



Facultad de Geografía e Historia
Grado en Historia del Arte

La proyección del mito de Frankenstein desde dos miradas diferentes:

Universal vs Hammer

Alicia Pérez Ubiña

Trabajo de Final de Grado
Tutor: Juan José Caballero Molina
Curso 2017/2018

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Objetivos y metodología, 2-3

2. EL NACIMIENTO DEL CINE DE TERROR COMO GÉNERO: HOLLYWOOD AÑOS 30, 3-4

2.1. La Universal al rescate de los monstruos, 4-8

2.2. Frankenstein. Una nueva estrella, 8-14

2.3. Whale. El padre de Frankenstein, 14- 18

2.4. Karloff. Todo un monstruo, 18-21

3. LA INFLUENCIA SOCIAL DEL CINE. EL CÓDIGO HAYS, 22-23

3.1. Historia de una censura autoimpuesta, 23-29

3.2. Cómo se refleja el Código Hays en los films de la Universal, 29-30

3.2.1. *El doctor Frankenstein*, 31-34

3.2.2. *La novia de Frankenstein*, 34-38

3.2.3. *La sombra de Frankenstein* y *El fantasma de Frankenstein*, 38-39

4. LA HAMMER Y SU ÉPOCA DORADA/FRANKENSTEINIANA

4.1. Historia de la Hammer, 40-44

4.2. *La Casa de la Sangre* también revive al monstruo, 44-48

4.2. Fisher. El otro padre de Frankenstein, 48-53

4.4. Peter Cushing. Un nuevo monstruo, 53-56

5. LA PERMISIVIDAD BRITÁNICA, 56-57

5.1. Aproximación a la censura en el cine británico a partir de los 50s, 57-59

5.2. El Frankenstein hammeriano en el contexto inglés de censura, 59

5.2.1 Los 50: *La maldición de Frankenstein* y *La venganza de Frankenstein*, 59-63

5.2.2 Los 60: *La maldad de Frankenstein*, *Frankenstein creó a la mujer* y *El cerebro de Frankenstein*, 63-65

5.2.3 Los 70: *El horror de Frankenstein* y *Frankenstein y el monstruo del Infierno*, 65-66

6. ADAPTACIONES LIBRES, 66-67

6.1. Texto literario vs texto fílmico, 67

6.1.1. Shelley – Whale, 67-70

6.1.2. Shelley – Fisher, 70-73

7. CONCLUSIÓN, 73-75

BIBLIOGRAFÍA, 76-79

FILMOGRAFÍA, 80-86

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objetivos y metodología

Una de las manifestaciones artísticas que siempre ha llamado mi atención ha sido el cine. Junto a la pintura, el séptimo arte me ha atraído desde mucho tiempo antes de iniciar mis estudios. Quizás por ello, antes de plantear mi trabajo, dudé entre realizarlo sobre pintura o sobre cine. Finalmente opté por este bloque temático y centré mi atención hacia el cine de terror. Este género, que abarca un vasto periodo de tiempo, me ofrecía un surtido interesante de temas. Lo complicado era elegir uno. Tras una charla con mi tutor de TFG, Juan José Caballero, y después de darle unas cuantas vueltas, la respuesta se manifestó clara: Frankenstein. El hecho de que dos productoras cinematográficas trataran este tema hizo que me planteara una comparación entre ambas. La figura del monstruo siempre había llamado mi atención, y el hecho de que la Universal – años 30, Estados Unidos – y la Hammer – años 50-70, Reino Unido – le dedicara una saga, me parecía interesante.

Este tema me permitía tratar otro aspecto atrayente como es el de las adaptaciones. La literatura ha sido objeto de representación cinematográfica casi desde los orígenes del séptimo arte. Del mismo modo que ya hiciera el teatro, el cine tomó – y sigue tomando – sus personajes e historias para elaborar sus guiones. *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), de Mary Wollstonecraft Shelley, ha sido objeto de numerosas adaptaciones cinematográficas que van desde el temprano *Frankenstein* (Frankenstein, 1910) de J. Searle Dawley al *Victor Frankenstein* (Victor Frankenstein, 2015) de Paul McGuigan, pasando por las sagas mencionadas, entre otras. A través de la filmografía frankensteiniana se puede observar cómo ha evolucionado la sociedad y, con ello, la historia del cine.

En el presente trabajo realizaremos, como acabamos de comentar, un análisis comparativo de la saga de Frankenstein de dos de las productoras cinematográficas que más popularidad le concedieron al personaje. Como veremos a continuación, la aproximación a la obra de Shelley de ambos estudios difiere en puntos que van desde el tratamiento formal de las cintas – por aspectos que iremos introduciendo a lo largo de nuestro trabajo –, al reversible protagonismo del personaje principal.

La reinención del mito de Frankenstein comenzó con la Universal en los años 30. Sus populares cintas – sobre todo las dirigidas por James Whale: *Frankenstein* (El doctor Frankenstein, 1931) y *Bride of Frankenstein* (La novia de Frankenstein, 1935) –, lanzaron al monstruo como una nueva estrella. Después de un periodo de aproximadamente una década carente de relevantes adaptaciones cinematográficas, la Hammer revivió al monstruo – y, sobre todo, al barón – gracias a su famosa saga iniciada en 1957 con *The Curse of Frankenstein* (La maldición de Frankenstein, 1957), de Terence Fisher.

El objetivo de nuestro trabajo es analizar el contexto en el que surgieron dichos filmes. Y, sobre todo, qué se esconde detrás de las características que diferencian al Frankenstein de la Universal del hammeriano. ¿Qué hay detrás de esa mirada clásica que caracteriza a la Universal? ¿Y detrás de esa violencia y ese erotismo, propios de la Hammer? Veremos como el contexto social modificó, en cierto modo, el resultado final de los filmes de ambas

productoras. El Código Hays en el contexto estadounidense y el posterior aperturismo en las tierras británicas influyeron notablemente en la realización de estos filmes.

A pesar de hacer hincapié en la disimilitud entre los dos estudios, no olvidamos hacer referencia a la indiscutible influencia que ejercieron los títulos de la Universal en las primeras cintas de la Hammer.

Para la realización del presente trabajo he recurrido a diferentes fuentes y puntos de información. La bibliografía ha sido extraída del Centre de Recursos per a l'Aprenentatge i la Investigació de la Universidad de Barcelona, de la red de bibliotecas municipales de la Diputación de Barcelona y de la biblioteca de la Filmoteca de Catalunya. Cabe decir que la clasificación por temática de esta última institución me ayudó bastante a organizar el sentido de mi trabajo, ya que me ofreció ideas de cómo articularlo. Este aspecto fue uno de los que más me costó a la hora de plantear la estructura. ¿Cómo plasmar, de una forma lógica, todo aquello que quería y debía expresar? La clasificación por temas de este lugar hizo que centrara mis ideas.

Por lo que respecta al tipo de bibliografía utilizado, resulta conveniente comentar que para los capítulos relacionados con la Universal me apoyé bastante en *Historia mundial del cine I. Estados Unidos I* (2011), de Gian Piero Brunetta, sobre todo para el subapartado dedicado al contexto social y a la historia de la productora. Para el caso concreto de la saga realizada por dicho estudio me centré en la obra de David J. Skal, *Monster Show. Una historia cultural del horror* (2008), así como en los estudios de Juan Andrés Pedrero Santos. Para el capítulo dedicado a la Hammer, me centré en obras de especialistas en la productora británica como son Juan Manuel Corral, Peter Hutchings o Joaquín Vallet, quien le dedicó la primera monografía a Terence Fisher.

2. EL NACIMIENTO DEL CINE DE TERROR COMO GÉNERO: HOLLYWOOD AÑOS 30

Pocas épocas se consideran tan importantes dentro de la historia del cine norteamericano como la década de los años 30. El séptimo arte, como si de un niño se tratara, había empezado a hablar en 1928 con *Lights of New York* (Luces de Nueva York, 1928), de Bryan Foy¹. Había surgido un nuevo parámetro que serviría para diferenciar dos épocas, la muda y la sonora. Se trataba del sonido, del sonido sincronizado. Los historiadores del cine, entre ellos Palmira González², tienden a utilizar 1930 como el año de separación de estas dos épocas. Con *Luces de Nueva York*, el niño-cine deja atrás una etapa silenciosa para empezar a expresarse con voz propia.

Este nuevo recurso abrió todo un abanico de posibilidades expresivas que hicieron de esta etapa de transición, como ya hemos comentado, una de las más importantes de la historia del cine. El convencimiento de que la imagen necesitaba el apoyo de algo que la complementara existía ya desde principios del siglo XX. Laurent Jullier, en *El sonido en el cine*, nos indica algunos ejemplos de los efectos de sonido que se utilizaron en ciertas salas de cine. Por

¹ Cabe señalar que se considera *The Jazz Singer* (1927) la primera película sonora, aunque no *the first "all talking" picture*

² GONZÁLEZ, Palmira: *El cinema mut*, Editorial UOC, Barcelona, 2006, pág. 7.

ejemplo, para el sonido de la lluvia se hacía servir un cilindro con guisantes secos y para el sonido de los caballos una cáscara de coco cortada en dos, aplicada en cadencia sobre un cuerpo duro³, por no mencionar las ya conocidas orquestas de acompañamiento que se ubicaban en las salas. Como también indica Jullier, «el cine sonoro *stricto sensu* es prácticamente contemporáneo del cine a secas»⁴. Las dificultades técnicas fueron el motivo de esta relativa tardanza para alcanzar la simultaneidad imagen-sonido.

El contexto económico, político y social que se dio durante los años 30 fue otro de los motivos que convirtieron esta década en un período único. No podemos dejar de hacer referencia a la situación que estaba viviendo Estados Unidos tras el *martes negro*. Toda crisis genera inestabilidades, ya sean de tipo económico o social. Franklin D. Roosevelt fue el encargado de restaurar la normalidad a través de un programa político de reformas, conocido como el New Deal (1933-1939). Este programa, que contribuyó también a dar forma al *studio system*, trató de lograr la estabilización social y de articular un nuevo americanismo⁵, algo que parecía necesario durante la Gran Depresión. Nada más lejos de lo que se estaba viendo en la gran pantalla. Giuliana Muscio destaca la función social del cine; e indica que éste se propone no sólo como consumo, sino también como servicio⁶. En un principio, la función de las películas era la de entretener al público; más tarde el cine adoptó nuevos propósitos. A través del cine se intentaba reconciliar al espectador con la realidad social que lo envolvía. Las dos líneas principales de intervención ideológica del cine clásico americano antes comentadas, intentaron hacerse efectivas a través de la redacción del Código Hays. Muscio señala que, contrariamente al control ejercido por el poder político respecto a la producción cinematográfica en Italia y Alemania; en Estados Unidos el New Deal no controló la producción de los filmes tan de cerca, ni definió su contenido ideológico; de esto se ocuparon el señor William H. Hays y una serie de personajes vinculados a ámbitos muy distintos de la sociedad del momento. En palabras de Muscio, «las relaciones entre el New Deal y el cine se asemejan más a un juego de espejos, una producción y reproducción recíprocas»⁷; pero este será un tema del que nos ocuparemos más adelante, en el capítulo 3. *La influencia social del cine. El Código Hays*.

2.1. La Universal al rescate de los monstruos

Autores como Jean-Pierre Coursodon opinan que «el cine americano no se convirtió verdaderamente en un cine de géneros hasta la implantación del sonoro, y más precisamente con la consolidación y el perfeccionamiento del Sistema de Estudios durante los años 30»⁸. El mismo Coursodon apunta que la abundancia y la estandarización de los productos fueron puntos clave para la vitalidad de los géneros durante los años 30 y 40. Se trataba de productos

³ JULLIER, Laurent: *El sonido en el cine*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2007, pág. 8.

⁴ *Ibidem*, pág. 8.

⁵ MUSCIO, Giuliana, «El New Deal», en *Historia general del cine, Vol. VIII. Estados Unidos (1932-1955)*, Madrid, Catedra, 1996, pág. 15.

⁶ *Ibidem*, pág. 27.

⁷ *Ibidem*, pág. 25.

⁸ COURSDON, Jean-Pierre, «La evolución de los géneros», en *Historia general del cine, Vol. VIII. Estados Unidos (1932-1955)*, Madrid, Catedra, 1996, pág. 225.

constituidos a base de elementos codificados, inamovibles, que no aceptaban más que variaciones mínimas⁹. Esa producción *en cadena*, marcada por una serie de convenciones – homogeneidad en estéticas, argumentos, temáticas y personajes – marcó la distinción de los géneros cinematográficos. Según Rick Altman en *Los géneros cinematográficos*, la industria cinematográfica define los géneros; mientras que la masa de espectadores los reconoce. «No podemos hablar de género si éste no ha sido definido por la industria y reconocido por el público, puesto que los géneros cinematográficos, por esencia, no son categorías de origen científico o el producto de una construcción teórica: es la industria quien los certifica y el público quien los comparte»¹⁰.

Aunque exista una tendencia, representada por autores como Juan Andrés Pedrero Santos o cineastas como Stephen King, a considerar que ciertos géneros – entre ellos el terror – se gestaron o resurgieron como consecuencia de momentos económicos difíciles¹¹, esto no está totalmente demostrado. Sí que es cierto que se dio la coincidencia de la aparición de determinados géneros con la desmoralizada situación que se estaba viviendo tras el *crack* del 29, pero esto no confirma nada. Los espectadores se entretenían y olvidaban sus problemas en las salas, sí, seguramente. Pero esto no puede justificar todo el engranaje que se puso en marcha para la reanimación del cine de terror durante los años 30. Cabe señalar que los filmes de terror ya existían en los años 20, y no fue algo exclusivo de Estados Unidos. *Das Cabinet des Dr. Caligari* (El gabinete del doctor Caligari, 1920), de Robert Wiene; *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Nosferatu, 1922), de F. W. Murnau o *Orlacs Hände* (Las manos de Orlac, 1924), del mismo Wiene, son sólo algunos títulos que podemos señalar. En palabras de Coursodon, «el cine de terror tal como nosotros lo conocemos es pues, al menos en lo que se refiere al cine norteamericano, una creación del sonoro»¹². La continuidad narrativa conseguida gracias a la liberación de los rótulos; la sonoridad de las voces y los ruidos – ahora el personaje agredido puede gritar y el agresor, amenazar –; el hecho de que el *off scene* no signifique que el personaje ha desaparecido, sino que todavía puede continuar ahí – escuchamos sus pasos, el objeto con el que se ha tropezado, etc. –; y, sobre todo, el descubrimiento del silencio como elemento dramático, son sólo algunos aspectos que ayudaron a la consolidación del género. El sonido, como ya hemos mencionado anteriormente, suministró a la imagen unas posibilidades expresivas increíblemente efectivas. La pantalla, a través de recursos visuales, buscaba generar ese fin que perseguía el cine de terror desde su aparición. El nuevo aliado se lo ponía fácil. A la sombra de la mano proyectada sobre la pared que iba en busca del protagonista se le sumaban unos tonos estridentes que llamaban nuestra atención y nos generaban cierta angustia. Años más tarde se le sumaba el grito. El cine de terror conseguía así lo que andaba buscando.

Que el cine es uno de los medios más efectivos para representar lo horrible y lo terrorífico nadie lo podrá negar. Carlos Losilla, en *El cine de terror: una introducción*, nos habla de esta efectividad que posee el género para el encuentro del espectador con el reflejo de su propio

⁹ COURSDON (1996), *óp. cit.*, pág. 229.

¹⁰ ALTMAN, Rick: *Los géneros cinematográficos*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2000, pág. 37.

¹¹ PEDRERO SANTOS, Juan Andrés: *James Whale. El padre de Frankenstein*, Calamar Ediciones, Madrid, 2011, pág. 49.

¹² COURSDON (1996), *óp. cit.*, pág. 235.

inconsciente reprimido¹³. El tema del doble – también denominado «espectro» por autores como Jean-Louis Leutrat y conocido tradicionalmente como *doppelgänger* –, adquiere importancia con el cine de terror y lo hace, sobre todo, a través de la imagen del monstruo. El monstruo es la figura perfecta sobre la cual proyectar el desdoblamiento del personaje protagonista y, al mismo tiempo, le permite romper con las normas preestablecidas. En palabras de Hutchinson «Horror is the externalization of what is within ourselves»¹⁴. Al mismo tiempo, el autor inglés – del mismo modo que Losilla – hace hincapié en el placer que nos provoca el horror: «And that is what the horror film is all about – enjoyment. How else can the popularity of the genre be accounted for in an age which has spawned worse horrors, such as Belsen and Buchenwald? We need the fictional terrors that stalk by night to counteract the terrors that walk by day. It is my contention that, in fact, the films concerned with horror and science fiction give us hope of a kind; we grapple with the mysterious and by doing so bring it to our level of understanding»¹⁵. Sobre la definición del género de terror, y enlazando con las palabras de Hutchinson, resulta curiosa la reflexión de Altman en la que señala que dicha definición se centra en la experiencia del espectador y no en el contenido fílmico; cosa que no sucede con otros géneros¹⁶. Este detalle indica la conciencia que tiene el cine de terror de su propia función.

Desde que se descubrió que el espectador disfrutaba ante el malestar provocado por aquello visto en la gran pantalla, la manipulación de la amenaza se convirtió en un negocio. Si hubo una productora especializada en el cine de terror esa fue la Universal Studios. Concretamente, el cine de los treinta y los cuarenta de la industria de Carl Laemmle, se caracterizó por ser un cine de monstruos. La Universal lanzó una serie de personajes que se convertirían en todo un éxito comercial: los *Universal Monsters* o *Classic Monsters*.

Drácula fue el primer monstruo en hacer su aparición en el año 1931 bajo la dirección de Tod Browning. Algún que otro osado autor se ha atrevido a afirmar que el cine sonoro se inicia con este film¹⁷. La verdad es que *Dracula* (Drácula, 1931), de Tod Browning fue una cinta significativa por muchas razones – entre ellas marcar un patrón respecto al personaje del conde, convertir en leyenda a Bela Lugosi o inaugurar el exitoso ciclo de monstruosidades de la Universal –, pero no por iniciar la etapa sonora. Después de examinar la caja que habían registrado las *box office* tras su estreno, Carl Laemmle y el resto de altos cargos, se frotaron las manos¹⁸. Empezaba así una nueva etapa para la mayor de los *Little Three*. No obstante, cabe remarcar que la fortuna que sucedió a este momento y dio lugar a la edad dorada del cine de terror de la Universal «no fue el resultado de una estrategia premeditada y consciente, más bien fue el producto de una afortunada casualidad inicial que se enlazó con un *seguir la corriente* dentro de un contexto social propicio»¹⁹. La compra de una serie de éxitos de Broadway, entre los cuales se encontraba Drácula, condujo a la Universal a plantearse un

¹³ LOSILLA, Carlos: *El cine de terror: una introducción*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1993, pág. 25.

¹⁴ HUTCHINSON, Tom: *Horror & fantasy in the cinema*, Studio Vista, London, 1974, pág. 21.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 34.

¹⁶ ALTMAN (2000), *óp. cit.*, pág. 208.

¹⁷ MORDDEN, Ethan: *Los estudios de Hollywood*, Torres de Papel, Madrid, 2014, pág. 301.

¹⁸ *Drácula* (1931) recaudó rápidamente medio millón de dólares tras su estreno.

¹⁹ PEDRERO SANTOS (2011), *óp. cit.*, pág. 62.

sistema comercial encarado a los monstruos que explotaría hasta su desgaste a finales de la década de los 40.

El mismo año, y aprovechando el éxito de *Drácula*, la productora estadounidense inició un nuevo proyecto. En este caso el monstruo rescatado fue el salido de la pluma de la escritora británica Mary Wollstonecraft Shelley. El jueves 29 de octubre del año 1931 se estrenó *El doctor Frankenstein*, del entonces poco conocido James Whale, en el Granada Theatre de Santa Bárbara²⁰. El resultado fue el mismo que el de unos meses atrás (con el estreno de *Drácula*), una importante recaudación que dejaba claro algo que Pedrero Santos describe así: «La contundencia de estos dos éxitos no dejó lugar a dudas, Laemmle quedó convencido de que éste era el camino a seguir, y desde aquel preciso instante comenzó a forjarse una de las grandes épocas doradas para el cine de terror que, vista en perspectiva, fue monopolizada casi en exclusiva por una sola productora, como décadas más tarde ocurriría con la británica Hammer. Carl Laemmle Jr. estructuró todo un equipo, tanto técnico como artístico, que se dedicó a la producción de una serie de películas que siguiendo una línea muy homogénea, basada en la afinidad temática y en una marcada estilística muy definida, llevó a cabo la instauración del terror como género cinematográfico»²¹.

El Fantasma de la Ópera, el Hombre lobo o la Momia siguieron al conde transilvano y al *collage* creado a base de trozos de cadáveres humanos, aunque, lamentablemente, no consiguieron la misma fortuna. Se realizaron diversos ciclos pero finalmente se esfumó la esencia inicial hasta, incluso, acabar realizando «un cóctel de monstruos, donde en una misma película se reunían de forma habitualmente delirante varios de ellos, especialmente Drácula, el monstruo de Frankenstein y el hombre lobo; delirios previos a la posterior autoparodia perpetrada en las películas del ciclo protagonizado por los cómicos Abbott y Costello»²². Respecto a esta variante del género –la comedia de terror –, que caracteriza los filmes donde se vieron por última vez a los *Universal Monsters*, resulta interesante el texto de Altman, donde nos habla de por qué a veces se mezclan los géneros. El autor nos explica las razones de este hecho, que no son más que alianzas de conveniencia. Según Altman, se trata de estrategias de los estudios en las que – comparando el cine con la política – el productor prefiere apostar por varios géneros, para asegurarse el éxito, antes que centrar su atención en uno sólo y perder parte del público²³. Fue el desgaste del género de terror, sumado a la escasa recaudación de *House of Dracula* (La Mansión de Drácula, 1945), de Erle C. Kenton, lo que llevó a la Universal a girar el timón y a probar suerte con esta decisión de autoparodiarse en comedias de terror que, en cierto modo, deshonraban a sus filmes y a sus monstruos²⁴. Fue después de estas cintas,

²⁰ JACOBS, Stephen: *Boris Karloff: More than a monster. The authorised biography*, Tomahawk Press, Sheffield, 2011, pág. 102.

²¹ PEDRERO SANTOS, Juan Andrés: *Terror Cinema. Cine Clásico de Terror*, Calamar Ediciones, Madrid, 2008, pág. 61.

²² *Ibidem*, págs. 61-62.

²³ ALTMAN (2000), *óp. cit.*, pág. 177.

²⁴ Cabe señalar que esta fórmula obtuvo el éxito esperado un tiempo después, aunque en un medio distinto. En los años 50, después de que la Universal vendiera su archivo de películas de terror a la televisión, el estudio se adentró en un proyecto que tenía como objetivo la creación de una telecomedia de monstruos para la CBS: *The Munsters* (La Familia Monster). Esta telecomedia dominó el panorama televisivo durante la década de los 60. Paralelamente, se emitió en antena otra telecomedia con las mismas características: *The Addams Family* (La Familia Addams), aunque en esta los miembros de la

protagonizadas por las criaturas ya citadas y la pareja de cómicos más famosa de los años 40 y 50, cuando se dio por terminada la época dorada del cine de terror clásico de la Universal.

2.2. Frankenstein: Una nueva estrella

Seguramente Mary W. Shelley nunca llegó a imaginar cuán rentable resultaría su creación. Aunque vivió el éxito y el reconocimiento tras la publicación de su novela, el lucro imaginado seguramente sería el propio. Lo que jamás llegaría a imaginar Shelley cuando se editó *Frankenstein o El moderno Prometeo* en el año 1818, es que su historia se convertiría en objeto de adaptaciones teatrales²⁵ y cinematográficas que beneficiarían tanto a figuras del mundo del teatro como a figuras del mundo del cine.

J. Searle Dawley fue el primer director – del que tenemos constancia –, en tomar como referencia la obra de Shelley en el año 1910. El cortometraje, de unos 14 minutos de duración, inauguró la libertad de reinterpretación de la obra de Shelley. Como explica Julio Castelló en *Cien años de Frankenstein*, «la propaganda de la Edison Company, ofrecería al espectador una adaptación libre de la dramática historia de Mary Shelley en la que la productora había tenido un especial cuidado en eliminar las situaciones verdaderamente repulsivas y en concentrarse en los problemas místicos y psicológicos de la narración»²⁶. La caracterización de Charles Ogle resultó totalmente acertada: un personaje greñudo, con expresión aterradora y cuerpo deforme. En definitiva, un monstruo.

Sobre si esta fue la primera aparición cinematográfica del personaje o no, Castelló aclara lo siguiente: «Aunque algunos estudiosos de la filmografía frankensteiniana hablen de *Frankenstein's trestle* como de la primera aparición cinematográfica del personaje, me parece que lo hacen sin mucho conocimiento de causa»²⁷. El autor se refiere a una curiosa confusión que llevó a varios investigadores a esta deducción. Después de una investigación que le condujo a la Biblioteca Nacional del Congreso de Washington, aclara que Frankenstein es un pueblo de New Hampshire donde se realizó un cortometraje que mostraba el paisaje de la zona y que se llevó a cabo montando la cámara en un *trestle*, un artilugio de moderno diseño, que vendría a ser una especie de grúa, y que permitió registrar una atractiva visión panorámica.

Nuestro monstruo aparece por segunda vez en la gran pantalla en *Life Without Soul* (Vida sin alma, 1915), de Joseph W. Smiley. Por desgracia sólo tenemos noticias del largometraje a partir de algunas fotografías y carteles conservados (Imagen 1). Existe otro precedente filmico, en este caso italiano, también perdido. Nos referimos a *Il mostro di Frankenstein* (1920), de

familia no eran monstruos clásicos como los de la primera. El matrimonio terror-comedia parecía comenzar a entenderse.

²⁵ La elaborada por Peggy Webling en 1927 es una de las más conocidas gracias a la adaptación cinematográfica de *El doctor Frankenstein* (1931).

²⁶ CASTELLÓ, Julio: *Cien años de Frankenstein*, Royal Books, S. L., Barcelona, 1995, pág. 11.

²⁷ *Ibidem*, pág. 13.

Eugenio Testa, de la que lamentablemente no se tiene ninguna evidencia física. Sabemos de ella por un documento que sitúa su primera exhibición en Roma en el año 1921²⁸.



Imagen 1: Cartel conservado del filme *Life Without Soul* (Vida sin alma, 1915), de Joseph W. Smiley.

Con *Frankenstein* (El doctor Frankenstein, 1931) de James Whale el monstruo finalmente asentó su fama convirtiéndose, a partir de ese momento, en un personaje recurrente dentro de la historia del cine de terror.

El proyecto surgió de la decisión de Richard L. Schayer y Robert Florey de adaptar, de nuevo, la novela de Mary W. Shelley al cine. Florey pensó en Bela Lugosi para la interpretación del monstruo, pero finalmente el actor húngaro rechazó el papel por el mutismo del personaje y por el ridículo maquillaje de Jack Pierce. El mismo Lugosi llegó a declarar: «Era una estrella en mi país y no voy a ser un espantapájaros aquí»²⁹. Stephen Jacobs nos descubre que el desentendimiento venía de tiempo atrás. Lugosi ya rechazó el maquillaje que Pierce tenía pensado para el conde Drácula y fue él quien diseñó su propio maquillaje, cosa que no sentó nada bien a Pierce. «Lugosi thought his ideas were better than everybody's»³⁰, expresó el maquillador. El reencuentro no fue cómodo. Existen otras teorías, entre las cuales se encuentra la que apunta a que no fue él quien rechazó el papel, sino que lo rechazaron a él³¹, y que la filtración de declaraciones como la transcrita unas líneas más arriba fueron simplemente una invención de la Universal para justificar el rechazo del actor húngaro. Fuera como fuese, el monstruo acabó siendo interpretado por Boris Karloff. El baile de papeles no sólo afectó a la interpretación. La dirección, que en un principio fue asignada a Florey en un acuerdo con Carl Laemmle Jr., finalmente fue ofrecida a James Whale. El visionado de los veinte minutos rodados por Florey fue el motivo para que el productor de la Universal decidiera realizar el cambio³².

Después de echar una ojeada al guión de Florey, Whale efectuó una serie de pequeñas modificaciones. Se sabe que para tomar algo de inspiración el nuevo director visionó *Der Golem, wie er in die Welt kam* (El Golem, 1920), de Carl Boese y Paul Wegener; *Metropolis* (Metrópolis, 1927), de Fritz Lang; *The Magician* (El Mago, 1926), de Rex Ingram y la

²⁸ CASTELLÓ (1995), *óp. cit.*, pág. 14.

²⁹ SERRANO CUETO, José Manuel: *De monstruos y Hombres. Los reyes de terror de la Universal*, T&B Editores, Madrid, 2007, pág. 51.

³⁰ JACOBS (2011), *óp. cit.*, pág. 87.

³¹ SERRANO CUETO (2007), *óp. cit.*, pág. 52.

³² *Ibidem*, pág. 51.

anteriormente citada *El Gabinete del Doctor Caligari* (1920)³³, hecho que se refleja en el filme. Las referencias expresionistas parecen ser algo intrínseco del género de terror. Según Carlos Losilla, «las distintas caracterizaciones de la puesta en escena del cine de terror suelen incluir siempre, casi sin excepción, una mención al expresionismo entendido como estilo decorativo y fotográfico: las luces y las sombras, la estilización escenográfica, incluso cierta exageración en el maquillaje, son elementos que constituyen ya las señas de identidad del género»³⁴.

El rodaje de *El doctor Frankenstein* duró del 24 de agosto al 3 de octubre de 1931 y el coste total de su producción fue de 291.129 dólares y 13 centavos³⁵. Respecto a los derechos de autor, cabe señalar que como la novela era de dominio público la Universal no tuvo que pagar ningún tipo de derechos. Lo que sí que tuvo que comprar fueron los derechos de adaptación al cine de la obra teatral de Peggy Webling³⁶. Del mismo modo que *Drácula*, el largometraje se inspiró, no directamente en la novela original, sino en una adaptación teatral de la misma. Aunque podamos pensar que esto fue una idea de James Whale, por su vínculo con el mundo del teatro, fue Florey quien insistió en tomar este camino. Whale se mostró algo descuidado en este sentido, ya que a la hora de incluir a Shelley en los títulos de crédito, éste no fue muy acertado. La autora de la novela aparece como Mrs. Percy B. Shelley. Otro hecho que muestra la aceptación de la idea de Florey es el hecho de que el doctor Frankenstein se llame Henry y no Victor. La explicación se debe a un error en la adaptación de Webling, que Whale no consideró oportuno corregir³⁷.

La cinta asume el misterio típico del cine de terror. Incluso en los títulos de crédito, el personaje *The Monster* aparece seguido de un signo de interrogación (Imagen 2). El monstruo sigue escondido tras ese carácter hasta el final de la cinta. El gran Karloff se descubría así en el último momento. Colin Clive, Mae Clarke, Edward Van Sloan y John Boles fueron los elegidos para completar el elenco de actores de esta primera incursión en el cosmos frankensteiniano que realizó la Universal. El hecho de no corresponderse argumentalmente con la novela de Shelley en muchos puntos, no privó al filme de su éxito. La película cuenta la historia de Frankenstein, un científico obsesionado por ir más allá de las leyes naturales, más allá de la vida. En definitiva, por jugar a ser Dios. En aspectos como este, el filme parece no divergir demasiado del texto literario. Las variaciones respecto a la novela, sin embargo, son múltiples y van desde la creación de la figura del ayudante – personaje habitual a partir de entonces –, hasta pequeñas invenciones como la ocurrente inserción de un cerebro anormal – de un delincuente –, en el cuerpo-*collage* acabado de crear como explicación de la idiosincrasia del monstruo; pasando por otras tantas alteraciones e invenciones. De la no correspondencia argumental y de la naturaleza de los personajes nos ocuparemos más adelante.

³³ JACOBS (2011), *óp. cit.*, pág. 90.

³⁴ LOSILLA (1993), *óp. cit.*, pág. 59.

³⁵ FERRARI, Andrea: *Il cinema dei mostri*, Mondadori, Milán, 2003, pág. 40.

³⁶ *Frankenstein: an Adventure in the Macabre* (1927).

³⁷ CASTELLÓ (1995), *óp. cit.*, pág. 21.



Imagen 2: Whale, James. (1931). *El doctor Frankenstein* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Cabe señalar que la Universal no le paró los pies al monstruo. La saga continuó con *Bride of Frankenstein* (La novia de Frankenstein, 1935) de James Whale, *Son of Frankenstein* (La sombra de Frankenstein, 1939) de Rowland V. Lee y *The Ghost of Frankenstein* (El fantasma de Frankenstein, 1942) de Erle C. Kenton. Una larga lista de estudiosos – entre los cuales se encuentran José Manuel Serrano Cueto, Andrea Ferrari, Julio Castelló o Juan Andrés Pedrero Santos –, coinciden en que *La novia de Frankenstein* es la mejor película de la saga y la obra maestra de James Whale. En palabras de Ferrari, «*La moglie di Frankenstein* raggiunge picchi mai più ripetuti di creatività artistica: sarebbe rimasto il capolavoro di James Whale»³⁸.

El Regreso de Frankenstein fue el primer título que se barajó para esta segunda entrega, pero finalmente se cambió por el definitivo *La novia de Frankenstein*³⁹. Autores como Julio Castelló, sin embargo, hablan de *El Regreso de Frankenstein* como de un proyecto abortado por la Universal en 1933, y no como la primera opción de título para esta segunda parte⁴⁰. Resulta extraño concebir que Laemmle, después del éxito conseguido con *El doctor Frankenstein*, pensara en substituir a James Whale por el alemán Kurt Neumann⁴¹. Serrano Cueto nos explica que Whale, al conocer las intenciones del productor, se adelantó y se hizo con el proyecto. Pedrero Santos, en cambio, explica lo contrario: En un primer momento Whale rechazó la dirección del filme debido a que sus expectativas eran otras⁴². Finalmente recapacitó y, pensando en la relativa libertad creativa que este proyecto le ofrecía, repitió en la dirección⁴³. También repitieron, en este caso papel, Boris Karloff y Colin Clive. Elsa Lanchester, Ernest Thesiger, Valerie Hobson y Una O'Connor, entre otros, completan el reparto más acertado de la saga.

Después de la imprecisión del primer filme, parece que Whale intentó arreglarlo en esta entrega. Consciente de que el texto fílmico poco seguía pareciéndose al texto literario, insertó la siguiente aclaración en los créditos: *Suggested by the original story written in 1816 by MARY WOLLSTONECRAFT SHELLEY*. El nombre de la autora aparecía, por fin, bien escrito. Resulta curioso que se repita la misma fórmula enigmática para la presentación de la novia del

³⁸ FERRARI (2003), *óp. cit.*, pág. 32.

³⁹ PEDRERO SANTOS (2011), *óp. cit.*, pág. 174.

⁴⁰ CASTELLÓ (1995), *óp. cit.*, pág. 22.

⁴¹ SERRANO CUETO (2007), *óp. cit.*, pág. 68.

⁴² PEDRERO SANTOS (2011), *óp. cit.*, pág. 174.

