Como inciso aclaratorio, es necesario apuntar el porqué de la consideración como cine de terror de esta obra, pues su inclusión aquí, al menos en un primer momento, sí puede resultar sorprendente o equívoca. Pues bien, hasta la institucionalización del cine de terror como género con personalidad propia, llevada a cabo por la productora Universal ya desde el comienzo de los años treinta, podría entenderse la existencia de cierta indeterminación en cuanto a la clara adscripción genérica de lo que sí podríamos incluir en el más amplio espectro del cine fantástico en general, categoría en este caso que se define a sí misma de forma meridianamente clara, pero se torna dificultosa si el intento es determinar la inclusión en las más restrictivas subcategorías de la ciencia ficción o el terror. El elemento fundamental al hablar de *El estudiante de Praga* y su consideración como cine de terror es la existencia de un personaje digamos diabólico, si no lo queremos interpretar como la representación del mismísimo Mefistófeles en persona, aquí el siniestro Scapinelli.

21. La primera versión, en la que no intervino Galeen, fue *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, 1913, Paul Wegener, Stellan Rye), todo un germen del futuro cine fantástico alemán.



IZQUIERDA:

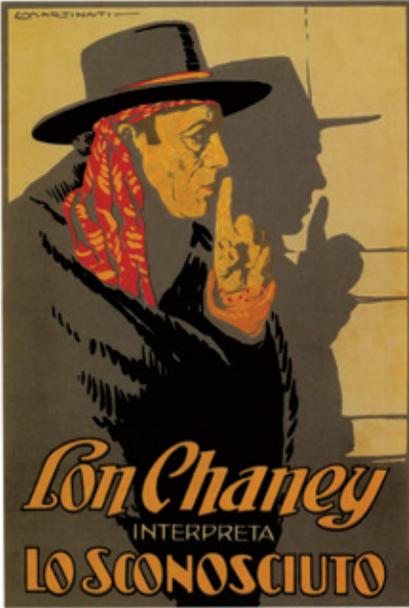
Tras prestarle ayuda ante su caballo desbocado, Balduin descubre que acaba de conocer a la mujer de sus sueños en *El estudiante de Praga*.

A través de un guión perpetrado por el mismo Galeen y Hans Heinz Ewers, de variadas referencias literarias, entre ellas el cuento *William Wilson*, de Edgar Allan Poe; el relato *Peter Schlemihl wundersame Geschichte*, de Adelbert von Chamisso, y *Las aventuras de la noche de San Silvestre*, de E. T. A. Hoffmann, se nos cuenta la historia de Balduin, un estudiante que, angustiado por sus dificultades económicas, acepta la oportuna oferta de un misterioso personaje que le promete una desorbitada cantidad de efectivo a cambio de cualquier cosa que éste desee de las que se encuentran en su habitación. Como resultado del trueque, Balduin se convierte en un acaudalado caballero de quien, además, se ena-



IZQUIERDA:

Para conseguir conquistar el corazón de su amada, Balduin no dudará en hacer extraños pactos con el siniestro Scapinelli, trasunto del mismísimo diablo.



ARRIBA:
Cartel italiano de *Garras humanas*.

PÁGINA SIGUIENTE:
Lon Chaney y la entonces joven-
císima Joan Crawford protagoni-
zarían otra de las grandes obras
maestras de Tod Browning:
Garras humanas.

mora la mujer de sus sueños; ello a cambio de perder su imagen reflejada en el espejo.

