

CAPÍTULO 5 Herederos del gótico británico: Hijos artificiales, dobles peligrosos y vampiros

5. El gótico británico y el cine

La novela gótica británica vivió su primer período de esplendor entre *El castillo de Otranto* de Horace Walpole (1765), primera muestra del género, y *Melmoth, el errabundo* del irlandés Charles Maturin (1820). Sus figuras principales fueron Anne Radcliffe, quien era tan popular entonces como lo es hoy Stephen King, y Matthew Lewis, joven autor de la irreverente *El monje* (1794). *Frankenstein* de Mary Shelley se publicó en 1818, dentro, pues, de este primer período, si bien la edición más conocida es la de 1831, en la que Mary transformó al Victor Frankenstein romántico y heroico de su primera versión en un pecador castigado por su intento de usurpar los poderes de Dios. Exceptuando a *Frankenstein*, las otras novelas góticas de esta primera época no han inspirado ninguna gran película, pese a lo cual hay que nombrarlas porque su papel en la historia de la ficción de terror es fundamental.

El atributo más característico del género gótico es la capacidad de crear ambientes tétricos dominados por villanos terroríficos, ambientes que son el escenario ideal de tramas movidas por el suspense, un recurso narrativo típico de este tipo de ficción. La novela gótica toma la trama de la novela sentimental, en la que unos héroes virtuosos pero insulsos son asediados por desgracias diversas, y exagera el sadomasoquismo implícito en la actividad del lector, quien simpatiza con los héroes perseguidos sin dejar por ello de disfrutar con la lectura de sus penalidades. A partir del tema de la persecución por parte de un villano perverso y poderoso de la heroína inocente y desamparada, la novela gótica le ha legado al cine a través de sus numerosos descendientes literarios y teatrales el motivo del inocente injustamente perseguido, usado hoy en casi todos los géneros del cine de Hollywood.

El gótico siguió creciendo durante el siglo XIX a ambos lados del Atlántico. En Estados Unidos, donde fue introducido a finales del siglo XVIII por Charles Brockden Brown, la ficción gótica dio origen al nacimiento del relato moderno, y también de los géneros de crimen y ciencia ficción, con la obra del ilustre Edgar Allan Poe, autor de inolvidables cuentos de terror. Otro ilustre autor americano, Nathaniel Hawthorne, destacó en el mismo campo. En Gran Bretaña, el substrato gótico alimentó los elementos grotescos de las novelas de Charles Dickens, las pasiones románticas de Emily Brontë en *Cumbres borrascosas* (1848) y de Charlotte Brontë en *Jane Eyre* (1848), y el éxito popular de folletines como *Varney, the Vampire* (1845-47) de James Malcolm Rymer, o *Wagner, the Werewolf* (1847) de George W. M. Reynolds.

A partir de la década de los '1880 y hasta la llegada de la Primera Guerra Mundial, el gótico vivió una segunda época de esplendor, expresando metafóricamente los temores que atenazaban a la próspera Gran Bretaña victoriana. La espléndida novela de suspense *La dama de blanco* (1859-60) de Wilkie Collins y los cuentos atmosféricos del irlandés Joseph Sheridan Le Fanu, incluyendo 'Carmilla' (1872), anunciaron esta nuevo florecimiento del gótico que llevaría al esplendor de las dos siguientes décadas. 'El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde' del escocés Robert

Louis Stevenson vio la luz en 1886; otro escocés, Arthur Conan Doyle, publicó 'Un estudio en escarlata,' el primer Sherlock Holmes, en 1887, el mismo año en que apareció la enigmática *Ella* de H. Rider Haggard. En 1891 Oscar Wilde publicó *El retrato de Dorian Gray*; poco después Arthur Machen consolidó la moda de los relatos de terror con 'El Gran Dios Pan' (1894) y H.G. Wells inició sus romances científicos con *La máquina del tiempo* (1895). *Trilby* de George du Maurier apareció en 1894, *Drácula* de Bram Soker en 1897. Pisándole los talones, vieron la luz 'El corazón de las tinieblas' de Joseph Conrad y 'Otra vuelta de tuerca' de Henry James, ambas de 1898.

El impulso que generó todos estos títulos capitales en la historia de la monstruosidad no se agotó al llegar el siglo XX, sino que se diversificó. Las historias de fantasmas reinaron en la primera década del siglo con los relatos de M.R. James, Algernon Blackwood, Lord Dunsany, Oliver Onions y Machen. En Francia, Gaston Leroux publicó su obra maestra *El fantasma de la Ópera* (1911), mientras que el mismo año el británico Sax Rohmer publicó su clásico *Dr. Fu Manchú*. El gótico encontró refugio tanto en la literatura más exigente de Europa con, por ejemplo, Kafka, como en los 'pulp' americanos, de donde surgió la figura del insigne H.P. Lovecraft (1890-1937), quien plasmó en sus relatos pesadillas inolvidables con las que las películas de terror moderno están en deuda. El cine, como era de esperar, también acogió con los brazos abiertos el legado del gótico tanto en Europa como en América. Las dos primeras películas góticas de gran calidad provienen de Alemania y dependen de guiones originales: una es *El gabinete del Doctor Caligari* (1919) de Robert Wiene, famosa transposición del expresionismo artístico a la pantalla, y la otra, *El Golem* (1920) de Paul Wegener y Carl Boese.

A partir de los años 30, la relación entre gótico europeo y cine americano se estrechó a causa de dos factores principales: por una parte, se adaptaron a la pantalla las obras maestras del gótico británico y, por otra, se dio cobijo a muchos artistas alemanes que emigraron a Estados Unidos empujados por la persecución nazi. Es importante señalar que las adaptaciones de los clásicos góticos, como sería el caso de *Frankenstein* y *Drácula*, se basaron en obras de teatro de éxito basadas en las novelas originales. Como ya he apuntado brevemente, la escena y la pantalla guardan una estrecha relación, ya que el cine da respuesta al problema de cómo trascender las limitaciones físicas del teatro. En el caso de *Frankenstein* hay que recordar, además, que su director James Whale y sus actores principales provenían del teatro británico. Por otra parte, el talento creador del cine alemán, que había competido con éxito con el americano en los años 20 con títulos tan emblemáticos del cine mudo como *Nosferatu* de F.W. Murnau (1922), *Las manos de Orlac* (1924) de Robert Wiene o *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang, fue, pues, absorbido por Hollywood a causa del ascenso de Adolf Hitler, irónicamente un gran amante del cine.

El cine de la época muda tenía una única ventaja sobre el que siguió a la introducción del sonido, y es que no necesitaba cruzar barreras lingüísticas. Películas de los años 20 como los éxitos de Lon Chaney *El jorobado de Notre Dame* o *El fantasma de la Ópera*, o las obras alemanas ya mencionadas, resultan, además, doblemente misteriosas a causa de su silencio. En el momento en que la palabra pasa a dominar la pantalla, se hace necesario rodar versiones paralelas –cosa que llegó a hacerse con *Drácula*, de la cual existe una versión para el público mexicano con actores hispanos–, usar subtítulos que a nadie le complacen o doblar el diálogo. El problema

no es sólo que, por ejemplo, el enigma del peculiar acento de Bela Lugosi como Drácula se pierda en las versiones dobladas, sino que al ser muy pobre la calidad del doblaje en Estados Unidos, éste país se cerró en banda a la influencia del cine de otras naciones. En el caso concreto de España, donde la censura de Franco impuso el doblaje para manipular los contenidos de las películas, el doblaje ha producido un extraño efecto secundario, que es el de eliminar la distancia entre el espectador español y la cultura extranjera de la que provienen la mayoría de películas, incluyendo, por supuesto, las que versan sobre monstruos.

La década de los años 30 fue la primera gran década del cine de terror hablado y fue tal vez la introducción del sonido la que dio mayor fluidez a la relación del cine con la literatura gótica. *Drácula* de Tod Browning y *Frankenstein* de James Whale establecieron una moda que siguió con *Svengali* (1931, basada en *Trilby*), *El hombre y el monstruo* (1932, basada en 'Dr. Jekyll'), *La isla de las almas perdidas* (1932, basada en *La isla del Dr. Moreau* de H.G. Wells), *El hombre invisible* (1933, también de Wells) y *El perro de los Baskerville* (1939, novela de Arthur Conan Doyle). La presencia del gótico literario británico es dominante, a pesar del éxito de guiones originales como el de *King Kong*, y a pesar de la posibilidad de adaptar a clásicos americanos como Edgar Allan Poe, quien tuvo que esperar a que Roger Corman prestara atención a su obra en los años 60. Este ciclo de adaptaciones se cierra quizás con *Rebeca* (1940), el primer Hitchcock americano, película que, a diferencia de las anteriores, adapta una novela gótica contemporánea (1938) de la también británica Daphne du Maurier, la nieta del autor de *Trilby*.

En los años 40 el terror auténtico de la Segunda Guerra Mundial forzó al terror imaginario de Hollywood a entrar en decadencia, con títulos tan poco incitantes como *Frankenstein y el hombre lobo*, pese a que la misma época generó maravillas como *La mujer pantera* (1942). El abrazo entre el cine de Hollywood y el gótico británico persistió hasta incluir una versión de *El retrato de Dorian Gray* (1945), según la novela de Oscar Wilde, pero pasaría tras la Segunda Guerra Mundial al otro lado del Atlántico, Gran Bretaña, donde los estudios Hammer de Londres resucitaron a partir de los años 50 los mitos nacionales Drácula y Frankenstein. La Hammer mantuvo vivo hasta los años 70 el espíritu del gótico en una larga serie de películas con un diseño de producción que se acerca bastante a los ambientes de los relatos originales, cuya indudable carga erótica fue puesta, además, de manifiesto gracias a su translación a la pantalla.

Drácula, Frankenstein y el Dr. Jekyll volvieron esporádicamente al cine de Hollywood a partir de los años 70, con frecuencia en parodias ya muy alejadas de los originales literarios, desde *El jovencito Frankenstein* (1974) a *Amor al primer mordisco* (1979). El gran retorno se produjo en los años 90 con títulos de gran presupuesto como *Drácula de Bram Stoker* (1992) de Francis Ford Coppola y *Frankenstein de Mary Shelley* (1994), producida por Coppola y dirigida por Kenneth Branagh. Paradójicamente, a pesar de llevar el nombre del autor literario original en el título, ambas películas se desvían de sus fuentes considerablemente, aunque aún más singular es el desvío de su original de la que debía haber sido su equivalente en lo que se refiere a 'El Extraño Caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde.' *Mary Reilly* (1995) no adapta el original de Stevenson – objeto hoy de diversas comedias– sino una novela de la americana Valerie Martin inspirada por Stevenson, con lo que, por otra parte, se vuelve al punto inicial de

partida de los años 30, es decir, a la costumbre de adaptar textos intermedios en lugar de los originales.

Frankenstein, Drácula, el Dr. Jekyll y Mr. Hyde –los mitos centrales del gótico británico del siglo XIX– dominan el cine de terror más allá de las adaptaciones directas de los originales literarios donde nacieron. Los tres (o cuatro!) son figuras muy potentes capaces de generar toda una monstruosa progenie desparramada por películas muy distintas. Sin ir más lejos, *Frankenstein* y *Blade Runner*, *Drácula* y *Blade*, el Dr. Jekyll y *El club de la lucha* son títulos con fuertes vínculos entre sí, sin que se pueda decir que los segundos son versiones directas de los primeros. Coppola, en cualquier caso, acertó en la necesidad de retornar al original literario después de las libérrimas adaptaciones anteriores, ya que relativamente pocos aficionados al cine podían nombrar a Mary Shelley como autora de *Frankenstein* o a Bram Stoker como autor de *Drácula*; más de uno creía que sus monstruos surgían de leyenda anónimas. En todo caso, la cuestión de hasta qué punto Coppola y Branagh fueron fieles a sus fuentes es ciertamente trivial en comparación con la cuestión de hasta qué punto ha llegado la influencia de estos tres soberbios textos literarios en el cine.

5.1. *Frankenstein*: Padres e hijos artificiales

Las novelas góticas solían ser adaptadas al teatro, tal como hoy son adaptadas al cine, de manera que incluso la propia Mary Shelley pudo ver una función del *Presunción; o, el destino de Frankenstein* (1823) de Richard Brinsley Peake, melodrama (es decir, obra con canciones) de éxito basado en su propia novela. A Mary no le complació en exceso la versión de Peake, que no era, desde luego, demasiado respetuosa con el original, pero que introdujo novedades mantenidas aún por Hollywood. Estas variaciones son la moralina condenando a Frankenstein por su ambición (aspecto incorporado por la propia Mary a la segunda edición), la mudez del monstruo inhumano (en la novela habla, y muy bien) y el torpe sirviente Fritz. La película de James Whale no adaptó, de hecho, el original de Shelley, sino la obra de teatro de Peggy Webling, *Frankenstein: Una aventura macabra* (1927), descendiente lejana de la de Peake. La torpeza de Fritz le sirvió a Webling y a Whale de excusa perfecta para poder encajar el cerebro de un criminal en el cráneo del pobre monstruo, error que explica la agresividad de la criatura pero que contradice de plano el espíritu de la novela. La leyenda judía del golem –un sirviente de barro animado por las palabras mágicas de un rabino– también se entrecruzó con Frankenstein en la cinta de Whale, ya que el guión se inspiró originalmente en *El Golem* de Weggener.

Frankenstein tuvo una magnífica secuela, *La novia de Frankenstein* (1935), donde se completaba el proyecto que Mary Shelley aborta en su novela: la creación de un monstruo femenino. *La sombra de Frankenstein* (1939), inició la tradición de las resurrecciones en Hollywood, permitiendo al monstruo reaparecer como su propio hijo, mientras que *Frankenstein y el hombre lobo* (1943), inauguró los encuentros entre monstruos de cine, complementados por los encontronazos protagonizados por los cómicos Abbot y Costello en, por ejemplo, *Contra los fantasmas* (1948). *La maldición de Frankenstein* (1957) fue la primera película de una serie de cinco sobre el monstruo producidas por la Hammer, serie que acabaría en 1972 con *Frankenstein y el monstruo del infierno* y que incluye también *Frankenstein creó a la mujer* (1966). Los años 70

trajeron las parodias de *El jovencito Frankenstein* y *Rocky Horror Picture Show* (1975), así como la entrada del monstruo en el cine underground patrocinado por la Factoría de Andy Warhol con *Carne para Frankenstein* (1974).

La novia del monstruo reapareció en la fracasada *La novia* (1985), donde la bella Eva acepta al monstruo como compañero cuando él la salva de ser violada por Frankenstein, quien, en vista de la belleza de la nueva Eva, ha decidido acaparar sus favores. Los años 80 originaron al menos tres películas sobre la propia Mary Shelley y su círculo romántico, cintas tan dispares como *Gothic* (1986), *Remando al viento* (1988) o *Haunted Summer* (1988), mientras que en los 90 la escritora reapareció en la post-moderna *Frankenstein desencadenado* de Roger Corman (1990), donde compartía protagonismo con su propia creación literaria. El cuerpo femenino más que el masculino del monstruo era la obsesión secreta de esta película en la que Elizabeth, la prometida de Frankenstein, es asesinada por su creación y revivida como monstruosa novia suicida. La misma obsesión es compartida por *Frankenstein de Mary Shelley*, en la Víctor crea a la desesperada novia uniendo la cabeza de la difunta Elizabeth y el cuerpo de su criada Justine, ambas víctimas del odio del monstruo a su progenitor. Sumándose a esta exploración del mito de Frankenstein, *Dioses y monstruos* se centró en la figura del director James Whale y su relación con un joven que recuerda en su candor a la criatura original de Mary Shelley.

Frankenstein de Mary Shelley recupera la personalidad romántica del entregado Víctor Frankenstein, erosionada en las adaptaciones teatrales y cinematográficas, y justifica su conducta al presentar sus investigaciones como un intento loable de salvar a las mujeres que, como su madre, mueren de parto, excusa que no aparece en la novela. Tampoco figura en el texto original el espinoso tema del trasplante del cerebro de su mentor, el Profesor Waldman, al cuerpo de un delincuente recién ajusticiado, asunto que, al invertir los papeles del cuerpo y del cerebro, parece querer darle la vuelta al *Frankenstein* de Whale, pero que también revela la obsesión de Víctor por superar a su maestro. La pasión romántica y científica de Frankenstein por derrotar a la muerte no es aquí sino puro egoísmo que, teñido por el narcisismo de Branagh, se defiende e incluso se exalta.

La glorificación del poder del creador se consigue a base de restarle protagonismo al monstruo, quien no consigue simpatía alguna como víctima, a pesar de imitar con mayor fidelidad el personaje inteligente y articulado ideado por Mary Shelley. La película combina bastante mal la fea creación del feo monstruo con la historia de amor entre el apuesto Frankenstein y su paciente prometida Elizabeth, y falla, sobre todo, al no decantarse con claridad por ninguno de los elementos grotescos y románticos que intenta combinar. De hecho, la fragmentación de la película reproduce la falta de armonía física del monstruo y tal vez los costurones que afean su rostro y los crudos métodos quirúrgicos de su creador son un signo evidente de la incapacidad de Branagh para orden en la suma total de los componentes de su obra.

Brian Aldiss, gran admirador de Mary Shelley, y autor de la novela *Frankenstein desencadenado* que inspiró la película de Corman, fue el primero en argumentar (en los años 70) que el gótico es la cuna de la ciencia ficción. *Frankenstein*, donde el abuso de la ciencia lleva al científico a la catástrofe personal y profesional, es el origen del género y de su tecnofobia, y también su primera gran obra maestra. Otros han visto en

esta novela el miedo femenino ante la usurpación por parte del hombre del poder de crear vida, o la denuncia del egocentrismo del artista romántico, si es que es cierto que Víctor Frankenstein es el retrato del poeta Percy B. Shelley, esposo de Mary, como así parece ser.

El éxito científico de Víctor es indudable, dado que el monstruo vive, pero su capacidad para crear belleza, que es lo que realmente le impulsa en su empeño por dar vida, es mucho más limitada. La tragedia se gesta porque el buen científico resulta ser un mal artista, incapaz de armonizar en un único todo orgánico los restos mortales de los que surge su criatura. La novela evita la peliaguda cuestión de qué pasaría si Víctor pudiera crear seres bellos y superiores al ser humano en fortaleza y resistencia física, pero esa es precisamente la cuestión que se debate a lo largo del siglo XX en buena parte de la ciencia ficción del cine. La otra pregunta que muchas películas plantean es si seríamos capaces de mostrar tolerancia hacia un supuesto ser artificial, pregunta que, como cabe esperar en vista del tratamiento dado al freak, siempre se responde con un rotundo 'no'.

La agridulce *Eduardo Manostijeras* enlaza ambos asuntos desde una óptima fantástica al atacar frontalmente la poca tolerancia de la sociedad con quienes no son normales, en lo que coincide con la novela *Frankenstein*. Tim Burton hace trampa, no obstante (lo mismo que Mary Shelley), al darle al bello Eduardo –criatura no se sabe hasta qué punto orgánica– amenazadoras manos metálicas que justifican en parte el rechazo social que sufre. *Blade Runner* plantea el problema desde una perspectiva mucho más seria al debatir el derecho a la vida de replicantes artificiales que no se pueden distinguir de los humanos y que, según el criterio legal de la sociedad futurista que los emplea, deben ser eliminados si intentan hacerse pasar por personas en la Tierra.

Toda la ficción sobre la relación entre un creador masculino y su progenie artificial desciende, pues, de la novela de Mary Shelley de manera directa o indirecta. Las variantes son muchas, pero pueden resumirse en tres campos básicos, según el ser creado sea orgánico (campo dentro del que entrarían los replicantes genéticos), semi-orgánico (el ciborg) o inorgánico (los robots metálicos). La criatura ha dejado hoy de ser un rompecabezas de carne muerta para pasar a ser un rompecabezas de piezas metálicas o de genes compuesto por la ciencia más avanzada.

La isla del Dr. Moreau, novela de H.G. Wells, (adaptada en 1977 y 1996) sigue el ejemplo de *Frankenstein* de cerca al narrar otra fábula sobre los excesos a los que lleva el abuso de la ciencia. Dado que el ADN no se conocía cuando Wells escribió su obra (se descubrió en los años 50), Moreau usa la cirujía para transformar a los animales de su isla en híbridos semi-humanos, en teoría porque quiere acercarlos a la humanidad y en la práctica porque es un gran sádico. El mito de Frankenstein se asocia definitivamente con la ciencia ficción en la obra de teatro del checo Karel Capek *R.U.R.* (1920), la primera en introducir la figura del robot. A Capek le interesaba que los robots –palabra que significa 'trabajador'– no pudieran distinguirse de los seres humanos porque su intención era denunciar la deshumanización de las personas empleadas en el trabajo industrial. Sus robots no son, pues, seres metálicos sino androides biológicos, es decir, replicantes de carne y hueso al estilo de *Blade Runner*, superiores al hombre en todo excepto en la corta duración de su vida, limitada a veinte años.

El robot antropomórfico metálico –o androide– dotado de cerebro positrónico es un personaje ideado y desarrollado por Isaac Asimov, autor de los clásicos relatos de *Yo, robot* (1950). Asimov sustituyó la rebeldía del monstruo de Frankenstein por la obediencia absoluta del robot a las Leyes de la Robótica. Según la primera ley, los robots no pueden ni dañar a un ser humano ni dejar que reciba daño por omisión de ayuda; según la segunda, los robots deben obedecer siempre las órdenes de los humanos a no ser que entren en conflicto con la primera ley; la tercera insta al robot a proteger su propia existencia siempre que esto no choque con los requerimientos de las otras leyes. Aunque muchos robots del cine son hijos de Asimov, Hollywood ha tardado mucho en fijarse en su obra y, cuando lo ha hecho, ha sido con resultados pobres. *El hombre del Bicentenario* (1999), se basa en un estupendo relato sobre la lucha de un robot emancipado por ser aceptado como humano, pero trivializa la reflexión de Asimov sobre la condición humana al introducir elementos sentimentales. Otros robots, como el Data de *Star Trek*, son más auténticamente asimovianos que el de esta película.

La aparición del robot metálico en Hollywood coincidió prácticamente con *Yo, robot* ya que se dio en películas de los años 50 como *Ultimátum a la Tierra* (1951), con su robot extraterrestre que es, de hecho, el superior del humano alienígena a quien acompaña en su misión de paz, o la deliciosa *Planeta prohibido* (1956), en la cual el robot Robby ejercía el papel de perfecto sirviente del Dr. Morbius. Los robots más famosos del cine son, sin duda, C3PO y R2D2, sirvientes más díscolos que Robby que juegan papeles importantes en la guerra entre la alianza y el imperio. En los años 80 y 90 se fantasea con la posible utilización del robot para fines militares más que domésticos, aunque, posiblemente a causa del auge de los ordenadores y del ciborg, el tema del robot no de para mucho más que la comedia *Cortocircuito* (1986). El tema no se ha agotado, en tanto que los famosos robots de Lucas se enfrentan en la última entrega de la serie con un ejército de androides, perfectas máquinas de matar muy alejadas del ideal de Asimov, mientras que en *El gigante de hierro* (1999) un robot colossal caído del cielo aprende gracias a un niño a usar su enorme potencial destructor para evitar una catástrofe nuclear.

Llamar monstruos a los encantadores C3PO y R2D2 puede parecer excesivo puesto que estas almas de metal no son agresivas como, por ejemplo, el engendro mecánico de la película homónima –capaz de violar a una mujer para reproducirse– o el gigantón de *Saturno 3*, que persigue fines muy parecidos. Los robots de Asimov y de Lucas son prodigios alejados de la norma humana y, por ello, monstruos, etiqueta que se les cuelga en cuanto intentan romper las barreras entre lo humano y lo robótico, como hace el Andrew de Asimov. El tema de la transgresión de esta frontera suele ser tratado con más frecuencia en el cine en relación al ciborg, el replicante, o el ente cibernético que cobra vida propia –de hecho, este es el caso de *Engendro mecánico*– posiblemente porque el robot ha pasado un tanto de moda ante los avances de los implantes, la genética y la informática. El motivo de la rebelión del ordenador, derivado de la revuelta de HAL en *2001*, interesa especialmente en relación con el tema de la guerra y, así pues, en los años 80 dos películas –*Juegos de guerra* y *Terminator*– se refieren a la posibilidad de que el apocalipsis nuclear llegue en el momento que los ordenadores que controlan los misiles del bando americano desarrollen una conciencia y tomen sus propias decisiones.

Al cine americano no le interesa demasiado especificar la naturaleza exacta de la criatura artificial, sino usar a este personaje para ahondar en el tema de dónde se encuentra la frontera entre lo normal y lo anormal, es decir, entre lo aceptable y lo monstruoso. Se da, pues, una gran confusión entre lo orgánico y lo orgánico, el ciborg y el robot. El ciborg propiamente dicho es un ser humano con implantes artificiales, sean mecánicos o electrónicos, definición que engloba hoy a muchas personas de la vida real. En la ficción el ciborg se popularizó en los años 70 gracias a *El hombre de los seis millones de dólares* (1974), una serie de televisión basada en una novela de Martin Caidin que trataba sobre un superagente dotado de implantes biónicos. Robocop y el UniSol de Jean-Claude Van Damme son ciborgs, muy a su pesar, en los que se mezclan también el motivo del zombi y el de la pérdida de identidad personal, ya comentados. Otros personajes que caen de lleno en el lado de los monstruos agresivos imitan la idea del ciborg, pero son de hecho, robots recubiertos por carne sintética copiada de la humana, tales como el robot María de *Metrópolis* (1926), las *Almas de metal* (1973) y el propio Terminator.

Como ya indicaba *Metrópolis*, el cuerpo metálico cubierto de carne y piel humanas es una amenaza porque puede usarse para engañar y destruir a los humanos. Es por esta razón que la desconfianza de los humanos hacia los organismos artificiales que imitan nuestra forma es un tópico habitual en el cine fantástico. En algunos casos este factor es explotado para crear suspense y, en otros, para alterar los esquemas mentales de los personajes humanos. Así pues, mientras el primer Terminator se basa en el suspense creado por la naturaleza del robot pseudo-humano que persigue a Sarah Connor, en el segundo Sarah debe abandonar sus prejuicios hacia este T-1 y aprender a superar su desconfianza hacia el enemigo convertido en amigo. Lo mismo le ocurre a Ripley en *Aliens* con el robot Bishop, quien tiene que probarle repetidamente que no tiene nada que ver con Ash, el robot que ayudó al alien en el primer episodio y cuya identidad real desconocía la tripulación humana del *Nostromo*.

En otros casos, el robot simboliza la perfección que el ser humano está lejos de alcanzar: la bella mujer de *Androide*, el buen hijo de *D.A.R.Y.L.*, el cariñoso hombre de *Fabricando al hombre perfecto* son superiores a los humanos, al menos en poderío físico. El factor que marca la diferencia entre humanos y seres artificiales es, por supuesto, la capacidad de sentir emociones, que suelen atribuirse en exclusiva a las personas. El famoso test de *Blade Runner*, diseñado para detectar las emociones falsamente humanas de los replicantes, roza el límite de su fiabilidad con lo que la película sugiere que llegará un día en que 'ellos' y 'nosotros' seamos idénticos. *Fabricando al hombre perfecto* asume esta proposición en clave de comedia, haciendo que el robot creado para la exploración del espacio exterior y su creador humano intercambian sus identidades dado que el hijo artificial tiene una capacidad de sentir emociones mucho mayor que el padre.

La novela de Mary Shelley tiene dos personajes principales que no se pueden disociar fácilmente; es por ello que donde hay un ser artificial siempre hay un doctor Frankenstein. La confusión respecto al título –Frankenstein es el nombre del buen doctor, y no del monstruo, que no tiene nombre– indica cómo ha variado el equilibrio entre los dos personajes. Mientras para la autora original, Víctor era el verdadero protagonista (cosa que Branagh refleja), en el cine de Hollywood su heredero ejerce a menudo un mero papel de comparsa, al haber dejado de ser un creador solitario para

pasar a ser un simple empleado a sueldo de un tinglado capitalista. Aún quedan algunos genios insociables de singular talento –Seth Brundle en *La mosca*, Herbert West en *Reanimator*, Tyrrell en *Blade Runner*– pero abundan más los personajes anodinos como el Dr. Wu de *Parque jurásico* o los ingenieros diversos de *Robocop*. El científico irresponsable del cine trabaja para una alianza entre ciencia y capitalismo cuya ambición desmedida siempre resulta ser mucho más peligrosa que los monstruos que origina. Esta alianza, a la que a menudo se suma el estamento militar, ha heredado el papel del Dr. Frankenstein, pero, a diferencia de él, se mueve más por intereses económicos que por el propósito romántico de derrotar a la muerte.

No sólo las criaturas artificiales, sino también los mutantes derivados de la acción de la ciencia y, en general, los individuos modificados por experimentos y accidentes tecnológicos forman parte del universo frankensteiniano. Películas como la secuela de *La mosca* protagonizada por el hijo híbrido de Seth Brundle, *Memorias de un hombre invisible*, *Firestarter* o *El cortador de césped* inciden con más o menos fortuna en la vida del individuo cuya identidad se ve radicalmente alterada por la intrusión de un factor extraño a la normalidad humana. Mostrando una gran coherencia con el tratamiento dado a los freaks, todas las películas citadas en esta sección suponen también que la sociedad rechazaría cualquier tipo de vida artificial, sea metálica, cibernetica u orgánica. Pero mientras el caso del freak se refiere a los hijos aberrantes de la naturaleza o lo sobrenatural, lo especial del caso de la criatura artificial es que se refiere a nuestras propias obras. *Frankenstein* nació hace doscientos años de una pesadilla en la que Mary Shelley vio a un joven horrorizado ante su propia creación y, a pesar de su antigüedad, la pesadilla sigue vigente para todos nosotros.