⁴³ Este embrollo y la falta de unanimidad de opiniones respecto a quién se hizo de rogar para la dirección del filme, quizás tuviera que ver con que realmente sí existió un segundo proyecto – abortado – y cada estudioso estuviera reproduciendo expresiones referentes a momentos diferentes

monstruo. En este caso es el personaje de la compañera del monstruo el que aparece con una interrogación (Imagen 3). Elsa Lanchester, que interpreta a Mary W. Shelley y a la criatura femenina al mismo tiempo, convirtió su imagen, de la misma manera que Karloff pero salvando las distancias, en todo un icono cinematográfico.



Imagen 3: Whale, James. (1935). *La novia de Frankenstein* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.

El filme se inicia recreando la historia que precede a la novela. El origen de ésta lo encontramos en la Villa Diodati (también llamada Villa Belle Rive). Fue en este emplazamiento donde la novelista, acompañada de Lord Byron, John William Polidori y Percy B. Shelley, dio vida a Frankenstein y a su criatura en el año 1816⁴⁴. El hecho de que la historia relate que la reunión tuvo lugar una noche tormentosa, podría explicar por qué el cine de la Universal tomó el rayo como elemento insuflador de vida. A pesar de lo atractivo de la idea y aunque nos parezca que este fue el verdadero mecanismo utilizado por el doctor, la autora en ningún momento nos da detalles de cómo infunde vida al cuerpo. Cabe apuntar que las formas de despertar a la criatura han sido muy diversas a lo largo de la filmografía frankensteiniana: recordemos el caldero de J. Searle Dawley o el líquido de Terence Fisher. Aun así, esta estela ha sido seguida por varios guionistas. El caso más reciente lo encontramos en *Victor Frankenstein* (Victor Frankenstein, 2015), de Paul McGuigan, donde el rayo recupera importancia.

Además de situar al espectador y de recordarle lo que sucedió en la entrega anterior, esta escena inicial resulta sustancial para la reconciliación del director inglés con Shelley⁴⁵. Whale hace mención a un retal de su biografía, le es fiel en este aspecto y, por si fuera poco, introduce a la autora en pantalla. Este momento pre-novela ha sido posteriormente recreado por varios directores como Gonzalo Suárez en la muy conocida *Remando al viento* (1988). Podemos considerar que el origen de la importancia de la verdadera mano creadora de la historia, pues, se inicia con *La novia de Frankenstein*.

En esta segunda parte el doctor Frankenstein es obligado, primero por Pretorius y más tarde por la criatura, a dar vida a una creación más perfecta que la primera, a dar vida a una compañera. Cabe señalar la evolución que evidencia nuestro monstruo en esta entrega. A pesar de que los antecedentes fílmicos de la Universal – la película de J. Searle Dawley para ser más concretos – presentan un monstruo plano, un ente provisto de una capacidad generadora

⁴⁴ Whale opta por excluir a Polidori de esta reunión.

⁴⁵ Cabe mencionar que Ted Kent, encargado del montaje, manifestó su oposición a incluir este prólogo inicial ya que, según él, no aportaba nada.

del miedo gracias a su caracterización y, sobre todo, a su interpretación – y nada más –, los monstruos animados a partir de ahora parecen ser algo más. En *El doctor Frankenstein*, Karloff interpretaba a un ser-monstruo puro e inocente, repudiado simplemente por medir más de dos metros, poseer unos largos brazos y presentar una piel paliducha y llena de cicatrices. El personaje, en alguna ocasión, lejos de provocarnos pavor, despertaba en nosotros un sentimiento de protección y empatía.

Un sentimiento parecido nos despertó seis décadas después Johnny Depp en su papel de Eduardo Manostijeras. En *Edward Scissorhands* (Eduardo Manostijeras, 1990), de Tim Burton volvemos a observar a un «monstruo»; igualmente blanquecino y lleno de cicatrices, que en lugar de manos presenta unas largas y afiladas tijeras. Burton, una figura claramente influenciada por los clásicos de terror de la Universal, nos muestra a su criatura desde una perspectiva tierna y comprensiva, del mismo modo que ya lo hizo Whale en 1931. Tanto Eduardo Manostijeras como la criatura de Frankenstein, se ven obligados a cometer una serie de crímenes contra su voluntad. Pero el hecho de ser personajes manifiestamente rechazados sólo por su aspecto despierta en el espectador cierta empatía, gracias a la que somos capaces de comprender el ahorcamiento de Fritz o el tijeatado a Jim, novio de Kim Boggs. La moral propuesta por Whale es la misma a la propuesta por Burton, ya que «se basa, con toda su compleja sencillez, en la idea de que el monstruo, el personaje diferente, marginado, perseguido y condenado es, precisamente, una criatura inocente, ingenua, cuya maldad – cuando la tiene – carece de doblez y es, por tanto, mucho más honesta que la hipócrita villanía de los humanos que se erigen en portadores del supremo Bien»⁴⁶.

Retomando el hilo, cabe decir que nada tiene que ver el sentimiento comentado en estas líneas con la sensación que nos transmite el monstruo – monstruo, ahora ya sí – de *La novia de Frankenstein*. Tal y como expresa Pedrero Santos: «Su rostro ya no refleja el atolondramiento e inocencia de la primera parte, ahora su expresión está invadida por la seriedad, por la determinación e incluso por la ira. Las experiencias sufridas, el desprecio mostrado hacia su persona por aquellos que él entendía como sus semejantes, e incluso por parte de su propio padre, su creador, le han hecho perder aquel candor *naïf* con el que había renacido a una nueva vida»⁴⁷. Además le vemos aprender. El monstruo ha dejado de gruñir, ahora habla. Se expresa, parece evolucionar. Decimos *parece* porque no tardará en involucionar. Sin ir más lejos en *La sombra de Frankenstein*, la siguiente entrega, la criatura parece haber desaprendido todo aquello que aprendió con el violinista ciego en la famosa *lección de lenguaje para monstruos recién creados*. Este giro en la representación del personaje – junto a otros elementos como la estética, el ingenio y la mezcla de horror y sarcasmo –, marcó el éxito del filme. Whale volvió a subir hasta lo más alto y la Universal se libraba así de un seguro cierre de puertas⁴⁸.

El haber hecho mención a *La novia de Frankenstein* como la mejor cinta de la saga-obra maestra de Whale, nos da una pista de que a partir de este momento todo irá decayendo. A este filme le siguieron la ya mencionada *La sombra de Frankenstein* (1939) y *El fantasma de Frankenstein* (1942), de Rowland V. Lee y Erle C. Kenton, respectivamente. Aunque más

⁴⁶ PALACIOS, Jesús: *Pesadillas en la oscuridad. El cine de terror gótico*, Valdemar, Madrid, 2010, pág. 358.

⁴⁷ PEDRERO SANTOS (2011), *óp. cit.*, pág. 187.

⁴⁸ A pesar del éxito de sus filmes, la Universal estuvo a punto de su desaparición a causa de la crisis que afectó a los estudios de Hollywood.

adelante haremos referencia a cada una de ellas para justificar nuestro discurso, no podemos calificarlas de obras sobresalientes como sí hemos hecho con las dos primeras.

No sería hasta la reanimación de la criatura por parte de la Hammer que los filmes dedicados a Frankenstein recobrarían su fama y esplendor. Pero no nos adelantemos. Hablaremos de la nueva saga cuando hayamos avanzado en nuestro trabajo, y en el tiempo. Resulta conveniente, en este punto, hacer una pequeña mención al nuevo proyecto de la Universal: el Dark Universe. El proyecto arrancó en 2016 con la intención de devolver a sus monstruos clásicos – Drácula, Frankenstein, el Hombre Invisible, el Hombre Lobo, etc. – a la gran pantalla. *The Mummy* (La Momia, 2017), de Alex Kurtzman ha sido la primera de la lista en aparecer en la gran pantalla. A pesar de la gran expectativa creada, parece que el primer paso de la Universal en este nuevo Universo no ha sido el esperado. Tendremos que esperar para ver si la productora logra superar su propio éxito casi una centuria después.

Aunque nuestro trabajo gire en torno a la filmografía frankensteiniana de la Universal y de la Hammer, no podemos dejar de hacer referencia a otros filmes que se ocuparon de la misma temática. Evitaremos enunciar de una manera esquemática, y por relación cronológica, la filmografía que sucede a las obras ya mencionadas. Sin embargo, a lo largo de nuestro trabajo irán surgiendo referencias, por diversos motivos, a muchos de ellos. Como dato curioso que nos indica el interés por Frankenstein a lo largo de las épocas, sólo nos cabe decir que ninguna década dejó de presentar al monstruo en cartel desde su primera aparición en 1910. Frankenstein fue, y continúa siendo, rentable.

2. 3. Whale: El padre de Frankenstein

El año 1889 nos ofreció figuras cinematográficas tan importantes como Victor Fleming, Wesley Ruggles o Charles Spencer Chaplin. Fue el 22 de julio de este mismo año cuando, en Dudley (Inglaterra), nació James Whale. Nuestro Jimmy vivió en un ambiente humilde y tosco, cosa que sorprende a algún que otro autor, debido al increíble espíritu artístico que este desarrolló. Sobre sus intereses artísticos, y en palabras de Guillermo del Toro escritas para el prólogo de *James Whale. El padre de Frankenstein*, «se dice que fue en el momento de su captura, durante la Primera Guerra Mundial, cuando se catalizó en el alma de Whale el deseo de ser artista»⁴⁹. Aunque lo conozcamos principalmente por sus largometrajes de terror⁵⁰, cabe decir que el director inglés también trabajó el musical, la comedia y el cine bélico. De hecho, uno de sus primeros éxitos en el cine fue gracias a un filme de temática belicosa, *Journey's End* (*Journey's End*, 1930). Poco tiempo después, James Whale se desplazó a California donde ejerció, en un primer momento, de director de diálogos. Sin olvidar el contexto de transición de los años 20 a los 30, y enlazando con esta figura, cabe aludir a unas palabras de Pedrero Santos: «Es conocido el hecho de que la llegada del cine sonoro significó en alguna medida un cierto pánico para algunos actores y directores que habían hecho carrera en el cine silente. La introducción del sonido – cuando nos referimos a los diálogos por supuesto, no a la música –

⁴⁹ PEDRERO SANTOS (2011), *óp. cit.*, pág. 8.

⁵⁰ Cuatro son las cintas que suelen destacarse dentro de su filmografía: *El doctor Frankenstein* (1931), *La novia de Frankenstein* (1935), *El caserón de las sombras* (1932) y *El hombre invisible* (1933).

cambió las formas de interpretar, de manera que los teatrales gestos de los que se valía el cine mudo para dotar de expresividad a las interpretaciones de los actores se tornaban ridículos y poco naturales en un momento en que existía la posibilidad de que los intérpretes se expresaran con su propia voz (...) Antes de que la industria se adaptara totalmente a la novedad del sonoro, los estudios contrataron a muchos directores teatrales procedentes de Broadway para ayudar a los auténticos cineastas a sacar provecho de la novedosa técnica y a disimular los riesgos que ese período de adaptación traía consigo. Así se creó una nueva figura, el director de diálogos, cuya misión era dar apoyo especializado a los directores de cine de toda la vida; James Whale fue uno de aquellos primeros nuevos profesionales. Tras el período de adaptación, muchos de aquellos directores de diálogos volvieron a sus antiguas ocupaciones teatrales, pues se mostraron innecesarios una vez guionistas y directores hubieron conseguido lidiar con las nuevas posibilidades que ofrecía el sonoro. Whale no fue un ejemplo de esto último; él llegó para quedarse, al menos durante un tiempo»⁵¹. Su procedencia teatral dejó huella en sus primeras películas. En un primer momento, y sobre todo después de realizar *Journey's End*, fue considerado como un *director de teatro filmado*. Poco a poco se fue deshaciendo de esta etiqueta, aunque le costó hacerlo. En *El doctor Frankenstein*, grabada ya al otro lado del Atlántico, hay una escena en la casa del barón donde se escucha gritar a Elizabeth. Seguidamente, Henry, Victor y un miembro del servicio salen en su ayuda, cada uno en una dirección, como si de la salida de un escenario se tratara. Cabe decir que poco a poco se fue liberando del abuso de planos generales y los fue sustituyendo por primeros planos en los que la narración se hacía más efectiva y precisa⁵². Pero la teatralidad no sólo se percibe en detalles como este, sino que también lo hace a través de la representación de los actores. Los gestos, la mímica y los movimientos de los personajes parecen ser los de actores teatrales. Colin Clive (Henry) es el caso más evidente de esta teatralidad. El actor, que ya trabajó con Whale en *Journey's End* dando vida al capitán Stanhope, tampoco puede esconder su antigua relación con un pasado teatral vinculado a los escenarios de Broadway. Sobre la manera de trabajar de Whale tras la cámara, George Pearson – uno de los productores de *Journey's End* – explicaba lo siguiente: «La manera de dirigir de Whale era impresionante. Solía sentarse con una pierna cruzada debajo del cuerpo, completamente inmóvil, la mirada fija y el oído atento, para captar cualquier error en la acentuación o en la modulación. Se trataba realmente de ensayos como en el teatro, sin los condicionamientos de la técnica cinematográfica, con el fin de que los actores alcanzaran un dominio completo de la palabra y de la acción antes de que comenzara el rodaje (...) Una vez que Whale lograba lo que deseaba en los ensayos, se hacía la correspondiente forma con la cámara, y durante ese tiempo yo me retiraba a la cabina de sonido para comprobar que los diálogos quedaban recogidos con nitidez»⁵³.

En 1931 Whale era reclamado por la Universal, pero el director no podía romper el contrato que tenía por aquel entonces con la Tiffany. La oportunidad de trabajar para uno de los

⁵¹ PEDRERO SANTOS (2011), *óp. cit.*, págs. 29-31.

⁵² Recordemos en este caso la escena de *La novia de Frankenstein* (1935) en la que le están dando vida a la compañera del monstruo. En este fragmento de la película se suceden primeros planos – además, picados para crear cierta sensación de intriga y misterio – que alternan los rostros de Henry y Pretorius. El momento y lo que este suponía para los personajes queda, de este modo, mejor plasmado.

⁵³ PEDRERO SANTOS (2011), *óp. cit.*, pág. 39.

grandes estudios de Hollywood – a pesar de ser un *Little Three* –, hizo que Whale se las ingeniara para salir vencedor de este enredo contractual. ¡Conseguido! En 1931 realizaría su primera película para la Universal: *Waterloo Bridge* (El puente de Waterloo, 1931). Quizás fue aquí donde se empezó a ver el incipiente interés por evolucionar en su ahora nueva profesión. Aunque como ya hemos comentado, la evolución no fue inmediata ni rápida.

Que la comedia era una de sus grandes pasiones quedó reflejado en muchas de sus películas. Los toques de humor y sarcasmo que dominan las dos cintas dedicadas a Frankenstein son muestra de ello, aunque *La novia de Frankenstein* muestra muchas más evidencias⁵⁴. Pedrero Santos, en *Terror Cinema. Cine Clásico de Terror*, hace referencia a esta cinta como un filme perteneciente al género fantástico, y no al terrorífico⁵⁵. La razón, en pocas palabras, es su persecución de la media sonrisa, que no del salto de butaca. La condición de comedia no quita, pero, su concomitancia con lo aterrador. «El tono sombrío que caracterizaba a El doctor Frankenstein en particular, y a toda la producción estrictamente terrorífica de la Universal en general, aquí da un giro completo para situarse en unos parámetros bien distintos, que consiguen una visión diferente siempre manteniéndose dentro de los márgenes del respeto. Visión con la que nos sumergimos en lo más profundo del género cómico sin que se pierda por ello la esencia terrorífica del conjunto; sin duda, un curioso logro de compatibilidad entre géneros tan opuestos», expresa Pedrero Santos⁵⁶.

Otro dato de su biografía que utilizaremos para seguir construyendo nuestro discurso es su homosexualidad. De la misma manera que su experiencia personal en la Primera Guerra Mundial, su pasado teatral o su preferencia por la comicidad son aspectos que se verán reflejados en su obra; su abierta homosexualidad será otra cuestión personal que se plasmará en sus películas. Se dice que Whale siempre estuvo preocupado por su aspecto físico (no hay más que ver alguna de sus fotografías). En una carta escrita a una amiga cuando llegó a California explica lo guapo y bronceado que se estaba poniendo⁵⁷. Su coquetería y amaneramiento formaban parte de su imagen. Fue en California donde conoció al joven David Lewis – Lewis tenía catorce años menos que Whale –, su pareja durante aproximadamente unos veinte años. Whale nunca escondió su condición sexual y la vertió, de alguna manera, en sus filmes. Algunos análisis de películas como la ya mencionada *Journey's End* o *La novia de Frankenstein*, han llevado a interpretar mensajes de tipo homosexual, más o menos ocultos, en varias escenas. Una de ellas es la muy famosa secuencia de *La novia de Frankenstein* en la que se encuentra con el ermitaño ciego y que años más tarde será parodiada en *Young Frankenstein* (El jovencito Frankenstein, 1974), de Mel Brooks (Imagen 4). A ese palpar del invidente, se le suman gestos como el que muestra al monstruo beber de un tazó ofrecido por su amigo, y que es alzado desde una altura sospechosa (Imagen 5); además de algún que otro momento confuso más. Todo ello ha querido interpretarse en clave sexual, y al mismo tiempo homosexual; de la misma manera que la relación entre el capitán Stanhope y el segundo teniente Raleigh en *Journey's End*. No hace falta más que ver el cartel de la película para intuir el carácter del filme (Imagen 6). Cabe señalar que la homosexualidad en aquel ambiente no era

⁵⁴ Sin desmerecer el tono humorístico que pone el padre de Frankenstein y, mucho menos, la escena en la que el monstruo lanza a la niña al lago como si de una margarita se tratara en la primera entrega.

⁵⁵ PEDRERO SANTOS (2008), *óp. cit.*, pág. 85.

⁵⁶ *Ibidem*, pág. 86.

⁵⁷ PEDRERO SANTOS (2011), *óp. cit.*, pág. 31.

algo extraño. A pesar de la poca tolerancia que recibía este asunto, varios fueron los homosexuales confesos que giraron en torno a la atmósfera frankensteiniana: James Whale, Ernest Thesiger o Colin Clive.



Imagen 4: Brooks, Mel. (1974). *El jovencito Frankenstein* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: 20th Century Fox.



Imagen 5: Whale, James. (1935). *La novia de Frankenstein* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.

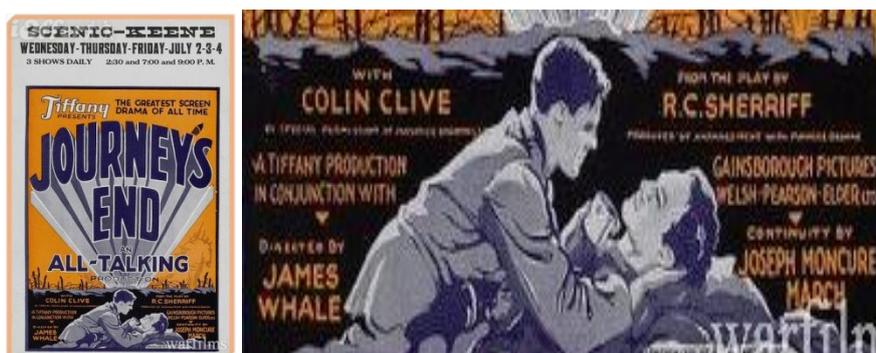


Imagen 6: Cartel de la película *Journey's End* (1930), de James Whale.

Llegados a este punto resulta oportuno hacer mención a la cinta *Gods and Monsters* (Dioses y Monstruos, 1998), de Bill Condon. De la misma manera que James Whale hacía referencia a un trocito de vida de Mary W. Shelley – la madre de Frankenstein – en *La novia de Frankenstein*, Bill Condon hace lo propio con Jimmy – el padre de Frankenstein⁵⁸ – en *Dioses y Monstruos*. En el largometraje se puede observar todo lo referido en estas líneas: su condición de

⁵⁸ *Dioses y Monstruos* está basada, precisamente, en la novela *El padre de Frankenstein*, de Christopher Bram.

homosexual, sus recuerdos de guerra, sus momentos tras la cámara (escena que muestra una recreación del rodaje de *La novia de Frankenstein*) (Imagen 7) o su trágico final, algo alterado por el mareo del cuerpo, aunque mostrando el cierto final del director británico. En 1957 la enfermedad y el cansancio pueden con Whale, que acaba tirándose de cabeza a la parte menos profunda de su piscina⁵⁹. No fue hasta unos cuantos años después, cuando salió a la luz su carta de despedida, que se descubrió que se trató de un suicidio. Es quizás por este motivo que algún – ya antiguo – libro todavía hace referencia al suceso de la piscina como un accidente⁶⁰.



Imagen 7: Condon, Bill. (1998). *Dioses y Monstruos* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Showtime Networks.

Cabe señalar que Whale vivió el reconocimiento durante la época en la que vivió, aunque como hemos comentado unas líneas más arriba, el director fue eclipsado por el monstruo. Seguramente, si mencionáramos la palabra «Frankenstein», cualquier persona la relacionaría con el monstruo, pero seguramente no con Whale. En palabras de Curt Siodmak, citadas por Andrea Ferrari: «Un giorno tutti coloro che hanno partecipato a questo business saranno dimenticati. Tutti. Ma le nostre creature ci sopravviveranno e vivranno per sempre nel ricordo del pubblico»⁶¹.

2.4. Karloff: Todo un monstruo

En el momento en que Bela Lugosi – rechazando o rechazado – fue sustituido del papel del monstruo de Frankenstein, el destino de Boris Karloff cambió. Han sido muchos los casos a lo largo de la historia del cine en los que el cambio del protagonista inicialmente previsto, ya sea por decisión de la productora o del mismo actor, ha catapultado a la fama al sustituto que llegó por carambola. Podemos recordar el caso de Sean Connery, quien cobró fama dentro del panorama cinematográfico de los años sesenta gracias al rechazo de Cary Grant para el papel de James Bond; o el conocido caso de Julie Andrews, que después de que se descartaran a actrices como Angela Lansbury o Bette Davis para interpretar a la niñera más famosa de la historia del cine, se convirtió en todo un icono dentro del imaginario infantil gracias a *Mary Poppins* (*Mary Poppins*, 1964), de Robert Stevenson. Con esto no pretendemos desmerecer el trabajo de Karloff ni menospreciar sus dotes interpretativas. Aun así debemos reconocer que

⁵⁹ PEDRERO SANTOS (2008), *óp. cit.*, pág. 71.

⁶⁰ HUTCHINSON (1974), *óp. cit.*, pág. 42.

⁶¹ FERRARI (2003), *óp. cit.*, pág. 1.

fue *El doctor Frankenstein* el filme que laureó al actor inglés. Y él era consciente de ello. Un fragmento hallado en *Horror man. The fascinating life and work of Boris Karloff* y transcrito a continuación refleja de forma sintetizada la consideración que tenía el propio actor de la película de James Whale y de su propia interpretación: «Throughout his long life, Karloff was asked many times: ‘What’s the best horror picture you ever made?’. His reply was always the same: ‘Without a doubt, the original Frankenstein’»⁶².

Evidentemente, el actor tenía un pasado que no podemos obviar. William Henry Pratt nació el 23 de noviembre de 1887 en el seno de una familia desestructurada. Sus padres, Edward John Pratt y Eliza Sarah Millard Pratt, se separaron cuando el pequeño Billy apenas tenía dos años de edad. Tiempo más tarde el joven se fue a vivir con su hermanastra Emma Caroline a Enfield, un pequeño pueblo al norte de Londres, donde vivió hasta su adolescencia. A los nueve años, cuando estudiaba en la Endfield Grammar School, interpretó uno de sus primeros papeles: el Rey Diablo de *Cenicienta*. En palabras de Javier Cortijo, uno de los biógrafos de los actores de la Universal consagrados al género del terror: «Billy, que en ese momento ya era Boris Karloff sin saberlo, paladeó cada instante glorioso de su debut»⁶³. Una serie de personajes malvados se relacionaron, de distintas formas, con Karloff ya desde el inicio de su vida. Él mismo expresó lo siguiente: «Nací en 1887...un año antes de que en el Soho, Jack el Destripador se dedicara a desventrar mujeres. ¿No es una curiosa premonición?»⁶⁴. A pesar de ser considerado como la oveja negra de su familia por sus hermanos, Billy no cesó en su empeño. Sabía lo que quería. Sarah Millard Pratt le dejó ciento cincuenta dólares a su hermanastra, para que se los entregara al pequeño cuando llegara el momento. Emma murió y el dinero llegó a sus manos. Empezó así un largo viaje que le llevó a varios puntos de la geografía norteamericana. El periplo, iniciado gracias a la ayuda económica de su madre, comenzó en Canadá – donde decidió cambiar su nombre por el de Boris Karloff – y acabó en Hollywood. Fueron varios los empleos que llevó a cabo antes de conseguir su verdadero objetivo, dedicarse a la interpretación. Cuenta la leyenda que en un viaje en tren entró volando por la ventanilla un papel donde se demandaban actores para la compañía de Jean Russell en Kamloops, Columbia Británica⁶⁵. Fue en esta prueba de interpretación donde un hombre le ofreció un consejo que resultaría significativo años después. A Karloff le tocaba interpretar a un banquero de sesenta años – cuando él tenía veintidós – y comenzaron sus agobios. «No te preocupes, muchacho. Es más fácil de lo que parece. ¿Has oído hablar de un tipo de Colorado llamado Alonso Chaney? (...) ¡Maquillaje! ¡El maquillaje es el truco!»⁶⁶. Después varios intentos, finalmente consiguió adentrarse en un mundo que le apasionaba. El actor consiguió finalmente trabajar para la RKO, la Warner, la MGM y la Fox, entre otras. Pero la productora que le otorgó la fama para siempre fue la Universal.

Después de haber explicado lo que supuso la interpretación del monstruo para Karloff, sería preciso mencionar cómo consiguió el papel, dejando al margen toda la historia de Lugosi; aunque el actor también pareció inmiscuirse en este relato, pues dijo ser el verdadero

⁶² UNDERWOOD, Peter: *Horror Man. The fascinating life and work of Boris Karloff*, Leslie Frewin, London, 1972, pág. 56.

⁶³ CORTIJO, Javier: *Boris Karloff. El aristócrata del terror*, T&B Editores, Madrid, 2000, pág. 24.

⁶⁴ *Ibidem*, pág. 16.

⁶⁵ *Ibidem*, pág. 31.

⁶⁶ *Ibidem*, pág. 32.

descubridor del Karloff-monstruo. Las fuentes señalan el comedor de la Universal como lugar donde se inició una relación que duraría años. Whale observó a Karloff mientras comía después de un descanso durante la grabación de *Graft* (Soborno, 1931), de Christy Cabanne, y, sin pensarlo, lo abordó para ofrecerle una prueba para interpretar a la criatura de Frankenstein. Karloff aceptó⁶⁷. Sobre las facciones del actor y las posibilidades que ofrecían, Whale explicó: «dibujé su cabeza y añadí marcadas prominencias huesudas en los sitios donde suponía que podían haberse soldado las distintas partes de cráneo. Sus facciones eran más suaves de lo que hubiera querido, pero su extraña y aguda personalidad me pareció más importante que su apariencia, que se podía modificar fácilmente»⁶⁸. Fue a partir de aquí, explica Pedrero Santos, donde empezó a trabajar Jack Pierce. Mucho se ha escrito sobre la caracterización del personaje. La atribución del verdadero maquillaje del monstruo es un tema que generó una larga serie de disputas. La recién citada declaración de Whale manifiesta un claro interés por colgarse la medalla⁶⁹. El propio Karloff incidió varias veces en las ideas que aportó para la caracterización del personaje, como el ejemplo de los párpados de látex sugeridos por él mismo. No es extraño el hecho de que los actores aporten ideas para sus personajes. Recordemos el caso de Charles Ogle, quien ya proporcionó su aportación en la caracterización del monstruo de Frankenstein de 1910⁷⁰. Pero si de verdad hubo alguien detrás de todo ese polvo mágico, ese fue el ya mencionado Jack Pierce. Después de unas cuantas pruebas, que duraron más tres semanas⁷¹, el maquillador dio con el personaje. En 1957 Karloff explicaba: «Jack Pierce's words still echo in my mind: "This is going to be a big thing", How right he was»⁷². Lo que nunca se imaginó Karloff fue que el camino fuera fácil. Pierce maquillaba a Karloff durante tres horas y media, ¡cada día! A la pesadez que esto suponía se le sumaba el calor sofocante que hacía en California. Recordemos que el rodaje empezó el mes de agosto. Al acabar el día, Karloff necesitaba deshacerse del maquillaje, pues no hubiese sido buena idea llevarse esta cara ni el uniforme a casa⁷³. Este proceso le ocupaba otras dos horas y media más al día. El actor se pasaba un total de seis horas sentado ante Pierce cada jornada mientras este, por la mañana daba vida al monstruo y, por la noche, lo hacía desaparecer. El falso cráneo – con sus cicatrices, grapas de metal y una peluca – fue creado por Pierce con gasas y un maquillaje de un color azul verdoso. Además se le incluyeron los famosos tornillos a ambos lados del cuello. A causa del adhesivo utilizado, estos le dejaron dos cicatrices permanentes⁷⁴. Fue por este motivo por lo que años más tarde, para el monstruo de *La sombra de Frankenstein*, Pierce empezó a utilizar prótesis artesanales de látex⁷⁵. A las cicatrices y a las coloraciones de piel se le añadieron estructuras metálicas para endurecer las

⁶⁷ JACOBS (2011), *óp. cit.*, pág. 91.

⁶⁸ PEDRERO SANTOS (2011), *óp. cit.*, pág. 30.

⁶⁹ Como inciso mencionamos la mala relación que ambos acabaron teniendo. Las malas lenguas cuentan que Whale tenía celos del actor inglés. La fama que acabó consiguiendo Karloff acabó por eclipsarle a él. Esta tensión se ve claramente reflejada en algún fragmento de *Dioses y Monstruos* (1998) y en declaraciones que harían figuras como Elsa Lanchester, quien explica que Whale hablaba de Karloff con cierto desprecio, diciendo de él que no era más que un camionero.

⁷⁰ CASTELLÓ (1995), *óp. cit.*, pág. 13.

⁷¹ FERRARI (2003), *óp. cit.*, pág. 34.

⁷² UNDERWOOD (1972), *óp. cit.*, pág. 61.

⁷³ Existe una anécdota que explica el encuentro entre Karloff y una de las secretarias del estudio, cuando el monstruo salió del set de rodaje y se topó con la señora. Esta se desmayó al instante.

⁷⁴ FERRARI (2003), *óp. cit.*, pág. 33.

⁷⁵ *Ibidem*, pág. 46.

extremidades en la postura que se convertiría en la tan típica del monstruo. Sus zapatos también estaban modificados (cada bota pesaba 7 kg). Karloff era un hombre dentro de un monstruo. Como curiosidad cabe decir que el actor se quejó a la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de las condiciones laborales en las que estaba trabajando y de la cantidad de horas que le dedicaba al filme cada día, cosa que hizo que su horario laboral se viera reducido⁷⁶.

Fueron tres las entregas en las que Karloff interpretó a la criatura. En *El doctor Frankenstein*, donde el monstruo hizo su tímida aparición; en *La novia de Frankenstein*, donde Karloff aparece ya como reclamo de cartel (Imagen 8) y el primero en los títulos de crédito; y en *La sombra de Frankenstein*. Esta última, dirigida ya no por Whale sino por Rowland V. Lee, fue la última en la que Karloff dio vida al monstruo. En palabras de Serrano Cueto, el actor advirtió que «los guionistas no daban para más, que el director no tenía el talento de James Whale y que el monstruo cada vez olía peor»⁷⁷. Varios fueron los actores que sucedieron a Karloff en el papel del monstruo de Frankenstein de la Universal, no sólo en la saga sino también en las películas de monstruos donde éste hacía aparición acompañado de otras criaturas. Los nombres que acompañaron al monstruo del estudio estadounidense fueron: Lon Chaney Jr. en *Ghost of Frankenstein* (El fantasma de Frankenstein, 1942), y en *House of Frankenstein* (La mansión de Frankenstein, 1944), ambas de Erle C. Kenton; Bela Lugosi – ¡Qué curioso es el destino! – en *Frankenstein Meets the Wolf Man* (Frankenstein y el Hombre Lobo, 1943), de Roy William Neill; y Glenn Strange en *House of Dracula* (La Mansión de Drácula, 1945), de Erle C. Kenton, y en *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (Abbott y Costello contra los fantasmas, 1948), de Charles Barton; aunque ninguno de ellos supo interpretarlo del mismo modo que el gran Boris Karloff.



Imagen 8: Cartel de la película *La novia de Frankenstein* (1935), de James Whale.

Después de su famosa interpretación, a Karloff no le faltaron los papeles, le llovían de todas partes; y aunque nos resulte difícil imaginárnoslo sin interpretar a un personaje monstruoso, no se dedicó únicamente al género de terror sino que Boris Karloff fue *more than a monster*. A pesar de ello, es internacionalmente conocido gracias a sus personajes malvados y a sus criaturas, sobre todo a la de Frankenstein.

⁷⁶ PEDRERO SANTOS (2011), *óp. cit.*, pág. 76.

⁷⁷ SERRANO CUETO (2007), *óp. cit.*, pág. 74.

3. LA INFLUENCIA SOCIAL DEL CINE. EL CÓDIGO HAYS

El cine, sin que esta fuera su intención primera, se convirtió en el modelo para una masa que acudía a las salas y que asumía los gustos y, en ocasiones, los comportamientos vistos en la gran pantalla. Pero, ¿Son los comportamientos, realmente, consecuencia de la influencia que ejerce la experiencia cinematográfica sobre el espectador? Son numerosas las opiniones que se han generado a lo largo del tiempo en torno al tema de la responsabilidad social del cine y, en la actualidad sigue siendo un debate abierto. Autores como Alejandro Pardo – compartiendo opinión con Garth Jowett y James Linton – intentan dar respuesta a esta cuestión: «Al cabo de casi un primer siglo de estudios, puede concluirse que los modelos de conducta reflejados en las películas no son una causa única y directa de la realidad social, pero sí contribuyen a configurar ciertos patrones de conducta»⁷⁸. Es decir, el cine es más que un negocio, una forma de expresión artística o un simple entretenimiento; se trata de una institución social que va algo más allá.

La atracción de las salas de cine arrastró a millones de espectadores a las butacas. Lo que empezó siendo un espectáculo de entretenimiento que ocupaba a la clase media, acabó siendo un fenómeno popular sin precedentes que fue *reclutando* a un público diverso, tanto en lo que a clase social como a franja de edad se refiere. Fue a raíz del incremento de espectadores cuando varios sectores de la sociedad – hacia 1910, más o menos – se percataron del poder que era capaz de ejercer la pantalla sobre las masas. A medida que el tiempo avanzaba, la importancia de este medio crecía. Algunos informes de la época, como *El cine: situación actual y posibilidades futuras* (1917), hacen hincapié en la fuerza y consistencia de las salas de exhibición cinematográficas. Este documento recogía un estudio en el que se remarca «la profunda influencia que el cine ejerce sobre el punto de vista intelectual y moral de millones de jóvenes, una influencia que resulta tanto más sutil cuanto más subconsciente es el modo de ejercerla»⁷⁹. Este medio, que aparentemente parecía mostrar un propósito meramente recreativo, se convirtió en un mecanismo de educación informal adulado por personalidades – políticas incluso – que vieron en este nuevo medio un magnífico aliado del cual servirse para sus propios intereses⁸⁰. El cine, del mismo modo que la literatura o el teatro, es capaz de entretener y formar al mismo tiempo. A medida que la población urbana crecía, el cine se vio obligado a transformarse y a crecer con ella⁸¹. Hay que pensar que se trataba de un medio accesible⁸², fácil de entender y disfrutar. Un reflejo de la atracción que ejercía este medio fue el vuelco del público en las salas de exhibición en 1930⁸³, un año marcado por la ya mencionada crisis económica. La media semanal de asistencia comprende un incremento de

⁷⁸ PARDO, Alejandro, «El cine como medio de comunicación y la responsabilidad social del cineasta», en *La ética desprotegida: ensayos sobre deontología de la comunicación*, Pamplona, Eunsa, 2001, pág. 118.