Estéticamente apartada de las concepciones plásticas asumidas como norma en el expresionismo alemán, acogiendo en este caso una estética más realista salvo en un par de sugestivas apariciones de Scapinelli, en cambio sí se nos introduce en el recurrente tema expresionista del doble, el *doppelgänger* según los románticos, que, en acertadas palabras de Antonio José Navarro²², sería algo así como “la proyección del alma o de la conciencia en forma de entidad especular, sombra o *alter ego* en el que se desdobra una persona y que la acosa, la atormenta, como un fantasma; la pareja antagónica, la imagen invertida del Yo transformada en el Otro”, y que sigue: “... elude claramente cualquier intención moralizadora, pues el dilema entre el Yo y el Otro no es el enfrentamiento entre el Bien y el Mal, sino entre el Ser –con todos sus anhelos profundos y a menudo inconfesables, pugnando por materializarse– y el Deber

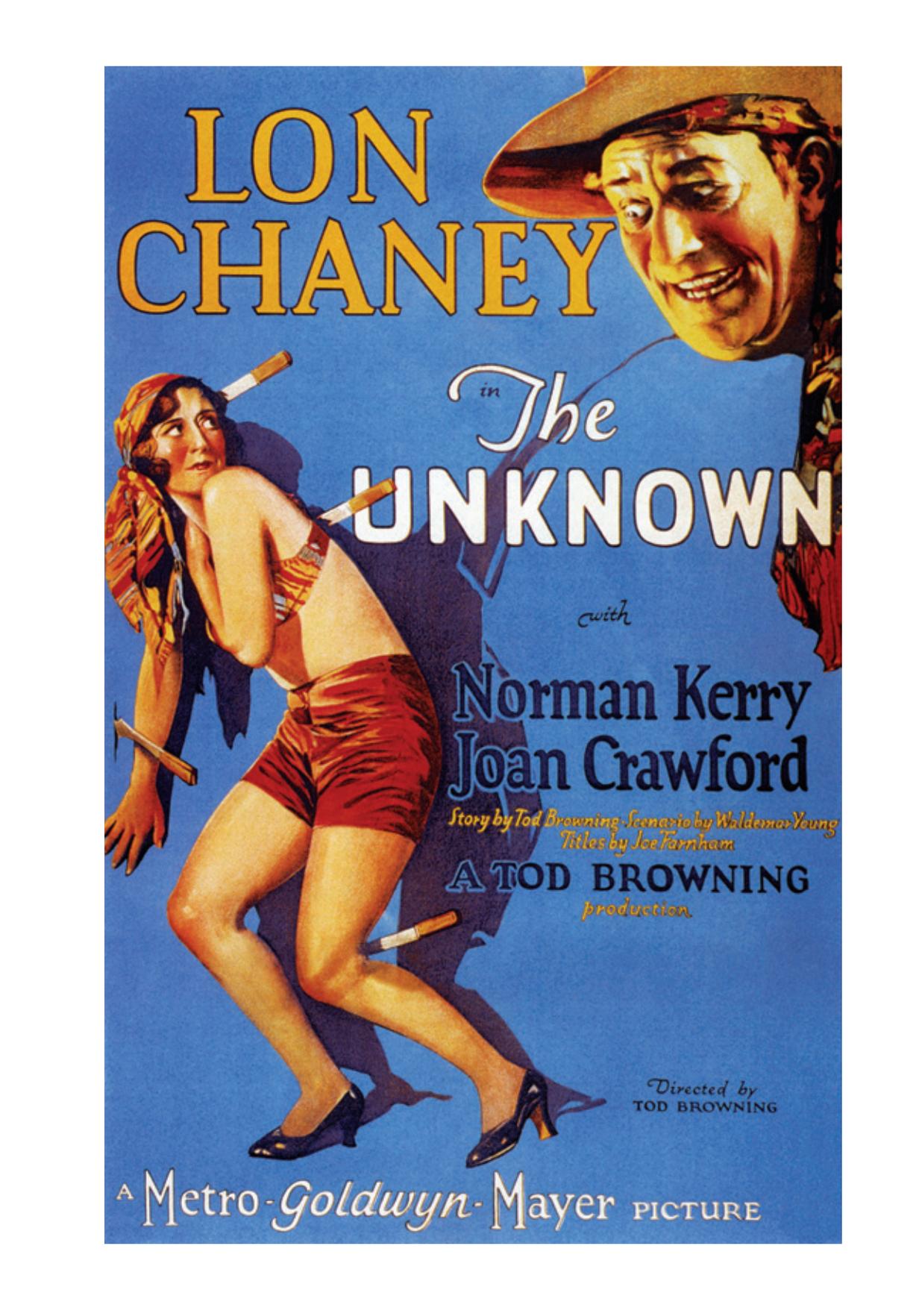
–aquello que la sociedad/la ley espera de nosotros–, cuyo horror evoca el muy germánico sentimiento de someterse a una disciplina, incluso con cierto placer masoquista”; en definitiva, una matización del mito de Jekyll y Hyde, desposeída de moralina, cargada, en cambio, de una mayor espiritualidad y cierto lirismo estético.