A DESTACAR: *Blade Runner*. 1982. USA. Ladd/Warner

Director: Ridley Scott. **Productor:** Michael Deeley. **Guion:** David Peoples y Hampton Fancher (basado en la novela de Philip K. Dick, ¿Sueñan los Androides con Ovejas Eléctricas?). **Fotografía:** Jordan Cronenweth. **Montaje:** Marsha Nakashima. **Diseño de producción:** Lawrence G. Paul. **Música:** Vangelis. **Reparto:** Harrison Ford, Rutger Hauer, Joana Cassidy, Daryl Hannah, Edward James Olmos, Sean Young

El ‘blade runner’ Rick Deckard recibe el encargo de ‘retirar’ seis replicantes de la gama Nexus-6 que han viajado a la Tierra después de ocasionar graves disturbios en las colonias planetarias. Para ayudarle a distinguir a estos replicantes de los auténticos humanos, la Corporación Tyrell le presta a Deckard los servicios de Rachael, una sofisticada replicante de última generación quien ignora que no es humana. Deckard le descubre la verdad a Rachael y ambos inician una difícil relación, complicada por su caza de los replicantes fugitivos. El encuentro final con el agonizante líder de los replicantes, Roy, le hace ver a Deckard que debe salvar la vida de Rachael.

Lejos de ser físicamente monstruosos como la criatura de Frankenstein, los replicantes de *Blade Runner* –hombres y mujeres creados para la colonización planetaria– son idénticos pero superiores al ser humano. Esta superioridad física y mental les ha convertido en una amenaza por lo cual su presencia ha sido declarada ilegal en la Tierra, donde son exterminados sin compasión.

Los replicantes diseñados por el gran magnate de la Tyrell Corporation, un genio en el campo de la ingeniería genética, son completamente orgánicos y han sido ensamblados, al parecer, a partir de piezas sueltas creadas en laboratorios. El implante de falsas memorias les hace creer que son 'normales,' al menos con la suficiente convicción como para desarrollar sus opresivos trabajos. El problema surge cuando el líder Roy Batty se niega a aceptar su estatus de esclavo y parte en busca de su 'padre' y de una respuesta a la pregunta de si puede sobrevivir más allá del límite de cuatro años.

La película plantea así el problema de hasta qué punto un humano artificial puede llegar a ser más humano que el ser humano y qué derecho tenemos a exterminar la vida que hemos creado. A través de Rachael, una de las pocas 'hijas' de Frankenstein, se plantea también la posibilidad de que los replicantes puedan ser inmortales –ella no tiene fecha de caducidad– y también la posibilidad de que puedan surgir relaciones amorosas entre humanos y replicantes que quizás lleven al nacimiento de una raza híbrida. Una segunda versión, *Blade Runner: El montaje del director* (1992) niega tal posibilidad al sugerir con gran desatino que Deckard es también artificial.

5.2. El Dr. Jekyll y Mr. Hyde: Dobles peligrosos

Tanto el Dr. Jekyll como Victor Frankenstein son científicos que dan vida a una abominación: la gran diferencia entre ambos es que el monstruo de Jekyll es su propio alter ego. El buen doctor Henry Jekyll trabaja en un elixir milagroso que ha de poder separar el bien y el mal en el cuerpo del hombre, paso previo para proceder a la eliminación de la maldad. Sus experimentos, sin embargo, sólo conducen a la liberación de Edward Hyde, quien emerge, gracias a la pócima, de la mente y del cuerpo del reprimido Jekyll. La razón oculta que impulsa a Jekyll a crear a Hyde (su nombre significa 'ocultarse' en inglés) es su deseo de disfrutar de placeres que les están vedados a los caballeros respetables como él en la Gran Bretaña victoriana en la que vive. Mientras Jekyll se controla, Hyde hace lo que le place, y, a pesar de la austeridad del texto original en este aspecto, no hay ninguna duda de que el sexo es lo que más preocupa al solterón Jekyll. La presencia de un nuevo personaje habitual en las adaptaciones, el de su prometida respetable, no ha paliado esta impresión; todo lo contrario, ha subrayado la idea de que lo que Jekyll ansía es el erotismo perverso del que disfruta el desinhibido y brutal Hyde.

El texto de Stevenson ha sido objeto de muchas adaptaciones cinematográficas avivadas por el aliciente de mostrar en pantalla la transformación que el original literario no puede sino visualizar de modo incompleto. 'Dr. Jekyll,' publicada en 1886, llegó al teatro al año siguiente en una popular obra de T. R. Sullivan que se mantuvo en el repertorio hasta 1907. Entre 1908 y 1920 se produjeron al menos ocho películas mudas basadas en Stevenson, la última de las cuales, *El hombre y la bestia* con John Barrymore, que fue la primera de calidad, partía de un guión de Clara S. Berenger también inspirado por la novela de Oscar Wilde *Dorian Gray*. A partir de esta película se introdujo en las adaptaciones de 'Dr. Jekyll' la figura de la chica mala, una prostituta cuyo atractivo sexual lleva a Jekyll por el camino de la transformación en Hyde, con lo que se culpaba así a la mujer de la doble moral sexual masculina.

La versión de 1932, *El hombre y el monstruo*, retrató a Jekyll como un atractivo dandy en un papel que le valió a Fredric March el único Oscar concedido a un actor por una película de terror hasta *El silencio de los corderos* (1991); Spencer Tracy fue otro memorable Dr. Jekyll en 1941, en *El extraño caso del Dr. Jekyll*. La cuestión erótica tomó tintes un tanto grotescos en la misógina pero interesante *El Dr. Jekyll y su hermana Hyde* (1971), donde Jekyll se convierte en su doble femenina, una glamurosa asesina en serie responsable nada menos que de los crímenes de Jack el Destripador. Por si la intención de culpar a las mujeres de la duplicidad de Jekyll no fuera lo bastante evidente, en la comedia anti-feminista *El Dr. Jekyll y Mrs. Hyde* (1995), el indefenso Dr. Jekyll se convierte en la colérica Ms. Hyde, una mujer bella cuya 'monstruosa' conducta corresponde a un patrón que se supone típico de cualquier mujer con ambiciones en su vida profesional.

Mary Reilly tenía que haber alcanzado un éxito parecido al de *Frankenstein de Mary Shelley* pero fue uno de los grandes fracasos del cine fantástico en la década de los 90. La película, basada en la novela de Valerie Martin, parte de una curiosa premisa ya que la historia del Dr. Jekyll es narrada en ella a través de los ojos de una sirvienta – Mary (Julia Roberts) – enamorada de él. La trama se inspira en parte en 'La Bella y la Bestia' aunque el amor de la abnegada Mary poco puede hacer para salvar a Jekyll de su adicción a Hyde.

El interés creciente de Jekyll en Mary se debe a que la muchacha sufrió los malos tratos de su padre durante su pobre niñez. No es que Jekyll tenga compasión por ella, sino que intuye que la pobre chica ha sufrido ya tantas humillaciones que podrá resistir sin dificultades la tarea de convertirse en su aliada secreta. Mary, quien es claramente explotada como trabajadora en casa de Jekyll, acepta además ayudarle a borrar las huellas dejadas por los crímenes sangrientos de Hyde en los barrios bajos de la ciudad y tiene aún aguante para soportar en sus breves encuentros con Jekyll sus preguntas capciosas sobre el bien y el mal, que ella contesta con gran sentido común. Esta fantasía de entrega incondicional llega a un nivel de sado-masoquismo absurdo en un sueño erótico que Mary tiene en el que imagina que su amo la seduce con cierta violencia en su encarnación como Hyde, sueño que precede al sacrificio final que ella hace por él, a pesar de no ser nunca correspondida. Tal cúmulo de despropósitos sólo se ve compensado por el siempre inquietante John Malkovich como el doctor y su doble, y por la bien lograda escena de la horripilante transformación. La película sugiere, en todo caso, que las mujeres están siempre dispuestas a amar a los hombres, incluso a los más viles, tema que de un modo u otro se repite con frecuencia en el cine de Hollywood.

El tema del hombre en lucha constante con su irreprimible alter ego no se limita sólo a las adaptaciones directas del relato de Stevenson, sino que se extiende a un número considerable de películas de terror, de acción e incluso a comedias un tanto alejadas de Stevenson. En el campo de la comedia el subtexto erótico de 'Dr. Jekyll' se pone de nuevo de manifiesto cuando en lugar de convertirse en el repulsivo Hyde, Jerry Lewis se transforma en *El profesor chiflado* (1963) en un seductor de personalidad muy distinta a la suya habitual. En su reciente sucesora del mismo título, otro profesor tímido y despistado, el obeso Sherman Clump (Eddie Murphy), se transforma en Buddy Love para poder conquistar a la chica de sus sueños. La película supone, en todo un alarde de corrección política, que ella prefiere al virginal Clump –

un auténtico freak a causa de su envergadura física— al atlético Love, ya que éste es tan atractivo como engreído. Hollywood insiste en su fantasía de que la mujer de ensueño esté al alcance de todo hombre ordinario haciendo que en *La máscara* el personaje de la bella Cameron Díaz prefiera al de Jim Carrey —otro gran Dr. Jekyll de comedia— tal como es, es decir, sin la máscara.

En otros géneros el tema de Dr. Jekyll se adapta, principalmente, a dos tramas básicas. Por una parte, un número considerable de películas tratan el tema del científico que se transforma en un ser monstruoso al convertirse en víctima de sus propios experimentos, tal como ocurre en el relato original. A menudo esta trama se entrecruza con Frankenstein ya que se suele dotar al científico del apasionamiento y la ambición del joven Victor Frankenstein, aspectos muy suavizados en el más maduro Jekyll. Por otra parte, otras películas tratan el tema del hombre dividido que ignora o que no puede controlar la conducta criminal de su alter ego, una descripción que a menudo corresponde al psicópata asesino en serie (tratado en el Capítulo 6).

En el cine fantástico clásico, el científico loco mezcla de Jekyll y Frankenstein era una figura que aspiraba a dominar el mundo, cuya trayectoria acababa en un encuentro fatal con el brazo (masculino) de la ley. Un caso típico sería el de *El hombre invisible*. En las películas de los años 80s y 90, el científico perturbado se caracteriza por su ambición profesional, que le aísla de los demás y suele ser la causa de sus desgracias, más que por su ambición de poder. La mujer que le ama o le ha amado suele ser víctima a la par que testigo de la degradación de este hombre en monstruo, tal como se ve en una de las obras más recientes sobre el tema, la sucesora de la anterior, *El hombre sin sombra*.

La relación entre Jekyll y Hyde pasa a ser una lucha en la que el monstruo vence al hombre, quien llega el punto de no poder controlar la presencia del Otro. En las películas de las últimas décadas esta pérdida de control se relaciona con la incapacidad del típico científico brillante de disfrutar de la vida más allá de su laboratorio, con lo que se condena también la ética del trabajo puritana que es la base de la cultura americana. *En viaje alucinante al fondo de la mente* (1980) el Dr. Jessup, un psiquiatra, antepone su trabajo con drogas alucinógenas a su familia, a pesar de la oposición de su esposa, quien también tiene una carrera académica respetable. Decidido a experimentar con su propio cuerpo el buen doctor empieza una extraña regresión a las raíces de lo primitivo —de donde surge el propio Hyde— y acaba transformado en lo que podría llamarse el monstruo de su propio id, desastre del que sólo le puede salvar el amor de su comprensiva esposa.

Tan leales como ella son Julie (Frances McDormand), la novia del científico Peyton Westlake (Liam Neeson) en *Darkman* y Ronnie (Geena Davis), la compañera de Seth (Jeff Goldblum) en *La mosca*, pese a lo cual ambas fracasan. Julie, una abogada, y Ronnie, una periodista, se encuentran ante el dilema de rechazar o aceptar a sus respectivos amantes cuando ellos se transforman en abominaciones a causa de su trabajo científico. Julie intenta que Peyton, desfigurado a causa de un ataque que ocurre de hecho por culpa de unos papeles comprometidos que ella oculta, no use la piel sintética que ha descubierto para vengarse de sus atacantes sino para llevar una vida normal, que él rechaza de plano. Ronnie llega a verse obligada a escoger entre su vida y la de Seth a causa de un accidente que ocurre por culpa de la entrega exagerada de Seth al trabajo. El fracaso de Julie y Ronnie sugiere que nada puede ayudar a los

hombres, y también indirectamente que las mujeres conducen mejor su vida profesional. Como ya se ha explicado en el Capítulo 4, las científicas del cine producen monstruos ocasionalmente, pero no se transforman ellas mismas en monstruos a causa de su trabajo. De hecho, en la comedia *Junior*, mientras el personaje de Emma Thomson –el proverbial científico despistado en versión femenina– no sufre ningún contratiempo importante, su colega masculino, Arnold Schwarzenegger, se entrega tan a fondo al suyo que acaba embarazado... de ella.

Más allá del ámbito de la ciencia las figuras del Dr. Jekyll y su gemelo siniestro han generado al hombre dual del cine actual, en algunos casos un auténtico esquizofrénico. El hombre dual no tiene conciencia ni de la existencia ni de los actos de su otro yo, quien se salta todas las reglas legales y morales de conducta con total impunidad. En la mayoría de casos esa liberación de toda norma cristaliza en el asesinato de una mujer, crimen del que, como le sucede al destructivo protagonista de *Black Out: Oculto en la memoria*, la parte positiva del hombre dual no es consciente. Las enigmáticas cintas de David Cronenberg, *El almuerzo desnudo* e *Inseparables*, son quizás los ejemplos más claros de la disociación entre el hombre respetable y el hombre criminal misógino. En la primera, basada en la vida del escritor William Burroughs –un reconocido misógino–, Bill asesina a su esposa bajo el efecto de las drogas, por lo cual es declarado ‘no culpable’ de su muerte. En la segunda la dualidad atrapa al ginecólogo Bev Mantle (Jeremy Irons) no sólo por su odio creciente hacia las mujeres que son sus clientas, sino también por su incapacidad de vivir su vida al margen de la de su gemelo y socio, Eli. Drogas y locura se usan para justificar la agresividad contra las mujeres, como si el hombre contemporáneo quisiera convencerse de que la miseria no es parte de su verdadera personalidad sino de su irreprimible subconsciente.

Stephen King también trató el tema de Jekyll y Hyde en *La mitad oscura*, filmada en 1993, donde la vida del escritor Thad Beaumont se ve amenazada por un gemelo nacido de su propia pluma. Pero la película más contundente sobre el tema del hombre dual es, sin duda, *El club de la lucha* –basada en la novela de Chuck Palahniuk– película en la que se lleva la esquizofrenia del protagonista a su máxima expresión destructiva, si bien esta vez el objeto en el que el odio cristaliza no es una mujer –Marla es más bien la única luz en el pozo sin fondo que es la mente del protagonista– sino toda la absurda sociedad de consumo en la que vivimos. Stevenson y Palahniuk hablan, en el fondo, del mismo problema: son los propios hombres quienes establecen los códigos de conducta y el tipo de sociedad que les opone, sea la victoriana del primero o la americana de finales del siglo XX del segundo. La insatisfacción engendra la esquizofrenia porque el hombre ni puede rechazar su propias reglas ni sabe cómo establecer una alternativa, con lo que no queda más remedio que utilizar a los dobles monstruosos para llegar a alcanzar algún tipo de satisfacción.

A DESTACAR: *El club de la lucha (Fight Club)*. 1999. USA. 20th Century Fox/Fox 2000 Pictures Release/Linson Fims/Regency Enterprises

Director: David Fincher. Productor: Cean Chaffin. Guión: Jim Uhls (basado en la novela de Chuck Palahniuk). Fotografía: Jeff Cronenweth. Montaje: James Haygood. Diseño de producción: Alex McDowell. Música: Dust Brothers. Reparto: Brad Pitt, Edward Norton, Helena Bonham Carter, Meat Loaf, Jared Leto, Van Quattro

Jack invierte el dinero que gana en la perfecta decoración de su piso al estilo IKEA, pero lleva mal el peso de su soledad, que sólo remite un tanto en los encuentros de grupos de enfermos terminales a los que es adicto. En una de ellos conoce a otra falsa enferma solitaria, la excéntrica Marla, e inicia con ella una relación que se frustra al aparecer en su vida el imprevisible Tyler Durden, quien la seduce. Jack se deja arrastrar por el estilo anárquico de vida de Tyler y se va a vivir con él después de que una bomba destruye su piso. Juntos los dos fundan el archisegreto Club de la Lucha, que permite a los hombres eliminar sus frustraciones a base de pelear a puñetazos con sus semejantes. El ejemplo cunde, y Jack ve cómo Tyler se convierte en un héroe underground, capaz de alentar un importante movimiento anarco-terrorista. Cuando todos le empiezan a confundir con Tyler, Jack se da cuenta de que la mayor confusión es la suya propia.

En el momento de su estreno, *El club de la lucha* fue tomada por una película que, simple y llanamente, ensalzaba un tipo de masculinidad violenta el antiguo estilo, y es por ello que tuvo una mala recepción por parte de crítica y público. Al empezar a circular en vídeo, se ha corregido la primera impresión errónea, de modo que la película está empezando a encontrar el público que merece y que, sin duda alguna, la convertirá en película de culto, si es que no lo es ya.

El club de la lucha es una adaptación muy fiel de la novela en la que se basa, por lo que hay que atribuirle a su autor Chuck Palahniuk gran parte del mérito, pero cuenta además con una puesta en escena absolutamente innovadora –Fincher ya demostró sobradamente su capacidad para sorprender con *Seven*– y con un reparto impecable. Fincher ha encontrado en Pitt y Norton un dúo perfecto para interpretar al incomparable Jack/Tyler.

Palahniuk y Fincher hablan de un tema muy querido para el hombre americano –quizás para el hombre en general: la diferencia entre quién es él (trabajador, conformista) y quién quiere ser (libre, transgresor). A diferencia de Stevenson, quien imaginó un Mr. Hyde abominable, Palahniuk le ha regalado a Brad Pitt un personaje que es tanto el sueño como la pesadilla del hombre mediocre encarnado por Norton: es fácil condenar a Mr. Hyde, pero muy difícil sustraerse al magnetismo de Tyler.

5.3 Drácula: Vampiros seductores y depredadores

El vampiro más conocido del cine y de la literatura es, sin duda, el Conde Drácula, pero la novela del irlandés Bram Stoker de 1897 no es, ni mucho menos, el origen del género. La palabra vampiro se hallaba en boca de media Europa en el siglo

XVIII, cuando se documentaron los casos de los supuestos vampiros Arnold Paole y Peter Plogojowitz, parte de una aparente epidemia de vampirismo en los territorios de Prusia Oriental, el Imperio Austro-húngaro y Grecia, debida al parecer a los efectos de una extraña histeria colectiva. La figura del vampiro se incorporó a la literatura alemana a finales de ese siglo con el poema narrativo *Lenore* (1773) de Bürger y la balada de Goethe, 'La Novia de Corinto' (1797), y llegó a la literatura inglesa con la obra de los autores del círculo romántico. Los poemas 'Christabel' (1816) de Samuel Coleridge y 'Lamia' de John Keats tratan de damas vampíricas, pero quien consolidó el personaje del vampiro fue el excéntrico doctor John Polidori al publicar en 1819 su relato 'El Vampiro.'

Polidori se basó para la figura del vampiro Lord Ruthven en el romántico Lord Byron de quien era médico personal y con quien mantuvo una tormentosa y breve relación de amistad. 'El Vampiro' y *Frankenstein* son, de hecho, fruto de un encuentro muy especial que tuvo lugar en 1816 en la casa de Byron cerca de Ginebra, encuentro durante el cual, después de haber leído unos cuentos alemanes de terror, los participantes –Byron, Polidori, Mary Shelley y su esposo Percy– se propusieron escribir sus propias historias, objetivo que sólo cumplieron Polidori y Mary. En 'El Vampiro' el protagonista Aubrey, trasunto del propio Polidori, no puede hacer nada para librarse a su amada ni a su hermana de las atenciones del pérvido seductor Ruthven, obligado como está por un juramento a guardar silencio sobre su verdadera identidad. David Punter explica en relación a esta historia y a Drácula que el vampiro siempre representa en el siglo XIX a la aristocracia que se niega a sucumbir ante el avance de la burguesía. Sea cual sea el caso, la vida del vampiro entró en una segunda fase cuando las nuevas ficciones populares –conocidas como 'penny dreadful'– tomaron prestada su figura. James Malcolm Rymer publicó el larguísimo serial *Varney the Vampire or; the Feast of Blood*, en 109 entregas semanales de gran éxito (1845-47) que no dejan duda sobre la amenaza sexual que el vampiro supone para las damas burguesas.

De mucho mayor valor literario es la novela corta del irlandés Joseph Sheridan Le Fanu, 'Carmilla,' escrita en 1870 y publicada en 1872 en el volumen de relatos *In a Glass Darkly*. Carmilla es un personaje más dramático y más atormentado que sus predecesores y que su sucesor Drácula, ya que no puede evitar amar a las víctimas que seduce. Ella era originalmente una dama de la aristocrática familia austriaca de los Karnstein que fue transformada en vampira en el siglo XVII al ser mordida por otro vampiro, un hombre. Los prejuicios propios de su clase hacen que Carmilla no dude en matar rápidamente a las mujeres campesinas de las que alimenta pero que prefiera, sin embargo, seducir a las jóvenes damas burguesas en cuyas casas se refugia después de supuestos accidentes en la carretera.

Entre las figuras históricas asociadas con el vampirismo se encuentran el lugarteniente de Juana de Arco, Gilles de Rais (siglo XV), acusado, al parecer falsamente, de ser un asesino en serie de niños, o la condesa húngara Elizabeth Bathory (1560-1614), responsable de las muertes de muchas jóvenes en cuya sangre se bañaba para mantenerse joven. Fue, no obstante, idea original de Bram Stoker –un compatriota de Le Fanu que se dedicó profesionalmente a gestionar el teatro de la gran estrella Henry Irving– relacionar al vampiro con el príncipe valaquiano Vlad IV (1431?-1476), aún hoy venerado en Rumania como héroe nacional por su eficacia ante el invasor turco del Imperio Otomano. Stoker posiblemente le escogiera como base

para su vampiro a causa de sus crueles hábitos –Vlad era conocido como Tepes o ‘Empalador’ por su afición a empalar a sus enemigos– pese a que nadie había relacionado antes a Tepes con el vampirismo.

El vampiro de finales del siglo XX, un romántico eternamente joven, sexualmente liberado y glamuroso, se aleja considerablemente del depredador de la novela original de Bram Stoker, quien, de hecho, se inspiró inicialmente en ‘Carmilla.’ Stoker pretendía narrar una historia sobre el triunfo de la civilización británica del final de la época victoriana frente a la barbarie de la que surge *Drácula* y, sin haber pisado jamás Europa del Este, recreó una Transilvania que sólo conocía por los libros pero que es hoy, paradójicamente, visitada por multitudes de turistas en busca de las huellas del imaginario Conde. Según Stoker, Drácula es un extraño animal, tan sediento de la sangre de jóvenes inglesas como de su idioma y cultura, en cuyo conocimiento quiere profundizar al máximo ya que su aspiración no es otra que instalarse en el corazón del mundo occidental, Londres, para establecer su nuevo coto de caza. El Conde responde claramente a un temor que recorría la poderosa Gran Bretaña imperialista de 1897, el miedo a que el extranjero bárbaro pudiera infiltrar el corazón del Imperio y destruirlo. Quienes persiguen a Drácula no son, como sugieren las películas, hijos de una Inglaterra gótica y supersticiosa, sino adalides de la modernidad que usan con orgullo la tecnología punta del momento en su lucha contra el vampiro surgido de las brumas del pasado feudal de la Europa oriental.

La primera película notable de vampiros fue *Nosferatu* de Murnau (1922), obra cuyo rodaje ha sido objeto de un curioso largometraje –*La sombra del vampiro* (2000)– según el cual el protagonista Max Schreck podía haber sido un auténtico vampiro. La adaptación de Murnau era ilegal, es decir, se hizo sin permiso de la viuda de Stoker, por lo cual varía respecto al original, sobre todo en la caracterización del Conde Orlock como un vampiro grotesco de rasgos ratoniles. La Sra. Stoker sí que autorizó las versiones para el teatro de Hamilton Deane (original británico, 1924) y de John Balderstone (revisión americana, 1927) que son la base de la película de Tod Browning y el origen del Drácula vestido con elegante smoking y capa, creado por Bela Lugosi para su propia interpretación en el teatro, con la que ya alcanzó la fama. El éxito de Drácula también propició la entrada de la vampira en la pantalla, personaje que se sumaba al de la ‘vamp’ o vampiresa seductora. El danés Dreyer filmó ‘Carmilla’ bajo el título de *Vampyr, la bruja vampiro* (1932) mientras que en Hollywood hubo una Hija de Drácula (1936), basada en un relato de Stoker independiente de su novela pero llamado ‘El Invitado de Drácula.’

La carrera de Drácula en el cine es similar a la del monstruo de Frankenstein. Una vez agotado el filón del terror americano de los años 30, Drácula renació de sus cenizas en los estudios Hammer de Londres en 1958 interpretado por el carismático Christopher Lee. Este actor de físico imponente interpretó al conde en cerca de veinte películas –la última para la Hammer fue *Ritos satánicos* (1974), pero Lee reincidió aún en otra cinta de 1976– que solían enfrentarle al Van Helsing de Peter Cushing. Lee dotó al Conde, aún vestido con ropa elegante y capa, de una imagen decididamente heterosexual, alejada del vampiro sexualmente ambiguo de moda hoy pero también del seductor comedido al estilo Lugosi. La Hammer también destapó el potencial erótico de las vampiras a partir de *Las novias de Drácula* (1960) y rozó los límites de lo permisible en su momento con la lésbica *The vampire lovers* (1970), una adaptación de

‘Carmilla’ claramente dirigida a complacer las fantasías masculinas. Los vampiros sensuales de la Hammer inspiraron una gran parodia del género, *El baile de los vampiros* (1967), en la que la malograda Sharon Tate –asesinada poco más tarde por el clan Manson– era una vampira perseguida por los caza-vampiros más torpes del cine.

La interpretación moderna de los personajes de Drácula y Carmilla, el padre y la madre de todos los demás vampiros, subraya los aspectos sexuales que permanecen latentes en los textos originales. Bram Dijkstra relaciona sin ninguna duda al vampiro victoriano con el sexo cuando explica que la figura de la vampiresa emerge de las teorías médicas de la época, según las cuales el sexo no sólo priva al varón del valioso fluido vital que forma su semen, su sangre y su cerebro, sino que además le permite a la mujer nutrirse para reponer su sangre menstrual. Siguiendo esta lógica perversa se entiende que la escena en la que Jonathan Harker sufre el acoso de tres voraces vampiras en el castillo de Drácula, escena nacida de una pesadilla del propio Stoker, sea una de las de mayor impacto de la novela y la máxima expresión del terror sexual victoriano.

El lesbianismo implícito de Carmilla es objeto de la violencia de los hombres que protegen a Laura, su víctima, porque ellos no están dispuestos a tolerar ninguna alianza entre féminas que pueda amenazar su poder patriarcal. El significado sexual del personaje de Drácula es bastante más ambiguo, aunque podría decirse que la novela narra un enfrentamiento entre formas distintas de entender el patriarcado –la feudal del Conde, la moderna de Van Helsing y compañía– en la que las mujeres no son sino peones sacrificados por Drácula para intentar lograr su victoria. Según diversos críticos, Drácula libera sexualmente a Lucy, quien se convierte a su vez en vampiro, y a Mina, quien se salva, porque sabe que nada puede herir a sus enemigos más profundamente que la idea de que ya no pueden controlar a sus mujeres. Esta pérdida de control es la que lleva al castigo ejemplar que sufre el cuerpo de Lucy (la famosa estaca en el corazón seguida de decapitación), castigo ya sufrido por Carmilla y que Lucy sufre, además, aparentemente por manifestar deseo sexual hacia su prometido y hacia sus otros pretendientes. Mina es tentada por Drácula en la famosa escena en la que bebe la sangre que emana de una herida en el pecho del Conde –escena habitualmente interpretada como una felación– y que ocurre en el dormitorio que comparte con su esposo, sumido por Drácula en un sueño profundo. Mina, sin embargo, vence esa tentación al ceder el control de su cuerpo a los hombres que la protegen y se gana así su perdón y la redención del vampirismo.

En la novela, las escenas entre el Conde y Lucy, y, más tarde, entre Drácula y Mina implican una visión negativa y letal del sexo –él abusa de ellas sin duda alguna– lo cual no ha sido obstáculo para que el erotismo y el romanticismo hayan invadido el mundo del vampiro en el cine y la novela. Desde el Drácula de Lugosi, las víctimas femeninas del vampiro sienten siempre su atracción de seductor. En el *Drácula* de 1979 la heroína recibe con agrado las atenciones del atractivo Conde (Frank Langella) y rechaza con furia los intentos de su prometido por librarla del vampirismo, que ella acepta con pasión. La paródica *Amor al primer mordisco* del mismo año sugiere, en cambio, que el vampiro ha quedado desesperadamente desfasado ya que la promiscua modelo a la que Drácula (George Hamilton) seduce –una réplica de su amor perdido– no necesita de ningún liberador sexual. Por otra parte, en novelas de los 80 y 90 como, por ejemplo, *El tapiz del vampiro* de Suzy McKee Charnas y *La música de los vampiros*

de Poppy Z. Brite, se ha solucionado la cuestión de la relación exacta entre mordedura y sexo permitiendo a los vampiros llevar una vida sexual completa, con lo cual se ha conseguido que la mordedura pase a ser, o bien una perversión que forma parte del sexo, o un simple recurso alimenticio que nada tiene que ver con él.