⁷⁹ *Ibidem*, pág. 122.

⁸⁰ Un ejemplo significativo se plasma en la famosa frase de Lenin en la que afirmaba: «De entre todas las artes, el cine es para nosotros la más importante» (PARDO, 2001, pág. 122).

⁸¹ La población de Estados Unidos en 1920 creció un 15% respecto a la de 1910 (<http://www.censusrecords.com>) [consulta: 8 de noviembre de 2017]

⁸² Recordemos los famosos nickelodeons de la primera dècada del siglo XX, cuyo nombre derivaba de lo que costaba la entrada: un nickel, 5 centavos.

⁸³ COMA, Javier: *El esplendor y el éxtasis. Historia del cine americano /2 (1930 – 1960)*, Laertes, Barcelona, 1993, pág. 18.

diez millones de espectadores respecto a la década anterior⁸⁴. El cine, gracias a su popularidad, siguió creciendo. Otro dato que así lo manifiesta es la creación, en el contexto norteamericano, de más de 600 salas en el año 1941⁸⁵; pero esto se vio temporalmente interrumpido con la aparición de la televisión por cable en 1948. La nueva sociedad de consumo hizo que los hábitos cambiaran, y con ella las nuevas formas de entretenimiento. Un ejemplo de ello fue la aparición de los *drive-ins*, cuya fiebre – gracias al auge del automóvil – se extendió a partir de los años 50 y que tanta fama consiguieron en la época. El cine, aunque desde espacios diferentes, siguió siendo una poderosa ventana tras la cual mostrar realidades e intereses. Así pues, no resulta extraña la intención de acotar el dominio de un medio tan influyente. La popularidad de un medio tan potente asustaba a ciertos sectores, sobre todo al religioso, que veía peligrar los valores morales – más adelante conoceremos los motivos –, por lo que se comenzó a pensar en delimitar su influencia.

El contexto geográfico y cronológico que nos ocupa – el cine norteamericano de los años treinta y cuarenta –, nos obliga a acotar y a hablar de una forma de censura adoptada por el sector cinematográfico como respuesta a estas preocupaciones; y como reacción contraria a ser regulado directamente por otros, como por ejemplo, por el Estado. Estamos hablando del Código Hays, «un sistema de (auto)censura cinematográfica compuesta por una serie de principios éticos e indicaciones específicas que regulan lo que se puede exhibir, decir o contar en el cine estadounidense, mediante una red de prohibiciones y prescripciones»⁸⁶. La historia del Código es compleja y difícil de resumir. Aun así, a continuación trataremos de realizar un breve recorrido a través de la censura – o intentos de censura– norteamericana, hasta llegar al decálogo de 1930 en el que se adoptó una censura convenientemente autoimpuesta a razón de prevenir ciertos comportamientos en pantalla; y con el objetivo último de ser autorregulados para evitar cualquier tipo de fiscalización externa y garantizar la optimización de la explotación comercial de la producción, tanto en el mercado interno como en el internacional. Una vez hayamos esbozado el marco en que se produjo el cine clásico de Hollywood, nos ocuparemos de su aplicación práctica en las películas frankensteinianas de la Universal.

3. 1. Historia de una censura autoimpuesta

Si la relación entre cine y sociedad ha sido un tema que ha preocupado a medida que la historia de la cinematografía iba avanzando ha sido, en parte, debido a la evolución de la consideración del séptimo arte a lo largo de sus primeros años. El desarrollo de la censura cinematográfica en Estados Unidos va en paralelo a esta cuestión. En 1915, el Tribunal Supremo definió el cine como «un simple negocio (...) que no debe considerarse (...) parte de la prensa nacional, o como organismo de opinión pública»⁸⁷. Esta consideración inicial del cine

⁸⁴ COMA (1993), *óp. cit.*, pág. 21.

⁸⁵ *Ibidem*, pág. 28.

⁸⁶ MUSCIO, Giuliana, «La era de Will Hays. La censura en el cine norteamericano», en *Historia mundial del cine I. Estados Unidos I*, Madrid, Akal, 2011, pág. 437.

⁸⁷ *Ibidem*, pág. 438.

como forma de entretenimiento comercial, y no como medio de información, excluía las películas de aquellos medios influyentes que resultaban necesarios controlar. Es decir, en un primer momento el cine no se estimó como una *amenaza*; pero poco a poco se advirtió lo contrario: era el medio perfecto mediante el cual dirigirse a millones de personas que habían entrado en una sala para, exclusivamente, escuchar y ver lo que se les decía y mostraba. ¿Qué mejor medio de comunicación existe? A su función comunicativa se le sumaba la educativa. Como ya hemos comentado anteriormente, este medio de representación se convirtió en modelo para el público. Según Pardo, el cine no sólo bebe de la realidad social, sino que también es capaz de crear modelos de conducta, patrones culturales, que acaban siendo asumidos en algún grado por esa misma sociedad⁸⁸. Es, por tanto, una importante fuente de educación. Al grupo de *educadores* ya consolidados – familia, escuela, Iglesia y Estado –, se le sumó el cine como un agente más de «socialización primaria».

Los filmes de principios del siglo XX eran criticados por parte de grupos cívicos y religiosos (la Liga Municipal de Mujeres, la Federación de Iglesias o la organización People's Institute) por tratar temas considerados inadecuados⁸⁹. La violencia, el sexo o el alcohol, entre otros, fueron aspectos que molestaron a estos colectivos, que rápidamente se encargaron de protestar y movilizarse para prohibir o eliminar aquello que no les parecía correcto mostrar. Las presiones de la prensa y los reformistas hicieron que en 1907 se creara, en la ciudad de Chicago, una comisión de censura que concedía los permisos para la proyección de las películas. Esta fue una de las primeras comisiones acreditadas para prohibir dichas proyecciones⁹⁰. Además, fue también una de las primeras en poner límite – veintidós años – al acceso a algunos filmes considerados «peligrosos para la mente joven»⁹¹. La preocupación de la influencia del cine sobre los niños-jóvenes fue un tema que interesó especialmente a los reformadores progresistas. Este grupo no sólo se dedicó a *proteger* a un colectivo que consideraba especialmente vulnerable, sino que puso en evidencia la corrupción gubernamental, las condiciones de vida en las ciudades, la prostitución y el alcoholismo, que tiznaban el ambiente de la época⁹². Una de las figuras reformistas más destacadas fue Jane Addams. Addams, enlazando con la ya aludida relación cine-sociedad en la que se basa parte de la articulación del sistema de censura, opinaba que todo lo que los niños veían en la pantalla se transformaba directa o indirectamente en acción. Según Gregory Black, estos «guardianes de la moral», entre los cuales se encontraba Addams, afirmaban que el cine no estaba reflejando los valores tradicionales sino cambiándolos, y exigían que el gobierno hiciera uso de su poder para conceder licencias y legislar, y censurase este nuevo espectáculo⁹³.

En 1909 se creó en Nueva York una comisión de censura, la Board of Review, que se ocupó de mediar entre los productores cinematográficos y el público, «proponiendo intervenciones

⁸⁸ PARDO (2001), *óp. cit.*, pág. 130.

⁸⁹ Resulta curioso observar que las primeras películas mudas trataran temas tan actuales y desacreditaran-cuestionaran las normas tradicionales.

⁹⁰ Esta comisión exigía un permiso de la Jefatura de la Policía antes de proyectar las películas.

⁹¹ MUSCIO (2011), *óp. cit.*, pág. 440.

⁹² BLACK, Gregory D.: *La cruzada contra el cine (1940 – 1975)*, Cambridge University Press, Madrid, 1999, pág. 18.

⁹³ *Ibidem*, pág. 18.

ensoras no coercitivas pero moralmente vinculantes»⁹⁴. Al de Chicago y Nueva York le siguieron una gran cantidad de consejos estatales y municipales – Pennsylvania, Kansas, Ohio... –, que impusieron los criterios morales de la comunidad local en los filmes. Fue en 1916 cuando la industria reparó en que las intervenciones de dichos consejos se estaban inmiscuyendo demasiado en el proceso cinematográfico, y decidieron crear la National Association of the Motion Picture Industry (NAMPI). En palabras de Muscio, la NAMPI «une a la mayoría de productores cinematográficos, por primera vez no en defensa de sus intereses comerciales, sino por temas de imagen y coordinación. Es esta organización la que, partiendo de la ausencia de un interlocutor institucional por obra de la decisión del Tribunal Supremo y ante la proliferación de iniciativas censoras locales, comienza a pensar en la autorregulación del sector. El modelo cultural de la censura cambia, pasando gradualmente de represivo (eliminar o prohibir lo nocivo) a positivo (animando a la producción de *mejores* películas), con el auspicio de una estandarización, para no tener que luchar por situaciones, contextos y tramas totalmente heterogéneos»⁹⁵. En 1921 esta asociación elabora la primera forma de autocensura, que consiste en los llamados «13 puntos»; una serie de temas sujetos a críticas constantes y que tratan de ser pautados en este documento.

Incluso después de la gran cantidad de esfuerzos por solventar los desacuerdos que generaba la representación de temas tan delicados – y, a veces, hasta tabú –, los ataques hacia el cine continuaron como consecuencia de los escándalos que sacudieron a personajes de la gran pantalla. El ataque se extendió más allá del contenido de las películas y pasó a apuntar a actores, directores y productores. Son especialmente conocidos los casos del director William Desmond Taylor, quien fue misteriosamente asesinado; el del actor Wallace Reid, que murió por sobredosis; y el de la estrella de la comedia Roscoe «Fatty» Auburckle, que fue acusado de violación y asesinato⁹⁶. Estos sucesos, además de otros argumentos, fueron utilizados para calificar a la NAMPI de ineficaz y sentenciar su desaparición. La desaparición de la NAMPI dio paso a la Motion Picture Producer Distributor Association (MPPDA). La asociación, fundada en 1922, se organizó en torno a una figura que resultaría clave en este proceso: William Harrison «Will» Hays. Tanto Muscio como Black afirman que Hays fue la elección perfecta: «Presbiteriano, Postmaster General y organizador de la campaña electoral del presidente Harding (contexto en el que había aprovechado con inteligencia los noticiarios cinematográficos y la radio, demostrando ser un hábil comunicador), férreo antagonista de la interferencia estatal en las actividades económicas, posee las cualidades administrativas, diplomáticas y políticas que requiere el caso, es decir, las necesarias para crear una buena imagen del sector, trabajando en su reorganización y estandarización interna»⁹⁷. Uno de sus primeros objetivos fue el de limpiar la imagen de la industria y, en un primer momento, pareció haberlo conseguido. Bajo su administración se consiguió incrementar la venta de entradas semanales⁹⁸, además de los ingresos extranjeros.

⁹⁴ MUSCIO (2011), *óp. cit.*, pág. 441.

⁹⁵ *Ibidem*, pág. 442.

⁹⁶ KOSZARSKI, Richard, «El cine de los años veinte», en *Historia mundial del cine I. Estados Unidos I*, Madrid, Akal, 2011, pág. 342.

⁹⁷ MUSCIO (2011), *óp. cit.*, pág. 443.

⁹⁸ En 1922, se vendieron unos 40 millones de entradas semanales; en 1928 unos 68 millones; y en 1930 se alcanzaron los 90 millones (BLACK, 1999, pág. 24).

El primer intento de Hays por autorregular la industria fue en 1924 a través de un sistema poco acertado: «La Fórmula». Los estudios debían enviarle, voluntariamente, un breve resumen de la obra que pretendían producir y él consideraría si era adecuada o no para llevarla a la gran pantalla. La *Fórmula* fracasó, y las protestas continuaron. Su siguiente intento lo realizó desde el Departamento de Relaciones con los Estudios (SRD). Hays intentó eliminar todo aquel material que pudiera ofender a los censores, e incluso se esbozó un código donde se cuidaba la representación de los temas que más preocupaban a los consejos municipales y estatales de censura. Este escrito se conoció como «Los No y los Tenga Cuidado»: prohibía mostrar determinados temas y comportamientos, además de aconsejar un cuidado especial en la representación de temas delicados como el sexo y la violencia. El problema fue que cada estudio aplicó las pautas a su manera. Las directrices no fueron seguidas, y siguieron las críticas. Pero algo *peor* estaba por llegar: el sonido. En palabras de Black, «la llegada del cine sonoro no hizo sino complicar la situación. En lugar de una pantomima exagerada, los actores utilizaban ahora el diálogo. Hombres y mujeres discutían abiertamente sus aventuras amorosas en la pantalla, los delincuentes alardeaban de sus crímenes, y los políticos hablaban con cinismo de las importantes cuestiones a las que se enfrentaba el Gobierno. Esta nueva franqueza entusiasmó a los cinéfilos y enfureció a los guardianes de la moral, quienes intensificaron sus exigencias de que el Gobierno reglamentara este poderoso medio de comunicación. Lo que Hays necesitaba era un mecanismo que permitiera al cine seguir atrayendo cantidades enormes de clientes y acallara al mismo tiempo las protestas de una minoría muy influyente y con gran capacidad para hacerse oír»⁹⁹. Llegados a este punto, cabe hacer un inciso sobre la transigencia, por parte de la industria, a la hora de admitir que el cine necesitaba realizar un giro determinante. Evidentemente, los conflictos que enfrentaban a la industria con los sectores más conservadores de la sociedad era uno de los motivos más importantes por los que se creyó conveniente elaborar una serie de pautas y marcar unos límites en la producción; pero no se trataba del único. Como acertadamente señala Muscio, «Hollywood tiene, además, motivaciones económicas para *cambiar de imagen*, puesto que debe adaptarse a los estándares empresariales impulsados por Wall Street, por las grandes finanzas estadounidenses, empeñadas en la financiación de las tecnologías del sonido o de la expansión de las cadenas de salas»¹⁰⁰. Se estaba buscando una solución que pudiera dar respuesta a un conjunto diverso de intereses: al de los sectores descontentos, y al de la industria misma.

En 1930 Hays pareció haber dado con el *remedio* para evitar la tan temida regulación externa. Fue el 31 de marzo de ese mismo año cuando la MPPDA promulgó una serie de pautas – a modo de receta médica contra el mal que aquejaba a los grupos más tradicionales –, recogidas en The Motion Picture Production Code, popularmente conocido como el Hays Code (Código Hays). A pesar de ser conocido con este nombre, dos figuras vinculadas al catolicismo acompañan a Hays en la elaboración del Código: Martin Quigley y el padre Daniel Lord. De este modo, la redacción del documento está marcada por la gran influencia de las fuerzas católicas. El peso de la Iglesia se deja notar en el Código y esto se refleja, como veremos más adelante, en las películas. El resultado de este documento fue «una fascinante combinación de teología católica, política conservadora y psicología popular, una amalgama que iba a controlar el

⁹⁹ BLACK (1999), *óp. cit.*, pág. 25.

¹⁰⁰ MUSCIO (2011), *óp. cit.*, pág. 447.

contenido de las películas de Hollywood durante las tres décadas siguientes»¹⁰¹. Sus creadores iban mucho más allá de prohibir ciertos temas o imágenes; o de exigir que se representaran – o no – ciertos comportamientos; buscaban remarcar la importancia de la Iglesia, del Gobierno y de la familia. Se buscaba consolidar el poder de esta primera fuerza y, al mismo tiempo, mostrar al público cómo debía actuar y comportarse. Finalmente se creyó haber dado con la verdadera fórmula y, convencidos de que así era, se dirigieron a Los Ángeles para intentar convencer a los productores de que la adopción del Código sería buena para el negocio¹⁰². Algunos aspectos no agradaron demasiado a los productores, aunque finalmente aceptaron adoptarlo con la condición de que se les concediera a ellos la última palabra sobre el contenido de los filmes. Se exigió que, en caso de que la Hays Office aplicara el Código de manera opresiva, un grupo de productores – que no funcionarios de la MPPDA –, evaluaría las escenas y los posibles cortes. Hays dio a entender que así sería y se cerró el acuerdo.

Aunque 1930 fue el año de la creación del Código, este no empezó a aplicarse de manera severa hasta transcurridos cuatro años¹⁰³. Algunos autores – entre ellos Muscio y Black – consideran que este periodo es uno de los peores comprendidos de la historia del cine. Cabe señalar que los especialistas normalmente se refieren a los filmes realizados entre 1930-1934 como películas «anteriores al Código». A pesar de que algunas películas pre-Código hayan gozado de fama, en la época y *a posteriori*, cabe decir que gran parte de las cintas producidas durante esta época han sido olvidadas¹⁰⁴. Aun así nos han llegado obras excepcionales como *Dracula* (*Drácula*, 1931), de Tod Browning; *Frankenstein* (*El doctor Frankenstein*, 1931), de James Whale o *King Kong* (*King Kong*, 1933), de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, entre otras. No tuvieron tanto éxito películas como *The Public Enemy* (*El enemigo público*, 1931), de William A. Wellman; *Little Caesar* (*Hampa Dorada*, 1931), de Mervyn LeRoy; o *I'm No Angel* (*No soy un Ángel*, 1933), de Wesley Ruggles. El hecho de retratar a gánsteres como héroes trágicos y presentar comedias sexuales ante el público de la época después de las numerosas advertencias, fueron los motivos que colmaron el vaso de la paciencia de la Iglesia. Los obispos católicos de Estados Unidos formaron la Legión de la Decencia en 1933, arguyendo que la autorregulación de la industria no funcionaba. La industria, por su parte, nombró a Joseph I. Breen como encargado para hacer que el Código se aplicara con rigurosidad a través de la Production Code Administration (PCA). A pesar de las protestas de los guionistas, productores, directores y ejecutivos de los estudios, Breen aplicó el Código de Lord con determinación¹⁰⁵. A través de esta alianza – Legión/PCA –, el Código parecía empezar a surtir efecto. Ninguna película se libraba del filtro que suponían estas dos entidades. Las películas,

¹⁰¹ BLACK (1999), *óp. cit.*, págs. 28-29.

¹⁰² A parte de acallar la censura federal, se buscaba aplacar la intención de acabar con la contratación en bloque.

¹⁰³ Para ejemplificar el grado de acatamiento del Código – antes y después de 1934 –, uno de los casos más conocidos lo encontramos en los filmes de Tarzán. Resulta curioso observar cómo visten a Maureen O'Sullivan en *Tarzan and His Mate* (*Tarzán y su compañera*, 1934), de Cedric Gibbons y James C. McKay; y en *Tarzan Finds a Son* (*Tarzán y su hijo*, 1939), de Richard Thorpe. El atuendo que luce Jane en el filme de 1934 se tachó de obsceno y provocativo por dejar al descubierto gran parte del cuerpo de la protagonista; sin embargo, en la cinta de 1939 – bajo un control más riguroso del Código – se optó por un recatado vestido donde no se mostraba más que las piernas y los brazos de la actriz.

¹⁰⁴ DOHERTY, Thomas: *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*, Columbia University Press, New York, 1999, pág. 19.

¹⁰⁵ Muchos son los nombres que envuelven al Código, pero el verdadero redactor fue Daniel Lord.

antes de empezar a circular, debían recibir el sello de aprobación de la PCA. Posteriormente eran enviadas a Nueva York, donde se copiaban y distribuían. Antes de esto, y para que el proceso continuara, la Legión debía dar el visto bueno a las cintas. El control no podía ser más opresivo. Además, cualquier película que no se ajustara a aquello marcado por la Legión se exponía a la publicidad negativa y al boicot católico¹⁰⁶, cosa que implicaba que el filme no obtuviera beneficios¹⁰⁷. Como en un conflicto armado, la Legión controlaba los puntos clave desde donde realizar una posible embestida: los medios de comunicación nacionales. El ataque podía llegar en cualquier momento desde publicaciones eclesiásticas como *Catholic World, America, Sign o Thought*; además de periódicos como el *Columbia* y el *Commonweal*; o programas de radio *The Catholic Hour*¹⁰⁸. Los productores no tenían más opción que ceder a las presiones si querían mantener el negocio. Aunque pueda parecer que la Legión fue una expresión espontánea de los sentimientos del público, Richard Maltby advierte que «su campaña estuvo delicadamente orquestada para alcanzar un objetivo preciso: el refuerzo efectivo del Código de Producción por parte de la maquinaria existente. Aunque su arma principal parecía ser la económica, basada en un boicot a las películas o teatros, su poder real radicaba en su capacidad para generar publicidad. Estaba diseñada para intimidar a los productores, no para infligir un gran daño económico. En efecto, para su éxito era vital separar la cuestión del refuerzo del código de asuntos de práctica industrial como la contratación en bloque, con el fin de diferenciar a la Legión del MPRC y dejarle claro que los obispos no tenían propósito ni deseo de decir a la gente del cine cómo tenía que dirigir sus negocios. Fue una crisis manipulada de forma muy eficaz, y un completo éxito en cuanto a producir los resultados proyectados»¹⁰⁹.

Cuando en marzo de 1933 se investió a Franklin Delano Roosevelt como presidente de Estados Unidos, la industria empezó a temblar. Tras su toma de poder, Roosevelt anunció el «New Deal», un programa de reformas mediante el cual pretendía impulsar la economía de la nación. En este documento se encontraba la Ley Nacional de Recuperación Industrial (NIRA), a través de la cual se creó la Administración Nacional de Recuperación (NRA) cuya función era – aparte de estimular la recuperación económica –, la de alentar la participación del Gobierno en las empresas. En un primer momento se creyó que este organismo iba a imponer un control estricto sobre las películas.

Es preciso mencionar que la política económico-social de Roosevelt era fuertemente intervencionista, y esto no podía dejar de preocupar a la industria cinematográfica. Pero, a pesar de los miedos de productores, directores y ejecutivos, los *new dealers* se declararon públicamente contrarios a la censura¹¹⁰. Cabe decir que la industria cinematográfica ofreció su apoyo al New Deal y, por extensión, a Roosevelt. Entre los filmes dedicados a enaltecer al Gobierno se encuentran *Heroes for Sale* (Gloria y hambre, 1933), de William Wellman; o

¹⁰⁶ BLACK, Gregory D.: *Hollywood censurado*, Akal, Madrid, 2012, pág. 163.

¹⁰⁷ A los católicos – unos veinte millones – se les prohibía, bajo amenaza de pecado mortal, ver las películas condenadas. El índice de católicos era considerable en ciudades clave: Nueva York, Buffalo, Filadelfia... Estas ciudades eran sede de enormes cines de propiedad de los estudios, donde se exhibían las películas antes de estrenarlas en las demás salas

¹⁰⁸ BLACK (1999), *óp. cit.*, pág. 44.

¹⁰⁹ MALTBY, Richard, «La censura y el Código de Producción», en *Historia general del cine. Vol. VIII. Estados Unidos (1932-1955)*, Madrid, Catedra, 1996, págs. 193-194.

¹¹⁰ MUSCIO (2011), *óp. cit.*, pág. 456.

Footlight Parade (Desfile de candilejas, 1933), de Lloyd Bacon. Pero aunque pareciera que los estudios gozaban de libertad absoluta y que el Gobierno no intervenía en ningún caso, esto no fue así. El hecho que lo justifica es el *Paramount Case*. Este proceso antitrust tenía como objetivo acabar con el control del mercado de los grandes estudios – las *majors* – y con el alquiler en bloque. El caso *Paramount* apuntaba a las prácticas de la industria (entre ellas al Código de autocensura) como quebrantadoras de las leyes antimonopolio (Ley Sherman). Fue en 1948 cuando la sentencia del caso tiró por tierra el sistema vertical que había predominando durante años.

3. 2. Cómo se refleja el Código Hays en los filmes frankensteinianos de la Universal

El detallado Código de Producción pautaba todo aquello que podía, o no, aparecer en pantalla. A través de este documento parecía fácil controlar el contenido de los filmes, pero no se pensó en un género que despertaría agitado de su letargo: el terror. Como apunta David J. Skal, resultaba relativamente fácil controlar ciertas palabras, ciertos elementos de vestuario, incluso los escotes; ya que eran señales de peligro perfectamente reconocibles. Pero, aquello que iba más allá, no quedaba tan claro. Cabe recordar que el Código se redactó en 1930, un año antes de que *Drácula* y *El Doctor Frankenstein* irrumpieran en las salas estadounidenses. En palabras de Skal, el hecho de que el documento no hiciera referencia a «monstruos sobrenaturales, *doppelgangers* o criaturas ensambladas a partir de pedazos de gente muerta, y a pesar de que el horror tenía una vaga y desagradable conexión con la libido, uno no podía descifrar exactamente a qué clase de extravagancia se estaba aludiendo. Era algo resbaladizo y traicionero esto del horror»¹¹¹. Se trataba de algo nuevo con lo que Quigley, Lord y Hays no habían contado para la elaboración del decálogo; pero que aun así no se escapó de los cortes de la censura.

El Código de 1930 contaba con tres principios generales que cualquier película debía cumplir:

1. No se producirá ninguna película que baje el nivel moral de los espectadores. Por lo tanto la simpatía del público no se debe orientar nunca hacia el crimen, la falta de honradez, el mal o el pecado.
2. Se deberán presentar siempre modos de vida correctos, excepción hecha de las necesidades de la narración y el espectáculo.
3. No se debe ridiculizar la ley, natural o humana, ni se debe despertar la simpatía por su violación.

Las prohibiciones y exigencias estaban detalladamente pautadas en una serie de *aplicaciones particulares* que sucedían a los puntos que daban inicio al documento. Asesinato, sexo, vulgaridad, obscenidad, blasfemia, vestuario, religión, decorados, sentimiento nacional, títulos... Todo estaba marcado en un documento que parecía inquebrantable. Los directores, productores y guionistas se ceñían a él, aunque en algunos casos – voluntaria o involuntariamente – lo desobedecían y eran asaltados por la censura, siendo despojados de escenas o detalles que cambiaban la visión inicial del filme. Este organismo opresor se

¹¹¹ SKAL, David J.: *Monster Show. Una historia cultural del horror*, Valdemar, Madrid, 2008, pág. 195.

convertía pues, en un participante más en la elaboración del guión de las películas, así como del seguimiento de su desarrollo.

Cabe indicar que un porcentaje importante – casi el 36%¹¹² – de los filmes exhibidos en Nueva York sufrieron los cortes de la censura durante los años de aplicación del Código. Pero si hubo un género que sufrió con intensidad el golpe, ese fue el de terror. Fueron numerosas las cintas relativas al género que se vieron afectadas por la intervención de los dictaminadores. Entre 1932 y 1933 los censores de Nueva York efectuaron cortes en *Freaks* (La parada de los monstruos, 1932), de Tod Browning; *Murders in the Rue Morgue* (El doble asesinato en la calle Morgue, 1932), de Robert Florey; y *Mystery of the Wax Museum* (Los crímenes del museo, 1933), de Michael Curtiz, entre otras. Varias escenas que mostraban específicamente cómo ejecutar un crimen fueron suprimidas de estos filmes. En *La parada de los monstruos* se exigió eliminar el plano de Olga Baclanova echando veneno en una botella de champán, y en *Los crímenes del museo*, se eliminó el plano de un personaje que prendía fuego a un puro para quemar el museo y cobrar el dinero del seguro. Paradójicamente, no se mostraba el detalle pero sí lo que éste había generado. ¿Por qué se obviaba la causa pero se revelaba la consecuencia? Era habitual en las cintas de terror observar qué había sucedido – por ejemplo, un crimen–, pero no ver la manera en que esto había ocurrido. El motivo ya ha sido mencionado anteriormente: no dar detalles de cómo ejecutar un crimen ni suscitar a los espectadores el deseo de imitarlo. Esta nueva preocupación surgió cuando la exhibición sexual en las películas parecía estar bajo control. Joy – encargado de la ejecución del Código en Nueva York antes de que Breen tomara el timón – declaraba lo siguiente: «If something as effective could be done about the so-called horror pictures we'd be very much happier than we are»¹¹³. Joy se mostraba contrario a este tipo de películas e insistía en que no eran un modelo para los jóvenes. «¿Cómo podría ser de otro modo, si los niños van a ver estas películas y luego tienen escalofríos, seguidos de pesadillas? Yo particularmente odiaría que mis hijos vieran *Frankenstein*, *El hombre y el monstruo* o cualquiera de las otras [...] La última de este palo es *El doble asesinato de la calle Morgue*. Carece de la pegada de *Frankenstein*, pero la imagen de un simio persiguiendo a una muchacha ya es de por sí suficientemente perturbadora»¹¹⁴. Un mundo ideal, recatado y formal era lo único que no incomodaba a los censores; pero el nuevo género, basado en el terror, poco necesitaba de estos aspectos, ya que sus aspiraciones no eran otras que provocar miedo en el espectador. ¿Cómo iba a provocar este sentimiento una película que no mostraba un acto vandálico, criminal o un asesinato, y que estaba maniatada a una lista de prohibiciones tan marcadas? Los guionistas tuvieron que ingeniárselas para sortear la tijera y, al mismo tiempo, lograr construir una historia que cumpliera con sus objetivos.

Un buen ejemplo para analizar hasta qué punto el Código de Producción afectó a las películas de Hollywood, en especial a las de terror, es la serie frankensteiniana de la Universal. A continuación realizaremos un análisis de estos filmes con la intención de mostrar la influencia del Código y el ingenio de la industria para adaptarse a sus imposiciones.

¹¹² SKAL (2008), *óp. cit.*, pág. 210.

¹¹³ TOWLSON, Jon: *The Turn to Gruesomeness in American Horror Films, 1931-1936*, McFarland & Company, Inc., 2016, pág. 31.

¹¹⁴ SKAL (2008), *óp. cit.*, pág. 198.

3. 2. 1. *El Doctor Frankenstein*

El primer filme que Whale dedicó a Frankenstein en 1931 supuso un *shock* para los sectores más puritanos de la época. Cabe decir que aunque cuando se editó no sufrió ningún corte, sí que recibió varias recomendaciones en lo que respecta a uno de aquellos temas que más preocupaba a los censores: el crimen. Antes de su estreno, y con los censores católicos de Québec al acecho tras ver los resultados, T. B. Fithian – de la Universal – organizó un pase privado para dos sacerdotes de Los Ángeles¹¹⁵. Quería acabar de corroborar qué pensaban aquellas mentes más susceptibles, aquellas que tenían el poder de cortar y desmoronar una cinta. El filme pasó la prueba de fuego: ambos manifestaron que la película no ofendía la doctrina católica. ¿Cuál era el problema, entonces? Fithian, para evitar problemas con los censores canadienses, pensó en incluir un prólogo o prefacio que indicara que la película era un sueño; algo parecido a lo que hizo Robert Wiene en *El Gabinete del Doctor Caligari* en 1920. «Perhaps we could open it on the book with the off-scene voices of Shelley and Byron and Mrs. Shelley discussing a fantastic tale and dissolve into the picture. We would be willing to do anything like this»¹¹⁶, declaraba Fithian. Finalmente la censura canadiense aprobó la película sin apenas alteraciones. Aun así, se optó por añadir un prólogo que nos advertía de lo que estábamos a punto de observar¹¹⁷.

El señor Carl Laemmle considera que sería poco amable presentar esta película sin unas palabras de amistosa advertencia. Estamos a punto de contemplar la historia de Frankenstein, un hombre de ciencia que buscaba crear un hombre a su imagen y semejanza sin encomendarse a Dios. Es uno de los relatos más extraños jamás contados. Trata de los dos grandes misterios de la creación...la Vida y la Muerte. Creo que podría entretenerles. Podría impresionarles. Podría incluso horrorizarles. De modo que si alguno de ustedes siente que no quiere someter sus nervios a semejante tensión, ahora es su oportunidad de... ¡Bueno, les hemos advertido!

El resultado fue una magnífica presentación por parte de Edward Van Sloan que ponía en situación al espectador, pero que poco hizo por tranquilizar a un número elevado de censores. La película fue prohibida en Belfast, Australia del Sur, Checoslovaquia y Suiza. En contexto estadounidense, Massachussets exigió tantos cortes que el resultado fue un filme absurdo e incomprensible. Sin embargo, Texas proyectó el filme original, sin cortes, y se aprovechó de la controversia para su explotación. El morbo cumplió su misión y el resultado fue un éxito. Pero años más tarde, concretamente en 1937, el filme sufriría modificaciones importantes a causa de su reestreno¹¹⁸. La escena en que la niña se encuentra con el monstruo a orillas del lago y es lanzada al agua como si de una margarita se tratara, es una de las más famosas y polémicas de la cinta, y por qué no decirlo, de la saga dedicada a Frankenstein de la Universal. Su grabación no fue sencilla. Numerosas fuentes nos indican los contratiempos que se sucedieron durante la

¹¹⁵ MATTHEWS JR., Melvin E.: *Fear Itself: Horror on Screen and in Reality during the Depression and World War II*, McFarland and Company, Inc., North Carolina, 2009, pág. 35.

¹¹⁶ *Ibidem*, pág. 35.

¹¹⁷ Este mismo recurso se utilizó en *La novia de Frankenstein*. En el prólogo se justificaban los hechos que iban a transcurrir a continuación, ya que el director nos estaba indicando que se trataba de una historia narrada por Mary Shelley.

¹¹⁸ Como hemos apuntado anteriormente, la redacción del Código data de 1930 pero su verdadera aplicación no comenzó hasta 1934.

grabación: los problemas de espalda de Karloff, el pesado vestuario que le impedía lanzar a la criatura alto y lejos, como quería Whale, o las interrupciones constantes de la madre de Marilyn Harris, la pequeña víctima¹¹⁹. Antes de sufrir el corte en 1937 – recordemos que se trata de un asesinato –, esta secuencia ya fue motivo de polémica entre el equipo del filme¹²⁰. Por una parte, Carl Laemmle padre se negaba a que una niña fuera ahogada en una película suya. Por otra, Karloff se mostró indignado con las exigencias de Whale. Según declaró el actor años más tarde, la escena no funcionaba porque James Whale había insistido en que arrojara a la niña con un movimiento brutal por encima de la cabeza, en vez de depositarla amablemente sobre el agua. Considerándose que se trataba de una escena especialmente dura para el espectador de la época, finalmente se cortó la imagen justo en el momento en que el monstruo extiende sus brazos hacia la niña. La imagen que sugería era espantosa y así se mostró durante casi cincuenta años, hasta que en los ochenta se reintegró la escena en una versión en láser disc lanzada por la empresa estadounidense Music Corporation of America (MCA). Aun así todavía carece de algunos planos en los que se muestra a la niña ahogándose a causa de su eliminación por los censores británicos¹²¹.