Galeen impregna el relato de un indiscutible hálito trágico, desesperado, estructurado a través de la sobria interpretación de Conrad Veidt, alejada en este caso de la teatral afectación tan recurrente en el período silente, cuyo perdido reflejo en el espejo, causa de todas sus desdichas, representa su lado inquietante, oscuro, de figura encorsetada, desafiante y alienada bajo la influencia de su amo, Scapinelli; un Otro que bien recuerda la figura del Cesare de *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1919, Robert Wiene) o al siniestramente envarado Orlok del repetidamente citado *Nosferatu, el vampiro*, de Murnau.

Garras humanas (The Unknown, 1927, Tod Browning)

Lon Chaney, ya en la etapa final de su carrera (moriría como consecuencia de las complicaciones ocasionadas en la garganta por un cáncer de pulmón el 26 de agosto de 1930), pero más en forma que nunca, interpreta bajo la dirección de Tod Browning la que será una de sus mejores películas. Chaney y

22. VV. AA.: *Cine fantástico y de terror alemán*, San Sebastián, Donostia Kultura, Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, 2002.

A vintage movie poster for the film 'The Unknown'. The background is a solid blue color. In the upper right corner, there is a close-up illustration of Lon Chaney wearing a wide-brimmed hat and a patterned bandana, smiling. On the left side, there is a full-body illustration of Joan Crawford in a red, form-fitting outfit and high heels, leaning forward. She has a cigarette in her mouth and another in her hand. The title 'LON CHANEY' is written in large, yellow, outlined letters at the top left. Below it, the word 'in' is written in a small, white, cursive font, followed by 'The' in a larger, white, cursive font, and 'UNKNOWN' in large, white, outlined block letters. Below the title, the word 'with' is written in a small, white, cursive font. The names 'Norman Kerry' and 'Joan Crawford' are written in large, blue, outlined block letters. Below their names, the text 'Story by Tod Browning - Scenario by Waldemar Young' and 'Titles by Joe Farnham' is written in a smaller, yellow, cursive font. Below that, 'A TOD BROWNING production.' is written in blue, outlined block letters. In the bottom right corner, 'Directed by TOD BROWNING' is written in a small, white, cursive font. At the very bottom, 'A Metro-Goldwyn-Mayer PICTURE' is written in a white, cursive font.

LON
CHANEY

in
The
UNKNOWN

with

Norman Kerry
Joan Crawford

*Story by Tod Browning - Scenario by Waldemar Young
Titles by Joe Farnham*

A TOD BROWNING
production.

Directed by
TOD BROWNING

A Metro-Goldwyn-Mayer PICTURE



ARRIBA:
Lon Chaney da vida a Alonzo, un lanzador de cuchillos supuestamente manco que no dudará en convertir en real su falsa tara para conseguir el amor de Nanon (Joan Crawford).

Browning sin duda eran almas destinadas a trabajar juntas; su común afecto por los personajes con falsas identidades, por lo morboso y la complementariedad mutua de ambas personalidades les convirtieron en un dúo arrollador que, por desgracia, nunca sabremos hasta dónde habrían llegado si hubieran iniciado juntos los nuevos caminos que marcó el cine sonoro. Chaney sólo llegó a interpretar una película sonora, precisamente una nueva versión de uno de sus éxitos mudos, *El trío fantástico* (*The Unholy Three*, 1925, Tod Browning), pero en este caso dirigida por Jack Conway en 1930 y con el mismo título; recordemos que Chaney era el actor previsto para interpretar al *Drácula* de Browning, proyecto que truncó su inesperada muerte, siendo sustituido por Bela Lugosi.