El mito del vampiro se extiende, en todo caso, mucho más allá de Drácula y de Carmilla tanto en el cine como en la literatura. El ciclo más reciente, verdadero período de esplendor, se inicia en 1975 cuando aparece la novela de Stephen King *El misterio de Salem's Lot* en medio del peor período sufrido por el vampiro en el cine. La eclosión del vampiro literario coincide con el traslado de su entorno original europeo a Estados Unidos, tal como ocurre en la novela de King, y con la introducción de temas tales como la relación entre vampirismo y plaga o enfermedad y la asociación del vampiro con las culturas juveniles. A partir de *Entrevista con el vampiro* (1976), la famosa novela de culto de Anne Rice, el hombre vampiro se revela también como bisexual o incluso homosexual. Tanto King como Rice coinciden en culpar a la influencia europea de la emergencia del vampirismo en Estados Unidos, insistiendo en la inocencia del americano medio y la corrupción del europeo.

Las historias sobre vampiros se dividen en dos grandes líneas argumentales: por una parte, los argumentos giran en torno a la eliminación ultraviolenta de grupos de vampiros a cargo de una o de varias posibles víctimas y, por otra, tratan sobre las dificultades con las que el nuevo vampiro sobrelleva su condición, tema que parece haber nacido con *Entrevista con el vampiro*. Esta novela, posiblemente la primera que narra la odisea del vampiro en primera persona, transforma al vampiro en un depredador reacio a matar que se considera a sí mismo una víctima romántica de una adicción incontrolable similar a la del enfermo drogadicto. Precisamente, el tema del vampirismo como trágica enfermedad reaparece en la más reciente película *La adicción* pero es singularmente escaso si tenemos en cuenta la repercusión que la aparición del SIDA en los primeros 80 debería haber tenido en este subgénero. Richard Matheson, es tal vez, quien mejor ha desarrollado el tema del vampirismo como plaga en su relato largo *Soy leyenda* (1954, adaptado al cine en 1964 y en 1971 como *El último hombre vivo*).

Posiblemente fue la película *Martin* (1978) la que introdujo la figura del joven vampiro urbano popularizada en los años 80 por películas como *Jóvenes ocultos*. El adolescente como posible víctima y como cazavampiros –desde *Noche de miedo* o *Buffy, la Cazavampiros*, origen de la popular serie de televisión– es una figura que se repite hasta la saciedad por la razón de que el mito del vampiro se asocia en la segunda mitad del siglo XX con el de la eterna juventud y también, claro está, porque el cine de terror se dirige básicamente a un público joven. Tal vez el recuerdo de la siniestra familia de Charles Manson está detrás de la representación del vampiro como miembro de pequeñas comunidades tanto en *Jóvenes ocultos* como *Al caer la noche* o *Revenant*, comunidad que puede convertirse en un simple nido repleto de criaturas repulsivas que hay que exterminar en masa, como sucede en *Abierto hasta el amanecer*, y *Vampiros* de John Carpenter. El gusto por la destrucción masiva de los vampiros es tal que se desaprovecha el gran potencial erótico tanto de vampiras (Selma Hayek en la primera, a pesar de su danza de la serpiente) como de vampiros (Thomas Ian Griffith en *Vampiros*), para ofrecer en lugar de sexo una orgía de sangre.

Otras películas de vampiros han cuidado mejor la mezcla de glamour, sexo y violencia, introduciendo de paso el tema de la bisexualidad del vampiro. En las que se quedan en la simple heterosexualidad, la carga erótica se asocia a la mujer –como cabría esperar– sea la hembra destructora extraterrestre de *Fuerza vital* o la rebelde Marie de *Sangre fresca*, otro ejemplo más del vampiro remiso. Curiosamente, mientras lo habitual desde ‘Carmilla’ es la destrucción de la vampira, esta película plantea una fantasía erótica un tanto peculiar ya que se supone que el protagonista masculino, un policía, consigue establecer una convivencia en tolerancia con Marie, quien no por ello abandona sus hábitos alimentarios.

Del lado de la bisexualidad caen dos obras de culto entre los amantes del gótico y del vampirismo: *El ansia* y *Entrevista con el vampiro*, la adaptación de la novela de Anne Rice. La bella y fría Miriam de *El ansia* es una vampira egoísta que sabe darles la vida eterna pero no la juventud a sus amantes de ambos性es y que recibe por ello un castigo ejemplar a cargo de su última amante femenina, escarmiento, por otra parte, que Miriam parece recibir más por ser promiscua que por ser vampira. Las relaciones homoeróticas, es decir, dominadas por una atracción mutua entre hombres que no incluye el sexo, son la base de *Entrevista con el vampiro*. La relación entre el bello Lestat (Tom Cruise) y su no menos bello amigo/enemigo Louis –su propia víctima (Brad Pitt)– es un enamoramiento que pasa por fases claras de acercamiento, infidelidad, celos, traición y alejamiento a pesar de no tener una expresión sexual manifiesta. La única figura femenina importante de la novela y de la película es, precisamente, una niña vampira que está excluida a causa de su físico infantil del juego sexual, pese a amar con pasión a Lestat. La capacidad de seducción de estos vampiros cripto-gays es, en todo caso, un signo evidente de la pérdida de capacidad de seducción del vampiro masculino heterosexual quien en *Besos de vampiro* bordea incluso la figura intolerable del violador.

La cuestión de la raza mantiene una extraña relación con el vampirismo. El glamour asociado al vampiro blanco –la palidez es un rasgo esencial en este mito– parece ser tan atractivo para los afroamericanos que han tomado prestada esta leyenda para unas cuantas películas donde se justifica la aparición del vampiro negro con curiosas excusas. En *Drácula negro* (1972), la primera, Drácula muerde a un príncipe africano, quien, una vez convertido en vampiro, busca con desesperación a su amor perdido en América. Dos décadas más tarde, en *Un vampiro suelto en Brooklyn* (1995), Max –único superviviente de una raza de vampiros caribeños– busca la regeneración de su perdida estirpe en compañía de Rita, una mujer negra, hija híbrida de vampiro. Recientemente, Wesley Snipes ha encarnado en *Blade* a otro peculiar híbrido capaz de usar su mitad vampírica –mantenida a raya a base de medicación– para detectar y perseguir a otros vampiros, incluido su mayor enemigo, un vampiro blanco implicado muy directamente en su nacimiento.

La vida longeva del vampiro no parece dar signos de llegar a su fin en el cine –no en vano es inmortal este monstruo. Su imagen como depredador sigue combinándose en el cine con la del vampiro romántico y ambas con un erotismo llamativo pero un tanto incongruente. Quizás la mayor ironía en este repaso del vampiro en el cine es que el gran éxito del cine de vampiros posiblemente de todo el siglo XX, *Drácula de Bram Stoker*, se ha inclinado tanto del lado del romanticismo que ha anulado casi del todo al depredador de la novela de Stoker que pretendidamente

adapta. De Stoker a Coppola media la distancia entre una cultura finisecular que teme ser destruida por el vampiro retratado como inmigrante invasor (la británica victoriana), y otra (la americana post-moderna) que se debate entre el amor y el odio a la romántica Europa de donde surge este mito.

A DESTACAR: *Drácula de Bram Stoker (Bram Stoker's Dracula)*. 1992. USA. Columbia/American Zoetrope/Osiris

Director: Francis Ford Coppola. Productor: Francis Ford Coppola, Fred Fuchs, Charles Mulheivill. Guión: James V. Hart (basado en la novela de Bram Stoker). Fotografía: Michael Ballhaus. Montaje: Nicholas C. Smith, Glenn Scantlebury, Anne Goursaud. Diseño de producción: Thomas Sanders. Música: Wojciech Kilar. Reparto: Gary Oldman, Winona Ryder, Anthony Hopkins, Keanu Reeves, Sadie Frost, Cary Elwes

Siglo XV, Transilvania. Elisabetta, la prometida de Drácula, se suicida creyendo que su amado ha muerto en la guerra. Enloquecido por la negativa de la Iglesia a enterrar a la suicida en tierra consagrada, el Conde maldice a Dios y se convierte en vampiro para poder encontrar a su amada más allá de la muerte. Ya a finales del siglo XIX, Drácula descubre que Elisabetta se ha reencarnado en Mina, la prometida de su invitado forzoso Jonathan Harker. Drácula viaja a Inglaterra e inicia la seducción de Mina, no sin antes vampirizar a su amiga Lucy, quien tiene que ser eliminada. La transformación de la enamorada Mina en vampiro es interrumpida por Van Helsing y compañía y Drácula es perseguido hasta Transilvania con la ayuda de ella. Una vez allí, la responsabilidad de darle muerte para liberar su alma inmortal recae en Mina.

La película de Coppola ha acercado la obra de Stoker a un público masivo, sobre todo joven, pero ha alterado su lectura al introducir una historia de amor que no figura en el original y que es la máxima atracción de la película. La pasión entre Mina y Drácula enlaza con el cuento de 'La Bella y la Bestia' y con el nuevo tema del amor reencarnado, habitual de la ficción de vampiros desde que Richard Matheson lo introdujo a finales de los años 60.

Coppola retrata a Drácula como un príncipe honorable caído en la desgracia del vampirismo por amor, de la cual sólo su amada puede liberarlo. Esta visión romántica del vampiro también sirve, sin embargo, para excusar la brutalidad masculina –ya que Drácula no nace malvado, sino que cae en su infierno particular por culpa de la testarudez de la Iglesia– y también para insistir en la fantasía según la cual las mujeres aman incluso a los hombres más monstruosos.

En cuanto a la visualización del vampiro, esta obra se distingue de versiones anteriores al optar por darle a Drácula múltiples imágenes, desde el dandy romántico del primer encuentro con Mina hasta el murciélagos gigante de la escena de seducción, pasando por el excéntrico anciano que recibe a Harker y el lobo humano que viola a Lucy. La paradoja de este Drácula es que seduce a pesar de su manifiesta bestialidad.

CAPÍTULO 6 El monstruo anti-social: Villanos y asesinos psicópatas

¿Qué sería de los héroes sin los villanos? ¿Quién sería Oskar Schindler sin Amon Goeth en *La lista de Schindler*, Clarice Starling sin Hannibal Lecter en *El silencio de los corderos*? El malo de la película es un monstruo moral que, para desazón nuestra, puede llegar a interesarnos más que el propio héroe. Él o ella –aunque las villanas sean pocas– pasan por encima de las normas morales, de las convenciones sociales y de las leyes que nos atan a la vida diaria, y nos permiten vivir, ni que sea de segunda mano, las experiencias de transgresión que jamás nos atreveremos a vivir en la vida real. Mientras ellos son condenados en la pantalla, nosotros disfrutamos secretamente de su inclinación por el mal, preguntándonos con gran hipocresía cómo puede haber tal maldad en el mundo. Pese a lo mucho que nos atraen, celebramos la derrota del villano, que es casi siempre inevitable, porque enaltece nuestro sentido de la justicia y nos reconforta en nuestra esencial falsedad. En el cine el villano paga por sus crímenes, como debe ser; en la desordenada, caótica vida real no siempre es así –por eso necesitamos las películas.

Por definición, el monstruo moral ansía poseer y acumular poder y tiene poca o ninguna capacidad de sentir empatía hacia otros seres humanos. Las relaciones más significativas que este personaje establece con otras personas son casi siempre obsesivas, sean criminales o sexuales. Para el villano, los otros son simples objetos que se poseen o se destruyen, ya que él es incapaz de ver a los demás como personas a su misma altura. Sus víctimas y sus rivales, seres inferiores, no le merecen más que desprecio, y es que, como se puede ver, la clave de la personalidad del villano y su mayor debilidad es su complejo de superioridad. Él está completamente seguro de ser más inteligente, más listo, más efectivo que los héroes enemigos, pero acaba cayendo en la trampa de su propia autoestima, a menudo cometiendo errores nacidos de una excesiva confianza en sí mismo; el héroe, sin embargo, a menudo duda de su propia heroicidad.

Los monstruos morales humanos son monstruos anti-sociales ya que traen el caos a la sociedad en la que viven. Todos ellos son psicópatas, es decir, personas incapaces de sentir simpatía hacia otras personas y de distinguir entre el bien y el mal; personas incapaces, por lo tanto, de poner barreras a sus inclinaciones criminales. La gran diferencia entre el villano y el psicópata asesino en serie es que el primero comete sus crímenes, casi siempre sin ni siquiera mancharse las manos de sangre, en un contexto social y político que le es favorable –por ejemplo, una dictadura– o en sistemas criminales al margen de la ley, en tanto que el psicópata asesino es un criminal aislado que necesita del contacto sangriento con sus víctimas, viva en la sociedad que viva. El asesino se conforma con el breve poder que consigue sobre su víctima y sobre el sistema policial gracias a sus crímenes, mientras que el villano aspira a conseguir un poder más estable, sea como sirviente o como amo del aberrante sistema político-social que él ayuda a establecer o a mantener.

A pesar del horror que nos inspiran los actos del popular asesino en serie del cine, el villano es un monstruo moral mucho más amenazador y mucho más cercano a

la realidad de la vida diaria. La psicopatía del infame Dr. Lecter no es substancialmente distinta de la del nazi Amon Goeth, sus personalidades son afines, ambos son personajes que se pueden etiquetar como villanos. Pero mientras Lecter es una amenaza más o menos controlable por el sistema jurídico-legal de la democracia americana en la que reside, Goeth es parte de la propia legalidad del nazismo: Lecter mata furtivamente, a solas, mientras que Goeth recibe el apoyo de una eficiente maquinaria política que le permite gestionar un campo de concentración, lo cual le hace muchísimo más peligroso que cualquier caníbal solitario. Lecter puede ser juzgado e incluso encarcelado –otra cosa es que pueda ser mantenido en prisión– pero controlar a monstruos como Goeth conlleva desmantelar el propio sistema que les protege y, tal como se está viendo en los casos de los siniestros ex-dictadores sudamericanos, esto no es tarea fácil.

6.1. Amos y sirvientes del sistema

El Diablo, el archi-villano del mundo judeo-cristiano, comparte protagonismo con el personaje del villano mortal a partir del Humanismo renacentista. Maquiavelo recomendó un modelo de conducta política amoral y cínica en *El Príncipe* (1513) que no sólo legó a la posteridad el adjetivo maquiavélico (manipulador perverso), aplicado tan a menudo al villano, sino también una fuente de inspiración constante para la ficción y para la vida real. Shakespeare ofreció en sus obras estudios de villanos tan memorables como el mentiroso Iago de Otelo, el ambicioso Macbeth y el usurpador sanguinario Ricardo III, en tanto que John Webster, autor teatral de la generación que le sucedió, creó en *La Duquesa de Malfi* y *El demonio blanco* villanos de una crueldad extrema que sentaron un precedente más tarde seguido por la novela gótica del siglo XVIII. Según este género, el Diablo y el villano son dos caras de la misma moneda, siendo el villano una encarnación puramente humana del mal que solía atribuirse a la influencia del demonio. Cuando ambos personajes se contrastan, como ocurre en la formidable novela de Matthew Lewis *El monje* (1794), el Diablo puede ganar la partida gracias a su gran poder sobrenatural pero, como mínimo, empata en maldad con su versión humana, si no es que pierde.

Maquiavelo, Shakespeare y Webster entendieron perfectamente que el villano es una figura política, dominada por la búsqueda del poder. Esta búsqueda, que le lleva a mover resortes relacionados con la corrupción y la ilegalidad, pasa por numerosos hechos de sangre, aunque éstos no son un fin en sí, sino el camino para llegar al verdadero objetivo. Las víctimas del villano son siempre obstáculos en su camino hacia el poder, centrado en la posesión de dinero o del mando, bien en una organización criminal o en los órganos de gobierno de una nación donde la democracia no funciona. La venganza es también un motor poderosísimo en la conducta del villano, quien a menudo se obsesiona con ella hasta el punto de creer que sólo él puede impartir su propia justicia, con la consiguiente indefensión para las víctimas que se interponen en su camino hacia la satisfacción.

El villano amoral sediento de poder no deja de ser una fantasía consolatoria como el Diablo, ya que mientras éste servía para convencernos de que el mal no está en nosotros sino en algo externo que puede controlarnos, el villano sirve para que nos dejemos persuadir por la idea de que el mal sólo reside en ciertas personas de

psicología aberrante, y no potencialmente en todos nosotros. Así, el nazismo, por ejemplo, se explicaría por la influencia que el archi-villano Adolf Hitler tuvo sobre miles de inocentes alemanes a los que arrastraron las ansias desmedidas de poder del Führer y no por su habilidad para aprovechar el potencial para el mal latente en todos sus compatriotas. Esta segunda interpretación casi siempre se rechaza con gran escándalo porque argumenta algo inaceptable: que todos, alemanes o no, somos villanos susceptibles de colaborar con sistemas de poder execrables.

Conceptualmente, el villano del cine está aún muy cerca del villano gótico original, por la simple razón de que los monstruos morales del cine han saltado a la pantalla desde la novela y el teatro del siglo XIX, sobre todo en sus vertientes más populares. La trama del inocente perseguido por un malvado aparentemente imparable, ingrediente omnipresente del cine de Hollywood, es tan vieja como las novelas góticas de persecución, subgénero que cuenta con obras tan insignes como *El italiano* (1797) de Anne Radcliffe y, especialmente, *Caleb Williams* (1794), obra del filósofo William Godwin que inspiró en parte el *Frankenstein* de su hija Mary Shelley. En el siglo XX se sumó a esta trama básica un nuevo factor: el héroe o la heroína es a menudo perseguido por todo un sistema de poder en lugar de por un sólo individuo maléfico. Esta segunda línea conduce a argumentos tan dispares como la pesadilla política de George Orwell, *1984* (1949) y las populares novelas de John Grisham, como, por ejemplo, *La tapadera*. En *1984*, tal como muestra la película, el héroe no puede escapar de la vigilancia intensiva que el misterioso dictador Gran Hermano ejerce sobre todos los aspectos de su vida, mientras que en *La tapadera*, también novela y película, el brazo legal de la mafia (un bufete de corruptos abogados) rodea con tanta eficacia al joven abogado recién incorporado a la firma que nada –o casi nada– puede salvarle.

Con frecuencia se atribuye la maldad del villano a la locura, puesto que se entiende que sólo un loco carece de la capacidad para discriminar entre el bien y el mal, lo aceptable y lo criminal. El interés en la psicología del mal acabó derivando en los años 60 del siglo XX en el nacimiento de la figura del ubicuo psicópata asesino, personaje que cae de lleno en el ámbito de la monstruosidad generado por la alumbramiento de la psicología y de la psiquiatría, nuevas ciencias nacidas del siglo XIX. La locura del villano freudiano –el asesino Norman Bates de *Psicosis*– se distingue de la del villano sencillamente pérvido porque se la justifica a base de abusar de la noción de trauma infantil que Freud introdujo –como hay que señalar– no para justificar actos criminales, sino para curar a sus pacientes. Puesto que toleramos muy mal el misterio absoluto que supone la maldad, hemos caído en la tentación de agarrarnos a la justificación pseudo-freudiana como a un clavo ardiente de manera que hasta el diabólico Hannibal Lecter, según narra Thomas Harris en la novela secuela *Haníbal*, resulta ser un pobre niño traumatizado por los atropellos cometidos por soldados nazis en la Segunda Guerra Mundial. Lo cierto, sin embargo, es que la conducta de la gran mayoría de villanos de cine no tiene otra explicación que la innata tendencia del hombre a dominar a sus semejantes, de la misma manera que la heroicidad no tiene otro fundamento que la resistencia natural a ceder el control sobre nosotros mismos. De hecho, héroe y villano son muy parecidos en sus pasiones, su inteligencia y sus recursos físicos, distinguiéndose solamente por su inclinación por el mal o el bien, tan arbitraria en un caso como en el otro.

El típico villano del cine, a quien se podría definir como un bárbaro civilizado, tiene gustos caros y refinados. En la novela gótica del XVIII el villano solía ser un aristócrata ya que, como se ha dicho, este género, escrito por y para las clases medias, rechazaba la corrupción del feudalismo para exaltar los valores de la burguesía. Se puede decir que aún queda mucho del aristócrata malvado en el villano contemporáneo, puesto que, sin ser necesariamente noble, este personaje sí suele acumular una gran riqueza dada su habilidad para manipular los negocios legales e ilegales que tan bien conoce. El villano tiene o adquiere, además, gustos refinados propios de quien ha recibido una educación exquisita: muchos –no todos, claro están– aman la música clásica y la ópera, aprecian la pintura, visten ropas elegantes, fuman habanos exclusivos, son gourmets refinados, y viven en casas lujosas.

En el cine de Hollywood, dirigido a un público de nivel social medio, la elegancia o distinción del villano son signos evidentes de su talante anti-democrático, base del rechazo que provoca. Como vengo argumentando a lo largo de este estudio, la mayor incongruencia de la sociedad americana es que a pesar de fomentar la auto-realización individual a través del ideal del sueño americano y a pesar de creer en la igualdad, tiene muy poca tolerancia con quien sobresale entre los demás, sea a causa de su inferioridad (el freak) o de su superioridad, hasta el punto de que quien posee un alto nivel cultural puede ser despreciado profundamente, en nombre de una supuesta igualdad democrática, por quien carece de él. En Europa –sobre todo en Gran Bretaña– la cuestión de clase funciona totalmente al revés, es decir, quien desprecia es quien se halla en lo más alto.

Aparte de la extracción social, al villano del cine lo define su nacionalidad, por no decir su acento, un rasgo crucial que se borra en el doblaje. Desde la propia novela gótica británica –sólo hay que pensar en *Drácula*– el malvado tiende a ser un extranjero, no sólo por la habitual desconfianza que el extraño despierta sino también a causa del fuerte chovinismo de los británicos imperialistas. Para el cine americano, más chovinista aún si cabe pese a la mezcla de minorías de Estados Unidos, hay dos tipos básicos de villano extranjero, el europeo y el asiático, al que se suele sumar el sudamericano traficante de drogas o guerrillero. Muchos actores británicos de gran prestigio han prestando su talento y su elegante acento a la caracterización del monstruo moral en el cine de Hollywood, incluso en papeles de europeos pérpidos que no son británicos: Alan Rickman, por ejemplo, fue un peligroso terrorista alemán en *La Jungla de Cristal* y Jeremy Irons su vengativo hermano en la III. Gary Oldman, Nigel Hawthorne, Charles Dance, Michael Gambon, Sean Bean, Ian Holm, Robert Carlyle, Ian Holm, incluso Sean Connery –todos apreciados actores británicos– han interpretado a villanos. Anthony Hopkins (Hannibal Lecter) es, por supuesto, británico, lo mismo que Ralph Fiennes (Amon Goeth) o Dougray Scott, el rival de Tom Cruise en *Misión Imposible II*.

Los villanos asiáticos pueden ser miembros de las mafias japonesas o chinas (John Lone típicamente se encarga de este papel) o, con más frecuencia aún, terroristas árabes. Mientras los primeros son retratados con cierto respeto, a pesar de la confusión total respecto a los rasgos étnicos de los actores y los papeles que se les asignan, los segundos son presentados como criaturas brutales casi siempre incapaces de hablar el idioma del héroe americano –quien, por supuesto, sólo habla inglés, también conocido a causa del doblaje como ‘mi idioma.’ El factor raza/cultura se revela

así como un punto esencial para entender la monstruosidad del villano en el cine de Hollywood, dado que el 'Otro' siempre es percibido como una amenaza para el héroe, un blanco americano de extracción social media con quien se identifica el público.

Evidentemente, muchos actores americanos también han prestado su físico al malvado de turno, siempre que se trate de hombres con un rostro más bien poco corriente. El malo raramente es guapo, ya que, por pura convención, se supone que su falta de belleza física es un signo de su monstruosidad moral, de igual modo que se supone, también por conveniencia, que la bondad del héroe se manifiesta también en su atractivo personal. Sin embargo actores notables como Ronny Cox, Lance Henriksen, William Sadler, Michael Ironside, John Lithgow, Gary Busey, Christopher Walken, Ron Silver, Dennis Hopper, Eric Roberts, Michael Wincott, Peter Green – nombres poco conocidos en algunos casos, pero rostros vistos en multitud de películas– le han dado al villano una personalidad definida de la que a menudo el héroe carece. Muy pocos actores han interpretado tanto héroes como villanos, con la gran excepción de Arnold Schwarzenegger, quien ha sabido explotar su rostro pétreo para ser el robot asesino de *Terminator* y su no menos pétreas musculatura para ser, entre otros héroes, Conan.

Aunque el villano tiende a ser una figura solitaria a menudo rodeada de esbirros ineptos, no es extraño encontrar dúos de villanos, con frecuencia a ambos lados de la ley. Así pues, en el primer *Robocop* el dúo de villanos incluye al corrupto ejecutivo de la corporación OCP y al líder de una banda criminal que controla Detroit, mientras que otra pareja similar domina Marte en *Desafío total*. En *Demolition Man*, el resucitado policía John Spartan se enfrenta al dictador Raymond Cocteau y a su secreto compinche, el criminal Simon Phoenix; en *Batman regresa* hay incluso un equipo completo de villanos: Catwoman, el Pingüino y el hombre de negocios Max Schreck, aliados tanto para dominar Gotham City como para eliminar a Batman.

Sea en películas totalmente fantásticas, desde *Tron* hasta *Dune*, o en películas algo más cercanas a la realidad, desde la serie James Bond a *Apocalipsis Now*, todos los villanos persiguen, como he dicho, un único fin: la acumulación de poder. Dado que el poder está vinculado a la legalidad o ilegalidad de los sistemas políticos, se sigue que gran parte del cine presenta al monstruo moral como corruptor de esos sistemas y al héroe como cruzado moral y defensor de la legalidad. En *Dune*, por ejemplo, la cruzada es literal: después de que el repulsivo barón Harkonnen se haga con el planeta Dune a sangre y fuego, el héroe Paul Atreides organiza la resistencia con la ayuda de los Fremen para recuperar el poder del cual es heredero legítimo. En *Apocalipsis Now!*, basada en el impresionante relato de Joseph Conrad, 'El corazón de las tinieblas,' la cruzada moral se contempla desde la perspectiva de la crítica al ejército americano en Vietnam –convencido de que estaba protagonizando una cruzada admirable para salvar la democracia– pero también desde el punto de vista del monstruo moral que quiere llevar a cabo la suya propia en favor de la barbarie.

El héroe de *Apocalipsis Now*, el Capitán Willard (Martin Sheen), recibe de sus oficiales superiores el encargo de localizar y eliminar al Coronel Kurtz, quien ha establecido su propio régimen político –un engendro intolerable– en medio de la selva camboyana, justo tras la frontera con Vietnam. Willard asume que quienes le han otorgado el papel de héroe representan el bien y asume también que el asesinato de Kurtz (Marlon Brando), quien representa el mal, está por ello ampliamente justificado;

más aún, cuando comprueba con sus propios ojos que Kurtz es un tirano brutal que ha sucumbido a la barbarie no de la selva sino de su propia megalomanía. La película, no obstante, distorsiona un tanto el relato original de Conrad al disculpar en parte a Kurtz a pesar de su monstruosidad y al permitirle que lance un alegato contra la残酷 del ejército americano, protesta que, según él, justifica el establecimiento de su reinado sangriento –no se sabe muy bien cómo. El mensaje de Kurtz contra los militares es tan atractivo que por un breve momento Willard llega a plantearse la posibilidad de suceder a Kurtz, cosa que desvirtúa el descubrimiento del horror por el que pasa el héroe original de Conrad.

Como indica el caso de Kurtz, el villano se caracteriza por exceder el cupo de poder individual que se puede tolerar en un sistema socio-político, especialmente el democrático. La democracia no es, de hecho, un sistema que dota a todos del mismo poder mediante el voto, sino un sistema que regula la posible resistencia del ciudadano medio contra el poder político real de los más ricos. Irónicamente, Batman, por ejemplo, lucha contra villanos que exceden el límite del poder que un individuo puede tener en el contexto democrático-capitalista –el Pingüino aspira incluso a ganar unas elecciones para legitimar su poder ilegal–, pero es él mismo es un millonario en una sociedad con grandes desigualdades. Los héroes no son, pues, nada más que guardianes del orden político, idea que se inculca a los niños americanos desde bien pronto, tal como se puede ver por películas infantiles como Hormigaz, que trata de un tema muy poco infantil: nada más y nada menos, que el intento de golpe de estado organizado por un general sin escrúpulos morales contra el buen gobierno de la reina hormiga. Como buenos americanos conservadores, los héroes son, sin embargo, personajes también muy individualistas que desconfían de los movimientos de resistencia organizados y que se inclinan por la justicia de las armas. Sylvester Stallone, por ejemplo, ayuda a la resistencia a deponer al tirano en *Demolition Man*, pero no se integra en ella, mientras que en *Juez Dredd* interpreta a un magistrado-policía que cree más en la pena de muerte rápida que en la justicia y que, como no podría ser de otra manera en vista de su violencia, es hermano del propio villano.