Otro de los cortes que sufrió la cinta para su reestreno fue el momento en que Colin Clive, después de que el monstruo cobrara vida, pronunciara la frase: «Ahora sé lo que se siente al ser Dios»¹²². La escena pudo contemplarse sin el audio durante mucho tiempo y, en vez de escucharse la famosa frase, se insertó el sonido de un rayo. En el punto *Blasfemias* del Código se detallaba lo siguiente: «La blasfemia (esto incluye las palabras Dios, Señor, Jesús, Cristo – a menos que sea utilizada reverentemente – Infierno, hijo de puta, maldición), o cualquier otra expresión profana o vulgar usada en cualquier caso, está prohibida». El peso de la religión se dejaba notar en las páginas del documento. Pero quizás este era uno de los puntos más directos y claros. Dios era una figura que exigía respeto, y cualquier alusión estaba más que controlada. Aun así, los directores filtraban escenas que pasaban desapercibidas por la censura gracias a sus alusiones veladas. En este caso concreto, podemos ver cómo se eliminó la frase que hacía referencia a Dios pero, sin embargo, se libró del corte otra referencia a la misma figura, simplemente por el hecho de estar perfectamente integrada en el discurso visual y haberse planteado a través de un doble sentido. Nos estamos refiriendo a la escena en la que Henry Frankenstein es llevado a la cama después de sufrir un desmayo provocado por la muerte-asesinato de Fritz, su ayudante. La estampa que se genera es similar a la del tema pictórico *llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto* (Imagen 9). Aquella referencia directa en la que se incluía la palabra «Dios» en una frase en la que se equiparaba al hombre con el Creador, no pudo librarse de la tijera; pero sí lo hizo la imagen que, de una manera más sutil, hizo la misma alusión y llegó a comparar al doctor con Cristo. Frankenstein es rodeado por Elizabeth, su padre, el Doctor Waldman y Victor. De alguna manera nos recuerda a Cristo rodeado por la Virgen, san Juan, José de Arimatea y Nicodemo (Imagen 10).

¹¹⁹ SERRANO CUETO (2007), *óp. cit.*, pág. 67.

¹²⁰ Dentro del punto *Temas reprobables*, se encontraba el de la crueldad visible hacia animales y niños. El hecho de su reestreno después de 1934, hizo que, debido a un acatamiento más estricto del Código, se eliminara la escena.

¹²¹ WILLIAM MANK, Gregory: *Bela Lugosi and Boris Karloff: The Expanded Story of a Haunting Collaboration*, McFarland & Company, Inc., North Carolina, 2009, pág. 88.

¹²² Cabe recordar que tanto esta escena como la de la niña-margarita no fueron prohibidas en el momento de su estreno. Los cortes de estas escenas fueron exigidos años más tarde por la MPPDA.



Imagen 9: Durero, Alberto. (1498). *Lamentación por Cristo* [óleo sobre tabla]. Núremberg (Alemania), Museo Nacional Germano.



Imagen 10: Whale, James. (1931). *El doctor Frankenstein* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Volviendo al punto *Crímenes* del Código y centrándonos en el apartado que detalla todo aquello relativo al asesinato, nos encontramos con tres puntualizaciones que nos indican: «a) la técnica del asesinato deberá ser presentada de manera que no suscite la imitación», «b) no se mostrarán los detalles de los asesinatos brutales», «c) la venganza en nuestros días no será justificada». En *El doctor Frankenstein* aparecen escenas en las que se *desobedece* cada uno de los puntos acabados de mencionar. Debemos recordar que el filme data de 1931, una fecha en la que el Código de Producción todavía no había sido impuesto de una manera estricta. Los asesinatos ejecutados por parte del monstruo son claramente expuestos en escenas como la del estrangulamiento del profesor Waldman. Mientras éste se prepara para la disección del cuerpo, el monstruo lo agarra sorpresivamente del cuello hasta ahogarlo. Este mismo gesto, pero sin la trágica consecuencia final, es mostrado minutos antes en la escena en que intenta acabar con Henry. Otros crímenes, como el ahorcamiento de Fritz, no son mostrados de manera detallada. El asesinato del ayudante del doctor responde a un acto de venganza. Fritz atormentaba al monstruo constantemente, por lo que, en cuanto tuvo ocasión, el monstruo acabó con él. La tercera puntualización quedaba, de este modo, igualmente quebrantada. Del mismo modo se hacía alusión a la venganza después de que el padre de la pequeña María presentara su cuerpo ante el burgomaestre. Este pedía justicia y capturar al monstruo, vivo o muerto.

Dentro del mismo punto, pero en el apartado que trata sobre los métodos llevados a cabo por los criminales, se hace referencia al incendio voluntario. En ningún caso, se explica, debe ser detallado. Sin embargo, en una de las últimas escenas, después de que el monstruo lanzara a

Henry molino abajo, el pueblo encolerizado prendía fuego a la construcción con unas antorchas improvisadas.

La sexualidad fue un aspecto que, como hemos comentado con anterioridad, parecía estar ya bastante controlado. No se observa en el filme ninguna escena pasional e, incluso los besos, son rápidamente fundidos en un negro que los hace desaparecer de inmediato. En este aspecto, Whale se ciñó bastante al guión del Código. El personaje de Victor Moritz, amigo de Henry, nos ayuda introducir un tema también pautado dentro del documento: el adulterio. Según los redactores del Código, el carácter sagrado de la institución del matrimonio y del hogar debía ser mantenido. Respecto al aspecto citado: «el adulterio y todo comportamiento sexual ilícito, a veces, necesarios para intriga, no deben ser objeto de una demostración demasiado precisa ni ser justificados o presentados bajo un aspecto atractivo». El hecho de que Victor esté enamorado de Elizabeth pero esta lo rechace y se mantenga fiel a Henry, a pesar de su ausentismo temporal debido al misterioso experimento, demuestra una lealtad amorosa hacia su futuro esposo; una actitud ejemplar para aquellos formadores de personas con una moral impoluta.

3. 2. 2. La novia de Frankenstein

La segunda película de Whale dedicada al doctor Frankenstein y a su creación también sufrió varias alteraciones, tanto por parte de los directores y guionistas como por parte de la censura. Nada más recibir el primer guión, escrito por Tom Reed, Whale lo rechazó al instante. En él la monstruosa novia era creada a partir de trozos de cadáveres femeninos sacados de un accidente de tren, miembros robados en un depósito de cadáveres y la cabeza y los hombros de una giganta de circo que se había suicidado¹²³. Numerosos escritores – Philip McDonald, John L. Balderston, William Hurlbut – intentaron darle forma a la historia, pero Whale finalmente optó por la historia de John L. Balderston y el guión de William Hurlbut. El resultado fue una historia de terror, narrada con un toque cómico a la que Whale acabó de darle forma sirviéndose de personajes pintorescos plantados en una serie de ingeniosas situaciones.

Antes de su estreno *La novia de Frankenstein* tuvo que sortear una serie de obstáculos. Repitiendo tema tabú con *El doctor Frankenstein*, la religión – y, en especial, las reiteradas referencias a Dios –, fue el principal problema que presentaba el filme para su estreno. Breen se puso en contacto con Whale y le explicó que en el guión había numerosas referencias que comparaban a Frankenstein con Dios y su creación del monstruo con la creación del hombre por parte de Dios. Por esto, Breen expresó que todas estas referencias deberían ser eliminadas¹²⁴. Whale realizó toda una serie de modificaciones después de la advertencia, pero Breen volvió a solicitar nuevos cambios. El problema seguía siendo el mismo: las referencias a Dios y la imaginaria religiosa. Whale volvió a modificar el guión e, incluso, llegó a recordarle a Breen anteriores observaciones que posiblemente hubiera pasado por alto:

¹²³ SKAL (2008), *óp. cit.*, pág. 225.

¹²⁴ TOWLSON (2016), *óp. cit.*, pág. 110.

10 de diciembre, 1934

Querido señor Breen:

Adjuntos encontrará los cambios propuestos, tratados en su carta del 5 de diciembre y también en su carta del 7 de diciembre. Ya que, en cualquier caso, la carta anterior es más completa, me parece mejor enviarle la carta que escribí inmediatamente tras la conferencia, pues en su carta del 5 de diciembre hay varios puntos acerca de Dios, entrañas, inmortalidad y sirenas que no ha vuelto a mencionar, y me interesa mucho que el guión cuente con su aprobación en todo detalle antes de rodarlo.

Con mis mejores deseos, sinceramente suyo,

JAMES WHALE¹²⁵

Este derroche de ingenio, capacidad de negociación y buenos modales caracterizó su manera de relacionarse con la censura. Aparentemente había acabado con aquellas referencias que con tanta insistencia le sugería Breen. Sin embargo, fue sólo en apariencia ya que Whale siguió introduciendo perspicazmente sus ideas entre un tejido de imágenes con doble sentido. El hecho de que el doctor creara primero al hombre, y en esta segunda entrega a la mujer, era más que significativo. El monstruo era su Adán; su compañera, su Eva. Incluso encontramos una comparación directa entre el monstruo de Frankenstein y Cristo cuando este es capturado tras su encuentro con la pastorcilla (Imagen 11). A estas alusiones indirectas, se le suman algunas referencias directas como la frase del doctor Pretorius en la que le explica a Frankenstein «Yo también he creado vida a imagen y semejanza de Dios». Fueron sus capacidades diplomáticas las que le ayudaron a conseguir el sello de aprobación del Código de Producción (Imagen 12).



Imagen 11: Whale, James. (1935). *La novia de Frankenstein* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.

¹²⁵ SKAL (2008), *óp. cit.*, pág. 231.



Imagen 12: Whale, James. (1935). *La novia de Frankenstein* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Otra ocurrente manera de eludir la censura fue la constante alusión al chantaje. Frankenstein no deseaba participar en la creación de una compañera para el monstruo, se negó desde un principio; pero le obligaron primero, y le chantajearon después. De esta manera, a través de la amenaza, se reflejaba que se trataba de una mala acción que se llevaba a cabo forzosamente. Los personajes quedaban justificados, y Whale los hacía actuar libremente. Algo parecido pasaba con la profanación. Frankenstein explica que ha sido castigado por ello, a modo de advertencia, pero no por ello deja de actuar de dicha forma. «He sido maldito por hurgar en los misterios de la vida. Tal vez la muerte sea sagrada... ¡Y yo la he profanado! Pero qué maravillosa misión fue. Soñé en ser el primero en darle al mundo el secreto que Dios guarda tan celosamente: la fórmula de la vida. Piensa en el poder que da crear a un hombre. ¡Y yo lo hice! ¡Lo hice! ¡Creé a un hombre! Y tal vez con el tiempo podría haberlo amaestrado para que realizara mis deseos, pude haber creado una raza, incluso descubrir el secreto de la vida eterna». Elizabeth, para distender y calmar la situación a ojos de la censura, le responde: «¡Henry! No digas esas cosas. ¡No las pienses! Es blasfemo y perverso. Nosotros no podemos hacer eso». En este sentido, toda la película se articula a partir de un sistema que recuerda al dicho popular *una de cal y otra de arena*. Sé que está mal, lo reconozco – quedo justificado –, pero aun así lo hago¹²⁶. Whale supo hacerlo perfectamente. Según Skal, aquello que molestó a Breen no fue ninguna lección implícita – de eso pareció no haberse dado cuenta –, sino la elección de un escotado camisón para Elsa Lanchester mientras ésta hablaba sobre su «lección moral» al inicio del filme. En palabras de Breen, «esos planos al principio de la película, en los que los pechos del personaje de la señora Shelley se ven expuestos y acentuados, constituyen una violación del código»¹²⁷. Aquellos hechos palpables, visibles, resultaron fáciles de controlar. Sin embargo, aquello que requería una lectura más profunda, pasó desapercibido para los censores. Otro ejemplo de ello fue la constante alusión a la homosexualidad en esta segunda entrega. La relación entre el monstruo y el anciano ciego resulta más que elocuente. Varios gestos y acciones – entre ellos el ya comentado movimiento que ejecuta el monstruo para beberse la sopa que le ofrece su nuevo amigo – nos indican un comportamiento homosexual bastante claro a nuestros ojos, pero desapercibido para los de Breen y su séquito. Igualmente clara nos resulta la sexualidad del doctor Pretorius. Su amaneramiento y sus

¹²⁶ En el prólogo queda más que clara la intención del filme. Las palabras pronunciadas por Elsa Lanchester parecen ser todo un recital de exculpación: «Lamentablemente el editor no ha sabido ver que me propuse escribir una lección moral... El implacable castigo que cayó sobre un mortal que se atrevió a emular a Dios». Nada más iniciarse la cinta, Whale nos deja claro que se trata de una historia, y aquello que explica está mal.

¹²⁷ SKAL (2008), *óp. cit.*, pág. 232.

comentarios nos hacen ver más allá de la simple relación *laboral*. Resulta curiosa la escena en la que Pretorius irrumpe en el dormitorio de Frankenstein, echa a Elizabeth y le tienta con un modo alternativo de crear vida. Otra curiosa estampa que nos deja esta escena es la que nos muestra al anciano llorando sobre el cuerpo estirado del monstruo. Aquello que nos sugiere, de nuevo pareció haber pasado de puntillas ante los ojos escudriñadores de la época. Whale volvió a actuar ingeniosamente y, si queda alguna duda, sólo hace falta observar la presencia del crucifijo mientras sucede dicha acción (Imagen 13).



Imagen 13: Whale, James. (1935). *La novia de Frankenstein* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Por último, volvemos a insistir en un tema recurrente en este tipo de películas, el crimen. De nuevo observamos los asesinatos ejecutados por el monstruo. Su *modus operandi* parece no haber cambiado; estrangula a sus víctimas hasta ahogarlas. Aun así, en *La novia de Frankenstein*, observamos nuevas técnicas. Transcurridos apenas diez minutos desde el inicio del filme, contemplamos cómo además de estrangular al padre de la pequeña María, también lo ahoga en el agua. La madre no corre mejor suerte, es lanzada molino abajo ante la mirada de un espontáneo espectador, un búho. Resulta curioso que se puedan observar crímenes en unos años en los que se suponía que todo estaba controlado. Si nos preguntamos el por qué, seguramente pensemos en la ya comentada poca fuerza que por entonces presentaba el Código de Producción; pero este filme data ya de 1935. El hecho de que sea un monstruo el personaje que asesina seguramente ayudó a escapar de la tijera. Se trata de una película de terror que nos explica una historia conocida, procedente de la literatura gótica, fantástica e irreal, cuyo personaje protagonista – uno de ellos – es un monstruo. Si nos fijamos, aquello que no es llevado a cabo por esta criatura no es mostrado del mismo modo y presenta objeciones reiteradas. Ejemplos de ello son, por una parte, el asesinato de una mujer para conseguir su corazón por parte de uno de los ayudantes del doctor Pretorius. Justo en el momento en que Karl captura a la mujer, la imagen se funde con la escena siguiente. Por otra parte, este *no estar de acuerdo*, se refleja en la frase que el mismo personaje le dirige a su compañero al profanar una tumba: «Si esto se repite, ¿qué te parece, amigo? Nos entregamos y dejamos que nos ahorquen». Es decir, el crimen parece quedar justificado sólo a través de la figura del monstruo – por su condición de monstruo –, ya que únicamente una criatura así podría realizar una acción como esta.

En comparación con *El doctor Frankenstein*, esta segunda entrega parece mucho más libre en todos los aspectos. Con ello no estamos diciendo que la primera parte fuera todo un ejemplo de cómo se debía actuar ante aquellos que esperaban ansiosos utilizar la tijera; ya que, aunque relativamente recatada, *El doctor Frankenstein* tampoco siguió estrictamente los puntos del

Código. En menor o mayor grado, Whale se mostró rebelde en sus dos obras dedicadas al doctor y a su criatura.

3. 2. 3. *La sombra de Frankenstein y El fantasma de Frankenstein*

Las dos últimas películas que completan la saga poco tienen que ver, a nivel argumental y estilístico, con las dos primeras. Rowland V. Lee y Erle C. Kenton fueron los encargados de seguir dando vida al monstruo a través de unas imágenes que diferían de la proyectada por James Whale. Con *La sombra de Frankenstein*, el éxito de la historia conseguida años atrás comenzó a decaer. El personaje empezó a desgastarse y Karloff se dio cuenta de ello, por lo que en *El fantasma de Frankenstein* el actor acabó por abandonar al monstruo.

En 1939 el Código seguía vigente, y su aplicación era más severa que en 1931 o 1935. Lee y Kenton tuvieron que realizar también varias tácticas de despiste. Uno de los temas que se trata, aunque con una intensidad mucho menor que en los filmes anteriores, es el de la religión. Las alusiones a Dios son mínimas, por no decir inexistentes. Únicamente observamos una escena claramente religiosa. Nos referimos al momento en que Amelia y Elsa acompañan al hijo de esta última – y del barón Wolf von Frankenstein – mientras éste reza antes de irse a dormir: «Padre nuestro, ayúdame a ser un niño bueno y bendice a papá y a mamá. Amén».

Se puede decir que tanto Lee como Kenton fueron menos insurgentes que Whale. El acatamiento del Código es plano y no se detecta en las cintas ninguna lectura entre líneas ni rastro de dobles sentidos. Lo único que sigue mostrándose de una manera, más o menos clara, es el crimen. Quizás los métodos de asesinato son algo más suaves que en los filmes de Whale, pero aun así siguen siendo asesinatos. En *La sombra de Frankenstein* el monstruo acaba con varios personajes que están directamente relacionados con el caso del ahorcamiento de Ygor (¡Sí, Bela Lugosi! Resulta curioso verlo aparecer aquí, después de todo lo explicado en el capítulo anterior). Las formas que observamos para acabar con cada uno de ellos es variada: un golpe en la cabeza, un supuesto ahogamiento, otro golpe en la cabeza... En casos como estos el asesinato no se observa tan claramente como en los casos explicados en el punto anterior. Por ejemplo, uno de los miembros del grupo que sentenció a muerte a Ygor es asaltado por el monstruo, el plano cambia y vemos en pantalla a dos caballos que tiran del carro que éste conduce. Únicamente escuchamos sus gritos, no vemos nada. Posteriormente, el monstruo lo coloca en el suelo y hace que el carro le pase por encima. Otro ejemplo nos muestra un asesinato de otro de los miembros. En este caso el personaje recibe un golpe fuerte en la cabeza. Lo curioso es ver la acción a través de la proyección de su sombra en la pared. Lo mismo ocurre en *El fantasma de Frankenstein*. Cuando el monstruo asesina, se escuchan los gritos, pero no se observa la acción. Se ve al personaje, ya muerto, en sus manos.

En *La sombra de Frankenstein* aparece un elemento para el que también hay una pauta en el detallado Código. Nos referimos a las armas de fuego. «La utilización de armas de fuego será reducida al mínimo estricto». Lee obedece, y únicamente pone el arma en manos del hijo de Frankenstein en dos ocasiones. La primera, un rifle, que éste sujeta con la intención de asesinar a Ygor, todavía sin saber quién es. La segunda, una pequeña pistola con la que finalmente acaba disparando al cuerpo de Ygor casi al final de la cinta. El monstruo tampoco se libra de su *castigo*. En ambas películas es asesinado – o eso parece –;

en la primera el monstruo es lanzado de una patada a un pozo de azufre, en la segunda acaba ardiendo en la mansión de los Frankenstein. Es la única mala acción que ejecuta un personaje que no sea la criatura. Estas acciones también parecen justificadas, ya que se trata de un acto destinado al bien común: *acabar* con el malo¹²⁸.

Las operaciones en el laboratorio son habituales en los filmes de la saga. En ningún caso se observan los detalles de las intervenciones. Cuando en *La sombra de Frankenstein* Ygor acompaña a Frankenstein hasta la cripta en la que se encuentra el monstruo y le explica que éste está enfermo, Frankenstein lo examina, pero no hay rastro de sangre. Simplemente observamos unas células en movimiento a través de un microscopio, así como su interior proyectado en una placa radiográfica. Pero el caso más llamativo lo encontramos en *El fantasma de Frankenstein*. Al inicio de la película observamos a tres personajes en una sala de operaciones. Acaban de extraer un cerebro humano de un cráneo por primera vez. Si los observamos, nos damos cuenta de que sus batas están limpias, sus manos también. No hay rastro de sangre en ninguno de ellos. Esto responde al punto siete dentro del apartado *Temas reprobables*: «Las operaciones quirúrgicas, toda visión de un bisturí o de una aguja hipodérmica que penetra la piel, toda extracción de sangre, están prohibidas. Las heridas deben mostrar un mínimo estricto de sangre. Incluso en los filmes de guerra».

Igualmente llamativo nos resulta el vestuario de Josephine Hutchinson y Evelyn Ankers. Ambas son tapadas de arriba abajo. En *El fantasma de Frankenstein*, Ankers únicamente luce una vez un vestido que deja ver sus piernas. El resto de modelos sólo dejan visibles su cuello-cara y sus manos.

Para acabar, volvemos a hacer referencia al matrimonio y a su presentación. En ambas películas el amor es importante. Sigue siendo tratado, como en las dos primeras, de una manera *deseada y aceptada*. Aun así, hay ciertos detalles en su representación que tienen que ver con el Código. Uno de ellos lo observamos en *La sombra de Frankenstein* y es relativo al decorado. «El buen gusto y la delicadeza deben regir la utilización de los dormitorios. Evitar dar demasiada importancia a la cama. Es preferible que las parejas casadas duerman en camas separadas. Si es imposible evitar la cama común, no se permitirá bajo ningún concepto mostrar a la pareja en la cama al mismo tiempo». Lee se las ingenia para no desobedecer este punto. Elizabeth pregunta a una señora del servicio por qué cree que las camas están colocadas separadas. Ésta le responde: «Si a algún hogar llega el mal agüero, pon las camas cabecero con cabecero».

El final feliz no pudo faltar en ninguna película de la saga. El monstruo siempre acababa abatido, y la pareja, feliz. Uno de los mejores ejemplos – cuando Henry y Elizabeth huyen de la explosión en *La novia de Frankenstein* – es repetido en *El fantasma de Frankenstein*; la nieta del barón y su esposo acaban poniendo el broche final a la película, y a la saga, a través de un abrazo mientras la mansión arde ante ellos.

¹²⁸ Tanto Lee como Kenton convierten al personaje en el malvado de la película.

4. LA HAMMER Y SU ÉPOCA DORADA/FRANKENSTEINIANA

4.1. Historia de la Hammer

Durante un periodo de aproximadamente diez años, Frankenstein permaneció cinematográficamente sepultado. Si hubo una productora que supo devolver la vida – y la fama –, al monstruo y al doctor Frankenstein, en un éxito equiparable al de la Universal, esa fue la Hammer. Esto no ocurrió hasta finales de la década de los 50, cuando el estudio inglés inició un nuevo proyecto dedicado a adaptar cinematográficamente, una vez más, la obra de Shelley. El resultado, tanto por razones cronológicas como espaciales, es totalmente opuesto al observado en las cintas de la Universal.

Como iremos analizando a lo largo de este capítulo, la Hammer cosechó fortuna gracias a su especialización en un género – el terror – que la convertiría en la productora británica más importante de la época.

Los inicios de la Hammer se remontan a la primera década del siglo XX, cuando el español Enrique Carreras decide emigrar a las islas británicas en busca de una situación laboral más favorable¹²⁹. Después de varios fracasos profesionales decide adquirir, junto a su hermano Alfonso, un teatro llamado Blue Hall. Enrique realiza varias ampliaciones en el local, para transformarlo en una sala de proyección de películas y, asistido por Henry Lomax, decide crear una compañía de distribución que controle los filmes que serán proyectados en dicho espacio. De este modo surge Christened Exclusive Films, que finalmente, aunque algo más tarde, daría paso a la Hammer Film Productions Limited¹³⁰. La otra figura clave dentro de la historia de la productora británica es William Hinds. A diferencia de Carreras, Hinds sí que había tenido suerte en el mundo de los negocios y, quizás por este motivo, podía dedicarse por placer a su gran afición: la interpretación. En el momento en que se conocieron Hinds y Carreras, el primero se dedicaba a contar chistes en Hammersmith junto a otro humorista. El nombre de la pareja artística era Hammer & Smith¹³¹. Antes de establecer vínculo con Carreras, Hinds intentó sacar adelante otras empresas – una de ellas, la WH Films –, aunque la que realmente hizo historia fue la Hammer Film, fundada en noviembre de 1934¹³².

Esta empresa, caracterizada por su cariz familiar, se dedicaba a realizar y distribuir sus propios filmes. Hinds se dedicaba a la producción de películas a través de la Hammer, mientras que la familia Carreras hacía lo propio respecto a la distribución de dichos filmes a través de su Exclusive Films. Resulta curioso que a pesar de ser una productora que se ganó la fama gracias a sus sangrientos filmes de terror, su primera cinta fuera una comedia: *The Public Life of Henry the Ninth* (La vida pública de Enrique Noveno, 1936), de Bernard Mainwaring, hoy en día desaparecida. La especialización de la Hammer en el género de terror no ocurrió repentinamente. Cabe recordar que las primeras décadas de vida de la productora dieron como fruto filmes de géneros variados (comedias, películas de misterio...). La Hammer toca

¹²⁹ CORRAL, Juan M.: *La casa del terror*, Calamar Ediciones, Madrid, 2003, pág. 15.

¹³⁰ *Ibidem*, pág. 16.

¹³¹ Ese Hammer que utilizaba Hinds como nombre artístico sería el que daría origen a la casa de la sangre.

¹³² HUNTER, Jack.: *House of Horror. The Complete Hammer Films Story*, Creation books, London, 1996, pág. 29.

todas las temáticas, dependiendo siempre del factor comercial del momento¹³³. Según Juan Manuel Corral, uno de los filmes de vital importancia en la filmografía hammeriana fue *The Mystery of Mary Celeste* (El barco fantasma, 1935), de Denison Clift, ya que se trató del primer acercamiento al género terrorífico-misterioso que años después sería marca inherente de la casa¹³⁴. El éxito de esta cinta tuvo que ver con la contratación de un actor importado de Estados Unidos, Bela Lugosi. La Exclusive, a diferencia de la Hammer, prefería trabajar con actores de ese país para asegurar su éxito. Contrariamente, Hinds apostaba por productos autóctonos y rechazaba trabajar con estrellas extranjeras pero con el tiempo se comprobó que esta también sería una fórmula de éxito¹³⁵.

Durante la década de los 40 la empresa tuvo problemas económicos y fueron los hijos de los miembros fundadores – Anthony Hinds y James Carreras – quienes se ocuparon de seguir con el negocio familiar. En 1947 James Carreras tuvo la genial idea de crear la Hammer Film Productions Ltd. que se caracterizaba por realizar películas de bajo presupuesto. Se puede decir, pues, que tanto Anthony como James, fueron los responsables de reavivar la empresa y moldearla hasta llegar a crear aquella Hammer que acabó despuntando del resto de productoras británicas del momento (Amicus, Tyburn, Tigon...) y que dominaría el panorama anglosajón durante las dos décadas siguientes. En la década de los 50, Anthony Hinds¹³⁶ alquiló una gran mansión en Berkshire y la transformó en una especie de estudios caseros. De aquí pasaron a Essex, siendo éstas las dos zonas donde se centrarían a la hora de buscar emplazamientos de alquiler para ubicar sus instalaciones. James Carreras, como ya hemos comentado, fue el impulsor de una filosofía que proponía realizar películas de bajo coste pero de segura rentabilidad comercial¹³⁷. Cabe recordar que el mercado estadounidense seguía demandando películas de bajo presupuesto para rellenar sus programas dobles, ya que Hollywood estaba dejando de realizar cintas de serie B¹³⁸. La clara visión de negocio de James – ya reflejada en sus estrategias presupuestarias –, se plasma también en dos hechos que significaron otro acierto en el destino de la Hammer. Por una parte, después de estar en continuo movimiento debido a la imposibilidad de comprar unos estudios desde donde controlar sus producciones, James Carreras consiguió hacerse con un edificio, en Maidenhead, que parecía ser el definitivo; pero diversos problemas con el vecindario impidieron que se asentaran allí. En 1950 Carreras dio con un edificio en Bray (Windsor) donde finalmente se instalarían los primeros estudios de rodaje de la Hammer. La casualidad hizo que la transacción se realizara de un modo ágil, pues el propietario, George Davis, era un fanático de los filmes de la Exclusive¹³⁹. Otro aspecto que muestra las dotes negociadoras de James Carreras fue su conveniente relación con Robert L. Lippert¹⁴⁰ y los contratos de colaboración con los estudios

¹³³ CORRAL, Juan M.: *Hammer Films. El sabor del miedo*. Editorial Líneas Paralelas, Madrid, 2015, pág. 83.

¹³⁴ *Ibidem*, pág. 17.

¹³⁵ No hay más que pensar en el origen/nacionalidad de la pareja estrella de la casa: Lee y Cushing.

¹³⁶ Conocido también como Tony Hinds y como John Elder, pseudónimo que más tarde utilizaría para escribir sus guiones.

¹³⁷ El presupuesto fijado era de 20.000 libras y los beneficios estimados, sólo en Inglaterra, de 25.000 (CORRAL, 2003, pág. 21).

¹³⁸ MEMBA, Javier: *La Hammer. Su historia, sus películas, sus mitos*, T&B Editores, Madrid, 2007, pág. 17.

¹³⁹ Davis trabajaría más tarde como *clapper boy* en alguna película de la Hammer.

¹⁴⁰ Lippert fue un productor americano que resultó ser clave en la introducción de las películas de la Hammer en el mercado norteamericano entre 1951-1955.

americanos (MGM, Universal, Columbia...). James entendió que la única manera de sobrevivir en un momento en que la industria cinematográfica inglesa pasaba por una mala época, era volver a mirar hacia Hollywood, tal y como había hecho la Exclusive desde sus inicios, y así lo hizo¹⁴¹.

Esta década – la de los 50 – fue una de las más importantes para el estudio inglés debido al resultado y al acogimiento de sus productos. La Hammer pasaba por unos excelentes momentos: la realización de películas iba en aumento y la ayuda de Lippert les había asegurado ingresos durante años.

En este contexto se gestó un producto que se convertiría en uno de los grandes clásicos de la ciencia ficción del cine anglosajón de los años 50. Nos estamos refiriendo a *The Quatermass Xperiment* (El experimento del Dr. Quatermass, 1955), de Val Guest. En 1953 Nigel Kneale escribió unos seriales – *The Quatermass Xperiment* – para la BBC que resultarían ser un éxito en la televisión inglesa. El motivo por el cual Anthony Hinds decidió trasladar a la gran pantalla la historia del Doctor Quatermass y del afectado tripulante del cohete, Victor Carroon, fue la visión de beneficio seguro después de observar la recepción de la versión televisiva. Cabe comentar que la relación entre la Hammer y la BBC era excelente debido al número de adaptaciones radiofónicas que esta había realizado. Por este motivo, la obtención de los derechos de emisión de *The Quatermass Experiment* no presentó grandes dificultades¹⁴². Para la dirección del filme Anthony Hinds contó con Val Guest, uno de los nombres más importantes dentro de la rama fantástica que envolverían a la Hammer. La buena relación entre ambos, los resultados de sus trabajos y la experiencia previa del director dentro de la casa, fueron los motivos por los que Hinds buscó la colaboración con Guest para este decisivo proyecto.

Un año antes del estreno de *El experimento del Dr. Quatermass* se le encomendó la tarea de adaptar cinematográficamente otro éxito de antena: *The Lyons* (Los Lyons, 1954). El mismo año trabajó en *The Men of Sherwood Forest* (Los Hombres del bosque de Sherwood, 1954), un filme en el que Hinds pensó en introducir el color para, de alguna manera, competir con su gran rival, la televisión. Esta fue la primera cinta en color del estudio producida por la Hammer, y Val Guest fue el encargado de dirigirla. Si por algo es significativo este filme, aparte de por la utilización del color, es por la relación que existe entre Quatermass y Frankenstein, a la que apuntan algunos autores como Javier Memba. Según este autor, ambos científicos experimentan una situación similar. Su deseo de conquista – de la vida o del espacio – se trunca hasta tal punto, que lo que parecía un éxito se torna en una desgracia en ambos casos. Cuando Mary Shelley pone en boca del doctor Frankenstein las palabras siguientes: «Yo había trabajado sin descanso durante casi dos años con el único objetivo de dar vida a un cuerpo inanimado. Había renunciado al descanso y a la salud. Lo había deseado con tal ardor que excedía a cualquier sentimiento imaginable; pero ahora que lo había terminado, la belleza del sueño se desvaneció y un horror y repugnancia invadieron mi corazón», Memba expresa que también podrían haber sido pronunciadas por Quatermass¹⁴³.

¹⁴¹ CORRAL (2015), *óp. cit.*, pág. 53.

¹⁴² Por aquel entonces era práctica habitual de la casa trasladar a la pantalla éxitos de la radio y la televisión (MEMBA, 2007, pág. 24).

¹⁴³ MEMBA (2007), *óp. cit.*, pág. 26.

De este modo, y según Michael Carreras – hijo de James Carreras y productor ejecutivo de la Hammer desde 1954 –, el primer filme de la Hammer dedicado al doctor Frankenstein fue una consecuencia lógica del éxito de *Quatermass*¹⁴⁴. Cabe decir que la versión televisiva concebida por Kneale poco tenía que ver con el resultado del filme de Guest, ya que la Hammer se encargó de realizar alguna modificación en el proyecto original. Aun así, la cinta tuvo una buena acogida y se pensó en realizar una secuela; aunque después de la negociación entre la BBC y la Hammer, ocultada a Kneale, este se negó a ceder el nombre del doctor, puesto que estaban introduciendo cambios en la trama y en el planteamiento no aprobados por él. Hinds pensó en Jimmy Sangster – que acabaría siendo uno de los guionistas y directores más importantes de la casa –, para solucionar el problema. Se le encargó una especie de variación de *El experimento del Dr. Quatermass* y, al mismo tiempo, se le exigió que su título debería contener un resalte sobre la letra X¹⁴⁵. El resultado fue *X, the Unknown*, un título que jugaba con el certificado a través del cual la censura calificaba que el filme podía contener sexo y/o violencia; y que ofrecía una línea argumental diferente a la expuesta en los filmes de ciencia ficción vistos hasta el momento. El filme no fue un fracaso, pero tampoco un acierto equiparable al primero. Aun así, el doctor Quatermass siguió dando juego a la Hammer a través de nuevos episodios de la serie: *Quatermass 2* (*Quatermass 2*, 1957), de Val Guest y *Quatermass and the Pit* (¿Qué sucedió entonces?, 1967), de Roy Ward Baker.

Tras *Quatermass 2*, la Hammer decidió iniciar su periplo en el género de terror. Su primer filme dentro de esta categoría fue *The Curse of Frankenstein* (*La maldición de Frankenstein*, 1957), de Terence Fisher. La productora enseguida vislumbró su camino y lo ratificó unos meses después tras el estreno de *Dracula* (*Drácula*, 1958), también de Terence Fisher. La Hammer, tras un acuerdo con la Universal, se propuso revivir a sus monstruos clásicos. La perspectiva era totalmente distinta, por lo que los resultados no tenían nada que ver con los del estudio estadounidense. Se trataba de otro tipo de terror; más libre, menos encorsetado. Tal y como apunta Cueto en *Terror Cinema. ¡Cine Clásico de terror!*, «el período de máximo esplendor de la Hammer significó un nuevo renacimiento del cine de terror, centrado en unas más o menos exitosas reinterpretaciones de los monstruos clásicos: Drácula, la Momia, el monstruo de Frankenstein y el Hombre Lobo, este último, pese a la grandeza alcanzada, con una sola película»¹⁴⁶. Según otro historiador, David Pirie, la Hammer hizo aquello que la Universal no se atrevió a hacer, «soportando el increíble chaparrón de reproches e insultos que empezó a caer sobre sus cabezas en cuanto comenzaron a resucitar los temas que el cine había presentado hasta entonces en forma cuidadosamente edulcorada»¹⁴⁷. La manera de hacer de la Hammer se convirtió en única, alcanzando la fama gracias a varios factores como son: la recién comentada reinterpretación de los monstruos clásicos, su magnífico uso del color y la violencia – física y moral – de sus filmes.