Garras humanas contiene tres de las constantes en el cine de Browning: la malformación física, la falsa (que no doble) personalidad ya citada y el mundo del circo y las ferias ambulantes; esta última, una de sus pasiones y mundo donde trabajó varios años; precisamente en ese tipo de ferias era muy frecuente la exhibición de personas con deformidades de algún tipo, temática en la que entraría de lleno

con *La parada de los monstruos* (*Freaks*, 1932, Tod Browning).

La trama en este caso es bien sencilla, pero no poco rocambolesca: en la ciudad de Madrid, en un circo ambulante, trabaja Alonzo, un lanzador de cuchillos cuya particularidad reside en que lo hace con los pies, pues supuestamente carece de brazos; malformación que en realidad es falsa y sólo conoce su fiel amigo el enano *Cojo*. Alonzo está perdidamente enamorado de la bella Nanon²³, la hija del dueño del circo, la cual siente una fuerte repulsión ante la idea de ser tocada por las manos de cualquier hombre, entre ellas las de otro de sus pretendientes, el forzado Malabar. Alonzo, al ser descubierto en el secreto de su falsa malformación, se ve obligado a estrangular al padre de Nanon; crimen que ésta ve, pero sólo acertando a vislumbrar que el asesino tiene un doble pulgar en su mano, la verdadera tara física de Alonzo. Extirparse los brazos es la única posibilidad que le queda para conquistar definitivamente a Nanon. Tras la operación y la posterior recuperación, Alonzo vuelve al circo para descubrir que la fobia de Nanon a los

23. Nanon es interpretada por una bellísima Joan Crawford que contaba la *tierna* edad de 22 años.

brazos masculinos ha desaparecido, habiéndose comprometido con Malabar; ha perdido los brazos para nada, situación que desencadenará la tragedia.

La puesta en escena de Browning es técnicamente tan sencilla como la trama, bidimensional, sin aspavientos; no es ahí donde reside la maestría de la obra. Es en la extraordinaria capacidad de mostrar la sordidez y los personajes que la pueblan lo que la hace destacar. El personaje de Alonzo, interpretado por un Lon Chaney que en este caso abandona sus proezas con el maquillaje para demostrar el increíble uso que hace de los pies, capaz de coger una copa de vino, un cigarro o de encender una cerilla con los mismos, se nos muestra como un personaje en cierta medida repugnante, tanto por su físico como por el enloquecido amor que siente por Nanon, que viniendo de este personaje no cabe otra cosa que entenderlo como obsceno.

De esta manera, la película está plagada de morbosa sugerencia. A Alonzo, su locura de amor le lleva a castrarse simbólicamente con la extirpación voluntaria de sus brazos, hecho que finalmente consigue el efecto contrario al que pretendía; Nanon, una vez ha perdido su irracional fobia, ahora sólo siente repugnancia por Alonzo al notar su falta real de brazos. El origen de la fobia de Nanon también se percibe simbólicamente como un trauma sexual, del que no conocemos su procedencia, ni en nin-



ARRIBA:

Lon Chaney, convertido en toda una estrella tras su trabajo en *El fantasma de la Ópera*, ya era digno de acaparar el protagonismo de la publicidad cuando participó en *Garras humanas*.



IZQUIERDA:

Si lo que caracterizó la carrera de Lon Chaney fue el ser un maestro autodidacta del maquillaje, en cambio en *Garras humanas* hizo gala de otras habilidades más *pedestres*.



ARRIBA:

Si *El legado tenebroso* sorprende por lo novedoso de su técnica y narrativa cinematográficas, los teatrales maquillajes de los actores nos recuerdan que nos encontramos todavía en el período silente.

gún momento se nos da pista alguna que pudiera siquiera inspirarnos la misma; no obstante, todo apunta a algún escabroso hecho ocurrido en la infancia. Estamos ante la sugerencia total, ante la capacidad de entregar el testigo al espectador para que todo un trasfondo malsano pueda surgir en su mente.