Muchos héroes justicieros del cine de Hollywood son, como el Juez Dredd, servidores de la ley y el orden que se enfrentan al mayor enemigo de la legalidad democrática: el crimen organizado. La evolución del gangsterismo y la Mafia en los Estados Unidos ha sido una fuente continua de inspiración para el cine desde los años 30, cuando se popularizaron las películas sobre la Ley Seca, es decir, la prohibición de comerciar con licor que dio origen a un gran negocio clandestino y consolidó el poder de las redes criminales. A partir de los años 70 el tema recibió un nuevo impulso con la saga de *El padrino*, en cuya primera parte Marlon Brando compuso con su interpretación de Don Vito Corleone un excelente retrato del poder mafioso no muy alejado del Kurtz de *Apocalipsis Now!*. Al Pacino, protagonista principal de la saga Corleone con su papel de Michael Corleone, el sucesor de Don Vito, dio también vida al Tony Montana de *El precio del poder*, un estudio sobre el ascenso y caída del mafioso inmigrado desde Cuba, y al desgraciado Carlito de *Atrapado por su pasado*. El rostro de Al Pacino es también parte esencial de la inquietante *Donnie Brasco*, donde Johnny Depp encarna a un agente del FBI que logra infiltrarse en la Cosa Nostra gracias a su fingida amistad con Pacino. Esta película, que analiza con gran agudeza la odisea de Brasco, un personaje real, para no acabar cruzando la línea que le separa de sus

nuevos ‘amigos,’ contrasta con el sentido épico de *Los intocables*, en la que Eliot Ness (Kevin Costner) es presentado como un héroe puro enfrentado al maligno Al Capone de Robert de Niro. De Niro, un rostro tan habitual como Pacino en este subgénero, es también el protagonista de otras dos importantes contribuciones al retrato de la ilegalidad: *Uno de los nuestros* y *Casino*.

Todas estas películas muestran, sea desde el ángulo del héroe justiciero o desde el del villano, un estilo de vida que contrasta profundamente con la idea del individualismo americano, pero que, sin embargo, ha encontrado su hogar en los Estados Unidos. Cuando Hollywood mira al gansgter o al mafioso –normalmente a través de los ojos de directores italo-americanos como Francis Ford Coppola, Brian de Palma o Martin Scorsese– ve en ellos el peligro, pero también el glamour, de un poder paralelo de raíces europeas sureñas e incluso latinas, que transgreden las normas de esa América puritana que tanto ama el sentido del orden importado de la Europa protestante. La organización de la Mafia y, en general, de cualquier tipo de red criminal, se basa en valores tan positivos como la lealtad, la solidaridad y el respeto –que las películas suelen celebrar– pero depende al mismo tiempo de una visión sangrienta del mundo del negocio ilegal que sitúa al individuo en una posición muy precaria y que las películas denuncian. La Mafia es, por supuesto, el sistema patriarcal por excelencia, como se puede ver no sólo por el trato que dispensa a las mujeres, a quienes desprecia, sino también por su rígida jerarquía de mando, en la que los hombres más mayores –los patriarcas– ocupan las posiciones más altas. Lo que interesa al espectador es, precisamente, la historia de cómo se llega a esas posiciones de poder a base de sortear los muchos obstáculos en la vida del mafioso, desde el acoso de la policía a la traición de los propios congéneres. El poder del mafioso crece y se personaliza a medida que asciende en la escala, de modo que el sirviente puede acabar siendo el amo, un tema que interesa más allá de la ilegalidad del sistema en el que estos criminales subsisten. La monstruosidad moral del mafioso es un tema omnipresente en estas películas, lo mismo que el de los propios sistemas a los que sirven, y el rasgo esencial que justifica su persecución, pero su lucha por medrar y sobrevivir no deja de ser una lucha en la que todos nos reconocemos.

El sistema democrático es vulnerable no sólo a los ataques del crimen organizado, sino también a la corrupción de las propias estructuras de poder. Especialmente paranoicas e inquietantes son las películas herederas del asunto Watergate, es decir, las obras donde el monstruo moral es el Presidente de Estados Unidos en persona. Los investigadores del propio gobierno descubrieron en 1971 que el Presidente Richard Nixon había espiado el cuartel general de sus adversarios demócratas en el Hotel Watergate de Washington, escándalo que los periodistas políticos Carl Bernstein y Robert Woodward, destaparon y que llevó a Nixon a la dimisión. La alarma social desatada por las pruebas de la corrupción moral del Presidente minó la confianza de los puritanos americanos en el oficio más alto de la nación aunque, irónicamente, la insistencia en la absoluta moralidad presidencial se ha relajado un tanto después del festivo asunto Clinton-Lewinski. La frivolidad de esta ofensa moral, bastante más tolerable que la de Nixon pese a que Clinton también le mintió a su país, ha transformado la desconfianza en la clase política americana en puro cinismo.

Los hechos de Watergate llegaron a la pantalla en *Todos los hombres del Presidente*, mientras que la oscura personalidad de Nixon ha sido analizada por Oliver Stone en la película del mismo título en la que Anthony Hopkins –un británico, hay que recordar– da vida al mandatario caído. El personaje del Presidente corrupto, más o menos simpático, ha causado muertes y otras desgracias en películas como *Poder absoluto*, donde mata a su joven amante, o *La cortina de humo*, una comedia donde, sin ser visto en pantalla, hace que sus colaboradores organicen una guerra en Europa del Este para tapar sus asuntos de faldas. Otras veces, el peligro ha acechado por culpa de un candidato presidencial de instintos o ideología nefastos, incluso literalmente inhumanos: en *Hidden (Lo oculto)*, el cuerpo del candidato oculta un sanguinario extraterrestre; en *La zona muerta*, el aspirante a la Casa Blanca es la corrupción y la locura nuclear en persona.

El villano como monstruo moral que acapara poder político aparece, por supuesto, en otras películas sobre sistemas geográfica o cronológicamente alejados de la democracia americana actual. Un villano excepcionalmente cruel es el joven rey Sol, Luis XIV (Leonardo di Caprio), enemigo de los mosqueteros en la más reciente versión de *El hombre de la máscara de hierro*. Tan ligera como esta película de época es la fracasada *Wild Wild West*, con su malvadísimo villano, el Dr. Loveless (Kenneth Branagh) quien, en el colmo de la incorrección política, es un malo parapléjico. De mayor densidad intelectual son las adaptaciones de la novela *1984* de George Orwell, desde la literal versión británica –rodada en el propio 1984– hasta la delirante *Brazil*, y las del clásico de Shakespeare *Ricardo III*, que ha dado dos versiones recientes de lo más post-moderno: el original semi-documental *Looking for Richard* de Al Pacino, y la versión británica con Ian McKellen, que sitúa al tirano en una supuesta Gran Bretaña fascista nacida en los años 30.

La década de los 30, precisamente, la del ascenso al poder de monstruos europeos como Hitler, Mussolini, Stalin y Franco, supuso un giro hacia la barbarie más desoladora de toda la historia de la humanidad. Los desastres que el autoritarismo de estos personajes trajo, sobre todo la Segunda Guerra Mundial, condicionaron no sólo la historia del siglo XX y la vida de millones de personas, sino también toda la filosofía sobre el bien y el mal. Ellos y otros como Mao Zedong en China, Pol Pot en Kampuchea o Pinochet en Chile, usaron un enorme potencial organizativo para llevar a cabo sus tristes experimentos políticos. Las tiranías se han basado siempre en la fuerza bruta militar, pero estos regímenes necesitaron mucho más que lealtad militar ya que fueron inmensas maquinarias civiles y militares, basadas en extraer de sus adeptos y empleados una obediencia ciega y una capacidad casi infinita para hacer el mal. La pregunta relevante para entender el terrible siglo XX es no tanto cómo llegaron Hitler y los otros tiranos a convertirse en semejantes monstruos, sino por qué tantas personas colaboraron con ellos en su ascenso y en la administración de su regímenes de terror.

El cine de Hollywood ha buscado la respuesta a esta pregunta tanto en el entorno mítico de la serie de *La guerra de las galaxias* a través de la metamorfosis de Anakin Skywalker en el pseudo-nazi Darth Vader, como en películas de corte realista, tales como *American History X* y *Verano de corrupción*, que se centran en el acercamiento del adolescente americano al mundo neo-nazi de finales del siglo XX. Estas dos obras insinúan que hay cierto momento de corrupción moral en el que el potencial para hacer el bien se pierde y en el que la metafórica balanza moral se inclina

definitivamente hacia el mal. También coinciden en señalar que la educación y la escuela en el mundo democrático no son suficientes para evitar esa corrupción, y mucho menos la familia, ya sea por su ignorancia total de las ideas que influyen en los más jóvenes como por la oportunidad que da a los adultos de imponer idearios corruptos a sus hijos. Esta vulnerabilidad del adolescente es sin duda un factor importante en la ficción y en la vida real, pero *Verano de corrupción* defiende, además, el argumento de que la maldad extrema es, simplemente, innata en algunos individuos.

El nazismo ha sido y es la peor aberración salida del alma europea y es por ello el punto de partida más utilizado para debatir la cuestión de qué convierte a una persona corriente en un sirviente de un sistema depravado. Todo el cine sobre la Segunda Guerra Mundial, desde *Casablanca* a *Salvar al soldado Ryan*, pasando por las innumerables películas de aventuras con el trasfondo de ese importante episodio histórico –tal como la serie sobre Indiana Jones, con sus nazis de opereta– se interroga sobre la naturaleza del nazismo y se apoya en la idea de que el mundo se dividió entre los años 30 y 40 entre el bien, del que es guardián Estados Unidos, y el Mal (Alemania, seguida de su aliado Japón). Para el cine americano cuentan más la épica de la batalla ganada y el sufrimiento de los judíos en los campos de concentración –muchos de los supervivientes emigraron a Estados Unidos o tenían ya familia allí– que el papel jugado por sus aliados europeos quienes siempre se quejan, sobre todo los británicos, de que, si bien los americanos fueron cruciales para ganar la batalla contra el Nazismo, no toda la gloria fue suya.

La película que examina con mayor seriedad el tema de la corrupción del sirviente del sistema de poder alemán es, sin duda, *Vencedores o vencidos: El juicio de Nuremberg* (1961), obra que se centra en el papel de un jurista alemán (Burt Lancaster) que colaboró con la maquinaria legal nazi. Los años 70 se inclinaron más bien hacia la figura del torturador siniestro inspirada por el sádico Dr. Mengele, protagonista del experimento genético iniciado para resucitar a Hitler en *Los niños del Brasil*. El Dr. Mengele (Gregory Peck) de esta terrible fantasía y Szell, el temible personaje de Laurence Olivier en *Marathon Man*, apuntan, en todo caso, al mismo temor: que los viejos nazis puedan dejar su exilio sudamericano para infiltrarse en el corazón de las naciones democráticas –especialmente, por supuesto, Estados Unidos– y torturar impunemente a inocentes ciudadanos americanos.

El retrato de estos personajes tan extremos no sirve de mucho para avanzar en el análisis de la maldad humana, y menos del nazismo, ya que no se reflexiona en absoluto sobre sus orígenes y su forma de vida. Otras películas, ya en los años 80, retratan al nazi como individuo ordinario no alejado del común de los mortales, capaz de llevar una vida perfectamente normal en su exilio americano. Así pues, la mentira instalada en el centro de la vida familiar es el eje de *La caja de música*, interesante película en la que una abogada americana (Jessica Lange) debe resolver el dilema emocional que le supone el descubrimiento de que su amado padre es un antiguo criminal de guerra nazi, muy poco predisposto a reconocer su culpa y mucho menos a pedir perdón. *La caja de música* combina el tema del miedo del americano medio al invasor hostil con el miedo de la mujer al hombre patriarcal. Es significativo que sea precisamente una mujer –quien además representa la ley como abogada– la que acuse y destrone al padre amado, privándole del amor de su heredero, su nieto americano.

Hay que entender que la minoría judía ocupa en Estados Unidos importantes cotas de poder y que sus pesadillas han alcanzado la gran pantalla porque Hollywood ha sido desde su fundación uno de los centros principales de ese poder. Los horrores sufridos por los judíos en los campos de concentración fueron, desde luego, terribles, pero ellos no fueron la única minoría étnica perseguida ni los nazis han sido los únicos perseguidores. Otros grupos, como los coreanos y los camboyanos, han sufrido horrores parecidos, sin hablar ya de los diversos grupos étnicos africanos, los indígenas sudamericanos y nortamericanos, los kurdos –o los vietnamitas, víctimas de los americanos. Hay que entender, pues, películas como *La lista de Schindler*– un proyecto muy personal de Steven Spielberg, concebido como búsqueda de sus raíces judías – desde una doble perspectiva: su retrato de la maldad humana tiene un valor universal, pero no dejan de ser la expresión del poder de la minoría judeo-americana para lanzar un mensaje de reivindicación que está fuera del alcance de quienes han sufrido tanto o más que ellos.

El villano de *La lista de Schindler* es Amon Goeth, personaje real en quien se sumaron el sadismo más despreciable y la pasión por el dinero. Goeth no se conformó con aterrorizar a los judíos bajo su poder en el campo de trabajo que él administraba – Plaszów, en Polonia– sino que quiso también aprovecharse de los resquicios en el sistema económico nazi. Como narra Spielberg, Oskar Schindler (Liam Neeson), un empresario alemán que se benefició como muchos otros de la explotación económica de esos mismos prisioneros judíos –de hecho, esclavos– encontró la salvación moral a través de la corrupción de Goeth. *La lista de Schindler* argumenta que el nazismo atrajo a personajes como Goeth y Schindler a causa de las ventajas materiales que les prometía. Oskar Schindler, para quien la cuestión racial no era más que una argumento económico, supo aprender a usar el dinero para comprar vidas humanas al avaricioso Goeth. Éste se condenó no por excederse en su abuso de los prisioneros, por lo que no recibió castigo alguno, sino por quebrar la legalidad nazi al llenarse los bolsillos a espaldas del régimen. En cierto sentido, Spielberg desmitifica al villano, al explicar que la raíz del mal es, sencillamente, la codicia.

Un buen número de películas señalan que el celo excesivo de los sirvientes de los sistemas de poder no es un problema exclusivo de las tiranías. La clásica *Teléfono rojo, volamos hacia Moscú* (1962) y la más reciente *Marea roja*, narran cómo militares americanos convencidos de la inminencia de un ataque nuclear ruso están a punto de desencadenar la tercera guerra mundial siguiendo un monstruoso sentido del deber. Este celo militar se critica a otro nivel mucho más cómico en *Pequeños guerreros*, donde los malos son una banda de disciplinados y, por lo tanto, intransigentes, guerreros de juguete. Por otra parte, desde que Charles Dickens denunció los horrores de los orfanatos victorianos en *Oliver Twist* (1837), muchas obras de ficción se han referido a la indefensión de los más débiles en instituciones diseñadas en principio para ampararlos. Oliver se reconocería aún hoy en los niños de *Sleepers*, cinta que cuenta un caso real de graves abusos a menores en un orfanato americano contemporáneo. La película sugiere que el monstruo moral encuentra siempre el trabajo perfecto para dar rienda suelta a sus más bajos instintos, sea en el sistema corrupto de una dictadura o en los sistemas que se corrompen dentro de la democracia.

A pesar de que la tortura y el terrorismo figuran habitualmente en el cine de acción de Hollywood, casi siempre provocados por los consabidos villanos extranjeros, las películas americanas no muestran demasiada sensibilidad por los problemas reales causados por estas abominaciones en otros países, ni tampoco demasiada comprensión hacia los que ocurren en su propio territorio. La regla parece ser que el tema se toca si las víctimas son americanas, de manera que, por ejemplo, el terror de las dictaduras sudamericanas se resume para Hollywood en el caso real del americano Charles Horman víctima de Pinochet en *Missing (Desaparecido)*, película, por otra parte, muy valiosa por su intención de lograr una concienciación política necesaria en Estados Unidos.

Por otro lado, la oportunidad de analizar la ambigua personalidad del terrorista –un monstruo que cree ser un héroe patriótico– se pierde sin remisión en la anodina *La sombra del Diablo*, todo por querer resaltar la heroicidad convencional del policía americano (Harrison Ford) en cuya casa se oculta un miembro del IRA (Brad Pitt) cuya identidad él desconoce. Mucho más interesante es la menos conocida *Caza al terrorista*, en la que otro servidor del estado americano (Aidan Quinn) –un militar– recibe la tarea de hacerse pasar por el famoso terrorista Carlos, al que se parece extraordinariamente, como parte de un plan para capturarlo. Este hombre, un pacífico padre de familia con un gran sentido del deber, descubre al convertirse en el doble perfecto del monstruoso Carlos que jamás podrá borrar las huellas que su imitación del Otro deja en su mente.

El contraste entre dos películas no muy bien acogidas puede servir para cerrar esta sección con una reflexión sobre el torturador y su víctima femenina. En una, la europea *La Muerte y la doncella*, basada en la obra de teatro del chileno Ariel Dorfman, una mujer sudamericana (nada menos que Sigourney Weaver) tortura al hombre que fue su propio torturador. Desoyendo a su horrorizado marido, quien aboga por el perdón, Paulina busca en su víctima una respuesta al misterio de cómo puede un hombre llegar a ser semejante monstruo. La respuesta que Paulina encuentra –Miranda, un médico, creía salvar vidas al dictar el límite que podía alcanzar la tortura– no la consuela en absoluto ni la convence de la necesidad de perdonar, especialmente cuando se da cuenta de que Miranda no llega a arrepentirse.

Otra mujer huye de su torturador en *No sin mi hija*, película hollywoodiense que narra la odisea real de una mujer americana atrapada en el odioso Irán de Khomeini a causa de su matrimonio con un iraní cuya americanización no llegó a completarse. La película denuncia los horrores del patriarcado musulmán en su versión más radical y le da así una dimensión política al sufrimiento doméstico de la protagonista. La optimista imagen final en la que Betty y su niña se acogen a la sombra protectora de una bandera americana contrasta, sin embargo, con otras películas de Hollywood, como *Durmiendo con su enemigo*, en la que el marido que abusa de su esposa es un hombre americano en apariencia civilizado. El patriarcado, es decir, el gobierno de los hombres basado en el uso de la violencia, no victimiza desde luego sólo a las mujeres, pero sí que son ellas (y los niños como la hija de Betty) quienes más desprotegidos están ante el terrorismo doméstico.

El villano, en resumen, es la expresión del abuso monstruoso de poder. Sea amo o sirviente, este personaje aspira a encontrar un lugar en la estructura política, social e incluso familiar que le permita abusar hasta el límite. Cuando el malvado lo

excede, es tarea del héroe o de la heroína imponer un castigo ejemplar y causar la caída final del monstruo.

A DESTACAR: *Verano de corrupción (Apt Pupil)*. 1998. USA. Bad Hat Harry/Phoenix/TriStar

Director: Bryan Singer. **Prod.:** Bryan Singer, Jane Hamsher, Don Murphy. **Guión:** Brandon Boyce (basado en la novela corta de Stephen King). **Fotografía:** Newton Thomas Sigel. **Diseño de producción:** Richard Hoover. **Montaje y Música:** John Ottman. **Reparto:** Ian McKellen, Brad Renfro, Bruce Davidson, David Schwimmer, Elias Koteas, Ann Dowd

Todd Bowden, un chico de 16 años, averigua que un pacífico vecino anciano es, de hecho, Kurt Dussander, antiguo comandante nazi de un campo de exterminio. Todd le exige información de primera mano sobre sus antiguas actividades a cambio de no desvelar su identidad y Dussander cede al chantaje. La relación entre ellos entra pronto en una espiral de desconfianza y amenazas mutuas, mientras maestro y discípulo se entregan separadamente a su pasión por matar. Todd llega finalmente a la conclusión de que sólo la muerte de Dussander puede librarse de la amenaza del viejo de hacer pública la malsana obsesión de este perfecto americano por el nazismo.

La lista de Schindler quizás sea la mejor película sobre el nazismo de las últimas décadas, pero la menos conocida *Verano de corrupción* es quizás la única que se atreve a considerar el nazismo desde el punto de vista del viejo nazi que jamás se ha arrepentido de sus actos. Por si fuera poco, la película narra la transformación del adolescente americano ideal en 'discípulo aventajado' –el título original– de este personaje siniestro, a cuya puerta Todd llama pensando encontrar en sus recuerdos lo que los libros de historia no cuentan, es decir, qué sentían los nazis al matar.

La novela original de Stephen King es una de las más terroríficas de este autor, posiblemente por ser la más realista. La película se guarda mucho de mostrar en toda su extensión los crímenes del joven Todd y su perversa sexualidad pero, aún así, mientras King deja para el final cierto toque moralista, la película prescinde de toda moralina. Su tremendo final abierto subraya la vulnerabilidad de la democracia americana ante quienes, como Todd, aprenden a manipularla a su favor.

Tal como es habitual en King, quienes reciben mayores críticas son los padres del chico: los Bowden, típica pareja de clase media, no tienen ni la menor idea sobre quién es realmente Todd. Como muchos otros padres, ellos participan muy poco en la vida de su perfecto hijo, confiando en que su educación escolar supla sus propias carencias como padres. Esa desidia le permite a Todd dar rienda suelta a sus peores instintos.

6.2. Conducta antisocial: El psicópata asesino

Todos los villanos son psicópatas, pero en el vocabulario de Hollywood el psicópata es un individuo, generalmente hombre, dominado por una obsesión casi siempre sexual que le impulsa a asesinar para dejar constancia de su poder sobre las víctimas. A diferencia del villano, cuya presencia tiene una dimensión pública, el

psicópata pasa desapercibido en su vida diaria, pudiendo perfectamente ser un padre de familia responsable o un atento vecino. Todo psicópata es, pues, un Dr. Jekyll dominado en sus episodios sangrientos por su Mr. Hyde.

La alusión a Jekyll no es, de hecho, nada caprichosa, ya que Stevenson se adelantó con su relato sólo en dos años al inicio en 1888 de la carrera del primer asesino en serie reconocido como tal: Jack el Destripador. Este personaje real asesinó a diversas prostitutas del degradado East End londinense, cuyos cuerpos mutiló con precisión quirúrgica. Se especuló por ello que la identidad aún desconocida del asesino era la de un médico de prestigio, tal vez el de la casa real de la reina Victoria, lo cual le convierte en un auténtico Dr. Jekyll. La ocupación de las víctimas de Jack hace evidente la misoginia de este asesino, posiblemente relacionada con problemas en su conducta sexual, quizás impotencia. Jack apareció cuando las mujeres británicas empezaban a reclamar su independencia bajo la bandera de la primera ola del feminismo y de su heroína, la Nueva Mujer, razón por la cual las actividades del Destripador se interpretan hoy como un aviso patriarcal sobre las terribles consecuencias que la emancipación podría traerle a la mujer.

Diversas feministas, especialmente Carol Clover y Vera Dika, han puesto de manifiesto cómo las películas sobre asesinos en serie hechas desde los años 60 tienen como objetivo aterrorizar a las mujeres, a quienes se les envía el mensaje de que necesitan someterse a la protección masculina. Ellas han señalado, además, que el evidente sadismo contra el cuerpo femenino de estas cintas ofrece un espectáculo sangriento destinado a complacer a un público machista empedernido. Paradójicamente, el siniestro asesino de mujeres real o ficticio no es un signo de la estabilidad del patriarcado, sino que es señal inequívoca de su degradación y de la impotencia –a veces literal– que hombres afectados por graves problemas respecto a su identidad masculina sienten ante las mujeres. Es decir, no son los varones liberales que se encuentran a gusto con ellos mismos quienes abusan o matan, sino los hombres patriarcales que se sienten profundamente frustrados porque ya no pueden ejercer impunemente el dominio sobre las mujeres, poder al que creían tener derecho simplemente por su condición masculina.

Las mujeres, claro está, también asesinan, pero, a diferencia de los hombres, no matan por odio genérico al sexo opuesto. Ellas suelen matar por motivos pasionales (celos principalmente), por obtener provecho material de la muerte de sus víctimas, por defenderse de los ataques de hombres que abusan de ellas o de sus hijos, o impulsadas por trastornos momentáneos, sin descartar el ejercicio del placer sádico como sirvientes en sistemas corruptos –al fin y al cabo, también hubo féminas nazis. No hay, con la excepción de la viuda negra que mata por interés material, asesinas en serie que maten a hombres y menos por motivos sexuales, aunque sí que ha habido psicópatas femeninas que han acabado con las vidas de personas de edad o de niños enfermos a su cargo, viendo en su muerte el fin de su sufrimiento. Esta psicopatología es, por ejemplo, la que sufre la enloquecida Annie Wilkes de *Misery*, una ex-enfermera asesina de chiquillos. La tendencia del cine es, en todo caso, como se explica en el Capítulo 7, disculpar la violencia cometida por la mujer asesina, con la excepción de la mujer que se obsesiona sexualmente con un hombre. Desde *Escalofrío en la noche* (1971) hasta *Atracción fatal*, los hombres han construido una serie de fantasías en las que son perseguidos por mujeres fatales hasta la muerte– normalmente de ella. Estas

películas expresan un claro miedo a la sexualidad y al deseo femeninos, que, dada su independencia del deseo masculino, son interpretados por los hombres patriarcales como una forma de obsesión y locura.

Habría que distinguir, pues, entre dos tipos básicos de psicópata asesino en el cine. Por un lado, el asesino en serie que suele ser un hombre heterosexual y cuyas víctimas son mayoritariamente mujeres a menudo desconocidas para él y, por el otro, el perseguidor ('stalker' en inglés), un hombre o mujer obsesionado por una víctima en particular en el curso de cuya persecución puede cometer diversos crímenes. Hay que hacer constar que aunque en la vida real los asesinos en serie también matan a otros hombres, sobre todo homosexuales contra los que sienten odio (como sería el caso de las víctimas del infame Jeffrey Dahmer), el cine no refleja este hecho. Hollywood sí llega a sugerir, en cambio, que la homosexualidad del asesino puede ser el origen de su conducta abominable, algo que insinúa, entre otras, *El silencio de los corderos*. Hay que hacer también un par de observaciones adicionales; la primera es que la figura del asesino en serie puede traspasar los umbrales de la muerte, como se puede ver en los casos de las series *Pesadilla en Elm Street*, *Halloween* o *Viernes 13*. La segunda es que, a diferencia de los villanos, los psicópatas asesinos rara vez se rodean de discípulos, socios o acólitos, al desarrollar obsesiones puramente personales. Como en todo, hay excepciones: *Asesinos natos*, que es ciertamente paródica, retrata a una pareja de psicópatas enamorados; *Henry, retrato de un asesino* describe la relación de amistad (!) entre dos asesinos reales y en *Copycat*, un asesino convicto incluso asesora desde la cárcel a otro psicópata.

Es difícil determinar cuándo apareció el psicópata asesino en el cine. *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), que podría ser su primera aparición, es una película de la etapa alemana de Fritz Lang que trata el caso del infame asesino de niños Peter Kuerten, el vampiro de Düsseldorf, y que fue hecha al parecer para poner en guardia al público, ya que se filmó antes de su detención. La curiosa *El hombre leopardo* (1942) contiene posiblemente la primera descripción del asesino psicópata, descrito como un hombre que empieza a matar cuando una crisis violenta, en este caso la huida de un leopardo, despierta su brutalidad latente. Pocos años después, el genial Charlot estuvo a punto de hundir su carrera al interpretar a un barbazul que mataba a sus ricas esposas en *Monsieur Verdoux* (1947), concebida como comedia.

El asesino psicópata del cine moderno se dejó ver por primera vez en 1960 en *El fotógrafo del pánico*, obra que trata de un asesino de mujeres traumatizado de niño por su exposición constante a la cámara de su padre voyeur, y en *Psicosis*, famosísima obra maestra de Alfred Hitchcock en la que se atribuyen los desmanes del perturbado Norman Bates –interpretado por el bisexual Anthony Perkins, posiblemente no por casualidad– a la posesividad de su madre, en un guión claramente edípico. Copiando a Bates, muchos otros psicópatas de cine han odiado a las mujeres porque han tenido madres odiosas, con lo que su propia culpa se ha minimizado. La galería de monstruos masculinos se incrementó con *El coleccionista* (1965), cinta que retrataba el inicio de la carrera criminal de un coleccionista de mariposas sexualmente impotente que veía en las mujeres un nuevo objeto de colección, y con otras dos películas, *El estrangulador de Boston* (1968) y *El estrangulador de Rillington Place* (1971), ambas basadas en famosos casos reales.

Hitchcock volvió a la carga en los 70 con *Frenesí* (1972) poco después de que Stanley Kubrick se preguntara en la notoria *La naranja mecánica* (1971) si se puede corregir la conducta ultraviolenta de los jóvenes psicópatas antisociales. En Estados Unidos, *Taxi Driver* (1976) continuó el análisis social de Kubrick al explorar la progresiva caída en la locura criminal de un veterano del Vietnam, Travis Bickle (Robert de Niro). La personalidad de Bickle, un tipo obsesivo que ama las armas de fuego, se divide a medias entre el héroe caballeroso salvador de una joven prostituta y el asesino sexualmente frustrado que quiere hacer público su desacuerdo con el sistema de poder matando al político para quien trabaja la bella rubia que le rechaza.

La película que inaugura la etapa actual, cada vez más supeditada a hiperrealistas efectos especiales, es *La matanza de Texas* (1974). El repulsivo Leatherface y su familia de granjeros caníbales dieron origen a todo el subgénero del 'slasher' film, es decir, a películas de bajo presupuesto en las que importa más la cantidad y variedad de muertes infligidas por el psicópata que la definición de los personajes. Leatherface, Norman Bates y Jame Gumb en *El silencio de los corderos* son descendientes directos del mismo personaje real, Ed Gein, psicópata rural que ha sido objeto de una película homónima donde se retratan sus andanzas con una austeridad en sí aterradora por lo que tiene de realista. Tras *La matanza de Texas*, el gran éxito de *Halloween* (1978) acabó de perfilar la figura del psicópata asesino además de asegurar su rentabilidad económica y la popularidad creciente de la heroína. Desde *Halloween*, la Chica Terminal ('final girl'), como la llama Carol Clover, ha tenido que aprender a enfrentarse sola al monstruo y a sobrevivir, aunque sólo sea para volver a encontrarlo en otra secuela más.