Sus resultados hicieron que se constituyera una nueva época dorada del género de terror, y que de nuevo este tipo de filmes invadiera las pantallas de todo el mundo. Pero esta explosión de éxitos llegó a su fin a partir de 1973, cuando la producción fílmica de la Hammer comenzó a

¹⁴⁴ MEMBA (2007), *óp. cit.*, pág. 26.

¹⁴⁵ CORRAL (2015), *óp. cit.*, pág. 91.

¹⁴⁶ PEDRERO SANTOS, Juan Andrés: *Terror Cinema. Cine Clásico de Terror*, Calamar Ediciones, Madrid, 2008, pág. 202.

¹⁴⁷ *Ibidem*, pág. 202.

bajar de una manera importante. La solución de emergencia a este hecho fue intentar dar un giro en el planteamiento de su producción y centrarse en la adaptación a la gran pantalla de la comedia televisiva, pero el fracaso de *Man About the House* (Un hombre en casa, 1975), de John Robins, llevó a sus altos cargos a replantearse volver a girar el timón hacia el género que tantos beneficios les reportó, aunque, de nuevo, los resultados no fueron los esperados. *The Lady Vanishes* (La dama del expreso, 1979), de Anthony Page, fue el último gran fracaso de la productora, conduciéndola a una dura situación financiera que desembocó en la destitución de Michael Carreras como director general¹⁴⁸.

4.2. La Casa de la Sangre también revive al monstruo

El diecinueve de noviembre de 1956, cuatro meses después de concluirse la filmación de *Quatermass 2*, Terence Fisher comenzó el rodaje de *The Curse of Frankenstein* (La maldición de Frankenstein, 1957) desde los estudios de Bray. Esta sería la primera de las siete cintas que la Hammer dedicaría al barón Frankenstein.

El éxito obtenido gracias a los filmes de ciencia ficción alentó al estudio británico a probar suerte con el terror. El origen de la idea de revivir al monstruo de Frankenstein se encuentra en el proyecto de dos americanos – Milton Subotsky y Max J. Rosenberg – que se propusieron revivir los viejos clásicos de terror de los años treinta y cuarenta de la Universal¹⁴⁹. Frankenstein y su criatura fueron los escogidos para iniciar este lance, y para ello prepararon un guión titulado *Frankenstein and the Monster*. Por otra parte, Jack Goodlate creía que la Hammer era la indicada para relevar a la Universal en este campo¹⁵⁰ y, fue así como los Carreras decidieron hacerse con los derechos del estudio estadounidense para empezar a producir sus propias versiones sobre los clásicos¹⁵¹. Al convencimiento de Goodlate se le sumó el ofrecimiento del proyecto del productor Eliot Hyman¹⁵², quien hizo llegar a James Carreras el guión que Subotsky había redactado sobre la obra de Mary Shelley. El motivo de este ofrecimiento a Carreras, según Corral fue que «como no sabía a quién vendérselo en Estados Unidos, porque no era un especialista en el género de terror, no dudó en llamar a su colega inglés al saber que la Hammer acababa de emprender una interesante carrera en el cine fantástico»¹⁵³. Hyman le envió el guión *Frankenstein and the Monster* a Hinds, quien se sintió bastante defraudado por su excesivo parecido con *El doctor Frankenstein* de Whale¹⁵⁴, e hizo que Carreras se reuniera con ambos para comunicarles que tenían que rehacer el guión¹⁵⁵. Aceptaron y realizaron algunos cambios, tantos que el presupuesto se disparó y, aun así, de

¹⁴⁸ PEDRERO SANTOS (2008), *óp. cit.*, pág. 203.

¹⁴⁹ MEIKLE, Denis: *A History of Horrors. The Rise and Fall of the House of Hammer*, Scarecrow Press, London, 1996, pág. 32.

¹⁵⁰ CORRAL (2003), *óp. cit.*, pág. 57.

¹⁵¹ En el caso de la saga de Frankenstein, la Universal cedió los derechos de adaptación, a excepción de los del maquillaje creado por Jack Pierce (MEMBA, 2007, pág. 30).

¹⁵² Hyman sustituyó a Lippert en su papel de intermediario dentro de la Hammer. Este cambio resultó importante ya que, mientras que Lippert estaba especializado en cine de bajo presupuesto, Hyman tenía trato directo con los dueños de las majors de Hollywood (CORRAL, 2015, pág. 104).

¹⁵³ CORRAL (2015), *óp. cit.*, pág. 104.

¹⁵⁴ CORRAL (2003), *óp. cit.*, pág. 57.

¹⁵⁵ Según Hinds, aparte de ser casi una copia de la cinta de la Universal, la trama era aburrida, le faltaban escenas de acción y abundaban los pesados diálogos (CORRAL, 2003, pág. 57).

todas las escenas creadas, sólo se utilizó una secuencia. Subotsky y Rosenberg recibieron sus honorarios y una participación en los *royalties* de explotación de la película, pero ni Carreras ni Hinds pensaron en acreditarlos ya que este último pidió a Jimmy Sangster que escribiera un nuevo guión.

Llegados a este punto, cabe comentar que el percance originado incitó a la pareja a fundar su propia compañía, la Amicus, considerada la principal rival de la Hammer. Esta productora, también especializada en el género de terror, vivió su época dorada – al igual que la Hammer –, en la década de los 60. Cabe señalar que la Amicus se sirvió, en ocasiones, de los mismos actores y directores que la productora que nos ocupa para realizar sus películas¹⁵⁶. Aun así sus fórmulas no gozaron del mismo éxito que las de la Hammer, quizá porque la Amicus, aunque igualmente violenta, presentaba el terror de un modo mucho más psicológico, por no comentar la cantidad tan diferenciada de sangre – mucho menor – que mostraba en pantalla.

Volviendo al guión de Frankenstein, cabe decir que si Hinds escogió a Sangster para su redacción fue porque su experiencia con la productora le ayudaría a entender qué crear sin pasarse de presupuesto. Cabe recordar que Sangster trabajó en *X, the Unknown* y que, a partir de este éxito, su caché aumentó. Su fama aumentaría también tras la participación en los primeros filmes de Terence Fisher dedicados al doctor Frankenstein, llegando incluso a convertirse en el director de una de las entregas, *Horror of Frankenstein* (El Horror de Frankenstein, 1970). A partir del momento en que Sangster entró en contacto con la Hammer, se dedicó exclusivamente al género de terror, convirtiéndose, junto a Anthony Hinds, en uno de los guionistas estrella de la *Casa de la Sangre*.

El guión de Sangster para *La maldición de Frankenstein* nada tenía que ver con la versión de la Universal o la novela de Shelley. Se considera que uno de sus mayores logros fue el de trasladar el protagonismo del monstruo al doctor, convirtiendo a este último en el monstruo mismo, y a la criatura en la víctima. El hecho de que el aspecto de la creación del barón presente un aire más humano – ya sin los famosos tornillos, aunque ello fuera debido a un problema en la cesión de derechos – contribuye a reforzar la idea que Sangster se propone plasmar en esta nueva saga y que será seguida tanto por Fisher como por los nuevos guionistas. En este aspecto nos centraremos más adelante, concretamente en el capítulo 6. *Adaptaciones libres*. A grandes rasgos, si algo se observa en esta nueva saga, iniciada por Fisher y Sangster, es que se adapta de una manera mucho más libre la novela de Shelley. En palabras de Javier Memba, «la Hammer va más allá, muestra lo que la Universal no se atrevió a contar por temor a herir sensibilidades (...) De alguna manera, pese a los pingües beneficios que el género reportó desde sus primeros estrenos, la Universal siempre realizó su repertorio con miedo – no es un chiste –, con cierto recelo. Para los estudios de Laemmle, las sombras de Drácula, Frankenstein y el licántropo fueron cintas menores, de serie B, frente a sus grandes

¹⁵⁶ Algún ejemplo de filmes donde encontramos repetición en el reparto o en la dirección son: *Dr. Terror's House of Horrors* (Doctor Terror, 1965), *The Skull* (La maldición de la calavera, 1965), ambas de Freddie Francis, y donde aparecen como protagonistas Peter Cushing y Christopher Lee; o *The Psychopath* (El psicópata, 1966), del mismo Freddie Francis.

producciones del momento. Nunca se sintieron orgullosos de ellas. Para la Hammer, el cine de terror fue su gran orgullo»¹⁵⁷.

Autores como Pedrero Santos apuntan a *La maldición de Frankenstein* como un punto de inflexión en la historia de la Hammer, tanto en lo que se refiere al aspecto comercial como artístico¹⁵⁸. A partir de este momento se asentaron las peculiaridades estéticas y argumentales que se convertirían en la marca de la productora. Director y guionista construyeron una imagen que resultaría inconfundible y lo hicieron a partir de los filmes dedicados a los monstruos clásicos y, principalmente, a partir de *La maldición de Frankenstein*.

Hemos introducido a Sangster unas líneas más arriba, pero no hemos mencionado la importancia de Terence Fisher en lo que respecta a su colaboración con la Hammer y su contribución a la saga dedicada a Frankenstein. Tres características que definen su estilo, y que podemos encontrar en la primera de las cintas dedicadas al barón, explican parte del éxito de la cinta y del posterior estilo de la casa. Pedrero Santos las resume así: «1) un extraordinariamente bello y armónico uso del encuadre, la planificación y el color, este último no tan desbordante en esta obra inaugural como en las que estarían por llegar; 2) la consciente utilización de la profundidad de campo para resaltar el espacio fílmico; 3) la dirección de actores en cuanto a interpretación se refiere y a su movimiento dentro del cuadro»¹⁵⁹.

Fue el éxito comercial que supuso la cinta lo que hizo ver que la reinterpretación de los mitos clásicos era un buen camino a seguir¹⁶⁰. Debemos recordar que, hasta la fecha, la Hammer era una productora desconocida para muchos. Los resultados de taquilla y los acuerdos de distribución y financiación ya señalados entre esta y las compañías americanas hicieron que la fama de la Hammer se disparase. Cabe señalar que el éxito comercial poco tenía que ver con el crítico. «Es un espectáculo de freaks, con visitas ocasionales a la sala de torturas. Lo que resulta un pensamiento deprimente y degradante para cualquiera que ame el cine»¹⁶¹, opinaba un crítico del diario *Tribune* sobre *La maldición de Frankenstein*. Esta opinión, junto con la de algún que otro crítico más, hizo que el filme llegara a calificarse como *SO* (Sadistics only)¹⁶². El cine gótico, al igual que la literatura gótica en su momento, inspiró cierto desprecio a la crítica ya que los temas tratados – almas en pena, licántropos, animación de cuerpos sin vida – se consideraban poco elevados. A pesar de todo, Michael Carreras exponía: «la opinión de la crítica no nos preocupa en lo más mínimo. Juzgamos nuestras películas según su rendimiento en taquilla. Somos una empresa puramente comercial y producimos películas que, para nosotros, son como cuentos de hadas»¹⁶³. La Hammer nunca escondió su interés comercial. Recordemos además que se trataba de una modesta compañía que debía controlar

¹⁵⁷ MEMBA (2007), *óp. cit.*, pág. 30.

¹⁵⁸ PEDRERO SANTOS (2008), *óp. cit.*, pág. 203.

¹⁵⁹ *Ibidem*, pág. 204.

¹⁶⁰ Cabe señalar que parte de la buena acogida tuvo que ver con la fórmula Peter Cushing – Christopher Lee. Esta combinación de los dos actores tuvo su origen en esta cinta y se repitió a lo largo de la filmografía hammeriana como un garante de éxito.

¹⁶¹ PEDRERO SANTOS (2008), *óp. cit.*, pág. 207.

¹⁶² CASTELLÓ (1995), *óp. cit.*, pág. 49.

¹⁶³ MEMBA (2007), *óp. cit.*, pág. 32.

cuidadosamente sus proyectos para no sufrir ningún revés económico¹⁶⁴. A pesar de ser un filme rechazado por parte de la crítica y la censura, cabe remarcar la importancia de su éxito, corroborado a través del engrose de las arcas de la Hammer con dos millones de libras¹⁶⁵.

En 1958 se estrenaba *The Revenge of Frankenstein* (La venganza de Frankenstein, 1958), de Terence Fisher. El éxito de *La maldición de Frankenstein* y la cinta dedicada al conde Drácula – *Dracula* (Drácula, 1958), también de Fisher – animó a la realización de esta segunda entrega. En ella se observa claramente el deliberado intento de intercambiar los papeles protagonistas, además de detectar la también premeditada – aunque en esta entrega, quizás algo más comedida – perversidad del barón. En esta segunda parte el monstruo, interpretado ahora por Michael Gwynn, nos despierta ternura y compasión debido a la exposición de su historia. El distanciamiento que nos producía la criatura protagonizada por Christopher Lee en la primera entrega, aquí desaparece. Gwynn ya no es una simple unión de trozos de cuerpos sin vida, sino que se convierte en una criatura más humana, permitiendo que el espectador lo sienta más cercano. Del mismo modo que pasaría con los filmes de la Universal, la segunda entrega de la Hammer superaría a la primera.

Al mismo tiempo que se filmaba *La venganza de Frankenstein*, Michael Carreras viajó a Hollywood para supervisar la producción de una nueva serie de la productora norteamericana Columbia. Se trataba de *Tales of Frankenstein*, una serie de televisión basada en el estilo de las mencionadas dos primeras películas de la Hammer. Se filmó un episodio piloto, *The Face in the Tombstone Mirror*, dirigido por Curt Siodmak, pero los resultados no fueron del agrado de los productores, de modo que la serie se canceló¹⁶⁶.

Kiwi Kingston fue el encargado de interpretar al monstruo en la tercera entrega de la saga, *The Evil of Frankenstein* (La maldad de Frankenstein, 1964), de Freddie Francis. Como explicaremos más adelante, el monstruo nunca fue interpretado por el mismo actor ni tuvo el mismo aspecto a lo largo de la saga hammeriana. Esta novedad respecto a los filmes de la Universal la comentaremos en el capítulo 6. *Adaptaciones libres*. Las criaturas con las que el barón experimenta son tan variadas que pasan de ser un *collage* de partes de cuerpos sin vida a cadáveres recuperados y reanimados. Eso sí, siempre con un aspecto bastante humano – aunque deforme e imperfecto –, dejando atrás el *freak* tan típico de la Universal¹⁶⁷. En la cuarta cinta, *Frankenstein created woman* (Frankenstein creó a la mujer, 1967), de Terence Fisher, la criatura es una mujer. En palabras de Corral, «Susang Denberg pasará a la historia iconográfica de la Hammer convertida en el monstruo más bello salido del bisturí del Barón Frankenstein»¹⁶⁸.

Las tres cintas siguientes mostrarán una bajada respecto a la originalidad del guión y tratamiento del tema. *Frankenstein Must Be Destroyed* (El cerebro de Frankenstein, 1969), de Terence Fisher, surge como una simple película de terror a la vieja usanza, como las *monster movies* de la Universal. El argumento no presenta ninguna novedad importante y el filme no

¹⁶⁴ CORRAL (2003), *óp. cit.*, pág. 10.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pág. 60.

¹⁶⁶ HUNTER (1996), *óp. cit.*, págs. 62-63.

¹⁶⁷ La única excepción fue la criatura interpretada por David Prowse. El futuro Darth Vader dio vida a un monstruo hammeriano cuya concepción fue la que más se acercó a la de la criatura interpretada, en un primer momento, por Boris Karloff.

¹⁶⁸ CORRAL (2003), *óp. cit.*, pág. 140.

destaca como sí lo hicieron las primeras entregas. *The Horror of Frankenstein* (El Horror de Frankenstein, 1970), de Jimmy Sangster es la primera y la última cinta en la que Frankenstein no está interpretado por Peter Cushing, sino por uno de los actores que se convertiría en una nueva estrella de la *casa de la sangre*: Ralph Bates. Es también la primera vez que Jimmy Sangster dirige una cinta dedicada al barón. Sangster escribió los guiones de las dos primeras películas de la saga. Su labor fue tan remarcable como la de Fisher, puesto que entre ambos lograron un producto tan rentable como el obtenido. *Frankenstein and The Monster from The Hell* (Frankenstein y el Monstruo del Infierno, 1974), de Terence Fisher fue la última película de la saga. En esta última entrega, Cushing volverá a interpretar al barón pero esta vez ya no intentará salvar la vida de nadie, sino únicamente le moverá la satisfacción de su orgullo. El moderno Prometeo ha dejado de existir. El guión, una vez más, se aleja de la trama novelesca y lanza una nueva y retorcida historia en torno a la figura de Frankenstein. Fueron muchos los maquilladores que trabajaron a lo largo de la saga – Roy Ashton, Phil Leaky, Tom Smith... –, pero quizá el maquillaje de Eddie Knight para esta entrega¹⁶⁹ fue uno de los que más repulsión provocaron en el espectador.

4.3 Terence Fisher. El otro padre de Frankenstein

El 23 de febrero de 1904 nació, en el distrito de Maida Vale (Londres), el que sería uno de los directores más importantes de la Hammer. Autores como Peter Hutchings o Joaquín Vallet afirman que ningún acontecimiento destacable le reveló al futuro director el deseo de dedicarse al cine. De hecho, su incursión en este mundo fue bastante tardía: no entró en la industria hasta los veintinueve años, y no se convirtió en director hasta que tuvo cuarenta y tres. Es más, no fue hasta los cincuenta y dos años cuando dirigió su primer filme de terror, género que le consagró, muy *a posteriori*, dentro del panorama cinematográfico¹⁷⁰. Él mismo se definió en alguna ocasión como «I'm only a working director»¹⁷¹. Que no se diera en su biografía temprana ningún suceso que convirtiera el cine en su vocación – como ocurriera con cineastas de la talla de King Vidor o Alfred Hitchcock, entre muchos otros–, no le restó talento ni le privó del éxito.

Aunque nada en su infancia dejara versus aptitudes y posteriores inclinaciones, sí que se dieron una serie de circunstancias que marcarían gran parte de su obra. Nos estamos refiriendo a la muerte de su padre cuando Fisher apenas contaba con cuatro años de edad, y al hecho de que su madre tuviera dificultades económicas para mantenerlo. Estas dos circunstancias provocaron que la educación del joven Fisher pasara de la mano de sus padres a la de sus abuelos. Vallet destaca esta alteración educacional y señala que estas nuevas figuras de autoridad «inculcarían en el joven todos los preceptos de la moral victoriana que este plasmaría (y dinamitaría convenientemente) en gran parte de su filmografía»¹⁷². En palabras de

¹⁶⁹ Knight también trabajó como maquillador en *El cerebro de Frankenstein*.

¹⁷⁰ Habría que recordar que Fisher fue prácticamente ignorado, y cuando no vilipendiado, por la crítica cinematográfica – Duncan Petrie o Robin Wood, entre otros –, hasta unos años después de su muerte. Uno de los primeros críticos en reconocer el talento de Fisher, aún vivo, fue David Pirie. En su libro *A Heritage of Horror* (1973) Pirie reivindica a Fisher como el maestro del terror británico, a la par que reclama que la tradición gótica se reconozca como una expresión legítima de la cultura nacional.

¹⁷¹ HUTCHINGS, Peter: *Terence Fisher*, Manchester University Press, Manchester, 2001, pág. 11.

¹⁷² VALLET, Joaquín: *Terence Fisher*, Cátedra, Madrid, 2013, pág. 16.

Juan Manuel Corral, «estos familiares resultan ser unos retrógrados personajes anclados en una rígida cultura de la época victoriana y que, muy probablemente, marcarán el ácido y crítico punto de vista del futuro director sobre las costumbres inglesas del siglo XIX»¹⁷³. Ambos se muestran de acuerdo en la idea de que el sufrimiento de esta dura educación se reflejó claramente en sus filmes. En sus cintas observamos a personajes que plantean al espectador una lucha entre dejar brotar sus instintos más primarios o someterlos a la contención que obliga el orden burgués al que pertenecen. Este sentimiento se ve reflejado en personajes como el conde Drácula o el doctor Frankenstein, entre otros. A través de ellos Fisher realiza un análisis de la conservadora sociedad victoriana inglesa y plasma aquello que parecía imposible mostrar en pantalla. Su obra – a partir de las piezas que nos ocupan para la realización de este trabajo – refleja una violencia y una marcada sexualidad que se convertirían en una fórmula de éxito para el mismo Fisher y para la *Casa de la Sangre*. Sus cintas, pues, muestran una dicotomía entre tradición y modernidad. Esta modernidad, caracterizada por la destrucción de principios, se hará presente en numerosas películas en las que, de dicha manera, queda reflejada la educación bajo las contundentes pautas de la moral victoriana.

Sus filmes, en definitiva, son una muestra del cambio social que se está produciendo en el contexto británico de mitad del siglo XX, un cambio del que hablaremos en el capítulo siguiente.

Los inicios de Fisher en el medio cinematográfico, como hemos comentado anteriormente, fueron lentos. Después de pasar cinco años en la Merchant Navy y otros cinco como ayudante en una tienda textil – algo que autores como Vallet califican de *desorientación laboral*¹⁷⁴ –, el *no ya tan joven* Fisher se coló tímidamente en la industria cinematográfica. En 1933 consiguió un empleo como *clapper boy* en Lime Grove Studios (Shepherd's Bush, Londres), puesto sobre el que él mismo opinaría: «a ridiculously junior post for someone of his age»¹⁷⁵. Un año más tarde fue ascendido a tercer ayudante de dirección y en 1935 ya ostentaría el cargo de ayudante de montaje. El futuro director inglés se dedicó durante once años a la tarea de editor, hecho que explica su capacidad y efectividad a la hora de relacionar los planos. «Fisher no opta por un montaje que se haga evidente (ni en los films en los que, únicamente, se responsabilizaría de este departamento ni tampoco en los que dirigiría años después). Por el contrario, la concatenación de imágenes parece invisible, alcanzando una simplicidad que refuerza las vías de expresión de la puesta en escena. Bien se podría decir que Fisher opta por un *montaje psicológico*, en el que la interrelación de los planos describe determinados elementos internos de los personajes»¹⁷⁶. Asimismo, la sucesión de imágenes clave en momentos álgidos son igualmente efectivas. Algo así observamos en posteriores filmes como *Frankenstein Created Woman* (Frankenstein creó a la mujer, 1967), en el que el *ya bastante experimentado* Fisher concatena planos en los que la joven Christina acaba con la vida de los jóvenes que han hecho que esta acabe con la suya¹⁷⁷. A uno de ellos, suponemos, le corta la

¹⁷³ CORRAL (2003), *óp. cit.*, pág. 28.

¹⁷⁴ VALLET (2013), *óp. cit.*, pág. 18.

¹⁷⁵ HUTCHINGS (2001), *óp. cit.*, pág. 8.

¹⁷⁶ VALLET (2013), *óp. cit.*, pág. 21.

¹⁷⁷ Gracias a una transfusión de almas realizada por el Dr. Frankenstein el cuerpo de Christina es *ocupado* por Hans, su amado, tras la muerte de esta. Es Hans, pues, quien comete los crímenes desde un cuerpo *prestado*. Recordemos que, incluso, firma en su nombre con la sangre de las víctimas.

cabeza. Y decimos *suponemos* pues no vemos el acto explícito sino una concatenación de planos que pasan de la cara angustiada del joven a una guillotina deslizándose rápidamente hacia abajo. Los otros dos jóvenes no sufren mejor suerte. El siguiente, después de recrearse una escena a la inversa de un hecho que sufrió la joven Christina con una copa de vino, es asesinado con un hacha. Cuando la joven baja el arma, el plano mostrado es el de un hacha cortando un tronco. El último asesinato, a dos minutos de finalizar la cinta, no se sirve de ninguna metáfora. El plano muestra a Christina en un contrapicado en el que suponemos – por su posición y los gritos de la víctima – acuchilla repetidas veces al joven.

Volviendo a la trayectoria profesional de Fisher, cabe decir que este no tardó en convertirse en supervisor de montaje para diversos estudios y escalar puestos dentro de la industria. En 1947, animado por su esposa, ingresó en un programa de formación para nuevos realizadores organizado por la Rank Organization¹⁷⁸. Fue aquí donde debutó como director con los cortometrajes *Colonel Bogey* (1948) y *To The Public Danger* (1948), y con las películas *Song for Tomorrow* (1948) y *Portrait from Life* (1948). Pero fue la inquietud de Anthony Hinds por buscar nuevas fórmulas de producción, lo que hizo que en 1951 se incorporara a la Hammer¹⁷⁹. Hinds contrató a Fisher con la idea de generar nuevas fórmulas que hicieran crecer sus arcas. Aunque sus primeras películas para el estudio no lograran grandes éxitos, fue a partir de este momento cuando Fisher empezó a labrarse su fama y a hacer de la *Casa de la Sangre*, gracias a sus aportaciones, todo un referente cinematográfico. Precisamente, en 1952 realizó la que muchos consideran su primera gran película, *Stolen Face* (Cara Robada, 1952)¹⁸⁰. La cinta trata sobre la venganza de Philip Ritter, un cirujano plástico que opera a modo de venganza a la chica con la que ha tenido una aventura. Ritter le da a la joven las mismas facciones que las de una fugitiva, un enrevesado hecho que lo convierte en uno de los primeros *mad doctors* salidos del guión de Fisher. *Four Sided Triangle* (Four Sided Triangle, 1953), de Terence Fisher, presenta, del mismo modo, a un científico cuyo experimento acaba yéndosele de las manos. Ambos filmes parecen haberle servido a modo de ensayo para la que sería su gran obra, *The Curse of Frankenstein* (La Maldición de Frankenstein, 1957).

Para muchos autores, la gloria de la Hammer empieza con *La Maldición de Frankenstein*. Después de un periodo de *indefinición estilística* y otro de *involución*¹⁸¹, Fisher realizó su primera película de terror en 1957. Habría que recordar que este género permanecía estancado desde la década de los cuarenta. Fue el director inglés quien se ocupó de reanimarlo con esta producción y convertirlo de nuevo en un género dominante. Según Juan Manuel Corral, «Fisher marcará un antes y un después dentro del género de terror de nuestra época, solamente comparable al trabajo de otros maestros como Mario Bava en Italia o Jacques Tourneur en Estados Unidos»¹⁸². Con *La Maldición de Frankenstein* la Hammer elabora un estilo propio, tanto en lo que a estética como a manera de trabajar se refiere. Y es que,

¹⁷⁸ CORRAL (2003), *óp. cit.*, pág. 29.

¹⁷⁹ Memba señala esta fecha, mientras que Corral apunta a que Fisher toma contacto con la productora británica en 1952.

¹⁸⁰ Aunque la primera cinta realizada para la Hammer fue *The Last Page* (Chantaje Criminal, 1952), basada en un relato de James Hadley Chase.

¹⁸¹ Según Vallet, el primero lo podemos situar entre 1953-1954 y se caracterizaría por una aproximación a diferentes géneros. El segundo lo podemos situar entre 1954-1957 y se caracterizaría por un declive en su obra (VALLET, 2013, págs. 83-97)

¹⁸² CORRAL (2003), *óp. cit.*, pág. 29.

aparte de los aspectos visuales comentados con anterioridad que la definen— uno de ellos, y quizás el más llamativo, la utilización del color y el resalte del rojo — la Hammer se caracterizó por confiar en diferentes ocasiones en un mismo equipo técnico para la realización de sus cintas, hecho que se convertiría en algo frecuente a partir de este momento. Terence Fisher, Jimmy Sangster y los actores Peter Cushing y Christopher Lee, fueron un equipo clonado en numerosas ocasiones tras *La Maldición de Frankenstein*.

Resulta curioso que Fisher nunca leyera la novela de Mary Shelley y que, sin embargo, convirtiera el filme en todo un referente dentro del cine de terror. El mismo Fisher ofreció una explicación a esta acogida: «Nunca he leído la novela de Mary Shelley, y creo que nunca lo haré. El estupendo logro creativo hay que atribuírselo a Jimmy Sangster, que escribió los guiones y los trabajó para transformar la historia en algo tan cinematográfico»¹⁸³. Resulta difícil destacar el trabajo de una única figura si entendemos la realización de películas como un proyecto cooperativo, tal y como lo planteaba la Hammer. La importancia de Fisher es indiscutible, pero no hay que olvidar la labor de Jimmy Sangster.

De manera contraria a Fisher, el pequeño Jimmy mostró un especial interés por las películas desde bien joven y se convirtió en el ayudante de dirección más joven de la industria británica¹⁸⁴. El que sería uno de los mejores guionistas de la Hammer introdujo una novedad argumental en *La Maldición de Frankenstein* que volvió a proyectar hacia lo más alto el mito de Frankenstein. Nos estamos refiriendo a la nueva visión del barón, cuya personalidad fue alterada por Sangster para mostrar al personaje como un ser agresivo y amoral. Frankenstein, interpretado por Peter Cushing, se nos presenta como una criatura malvada y perversa en la saga del estudio inglés. El monstruo parece haberse convertido en víctima y el científico en monstruo. Aunque su destacada labor dentro de la Hammer fue la de guionista, también dirigió alguna película¹⁸⁵, pero debemos decir que sin mucho éxito.

Volviendo a Fisher, cabe decir que tras *La Maldición de Frankenstein* se dedicó a readaptar las cintas dedicadas a los monstruos clásicos de la Universal — Drácula, la Momia, el Hombre Lobo... —, así como a dirigir el resto de títulos dedicados al barón¹⁸⁶. Sus trabajos denotan un estilo único que embauca gracias a la tan comentada utilización del color y a la belleza plástica reconocible en las obras pertenecientes a su periodo dentro de la Hammer¹⁸⁷. Estas peculiaridades, así como su manera de trabajar, embelesaron a algún que otro director como fue el caso de Roger Corman. Según Paul Leggett: «Fisher's film have clearly been a major influence on contemporary cinema. One can see this examples which range from Roger Corman's American International pictures, which were the training ground for directors like

¹⁸³ HUNTER (1996), *óp. cit.*, pág. 18.

¹⁸⁴ CORRAL (2003), *óp. cit.*, pág. 49.

¹⁸⁵ Podemos inscribir *The Horror of Frankenstein* (El Horror de Frankenstein, 1970), de Jimmy Sangster dentro de la filmografía hammeriana dedicada al barón Frankenstein. Esta fue la única cinta de la saga dirigida por Sangster.

¹⁸⁶ A excepción de *The Evil of Frankenstein* (La Maldad de Frankenstein, 1964), de Freddie Francis, y la ya comentada *The Horror of Frankenstein* (El Horror de Frankenstein, 1970), de Jimmy Sangster.

¹⁸⁷ A pesar de realizar una serie de filmes que ilustran a la perfección todo lo comentado respecto a su manera de trabajar, su estilo fue decayendo hasta realizar cintas que para nada parecían estar a la altura de su gran éxito, como fue el caso *Frankenstein and the Monster from Hell* (Frankenstein y el Monstruo del Infierno, 1974), su último trabajo.

Francis Ford Coppola and Martin Scorsese, to George Lucas' Star Wars. Fisher has done more to establish the conventions and styles of the modern horror film than any other director»¹⁸⁸. Podemos decir, pues, que Fisher no es sólo el *otro* padre de Frankenstein¹⁸⁹, sino que lo es también del terror moderno.

A pesar de no ser bien visto por la censura, como explicaremos en el siguiente capítulo, el exceso de sangre y el sadismo que invadió la gran pantalla, y envolvió a personajes como Drácula o Frankenstein, ofreció nuevas emociones al espectador. Después de una etapa cinematográfica en una escala de grises que poco ayudaba a resaltar o diferenciar nada, parecía que este recurso aportó un aliciente a un público que empezaba a dirigir su atención hacia un nuevo medio: la televisión. La experimentación con el *technicolor* de la Hammer, y concretamente de Fisher, hizo que el rojo de la sangre se convirtiera en una de sus características principales. Roger Corman fue uno de los directores que puso su atención en Fisher y en su estética. Su influencia la podemos observar en los primeros filmes en color de Corman a través de varios aspectos como son las tonalidades, los cuidados escenarios – llenos de detalles –, la ambientación y los movimientos de la cámara. El tinte rojo destaca en sus filmes del mismo modo que lo hace en los de Fisher.

En la primera película en color de Corman, *House of Usher* (La caída de la casa Usher, 1960), observamos ya la importancia de ese rojo escarlata en la famosa escena en la que Madeline Usher se lleva sus ensangrentadas manos a la cara (Imagen 14). La recreación victoriana también se deja ver en los filmes de Corman (Imagen 15), hecho que se explica no sólo por su influencia fisheriana, sino también por su labor a readaptar obras de Edgar Allan Poe¹⁹⁰. Del mismo modo que Fisher se ocupara de la readaptación de la obra de Mary Shelley, dedicándole una serie de filmes al barón Frankenstein, Corman haría lo propio con Poe¹⁹¹. Su manera de trabajar se asemejó hasta el punto de que también tuvo su propio actor fetiche: Vincent Price¹⁹². Pero Corman no sólo tomó su estética como referente, también trató los mismos temas. Recordemos: sangre, terror, sensualidad. Diez años después la muerte de Terence Fisher, Corman dirigió *Frankenstein Unbound* (La resurrección de Frankenstein, 1990), haciendo un guiño, quizás, al director que abrió camino a lo explícito¹⁹³.

¹⁸⁸ LEGGETT, Paul: *Terence Fisher: Horror, Myth and Religion*, McFarland & Company, Inc., North Carolina, 2002, pág. 1.

¹⁸⁹ Fisher, del mismo modo que hiciera Whale años atrás, consiguió volver a concederle la fama al doctor Frankenstein y a su creación.

¹⁹⁰ El hecho de situar la historia en un marco real, reconocible, contribuía a aumentar la angustia del espectador.

¹⁹¹ Aun así, cabe matizar que Corman también tomó como referencia literaria a H. P. Lovecraft. En 1963, realizando una pausa en su ciclo dedicado a Poe, dirigió *The Haunted Palace* (La casa de los espíritus, 1963): la primera adaptación cinematográfica de un relato de Lovecraft.

¹⁹² Resulta curioso que tres décadas después fuera escogido por Tim Burton para interpretar el papel del creador de Eduardo Manostijeras.

¹⁹³ La cinta, que resultó ser un fracaso comercial, la realizó después de un largo periodo sin dedicarse a la dirección. Aunque poco, o nada, tenga que ver con los aspectos plásticos o temáticos que acabamos de comentar, resulta oportuno hacer mención al filme debido al nexo con nuestro hilo argumental: Fisher – Frankenstein.



Imagen 14: Corman, Roger. (1960). *La caída de la casa Usher* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: American International Pictures.



Imagen 15: Corman, Roger. (1962). *La obsesión* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: American International Pictures.

4.4 Peter Cushing. Un nuevo monstruo

Si a alguien se debe la reaparición estelar de Frankenstein no es sólo a Terence Fisher o a Jimmy Sangster. También se debe reconocer la admirable interpretación de Peter Cushing. Considerado por autores de la talla de Christopher Gulló como *the new Karloff*¹⁹⁴, Cushing consiguió ser el mejor barón Frankenstein de toda la historia del cine.