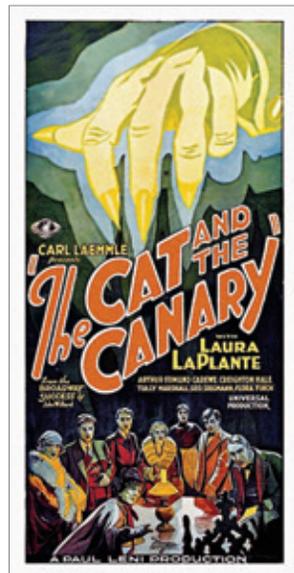
El legado tenebroso (The Cat and the Canary, 1927, Paul Leni)

Paul Leni, nacido como Paul Josef Levi en Stuttgart (Alemania) en 1885, fue una de tantas figuras europeas que emigraron a los Estados Unidos durante las décadas de los veinte y treinta. Como algunos otros de sus colegas, que vivieran también de cerca el desarrollo del expresionismo alemán, se curtió en no pocas facetas del mundo del cine, incluidas las especialidades más tradicionalmente *artísticas*: decorador, diseñador de vestuario y de producción, actor, escritor y director; no en vano se inició en el mundo del arte como pintor. Autor de otras dos afamadas películas, que destacaron dentro de su corta filmografía, como son *El hombre de las figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924) y *El hombre que ríe* (*The Man Who Laughs*, 1928), su muerte, a causa de una enfermedad cuando sólo tenía 44 años, nos dejó a todos sin la oportunidad de ser testigos

de una segura brillante carrera en el cine americano, que sin duda habría destacado al más alto nivel.

En este caso adapta una obra de teatro de John Willard que ha tenido no pocas adaptaciones cinematográficas posteriores²⁴. Cuenta la historia de un grupo de posibles herederos de un adinerado familiar que, veinte años después de la muerte de éste, son convocados con objeto de hacerles público el testamento. El fallecido, que en vida había sido acosado por los posibles legatarios *como un canario habría sido hostigado por un gato*, los hace reunirse, a través de su abogado, en la mansión que fuera su residencia en vida. Éstos van llegando poco a poco, no sin temor, dadas las historias de fantasmas que tienen por protagonista a su ilustre antepasado. Durante la reunión comienzan a ocurrir las desapariciones de varios de los personajes e incluso alguna muerte, supuestamente a cargo del fantasma.

Siendo una producción Universal bajo la tutela de Carl Laemmle, en este caso *senior*, anticipa lo que sería años más tarde uno de los ciclos de cine de terror más importantes de todos los tiempos. Precursora del subgénero de *casas encantadas*, estamos ante una intriga de salón, al uso de las tan difundidas por Agatha Christie, con la excusa argumental del actualmente tan manido *¿quién es el asesino?*, con la introducción desdramatizadora de algún personajillo gracioso y despistado, quien finalmente se revelará como el *héroe*, y aderezada con los toques fantásticos que aporta principalmente la escenografía, una puesta en escena sorprendentemente moderna en cuanto a lo que a narrativa cinematográfica se refiere y, por supuesto, la figura del fantasma. Sin embargo, tal y como sucede en *La*



ARRIBA:
Cartel americano de *El legado tenebroso*.

ABAJO:
El juego cómplice con el espectador es una de las grandes bazas y razones del éxito de *El legado tenebroso*.



24. *The Cat Creeps* (1930, Rupert Julian), *La voluntad del muerto* (1930, George Melford, Enrique Tovar Avalos), *The Cat and the Canary* (1939, Elliott Nugent), *Katten och kanariefågeln* (1961, Jan Molander) y *El gato y el canario* (*The Cat and the Canary*, 1979, Radley Metzger).