La sádica trama básica, puntuada por asesinatos muy cruentos ante los que sucumben chicos y chicas, ha permitido la serialización fácil. *Halloween* y *Pesadilla en Elm Street* han dado siete películas hasta la fecha, mientras *Viernes 13* prepara el estreno de su novena entrega. Más allá de pequeños detalles como continuas muertes y resurrecciones para asegurar la enésima secuela, Michael Myers, Freddy Krueger y Jason Vorhees respectivamente han conquistado a un público joven que espera verse reflejado no tanto en las atontadas víctimas adolescentes como en los supervivientes. Todos estos 'cocos' modernos son fantasmas invocados por los mayores para ganar un dinero fácil de un público que sólo espera divertirse.

Las tres películas de la exitosa serie *Scream* han diseccionado con ironía y precisión las reglas del género del terror juvenil, que critica implícitamente la desconexión entre padres e hijos de la clase media atacada por el monstruo, y se burla más explícitamente de la pretendida libertad sexual disfrutada por los jóvenes a partir de los años 70. Como demuestran *Halloween* y la primera *Pesadilla*, para sobrevivir la heroína debe ser virgen o virginal y es que las víctimas son muchas veces atacadas después de encuentros sexuales o durante ellos, pese a lo cual raramente son violadas. La reciente *Cherry Falls*, se ríe astutamente de estas convenciones al centrase en un asesino que sólo persigue a jóvenes vírgenes, excusa aprovechada por todos los adolescentes del pueblo para organizar una pérdida de virginidad colectiva.

Los crímenes cometidos por asesinos psicópatas en la vida real son un porcentaje ínfimo respecto al total de muertes violentas, por lo que cabe preguntarse por qué su figura es tan atractiva y por qué el cine ha representado, o inventado, a tantos y con tanto éxito. La respuesta a esta pregunta está en la mezcla de

repugnancia y fascinación que provocan las muertes violentas y, más en concreto, en el interés morboso que despierta el daño físico que puede llegar a sufrir un cuerpo humano. Los psicópatas del cine no se limitan a dar una muerte rápida y limpia a sus víctimas, sino que las suelen torturar, matar lentamente, mutilar antes o después de morir, llegando a extremos tales como la violación sexual, la necrofilia y/o el canibalismo. Las muertes deben tener un sentido acusado de la teatralidad, cierta originalidad y un mínimo suspense; las víctimas son lo de menos. La película de este género debe, pues, ofrecer una justificación lo más excéntrica posible para la conducta del asesino, una serie de crímenes de ejecución original y prolongada, unos efectos especiales ultra-realistas y un héroe o heroína con el que el espectador se pueda identificar, pero que sienta al mismo tiempo cierta afinidad con el asesino. *Copycat* se lleva la palma en cuanto a justificaciones y métodos excéntricos, al suponer que el psicópata de turno copia crímenes cometidos por psicópatas famosos, cuya mente retorcida conoce muy bien la psiquiatra a la que acosa.

Trabajen solos o en equipo, héroes y heroínas ponen en juego su resistencia física y, sobre todo, una notable capacidad de raciocinio. El cine de psicópatas no deja de ser cine de detección o policiaco, y es por ello que en las películas de los 90 las actividades del asesino no corresponden a una pérdida de control sobre su mente racional, sino a una elaboradísima racionalización de su obsesión particular; obsesión que el investigador debe descifrar a partir de los cuerpos de las víctimas, los cuales suelen ocultar un mensaje personal dirigido a ella o a él. *Seven* depende al máximo de esta personalización, mientras que en *El silencio de los corderos* la heroína Clarice Starling (Jodie Foster) consigue ayuda imprescindible para desentrañar el misterio del asesino que despelleja mujeres gracias a la comprometida relación personal que establece con el caníbal Hannibal Lecter (Anthony Hopkins).

Este famoso antropófago se acercó a las pantallas ya en la poco conocida *Manhunter* (1986), adaptación de la primera novela en que aparece, *Dragón rojo*, donde, como ocurre en *El silencio de los corderos*, Lecter es un preso que está pagando el precio de crímenes cometidos en el pasado. En ambas películas, Lecter –criminal y reputado psiquiatra– establece relaciones por carta con un admirador que sigue sus pasos, aunque mucho más esencial es la relación afectiva –quizás de amor– que establece con Starling, la novata del FBI encargada del segundo caso. Como es bien sabido, el asesino en serie de *El silencio de los corderos*, sufre serios problemas de identidad sexual que espera resolver poniéndose literalmente en la piel de una mujer; atraído por la ambición profesional de Clarice, Lecter decide traicionar a su discípulo y convertirse en el tutor criminal de ella, al tiempo que prepara su huida.

En *Haníbal*, la tercera novela, Lecter retoma la relación de Bella y Bestia con Clarice, al tiempo que sufre la persecución de un hombre gravemente mutilado que consiguió sobrevivir a su ataque años antes y que ahora busca vengarse. Dado que este personaje es, en cierto modo, más odioso que Lecter, la novela juega a despertar la simpatía del lector por el monstruo caníbal. Esta búsqueda de la complicidad con el lector no es obstáculo para que Harris nos ofrezca escenas de muy dudoso gusto, tales como el ejemplar castigo que Lecter impone al superior de Clarice en el FBI en un episodio que roza lo insoportable y que podría definirse como una muestra de la pornografía de la exquisitez culinaria. Esta escena es, además, crucial no sólo en lo que respecta a la relación ya abiertamente erótica entre Lecter y Clarice, sino también en

lo que ataña a la carrera de ella en el FBI. Mientras *El silencio de los corderos* puede incluso leerse como una reivindicación de la lucha feminista de Clarice por conseguir que el FBI la respete por su competencia como agente –cosa que consigue– en *Haníbal* una frustrada Clarice, que no consigue romper las barreras que le ponen sus compañeros masculinos, abandona esa lucha para entregarse a Lecter, algo que, sin duda, habrá desilusionado a muchas lectoras. De hecho, Lecter acaba jugando el papel de su caballero andante, aplicando un castigo atroz y memorable a quien no aprecia lo suficiente su profesionalidad –toda una gran ironía, más horrible, si cabe, que los propios asesinatos que Lecter comete.

Como demuestra el caso de *Haníbal*, el subgénero del psicópata asesino altera constantemente la tolerancia de los espectadores hacia las imágenes violentas de la pantalla, siempre mucho más fáciles de digerir en la lectura. La adaptación de *American Psycho*, la polémica novela de Bret Easton Ellis que levantó ampollas en la sociedad americana por la crudeza de sus imágenes y que estuvo incluso a punto de no ser publicada por ello, prometía hacer saltar por los aires todos los límites. Al final, se ha quedado en una película un tanto tímida que abusa de la ironía en el retrato de las actividades de su yuppie psicópata para disimular así su incómoda relación con el material original. Al Patrick Bateman de Christian Bale –quien es, pese a todo, lo mejor de la adaptación– le falta la extraordinaria lucidez del personaje de Ellis respecto al vacío mental de su entorno social, lo que hace que sea inevitable simpatizar con él, y su inmensa seguridad en sí mismo.

Adaptar *American Psycho* con absoluta fidelidad obligaría a poner en pantalla escenas que dejarían en pañales tanto a cualquier película ‘slasher’ de bajo presupuesto como a productos más artísticos, incluida la película más estremecedora de este subgénero: *Henry, retrato de un asesino*. La obra de John McNaughton, basada en la historia real del conocido asesino Henry Lucas, rechaza todo tipo de planteamiento moral, limitándose a presentar las actividades de este monstruo con una imparcialidad terrorífica. *American Psycho*, la novela, es igual de espeluznante por la razón contraria: es una narración en primera persona y en tiempo presente que obliga al lector a entrar hasta en el más recóndito rincón de la mente de Bateman, quien pese a esta familiaridad no deja de ser todo un enigma. Faltándole el recurso de la primera persona narrativa, el cine no puede llegar a profundizar del mismo modo en la mente aberrante.

Recientemente, *El coleccionista de amantes*, *El coleccionista de huesos* y *Resurrección* han insistido en el tipo de historia popularizado por *Seven* y por *El silencio de los corderos* con éxito desigual. Sus rebuscadas tramas y su relativo fracaso de taquilla sugieren que el subgénero del asesino psicópata está al borde del agotamiento, con excepción de ejemplos como la paródica serie *Scream*. Las innovaciones más interesantes se encuentran, paradójicamente, en películas menores, como *Ciudadano X*, o en fracasos rotundos como *The minus man*. La primera, basada en el caso real de Andrei Chikatilov –el carnícola de Rostov– narra los esfuerzos de un pobre forense de provincias ruso para convencer a la estrecha nomenclatura comunista de la difunta Unión Soviética de que la bestia humana que persiguen es un asesino en serie, hecho que los burócratas no están dispuestos a aceptar, con el argumento de que tales monstruos son productos exclusivos del capitalismo. En *The*

minus man el asesino se ve a sí mismo como un ángel de la muerte que libera a sus víctimas de sus grises, anónimas vidas.

El asesino en serie escoge víctimas desconocidas mientras que el perseguidor obsesivo o 'stalker' actúa movido por un conflicto que tiene o que cree tener con una persona más o menos conocida de su entorno. El mensaje paranoico de muchas de estas películas es que hay que ser precavido con los extraños y protegernos de quienes tenemos más cerca. La figura del perseguidor obsesivo expresa así temores típicos de una clase media que vive atrincherada en su hogares protegiéndose de la envidia que les acecha; el éxito profesional, una vida familiar estable, el atractivo sexual, las posesiones materiales de las que pueden gozar atraen a quien no los posee.

La preocupación principal de estas películas no es sólo el miedo a la invasión de la vida privada, sino también el miedo a perder el derecho a escoger de quién queremos rodearnos –o con quien queremos acostarnos en el caso de las mujeres. El acosador se presenta inicialmente como un amigo para acabar trayendo el caos a la vida del acosado y a la propia sin importarle las consecuencias. La víctima se siente desprotegida y le comunica así al espectador una sensación de inseguridad que se perpetuará al volver al hogar después de la sesión de cine, y que le hará actuar reforzando su desconfianza de todo y todos, incluyendo la familia. Las películas sobre abusos domésticos –*Durmiendo con su enemigo*, *No sin mi hija* o *El resplandor*– sitúan, precisamente, al acosador dentro de la pareja o de la familia, lo mismo que 'slashers' como *Halloween*. Otras, le sitúan en el vecindario o invadiendo el propio hogar. En *De repente, un extraño* un inquilino recalcitrante destroza las vidas de la pareja que le hace un sitio en su hermosa casa; en *Sliver* una mujer divorciada es acosada por un joven que busca satisfacer sus perversas pasiones sexuales, lo mismo le ocurre a la esposa perseguida por el policía intruso de *Seducción ilegal*.

El perseguidor puede ser humano y aún así llegar por canales sobrenaturales, como ocurre en *Dentro de mis sueños*, donde una ilustradora lo arriesga todo al intentar detener a un asesino de niñas que contacta con ella a través de sus sueños sin que medie ninguna conexión previa entre ellos, o en la inquietante *Carretera perdida* donde el hombre acosado por un misterioso personaje, que parece ser ubicuo, es también un psicópata literalmente desdoblado en dos. El encontronazo accidental con el extraño demente o vengativo a quien la muerte no parece afectar es un tema popular y ha dado uno de los grandes éxitos recientes del cine de terror juvenil, *Se lo que hicisteis el último verano*.

El acosador llega mucho más a menudo a la vida de su víctima a través de relaciones profesionales, que pueden llegar a incluir la admiración de fans dementes (Robert de Niro en *El fan*) o la búsqueda atípica de la amistad por parte de un instalador de televisión (Jim Carrey) en *Un loco a domicilio*. En un buen número de películas perseguido y perseguidor se relacionan a través de la ley, que, como es de esperar, el primero –un policía o abogado– defiende y el segundo transgrede. Los agentes de la ley del cine pasan por todo tipo de vicisitudes en manos de auténticos monstruos dispuestos a dificultarles su trabajo y a privarles de su credibilidad profesional. *Acero azul*, por ejemplo, narra el acoso sexual que sufre la policía novata Megan por parte de un acomodado hombre de negocios, que parecía albergar intenciones honorables, pero que pronto hace manifiesta su obsesión criminal por ella. En *En la línea de fuego*, posiblemente la mejor de su género, el perseguidor (John

Malkovich) quiere hacerle repetir un momento de fracaso especialmente agudo al perseguido (Clint Eastwood), un guardaespaldas presidencial que no pudo proteger a Kennedy de las balas que lo mataron en 1963. La vida del investigador de los cuerpos del estado parece marcada por el mismo peligro y el mismo miedo al fracaso, como sugieren *Virtuosity* y la curiosa *Cara a cara*, en la que perseguido y perseguidor intercambian rostros en una extraña mezcla de acoso profesional e intrusión del extraño.

Otro grupo de películas critica la compleja relación que se establece entre los criminales y los abogados que les defienden, castigando, según se puede inferir, la conducta cuestionable de estos letrados al hacerles asumir la condición de víctimas indefensas. En la poco conocida *Ley criminal*, un abogado (Gary Oldman) es acorralado por su cliente (Kevin Bacon), quien le obliga a demostrar su inocencia a pesar de su innegable culpabilidad. El planteamiento de este criminal es parecido al de *Las dos caras de la verdad*, en la que se avanza la tesis de que el abogado que defiende a un criminal por dinero y no por estar convencido de su inocencia es moralmente tan monstruoso como su cliente, y en la que el letrado en cuestión (Richard Gere) descubre que, al final, el criminal es quien más sabe de leyes. Este es también el caso de *El cabo del miedo*, donde el acosador, aprovechándose de los conocimientos sobre la ley aprendidos en prisión, aterroriza a la familia del abogado que, según él, le defendió con poco entusiasmo de un cargo de violación con ensañamiento físico. Es importante señalar que mientras en la versión de 1962 el abogado es un hombre íntegro que envía al criminal a la cárcel, en la de 1991 esta integridad se ha desvanecido y la familia ha dejado de ser la fortaleza inviolable de la primera versión.

Perseguido y perseguidor criminal se entrecruzan en otros tipos de relaciones más personales. Hay asesinos psicópatas empeñados en culpabilizar a otros por sus crímenes (*El vigilante nocturno*), ciudadanos decepcionados por la pasividad de la justicia ante pérdidas muy personales (la madre de *Ojo por ojo*) e incluso policías empeñados en que peligrosos criminales les ayuden a salvar la vida de un hijo (*Medidas desesperadas*). El monstruo moral se ríe de estos intentos desesperados por controlarle de una manera o de otra. Su absoluta impunidad provoca un clima de impotencia generalizada ante la maldad y ante la pasividad de la justicia que convencen al espectador de la necesidad de exigir un refuerzo del sistema policial y penitencial, justo lo que pretenden las ideologías políticas más conservadoras, que siempre son las expresadas por Hollywood.

La risa sádica y burlona del monstruo se debe a que sabe muy bien que nuestra fascinación por él vence nuestro sentido común, tal como proclama la ácida crítica que Oliver Stone lanza contra los medios de comunicación en *Asesinos natos*. Mickey y Mallory, esta insólita pareja de psicópatas enamorados, se ríen de todo y de todos porque nada les impide conseguir la fama en una América que celebra sus crímenes en lugar de condenarlos. Ni la policía ni las cárceles pueden retenerlos, pero quien mayores favores les hace es la televisión, dispuesta a todo con tal de atraer audiencia, incluso a enviar a sus presentadores a morir en directo si es necesario.

El mismo fastidio e incredulidad que la pareja muestra ante tanta pasión hipócrita por el mal es el que evidencia su colega, el despiadado y sádico Early Grace de *Kalifornia*. Este personaje desalmado y desastrado, típico basura blanca o 'white trash' de la peor calaña, e interpretado por un Brad Pitt irreconocible, le enseña unas

cuantas lecciones sobre monstruosidad en vivo y en directo a un periodista, urbano y de clase media, totalmente fascinado por la figura del asesino en serie. Este hombre (David Duchovny) se lanza a viajar a través de Estados Unidos buscando los lugares donde ellos vivieron y mataron para escribir un libro, sin advertir hasta que es demasiado tarde que tiene a uno como compañero de viaje. Este malsano interés no puede conducir a otra cosa que a muertes diversas y a importantes sacrificios personales, y es que la moraleja es clara: no se debe trivializar el mal que habita en monstruos como Early, o como Mickey y Mallory. Más valdría dejar el tema que insistir una vez más en el morbo que nos ciega y que no nos permite aliviar el sufrimiento de las víctimas.

A DESTACAR: *Seven (Se7en)*. 1995. USA. New Line

Director: David Fincher. Productor: Annold Kopelson, Phyllis Carlyle. Guión: Andrew Kevin Walker. Fotografía: Darius Khondij. Montaje: Richard Francis Bruce. Diseño de producción: Arthur Max. Música: Howard Shore. Reparto: Morgan Freeman, Brad Pitt, Kevin Spacey, Gwyneth Paltrow

William Somerset es un detective a punto de retirarse del cuerpo de policía de una ciudad americana indefinida. Somerset investiga junto al joven policía David Mills diversos asesinatos especialmente crueles, cometidos siguiendo la lista de los siete pecados capitales. La investigación conduce al piso de John Doe –nombre que se usa en inglés para identificar cadáveres anónimos– donde se halla evidencia de sus crímenes pero nada que le inculpe. Inesperadamente, Doe se entrega y pide hacer un trato con Mills; en el día y la hora señalados, los dos policías y Doe acuden a un descampado donde Mills aprenderá una importante lección sobre justicia.

Seven es la mejor película sobre el psicópata asesino, con permiso de *El silencio de los corderos*, pero es también la película que cierra todo un ciclo, al hacer cualquier innovación realmente inteligente e interesante prácticamente imposible.

El trasfondo de *Seven* es el sentido de la justicia. A diferencia de otros asesinos en serie, que se mueven por pulsiones eróticas o sádicas incontrolables, John Doe cree estar impartiendo justicia. Su problema es que en el curso de sus terribles ejecuciones, Doe cae víctima de uno de los pecados en su lista: la envidia que siente de Mills y del amor que le da su frágil esposa Tracy. Obligado a ser coherente con sus propios principios, Doe no ve otra salida que forzar a Mills a caer en el último pecado de la lista de siete, la ira, para así finalizar su tarea justiciera.

Doe despierta cierta simpatía, en tanto que sus inocentes víctimas no son totalmente inocentes de los pecados que, según él, han cometido. Eso no le disculpa, como Mills argumenta, pero Doe consigue demostrarle al detective que los sistemas personales de justicia se acaban imponiendo a los sistemas legales cuando una convicción o un sentimiento muy personal están en juego.

CAPÍTULO 7 Mujeres y niños monstruosos: Al filo del odio

Muchos hombres –tal vez la mayoría– sienten que, mientras la naturaleza ha dado a la mujer la misión de crear vida en su propio cuerpo, la tarea básica asignada a los varones es protegerlas a ellas y a los niños de cualquier peligro. Este generoso afán de protección tiene, sin embargo, su reverso, ya que puede llegar a sentirse como una carga, sobre todo si se entiende que no se agradece, o si se rechaza, tal como ha hecho el feminismo radical. La misoginia (odio a las mujeres) y la pedofobia (odio a los niños) se basan en esta ambigüedad del hombre respecto a su papel de protector. Los varones más patriarcales entienden que la protección implica subordinación y por ello interpretan cualquier resistencia del subordinado al control como una amenaza para la integridad de la supremacía masculina. A través de las fantasías sobre mujeres y niños monstruosos, el hombre patriarcal expresa, pues, su miedo a la pérdida de control sobre ellos.

Obviamente, los hombres sienten más amor que odio hacia mujeres y niños, y es que, aunque son los varones los que causan el 90% de la violencia en contra de los físicamente más débiles, son, de hecho, una minoría los que maltratan –si fueran la mayoría, difícilmente se podría alzar la voz y menos la ley contra ellos. Lo cierto es que las mujeres dedican poca energía mental y artística al tema de la monstruosidad masculina y mucho menos a la infantil, mientras que los hombres reservan un potente rincón de su imaginación para fantasear sobre la monstruosidad de mujeres y niños, temor que apunta a un miedo profundo a la sexualidad y a la paternidad, tal vez en concreto a no estar a la altura de las exigencias que ambas suponen.

Autoras feministas americanas como, Barbara Creed o Carol Clover han condenado el cine de terror de su propio país, argumentando que las películas en las que la mujer o está del lado del monstruo o es el monstruo exteriorizan una misoginia intolerable, basada en el supuesto de que la masculinidad marca la norma y, por lo tanto, la mujer es el Otro monstruoso. Ellas, pero sobre todo Creed, han explicado que el hombre debe afrontar un problema importante y es que mientras a la feminidad la define la capacidad creadora del útero, al hombre le definen tanto su carencia de útero como su compleja relación con sus órganos sexuales, cuya potencia (es decir, poder) puede fallar. La envidia del útero creador y la inseguridad sexual han llevado a un sentimiento de inferioridad tan acusado que el hombre patriarcal ha invertido los valores y ha acabado proclamando el poder del falo, al que ha subordinado la sexualidad femenina. Freud llegó incluso a inventar una supuesta envidia del pene por parte de las mujeres para justificar la inferioridad femenina, envidia que es un puro mito, tal vez, por qué no, tan falso como el mito feminista de la envidia masculina del útero.

La misoginia, en todo caso, surge del miedo del hombre primitivo a ser dominado en el acto sexual, el temor literal, simbolizado por el mito de la vagina dentada, a que el falo sea engullido y devorado. Es tentador especular con la idea de que el mito fue alimentado por las mujeres primitivas como estrategia disuasoria para evitar posibles agresiones sexuales. Por otra parte, el placer del sexo es y ha sido un arma de doble filo para las mujeres: más de una se ha servido de él para conseguir sus

fines y dominar a ciertos hombres; en cambio, los varones que no han podido controlar su obsesión por el sexo femenino han atribuido su debilidad a las hijas de Eva y han inventado el mito de la seductora letal, la mujer fatal. Hay que señalar que a pesar del intercambio de fluidos del coito, mientras los hombres han demonizado los aspectos íntimos de la anatomía femenina –sobre todo la sangre menstrual– no parece que las mujeres hayan expresado desprecio hacia los fluidos masculinos, no porque el semen sea erótico (!), sino porque para ellas el aspecto básico de la monstruosidad sexual del hombre es su capacidad de violar. La lamentable realidad del violador contrasta con la inexistencia de la mítica vagina dentada y pone de manifiesto la poca expresión que los miedos de las mujeres tienen en las ficciones de mayor alcance, incluyendo las películas de Hollywood, donde la agresión sexual es parte de la expresión de la misoginia y no de su rechazo.

El miedo sexual se ha combinado con la ambigüedad masculina ante la reclamación feminista de una mayor participación en la educación, en el trabajo y en el poder político, iniciada en el mundo de habla inglesa por el libro *Reivindicación de los derechos de la mujer* (1792) de Mary Wollstonecraft, madre de Mary Shelley. La primera ola feminista (1860-1920), la que consiguió el voto para las mujeres empezando por americanas y británicas, y la segunda, que reivindicó la aún limitada liberación sexual y profesional a partir de los años 60, coinciden con los períodos en que más monstruos femeninos hay en la literatura y en el cine. Hay un gran desacuerdo sobre si esos monstruos son la expresión simbólica de una misoginia minoritaria y residual –la obra de unos pocos machistas recalcitrantes– o de una gran mayoría de hombres que ya no pueden expresar de ninguna otra manera socialmente tolerable su desprecio hacia las mujeres. La otra gran incógnita es si los éxitos de las mujeres se han debido sólo a su rebeldía y tenacidad o a la participación activa de hombres anti-patriarcales en la cruzada feminista. Siempre hay que recordar que los hombres patriarcales que creen en la violencia oprimen a las mujeres, pero también a otros hombres que, simplemente, no están de acuerdo con ellos y que han hecho mucho por democratizar el mundo en el que vivimos.

Los cambios en la vida de la mujer (y del hombre) también se apoyan en la revolución en el campo de la reproducción humana acontecida en la segunda mitad del siglo XX. Por una parte, la píldora (años 50) disoció sexo y procreación, lo que contribuyó a librar a hombres y mujeres de muchas inhibiciones; por otra, el nacimiento del primer bebé probeta en 1978 –la británica Louise Brown– dio paso al uso generalizado de la reproducción asistida. Esta mezcla de lo natural y lo artificial en la reproducción, junto al impacto de las teorías de Freud, y el futuro que nos aguarda a partir de la clonación de la famosa oveja Dolly, hacen que los adultos sientan hoy temor a algo tan natural como tener hijos. Es por ello que el cine tiene una rica galería tanto de monstruos físicos nacidos de concepciones artificiales como de monstruos morales nacidos de traumas infantiles.

El cine de Hollywood representa los temores y las frustraciones masculinas porque es un medio dominado por hombres. Esta situación puede ir cambiando en el futuro si ellas alcanzan cierta paridad en Hollywood –la producción alternativa, independiente o de vanguardia poco puede hacer hoy contra el gigantismo de las distribuidoras– pero, de momento, las mujeres no tienen demasiadas opciones para cambiar las fantasías positivas o negativas que las películas ofrecen sobre ellas. El

público femenino puede, por supuesto, rechazar ver ciertas películas –lo que forzará a las productoras a ofrecer alternativas por puro interés económico– o las puede criticar a través del boca a oreja, Internet, el mundo académico, o los medios de comunicación, si tiene acceso a ellos.

¿Qué puede hacer, en cambio, un niño ante, por ejemplo, *La profecía*, donde se sugiere que un chiquillo de 6 años es el Diablo? ¿O ante *El pueblo de los malditos*, donde una raza de niños extraterrestres quiere destruir la raza humana? Evidentemente, nada. Tal vez no se comete una ofensa capital al representar a los niños como pequeños monstruos, pero cabe recordar que aunque los niños viven inmersos en un universo de crueldad infantil propio, muy pocos adultos –si es que hay alguno– viven atormentados por la monstruosidad de un niño. Representar a los niños como monstruos raya en la burla cruel, sobre todo si tenemos en cuenta a los muchos niños obligados a vivir en silencio el maltrato recibido de los adultos, un silencio que ellos no pueden transmutar en protesta y mucho menos en películas.

7.1. Mujeres monstruosas: Seductoras manipuladoras y mujeres fuera de sí

Seductoras Manipuladoras

A pesar de lo argumentado, en el cine abundan más los personajes femeninos ‘normales’ asociados a un monstruo que los monstruos femeninos propiamente dichos, en todo caso una minoría en un universo de monstruos eminentemente masculinos. El personaje de la mujer redentora que libera al monstruo (Bella en *La bella y la bestia*) y la chica terminal que sobrevive en películas como *Halloween* o *Alien*, son habituales del cine contemporáneo. Mientras la primera reproduce la imagen de la mujer abnegada que ama al hombre aún cuando él es monstruoso, la segunda le ha traspasado a la mujer algunos de los valores del héroe masculino. El público femenino valora el coraje de estas heroínas, con las que se identifica porque ejemplifican la resistencia femenina activa frente a la maldad, pero no hay que negar que en casos como el de Ellen Ripley en *Alien resurrección* sólo una línea muy fina separa a la bestia de la bella.

La crítica feminista ha metido en el mismo saco a todas las fantasías masculinas sobre la hembra monstruosa, interpretando películas como *Parque jurásico* y *Aliens* – donde ellas se reproducen sin macho y sin cesar– como paráboles sobre la sexualidad femenina. En principio, parece descabellado equiparar a las hembras no humanas con las mujeres, pero *Alien resurrección* identifica sin duda alguna a la mujer con el monstruo. En este episodio de la saga la difunta heroína Ripley, hasta entonces clarísima representante de los humanos frente al enemigo extraterrestre, es resucitada como híbrido monstruoso construido con ADN humano y alienígena. Pese a esta deshumanización de la heroína, hay que ser optimistas y defender la idea de que *Parque jurásico* y *Aliens* expresan el temor humano ante la tecnificación de la reproducción, y no sólo el temor masculino misógino ante la feminidad. En *Parque jurásico*, como ya he argumentado, lo monstruoso no es que las hembras dinosaurio se reproduzcan, sino la intervención desastrosa de los hombres (los científicos, el empresario Hammond) en la Naturaleza.

En cuanto a las hembras humanas, el gran terror del hombre es la seductora manipuladora. La mujer fatal es un monstruo moral de extraordinaria belleza física en

el que cristaliza una fantasía erótica masoquista según la cual el hombre se rinde a la atracción sexual ejercida por una bella cruel y caprichosa a cambio de un placer exquisito, pese a que éste supone la muerte o, como mínimo, la perdida de su credibilidad como macho dominador. El cine reinventó a la mujer fatal con la 'vamp' Theda Bara, promocionada por el productor William Fox en los años 20, de quien se dice que revolucionó el cine al ser la primera mujer en mostrar deseo y besar a un hombre en pantalla.