El 26 de mayo de 1913 nació en Surrey (Reino Unido), el que con el tiempo sería uno de los puntales de la Hammer. Cushing sintió el deseo de ser actor desde niño y, pese a la disconformidad de su padre¹⁹⁵, el joven buscó la suerte en cada oportunidad presentada consiguiendo, finalmente, su nítido y temprano deseo.

A los dieciséis años entró en la Purley County Secondary School, donde animado por su profesor de educación física, D. J. Davies, participó en una obra de teatro escolar titulada *The Rivals*. Esta fue la primera vez que Cushing actuó ante un grupo considerable de espectadores y cuando el joven decidió, definitivamente, ser estrella de cine. Después de graduarse, su padre le obligó a trabajar como oficinista en la Purley Urban District Council, sin embargo Cushing no dejó de participar en las representaciones escolares del profesor Davies ni de consultar las ofertas de empleo artístico del *Stage*¹⁹⁶. Comprendiendo que desde un escritorio no conseguiría lo que deseaba, en 1935 se desvinculó de su labor de oficinista para inscribirse en la Guildhall School of Music and Drama donde recibiría clases de interpretación dos veces

¹⁹⁴ Debido al ya mencionado trasvase de atención del monstruo al barón, y que volveremos a comentar más adelante.

¹⁹⁵ Este le obligó a dedicarse al negocio paterno, al mismo tiempo que Cushing se dedicaba a su gran afición.

¹⁹⁶ Un periódico británico destinado al mundo teatral.

por semana¹⁹⁷. Fue así como empezó realmente su carrera profesional vinculada al mundo de la interpretación. Un año más tarde se unió al teatro de Connaught, donde trabajó como ayudante del director – Bill Fraser – y participó puntualmente como actor. Unos meses después, Fraser fue relevado por Peter Coleman. Este hecho contribuyó positivamente en la carrera del actor inglés, puesto que Coleman era un director más reputado que Fraser y, además, este le proporcionó papeles de mayor peso. A pesar de haber sido una buena temporada para el joven, decidió abandonar la compañía para cambiar de aires y se incorporó a la Harry Hanson's Court Players. Fue durante este periodo cuando Cushing planeó su salto de los escenarios a la gran pantalla¹⁹⁸.

Con la mirada puesta en Hollywood, Cushing viajó a Estados Unidos en 1939¹⁹⁹ donde debutó como doble de luces de Louis Hayward en *The Man in the Iron Mask* (La máscara de hierro, 1939), de James Whale²⁰⁰. Tal y como apunta José María La Torre, resulta curioso que el que sería el futuro, y mejor, *Frankenstein de la historia* se iniciara delante de la cámara de Whale²⁰¹. Este filme supuso un punto importante dentro de la trayectoria del actor debido al reconocimiento por parte del público y a la posibilidad de relacionarse con estrellas de la gran pantalla tan importantes como Basil Rathbone o Boris Karloff. Ahora sí. Cushing comenzaba a sentirse uno más. Estaba más cerca de su objetivo.

Tras su periplo hollywoodiense Cushing regresó a su país de origen, donde se topó con dos de las personas que acabarían convirtiéndose en fundamentales en su vida: Helen Beck y Christopher Lee. En 1943 se produjo el encuentro – una coincidencia casual, más bien – con la que acabaría siendo su esposa. Tras su llegada de Estados Unidos Cushing volvió a relacionarse con el mundo del teatro y fue en uno de los espectáculos, *Private Lines*, de Noël Coward, donde conoció a Helen Beck. La baja de una de las compañeras de reparto de Cushing hizo que Helen ocupara su lugar. Se casaron antes de que acabara el año. Aunque no desde la primera mirada, con Christopher Lee tuvo una relación – laboral y amistosa – igualmente duradera. Los que con el tiempo hubieran de convertirse en el *Zipy y Zape* del cine de terror²⁰², tuvieron su primer encuentro – aunque sin compartir escena – en los filmes *Hamlet* (Hamlet, 1948), de Laurence Olivier y *Moulin Rouge* (Moulin Rouge, 1952), de John Huston. No fue hasta *The Curse of Frankenstein* (La maldición de Frankenstein, 1957), de Terence Fisher, cuando vimos a los dos actores juntos en pantalla. A partir de entonces la pareja repetiría en numerosas ocasiones²⁰³.

¹⁹⁷ MEMBA (2007), *óp. cit.*, pág. 211.

¹⁹⁸ CORRAL, Juan M.: *Christopher Lee & Peter Cushing. Los caballeros del terror británico*, T&B Editores, Madrid, 2008, pág. 20.

¹⁹⁹ El viaje lo realiza gracias a la aportación económica de su padre, quien a estas alturas parece haber aceptado el anhelo de su hijo por dedicarse al mundo del espectáculo.

²⁰⁰ Hayward intercedió por Cushing ante los productores de *La máscara de hierro* para incorporarlo en el equipo. Habría que mencionar que hasta entonces el actor vivía con Hayward y su esposa. El matrimonio lo acogió a su llegada a Estados Unidos como si de un hijo se tratara.

²⁰¹ LATORRE, José María: Retrato de Peter Cushing. En: *Nosferatu. Revista de cine*. (6): 70-73, pág. 71.

²⁰² MOLINA, Juan Antonio: Christopher Lee. Flema inglesa. En: *Nosferatu. Revista de cine*. (27): 35-37, pág. 35.

²⁰³ Este tándem Cushing-Lee no sólo lo comercializó la Hammer, sino que también lo explotó la Amicus, su gran competidora.

Cushing leyó un artículo periodístico que anunciaba la posible adaptación por parte de la Hammer de la novela de Mary Shelley. Fue entonces cuando le pidió a su agente que le consiguiera un rol en dicha película²⁰⁴. A decir verdad, ya tenía claro qué papel quería interpretar: «*I was more interested in Baron Frankenstein than the monster. The monster couldn't help doing monstrous things. Having the hands of a famous sculptor isn't going to be much good if his brain is full of broken glass before it's even put in his reconstructed head. On the other hand, everything monstrous that the Baron did was well thought out. Done for a reason. A much more interesting character*»²⁰⁵. Finalmente la Hammer reparó en su aspecto físico y en su pose autoritaria, por lo que el estudio se decantó por el actor inglés para encarnar al barón Frankenstein²⁰⁶.

Como ya hemos comentado anteriormente, la relevancia del papel de Cushing recae en el hecho de trasladar la atención del monstruo al barón. Esta ocurrencia de Jimmy Sangster hace que sea el personaje del barón el que, en alguna ocasión, nos provoque temor; más, quizás, que su creación²⁰⁷. Ciertamente Cushing no encarna al monstruo – no al monstruo en lo que a aspecto físico se refiere – pero acaba por convencer al espectador de que la verdadera abominación es él mismo. Por si quedara alguna duda de que así es, el mismo Fisher nos ayuda a entenderlo de esta manera en el siguiente filme donde Frankenstein se auto realiza un trasplante de cerebro para acabar siendo creador y creación al mismo tiempo.

El Frankenstein interpretado por Cushing es el más perverso hasta la fecha: no duda en cometer crímenes y, a medida que la saga avanza, su locura lo hace con él. Por primera vez el personaje malvado es consciente de sus actos, y no se arrepiente de ellos²⁰⁸. Su única preocupación es la ciencia y está dispuesto a pasar por encima de quien sea para llegar a conseguir sus objetivos. Después de interpretar seis veces al barón podemos decir que Peter Cushing consiguió devolverle el nombre de Frankenstein al doctor²⁰⁹.

La muerte de su esposa en 1973 lo sumió en una gran depresión. Este hecho lo debilitó tanto física como psicológicamente. A pesar de ello, no se apartó de los escenarios y en 1974 interpretó por última vez el papel del científico en *Frankenstein and the Monster from Hell* (Frankenstein y el monstruo del Infierno, 1974), de Terence Fisher. Un Cushing envejecido se prestó a encarnar al barón en una entrega que algunos califican como una de las peores de la saga. Cabe decir que aparte del personaje salido de la pluma de Shelley, Cushing también interpretó a otros populares personajes como Van Helsing o Sherlock Holmes, aunque, a pesar de ello, pasó a la historia cinematográfica por su papel de Frankenstein. Es por esto que el gran

²⁰⁴ CORRAL (2003), *óp. cit.*, pág. 54.

²⁰⁵ GULLO, Christopher: *In All Sincerity, Peter Cushing*, Xlibris, USA, 2004, pág. 113.

²⁰⁶ MEMBA (2007), *óp. cit.*, pág. 211.

²⁰⁷ Por ejemplo, en *The Revenge of Frankenstein* (La venganza de Frankenstein, 1958), de Terence Fisher. En esta segunda entrega, el *monstruo* nos provoca cierta ternura, más que pavor. Son las actuaciones del barón las que nos hacen pensar en algo monstruoso.

²⁰⁸ Recordemos que el monstruo de la Universal era un ser inocente, de algún modo, y no dirigía sus actos sino que actuaba impulsivamente. Sin embargo, la nítida conciencia de las acciones llevadas a cabo por el barón es clave en esta saga. La premeditación del barón de la Hammer echa a un lado la impulsividad del monstruo de la Universal.

²⁰⁹ Únicamente dejó de hacerlo en una ocasión: *The Horror of Frankenstein* (El horror de Frankenstein, 1970), de Jimmy Sangster, donde el papel del barón lo interpretó Ralph Bates.

especialista en la Hammer, Juan Manuel Corral, en un juego de palabras, lo define como el *barón* de la interpretación.

5. LA PERMISIVIDAD BRITÁNICA

Si nos centramos en el tema que ocupa nuestro trabajo, observamos que la saga frankensteiniana de la Hammer presenta una serie de diferencias – no sólo estéticas – respecto a la de la Universal que hace que su comparación sea inevitable. Si bien es cierto que nos encontramos en una geografía y una cronología distinta, las disimilitudes presentadas son tan evidentes que el contraste entre ambas sagas nos ofrece una adaptación libre del *Frankenstein* de Mary Shelley totalmente opuesta.

Una de las diferencias más destacables tiene que ver con el tratamiento de determinados temas. El aspecto relativamente permisivo de los filmes de mitad de los años cincuenta en adelante caracterizó los trabajos de la Hammer y, concretamente, los realizados por Terence Fisher dedicados al barón Frankenstein. La *permisividad* a la hora de tratar ciertos temas tuvo que ver con los cambios sociales que la sociedad inglesa estaba experimentando. La caída de espectadores cinematográficos a causa de la seducción de la televisión, sumado a la aparición de una nueva audiencia – joven²¹⁰ – que buscaba algo distinto a lo que ofrecía el cine precedente, llevó a la industria a plantearse una renovación.

El público demandaba cintas que olvidaran las medidas proteccionistas y la acción de la British Board of Film Classification (BBFC). El resultado, por lo que respecta al género de terror, fue un cine que mostraba una violencia explícita y una abierta sexualidad²¹¹. En palabras de Juan Antonio Molina Foix, «el impacto fue enorme. Frente al pudoroso estilo insinuante y elíptico del cine fantástico tradicional, los nuevos films ingleses eran osados y virulentos, propugnaban un terror más gráfico. En el polo opuesto a los clásicos, que se veían obligados a cortar rápidamente para evitar la visión de la sangre y la violencia expresa, Hammer insertaba primeros planos haciendo hincapié en los aspectos visuales más tremendistas e impresionantes»²¹².

La renovación – a través de parámetros como la violencia o el sexo, entre otros – de un género cinematográfico que había nacido como tal en la década de los 30 resultó, pues, ser todo un éxito. A pesar del relativo control de la BBFC sobre los filmes, fue precisamente ese desacato lo que marcó el auge del cine de terror de esta época. Andrew Tudor, en referencia a *La Maldición de Frankenstein*, comenta que el éxito de este filme se atribuye, precisamente, a esas cualidades que indignaron a los críticos por su presentación gráfica de detalles sangrientos²¹³. Y es que, en palabras de Anthony Hinds, «no existe fórmula más simple y

²¹⁰ En la década de los 50 el público mayoritario se encontraba entre una franja de edad de 16-24 años (NAVARRO, 2001, pág. 78)

²¹¹ Aspectos que *a posteriori* se convertirían en indisociables del género.

²¹² MOLINA FOIX, Juan Antonio, *Hammer Films: una herencia de miedo*. En: *Nosferatu. Revista de cine*, 6 (1991): 4-21.

²¹³ LEACH, Jim: *British Film*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, pág. 170.

efectiva para el éxito de una película que la más antigua del credo del show-business: Dales lo que quieren y regresarán a por más»²¹⁴.

5. 1 Aproximación a la censura en el cine británico a partir de los 50s

Según Juan Antonio Molina Foix, resulta curioso que a pesar del origen literario británico de los grandes mitos clásicos del cine de terror, la cinematografía inglesa no se haya interesado apenas por el género hasta mediados de los años cincuenta. Molina Foix apunta que, quizás, esta apatía se pueda explicar por la rígida censura británica de la época²¹⁵. De hecho, la distribución de películas de “terror” fue prohibida durante los últimos años de la Segunda Guerra Mundial a fin de evitar que dañaran la moral pública. No fue hasta el periodo de posguerra que la censura destensó su estricto sistema de control.

La BBFC fue creada el año 1912 por la industria cinematográfica para estandarizar las clasificaciones y catalogar las películas del Reino Unido. A diferencia del Código Hays, la BBFC no presentaba ninguna pauta – concreta – escrita. Su aplicación a lo largo de la historia se ha basado en unas reglas flexibles que, teniendo en cuenta el contexto, se han ido revisando periódicamente²¹⁶.

A pesar de no contar con un código que especifique su actuación, varios documentos recogidos en los archivos de la BBFC de Londres nos ayudan a discernir el interés de sus preocupaciones. T. P. O’Connor, uno de los primeros presidentes de la junta – nombrado en 1916 –, condensó la política de este organismo en cuarenta y tres motivos de supresión. Entre ellos encontramos: «1. Títulos y subtítulos indecorosos, ambiguos e irreverentes», «2. Crueldad hacia los animales», «3. Tratamiento irreverente de temas sagrados», «25. Ejecuciones», «32. Situaciones sexuales desconsideradas», «34. Hombres y mujeres juntos en la cama». Podemos observar que poco difieren de los famosos puntos del futuro Código Hays.

En 1948 Arthur Watkins fue nombrado secretario de la BBFC bajo la presidencia de Sir Sidney Harris²¹⁷. Esta dupla se encargó de formular nuevos términos de referencia que se basaban en tres principios: «1. Was the story, incident or dialogue likely to impair the moral standards of the public by extenuating vice or crime or depreciating moral standards?», «2. Was it likely to give offence to reasonably minded cinema audiences?», «3. What effect would it have on children?». A través de estas tres cuestiones pretendían debatir y dar respuesta a preocupaciones contemporáneas que surgieran de estos planteamientos. Una de las preocupaciones que más inquietaba a los censores era la que hacía referencia a la influencia sobre el comportamiento infantil y juvenil. Cabe decir que la violencia fue uno de los temas que más discusiones y debates generó durante años. Algunos consejos decidieron prohibir a

²¹⁴ MOLINA FOIX (1991), óp. cit., pág. 6.

²¹⁵ Cabe mencionar que la BBFC creó, en 1932, la calificación “H” para castigar ese tipo de cine (MOLINA FOIX, 1991, pág. 5).

²¹⁶ Respecto a los temas y tratamientos, cabe decir que no se establecieron unas pautas precisas hasta el año 2000.

²¹⁷ Harris fue presidente de la BBFC desde 1948 hasta 1960.

los niños de los filmes catalogados de “H”²¹⁸, aunque por ese entonces parecía ya necesaria una categoría de “solo adultos”.

Durante los años 50, a pesar de ser una época de mayor libertad en lo que respecta al tratamiento de determinados temas, la BBFC no renunció a su papel de protectora de la moral pública. Fue en 1951 cuando se introdujo una nueva categoría: “X”. Esta, incorporada a la antigua categoría “H” otorgada a las películas de terror, indicaba la exclusión de los niños menores de 16 años²¹⁹. Esto quedó recogido en la Ley Cinematográfica de 1952, que también exponía lo siguiente: «Most local authorities use Home Office Guidelines including: No exhibition of film without certificate; cinema box office to act as age bar; the certificate must appear in advertising at the cinema entrance and on screen immediately before the film is shown; no film to be exhibited if licensing authority gives written notice prohibiting its exhibition»²²⁰. La responsabilidad del cine como medio físico de exhibición pública era también un aspecto plasmado en dicha ley. El compromiso de la red cinematográfica de exhibición era también, de algún modo, clave para llevar a cabo un control regulado.

La renuncia, en 1956, de Watkins hizo que John Nichols fuera su sucesor. Dos años después le relevó John Trevelyan. Este nuevo secretario estuvo al mando de la BBFC en el periodo que Fisher inició su popular saga. En 1958, antes del nombramiento de Trevelyan, las relaciones de la BBFC con los productores se encontraban deterioradas. Según algunos sectores del mundo cinematográfico, la censura necesitaba un cambio. Trevelyan respondió al nuevo espíritu de liberalismo que empezaba a surgir: «The British Board of Film Censors cannot assume responsibility for the guardianship of public morality. It cannot refuse for exhibition to adults films that show behavior that contravenes the accepted moral code, and it does not demand that ‘the wicked’ should also be punished. It cannot legitimately refuse to pass films which criticize ‘the Establishment’ and films which express minority opinions»²²¹.

Sobre las películas de terror, Trevelyan declaró que rara vez fueron un problema, ya que la mayoría de ellas les llegaron de Hammer Films, «the most successful production company in the field, from whom we always had full co-operation...»²²². Cabe señalar que muchos de los guiones presentados a la BBFC muy probablemente contenían escenas que los cineastas sabían que nunca pasarían por la junta, ya que su propósito era distraer la atención de los examinadores de aquellos que eran más espeluznantes: servían como mecanismo de negociación durante el proceso deliberador. Muchas de las películas aprobadas por la BBFC fueron en sí mismas el resultado de una buena negociación de posproducción previa a la clasificación del consejo²²³.

²¹⁸ Como fue el caso de *El doctor Frankenstein* de James Whale. A pesar de haber suprimido la escena en la que el monstruo lanza a la niña al lago, los niños quedaron al margen de su visualización.

²¹⁹ BENSHOFF, Harry M: *A Companion to the Horror Film*, Wiley Blackwell, West Sussex, 2017, pág. 140.

²²⁰ <http://www.bbfc.co.uk/education-resources/student-guide/legislation/film-licensing> [consulta: 20 de enero de 2018]

²²¹ <http://www.bbfc.co.uk/education-resources/student-guide/bbfc-history/1960s> [consulta: 20 de enero de 2018]

²²² BENSHOFF (2017), *óp. cit.*, pág. 140.

²²³ *Ibidem*, pág. 141.

A pesar de los intentos de Trevelyan por mostrarse como un individuo permisivo, y de explicar largo y tendido las charlas con James Carreras en las que negociaban sobre la no mezcolanza de sexo y horror, Benschoff – basándose en investigaciones de Wayne Kinsey y David Pirie –, afirma que, en realidad, tanto Trevelyan como el resto de examinadores de la BBFC aborrecían las películas de la Hammer. Los archivos de la BBFC revelan que el censor británico fue severo y nada permisivo durante su mandato, mostrándose enfurecido por las películas de terror británico. Es por esto que directores como J. Lee Thompson expresaron su desacuerdo respecto a los censores²²⁴ y a su función.

Pero el éxito de estos nuevos productos no le hacía a la censura sino que ante los nuevos gustos. Los ingresos hablaban por sí solos. El público estaba contento. A medida que aumentaba la tolerancia respecto a determinados temas de representación en los años sesenta, las películas se volvían más explícitas. En la práctica, no obstante, la BBFC seguía solicitando recortes.

5.2 El Frankenstein hammeriano en el contexto inglés de censura

Críticos y censores se llevaron las manos a la cabeza a causa de la sangrienta visión que la Hammer estaba ofreciendo de todos los temas que tocaba. Pero, a pesar de ello – gracias a la aceptación del público y, como no, a las aportaciones económicas –, la productora inglesa siguió en esta línea debido a la relativa relajación de la censura. Esta permitió que directores y guionistas abordaran temas que años atrás hubiera sido imposible imaginar.

5.2.1 Los 50: *La maldición de Frankenstein* y *La venganza de Frankenstein*

El primer filme del ciclo hammeriano dedicado al barón Frankenstein fue uno de los más perjudicados por la censura. Como explicaremos a continuación, la BBFC efectuó varios cortes que eliminaron escenas que mostraban detalles poco apropiados. Pese a los desastrosos pronósticos, la Hammer logró afianzarse como una firma consistente gracias a esta cinta y a las que la precederían. No fue sino el éxito de *La maldición de Frankenstein* lo que hizo que los mandamases de la productora vieran en este nuevo planteamiento un nuevo filón²²⁵.

La principal objeción de los censores sobre la insólita representación de temas que tenían que ver con la sangre o la violencia, era que, simplemente se mostraba de un modo demasiado horrible. El guión de *La maldición de Frankenstein* sufrió varias revisiones y se solicitó que se realizaran algunos cambios. El de Subotsky fue el primer guión en padecer los cortes de la tijera de Audrey Field. Después de su revisión, se presentó un segundo escrito elaborado por Jimmy Sangster. Sobre este, el examinador Fields y otro miembro de la BBFC, Frank Crofts, manifestaron: «really evil. A lipsmacking relish for mutilated corpses, repulsive dismembered hands and eyeballs removed from the head, alternates with gratuitous examples of sadism and

²²⁴ Thompson dio una charla en la radio de la BBC emitida el 15 de abril de 1958 – titulada *Who shall censor the censors?* –, donde expresó la necesidad de un cambio respecto a la actuación del censor (ALDGATE, 1995, pág. 37)

²²⁵ Cabe decir que la contribución económica anual de la Hammer – aun teniendo en cuenta el fracaso en taquilla de alguno de sus lanzamientos – le sirvió para que le fuera otorgado el Queen's Award of the Industry en 1968.

lust»²²⁶ ; «author has done his best to pile horror on horror in a way that in my opinion makes it unlikely that we should be able to pass such a film as this»²²⁷. Según explicaba un tercer examinador de la BBFC, los elementos que debía presentar un filme de terror eran: el suspense, la acción, lo desconocido...pero nunca lo repugnante²²⁸. Varios medios y sectores de la sociedad – como fue el caso, por ejemplo, del periódico inglés *The Observer* –, se sumaron a la crítica exacerbada de *La maldición de Frankenstein*: «Without hesitation I should rank The Curse of Frankenstein among the half dozen most repulsive films I have encountered in the course of some 10,000 miles of film reviewing»²²⁹. Fueron estos los motivos por los que el filme fue catalogado como “X” el 8 de abril de 1957 (Imagen 16).



Imagen 16: Certificado “X” expedido por la BBFC a *La maldición de Frankenstein*.

Varias escenas que mostraban detalles considerados como escabrosos fueron eliminadas. Tal es el caso de la secuencia que muestra la inmersión de una cabeza – que parece no servirle a Frankenstein para construir su criatura – en un baño de ácido. Originalmente, la película mostraba un plano en el que se observaba la disolución de la testa en este fulminante líquido. La BBFC juzgó la escena como demasiado morbosa y optó por ordenar su eliminación²³⁰. Después del corte, la escena pasó del gesto que supone esta acción a la cara de Cushing mientras se escucha el sonido efervescente del ácido (Imágenes 17 y 18).



Imágenes 17 y 18: Fisher, Terence. (1957). *La maldición de Frankenstein* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Hammer Productions.

²²⁶ AA. VV.: *It Came From the 1950s!: Popular Culture, Popular Anxieties*, Palgrave Macmillan, New York, 2011, pág. 77.

²²⁷ BENSHOFF (2017), *óp. cit.*, pág. 142.

²²⁸ *Ibidem*, pág. 143.

²²⁹ AA. VV. (2011), *óp. cit.*, pág. 79.

²³⁰ Un artículo del 9 de marzo de 2012 de la BBC incluye declaraciones de Peter Naish – el entonces vicepresidente de distribución de la Hammer –, quien aseguró estar convencido de que esta escena podría encontrarse en alguna colección privada o archivo oficial.

Otro corte que sufrió la cinta fue el referente al detalle del globo ocular que se mostraba tras la compra de este órgano en la *Municipal Charnel House*. La versión sin censura mostraba un primer plano en el que se observaba detalladamente un ojo aumentado tras la visión de una lupa (Imagen 19)²³¹. Después del corte la escena fue sustituida por un largo plano del rostro de Cushing mientras este sujetaba dicho artilugio destinado al aumento de visión (Imagen 20).



Imágenes 19 y 20: Fisher, Terence. (1957). *La maldición de Frankenstein* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Hammer Productions.

Quizás, la eliminación de estos planos – tan explícitos en lo que refiere a detalles sangrientos y tétricos –, fueron objeto de trueque en lo que respecta a la negociación para la censura de otras imágenes. Es posible que, eliminando detalles como el del baño de la cabeza en ácido o el del globo ocular, la Hammer lograra negociar la aceptación de otras escenas igualmente explícitas como fueran las estrangulaciones, los gritos o los cadáveres. Resulta curioso que se suprimieran planos como estos y, sin embargo, otros – como la famosa estampa del cuerpo colgado de la criatura (Imagen 21) – quedaran intactas.



Imagen 21: Fisher, Terence. (1957). *La maldición de Frankenstein* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Hammer Productions.

La permisividad a la que nos venimos refiriendo no sólo hace referencia a la manera en que los temas son tratados, sino que también tiene que ver con las cuestiones abordadas en dichos filmes. En *La maldición de Frankenstein* vemos introducirse un tema que tendrá su posterior desarrollo en las cintas posteriores. Nos estamos refiriendo a la visión machista y misógina del barón. Recordemos que, a diferencia del doctor Frankenstein de la Universal, el de la Hammer es un ser deplorable que poco, o nada, se preocupa por su amada Elizabeth²³². El barón

²³¹ Esta escena fue mostrada en 1995 en televisión por la BBC. Aun así, el plano no fue repuesto en sus posteriores versiones en cinta o DVD.

²³² Pensemos en la escasa importancia de este personaje que, por cierto, desaparecerá en las entregas siguientes.

Frankenstein de la Hammer sólo muestra desinterés hacia las mujeres. En esta primera entrega – y en alguna de las siguientes, como veremos a continuación –, la figura de la mujer es menospreciada y ninguneada. En este caso, esto se manifiesta en la satisfacción de los propios deseos del barón con la criada de la casa, Justine. Por si no nos quedara clara la visión machista de Frankenstein, la guinda se pone con el asesinato de Justine a manos de la criatura. Un asesinato ordenado por el verdadero monstruo, el barón.

Otro tema que la Hammer trata sin tapujos es su anticlericalismo. Como bien señala Memba, «ese afán irreligioso, tan caro al mundo de las sombras impías, es, igualmente, una de las principales diferencias entre el estudio inglés y su modelo americano, siempre atento a ese Código Hays, esa censura autoimpuesta por la propia industria cinematográfica estadounidense, que – entre otras cuestiones de semejante jaez – prohibía la más mínima burla al ministro de cualquier credo. No en vano, Estados Unidos es uno de los países más puritanos del mundo»²³³. Recordemos también que el cura que acude al inicio de la cinta a escuchar el relato de un hombre que ha osado ocupar el lugar de Dios, acaba siendo asesinado en *La venganza de Frankenstein*.

En esta segunda entrega se descubre el cuerpo del cura sin cabeza dentro de una tumba. Dicho cuerpo no se muestra en pantalla, hecho que explicaría por qué pasó la censura. Únicamente sabemos que se trata de una figura eclesiástica porque uno de los personajes que descubre el cuerpo exclama: «¡Es un cura! ¡Y sin cabeza!». Sin embargo, en este caso, no observamos al personaje decapitado. No se tienen noticias de que esta parte sufriera ningún corte, por lo que podemos pensar que, o bien se trató de una decisión propia de no incorporar esta imagen por parte de los productores de la Hammer, o bien en la revisión del guión en el proceso de posproducción se *aconsejó* su eliminación.

El constreñimiento de la censura en aspectos tan centrados en la representación explícita de las acciones, cegó a los representantes de la moral inglesa. Si bien, cabe hacer hincapié en la viabilidad comercial para comprender esta aceptación.

La BBFC volvió a clasificar este segundo filme “X” para su versión cinematográfica de 1958. Una de las secuencias sobre la cual se conoce la acción de este organismo es una en la que Frankenstein deja caer el cerebro de Karl de un recipiente a un tarro de fluido. Esta imagen fue incorporada en su versión en DVD de 2013 (Imagen 22).



Imagen 22: Fisher, Terence. (1958). *La venganza de Frankenstein* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Hammer Productions.

²³³ MEMBA (2007), *óp. cit.* pág. 118.

Otros temas comprometidos que trata la cinta son el chantaje, la venganza o la sensualidad de algunas escenas. El chantaje se plasma en figuras como la del Dr. Kleve, quien amenaza a Frankenstein con explicar quién es si no le acepta como discípulo²³⁴. Esta amenaza la observamos también en *La Maldición de Frankenstein*, donde Justine chantajeó al barón con explicar lo que estaba llevando a cabo en su laboratorio si no accedía a casarse con ella. En este caso, Justine acabó peor parada que el Dr. Kleve.

La venganza, algo impensable en las cintas de la Universal – a no ser que fuera *justificada* y contra el *malo* –, también aparece en *La venganza de Frankenstein*. Este jura que se vengará por haber sido encerrado y sentenciado a muerte, simplemente por haber creado a un hombre. Es significativo el título *La venganza de Frankenstein*, donde ya se intuye el carácter de la cinta.

La sensualidad-sexualidad vuelve a emerger en esta entrega, pero quizás de una manera algo más comedida. Así como en *La maldición de Frankenstein* observamos la escena en la que el barón y Justine se besan apasionadamente en secreto, aquí intuimos esta futura y próxima característica de la Hammer a través de la escena en la que el Dr. Stein examina a la hija de la condesa que acude a su consulta. Vera, al ver que va a utilizar el estetoscopio para auscultarla, le dice «antes siempre usaba la oreja», él responde: «y todavía la uso...pero esto amplía el sonido». Vera se queja de que está frío, y la madre insiste en que utilice la oreja. Bastante disgustado, como puede observarse en su rostro, Frankenstein pega su oreja al pecho de Vera.

Así como en *La maldición de Frankenstein* la BBFC prohibió la imagen del globo ocular, en *La venganza de Frankenstein* observamos una imagen similar (Imagen 23). El hecho que explica el por qué esta fue permitida y la otra eliminada lo encontramos en el aspecto sangriento de la primera. El hecho de no contar con unas pautas establecidas y juzgar de una manera un tanto arbitraria nos dificulta, en muchas ocasiones, su comprensión.



Imagen 23: Fisher, Terence. (1958). *La venganza de Frankenstein* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Hammer Productions.

5.2.2 Los 60: *La maldad de Frankenstein*, *Frankenstein creó a la mujer* y *El cerebro de Frankenstein*

La maldad de Frankenstein es, quizás, una de las cintas más *light* dedicada al barón. Este filme muestra una serie de correspondencias con la saga de la Universal que hace que se aleje

²³⁴ Recordemos que se encuentra en Carlsbrück camuflado bajo el nombre de Frank Stein.

ligeramente de las cintas precedentes del estudio inglés. Habría que recordar que fue dirigida por Freddie Francis, quien optó por dar una apariencia a la criatura que recordaba al monstruo de la Universal. Por no hablar de algunos detalles que también nos llevan a pensar en las primeras versiones de la productora americana, como es el caso de la ambientación del laboratorio del barón (Imagen 24).



Imagen 24: Francis, Freddie. (1964). *La venganza de Frankenstein* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Hammer Productions.

De este filme, que fue clasificado “X” por la BBFC en 1964 para su versión cinematográfica, únicamente se modificó la escena en que la criatura golpea contra la pared al burgomaestre. Las escenas donde la sangre se deja ver parecen haber sido tratadas con mucho decoro. No observamos ese *mostrar por mostrar* que observábamos en las primeras entregas. Si recordamos la escena inicial en la que Frankenstein intenta reanimar el corazón que sujeta en la mano, revelamos un interés por suavizar la acción al alternar esta imagen con una noria y un engranaje que echa chispas, al mismo tiempo que el sonido de esta última maquinaria acompaña el acto.

No será hasta finales de los años sesenta cuando, con *Frankenstein creó a la mujer* y *El cerebro de Frankenstein*, volvamos a ver al barón en todo su esplendor. La sangre volverá a ser protagonista, y la maldad volverá a aflorar en el personaje²³⁵. Recordemos que la última década de los años 50, junto con la de los 60, fue una época de liberalismo que destensó las cuerdas. La sociedad conservadora inglesa se encontraba inmersa en una crisis de valores y, a través de personajes como Frankenstein, se desafiaron las leyes sociales y religiosas. El barón Frankenstein pervirtió el orden, hizo que el espectador experimentara satisfacción al observar un personaje que estaba realizando algo prohibido. Drácula fue otra figura a través de la cual autores como Carlos Losilla explicaron este hecho: «el espectador ve en la figura vicaria del vampiro aquello que él se ve obligado a constreñir en lo inconsciente²³⁶».

Frankenstein creó a la mujer fue clasificada “X” para su versión cinematográfica en 1967, y cabe decir que aunque recibiera esta restrictiva clasificación, la cinta no sufrió ningún corte en el Reino Unido. Aun así el tratamiento de ciertos temas continuaba siendo bastante áspero. La venganza es uno de los temas que aquí aparecen: los tres jóvenes que se burlaron de Christina

²³⁵ Cabe señalar que en *La maldad de Frankenstein*, el director parece haberse desviado de las guías hammerianas de las películas precedentes y parece haberse acercado a los planteamientos de la Universal. La actuación de Zoltan – el hipnotizador que reanima a la criatura y la utiliza en beneficio propio – es castigada y evidenciada como un mal comportamiento a modo de advertencia, al estilo de la productora estadounidense.

²³⁶ LOSILLA (1993), *óp. cit.*, pág. 25.

y llevaron a Hans a la guillotina acabarán muertos. La crítica a la aristocracia se evidencia en esta película más que en ninguna otra. Este es uno de los primeros valores – junto al sagrado culto al señor – que se desmorona en los años 60²³⁷. Volvamos a recordar que acaban siendo asesinados: los buenos son los pobres, los malos...ellos.

El amor libre es otra de las enseñanzas de la nueva década. En esta cinta observamos a Hans y a Christina desnudos – bajo las sábanas – en la misma cama después de la cópula. El anticlericalismo queda reflejado del mismo modo aquí: los jóvenes no estaban casados y, por lo tanto, no estaban bendecidos por la Iglesia.

Por lo que respecta a la figura de la mujer, cabe decir que si bien es cierto que la Hammer se mantuvo conservadora en según qué aspectos – FRANKENSTEIN creó a la mujer –, fue bastante reformista en otros ya que, por ejemplo, le otorgó a la figura femenina más autoridad y poder del que tenía hasta el momento en la gran pantalla²³⁸. Todo ello tuvo que ver con el ambiente más permisivo en el que se gestaron los filmes de la Hammer.