ARRIBA:
Cartel original de *El legado tenebroso*.

DERECHA:
La engañosa ambientación gótica de *El legado tenebroso* contribuye a que el espectador piense que algo verdaderamente sobrenatural ocurre en la mansión.



ABAJO:
Entre las distintas adaptaciones al cine de la obra de teatro de John Willard está *El gato y el canario* (*The Cat and the Canary*, 1939, Elliott Nugent), en este caso en un tono cómico servido por el actor Bob Hope.

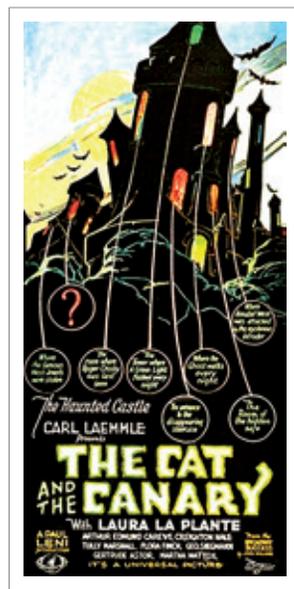


marca del vampiro (*Mark of the Vampire*, 1935, Tod Browning), todo lo misterioso del asunto resulta revelarse como una pantomima, en este caso orquestada por uno de los herederos del finado, con la que trata por todos los medios de quedarse con la mayor parte del pastel; por ello, en realidad estamos ante una película de misterio inicialmente maquillada como cine de terror.

La intriga central, aunque sencilla y mil veces vista hoy día, está narrada con maestría, exhibiendo novedosos recursos narrativos como son las cámaras subjetivas, *travellings*, émulos de *zooms*, todo un arsenal de modernidad técnica que, eso sí, aún hoy nos sorprende verlo en una película muda. Este eje de misterio viene sazonado con una tramposa escenografía gótica, con largos y tenebrosos pasillos, de cuyas ventanas cuelgan livianos y amenazantes visillos mecidos por el viento y con un onírico prólogo de pesadilla que incluye la primera visión de la velluda y afilada garra del *fantasma*. Pese a que su origen teatral es más que evidente, ya se entrevén algunos de los cambios que



acompañarán al ya próximo cine sonoro, con unas interpretaciones muy alejadas de las típicamente teatrales del período silente, especialmente afectadas en lo que fuera el cine mudo europeo, y una puesta en escena que domina las tres dimensiones (y cuando digo domina no entro en el terreno de la hipérbole), obviando el primitivismo de la bidimensionalidad, elemento estético tan unido al cine mudo. Así, pese a que finalmente se revele como falsa, la atmósfera terrorífica es conseguida a través del adecuado tono elegido en la puesta en escena y del aspecto del espectacular, aunque igualmente falso, fantasma; fantasma que siempre que entra en escena, la mayoría de las veces únicamente a través de su peluda y amenazante garra, consigue resultados casi tan inquietantes (sólo casi) como los que aportaba la presencia del conde Orlok en *Nosferatu*,



ARRIBA:
Cartel americano de *El legado tenebroso*. En este caso, la ilustración alude claramente a la situación de enredo.

IZQUIERDA:
Cartel americano de *El legado tenebroso*. Carl Laemmle cobra un protagonismo que luego será trascendental en el caso de su hijo, Carl Laemmle Jr., y su labor como promotor de los grandes ciclos terroríficos producidos por Universal Pictures.

DERECHA:

Laura La Plante fue una de las grandes estrellas de la Universal en el período mudo y una de tantas que no consiguieron mantener su estrellato con la llegada del cine sonoro.

ABAJO:

El joven Allan Grey sueña que se encuentra encerrado dentro de un ataúd en una de las sugerentes escenas de *La bruja vampiro*.



el vampiro (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922, Friedrich Wilhelm Murnau).