La 'vamp' o vampiresa de Hollywood surge, de hecho, del peculiar entorno científico-artístico del siglo XIX anglo-americano. Shakespeare ya había creado un ejemplo clásico de mujer fatal en su tragedia *Antonio y Cleopatra* —que llegaría indirectamente al cine en las películas de 1934 y 1963— si bien a la reina egipcia la redime su decisión de acompañar a su torturado amado al más allá. En el siglo XVIII se crea una fantasía erótica que distorsiona la realidad femenina de un modo tan peligroso como la mujer fatal: la mujer virtuosa, ser angélico que domina la novela sentimental y que redime incluso a su violador con su santidad secular, como pasa en *Clarissa* de Samuel Richardson. Es el hombre Romántico —arquetipo del seductor masculino— quien introduce la figura de la seductora sobrenatural derivada de leyendas, sobre todo la vampira, posiblemente porque ni le satisface la pasividad sexual de la mujer virtuosa ni encuentra en su entorno ejemplos más equilibrados de pasión física e intelectual, dada la pobre educación de las mujeres de la época. De hecho, cuando se imaginan mujeres perfectas también resultan ser monstruos, como se puede ver por el cuento de Edgar Allan Poe, 'Ligea,' en el que el protagonista ama y odia a su difunta esposa, un dechado de belleza e inteligencia que vuelve de la tumba para robarle el cuerpo a la segunda esposa, la clásica dama virtuosa de la que el protagonista abusa sin piedad.

La polarización de la feminidad entre la mujer pura y la mujer seductora llegó al extremo de hacer desaparecer al seductor Romántico, de quien dejó de ser víctima para pasar a ser depredadora. Toda la carga erótica del victorianismo se concentró en la figura femenina, al tiempo que los hombres y las mujeres más conservadores de la burguesía reprimían toda expresión de deseo sexual femenino, incluso dentro del matrimonio, y forzaban a la mujer a aceptar el papel de santa madre y esposa. Esta contradicción llevó a la doble moral victoriana, que le permitía al hombre buscar alivio a sus necesidades y fantasías sexuales en la prostituta, pero que le negaba tanto a ellas como a las respetables damas burguesas su propia libertad sexual. Como sugiere Stevenson en 'Dr. Jekyll y Mr Hyde' esta división no era tampoco satisfactoria para el hombre respetable quien veía su sexualidad como un monstruo irreprimible, un Mr. Hyde.

Por culpa de Charles Baudelaire y otros insatisfechos artistas decadentistas de la Europa de finales del siglo XIX, la prostituta —y en general la mujer— pasaron a ser demonios que acosaban al hombre en lugar de lo que eran, víctimas de la mala gestión social masculina. Como ya he explicado en relación a la vampira, las teorías médicas sobre la sexualidad justificaron la expresión artística de la misoginia de Baudelaire y compañía, y llenaron, como Bram Dijkstra explica, las pinacotecas y las bibliotecas de Europa y de América de damas fatales, las que llegarían al cine en Europa con la Lulu de *La caja de Pandora* (1929) —una seductora asesinada por Jack el Destripador— y en América, con Theda Bara.

De Theda Bara a Sharon Stone hay, pues, un pequeño paso a pesar de las décadas que median entre ambas y es que sorprende la solidez y la constancia de las fantasías eróticas masculinas, que se mantienen casi intactas a pesar de los inmensos cambios en las teorías médicas sobre el sexo y de los avances sociales ocurridos gracias al feminismo. Si cabe –y esa es la gran ironía– estos cambios, que han llevado a la pretendida liberación sexual actual (digo pretendida, porque está muy lejos de ser real), permiten expresar con mucha mayor claridad las fantasías misóginas, que se explotan bajo la excusa de ser una muestra de liberalismo sexual.

Pocos hombres victorianos se habrían extrañado ante las vampiras de *Fuerza vital*, *El ansia*, *Sangre inocente* o *Abierto hasta el amanecer* –una fantasía de lo más morbosa sobre vampiras prostitutas o prostitutas vampiras– y es que, por mucho que se hagan añadidos tecnológicos como en *Species*, la mujer fatal del decadentismo del siglo XIX sigue entre nosotros. No es que me proponga imponer en nombre de la corrección política un modelo de cine ultra-puritano sin lugar para el erotismo; lo que defiendo es la necesidad de abrir los ojos para ver que el cine sólo ofrece fantasías masculinas heterosexuales y que en éstas las mujeres no son más que objetos (en el mejor de los casos) o monstruos (en el peor). Y, una de dos, o dejamos que ellas expresen sus fantasías buenas y malas sobre los hombres para equilibrar la balanza, o la equilibraremos a base de ofrecer un erotismo desenfadado que también sea excitante para ellas.

Volviendo al cine que realmente tenemos y no al que deseamos, hay que decir que las seductoras humanas se agrupan en él en dos grandes categorías: de un lado, las que seducen y asesinan; del otro, las que seducen para que su amante asesine por ellas. Ambas comparten una gran capacidad de manipulación asociada a su belleza física, pese a que, paradójicamente, las manipuladoras de la vida real no son necesariamente bellas. Así pues, una gran desilusión cundió en los fantasiosos corazones masculinos cuando la viuda negra austriaca detenida en 1996, después de que asesinara a diversos hombres ancianos de cuyas posesiones se apropió, resultó ser una poco agraciada mujer de mediana edad que seducía ofreciendo compañía, y no sexo, a sus enfermas víctimas. Al comparar a esta mujer con, por ejemplo, la atractiva Theresa Russell en el papel estelar de *El caso de la viuda negra* se descubre el abismo que media entre la realidad y la fantasía.

Dos mujeres fatales esenciales para entender el erotismo masculino –y digo bien– del último cuarto del siglo XX son Maggie (Kathleen Turner) en *Fuego en el cuerpo* y Cora (Jessica Lange) en *El cartero siempre llama dos veces*. Ambas películas son remakes de anteriores obras de los años 40, basadas en sendas novelas de James M. Cain: *Fuego en el cuerpo* readapta *Perdición*, con Barbara Stanwyck (1944); *El cartero siempre llama dos veces* tuvo una primera versión con Lana Turner (1946). La diferencia entre Stanwyck y Lana Turner por un lado, y Kathleen Turner y Lange por el otro, no estriba tanto en la caracterización de la mujer fatal –ella es básicamente la misma– sino en la mayor franqueza visual del cine hoy. Mientras Stanwyck y Lana Turner seducen sin desvestirse, a partir de Kathleen Turner y de Jessica Lange todas las mujeres fatales se desnudan en pantalla, básicamente porque el erotismo ha ido cayendo paulatinamente en manos de la pornografía. De nuevo hay que insistir en que no es que esto sea condenable, sino que –digámoslo– no se ofrece ni de lejos un

espectáculo comparable dirigido a las mujeres: la broma de *Full Monty*, con el famoso strip-tease de sus poco agraciados hombres, así lo demuestra.

El espectáculo sexual que ofrece la mujer fatal tiene una consecuencia indirecta que los hombres que las crean parecen obviar y es que, incluso en el caso de que ella sea castigada, las espectadoras tienen la oportunidad de reírse a sus anchas de la simpleza mental de los héroes (?) que no pueden evitar caer en brazos de estas mantis religiosas. Al hilo del nuevo conservadurismo de los años 80, *Atracción fatal* intentó borrar esa sonrisa burlona al suponer que la pasión por la manipulación de la mujer fatal no era debida a su sagacidad sino a la locura. La furia irracional de Alex (Glenn Close) –una treintañera económicamente independiente pero muy sola– parecía diseñada para empujar al casado infiel (Michael Douglas) de vuelta al hogar y a la monogamia, pero no dejaba de atacar la libertad sexual alcanzada por mujeres profesionales como ella. Alex caía en la demencia al no poder soportar su soltería de oro, sólo aliviada por una aventura que conducía a la más total dependencia de su amante en lugar de al simple placer, y llevaba el caos al mundo familiar de clase media de su ligue, obligando a su mujer –la buena chica con la que había de identificarse la espectadora– a rechazarla de la manera más violenta posible.

La loca de los años 80 se convirtió en los años 90 en una ambigua heroína, temida por los hombres y admirada por las mujeres. La seductora Maggie de *Fuego en el cuerpo* parece haber inspirado un tipo de mujer fatal capaz de ganarle la partida al hombre, cuya necesidad mental y sexual ella desprecia profundamente. La Alex de *Atracción fatal* es un monstruo patético comparado con la impasible Wendy Croy (Linda Fiorentino) de *La última seducción* y el personaje cerebral de Neve Campbell en *Juegos salvajes*. Wendy une materia gris y belleza en un solo cuerpo, distinguiéndose de otras mujeres fatales por su absoluta distancia emocional tanto de las atrocidades que comete, como de los hombres que –más o menos– seduce. En *Juegos salvajes*, la mujer fatal se divide en dos personajes, que representan su mitad racional y sexual, respectivamente, a través de los cuales se enfrentan también distintas fantasías eróticas masculinas.

Irónicamente, la seductora Madonna fracasó en su intento de ser la gran mujer fatal de los 90 con *Dick Tracy* y *El cuerpo del delito*. En la amplia galería de mujeres fatales hay ejemplos más interesantes por ser mucho menos obvios que Madonna: Madchen Amick en *La amante ideal*, Patsy Kensit como la mantis victoriana de *Ángeles e insectos*, Jennifer López en la tremenda *Giro al infierno*, Nicole Kidman como la mujer fatal de pacotilla de *Todo por un sueño* o Kim Basinger en la clásica *Análisis final*, sin olvidar a la gran Morticia Addams (Anjelica Huston) en *La familia Addams* y su secuela, y a la reina indiscutible: Sharon Stone en *Instinto básico*. Todas ellas se parecen aún a la vamp de Theda Bara y todas siguen despertando aún el mismo miedo masculino a la manipulación y la pérdida del control; la diferencia es que mientras ellas servían antes para mantener a las mujeres en su sitio –‘no querrás ser una perdida como yo,’ les decían tras su caída a la espectadora– ahora sirven también para que la mujer de finales del siglo XX se ría abiertamente de las debilidades masculinas. Risa que, seguramente, ya hace mucho tiempo que se oye en la vida real.

A DESTACAR: *Instinto básico (Basic Instinct)*. 1992. USA. Carolco/Canal Plus

Director: Paul Verhoeven. Productor: Alan Marshall. Guión: Joe Eszterhas. Montaje: Frank J. Urioste. Fotografía: Jan de Bont. Diseño de producción: Terence Marsh. Música: Jerry Goldsmith. Reparto: Sharon Stone, Michael Douglas, Jeanne Triplehorn, George Dzundza, Leilani Sarelle

La escritora de best-sellers Catherine Tramell es sospechosa del brutal asesinato de su amante. Nick, el policía que dirige la investigación, descubre que la vida y la obra de Catherine presentan extrañas coincidencias, al tiempo que ve que él mismo se ha convertido en el tema central de la nueva novela de Catherine, cuya trama es muy parecida al caso que le ocupa. Todo indica que Catherine es una asesina que goza matando a sus amantes en el momento del orgasmo, pero cuando pruebas circunstanciales apuntan a la psicóloga Lisa, amante de Nick, él no duda en acorralarla y en culparla de los crímenes para así librarse a su amada Catherine de la sombra de la sospecha.

Catherine Tramell, una novelista de éxito, es rica, bella y soltera –todo un desafío para el hombre medio representado por el policía Nick. *Instinto básico* está escrito, precisamente, para ofrecerle al espectador masculino que él representa una fantasía parecida a la que ‘La Bella y la Bestia’ ofrece a las mujeres, es decir, para decirle que el amor puede dominar al monstruo. La diferencia, claro está, es que Catherine es un monstruo moral y no físico por el que es muy fácil sentir pasión sexual.

Catherine posee no sólo un cuerpo de alto voltaje erótico, sino también una mente manipuladora en la que confluyen, además del supuesto talento natural de la mujer, el talento del novelista para manipular la fantasía y el del psicólogo –ella lo es por formación académica– para manejar la mente. El pobre Nick se enfrenta, así, a la archienemiga, a quien, en todo caso, él no quiere destruir sino salvar para su propio uso y disfrute carnal, a pesar de que no se despeja nunca la duda de si Catherine es una asesina y Nick su próxima víctima.

El juego está más que claro para los espectadores masculinos, a quienes apasiona el reto al que se enfrenta Nick. Las espectadoras femeninas suelen disfrutar más bien del poder de manipular a los hombres que Catherine posee. Catherine les convence mucho menos una vez la rodean los brazos de Nick, y es que, a diferencia de los hombres, las espectadoras no acaban de creerse el romance.

Mujeres fuera de sí

Las mujeres físicamente monstruosas son escasas en este cine dominado por monstruos morales tales como la bella seductora letal y la mujer corriente que oculta un monstruo asesino en su interior. Cuando ellas matan, las películas de Hollywood suelen sugerir que la violencia empleada sólo aflora porque estas mujeres han sido víctimas de traumas psicológicos o de poderes sobrenaturales que las transforman en terroríficas hembras fuera de sí. El ejemplo de Catherine –la única asesina en serie que mata hombres por motivos sexuales, si es que lo hace– es, precisamente, la excepción que confirma la regla, siempre que no tengamos demasiado en cuenta de que, de ser realmente culpable, sus crímenes serían manifestaciones de una previsible

psicopatología –¿nos contará la secuela que ella es una víctima infantil de abusos sexuales?– más que de la pura maldad.

El común denominador de las mujeres asesinas de películas como *La asesina*, *Asesinos natos*, *Condenada*, *Criaturas celestiales*, *Eclipse total*, *Memoria letal*, *La mano que mece la cuna*, *Misery*, *Mujer blanca soltera busca*, *Presunto inocente*, *Regreso inesperado* y alguna otra de los primeros años 90, donde más abundan, es que no son mujeres fatales. Algunas son mujeres marginales que expresan a través de la violencia su rechazo directo o simbólico a las opciones limitadas que les ofrece la vida –el personaje de Sharon Stone, una delincuente sobre la que pesa la pena de muerte en *Condenada*, o la chica drogadicta de *La asesina*; otras están simplemente locas (Annie Wilkes en *Misery*) o enloquecen al perder a seres queridos (Peyton en *La mano que mece la cuna* o Heddie en *Mujer blanca soltera busca*), o al temer perderlos (las jovencitas de *Criaturas celestiales*). Hay incluso quien, por ser víctima de un marido que la maltrata ve plenamente justificada la violencia que ejerce (Dolores en *Eclipse total*).

Más desconcertantes que estos casos más o menos realistas son fantasías como Mallory, la Beverley Sutphin de *Los asesinatos de mamá* y el doble personaje de Geena Davis en *Memoria letal*. Mallory y Beverley parodian por exceso y por defecto el tema de la relación entre clase social y violencia. La primera es pura basura blanca, por lo cual se entiende que su virulencia es una venganza personal contra la horrenda familia y el no menos terrible entorno social en el que se cría. La parodia se pone de manifiesto al comparar a este personaje de cómic post-moderno con la novia del asesino de *Kalifornia* –ambas interpretadas por Juliette Lewis–, muchacha que viene exactamente de la misma clase y que lleva la palabra víctima escrita en el rostro. Beverley (Kathleen Turner) es, en cambio, una acomodada señora burguesa que mata para defender el bienestar de su vecindario y de su familia y que hace reír, precisamente, porque no tiene de qué quejarse ni a quién temer en su acomodada vida. Tanto Mallory como Beverley encuentran, además, un gran aliado en los medios de comunicación que enaltecen sus actos, pasando por encima del trágico destino de víctimas como la chica de *Kalifornia*.

Memoria letal es una fantasía que parece dirigida a amas de casa como Beverley –con perdón de las amas de casa que llevan una vida plena y satisfactoria– ya que narra la odisea de otra pacífica señora de clase media-baja (una maestra) que descubre progresivamente a la señora Hyde de su interior: ella fue en otra vida una brutal asesina entrenada por el Gobierno americano para matar. Ésta es la excusa para ofrecer episodios de acción en los que la asesina –rubia y sexy– tiene una conducta tan masculina que llega a provocar el rechazo sexual del detective que la ayuda a descubrir su pasado (Samuel L. Jackson). Las dos caras de la mujer –la doméstica y la monstruosa– se contraponen en un curioso ejercicio que acaba creando un híbrido poco creíble: la feliz mujercita con un pasado feroz. Y es que, después de ver a la Davies clavando cuchillos en los muebles de su cocina al estilo superagente secreto en misión imposible, cocinar ya no es lo que era.

Las otras mujeres fuera de sí son inocentes criaturas transformadas en monstruos por insólitos encontronazos con lo sobrenatural. Películas como *Vida y amores de una diablesa* narran cómo mujeres que adquieren súbitamente grandes poderes aprenden a controlarlos e incluso a aplicarlos para hacer el bien. Menos

positivas son la telekinética Carrie y su sucesora Rachel en la fallida *La ira*, Irina la mujer pantera, la colosal Nancy de *El ataque de la mujer de 50 pies*, la sinuosa Catwoman de *Batman vuelve* y la divertida ‘muñeca’ Tiffany de *La novia de Chucky*. Como sucede en el caso de las asesinas sin poderes sobrenaturales, estas especiales homicidas encuentran justificación para sus actos en su ira, enraizada en las humillaciones sufridas en la vida anterior a su metamorfosis simbólica. Stephen King ha sabido retratar como nadie el fenómeno de la mujer humillada que se transforma en ángel vengador desde *Carrie* a *Rose Madder* pasando por *Eclipse total*, y lo cierto es que, críticas feministas aparte, en la vida real la mayoría de mujeres que matan sufren estallidos emocionales incontrolables después de una larga historia de abusos.

Las villanas –las mujeres péridas y malvadas– son muy escasas fuera del ámbito de la mujer fatal y suelen aparecer en obras de fantasía (la insigne Cruella de Vil de *101 dálmatas*) o que se le aproximan (la desalmada maestra de *Secuestrando a la Srta. Tingle*). Estas mujeres tienden a ejercer su poder siniestro dentro de un ámbito limitado, doméstico o profesional, y carecen de las grandes ambiciones de los malvados villanos masculinos, simplemente porque también carecen de su poder. Al intentar imaginar un personaje femenino que fuera el equivalente en poder y maldad de Amon Goeth o de Hannibal Lecter, se tocan los límites de la deseada igualdad entre hombres y mujeres –sería absurdo exigir que se creen personajes femeninos tan abyectos como ellos para el cine; tanto como alentarlos en la vida real.

La villana femenina por excelencia, la bruja, es, de hecho, un personaje que deriva de los intentos por delimitar aún más el poco poder del que han gozado las mujeres. La magia y la brujería son fenómenos en los que se ha creído desde el principio de la civilización, pero en Europa las cañas de brujas se multiplicaron en concreto a partir de la publicación en 1486 del manual de demonología *Malleus Malleficarum* de los dominicos Heinrich Kraemer y Johann Sprenger. Este libro estableció la conexión entre las brujas y el poder del diablo y sirvió para llevar a la hoguera a miles de mujeres, tanto en países católicos como protestantes. Se convirtieron en víctimas de esta cruzada todas aquellas mujeres europeas que, por vivir solas, tener alguna propiedad o gozar de algún poder político excepcional –como sería el caso de Juana de Arco– despertaron el odio y la codicia de sus vecinos. En Estados Unidos se vivió un singular episodio entre Mayo y Octubre de 1692 cuando la histeria colectiva provocó una serie de acusaciones de brujería en la comunidad puritana de Salem, Massachusetts, que acabó con la vida de 19 personas y puso a otras 150 en la cárcel.

Pese a estos referentes históricos, la bruja ocupa en el cine una posición muy marginal, por no decir anecdótica; incluso podría decirse que ha tenido más éxito la figura del brujo de la serie *Warlock, el brujo*. La bruja es, por supuesto, una presencia más o menos constante en el cine de terror –no en vano el gran éxito de 1999 fue *El proyecto de la bruja de Blair*, película en la que, por otra parte, la susodicha bruja se queda en puro rumor. Pero, por razones que seguramente tienen mucho que ver con la domesticación del poder de las mujeres, la bruja aparece más bien en comedias románticas –poco transgresoras pese a las apariencias– tal como *Las brujas de Eastwick*, o en películas para niños, desde la clásica *El mago de Oz* con su malvadísima bruja de cuento de hadas a las modernas *La maldición de las brujas* o *El retorno de las brujas*. Incluso *Jóvenes y brujas*, la película sobre el tema que más suele gustar a las

espectadoras, sobre todo —por supuesto— las más jóvenes, no deja de ser un intento más de decirle a las mujeres que, de descubrir que poseen poder, lo usen del modo más controlado posible.

El tema histórico ha dejado huella en la nueva versión de la historia de Juana de Arco —una mujer visionaria quemada por bruja por puros intereses políticos que fue luego elevada a los altares— y en la adaptación al cine de la obra de teatro de Arthur Miller, *El crisol*, una recreación de los hechos de Salem. Miller escribió su obra en medio de otra histórica e histórica caza de brujas, la desatada por la manía anti-comunista del senador McCarthy en los años 50, y quiso que *El crisol* se entendiera como ficción histórica sobre el pasado americano y como denuncia soterrada de los tristes hechos del presente de aquella década. Vista hoy en pantalla, *El crisol* manifiesta una tremenda misoginia, centrada en el personaje monstruoso de Abigail Williams (Winona Ryder), una muchacha que utiliza la credulidad de los jueces convencidos de su pureza para, de hecho, tramar la muerte de la esposa de John Proctor (Daniel Day Lewis), el hombre que ha sido su amante. Llevada por los celos, Abigail convence a sus amigas de que acusen de brujería a multitud de vecinas, entre ellas la mujer de Proctor, pero calcula mal el alcance de sus mentiras, que llevan al propio Proctor a una situación sin salida. La conducta de Abigail remite así a los horrores causados por Alex en *Atracción fatal*, y demuestra una vez más, como ya he indicado, que en las fantasías masculinas la mujer que demuestra deseo sexual es el peor monstruo.

Pese a Abigail y Alex, la crítica feminista tiene más razón al acusar al cine de Hollywood de misógino en lo que se refiere a la representación de la mujer como víctima que como monstruo. La exageración del poder de la sexualidad de las mujeres fatales es quizás el rasgo más cuestionable del cine hecho por hombres —tal vez por el simple hecho de que el seductor diabólico que apasiona a las lectoras de novela rosa no llega al cine de hoy— pero, en general, se tiende a disculpar la maldad de las mujeres monstruosas e incluso a insinuar que las mujeres sólo ejercen la violencia cuando están fuera de sí y no como manifestación intrínseca de su maldad o crueldad. Como se pudo ver en películas tales como *El club de la lucha*, en la que a pesar de su absoluta dejadez la heroína aparece como un parangón de sentido común al lado del esquizofrénico hombre moderno, el papel que el cine asigna con más frecuencia a la mujer es el de mujer redentora frente a la decadente masculinidad del monstruo. Quizás la falta de una réplica femenina de Freddy Krueger —o de Hitler— en el cine actual es el argumento más claro para sostener que el territorio de la monstruosidad es, básicamente, masculino.

Sólo queda añadir unas notas sobre una fantasía masculina de signo contrario: la mujer perfecta. Ese fue el sobrenombr de Bo Derek, convertida en un gran símbolo sexual gracias a la comedia *10* (1979), donde su hermoso cuerpo era codiciado por un poco agraciado cuarentón (Dudley Moore). El otro personaje femenino descrito como la mujer perfecta es Leeloo, heroína de *El quinto elemento* (1997) interpretada por la esbelta Milla Jovovich. Leeloo surgió de las fantasías adolescentes del director francés Luc Besson, quien tejió alrededor de este personaje femenino una historia de regeneración universal en la que ella simboliza el poder creador de la vida.

A través del personaje de Bruce Willis, la película le ofrece al público masculino una fantasía más sobre cómo ser un héroe y conquistar a la chica soñada. El listísimo

Besson adula a su público femenino al hacer que, sin dejar de ser un símbolo erótico, Leeloo sea también, literalmente, el ser supremo que tiene que salvar a la humanidad. Hay que fijarse, sin embargo, en un par de aspectos muy importantes: por una parte, este ser supremo, que se comporta como una encantadora niña despistada, no puede valerse por sí misma y necesita, por lo tanto, la ayuda del héroe; por la otra, la mujer perfecta resulta ser una encarnación más del Otro: Leeloo no es, de hecho, humana. La mujer perfecta es, pues, un modelo inalcanzable para cualquier mujer, pero al alcance del héroe, a quien ella se entrega tras la derrota de los malvados monstruos extraterrestres que quieren destruirla. Volvemos, pues, de nuevo al viejo triángulo caballero, dragón y doncella, sólo que ahora la doncella es también, por muy perfecta y superior que sea, el Otro monstruoso.

7.2. Niños y monstruos: Pequeños monstruos y ogros

Pequeños monstruos

Los niños monstruosos del cine son pequeños villanos que se comportan como adultos en el modo de actuar, sentir y hablar, no porque los adultos no sepan nada sobre la infancia, sino porque el miedo que se refleja a través de estos menudos perversos es el terror a que se derrumbe el mito de la infancia inocente. Si la monstruosidad, sobre todo la moral, se puede manifestar ya a temprana edad, ¿qué cabe esperar del adulto?

Este miedo al fin de la infancia inocente –miedo, sobre todo, del que hay que ‘culpar’ a Freud– ha permeado incluso la imagen del bebé, que ya es decir. En el cine se han visto monstruos físicos (o ‘terata’) tales como el engendro de *Cabeza borradora*, al que apenas puede llamarse humano, si bien es más habitual el bebé física y moralmente aberrante, una figura alejadísima de los lactantes reales. Este crío grotesco ha aparecido en *¡Está vivo!* –probablemente la pionera en mostrarlo en todo su esplendor diabólico– *Cromosoma 3* y, con algo más de edad, en *Species*, aunque tal vez son más impactantes los bebés nunca vistos de *La semilla del Diablo* o de *Agnes de Dios*. Otra variación sobre el tema del infante pernicioso es el niño falsamente angélico, desde los fetos gemelos de *La cara del terror* –unos híbridos de extraterrestre y humana– hasta el Niño de Mâcon de la película homónima, un prodigo de santidad explotado por su ambiciosa hermana y venerado por la masa ignorante, que demuestra una innata capacidad para la maldad. El lactante y el infante monstruosos son, claro está, símbolos del miedo a la reproducción en abstracto, que afecta más a los hombres, y miedo a que el feto no sea normal, temor muy concreto que las mujeres padecen durante el embarazo, pero que suele silenciarse quizás porque si se aireara demasiado ninguna querría tener hijos.

A efectos de nuestra argumentación, los adolescentes son adultos, es decir, personas sexualmente activas capaces de defenderse por sí mismas –o de intentarlo– de las agresiones de los monstruos físicos y morales que les acosan. Los niños son sexualmente inocentes (las niñas menos, según parece) y no saben protegerse solos, pese a que en muchos casos las películas narran cómo aprenden a valerse por sí mismos a costa de sufrir indecibles terrores. En líneas generales, se tiende a darle mayor énfasis a la sexualidad de la niña, quien suele ser representada como el embrión de una futura mujer fatal, mientras los niños son retratados como villanos en potencia.

La niña fatal (!), o sea, la níñula o pequeña ninfa lujuriosa, entró en los anales de la literatura americana en los años 50 con la escandalosa novela *Lolita* (llevada al cine en 1962 y 1997) del exiliado ruso Vladimir Nabokov. Las lolitas del cine pueden ser monstruos de egoísmo femenino (la incestuosa adolescente Stella en *Una insólita aventura*), heroínas (la inocente Matilda de *León: el Profesional*), o víctimas de abusos, desde el personaje de Jodie Foster en *Taxi Driver* (una prostituta de 13 años) a la pequeña vampira Claudia de *Entrevista con el vampiro*. En la fantasía erótica de Nabokov, Lolita seduce a un hombre adulto que narra la historia y que seguramente miente llevado por su propio deseo; en la de Anne Rice, Claudia sufre la tragedia de tener un cuerpo infantil y una sensualidad adulta, con lo que jamás puede expresar su pasión por su 'padre' Louis. Esta disparidad entre cuerpo y deseo se desvirtúa en la película donde ella aparenta unos 12 años, es decir, los suficientes, según Nabokov, para conocer el sexo.

El paso de la infancia a la adolescencia de la niña se ha equiparado en el cine a la posesión infernal o al despertar de un poder sobrenatural agresivo. En *Carrie* las referencias a la menstruación son clarísimas, mientras que a pocas espectadoras femeninas se les escapará el hecho de que la niña Regan de *El exorcista* es poseída en un momento de su vida que seguramente coincide con el inicio de su menstruación. Stephen King, padre de Carrie, volvió sobre el tema en *Firestarter*, también adaptada al cine, en la que una chiquilla mutante nacida de experimentos secretos con drogas alucinógenas posee poderes pirokinéticos capaces de arrasar el mundo, poderes que, nos cuenta King, se multiplicarán cuando ella alcance su madurez sexual. La lucha del padre de la niña por enseñarle a controlar su poder destructor contrasta con las enseñanzas que recibe otra niña extraordinaria, perdida entre los muchos personajes de *Dune*, la pequeña Alia Atreides, miembro destacado ya a su tierna edad de la liga Bene Gesserit de sabias mujeres.

El jovencito Harvey Stevens de apenas 6 años se encargó del papel del Anticristo en *La profecía*, papel asumido por un infante de ojos luminosos en *El corazón del ángel*. Y es que los niños del cine tienen un potencial para la maldad afín al de los hombres adultos y siempre mucho mayor que el de las niñas. Películas tan dispares como *Los niños del Brasil*, que narra un intento de clonar a Hitler, y *La amenaza fantasma* intentan hallar en el niño las raíces del mal que florecerá en su personalidad adulta. En otros casos la referencia a la edad adulta se obvia en tanto que la maldad del niño ya es manifiesta en su infancia. El pequeño Miles del penetrante relato de Henry James 'Otra Vuelta de Tuerca' (1898) es, en este sentido, una referencia imprescindible ya que James ofreció en su obra un retrato inaudito hasta entonces de corrupción infantil. Este relato llegó al cine en 1961 con *Suspense*, al año siguiente de la adaptación de *El pueblo de los malditos*; puede decirse que ambas películas parecen haber dispensado al cine de la obligación o de la convención de ofrecer imágenes idílicas de la infancia.