A pesar de esto, la mujer siguió siendo víctima del deseo masculino tal y como podemos observar en *El cerebro de Frankenstein*. Esta cinta fue clasificada “X” después de sufrir varios cortes para su versión cinematográfica en 1969. Uno de los cortes que exigió la BBFC fue la escena de la violación de Ana por parte del barón. A pesar de la indignación de Peter Cushing y Veronica Carlson, la escena fue rodada. Carlson, la actriz que interpretó a Ana, explicó la angustia que le supuso este acontecimiento además de declarar lo siguiente: «¡Corten, ya no puedo rodar más!, llegó a gritar – Fisher – . Fue la primera vez que lo vi irse del rodaje²³⁹». La escena, que no estaba escrita en el guión de Bert Batt, fue incorporada debido a la insistencia de James Carreras en que el filme tuviera un mayor contenido sexual²⁴⁰. El escote, tal y como apunta Huckvale, fue un asunto distinto y, por lo tanto, permitido. Según Carreras, era un punto de venta asegurado²⁴¹.

5.2.3 Los 70: *El horror de Frankenstein y Frankenstein y el monstruo del Infierno*

La década de los setenta fue una época delicada para los productos de la Hammer. A pesar de haber recibido presión y críticas por parte de varios sectores de la sociedad – The Festival of Light y Lord Longford’s Committee on Pornography²⁴² – la productora inglesa insistía: más sangre y más violencia. Pero el cambio de gustos del público de mediados de los 70 hizo que la Hammer decayera. Aunque Jimmy Sangster ya intentara acercarse a esos nuevos espectadores en *El horror de Frankenstein* – incorporando a un joven Ralph Bates en el papel del barón para acercarse al público adolescente –, el desplome ya había empezado. En esta etapa el horror gótico pasó de moda hasta el punto de que *Frankenstein y el monstruo del Infierno*, la última

²³⁷ MEMBA (2007), *óp. cit.* pág. 158.

²³⁸ HUCKVALE, David: *Touchstones of Gothic Horror: A Film Genealogy of Eleven Motifs and Images*, McFarland & Company, Inc., North Carolina, 2010, pág. 91.

²³⁹ CORRAL (2003), *óp. cit.*, pág. 155.

²⁴⁰ VALLET (2013), *óp. cit.*, pág. 243.

²⁴¹ HUCKVALE (2010), *óp. cit.*, pág. 94.

²⁴² <http://www.bbfc.co.uk/education-resources/student-guide/bbfc-history/1970s> [consulta: 20 de enero de 2018]

cinta de la entrega, tuvo problemas para asegurar un distribuidor británico²⁴³. A pesar de haber sido rodada en los estudios de Elstree en 1972, esta no fue lanzada hasta 1974²⁴⁴. Las nuevas formas de horror cinematográfico que estaban surgiendo – el terror moderno –, hizo que la Hammer insistiera en este género únicamente dos veces más después del último fracaso de la saga²⁴⁵.

La entrega de Sangster fue clasificada “X” por la BBFC sin ningún corte para su versión cinematográfica. Sin embargo, *Frankenstein y el monstruo del Infierno* sufrió varias amputaciones. Una de ellas mostraba un cuerpo cayendo en una tumba y otra, el detalle de un cristal clavado en la garganta de uno de los personajes. Algunas de las escenas que tienen que ver con la operación de la criatura fueron incorporadas en la versión DVD de 2003. Una de las más conocidas es la que muestra al barón uniendo las venas de la mano de la criatura con los dientes (Imagen 25). Sin embargo, el plano que muestra la reinsertión del ojo sigue desaparecida. Únicamente vemos a Simon, su discípulo, acercando el ojo al hueco, pero la posición de la cámara hace que el detalle quede totalmente escondido tras la nariz de la criatura (Imagen 26).



Imágenes 25 y 26: Fisher, Terence. (1974). *Frankenstein y el monstruo del Infierno* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Hammer Productions.

6. ADAPTACIONES LIBRES

La adaptación, como parte de la historia del cine, ha existido prácticamente desde sus orígenes. Los guionistas no sólo se sirven de guiones originales, sino que también basan sus películas en textos literarios (Novela y teatro son los géneros más adaptados). La razones para que se adopte esta práctica son diversas: necesidad de historias, garantía de éxito comercial, recreación de mitos y obras emblemáticas, etc. Aun así, cabe aclarar que existen varios tipos de adaptaciones (Adaptación como ilustración, adaptación como transposición, adaptación como interpretación...), de entre las cuales nosotros nos centraremos en la llamada adaptación libre. Según José Luis Sánchez Noriega, la adaptación – a secas – puede definirse como un proceso por el que la narración de una historia – expresada en forma de texto literario – deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura, en otro relato muy similar

²⁴³ HUTCHINGS (2001), *óp. cit.*, pág. 11.

²⁴⁴ En 1967 se realizó un cambio de emplazamiento de los estudios de la Hammer de Bray a Elstree.

²⁴⁵ *The Legend of the Seven Golden Vampires* (Kung-Fu contra los 7 vampiros de oro, 1974), de Roy Ward Baker y Chang Cheh; y *To the Devil...a Daughter* (La monja poseída, 1976), de Peter Skyes.

expresado en forma de texto fílmico²⁴⁶. En el caso de la adaptación libre, esta forma de expresar el texto literario en texto fílmico, ofrece un menor grado de fidelidad a la obra literaria, primando las posibilidades o condiciones propias del dispositivo cinematográfico. Normalmente, el cineasta marca su distancia respecto al relato original, y en el filme indica «inspirado en...» o «basado libremente en...». Aspectos como la comercialidad, la extensión y naturaleza del relato o la recreación de mitos literarios, entre otros, suelen ser los motivos por los que se opta por este tipo de adaptación.

6. 1. Texto literario vs texto fílmico

La fidelidad del texto fílmico respecto al texto literario será objeto de nuestro análisis en este capítulo. Tanto la saga de la Universal como la de la Hammer adaptan libremente el texto de Shelley, modificando el argumento y transformando las acciones y los personajes. Aunque parte de la historia narrada en imágenes coincida con algunos pasajes de la novela, cabe decir que tanto los guionistas de la Universal como los de la Hammer se ocuparon de reelaborar la trama de *Frankenstein o el moderno Prometeo*. A continuación comentaremos las convergencias y las divergencias entre los filmes y la novela.

6. 1. 1. Shelley – Whale

El doctor Frankenstein es, como ya hemos comentado, la primera película de la saga y, quizás por ello, una de las más fieles en cuanto a representación de ciertos pasajes. Entre las razones que explicarían esta mayor coincidencia respecto al texto de Shelley, deberíamos señalar la falta de referentes fílmicos anteriores. El hecho de no contar con modelos visuales – y argumentales – sobre los cuales basarse²⁴⁷, favorece un mayor grado de fidelidad respecto al texto literario. Cabe decir también que el hecho de que *El doctor Frankenstein* sea uno de los primeros filmes dedicados al doctor y a su criatura contribuye también a crear un modelo para las posteriores adaptaciones. El argumento no es exactamente el mismo, pero sí que gira entorno a la misma idea que la novela²⁴⁸: la creación de una criatura a partir de trozos de cadáveres, su despertar a la vida, su prejuicioso rechazo y la imposibilidad de controlar sus actos, ejecutados a raíz de dicho desprecio.

La novela, del mismo modo que las películas de Whale, se inicia con una presentación de lo que nos vamos a encontrar en sus páginas. Las cartas de Robert Walton a su hermana serían el equivalente a la presentación de Edward van Sloan, en este filme, o del prólogo de la Villa Diodati, en *La novia de Frankenstein*. El lector es puesto en situación y predispuesto a introducirse en la historia. En ambos textos – literario y fílmico – alguien ajeno a la historia, nos introduce poco a poco en ella.

Un aspecto importante en la novela y que se remarca en la película es el amor. A pesar de tratarse de un filme de terror, Whale hace hincapié en la relación amorosa entre Henry y

²⁴⁶ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación, Ediciones Paidós, Barcelona, 2000, pág.47.

²⁴⁷ A excepción del filme de J. Searle Dawley.

²⁴⁸ No olvidemos que el guión de esta primera entrega se basa en una adaptación teatral de Peggy Webling.

Elizabeth. Este aspecto podría obviarse en una película de un género como este pero, posiblemente influenciado por el ya analizado Código de Producción, el guionista parece no querer romper con el gusto típico de la época²⁴⁹. El tema del casamiento, la preocupación de Elizabeth por su amado, el ataque del monstruo hacia aquello que verdaderamente le importa a Henry...son aspectos que se relacionan directamente con la obra de Shelley. Aun así, hay ciertos puntos de no coincidencia como es la muerte-asesinato de Elizabeth en su noche de bodas. Tampoco se hace referencia en el filme a la relación familiar entre ambos²⁵⁰. En *El doctor Frankenstein* no se hace referencia a ello²⁵¹. El ya mencionado trío amoroso entre Henry, Victor y Elizabeth también es algo creado por la Universal. En ningún momento se hace alusión a ninguna tercera persona que pretenda a Elizabeth. Sin embargo, sí que se insinúa la posibilidad de que Henry tenga una amante. El padre de Henry llega a pensar que su hijo tiene una historia amorosa paralela, y que esta es la verdadera razón por la que está tan ausente. En la novela se plantea lo mismo. El padre cree que hay otra mujer y, además, le pregunta directamente a Victor²⁵². En *La novia de Frankenstein* el amor, aunque en menor grado, sigue siendo protagonista. Elizabeth es secuestrada por el monstruo para que Henry cumpla con su deseo: crear una compañera para él. Este mismo chantaje, que demuestra el sentimiento del doctor, es utilizado por la criatura también en la obra de Shelley. En las cintas posteriores – de Rowland V. Lee y Erle C. Kenton – el amor deja de ser tan importante. Hay referencias al matrimonio y a la vida en común, pero ya no es objeto de momentos clave como en estas dos ocasiones. En *La sombra de Frankenstein*, por ejemplo, ya no es el personaje de la mujer el utilizado para generar este momento de tensión, sino el hijo del doctor Ludwig Frankenstein. Cabe comentar en este punto la importancia del hecho del chantaje, tanto en la película como en la novela. El momento en que se produce la amenaza más importante de la novela es cuando el monstruo persigue a Victor para que cree a su compañera – creación que, por otra parte, nunca se llegó a llevar a cabo en las páginas de *Frankenstein o el moderno Prometeo* –; en el filme, aparte de este mismo calco, también se producen otro tipo de chantajes. En *El fantasma de Frankenstein Ygor* le exige a Frankenstein – hijo – que libere al monstruo de la cárcel a riesgo de explicar quién es.

La maldición del monstruo es otro aspecto importante. En la novela parece haber recaído sobre el doctor, y sobre el monstruo mismo. Sobre el primero por haber creado una abominación tan horrible y haberse convertido, por ello, en un asesino; y sobre el segundo por haber cobrado vida a partir de un ensamblaje de cuerpos muertos y no recibir más que desprecios, golpes y feas palabras. En las siguientes entregas, el odio y la maldición se extienden del monstruo al hijo, en la tercera cinta; y al pueblo, en la cuarta. Así, si *La sombra de Frankenstein* el hijo del doctor, muerto hace años, recibe el rechazo de parte del pueblo por el hecho de pertenecer a la familia Frankenstein, en *El fantasma de Frankenstein* el pueblo

²⁴⁹ Recordemos que los filmes de los años treinta eran productos estandarizados, por lo que los temas a tratar venían dados.

²⁵⁰ Según la novela, son primos. La madre de Frankenstein adoptó a Elizabeth de pequeña y vivían juntos.

²⁵¹ No será hasta *The Curse of Frankenstein* (La maldición de Frankenstein, 1957), de Terence Fisher cuando se refleje este hecho en un filme frankensteiniano.

²⁵² Debemos recordar el baile de nombres que se produce respecto al doctor Frankenstein en la Universal a causa de la adaptación teatral de Peggy Webling. Cuando nos referimos a Henry en los filmes del estudio estadounidense, nos estamos refiriendo al Victor Frankenstein de la novela. El hecho de que su amigo fílmico se llame Victor no hace más que complicar las cosas.

entero genera cierta reticencia a su visita por el hecho de estar maldito por la leyenda del monstruo.

Otros aspectos, importantes en la novela, son modificados en la gran pantalla. Uno de ellos es la forma en que se da vida al monstruo. A pesar de que Mary Shelley no expresó los detalles que hacían que el monstruo cobrara vida²⁵³, Whale se tomó la libertad – como ya lo hizo J. Searle Dawley una década atrás – de recrear minuciosamente el momento en que la criatura se despertaba a la vida. En *El doctor Frankenstein*, el cuerpo del monstruo es elevado hasta la parte alta de la torre del laboratorio, donde espera la caída de un rayo para animarlo. Esta referencia a la chispa de la vida es reinterpretada por Whale a través del poder del rayo, de la naturaleza por encima de todo, a pesar de estar trabajando con ciencia²⁵⁴. Sin embargo, cuando en la novela se hace referencia al rayo, no es como elemento generador de vida, sino de muerte. Frankenstein explica una experiencia de juventud, mediante la cual observó cómo un rayo pulverizaba un árbol ante sus ojos. Esta energía ha sido tergiversada en *El doctor Frankenstein* y aceptada por varios guionistas y directores posteriores. Sobre la creación del monstruo, cabe comentar el recelo con el que guardaba su experimento el doctor Frankenstein de la novela. En cambio, el Frankenstein cinematográfico, orgulloso de ello, expone su creación ante una serie de espectadores: Elizabeth, Victor, el profesor Waldman y su ayudante Fritz. La aparición de la figura del ayudante es nueva, algo ideado por la cinematografía frankensteiniana. Whale inicia la tradición de asignarle un ayudante al barón y, desde entonces, Frankenstein siempre opera en pareja²⁵⁵.

Otro de los aspectos a comentar, quizá el más importante, es el tratamiento de los personajes. Dejando aparte a los personajes secundarios, nos centraremos en los dos protagonistas. Tanto el personaje del barón como el del monstruo se ajustan correctamente a su papel dentro de la novela. Henry es un científico obsesionado por la ciencia y por su deseo de crear vida. No se le conoce más que a través de sus actividades científicas. Es cierto que a través de la novela tenemos más detalles de su carácter y personalidad. Recordemos los constantes comentarios de su observación de la naturaleza, sus comentarios acerca de la vida, o la constante culpa a la que hace referencia. En las cintas de la Universal, pero, todo gira en torno a su experimento. Del mismo modo preocupado, Henry se muestra como un ser bondadoso. Las consecuencias de querer jugar con el fuego de los dioses han sido horribles y el convencimiento de que ha sido castigado por ello le atormenta. No intenta más que arreglarlo. Tanto en la novela como en *El doctor Frankenstein*, el doctor finalmente opta por la venganza, por acabar con el monstruo a pesar de haber dudado de si acabar o no con él momentos antes²⁵⁶.

²⁵³ «Una lúgubre noche de noviembre vi coronados mis esfuerzos. Con una ansiedad casi rayana en la agonía, reuní a mi alrededor los instrumentos de infundir la chispa vital al ser inerte que yacía ante mí» (SHELLEY, 2017, pág. 105).

²⁵⁴ La importancia de un elemento tan potente de la naturaleza como es el rayo ha sido utilizada a lo largo de la historia del cine como generador de consecuencias que van desde el viaje en el tiempo, en *Back to the Future* (Regreso al futuro, 1985), de Robert Zemeckis; hasta la desaparición de un cuerpo en medio de una tormenta eléctrica en *Powder* (Pura energía, 1995), de Victor Salva.

²⁵⁵ Existe alguna excepción, como la encontrada en *Mary Shelley's Frankenstein* (Frankenstein de Mary Shelley, 1994), de Kenneth Branagh. Este filme es el más fiel a la novela hasta la fecha.

²⁵⁶ El profesor Waldman le convenció de que había que acabar con él. El personaje del profesor Waldman aparece también en la novela. De entre sus profesores de Universidad, éste es con el que mejor relación guarda. También se refleja en el filme.

El otro gran protagonista, el monstruo, resulta fiel a su personaje novelístico. Esta fidelidad se expande también a lo físico. En la novela, Shelley lo describe como un personaje feo, monstruoso²⁵⁷. Karloff recrea a este ser con un aspecto desagradable, aunque tierno en ocasiones debido a su actuación. Tanto el personaje fílmico como el novelístico nos inspiran pena. A pesar de los crímenes cometidos, podemos llegar a entender sus actuaciones. La empatía nos hace ponernos de su lado. Sin embargo, a medida que la saga avanza, retrocedemos en nuestra posición. A pesar de haber recibido alguna que otra lección sobre la vida – recordemos la escena en casa del anciano ciego –, la criatura ejecuta una serie de asesinatos para los que ya no hay justificación que nos haga ver por qué ha sido empujado a ello. Sobre su aprendizaje, cabe decir que el monstruo aprende solo en la novela²⁵⁸: se esconde tras una pared de tablonos de madera dentro de una casa a la que llega por casualidad, y observa a sus habitantes. Aprende el lenguaje, las costumbres y conocimientos intelectuales básicamente a través de su observación, ya que no se genera ningún contacto directo en ninguna ocasión. En *La novia de Frankenstein* es el anciano ciego el que le enseña algunas palabras y alguna que otra lección de aquello que es bueno o malo. Este personaje es sacado de la novela. Está inspirado en el anciano De Lacey, el padre de la familia a la que observa el monstruo. En realidad, la criatura siempre ha sido un títere; tanto en el papel como en la pantalla. En *El doctor Frankenstein* es manipulado por el propio doctor; en *La novia de Frankenstein*, por el doctor Pretorius, y en las dos siguientes por Ygor. En *Frankenstein o el moderno Prometeo*, el monstruo acaba rompiendo esas cadenas y actuando libre y atrozmente, cosa que no acaba de hacer en ninguno de estos filmes. A pesar de actuar impulsivamente, no lo hace nunca de una manera premeditada como sí lo hace en la novela. El monstruo cinematográfico no piensa, el literario sí. Y actúa en consecuencia.

6. 1. 2. Shelley – Fisher

Al igual que la Universal, la Hammer se ocupó de realizar adaptaciones libres del mito de Frankenstein. El grado de libertad en el caso de la productora inglesa es mucho más elevado que el de la Universal. Sus licencias no son sólo argumentales, sino que Fisher y, sobre todo Sangster, van más allá y optan por invertir los papeles protagonistas. La alteración de la naturaleza de los personajes es quizás el aspecto más importante de esta saga, pero sobre ello hablaremos a medida que avance nuestro discurso.

En *The Curse of Frankenstein*, de Terence Fisher volvemos a observar el recurso ya utilizado por Whale en sus dos primeros filmes y que se relaciona directamente con las cartas de Walton: un personaje nos introduce en la historia. En este caso es el propio barón quien, a modo de *flashback*, nos explica lo ocurrido. Este filme, a diferencia de los de la Universal, hace

²⁵⁷ «¡Ah! No había mortal capaz de soportar el horror de aquel semblante. Una momia a la que dotaran nuevamente de animación no podía ser tan espantosa como aquel desdichado. Yo lo había observado atentamente durante el tiempo que estuvo sin terminar; entonces era feo; pero cuando los músculos y las articulaciones adquirieron movimiento, se convirtió en un ser que ni el propio Dante habría podido imaginar» (SHELLEY, 2017, pág. 107).

²⁵⁸ Lo llamamos «monstruo» o «criatura» porque no tiene nombre, ni en la novela ni en el cine. A pesar de ello, cabe decir que ha sido conocido como Frankenstein durante mucho tiempo debido a un malentendido generado por un cartel de la primera película de Whale.

referencia a su infancia, a su familia y a sus primeros intereses. En este sentido, la correspondencia con la novela es bastante fiel. A medida que la cinta avanza, observamos que Fisher se desvincula del texto literario casi por completo. Varios apuntes visuales nos remiten a Shelley, pero estas referencias son mínimas; como por ejemplo la aparición del anciano ciego en el bosque. En general los filmes de la Hammer dedicados al doctor y a su creación no son más que pretextos para exhibir todo su potencial violento y sangriento, por no hablar de su distinguido erotismo. Lo mismo que harían con los filmes dedicados al resto de monstruos de la Universal.

Al inicio de la cinta observamos la aparición de una figura ya mencionada anteriormente: el ayudante. En este caso se trata de Paul Krempe, el tutor que acompañó al Frankenstein de Fisher desde su juventud. Por primera vez el ayudante guarda una correspondencia intelectual con el doctor. Hasta ahora los ayudantes de Frankenstein eran simples y bobos personajes que sólo servían para cargar cuerpos, conseguir corazones y obedecer órdenes. Krempe, sin embargo, conoce el mundo de la ciencia y colabora estrechamente con el doctor. En el primer experimento mostrado en pantalla, observamos cómo reviven a un perro. En clara alusión al primer filme de la Universal, Cushing exclama: «¡Vive, Paul! ¡Está vivo!»²⁵⁹. El método para insuflar vida vuelve a estar detallado en este caso. La Hammer despertará a sus monstruos a través de una especie de líquido vital que absorben los cuerpos colocados dentro de una urna. A medida que el filme avanza, Krempe se da cuenta de la peligrosa ambición de Frankenstein. Éste le confiesa su deseo por crear vida y su deseo de realizar este nuevo experimento con su ayuda. Krempe, sin embargo, se niega. Cree que es un ataque a la naturaleza, aunque finalmente acepta. La razón de la permanencia de Krempe al lado del doctor no es otra que Elizabeth. De nuevo se introduce aquí el tema amoroso. A diferencia del Frankenstein literario, el fílmico de la Hammer descuida a su prometida. Incluso la engaña con Justine, la criada. Los juegos amorosos son característicos de la Hammer. La imagen del doctor es totalmente opuesta a la expuesta en las páginas de Shelley también en este sentido.

Para la creación del monstruo, como si de una receta culinaria se tratara, Frankenstein realiza una selección exquisita de las diferentes partes del cuerpo (las manos de un artista, el cerebro de un sabio...). La selección del cerebro es especialmente delatadora del carácter que va a adquirir el doctor Frankenstein en esta saga. Para conseguir su intelectual cerebro, asesina al profesor Bernstein lanzándolo piso abajo mientras éste observa el cuadro de Rembrandt, *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* (1632). La escena en la que el doctor intenta trasplantarle al monstruo el cerebro de Bernstein es fundamental para entender lo que sucederá a continuación. De la misma manera que la Universal, la Hammer – haciendo uso de inventiva, pues nada de esto es explicado en la novela de Shelley – justifica los impulsos del monstruo a partir de un percance ocurrido con el cerebro elegido. En el caso de la Universal, Fritz roba un cerebro de la clase del profesor Waldman pero al cogerlo un trueno le asusta y éste cae al suelo. No le queda más opción que coger el cerebro «anormal», que resultará ser de un criminal. En el caso de *La maldición de Frankenstein*, Krempe irrumpe en el laboratorio durante la operación y, en medio del forcejeo, el cerebro cae al suelo quedando dañado.

²⁵⁹ Esta famosa frase se repitió en todos los filmes del estudio estadounidense a excepción de en *El fantasma de Frankenstein*. Debemos recordar la clara influencia de los filmes de la Universal en las cintas hammerianas.

Cuando el monstruo despierta, su reacción inmediata es la de acabar con el doctor. El monstruo – cubierto de vendas y recordándonos en este sentido a *La novia de Frankenstein* (Imágenes 27 y 28) –, se descubre la cara – siendo su aspecto totalmente diferente al de Elsa Lanchester – y se abalanza sobre el doctor como si de un animal se tratase. A diferencia de la novela, y de la saga de la Universal, el monstruo de la Hammer es incontrolable por naturaleza. Su protagonismo no es el mismo que el que observábamos en los años 30-40. El monstruo es la excusa para que el doctor lleve a cabo crímenes atroces y la productora pueda lucir sus recursos expresivos y forzar los límites de lo asumible.



Imágenes 27 y 28: Fisher, Terence. (1957). *La maldición de Frankenstein* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Hammer Productions / Whale, James. (1935). *La novia de Frankenstein* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Otra escena que nos muestra la maldad del barón es cuando Justine intenta chantajearlo. Le pide que esté con ella, o contará lo que está haciendo en su laboratorio. Frankenstein, sin pensarlo, opta por vengarse encerrándola en la habitación junto a la *bestia*. La escena del anciano ciego es igual de turbadora. Cuando el monstruo se encuentra con este personaje, a diferencia de lo que ocurre en la novela y en *La novia de Frankenstein*, lo acaba matando en presencia de su nieto, sin piedad. El monstruo escapa tras sus crímenes, igual que sucede en el texto literario y en el fílmico de la Universal. El doctor Frankenstein coincide con su referente literario en este caso, y arremete contra el monstruo. No duda en ejecutar su acción – un disparo – en este caso. Después de muerto, Frankenstein lo traslada a su laboratorio sin que nadie lo sepa, y lo revive para finalmente volver a asesinarlo con la mala suerte de que una de las balas alcanza a Elizabeth. Este hecho es el que nos devuelve al inicio de la película, cuando el barón se encuentra en una celda y nos narra todo lo explicado anteriormente. Al final del filme vuelve a aparecer Krempe, llamado para prestar declaración. Éste, deseoso de que el barón acabe sus días en la cárcel para acabar con el problema de su enfermiza obsesión y, de paso, quedarse con Elizabeth, declara que no sabe nada de la historia que está explicando. Pero su maldad le ayudará a librarse del cadalso en la siguiente entrega. Es este aspecto, la perversidad del doctor, es clave y diferenciador respecto al Frankenstein de Shelley. En todos y cada uno de los filmes de la Hammer, Frankenstein se ocupa de ejecutar crímenes a través de su creación. No duda en ningún momento de acabar con la vida de nadie.

En defensa de la fidelidad de la Hammer hacia la novela de Shelley, podemos comentar el hecho de que – a diferencia de la Universal – sitúe la narración visual de su primer filme en el ambiente victoriano al que hace referencia la novela. En el caso de las siguientes entregas, el barón se desplaza por diferentes regiones de la geografía europea.

En Frankenstein Created Woman (Frankenstein creó a la mujer, 1967), de Terence Fisher volvemos a observar un tema que parece relacionado con la novela. Pero simplemente lo relacionamos con ella por el hecho de crear una mujer, ya que el motivo de su creación no es otro que transmigrar el alma de Hans, el enamorado de Christine (el cuerpo continente). Los experimentos de guión van mucho más allá de la imaginación de Shelley. La transmigración de almas, el transplante del propio cerebro del barón en un nuevo cuerpo (el barón acaba siendo un experimento en sí mismo) y otras operaciones varias, distan bastante de la idea original de la autora de *Frankenstein o el moderno Prometeo*. El resto de filmes se basan en una serie de argumentos que nada tienen que ver con Shelley, ni siquiera con la Universal. *La maldición de Frankenstein* es, pues, la más fiel dentro de la *infidelidad* de la Hammer. El resto persiste en la maldad del barón y en una serie de argumentos para los que predisponer al monstruo y a su creador. Estas criaturas, adoptadas por la Hammer, son la excusa perfecta para exhibir sangre, violencia y erotismo.

6. CONCLUSIÓN

Habiendo concluido el estudio y observando que el resultado es un trabajo que se ha apoyado en cuatro puntales básicos: terror, Frankenstein, adaptaciones libres y censura, cabe hacer una serie de reflexiones.

La aparición del género de terror, propiamente dicho, se da en el Hollywood de los años 30. Si bien es cierto que algunos autores como Juan Andrés Pedrero Santos o cineastas como Stephen King han apuntado a periodos de posguerra o a crisis económicas como causas lógicas de la aparición del género, cabe decir que hemos llegado al entendimiento de que la razón de este éxito se ha de buscar en otro aspecto como es la aparición del sonido. Este nuevo recurso propició que el terror surgiera con fuerza. Del mismo modo que pasó años más tarde con el color y el resurgimiento del género por parte de la Hammer, el sonido fue clave en este brotar inesperado que originó un producto nuevo. Es cierto que existieron películas vinculadas al terror ya en las décadas anteriores, pero este no se asentó como género hasta que la Universal estandarizó su producción con sus *Classic Monsters*. La aparición de nuevos aspectos que facilitaban la finalidad de los filmes de terror contribuyó al éxito de esta clase de cine. En el caso concreto de la saga de la Universal hay que tener en cuenta no sólo la música de compositores como Franz Waxman – que se encargó de ambientar musicalmente *La novia de Frankenstein* –, sino también el sonido sincronizado que permitió a Whale acentuar el efecto de miedo a través de ejemplos tan concretos como el gruñido de Karloff o los diálogos que nos indicaban que algo espeluznante iba a ocurrir.

Como acabamos de comentar, el color fue el aspecto que reanimó el género tras un letargo de aproximadamente quince años. Si el sonido ayudó a un sentido que se encontraba de algún modo *excluido* – el oído – a incorporarse en el relato fílmico, el color hizo lo propio con la vista. Si bien es cierto que la vista tampoco se encontraba totalmente excluida de esta contemplación, la viveza de los colores enriqueció su visión. Después de años de blanco y negro, el color apareció en la gran pantalla. La Hammer, del mismo modo que la Universal hizo con el sonido, supo aprovechar este aspecto – visual, en este caso – para acrecentar las sensaciones del espectador y conseguir incrementar el propósito de los filmes de terror. El rojo

de la sangre de la Hammer fue lo que el sonido para las primeras cintas de terror, en este caso las de la Universal.

Con el cine de terror de los años 30 surgieron los monstruos. Esta figura resultó clave ya que sobre él se proyectó la idea del doble. Gracias a ella el director o guionista podía plantear temas delicados y reflejar sentimientos que el espectador guardaba – o consideraba más oportuno guardar – en el subconsciente. La criatura creada por el doctor Frankenstein fue clave en este aspecto en el caso de la Universal. Los crímenes parecen quedar justificados, únicamente por ser perpetrados por la figura del monstruo. Las acciones que lleva a cabo el personaje del doctor Frankenstein hacen, de igual manera, que nos planteemos ciertas cuestiones morales. En el caso de la Hammer, donde el criminal es el barón, los papeles de conducta han cambiado pero, aun así, el sentimiento despertado en el espectador no varía.

Con la figura del monstruo-doble enlaza el siguiente aspecto. La consideración de la responsabilidad social del cineasta y la aceptación del cine como medio de comunicación desde sus orígenes, ha hecho que este haya sido presionado a *dejar participar* a alguien más en la elaboración del guión. La capacidad del cine de no sólo entretener, sino de formar y educar, hizo que desde sus orígenes sufriera numerosas críticas y que, incluso, fuera censurado. La censura – unas veces más estricta, y otras más permisiva –, intentó controlar la producción cinematográfica casi desde sus inicios. Como ya hemos comentado en la introducción, el cine es reflejo de la sociedad en la cual se crea y cabe decir que, a pesar de las imposiciones (códigos de censura); los gustos y la demanda del público de la época intercedían de igual modo en las necesidades del guión. A pesar de que este medio de comunicación haya bebido de la sociedad en la que ha sido creado, también ha sido capaz de crear modelos de conducta. Es también por este motivo que el papel de los sectores más conservadores de cada época han intentado controlar su papel. El Código Hays en el caso estadounidense, influyó en los filmes de la Universal hasta tal punto que los guiones se redirigían a partir de las observaciones y recomendaciones de los censores. En el caso del Código Hays, cabe decir que más que prohibir, este trataba de ofrecer ejemplos de conducta. Aun así, cabe decir que el hecho de que el género de terror fuera algo relativamente nuevo, hizo que su control no fuera tan fácil. A pesar de ello, los filmes de la Universal no se escaparon de la tijera.

Una de las cuestiones más importantes que este trabajo ha hecho que me plantee ha sido hasta qué punto han sido libres los directores y guionistas a la hora de crear una película. Condicionadas en mayor o en menor grado por la censura, los filmes no sólo se encontraban supeditados a este aspecto sino que la industria cinematográfica siempre ha contado con un conjunto de condicionantes que han tensado y destensado la cuerda. Aunque en algunos casos parezca que la censura ha tenido la última palabra, esto puede ser cuestionado. A pesar de la ínfima libertad de directores y guionistas, estos utilizaron el ingenio para esquivar tanto los temas espinosos como sus críticas – a la sociedad en la que vivían – menos evidentes. James Whale supo camuflar mensajes que hubieran resultado comprometedores de haberlos tratado abiertamente, y la Hammer supo negociar con un órgano censor que tampoco necesitó mucho para aceptar los trueques. Y es que las arcas hablaban por sí solas en ambos casos. Los filmes de la Universal quedaron atrás. Era otra época, otro lugar. La fórmula se agotó y la nueva, encontrada por la Hammer, parecía tener éxito. ¿Por qué atarla y censurarla, entonces?

Resulta curioso que este año coincida con el bicentenario de *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Después de doscientos años, el personaje creado por Shelley continua siendo rentable. Si esto es así es debido a la capacidad de directores y guionistas de adaptar la novela de la joven londinense. La Universal retrató fílmicamente a un doctor Frankenstein comedido y a una criatura impulsiva que actuaba por la ley de *acción-reacción*. En el caso de la Hammer, el barón era un ser malvado que utilizaba a su creación como verdugo personal en numerosos filmes. Las variaciones del guión de ambas sagas respecto al relato novelístico eran significativas. Otra de las conclusiones a la que hemos llegado es que pocas adaptaciones cinematográficas han sido fieles a la novela a lo largo de la historia del cine. No sólo la Universal y la Hammer se desvincularon de la obra de Shelley. En casi todos los casos, Frankenstein es un títere en manos de los cineastas, guiado y articulado únicamente para satisfacer las necesidades de los guiones elaborados para sus adaptaciones libres. Las adaptaciones siempre han sido *adaptadas* al gusto y necesidades del tiempo en el que fueron creadas.

A pesar de ser una figura tan exprimida a lo largo de la historia del cine, apenas encontramos estudios comparativos sobre filmes dedicados a Frankenstein. En la bibliografía que se cita a continuación se hacen algunas referencias puntuales a comparaciones entre el Frankenstein de la Universal y el de la Hammer, pero no se ha encontrado ningún estudio específico sobre el tema. El libro *Cien años de Frankenstein* (1995) de Julio Castelló sería el que más se aproximaría a dicho estudio en este aspecto.