Su principal valor es, sin duda, la emocionante forma en que consigue que el espectador entre en la historia como un invitado más a la mansión, asistiendo, como testigo mudo, al acoso del falso fantasma al resto de personajes, desconocedores de la amenazante garra que se les viene encima, en un juego cómplice que recuerda mucho, salvando las distancias, al *grand guignol* al que asistimos, junto al asesino enmascarado de turno, en *Scream* (*Scream*, 1996, Wes Craven).



25. Las copias que circulan actualmente son montajes procedentes de cortes de versiones de diferentes países, sobre todo mezclas de las versiones alemana y francesa.

26. El sonido de la película se añadió una vez rodada, en parte para que el uso de los micrófonos no entorpeciera los sofisticados movimientos de cámara y en parte para doblarla a diferentes idiomas (francés, inglés y alemán), cada uno de ellos con destino a un mercado distinto.

La bruja vampiro

(*Vampyr / Der Traum des Allan Grey*, 1932, Carl Theodor Dreyer)

Ver esta película por primera vez, cosa nada extraña dado el ostracismo²⁵ al que ha sido relegada la obra de Dreyer para el público en general, aporta la sensación de descubrir una isla de modernidad en el pasado más remoto del cine; estamos hablando de tiempos en que el cine mudo todavía nos quedaba a la vuelta de la esquina; sin ir mas lejos, su anterior película, la magistral *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928) lo era, y decir que la que nos ocupa es sonora²⁶ no deja de ser una hipérbole; por eso la incluimos en este capítulo dedicado al cine mudo.

Es sorprendente cómo Dreyer parece anticiparse a lo que podría considerarse el cine moderno en cuanto a planificación y puesta en escena respecta, revelando con perspectiva cómo tras



ARRIBA:

Los puntos de vista adoptados por la cámara en *La bruja vampiro* son toda una anticipación del cine moderno.

IZQUIERDA:

Las escenas rebosantes de sugerencia e inquietante magia llenan el escaso metraje de *La bruja vampiro*, entre 65 y 75 minutos según versiones.

él pareciera haberse parado la evolución del lenguaje filmico durante años, sobre todo en lo que concierne al cine americano, que no supo aprovechar el trampolín que este artista danés le brindaba para el progreso de su sintaxis; tenemos frente a nosotros a un revolucionario del lenguaje visual, poseedor de una modernidad que sin duda le convierte en un maestro, con un talento que, aunque tardíamente, ha creado escuela e influenciado en todo el cine posterior en general; de ahí su interés y su valor. Por otro lado, su entronque con el surrealismo es más que manifiesto; no en vano, dos piezas claves de esa corriente artística en su facción (por transgresora) filmica como *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) y *La edad de oro* (*L'âge d'or*, 1930), ambas de nuestro Luis Buñuel, son sus contemporáneas.

Las primeras imágenes ya denotan el estar presenciando una obra magna, única; estamos ante una experiencia arrebatadora, visualmente situada entre lo onírico y la pesadilla, con una cadencia pausada pero rítmica y unos movimientos de cámara elegantes, sugerentes y sorprendentemente innovadores; con una bella fotografía, al servicio del tono fantasmagórico y alucinado que pretende, y unos efectos especiales de fotografía que rayan la perfección, sorprendiendo la imaginación con la que están resueltos.

Más fantástica que terrorífica, consigue la inquietud con la sugerencia, sin estridencias. Una película, sin duda, acreedora de muchos logros de directores más recientes. Una enseñanza para muchos y una apertura de nuevos caminos hacia el conocimiento de la expresión cinematográfica para el que ha tenido la suerte de verla.



ARRIBA:

Cartel de *La bruja vampiro*.

Carl Laemmle Présente

BORIS KARLOFF
MAE CLARKE

dans l'œuvre de M^l^{le} MARY SHELLEY
Scénario de GARRET FORT
et ROBERT FLOREY

avec
JOHN BOLES
ET
COLIN CLIVE

Réalisation de
JAMES WHALE



Jacques Faria

FRANKENSTEIN

L'HOMME QUI CRÉA UN MONSTRE

UNIVERSAL FILM S.A

52, RUE des MARTYRS, Paris