Los años 70 ofrecieron con la ya citadas *La profecía* y con *El otro* (1972) imágenes estremecedoras de niños criminales, que parecen haberse apagado un tanto a lo largo de los 80, con la excepción singular de *Los chicos del maíz* (1984), película sobre una comunidad de niños que matan a todo adulto que se cruce en su camino y que ha generado una insólita serie de secuelas en los 90. Obviamente, tanto la película original como el relato en que se apoya son débiles ya que una sociedad sólo

compuesta por niños no tiene sentido. El niño malvado, en cualquier caso, tiene poca credibilidad, como demuestra el fracaso de *El buen hijo*, película donde Henry (un Macaulay Culkin intentando cambiar de registro), un angelito que ya ha matado a un hermanito, va a por su hermana ante la desesperación de su santo primo Mark y el despiste de sus padres. El niño peligroso aparece más bien en papeles secundarios, tales como el del fantasma encapuchado que persigue hacha en mano a Kiefer Sutherland en las pesadillas de *Línea mortal*, el siniestro Sid de *Toy Story*, y el repelente niño traficante de drogas de *Robocop 2*, todo un ejemplo de extrema crueldad.

Mucho más subversivos son los pequeños monstruos de *La familia Addams* y su secuela, basadas en los comics de Charles Addams y en la serie de televisión (ABC, 1964-66). Los hijitos de los impagables Gómez y Morticia son demoledores, sobre todo la niña Miércoles, un embrión en toda regla de mujer fatal. *La familia Addams* no les da mayor protagonismo, pero en la secuela los niños, acompañados de su nuevo hermanito baby Pubis, brillan en todo su políticamente incorrecto esplendor. Mientras el recién nacido se ocupa de defender a la familia de la viuda negra que seduce al pobre tío Fétido –su niñera– Pugsy y Miércoles revolucionan el campamento de verano al que han sido enviados, al tiempo que planean el asesinato de Pubis, convencidos de que la llegada de un nuevo Addams significa la ejecución de sus hermanos mayores. En el campamento Miércoles y Pugsy sabotean una representación de una obra sobre Pocahontas, hecha según una visión estrecha e imperialista de la historia americana ... tal vez la de la versión de Disney, mientras enseñan a los niños tímidos, torpes y menos agraciados a burlarse de esa América blanca y de clase media que les exige perfección física y que convierte a sus hijos en clones repulsivos de sus codiciosos y egoístas padres.

Entre tanto monstruo, aún hay lugar para el niño perfecto quien resulta ser, por supuesto, artificial. El educado, encantador Daryl –la niña de los ojos de sus padres adoptivos– no es sino *D.A.R.Y.L* en la película homónima ... un robot creado para la guerra.

A DESTACAR: *El pueblo de los malditos* (Village of the Damned). 1995. USA. Pacific Western/Universal

Director: John Carpenter. **Producción:** Sandy King, Michael Preger. **Guión:** David Himmelstein, Steven Siebert (basado en la novela de John Wyndham, *Los cucos de Midwich* y en el guión de Rolf Willa, Stirling Silliphant y Ronald Kinnoch para la película de Rilla, 1960.) **Fotografía:** Garry B. Kibbe. **Montaje:** Edward S. Warschilka Jr. **Diseño de producción:** Roger Maus. **Música:** John Carpenter, Dave Davies. **Reparto:** Christopher Reeves, Kirstey Alley, Michael Paré, Linda Kozlowski, Mark Hammill

Un pequeño pueblo americano sufre un singular desmayo colectivo después del cual todas las mujeres, incluso las vírgenes, conciben unos perfectos bebés de pelo blanco y ojos claros. A medida que crecen, los niños hacen patente su desagrado de los mayores, a quienes eliminan tan pronto como contrarían sus deseos. Liderados por la pequeña Mara, los niños planean deshacerse de la tutela de sus mayores y, a la larga,

de la humanidad, puesto que son parte de una raza forastera que ha venido a tomar la Tierra y a forzar un paso más en la evolución, de la cual quieren excluir a la raza humana.

No hay película más clara y al mismo tiempo más confusa sobre el tema de los niños monstruosos. Los de este pueblo no son realmente humanos, lo que seguramente hace más fácil su necesaria eliminación física. Su alteridad es más que obvia dada su total carencia de emociones (excepto la ira) y su llamativo aspecto físico con su pelo blanco, sus magnéticos ojos fosforescentes y su ropa de colores apagados. Son niños que no juegan ni sonríen jamás y que obedecen incondicionalmente a la arisca Mara, quien lleva el nombre de una antigua diosa destructora.

Los chiquillos esperan poder propagarse pronto y conquistar la Tierra, aunque no está muy claro si tienen que alcanzar una forma adulta para poder hacerlo. Curiosamente, parte de su inhumanidad estriba en su adherencia incondicional a la pareja que les es asignada en la lotería genética y, así pues, sucede que el único niño 'normal' es un pequeño cuya pareja ha muerto al nacer y cuyo cuerpo, conservado en formol, es el único que muestra los rasgos extraterrestres originales de los niños.

La película es muy convencional en su tratamiento del tema, pero por ello no deja de aterrorizar al conseguir que el espectador odie a un niño, por muy poco humano que sea. Los falsos niños pasan buena parte de la película bajo la amenaza directa de la muerte, incluso por parte de un sacerdote, y el espectador no puede sino respirar aliviado cuando el peligro que ellos suponen se desvanece. Quizás hay que reflexionar a fondo sobre qué tipo de placer proporciona una película que invita a desear la muerte de un niño.

Ogros y niños

Los cuentos de hadas y la moderna ficción para niños contienen abundantes ejemplos de relaciones de odio o de amistad entre niños y monstruos. J.R.R. Tolkien opinaba que los cuentos de hadas se asocian a los niños por pura convención, dado que los niños no parecen entender plenamente su contenido. El psicólogo Bruno Bettelheim discrepó de esta opinión en su libro *Psicoanálisis de los Cuentos de Hadas* (1978) al argumentar que estas historias cumplen una función primordial en el desarrollo psicológico del niño, permitiéndole resolver de manera simbólica y sin violencia real importantes contradicciones emocionales que, de ser reprimidas, llevarían al colapso mental. Bettelheim prestó, sin embargo, mucha menor atención a la función represiva de los cuentos de hadas, cuyos elementos terroríficos se introdujeron sin duda para controlar la natural tendencia de los niños al comportamiento anárquico.

El tema de si los niños deben recibir una dosis aceptable de violencia ficticia para su completo desarrollo mental es, desde luego, muy controvertido, aunque menos, en todo caso, que la cuestión de la violencia real a la que se exponen muchos niños, sobre todo el abuso sexual. Las revelaciones en torno a este tema tan delicado han levantado en las dos últimas décadas un muro casi infranqueable entre adultos – sobre todo hombres – y niños. La parte positiva de este complejo proceso ha sido el nacimiento de una visión mucho más realista sobre el sufrimiento del niño, que ha acabado con gran parte del mito adulto de la infancia inocente y feliz. La parte negativa ha sido y es la histeria desatada por los adultos que, guiados por

irresponsables expertos psiquiatras y psicólogos, han creído recordar que fueron víctimas de graves abusos en su niñez. Muchos padres americanos han sido víctimas de una espectacular caza de brujas que ha destruido reputaciones y ha arruinado la vida emocional de muchos inocentes.

En las dos últimas décadas la presencia del niño en el cine de terror, suspense y acción ha aumentado, creando una interesante paradoja, dado que muchos jóvenes actores no tienen la edad suficiente para ver las películas en las que aparecen. No hay indicios de que intervenir en películas de terror sea peligroso para la salud mental de un niño actor –se supone que los artistas del cine son lo bastante profesionales como para saber convertir el rodaje en un juego inocente– pero el uso creciente de niños en estas películas para adultos no deja de ser un peculiar fenómeno. ¿Cuál puede ser el propósito de rodar escenas en las que se aterroriza al niño y se abusa de su resistencia mental y física?

Cabría pensar que el mensaje que se dirige a los adultos es que hay que tomar conciencia de que los niños no están lo suficientemente protegidos y que, por lo tanto hay que hacer más por ellos. Por otra parte, quien tenga un corazón sádico y pedófobo puede disfrutar –y mucho– con, sin ir más lejos, las desventuras de la pequeña Newt en *Aliens*. "Mi mamá me dijo que no hay monstruos, pero sí que los hay," le dice ella a su nueva protectora, Ellen Ripley, y es que la chiquilla, de sólo nueve años, es la única superviviente de la colonia infestada por los aliens, bichos que, como nos muestra la película, la acosan y persiguen sin compasión. El espectador, se supone, tiene que querer ser como Ripley y tiene que querer salvar al niño. Algo así sugiere también *El ogro*, una curiosa producción europea basada en la novela de Michel Tournier *El rey de los alisos*, en la que el siempre inquietante John Malkovich interpreta a un prisionero de guerra francés que se dedica a proporcionar perfectos niños arios, apartados de sus padres a la fuerza, a sus amos nazis para que les formen como perfectos sirvientes corruptos. Este hombre, equiparado al ogro siniestro de los cuentos de hadas, alcanza la redención al comprender el alcance del mal que está haciendo a los niños y a sus familias; su salvación nos inspira a buscar la nuestra.

Las relaciones entre niños y monstruos son, en cualquier caso, extremadamente variadas en el cine de Hollywood. Algunas enfrentan a un niño de gran coraje al villano, como hace *El cliente*, donde un chico de barrio se ve inmerso en una peligrosa trama criminal, o *Waterworld*, donde los malvados Smokers persiguen con saña a una niña, amenazando con desollarla para poseer el mapa tatuado en su frágil espalda. En películas de corte familiar la relación entre monstruo y niño puede ser incluso de profunda amistad. Así pues, el niño Elliot encuentra un peculiar amigo en el extraterrestre extraviado de *E.T.*, quien parece subsanar la ausencia del padre, y la niña Kat descubre otro amigo en el fantasma de un niño, Casper. Otro niño, Hogarth, entabla otra gran amistad con el gigante del hierro en la película homónima, mientras que *León: El profesional* describe la inusitada alianza entre una lolita (*Matilda*), que quiere vengar el asesinato de su familia por parte de un brutal policía corrupto, y León, el pistolero profesional que la ayuda. Otra *Matilda* –una chiquilla con poderes telekinéticos– se libra en la película homónima del poder que tienen sobre ella su abominable maestra y sus imponentes padres, dejando bien claro que los monstruos son ellos y no ella, pese a su especial personalidad.

Para otros niños, el encuentro con los monstruos ha sido, si cabe, mucho más traumático y es que la figura del ogro comeníos parece seguir muy viva en las películas que podían describirse como cuentos de hadas para adultos. Estos niños ya han sido mencionados: la pequeña Carolyn de *Poltergeist*, los hermanos Lex y Tim de *Parque jurásico*, el pequeño Danny en *El resplandor*, y Dylan en *La nueva pesadilla de Wes Craven*, entre otros ejemplos. Todas tienen elementos fantásticos o sobrenaturales, posiblemente porque es difícil narrar en un tono realista una historia que resalte el sufrimiento de un niño –¿qué actor de renombre se atrevería a interpretar a uno de esos padres intolerables? Como ya he señalado en el caso de *Parque jurásico*, estas películas sorprenden por la carga de terror que imponen al niño y porque no se plantean en apariencia el hecho de que ese terror debería destrozar la mente de sus jóvenes personajes.

La figura del padre es crucial para entender la relación entre niños y monstruos, dado que el cine de Hollywood está intentando sustituir la figura del padre intolerable –sea porque abusa o porque ha escogido ausentarse del hogar– por la de un nuevo padre ideal, figura que no acaba de concretarse. Las películas traslucen una evidente preocupación masculina por superar el trauma causado por las acusaciones que hijos y compañeras han vertido sobre ellos e intentan ofrecer una alternativa al tiempo que llevan al sacrificio del padre monstruoso. Se trata, en definitiva, de superar el muy dañado prestigio paterno y de regenerar el modelo de familia, razón por la cual los monstruos guardan una estrecha relación con los niños (no con las niñas), ya que, según la lógica masculina, ellos han de ser los padres del futuro.

El personaje del padre intolerable que está más allá de la salvación y del perdón es el centro de *El resplandor* (1977), donde Jack Torrance (Jack Nicholson) amenaza, preso de la locura, a su frágil esposa y a su sensible hijo Danny. El pequeño sobrevive a la furia de su progenitor, causada en principio por la frustración que siente como escritor fracasado, porque está dotado de poderes extrasensoriales –el resplandor del título– que seguramente le permiten superar el trauma. Torrance odia a su familia porque cree que su dependencia económica y emocional de él le privan de la energía que necesita para escribir, aunque es, de hecho, el alcohol lo que mina sus fuerzas. La novela de Stephen King en la que se basa esta película de Kubrick es posiblemente una de las primeras en tratar del tema del abuso físico, pero, como suele ser habitual en King, conduce a un punto de terror máximo en el que el padre llega a alcanzar el perdón de su pobre hijo, sobre todo porque queda claro que a Jack le domina un agente maligno externo –el espíritu del propio hotel– y no su propia maldad. La adaptación de Kubrick, que no le gustó nada al autor, bucea en la mente enferma de Jack para hallar el origen de su agresividad y se niega a perdonarle.

Otros dos niños algo mayores que Danny buscan un sustituto al padre ausente en películas donde el ogro aparece como el padre deseado: uno es Chuck, protagonista de la primera película dirigida por Mel Gibson, *El hombre sin rostro*; el otro es John Connor, el hijo de Sarah Connor en *Terminator 2: El día del Juicio Final*. Chuck (Nick Stahl), de 14 años, ha perdido a su padre –el hombre sin rostro del título– y no puede superar su muerte, causada por su propia mano y provocada por su sensación de fracaso en la vida. A espaldas de su madre, un verano Chuck entabla una relación de tutor-estudiante con Justin, un hombre gravemente desfigurado por las quemaduras sufridas en un accidente en el que murió otro estudiante suyo. La película narra cómo

la inocente amistad entre Chuck y Justin es destruida cuando la sospecha de que Justin pudiera haber abusado del chico que murió –totalmente infundada– lleva a lanzar nuevas acusaciones contra él que afectan a Chuck. La película, de tono muy conservador, lo cual es de esperar dada la personalidad de Gibson, no deja de poner el dedo en la llaga al rechazar la histeria colectiva que está destruyendo muchas relaciones entre hombres y niños en Estados Unidos.

Terminator 2 mira hacia el futuro a través de la figura de John Connor (Edward Furlong). Dado que el primer Terminator priva al niño de su padre biológico (escogido y enviado desde el futuro por el propio Connor), John crece sin una presencia masculina estable. Los esfuerzos de su valerosa madre para transformarlo en el futuro líder de la humanidad no bastan, pero Connor encuentra un posible padre ideal en el segundo Terminator, que él mismo envía desde el futuro para que proteja al John de 10 años. La película es sumamente negativa con el papel de los padres humanos, sobre todo en la famosa escena en la que Sarah contempla a su hijo jugando con el monstruoso Terminator y concluye que, dado el nulo compromiso con su hijo de los hombres que han pasado por su vida, esa máquina leal y obediente bien puede ser el único padre ideal. John comparte la opinión de su madre, pero no así el Terminator, quien le recuerda a su ‘hijo’ antes de sacrificarse que un monstruo como él, sin capacidad de mostrar sentimientos, no puede ser un padre ideal. La película deja así abierto el interrogante de qué hombre estará a la altura de ejercer de padre para el joven que algún día será el líder de la humanidad.

En definitiva, el padre monstruoso es tanto el padre patriarcal que no puede ser aceptado ni perdonado porque ha cometido demasiados abusos como el nuevo padre que se avergüenza de ese abuso –de ahí su monstruosidad– y que sabe que debe sacrificarse para dar paso al padre realmente democrático y equitativo que, a finales del siglo XX, es aún sólo un niño. La madre no es problemática, excepto en su propensión feminista a culpar de todos los males a los hombres, como hace Sarah en la escena de *Terminator 2* donde se enfrenta al científico que desarrollará los robots en el futuro. Tal vez, como sugiere la emotiva *Frequency* (2000), es el padre liberal de los últimos años 60 y primeros 70 el que debe volver del pasado –de la muerte simbólica que sufrió en los conservadores años 80– para salvar de su incierto futuro al hombre de finales del siglo XX.

FILMOGRAFIA

D = dirección, G = guión, R = reparto.

Abierto hasta el Amanecer (From Dusk till Dawn) 1994. USA. Dimension Films. D: Robert Rodriguez. G: Quentin Tarantino (Relato, Robert Kurtzman). R: George Clooney, Quentin Tarantino, Salma Hayek, Harvey Keitel, Juliette Lewis. Secuela: 1998.

Abismo, El (The Abyss) 1989. USA. 20th Century Fox. D, G: James Cameron. R: Ed Harris, Mary Elizabeth Mastrantonio, Michael Biehn, Leo Burmester, Todd Graff.

Acero Azul (Blue Steel) 1990. USA. United Artists/Vestron/Lightning. D: Kathryn Bigelow. G: Kathryn Bigelow, Eric Red. R: Jamie Lee Curtis, Ron Silver, Clancy Brown, Louise Fletcher.

Adicción, La (The Addiction) 1995. USA. Fast Films. D: Abel Ferrara. G: Nicholas St. John, Ken Kelsch. R: Lili Taylor, Christopher Walken, Annabella Sciorra, Eddie Falco, Paul Calderon.

Agnes de Dios (Agnes of God) 1985. USA. Columbia-Delphi IV. D: Norman Jewison. G: John Pielmaier (Obra de Teatro propia). R: Meg Tilly, Jane Fonda, Anne Bancroft, Anne Pitoniak.

Al Caer la Noche (Near Dark) 1987. USA. De Laurentiis. D: Kathryn Bigelow. G: Kathryn Bigelow, Eric Red. R: Adrian Pasdar, Jenny Wright, Lance Henriksen, Bill Paxton, Jenette Goldstein.

Aladdin, 1992. USA. Disney. D: John Musker, Ron Clements. G: John Musker, Ron Clements, Ted Elliot, Terry Rossio (Cuento tradicional árabe en Las Mil y Una Noches). R (película de animación, voces): Robin Williams, Scott Weinger, Brad Kane, Linda Larkin, Lea Salonga.

Alien Nación (Alien Nation) 1988. USA. 20th Century Fox. D: Graham Barker. G: Rockne S. O'Bannon. R: James Caan, Mandy Patinkin, Terence Stamp, Kevin Major Howard.

Alien Resurrección (Alien Resurrection) 1997. USA. 20th Century Fox/Brandywine. D: Jean-Pierre Jeunet. G: Joss Whedon. Reparto: Sigourney Weaver, Winona Ryder, Michael Wincott, Dominique Pinon, Ron Perlman.

Alien: El Octavo Pasajero (Alien: The Eighth Passenger) 1979. USA. 20th Century Fox/Brandywine. D: Ridley Scott. G: Dan O'Bannon. R: Sigourney Weaver, Tom Skerritt, Veronica Cartwright, John Hurt, Harry Dean Stanton, Ian Holm.

Alien³, 1993. USA. 20th Century Fox/Brandywine. D: David Fincher. G: David Giler, Walter Hill, Larry Ferguson. R: Sigourney Weaver, Charles Dance, Charles S. Dutton, Paul McGann.

Aliens, 1986. USA. 20th Century Fox/Brandywine. D, G: James Cameron. R: Sigourney Weaver, Michael Biehn, Carrie Henn, Lance Henriksen, Jenette Goldstein.

Almas de Metal (Westworld) 1973. USA. MGM. D, G: Michael Crichton. R: Yul Brynner, Richard Benjamin, James Brolin, Alan Oppenheimer.

Almuerzo Desnudo, El (The Naked Lunch) 1991. CAN/GB. Thomas. D, G: David Cronenberg (Novela, William Burroughs). R: Peter Weller, Judy Davis, Ian Holm, Roy Scheider.

Amante Ideal, La (Dream Lover) 1995. USA. Propaganda/PFE. D, G: Nicholas Kazan. R: James Spader, Madchen Amick, Bess Armstrong, Fredric Lehne.

Amenaza de Andrómeda, La (The Andromeda Strain) 1971. USA. Universal. D: Robert Wise. G: Nelson Gidding (Novela, Michael Crichton). Reparto: Arthur Hill, David Wayne, James Olson, Kate Reid.

Amenaza Fantasma, La (The Phantom Menace), 1999. USA. JAK/Lucafilms/20th Century Fox. D, G: George Lucas. R: Liam Neeson, Ewan McGregor, Natalie Portman, Jake Lloyd, Ian McDiarmid.

American History X, 1998. USA. The Turman-Morrissey Co./The Steve Tisch Co./New Line. D: Tony Kaye. G: David McKenna. R: Edward Norton, Edward Furlong, Fairuza Balk, Stacey Keach, Beverly d'Angelo.

American Psycho, 2000. USA/CAN. Lionsgate/Warner. D: Mary Harron. G: Mary Harron, Guinevere Turner, Roberta Hanley (Novela, Bret Easton Ellis). R: Christian Bale, Willem Dafoe, Jared Leto, Josh Lucas, Chloe Sevigny.

Amor al Primer Mordisco (Love at First Bite) 1979. USA. American International. D: Stan Dragoti. G: Robert Kaufman. R: George Hamilton, Susan St James, Richard Benjamin, Dick Shawn.

Anaconda, 1997. USA/BRA. Cinema Line Films/ Columbia/TriStar. D: Luis Llosa. G: Hans Bauer, Jim Cash, Jack Epps jr.. R: Jon Voigt, Jennifer Lopez, Ice Cube, Eric Stoltz, Jonathan Hyde.

Análisis Final (Final Analysis) 1992. USA. Warner. D: Phil Joanou. G: Wesley Strick. R: Richard Gere, Kim Basinger, Uma Thurman, Eric Roberts.

Androide (Android) 1982. USA. New World. D: Aaron Lipstadt. G: James Reigle, Don Opper. R: Klaus Kinski, Brie Howard, Norbert Weisser, Kendra Kirchner.

Ángeles e Insectos (Angels and Insects) 1995. USA/GB. Playhouse International Pictures/Samuel Goldwyn. D: Philip Haas. G: Belinda Haas, Philip Haas (Novela corta, A.S. Byatt). R: Mark Rylance, Patsy Kensit, Jeremy Kemp, Kristin Scott Thomas, Douglas Henshall.

Ángeles y Demonios (The Prophecy) 1995. USA. Dimension Films. D, G: Gregory Widden. R: Christopher Walken, Elias Koteas, Eric Stoltz, Virginia Madsen, Viggo Mortensen. Secuelas: 1998, 2000.

Ansia, El (The Hunger) 1983. USA. Richard Shepherd/MGM/United Artists. D: Tony Scott. G: Ivan Davies, Michael Thomas (Novela, Whitley Strieber). Reparto: Catherine Deneuve, Susan Sarandon, David Bowie, Cliff De Young.

Apocalipsis Now (Apocalypse Now!) 1979. USA. United Artists. D: Francis Ford Coppola. G: John Milius, Francis Ford Coppola (Relato, Joseph Conrad, 'El corazón de las tinieblas'). R: Marlon Brando, Martin Sheen, Robert Duvall, Federic Forrest, Dennis Hopper.

Aracnofobia (Arachnophobia) 1990. USA. Tangled Web/Amblin. D: Frank Marshall. G: Don Jakoby, Wesley Strick. R: Jeff Daniels, Jane Kozak, Julian Sands, John Goodman.

Armagedón (Armageddon) 1998. USA. Touchstone/Buena Vista. D: Michael Bay. G: J.J. Abrahams, Jonathan Hensleigh. R: Bruce Willis, Ben Affleck, Billy Bob Thornton, Steve Buscemi, Liv Tyler.

Asesinatos de Mamá, Los (Serial Mom) 1994. USA. Polar. D, G: John Waters. R: Kathleen Turner, Sam Waterson, Ricki Lake, Matthew Lillard.

Asesinos Natos (Natural Born Killers) 1994. USA. Ixtlan/New Regency/Warner. D: Oliver Stone. G: David Veloz, Richard Rutowski, Oliver Stone (Guión, Quentin Tarantino). R: Woody Harrelson, Juliette Lewis, Robert Downey jr., Tommy Lee Jones, Tom Sizemore.

Ataque de la Mujer de 50 Pies, El (Attack of the 50ft Woman) 1958. USA. Allied Artists. D: Nathan Hertz. G: Mark Hanna. R: Allison Hayes, William Hudson, Yvette Vickers.

Ataque de la Mujer de 50 Pies, El (Attack of the 50ft Woman) 1994. USA. HBO Picture/Lodmar (película para TV estrenada en salas de cine en Europa). D: Christopher Guest. G: Joseph Dougherty. Reparto: Daryl Hannah, Daniel Baldwin, William Windom, Frances Fisher, Cristi Conaway.

Atracción Fatal (Fatal Attraction) 1987. USA. Paramount. D: Adrian Lyne. G: James Dearden. R: Michael Douglas, Glenn Close, Anne Archer, Fred Gwyne.

Atrapado por su Pasado (Carlito's Way) 1993. USA. Universal/Epic. D: Brian de Palma. G: David Koepp (Novelas, Edwin Torres, Carlito's Way y After Hours). R: Al Pacino, Sean Penn, Penelope Anne Miller, Luis Guzman, John Leguizamo.

Atrápame ese Fantasma (The Frighteners) 1996. USA. Wingnut Films/Universal. D: Peter Jackson. G: Fran Walsh, Peter Jackson. R: Michael J. Fox, Trini Alvarado, Peter Dobson, John Astin, Jake Busey.

Aullidos (The Howling) 1980. USA. International/Avco Embassy. D: Joe Dante. G: John Sayles, Terence H. Winkless (Novela, Gary Brandner). R: Dee Wallace, Patrick McNee, Dennis Dugan, John Carradine. Secuelas: 1985, 1987, 1988, 1989, 1991.

Aventura de los Ewoks, La (An Ewok Adventure: Caravan of Courage) 1984. USA. Korty Films/Lucasfilms. D: John Korty. G: Bob Carrau, George Lucas. R: Erik Walker, Warwick Davis, Debbie Lee Carrington, Tony Cox, Guy Boyd. Secuela: 1985.

Baby, el Secreto de una Leyenda Perdida (Baby... Secret of the Lost Legend) 1985. USA. Touchstone. D: Bill L. Norton. G: Clifford Green, Ellen Green. R: William Katt, Sean Young, Patrick McGoohan, Julian Fellowes.

Baile de los Vampiros, El (Fearless Vampire Killers) 1967. UK. MGM/Cadre/Filmways. D: Roman Polanski. G: Roman Polanski, Gerard Brach. R: Roman Polanski, Jack MacGowran, Sharon Tate, Ferdy Mayne.

Batman, 1989. USA. Guber-Peters/Warner. D: Tim Burton. G: Sam Hamm, Warren Skaaren (Cómics, Bob Kane). R: Michael Keaton, Kim Basinger, Jack Nicholson.

Batman Forever, 1995. USA. Guber-Peters/Warner. D: Joel Schumacher. G: Lee Bathcler, Janet Scott Batchler, Akiva Goldsman. R: Val Kilmer, Nicole Kidman, Jim Carrey, Tommy Lee Jones, Chris O'Donnell.

Batman Vuelve (Batman Returns) 1992. USA. Guber-Peters/Warner. D: Tim Burton. G: Daniel Waters. R: Michael Keaton, Michelle Pfeiffer, Danny de Vito, Christopher Walken.

Batman y Robin (Batman & Robin) 1997. USA. Guber-Peters/Warner. D: Joel Schumacher. G: Akiva Goldsman. R: George Clooney, Chris O'Donnell, Uma Thurman, Arnold Schwarzenegger, Alicia Silverstone.

Bats: Murciélagos (Bats) 1999. USA. Destination Films. D: Louis Morneau. G: John Logan. R: Lou Diamond Philips, Dina Meyer, Bob Gunton, Leon Carlos Jacob.

Beloved, 1998. USA. Touchstone/Buena Vista. D: Jonathan Demme. G: Akosua Busia, Richard LaGravanesa, Adam Brooks (Novela, Toni Morrison). R: Oprah Winfrey, Thandie Newton, Kimberly Elise, Danny Glover, Beah Richards.

Bella y la Bestia, La (Beauty and the Beast) 1991. USA. Disney. D: Gary Trousdale, Kirk Wise. G: Linda Wolverton. Reparto (película de animación, voces): Paige O'Hara, Robby Benson, Rex Everhardt, Richard White, Angela Lansbury.

Bella y la Bestia, La (La Belle et la Bête) 1946. FRA. Paulve. D, G: Jean Cocteau (Cuento de hadas, Madame Leprince de Beaumont). R: Jean Marais, Josette Day, Mila Parely, Michel Auclair.

Beowulf (Beowulf: The Legend) 1999. USA/GB. CTC Int/Capitol/Kushner-Locke. D: Graham Baker. G: Mark Leahy, David Chappe (Poema épico, anónimo). R: Christophe Lambert, Rona Mitra, Oliver Cotton, Götz Otto, Layla Roberts.