Para acabar, haré referencia a una conclusión de carácter individual. Las horas dedicadas en bibliotecas y delante del ordenador, la investigación y el aprendizaje que este estudio ha supuesto para mí, han hecho que acabe gratamente satisfecha. Si bien es cierto que no he podido dedicarle el tiempo que hubiera deseado, he de decir que – aun después de haber pospuesto el trabajo el año pasado por motivos personales –, el resultado me ha enriquecido tanto a nivel personal como a nivel de contenidos. He de decir que he disfrutado con cada visionado de película, y que he aprendido con cada página leída. Este estudio me ha hecho aprender sobre historia del cine y sobre una figura literaria por la que había mostrado interés pero nunca había trabajado. El presente trabajo me ha ayudado a comprender mejor la figura de Frankenstein, y la de la criatura a la que, por cierto, no volveré a llamar monstruo.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. *Historia general del cine. Vol. VIII. Estados Unidos (1932-1955)*. Madrid: Catedra, 1996.
- AA. VV. *It Came From the 1950s!: Popular Culture, Popular Anxieties*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- ALDGATE, Anthony. *Censorship and the Permissive Society. British Cinema & Theatre 1955-1965*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- AGUILERA, Christian [et al.]. *Historia del cine británico*. Madrid: T&B Editores, 2013.
- ALSINA THEVENET, Homero. *Censura y otras presiones sobre el cine*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1972.
- ALTMAN, Rick. El ruido, la música, el silencio. En: BRUNETTA, Gian Piero (dir.). *Historia mundial del cine I. Estados Unidos I*. Madrid: Akal, 2011, p. 317-333.
- ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- AUGROS, Joël. *El dinero de Hollywood. Financiación, producción, distribución y nuevos mercados*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.
- BENSHOFF, Harry M. *A Companion to the Horror Film*. West Sussex: Wiley Blackwell, 2017.
- BLACK, Gregory D. *La cruzada contra el cine (1940 – 1975)*. Madrid: Cambridge University Press, 1999.
- BLACK, Gregory D. *Hollywood censurado*. Madrid: Akal, 2012.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Historia mundial del cine*. Madrid: Akal, cop., 2011.
- CASTELLÓ, Julio. *Cien años de Frankenstein*. Barcelona: Royal Books, S. L., 1995.
- COMA, Javier. *El esplendor y el éxtasis. Historia del cine americano /2 (1930 – 1960)*. Barcelona: Laertes, 1993.
- CORRAL, Juan Manuel. *Christopher Lee. Más allá del cine de terror*. Madrid: T&B Editores, 2013.
- CORRAL, Juan Manuel. *Christopher Lee & Peter Cushing. Los caballeros del terror británico*. Madrid: T&B Editores, 2008.
- CORRAL, Juan M. *Hammer. La casa del terror*. Madrid: Calamar Ediciones, 2003.
- CORRAL, Juan Manuel. *Hammer Films. El sabor del miedo*. Madrid: Editorial Líneas Paralelas, 2015.
- CORRAL, Juan Manuel. *Peter Cushing. El barón de la interpretación*. Madrid: T&B Editores, 2013.

- CORTIJO, Javier. *Boris Karloff. El aristócrata del terror*. Madrid: T&B Editores, 2000.
- DIXON, Wheeler W. *The Charm of Evil: The Life and Films of Terence Fisher*. Londres: Scarecrow, 1991.
- FERRARI, Andrea. *Il cinema dei mostri*. Milán: Mondadori, 2003.
- GONZÁLEZ, Palmira. *El cinema mut*. Barcelona: Editorial UOC, 2006.
- GULLO, Christopher. *In All Sincerity, Peter Cushing*. USA: Xlibris, 2004.
- HEARN, Marcus y BARNES, Alan. *The Hammer Story: the authorised history of Hammer Films*. London: Titan Books, 1997.
- HUCKVALE, David. *Touchstones of Gothic Horror: A Film Genealogy of Eleven Motifs and Images*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2010.
- HUNTER, Jack. *House of Horror. The Complete Hammer Films Story*. London: Creation books, 1996.
- HUTCHINGS, Peter. American Vampires in Britain: Richard Matheson's *I Am Legend* and Hammer's *The Night Creatures*. En: NORTH, Dan (ed.). *Sights Unseen: Unfinished British Films*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 53-71.
- HUTCHINGS, Peter. *Hammer and Beyond: The British Horror Film*. Manchester: Manchester University Press, 1993.
- HUTCHINGS, Peter. *Terence Fisher*. Manchester: Manchester University Press, 2001.
- HUTCHINGS, Peter. *The Horror Film*. New York: Routledge, 2013.
- HUTCHINSON, Tom. *Horror & fantasy in the cinema*. London: Studio Vista, 1974.
- JACOBS, Stephen. *Boris Karloff. More than a monster. The authorised biography*. Sheffield: Tomahawk Press, 2011.
- JULLIER, Laurent. *El sonido en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2007.
- KOSZARSKI, Richard. El cine de los años veinte. En: BRUNETTA, Gian Piero (dir.). *Historia mundial del cine I. Estados Unidos I*. Madrid: Akal, 2011, p. 335-360.
- LEACH, Jim. *British Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- LEGGETT, Paul. *Terence Fisher: Horror, Myth and Religion*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2002.
- LEUTRAT, Jean-Louis. *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine*. Valencia: Ediciones de la mirada, 1995.
- LOSILLA, Carlos. *El cine de terror: una introducción*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

- LOSILLA, Carlos. Tecnología y estética. La implantación del color, los nuevos formatos y el sonido. En: AA. VV. *Historia general del cine. Vol. VIII. Estados Unidos (1932-1955)*. Madrid: Catedra, 1996, p. 207-224..
- MALTBY, Richard. La censura y el Código de Producción. En: AA. VV. *Historia general del cine. Vol. VIII. Estados Unidos (1932-1955)*. Madrid: Catedra, 1996, p. 175-205.
- MATTHEWS JR., Melvin E. *Fear Itself: Horror on Screen and in Reality during the Depression and World War II*. North Carolina: McFarland and Company, Inc., 2009.
- MEIKLE, Denis. *A History of Horrors. The rise and fall of the House of Hammer*. London: Scarecrow, 1996.
- MEMBA, Javier. *La Hammer. Su historia, sus películas, sus mitos*. Madrid: T&B Editores, 2007.
- MORDDEN, Ethan. *Los estudios de Hollywood*. Madrid: Torres de Papel, 2014.
- MUSCIO, Giuliana. El New Deal. En: AA. VV. *Historia general del cine. Vol. VIII. Estados Unidos (1932-1955)*. Madrid: Catedra, 1996, p. 15-41.
- MUSCIO, Giuliana. La era de Will Hays. La censura en el cine norteamericano. En: BRUNETTA, Gian Piero (dir.). *Historia mundial del cine I. Estados Unidos I*. Madrid: Akal, 2011, p. 437-457.
- NAVARRO, Antonio José (ed). *Pesadillas en la oscuridad. El cine de terror gótico*. Madrid: Valdemar, 2010.
- PARDO, Alejandro. El cine como medio de comunicación y la responsabilidad social del cineasta. En CODINA, Mónica (ed.). *La ética desprotegida: ensayos sobre deontología de la comunicación*. Pamplona: Eunsa, 2001, p. 117-141.
- PEDRERO SANTOS, Juan A. *Terror Cinema. Cine clásico de terror*. Madrid: Calamar Ediciones, 2008.
- PEDRERO SANTOS, Juan A. *James Whale. El padre de Frankenstein*. Madrid: Calamar Ediciones, 2011.
- PILARD, Philippe. *El Cine Británico*. Madrid: Acento Editorial, 1998.
- PIRIE, David. *A New Heritage of Horror: The English Gothic Cinema*. London: I. B. Tauris, 2008.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.
- SERRANO CUETO, José Manuel. *De monstruos y hombres. Los reyes del terror de la Universal*. Madrid: T&B Editores, 2007.
- SHAIL, Robert. *British Film Directors: A Critical Guide*. UK: Edinburgh University Press, 2007.
- SHELLEY, Mary W. *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Barcelona: Penguin Random House, 2017.

- SKAL, David, J. *Monster Show. Una historia cultural del horror*. Madrid: Valdemar, 2008.
- TOWLSON, Jon. *The Turn to Gruesomeness in American Horror Films, 1931-1936*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2016.
- UNDERWOOD, Peter. *Horror Man. The fascinating life and work of Boris Karloff*. London: Leslie Frewin, 1972.
- VALLET, Joaquín. *Terence Fisher*. Madrid: Cátedra, 2013.
- WILLIAM MANK, Gregory. *Bela Lugosi and Boris Karloff: The Expanded Story of a Haunting Collaboration*. North Carolina: McFarland & Company, Inc, 2009.

ARTÍCULOS REVISTA:

- ANGULO, Jesús. Terence Fisher, revisador de mitos. En: *Nosferatu. Revista de cine*. San Sebastián: Donostia Kultura, 1991, (6): 22-43.
- FREIXAS, Ramón y BASSA, Joan. Frankenstein: ¿cadenas a la creación?. En: *Nosferatu. Revista de cine*. San Sebastián: Donostia Kultura, 1991, (6): 56-65.
- LATORRE, José María. Retrato de Peter Cushing. En: *Nosferatu. Revista de cine*. San Sebastián: Donostia Kultura, 1991, (6): 70-73.
- LATORRE, José María. Terence Fisher: notas a la sombra de un estilo. En: *Nosferatu. Revista de cine*. San Sebastián: Donostia Kultura, 1991, (6): 44-49.
- MOLINA FOIX, Juan Antonio. Christopher Lee. Flema inglesa. En: *Nosferatu. Revista de cine*. San Sebastián: Donostia Kultura, 1998, (27): 35-37.
- MOLINA FOIX, Juan Antonio. Hammer Films: una herencia de miedo. En: *Nosferatu. Revista de cine*. San Sebastián: Donostia Kultura, 1991, (6): 4-21.
- NAVARRO, Antonio José. ¿El apocalipsis a la hora del té? Breve historia de la ciencia-ficción británica. En: *Nosferatu. Revista de cine*. San Sebastián: Donostia Kultura, 2001, (34-35): 61-80.

FUENTES DIGITALES:

<http://www.bbfc.co.uk/>

<http://www.censusrecords.com>

<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-17300185>

<https://www.movie-censorship.com/report.php?ID=152374>

http://www.melonfarmers.co.uk/bbfc_cuts_hammer_films.htm

FILMOGRAFÍA

- ***Abbott and Costello Meet Frankenstein (Abbott y Costello contra los fantasmas, 1948)***. **D:** Charles Barton. **G:** Robert Lees, Frederic I. Rinaldo, John Grant. **I:** Bud Abbott, Lou Costello, Lon Chaney Jr., Bela Lugosi, Glen Strange. **Du:** 83'. B/N. Universal Studios.
- ***Back to the Future (Regreso al Futuro, 1985)***. **D:** Robert Zemeckis. **G:** Robert Zemeckis, Bob Gale. **I:** Michael J. Fox, Christopher Lloyd, Crispin Glover, Lea Thompson, Thomas F. Wilson. **Du:** 116'. Technicolor. Amblin Entertainment.
- ***Bride of Frankenstein (La novia de Frankenstein, 1935)***. **D:** James Whale. **G:** William Hurlbut. **I:** Boris Karloff, Colin Clive, Valerie Hobson, Ernest Thesiger, Elsa Lanchester. **Du:** 75'. B/N. Universal Studios.
- ***Colonel Bogey (Colonel Bogey, 1948)***. **D:** Terence Fisher. **G:** John Baines, William Fairchild. **I:** Jack Train, Mary Jerrold, Jane Barrett, John Stone, Ethel Coleridge, Heidi Anderson, Bertram Shuttleworth, Charles Rolfe, Sam Kydd, Dennis Woodford. **Du:** 51'. B/N. Hammer Productions.
- ***Das Kabinett des Dr. Caligari (El gabinete del doctor Caligari, 1920)***. **D:** Robert Wiene. **G:** Hans Janowitz, Carl Mayer. **I:** Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Fehér, Lil Dagover, Hans Heinrich von Twardowski, Rudolf Lettinger, Ludwig Rex, Elsa Wagner. **Du:** 71'. B/N. Universum Film AG.
- ***Der Golem, wie er in die Welt kam (El Golem, 1920)***. **D:** Paul Wegener, Carl Boese. **G:** Paul Wegener, Henrik Galeen. **I:** Paul Wegener, Albert Steinrück, Lyda Salmonova, Ernst Deutsch, Hans Stürm, Greta Schröder. **Du:** 85'. B/N. Projektions-AG Union.
- ***Dr. Terror's House of Horrors (Doctor Terror, 1965)***. **D:** Freddie Francis. **G:** Milton Subotsky. **I:** Peter Cushing, Christopher Lee, Max Adrian, Ann Bell, Peter Madden, Donald Sutherland, Roy Castle. **Du:** 98'. Technicolor. Amicus Productions.
- ***Dracula (Drácula, 1931)***. **D:** Tod Browning. **G:** Garrett Fort. **I:** Bela Lugosi, Helen Chandler, Dwight Frye, Edward Van Sloan. **Du:** 75'. B/N. Universal Studios.
- ***Dracula (Drácula, 1958)***. **D:** Terence Fisher. **G:** Jimmy Sangster. **I:** Christopher Lee, Peter Cushing, Michael Gough, Melissa Stribling, Carol Marsh. **Du:** 82'. Technicolor. Hammer Productions.
- ***Edward Scissorhands (Eduardo Manostijeras, 1990)***. **D:** Tim Burton. **G:** Caroline Thompson. **I:** Johnny Depp, Winona Ryder, Dianne Wiest, Vincent Price, Alan Arkin, Anthony Michael Hall. **Du:** 105'. Color. 20th Century Fox.
- ***Footlight Parade (Desfile de candilejas, 1933)***. **D:** Lloyd Bacon. **G:** Manuel Seff, James Seymour. **I:** James Cagney, Joan Blondell, Ruby Keeler, Dick Powell, Frank McHugh, Ruth Donnelly, Guy Kibbee, Hugh Herbert, Claire Dodd, Gordon Westcott. **Du:** 102'. B/N. Warner Bros. Pictures.

- ***Four Sided Triangle (Four Sided Triangle, 1953)***. **D:** Terence Fisher. **G:** Terence Fisher, Paul Tabori. **I:** Stephen Murray, Barbara Payton, James Hayter, John Van Eyssen, Percy Marmont, Glyn Dearman, Sean Barrett, Kynaston Reeves, John Stuart, Edith Saville. **Du:** 81'. B/N. Hammer Productions.
- ***Frankenstein (Frankenstein, 1910)***. **D:** J. Searle Dawley. **G:** J. Searle Dawley. **I:** Charles Ogle, Augustus Phillips, Mary Fuller. **Du:** 14'. B/N. Thomas A. Edison Inc.
- ***Frankenstein (El doctor Frankenstein, 1931)***. **D:** James Whale. **G:** Francis Edward Faragoh, Garrett Fort. **I:** Colin Clive, Mae Clarke, John Boles, Boris Karloff, Edward van Sloan. **Du:** 71'. B/N. Universal Studios.
- ***Frankenstein and the Monster from Hell (Frankenstein y el monstruo del Infierno, 1974)***. **D:** Terence Fisher. **G:** John Elder. **I:** Peter Cushing, Shane Briant, David Prowse, Madeline Smith, John Stratton, Patrick Troughton. **Du:** 99'. Technicolor. Hammer Productions.
- ***Frankenstein Created Woman (Frankenstein creó a la mujer, 1967)***. **D:** Terence Fisher. **G:** John Elder. **I:** Peter Cushing, Susan Denberg, Thorley Walters, Robert Morris. **Du:** 86'. Technicolor. Hammer Productions.
- ***Frankenstein Meets the Wolf Man (Frankenstein y el Hombre Lobo, 1943)***. **D:** Roy William Neill. **G:** Curt Siodmak. **I:** Lon Chaney Jr., Ilona Massey, Patric Knowles, Lionel Atwill, Bela Lugosi, Maria Ouspenskaya. **Du:** 74'. B/N. Universal Studios.
- ***Frankenstein must be Destroyed (El cerebro de Frankenstein, 1969)***. **D:** Terence Fisher. **G:** Bert Batt. **I:** Peter Cushing, Freddie Jones, Veronica Carlson, Simon Ward. **Du:** 101'. Technicolor. Hammer Productions.
- ***Frankenstein Unbound (La resurrección de Frankenstein, 1990)***. **D:** Roger Corman. **G:** Roger Corman. **I:** John Hurt, Raúl Juliá, Bridget Fonda, Nick Brimble, Catherine Rabett, Jason Patric, Michael Hutchence, Catherine Corman. **Du:** 82'. Color (DeLuxe). The Mount Company/20th Century Fox.
- ***Freaks (La parada de los monstruos, 1932)***. **D:** Tod Browning. **G:** Willis Goldbeck, Leon Gordon, Edgar Allan Woolf, Al Boasberg. **I:** Harry Earles, Henry Victor, Wallace Ford, Leila Hyams, Olga Baclanova, Roscoe Ates, Frances O'Connor. **Du:** 64'. B/N. Metro-Goldwyn-Mayer.
- ***Ghost of Frankenstein (El fantasma de Frankenstein, 1942)***. **D:** Erle C. Kenton. **G:** Scott Darling, Eric Taylor. **I:** Lon Chaney Jr., Cedric Hardwicke, Lionel Atwill, Bela Lugosi, Ralph Bellamy, Evelyn Ankers, Barton Yarborough. **Du:** 67'. B/N. Universal Studios.
- ***Gods and Monsters (Dioses y monstruos, 1998)***. **D:** Bill Condon. **G:** Bill Condon. **I:** Ian McKellen, Brendan Fraser, Lyn Redgrave, Lolita Davidovich, David Dukes, Rosalind Ayres, Jack Betts, Matt McKenzie, Mark Kiely, Kevin J. O'Connor, Brandon Kleyla. **Du:** 105'. B/N. Color. Showtime Networks/Here Media/ BBC Films.
- ***Graft (Soborno, 1931)***. **D:** Christy Cabanne. **G:** Barry Barringer. **I:** Regis Toomey, Sue Carol, Dorothy Revier, Boris Karloff, George Irving, Richard Tucker, William B. Davidson. **Du:** 54'. B/N. Universal Studios.

- ***Hamlet (Hamlet, 1948)***. **D:** Laurence Olivier. **G:** Laurence Oliver. **I:** Laurence Olivier, John Laurie, Basil Sydney, Eileen Herlie, Jean Simmons, Norman Woodland, Felix Aylmer, Peter Cushing, Christopher Lee. **Du:** 155'. B/N. Rank Film Distributors Ltd.

- ***Heroes for Sale (Gloria y hambre, 1933)***. **D:** William Wellman. **G:** Robert Lord, Wilson Mizner. **I:** Richard Barthelmess, Aline MacMahon, Loretta Young, Robert Barrat, Gordon Westcott, Berton Churchill, Grant Mitchell, Charles Grapewin. **Du:** 76'. B/N. Warner Bros. Pictures.

- ***House of Dracula (La mansión de Drácula, 1945)***. **D:** Erle C. Kenton. **G:** Edward T. Lowe. **I:** Lon Chaney Jr., John Carradine, Marta O'Driscoll, Lionel Atwill, Onslow Stevens, Jane Adams, Glen Strange. **Du:** 67'. B/N. Universal Studios.

- ***House of Frankenstein (La mansión de Frankenstein, 1944)***. **D:** Erle C. Kenton. **G:** Edwar T. Lowe. **I:** Boris Karloff, Lon Chaney Jr., John Carradine, Anne Gwynne, George Zucco, Lionel Atwill, Peter Coe, Elena Verdugo, Sig Ruman. **Du:** 71'. B/N. Universal Studios.

- ***House of Usher (La caída de la casa Usher, 1960)***. **D:** Roger Corman. **G:** Richard Matheson. **I:** Vincent Price, Mark Damon, Myrna Fahey, Harry Ellerbe. **Du:** 79'. Color. American International Pictures.

- ***I'm No Angel (No soy un Ángel, 1933)***. **D:** Wesley Ruggles. **G:** Mae West, Harlan Thompson. **I:** Mae West, Cary Grant, Gregory Ratoff, Edward Arnold, Ralf Harold. **Du:** 87'. B/N. Paramount Pictures.

- ***Journey's End (Journey's End, 1930)***. **D:** James Whale. **G:** R. C. Sherriff, Joseph Moncure March. **I:** Colin Clive, Ian Maclaren, David Manners. **Du:** 156'. B/N. Gainsborough Pictures/Tiffany Pictures.

- ***King Kong (King Kong, 1933)***. **D:** Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack. **G:** Merian C. Cooper, James Ashmore Creelman, Ruth Rose, Edgar Wallace. **I:** Fay Wray, Robert Armstrong, Bruce Cabot, Frank Reicher, Sam Hardy, Noble Johnson, Steve Clemente, James Flavin. **Du:** 125'. B/N. Radio Pictures.

- ***Lights of New York (Luces de Nueva York, 1928)***. **D:** Bryan Foy. **G:** Murray Roth, Hugh Herbert. **I:** Helene Costello, Cullen Landis, Mary Carr, Eugene Pallette, Gladys Brockwell, Robert Elliott, Tom Dugan, Tom McGuire, Walter Percival. **Du:** 57'. B/N. Warner Bros. Pictures.

- ***Little Caesar (Hampa Dorada, 1931)***. **D:** Mervyn LeRoy. **G:** Francis Edward Faragoh, Robert Lord, Darryl F. Zanuck. **I:** Edward G. Robinson, Douglas Fairbanks Jr., Glenda Farrell, William Collier Jr., Sidney Blackmer, Ralph Ince. **Du:** 79'. B/N. First National Pictures.

- ***Man About the House (Un hombre en casa, 1975)***. **D:** John Robins. **G:** Johnnie Mortimer, Brian Cooke. **I:** Richard O'Sullivan, Paula Wilcox, Sally Thomsett, Brian Murphy, Yootha Joyce, Doug Fisher, Peter Cellier, Patrick Newell, Aimi MacDonald, Jack Smethurst, Rudolph Walker, Spike Milligan. **Du:** 90'. Technicolor. Hammer Productions.

- ***Mary Poppins (Mary Poppins, 1964)***. **G:** Robert Stevenson. **G:** Don DaGradi, Bill Walsh. **I:** Julie Andrews, Dick Van Dyke, David Tomlinson, Glynis Johns, Hermione Baddeley, Karen Dotrice, Matthew Garber, Elsa Lanchester, Arthur Malet. **Du:** 140'. Technicolor. Walt Disney Productions.

- ***Mary Shelley's Frankenstein (Frankenstein de Mary Shelley, 1994)***. **D:** Kenneth Branagh. **G:** Steph Lady, Frank Darabont. **I:** Kenneth Branagh, Robert De Niro, Helena Bonham Carter, Tom Hulce, Aidan Quinn, Ian Holm, John Cleese, Robert Hardy, Cherie Lunghi, Celia Imrie, Trevyn McDowell. **Du:** 123'. Technicolor. American Zoetrope.

- ***Metropolis (Metrópolis, 1927)***. **D:** Fritz Lang. **G:** Thea von Harbou. **I:** Brigitte Helm, Gustav Fröhlich, Alfred Abel, Rudolf Klein-Rogge, Heinrich George, Theodor Loos, Fritz Rasp, Erwin Biswanger. **Du:** 148'. B/N. UFA.

- ***Moulin Rouge (Moulin Rouge, 1952)***. **D:** John Huston. **G:** John Huston, Anthony Veiller. **I:** José Ferrer, Zsa Zsa Gabor, Suzanne Flon, Eric Polhmann, Colette Marchand, Christopher Lee, Peter Cushing, Katherine Kath. **Du:** 119'. Technicolor. John and James Woolf.

- ***Murders in the Rue Morgue (El doble asesinato en la calle Morgue, 1932)***. **D:** Robert Florey. **G:** Tom Reed, Dale Van Every. **I:** Bela Lugosi, Sidney Fox, Leon Ames, Bert Roach, Betty Ross Clarke, Brandon Hurst, D'Arcy Corrigan. **Du:** 80'. B/N. Universal Studios.

- ***Mystery of the Wax Museum (Los crímenes del museo, 1933)***. **D:** Michael Curtiz. **G:** Don Mullaly, Carl Erickson. **I:** Lionel Atwill, Fray Wray, Glenda Farrell, Frank McHugh. **Du:** 77'. Color (2-strip Technicolor). Warner Bros. Pictures.

- ***Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Nosferatu, 1922)***. **D:** F. W. Murnau. **G:** Henrik Galeen. **I:** Max Schreck, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder, Alexander Granach, Georg H. Schnell, Ruth Landshoff, John Gottowt, Gustav Botz, Max Nemetz. **Du:** 94'. B/N. Prana Film.

- ***Orlacs Hände (Las manos de Orlac, 1924)***. **D:** Robert Wiene. **G:** Louis Nerz. **I:** Conrad Veidt, Alexandra Sorina, Fritz Kortner, Carmen Cartellieri, Fritz Strassny, Paul Askonas. **Du:** 92'. B/N. Berolina Film GmbH/Pan Films.

- ***Portrait from Life (Portrait fom Life, 1948)***. **D:** Terence Fisher. **G:** Muriel Box, Sydney Box, Frank Harvey. **I:** Mai Zetterling, Robert Beatty, Guy Rolfe, Herbert Lom, Patrick Holt, Arnold Marlé, Sybille Binder, Thora Hird. **Du:** 90'. B/N. Gainsborough Pictures.

- ***Premature Burial (La obsesión, 1962)***. **D:** Roger Corman. **G:** Charles Beaumont, Ray Russell. **I:** Ray Milland, Heather Angel, Hazel Court, Alan Napier, Richard Ney, John Dierkes, Dick Miller, Clive Halliday, Brendan Dillon. **Du:** 81'. Eastmancolor. American International Pictures.

- ***Powder (Pura energía, 1995)***. **D:** Victor Salva. **G:** Victor Salva. **I:** Sean Patrick Flanery, Jeff Goldblum, Mary Steenburgen, Lance Henriksen, Brandon Smith, Bradford Tatum. **Du:** 111'. Color. Caravan Pictures/Hollywood Pictures.

- ***Quatermass 2 (Quatermass 2, 1957)***. **D:** Val Guest. **G:** Val Guest, Nigel Kneale. **I:** Brian Donlevy, John Longden, Sidney James, Bryan Forbes, Vera Day, William Franklyn, Charles Lloyd Pack, Michael Ripper. **Du:** 85'. B/N. Hammer Productions.

- ***Quatermass and the Pit (¿Qué sucedió entonces?, 1967)***. D: Roy Ward Baker. G: Nigel Kneale. I: Andrew Keir, James Donald, Barbara Shelley, Julian Glover, Duncan Lamont, Bryan Marshall, Peter Copley, Edwin Richfield. Du: 97'. Color. Hammer Productions.
- ***Remando al viento (1988)***. D: Gonzalo Suárez. G: Gonzalo Suárez. I: Hugh Grant, Elizabeth Hurley, Lizzy McInnerny, Valentine Pelka, José Luis Gómez, Virginia Mataix. Du: 96'. Color. Ditirambo Films/Viking Films.
- ***Song for Tomorrow (Song for Tomorrow, 1948)***. D: Terence Fisher. G: W. E. C. Fairchild. I: Evelyn Maccabe, Ralph Michael, James Hayter, Christopher Lee, Conrad Phillips, Shaun Noble, Sam Kydd, Ethel Coleridge, Carleen Lord, Martin Boddey. Du: 60'. B/N. Highbury Productions.
- ***Son of Frankenstein (La sombra de Frankenstein, 1939)***. D: Rowland V. Lee. G: Wyllis Cooper. I: Basil Rathbone, Boris Karloff, Bela Lugosi, Lionel Atwill, Josephine Hutchinson, Lawrence Grant, Edgar Norton, Perry Ivins, Donnie Dunagan. Du: 99'. B/N. Universal Studios.
- ***Stolen Face (Cara Robada, 1952)***. D: Terence Fisher. G: Martin Berkeley, Richard Landau. I: Paul Henreid, Lizabeth Scott, André Morell, Mary Mackenzie, John Wood, Arnold Ridley, Susan Stephen, Diana Beaumont, Terence O'Regan. Du: 72'. B/N. Hammer Productions.
- ***Tarzan and His Mate (Tarzán y su compañera, 1934)***. D: Cedric Gibbons, James C. McKay. G: James Kevin McGuinness, Howard Emmett Rogers. I: Johnny Weissmüller, Maureen O'Sullivan, Neil Hamilton, Paul Cavanagh, Forrester Harvey, Nathan Curry. Du: 104'. B/N. Metro-Goldwyn-Mayer.
- ***Tarzan Finds a Son (Tarzán y su hijo, 1939)***. D: Richard Thorpe. G: Cyril Hume. I: Johnny Weissmüller, Maureen O'Sullivan, Johnny Sheffield, Henry Wilcoxon, Ian Hunter, Henry Stephenson, Frieda Inescort. Du: 82'. B/N. Metro-Goldwyn-Mayer.
- ***The Curse of Frankenstein (La maldición de Frankenstein, 1957)***. D: Terence Fisher. G: Jimmy Sangster. I: Peter Cushing, Christopher Lee, Robert Urquart, Hazel Court. Du: 82'. Eastmancolour. Hammer Productions.
- ***The Evil of Frankenstein (La maldad de Frankenstein, 1964)***. D: Freddie Francis. G: John Elder. I: Peter Cushing, Peter Woodthorpe, Kiwi Kingston, Sandor Elès, Duncan Lamont, Katy Wild. Du: 82'. Technicolor. Hammer Productions.
- ***The Haunted Palace (La casa de los espíritus, 1963)***. D: Roger Corman. G: Roger Corman. I: Vincent Price, Lon Chaney Jr., Debra Paget, Frank Maxwell, Leo Gordon, John Dierkes. Du: 87'. Pathécolor. American International Pictures.
- ***The Horror of Frankenstein (El horror de Frankenstein, 1970)***. D: Jimmy Sangster. G: Jimmy Sangster. I: Ralph Bates, Kate O'Mara, Veronica Carlson, David Prowse. Du: 95'. Technicolor. Hammer Productions.

- ***The Invisible Man (El hombre invisible, 1933)***. D: James Whale. G: R. C. Sherriff. I: Claude Rains, Gloria Stuart, William Harrigan, Henry Travers, Una O'Connor, Forrester Harvey, Dudley Digges, E. E. Clive. Du: 71'. B/N. Universal Studios.
- ***The Lady Vanishes (La dama del expreso, 1979)***. D: Anthony Page. G: George Axelrod, Frank Launder. I: Elliot Gould, Cybill Shepherd, Angela Lansbury, Herbert Lom, Arthur Lowe, Ian Carmichael, Gerald Harper, Jenny Runacre, Jean Anderson. Du: 97'. Eastmancolor. Hammer Productions.
- ***The Magician (El Mago, 1926)***. D: Rex Ingram. G: Rex Ingram. I: Alice Terry, Paul Wegener, Iván Petrovich, Firmin Gémier, Gladys Hamer, Henry Wilson, Hubert I. Stowitts. Du: 83'. B/N. Metro-Goldwyn-Mayer.
- ***The Man in the Iron Mask (La máscara de hierro, 1939)***. D: James Whale. G: George Bruce. I: Louis Hayward, Joan Bennett, Warren William, Joseph Schildkraut, Peter Cushing, Harry Woods, Miles Mander, Alan Hale, Bert Roach, Walter Kingsford. Du: 96'. B/N. United Artists.
- ***The Men of Sherwood Forest (Los hombres del bosque de Sherwood, 1954)***. D: Val Guest. G: Allan MacKinnon. I: Don Taylor, Reginald Beckwith, Eileen Moore, Douglas Wilmer, Harold Lang, Ballard Berkeley, Patrick Holt, Wensley Pithey. Du: 77'. Eastmancolor. Hammer Productions.
- ***The Mummy (La Momia, 2017)***. D: Alex Kurtzman. G: Jon Spaihts, Christopher McQuarrie. I: Tom Cruise, Sofia Boutella, Annabelle Wallis, Jake Johnson, Courtney B. Vance, Russell Crowe, Javier Botet. Du: 107'. Color. Universal Studios.
- ***The Mystery of Mary Celeste (El barco fantasma, 1936)***. D: Denison Clift. G: Denison Clift. I: Bela Lugosi, Shirley Grey, Arthur Margetson, Edmund Willard, Dennis Hoey, George Mozart. Du: 80'. B/N. Hammer Productions.
- ***The Old Dark House (El caserón de las sombras, 1932)***. D: James Whale. G: R. C. Sherriff, Benn W. Levy. I: Boris Karloff, Melvyn Douglas, Charles Laughton, Gloria Stuart, Raymond Massey, Ernest Thesiger, Eva Moore, Lilian Bond, Brember Wills, Elspeth Dugeon. Du: 71'. B/N. Universal Studios.
- ***The Psychopath (El psicópata, 1966)***. D: Freddie Francis. G: Max Rosenberg, Milton Subotsky. I: Patrick Wymark, Margaret Johnston, John Standing, Alexander Knox, Judy Huxtable, Don Borisenko, Thorley Walters, Robert Crewdson, Colin Gordon, Tim Barrett. Du: 82'. Technicolor. Amicus Productions.
- ***The Public Enemy (El enemigo público, 1931)***. D: William A. Wellman. G: Kubec Glasmon, John Bright, Harvey F. Thew. I: James Cagney, Jean Harlow, Edward Woods, Joan Blondell, Donald Cook, Leslie Fenton. Du: 83'. B/N. Warner Bros. Pictures.
- ***The Public Life of Henry the Ninth (La vida pública de Enrique Noveno, 1936)***. D: Bernard Mainwaring. G: C. G. H. "Bert" Ayres. I: Leonard Henry, Betty Frankiss, George Mozart. Du: 60'. B/N. Hammer Productions.

- ***The Quatermass Xperiment (El experiment del Dr. Quatermass, 1955)***. **D:** Val Guest. **G:** Val Guest, Richard Landau. **I:** Brian Donlevy, Jack Warner, Margia Dean, Richard Wordsworth, David King-Wood, Harold Lang. **Du:** 82'. B/N. Hammer Productions.
- ***The Revenge of Frankenstein (La venganza de Frankenstein, 1958)***. **D:** Terence Fisher. **G:** Jimmy Sangster. **I:** Peter Cushing, Francis Matthews, Eunice Gayson, Michael Gwynn. **Du:** 90'. Technicolor. Hammer Productions.
- ***The Skull (La maldición de la calavera, 1965)***. **D:** Freddie Francis. **G:** Milton Subotsky, Robert Bloch. **I:** Peter Cushing, Christopher Lee, Patrick Wymark, Jill Bennett, Nigel Green, Patrick Magee, Peter Woodthorpe, Michael Gough. **Du:** 83'. Technicolor. Amicus Productions.
- ***To the Public Danger (To the Public Danger, 1948)***. **D:** Terence Fisher. **G:** Patrick Hamilton, T. J. Morrison, Arthur Reid. **I:** Dermot Walsh, Susan Shaw, Barry Letts, Roy Plomley, Sydney Bromley, John Lorrell, Sam Kydd, Patricia Hayes, Frederick Piper. **Du:** 43'. B/N. Highbury Productions.
- ***Victor Frankenstein (Victor Frankenstein, 2015)***. **D:** Paul McGuigan. **G:** Max Landis. **I:** Daniel Radcliffe, James McAvoy, Jessica Brown-Findlay, Andrew Scott, Mark Gatiss. **Du:** 109'. Color. 20th Century Fox.
- ***Waterloo Bridge (El Puente de Waterloo, 1931)***. **D:** James Whale. **G:** Ben Levy. **I:** Mae Clarke, Kent Douglass, Doris Lloyd, Bette Davis. **Du:** 81'. B/N. Universal Studios.
- ***X, the Unknown (Lo desconocido, 1956)***. **D:** Leslie Norman, Joseph Losey. **G:** Jimmy Sangster. **I:** Dean Jagger, Leo McKern, Edward Chapman, William Lucas, Peter Hammond, Anthony Newley, Ian MacNaughton, Michael Ripper, Michael Brooke. **Du:** 81'. B/N. Hammer Productions.
- ***Young Frankenstein (El jovencito Frankenstein, 1974)***. **D:** Mel Brooks. **G:** Mel Brooks. Gene Wilder. **I:** Gene Wilder, Teri Garr, Cloris Leachman, Marty Feldman, Peter Boyle, Madeline Kahn, Kenneth Mars, Gene Hackman. **Du:** 105'. B/N. 20th Century Fox.