Besos de Vampiro (Vampire's Kiss) 1988. USA. Magellan. D: Robert Bierman. G: Joseph Minion. R: Nicholas Cage, Maria Conchita Alonso, Jennifer Beals, Elizabeth Ashley.

Bestia del Reino, La (Jabberwocky) 1977. GB. Umbrella/White. D: Terry Gilliam. G: Terry Gilliam, Charles Alverson. R: Michael Palin, Harry S. Corbett, John Le Mesurier, Warren Mitchell.

Bitelchús (Beetlejuice) 1988. USA. Geffen. D: Tim Burton. G: Michael McDowell, Warren Skaaren. R: Michael Keaton, Geena Davies, Alec Baldwin, Winona Ryder, Sylvia Sidney.

Blade, 1998. USA. New Line. D: Stephen Norrington. G: David S. Goyer (Cómics, Marv Wolfman y Gene Colan para Marvel). R: Wesley Stripes, Stephen Dorff, Chris Kristoferson, N'Bushe Wright, Kevin Patrick Walls.

Blade Runner, 1982. USA. Ladd/Warner. D: Ridley Scott. G: Hampton Fancher, David Peoples (Novela, Philip K. Dick, ¿Sueñan los Androides con Ovejas Eléctricas?). R: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Daryl Hannah, Edward James Olmos.

Blancanieves (Grimm Brothers' Snow White: A Tale of Terror) 1997. USA. Interscope Communications/Polygram. D: Michael Cohn. G: Tom Szollosi, Deborah Serra. R: Sigourney Weaver, Sam Neill, Taryn Davies, Gil Bellows, David Conrad.

Blancanieves y los Siete Enanitos (Snow White and the Seven Dwarfs) 1937. D: David Hand. G: Ted Sears, Otto Englander et al. (Cuento de hadas, Hermanos Grimm). R (película de animación, voces): Adriana Caselotti, Harry Stockwell, Lucille La Verne, Moroni Olsen, Billy Gilbert.

Body Snatchers, 1994. USA. Warner. D: Abel Ferrara. G: Stuart Gordon, Dennis Paoli, Nicholas St. John. R: Gabrielle Anwar, Terry Kinney, Billy Wirth, Meg Tilly.

Brasil (Brazil) 1985. GB. Embassy. D: Terry Gilliam. G: Terry Gilliam, Tom Stoppard, Charles McKeown (Novela, George Orwell, 1984; no figura en los créditos). R: Jonathan Pryce, Robert de Niro, Michael Palin, Kim Greist, Ian Holm.

Brujas de Eastwick, Las (The Witches of Eastwick) 1987. USA. Warner/Guber-Peters/Kennedy-Miller. D: George Miller. G: Michael Cristofer (Novela, John Updike). R: Jack Nicholson, Susan Sarandon, Cher, Michelle Pfeiffer.

Buen Hijo, El (The Good Son) 1993. USA. 20th Century Fox. D: Joseph Reuben. G: Ian McEwan. R: Macaulay Culkin, Elijah Wood, Wendy Crewson, David Morse.

Buffy, la Cazavampiros (Buffy, the Vampire Slayer) 1992. USA. 20th Century Fox/Sandollar/Kuzui. D: Fran Rubel Kuzui. G: Joss Whedon. R: Kristy Swanson, Donald Sutherland, Luke Perry, Rutger Hauer.

Busca del Valle Encantado, En (Land before Time) 1988. USA. Sullivan-Bluth/Amblin. D: Don Bluth. G: Stu Krieger. R: (película de animación, voces): Pat Hingle, Helen Shaver, Gabriel Damon, Candide Houston, Barker Barnes. Secuelas: 1994, 1995, 1996, 1997.

Cabeza Borradora (Eraserhead) 1977. USA. AFI/Lynch. D, G: David Lynch. R: Jack Nance, Charlotte Stewart, Jeanne Bates, Allen Josephs.

Cabo del Miedo, El (Cape Fear) 1962. USA. Universal/Melville Talbot. D: J. Lee Thompson. G: James R. Webb (Novela, John D. MacDonald, Los Ejecutores). R: Robert Mitchum, Gregory Peck, Polly Bergen, Lori Martin, Martin Balsam.

Cabo del Miedo, El (Cape Fear) 1991. USA. Universal/Amblin. D: Martin Scorsese. G: Wesley Strick. R: Robert de Niro, Nick Nolte, Jessica Lange, Juliette Lewis, Joe Don Baker.

Caída de la Casa Usher, La (House of Usher) 1960. USA. American International/Alta Vista. D: Roger Corman. G: Richard Matheson (Relato, Edgar Allan Poe). R: Vincent Price, Mark Damon, Myrna Fahey, Harry Ellerbe.

Caja de Música, La (The Music Box) 1989. USA. Carolco. D: Constantin Costa-Gavras. G: Joe Eszterhas. R: Jessica Lange, Armin Mueller-Stahl, Frederic Forrest, Lukas Haas.

Caja de Pandora, La (Die Buechse der Pandora) 1929. ALE. Nero. D: G.W. Pabst. G: Laszlo Wajda (Obra de teatro, Franz Wedekind). R: Louise Brooks, Fritz Kortner, Franz Lederer, Carl Goetz.

Candyman, 1992. USA. Propaganda. D, G: Bernard Rose (Relato, Clive Barker, 'Lo Prohibido'). R: Tony Todd, Virginia Madsen, Vanessa Williams, Kasi Lemmons, Xander Berkeley. Secuelas: 1995, 1999.

Cara a Cara (Face/Off) 1996. USA. Paramount. D: John Woo. G: Mike Werb, Michael Colleary. R: John Travolta, Nicholas Cage, Joan Allen, Alessandro Nivola, Gena Gershon.

Cara del Terror, La (The Astronaut's Wife) 1999. USA. New Line Cinema. D, G: Rand Ravich. R: Johnny Depp, Charlize Theron, Joe Morton, Clea DuVall, Donna Murphy.

Cariño, he Agrandado al Niño (Honey, I Blew Up the Kid) 1992. USA. Disney. D: Randal Kleiser. G: Thom Eberhardt, Peter Elbling, Garry Goodrow. R: Rick Moranis, Marcia Strassman, Robert Oliveri.

Carne para Frankenstein (Flesh for Frankenstein) 1974. USA. CC Champion & 1/Ponti/Yanni/Rassam. D, G: Paul Morrisey. R: Joe Dallessandro, Udo Kier, Monique Van Vooren, Arno Juerging.

Carrie, 1976. USA. United Artists. D: Brian de Palma. G: Lawrence D. Cohen (Novela, Stephen King). R: Sissy Spaceck, William Katt, Amy Irving, Piper Laurie, John Travolta. Secuela: 1999, La Ira: Carrie 2.

Cartero Siempre Llama Dos Veces, El (The Postman Always Rings Twice) 1946. USA. MGM. D: Tay Garnett. G: Harry Ruskin, Niven Busch (Novela, James M. Cain). R: Lana Turner, John Garfield, Cecil Kellaway, Hume Cronyn.

Cartero Siempre Llama Dos Veces, El (The Postman Always Rings Twice) 1981. USA. Paramount. D: Bob Rafelson. G: David Mamet. R: Jessica Lange, Jack Nicholson, John Colicos, Anjelica Huston, Christopher Lloyd.

Casa encantada, La (The Haunting) 1963. USA/GB. MGM. D: Robert Wise. G: Nelson Gidding (Novela, Shirley Jackson, The Haunting of Hill House). R: Julie Harris, Claire Bloom, Richard Johnson, Russ Tamblyn, Lois Maxwell.

Casablanca, 1942. USA. Warner. D: Michael Curtiz. G: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch (Obra de Teatro, Murray Bennett y Joan Alison, Everybody Comes to Rick's). R: Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Paul Henreid, Claude Rains, Conrad Veidt.

Caserón de las sombras, El (The Old Dark House), 1932. USA. Universal. D: James Whale. G: R.C. Sheriff (Novela, J.B. Priestley, Benighted). R: Boris Karloff, Melvyn Douglas, Charles Laughton, Gloria Stuart.

Casino, 1995. USA. Syalis SA/Legende Enterprises/Universal. D: Martin Scorsese. G: Nicholas Pileggi, Martin Scorsese (Novela, Nicholas Pileggi). R: Robert de Niro, Sharon Stone, Joe Pesci, James Woods, Don Rickles.

Caso de la Viuda Negra, El (Black Widow). USA. Mark/Americent/American Entertainment. D: Bob Rafelson. G: Ronald Bass. R: Theresa Russell, Debra Winger, Sami Frey, Dennis Hopper, Nicol Williamson.

Casper, 1995. USA. Amblin/Universal. D: Brad Silberling. G: Sherri Stoner, Deanna Oliver (Personaje de Joseph Oriolo de los relatos ilustrados para niños escritos con Seymour Reit). R: Christina Ricci, Bill Pullman, Cathy Moriarty, Eric Idle, Malachi Pearson (voz).

Caza al Terrorista (The Assignment) 1997. USA/CAN. Triumph Releasing. D: Christian Duguay. G: Dan Gordon, Sabi H. Shabtai. R: Aidan Quinn, Donald Sutherland, Ben Kingsley, Liliana Komorowska, Celine Bonnier.

Ciento Un Dálmatas (One Hundred and One Dalmatians) 1961. USA. Disney. D: Wolfgang Reitherman, Hamilton Luske, Clyde Geromini. G: Bill Peet (Novela, Dodie Smith). R: (película de animación, voces): Rod Taylor, Lisa Davies, Cate Bauer, Ben Wright, Frederic Worlock, Betty Lou Gerson.

Ciento Un Dálmatas (Hundred and One Dalmatians) 1991. USA. Disney. D: Wolfgang Reitherman. G: John Hughes. R: Glenn Close, Joely Richardson, Jeff Daniels, Joan Plowright, Hugh Laurie. Secuela: 2000, 102 Dálmatas.

City of Angels, 1998. USA. Warner. D: Brad Silberling. G: Dana Stevens (Guión de Win Wenders, Peter Handke y Richard Reitinger para El Cielo sobre Berlín, 1987, Win Wenders.) R: Meg Ryan, Nicholas Cage, Dennis Franz, Andre Baugher, Colm Feore.

Ciudadano X (Citizen X) 1995. US/HUN. HBO Home Video. D, G: Chris Gerolmo (Libro periodístico, Robert Cullen, The Killer Department). R: Stephen Rea, Donald Sutherland, Max von Sydow, Jeffrey DeMunn, Joss Ackland.

Cleopatra, 1934. USA. Paramount. D: Cecil B. de Mille. G: Bartlett Cormack, Waldemar Young, Vincent Lawrence. R: Claudette Colbert, Warren William, Henry Wilcoxon, Gertrude Michael.

Cleopatra, 1963. USA. 20th Century Fox. D: Joseph L. Mankiewicz. G: Joseph L. Mankiewicz, Ranald MacDougall, Sidney Buchman. R: Elizabeth Taylor, Richard Burton, Rex Harrison, Roddy McDowall, Martin Landau.

Cliente, El (The Client) 1994. USA. Warner. D: Joel Schumacher. G: Akiva Goldsman, Robert Getchell (Novela, John Grisham). R: Brad Renfro, Susan Sarandon, Tommy Lee Jones, Mary-Louise Parker, Anthony LaPaglia.

Club de la Lucha, El (Fight Club) 1999. USA. 20th Century Fox/Regency Films/Linson Films. D: David Fincher. G: Jim Uhls (Novela, Chuck Palahniuk). R: Edward Norton, Brad Pitt, Helena Bonham-Carter, Meat Loaf, Jared Leto, Van Quattro.

Cocoon, 1985. USA. 20th Century Fox/Zanuck-Brown. D: Ron Howard. G: Tom Benedek (Novela, David Saperstein). R: Don Ameche, Hume Cronyn, Brian Dennehy, Tahnee Welch, Steve Guttenberg. Secuela: 1988.

Coleccionista, El (The Collector) 1965. USA. Columbia. D: William Wyler. G: Stanley Mann, John Cohn (Novela, John Fowles). R: Terence Stamp, Samantha Eggar.

Coleccionista de Amantes, El (Kiss the Girls) 1997. USA. Paramount. D: Gary Fleder. G: David Klass (Novela, James Paterson). R: Morgan Freeman, Ashley Judd, Cary Elwes, Tony Goldwyn, Jay O. Sanders.

Coleccionista de Huesos, El (The Bone Collector) 1999. USA. Universal/Columbia. D: Philip Noyce. G: Jeremy Iacone (Novela, Jeffrey Deaver). R: Denzel Washington, Angelina Jolie, Queen Latifah, Michael Rooker, Mike McGlone.

Conan el Bárbaro (Conan, the Barbarian) 1982. USA. De Laurentiis. D: John Milius. G: John Milius, Oliver Stone (Personajes de Robert E. Howard). R: Arnold Schwarzenegger, James Earl Jones, Max von Sydow, Sandal Woods, Mako. Secuela: 1984.

Condenada (Last Dance) 1996. USA. Touchstone/Buena Vista. D: Bruce Beresford. G: Ron Koslow. R: Sharon Stone, Rob Morrow, Randy Quaid, Peter Gallagher, Jack Thompson.

Contact, 1997. USA. Warner. D: Robert Zemeckis. G: Michael Goldenberg, James V. Hart (Novela, Carl Sagan). R: Jodie Foster, Matthew McConaughey, Tom Skerritt, James Woods, Angela Basset.

Contra los Fantasmas (Abbot and Costello Meet Frankenstein) 1948. USA. Universal. D: Charles T. Barton. G: Robert Lees, Frederic I. Rinaldo, John Grant. R: Bud Abbott, Lou Costello, Lon Chaney, Bela Lugosi, Glenn Strange.

Copycat, 1995. USA. Regency Enterprises/Warner. D: Jon Amiel. G: Ann Biderman, David Madsen. R: Sigourney Weaver, Holly Hunter, Dermot Mulroney, William McNamara, Harry Connick jr..

Corazón del Ángel, El (Angel Heart) 1987. USA. Carolco/Winkast-Union. D,G: Alan Parker (Novela, William Hjortsberg). R: Mickey Rourke, Robert de Niro, Lisa Bonet, Charlotte Rampling.

Cortador de Césped, El (The Lawnmower Man) 1992. USA. Allied Vision/Lane Pringle. D: Brett Leonard. G: Brett Leonard, Gimel Everett (Relato, Stephen King, retirado de los créditos). R: Jeff Fahey, Pierce Brosnan, Jenny Wright, Mark Bringson. Secuela: 1996.

Cortina de Humo, La (Wag the Dog) 1997. USA. Tribeca/New Line. D: Barry Levinson. G: Hilary Henkin, David Mamet (Novela, Larry Beinhart, American Hero). R: Robert de Niro, Dustin Hoffman, Anne Heche, Denis Leary, Willie Nelson.

Cortocircuito (Short Circuit) 1986. USA. TriStar/PSO. D: John Badham. G: S.S. Wilson, Brent Maddock. R: Ally Sheedy, Steve Guttenberg, Fisher Stevens, Austin Pendleton. Secuela: 1988.

Cosa, La (El Enigma de Otro Mundo) (The Thing (from Another World)) 1951. USA. Winchester/RKO. D: Christian Nyby. G: Charles Lederer (Relato, J.W. Campbell jr., '¿Quién va?'). R: Margaret Sheridan, Kenneth Tobey, Robert Cornthwaite, Douglas Spencer.

Cosa, La (The Things) 1982. USA. Universal/Turman-Foster. D: John Carpenter. G: Bill Lancaster. R: Kurt Russell, A. Wilford Brimley, T.K. Carter, David Clennon, Keith David, Richard Dysart.

Criaturas Celestiales (Heavenly Creatures) 1994. N ZEL. Wingnut Films/Miramax. D, G: Peter Jackson. R: Kate Winslet, Melanie Linskey, Sarah Pierse, Diana Kent, Clive Merrison.

Crisol, El (The Crucible) 1996. USA. 20th Century Fox. D: Nicholas Hytner. G: Arthur Miller (Obra de Teatro propia). R: Winona Ryder, Daniel Day Lewis, Paul Scofield, Joan Allen, Bruce Davison.

Cristal Oscuro (The Dark Crystal) 1983. GB. ITC. D: Jim Henson, Frank Oz. G: David Odel. R (película con muñecos, voces): Stephen Garlick, Lisa Maxwell, Billie Whitelaw, Percy Edwards.

Critters, 1986. USA. New Line/Sho/Smart Egg. D: Stephen Herek. G: Stephen Herek, Domonic Muir, Don Opper. R: Dee Wallace, M. Emmet Walsh, Billy Green Bush, Scott Grimes. Secuelas: 1988, 1991, 1991.

Cromosoma 3 (The Brood) 1979. CAN. New World. D, G: David Cronenberg. R: Samantha Eggar, Oliver Reed, Art Hindley, Cindy Hinds.

Crying Freeman: Los Paraísos Perdidos (Crying Freeman) 1995. FRA/JAP. Samuel Hadida/Victor Hadida/Takashige Ichise/Brian Yuzna. D: Christophe Gans. G: Thierry Casals, Christophe Gans, Roger Avary (Cómics manga, Ryoichi Ikegami, Kazuo Koike). R: Marc Dacascos, Julie Condra, Tcheky Karyo, Masaya Kato, Rae Dawn Chong.

Cuando los Dinosaurios Dominaban la Tierra (When Dinosaurs Ruled Earth) 1970. GB. Hammer. D, G: Val Guest. R: Victoria Vetri, Robin Hawdon, Patrick Allen, Sean Caffrey.

Cuando los Mundos Chocan (When Worlds Collide) 1951. USA. Paramount. D: Rudolph Mate. G: Sydney Boehm (Novela, Edwin Balmer, Philip Wylie). R: Richard Derr, Barbara Rush, Peter Hanson, John Hoyt.

Cuando Ruge la Marabunta (The Naked Jungle) 1953. USA. Paramount. D: Byron Haskins. G: Philip Yordan, Ranald MacDougall (Relato, Carl Stephenson, 'Leningen versus the Ants'). R: Charlton Heston, Eleanor Parker, Abraham Sofaer, William Conrad, Romo Vincent.

Cube, 1997. CAN. Cube Libre/Trimark. D: Vincenzo Natali. G: Vincenzo Natali, André Bielik, Graeme Manson. R: Maurice Dean Wint, David Hewlett, Nicole de Boer, Nicky Guadiagni, Wayne Robson.

Cuerpo del Delito, El (Body of Evidence) 1993. USA. De Laurentiis. D: Uli Edel. G: Brad Mirman. R: Madonna, Willem Dafoe, Joe Mantegna, Anne Archer.

Cuervo, El (The Crow) 1994. USA. Dimension/Miramax. D: Alex Proyas. G: David J. Schow, John Shirley (Comics, James O'Barr). R: Brandon Lee, Ernie Hudson, Michael Wincott, David Patrick Kelly, Angel David. Secuelas: 1996, 2000.

Curse of the Werewolf, 1960. Hammer. D: Terence Fisher. G: John Elder (Novela, Guy Endore, The Werewolf of Paris). R: Clifford Evans, Oliver Reed, Yvonne Romain, Catherine Feller.

Cherry Falls, 2000. USA. USA Films. D: Geoffrey Wright. G: Ken Selden. R: Brittany Murphy, Michael Biehn, Jay Mohr, Gabriel Mann, Candy Clark.

Chicos del Maíz, Los (Children of the Corn) 1984. USA. Gatlin/Angeles. D: Fritz Kierch. G: George Goldsmith (Relato, Stephen King). R: Linda Hamilton, Peter Horton, R.G. Armstrong, John Franklin. Secuelas: 1993, 1994, 1996, 1998, 1999.

D.A.R.Y.L., 1985. USA. Paramount. D: Simon Wincer. G: David Ambrose, Allan Scott, Jeffrey Ellis. R: Mary Beth Hurt, Michael McKean, Kathryn Walker, Colleen Camp.

Dama de Blanco, La (Lady in White) 1988. USA. New Century/Vista. D, G: Frank LaLoggia. R: Lukas Haas, Len Cariou, Alex Rocco, Katherine Helmond, Jason Presson.

Dark City, 1998. USA. Mystery Clock/New Line. D: Alex Proyas. G: Alex Proyas, Lem Dobbs, David S. Goyer. R: Rufus Sewell, Jennifer Connelly, Richard O'Brien, Ian Richardson, William Hurt.

Darkman, 1990. USA. Universal/Renaissance. D: Sam Raimi. G: Chuck Pfarrer, Sam Raimi, Ivan Raimi, Daniel Goldin, Joshua Goldin. R: Liam Neeson, Frances McDormand, Colin Friels, Larry Drake. Secuelas: 1994, 1996.

De Repente, un Extraño (Pacific Heights) 1990. USA. Morgan Creek. D: John Schlesinger. G: Daniel Pyne. R: Melanie Griffith, Matthew Modine, Michael Keaton, Mako, Nobu McCarthy.

Deep Blue Sea, 1999. USA. Warner. D: Renny Harlin. G: Duncan Kennedy, Donna Powers, Wayne Powers. R: Saffron Burroughs, Samuel L. Jackson, Stellan Skarsgard, Thomas Jane.

Deep Impact, 1998. USA. Paramount. D: Mimi Leder. G: Michael Tolkin, Bruce Joel Robin (Novelas, Arthur C. Clarke, El Martillo de Dios y Edwin Balmer y Philip Wylye, Cuando los Mundos Chocan). R: Robert Duvall, Tea Leoni, Elijah Wood, Morgan Freeman, Leelee Sobieski.

Deep Rising: El Misterio de las Profundidades (Deep Rising) 1998. USA. Hollywood Pictures/Buena Vista. D, G: Stephen Sommers. R: Treat Williams, Famke Janssen, Anthony Heald, Kevin J. O'Connor, Wes Studi.

Demolition Man, 1993. USA. Silver/Warner. D: Marco Brambilla. G: Daniel Waters, Robert Reneau, Peter M. Lenkov. R: Sylvester Stallone, Wesley Snipes, Sandra Bullock, Nigel Hawthorne, Benjamin Bratt.

Demonios de la Noche, Los (The Ghost and the Darkness) 1997. USA. Paramount. D: Stephen Hopkins. G: William Goldman. R: Val Kilmer, Michael Douglas, Bernard Hill, John Kani, Tom Wilkinson.

Dentro de mis Sueños (In Dreams) 1998. USA. DreamWorks SKG. D: Neil Jordan. G: Neil Jordan, Bruce Robinson (Novela, Bari Woods). R: Annette Bening, Robert Downey jr., Aidan Quinn, Stephen Rea, Paul Guilfoyle.

Dentro del Laberinto (Labyrinth) 1986. USA. Henson/Lucas Films. D: Jim Henson. G: Terry Jones. R: David Bowie, Jennifer Connelly, Toby Froud, Shelley Thompson, Christopher Malcolm.

Depredador (Predator) 1987. USA. 20th Century Fox. D: John McTiernan. G: Jim Thomas, John Thomas. R: Arnold Schwarzenegger, Carl Weathers, Elpidia Carrillo, Bill Duke, Jesse Ventura. Secuela: 1990.

Desafío Total (Total Recall) 1990. USA. Carolco. D: Paul Verhoeven. G: Ronald Shusett, Dan O'Bannon, Gary Oldman (Relato, Philip K. Dick, 'Podemos Recordarlo Todo por Usted'). R: Arnold Schwarzenegger, Rachel Ticotin, Sharon Stone, Ronny Cox, Michael Ironside.

Desaparecido (Missing) 1982. USA. Universal. D: Constantin Costa-Gavras. G: Constantin Costa-Gavras, Donald Stewart (Libro, Thomas Hauser). R: Jack Lemmon, Sissy Spacek, Melanie Mayron, John Shea, Charles Cioffi.

Desmontado a Harry (Deconstructing Harry) 1997. USA. Sweetland Films/Fine Line. D, G: Woody Allen. R: Woody Allen, Billy Cristal, Kirstey Allen, Demi Moore, Robin Williams.

Dick Tracy, 1990. USA. Touchstone/Silver Screen Partners IV. D: Warren Beatty. G: Jim Cash, Jack Epps jr. (Tiras cómicas, Chester Gould). R: Warren Beatty, Charlie Korsmo, Glenne Headly, Madonna, Al Pacino.

Dinosaurio (Dinosaur) 2000. USA. Disney. D: Ralph Zondag, Eric Leighton. G: John Harrison, Thom Enríquez, Ralph Zondag, Robert Nelson Jacobs (Guion original, Walon Green). R: (película de animación, voces): D.B. Sweeney, Alfre Woodard, Ossie Davies, Max Casella, Hayden Planettiere.

Dioses y Monstruos (Gods and Monsters) 1998. USA. Regent Entertainment/Lions Gate Films. D, G: Bill Condon (Novela, Christopher Bram, El Padre de Frankenstein). R: Ian McKellen, Brendan Fraser, Lynn Redgrave, Lolita Davidovich, Kevin J. O'Connor.

¿Dónde te Escondes, Hermano? (Basket Case) 1982. USA. Ilevens-Henenlotter. D, G: Frank Henelotter. R: Kevin Van Henteryck, Terri Susan Smith, Beverly Bonner, Robert Vogel. Secuelas: 1990, 1992.

Donnie Brasco, 1997. USA. Mandalay/Baltimore. D: Mike Newell. G: Paul Attanasio (Libro autobiográfico de Joseph D. Pistone con Richard Woodley). R: Al Pacino, Johnny Depp, Anne Heche, Michael Madsen, Bruno Kirby.

Dos Caras de la Verdad, Las (Primal Fear) 1995. USA. Rysher Entertainment/Paramount. D: Gregory Hoblit. G: Steve Shagan, Ann Biderman (Novela, William Diehl). R: Richard Gere, Edward Norton, Laura Linney, John Mahoney, Alfre Woodard.

2001: Una Odisea Espacial (2001: A Space Odyssey) 1968. MGM. D: Stanley Kubrick. G: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke (Relato, Arthur C. Clarke, 'El Centinela'). R: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter, Leonard Rossiter. Secuela: 1984, Dos Mil Diez.

Dr. Jekyll y Mr. Hyde, El (Dr. Jekyll and Mr. Hyde) 1941. USA. MGM. D: Victor Fleming. G: John Lee Mahin. R: Spencer Tracy, Ingrid Bergman, Lana Turner, Ian Hunter, Donald Crisp.

Dr. Jekyll y Mrs. Hyde, El (Dr. Jekyll and Ms. Hyde) 1995. USA. Savoy Pictures. D: David Price. G: William Davies, William Osborne, Oliver Butcher, Tim John. R: Sean Young, Tim Daly, Lysette Anthony, Stephen Tobolowsky, Harvey Fierstein.

Dr. Jekyll y su Hermana Hyde, El (Dr. Jekyll and Sister Hyde) 1971. GB. Hammer. D: Roy Ward Baker. G: Brian Clemens. R: Ralph Bates, Martine Beswick, Gerald Sim, Lewis Fiander.

Drácula, 1931. USA. Universal. D: Tod Browning. G: Garrett Fort, Dudley Murphy (Obra de teatro, Hamilton Deane y John L. Balderston; novela, Bram Stoker). R: Bela Lugosi, Helen Chandler, Davis Manners, Dwight Frye, Edward Van Sloan.

Drácula, 1958. GB. Hammer. D: Terence Fisher. G: Jimmy Sangster. R: Peter Cushing, Christopher Lee, Melissa Stribling, Michael Gough.

Drácula, 1979. USA. Universal/Osiris. D: John Badham. G: W.D. Richter. R: Frank Langella, Laurence Olivier, Donald Pleasance, Kate Nelligan, Trevor Eve.

Drácula de Bram Stoker (Bram Stoker's Dracula) 1992. USA. Columbia/American Zoetrope/Osiris. D: Francis Ford Coppola. G: Jim Hart. R: Gary Oldman, Winona Ryder, Anthony Hopkins, Keanu Reeves, Cary Elwes.

Drácula Negro (Blacula) 1972. USA. American International. D: William Crain. G: Joan Torres, Raymond Koenig. R: William Marshall, Vonetta McGee, Denise Nicholas, Thalmus Rasulala.

Dragón del Lago de Fuego, El (Dragonslayer) 1981. USA. Paramount/Disney. D: Matthew Robbins. G: Hal Barwood, Matthew Robbins. G: Peter McNicol, Caitlin Clarke, Ralph Richardson, John Hallam.

Dragonheart, 1996. USA. Universal. D: Rob Cohen. G: Charles Edward Pogue. R: Sean Connery (voz), Dennis Quaid, David Thewlis, Dina Meyer, Pete Postlethwaite.

Dune, 1984. USA. De Laurentiis. D, G: David Lynch (Novela, Frank Herbert). R: Kyle MacLachlan, Francesca Annis, Jürgen Prochnow, Brad Douriff, Sting.

Durmiente con su Enemigo (Sleeping with the Enemy) 1991. USA. 20th Century Fox. D: Joseph Ruben. G: Ronald Bass (Novela, Nancy Price). R: Julia Roberts, Patrick Bergin, Kevin Anderson, Elizabeth Lawrence.

E.T.: El Extraterrestre (E.T.: The Extraterrestrial) 1982. USA. Universal. D: Steven Spielberg. G: Melissa Mathison. R: Dee Wallace, Henry Thomas, Drew Barrymore, Peter Coyote, Robert MacNaughton.

Eclipse Total (Dolores Claiborne) 1995. USA. Castle Rock/Columbia. D: Taylor Hackford. G: Tony Gilroy. (Novela, Stephen King). R: Kathy Bates, Jennifer Jason Lee, Judy Parfit, Christopher Plummer, David Strathairn.

Ed Gein, 2000. USA. Tartan Films. D: Chuck Parello. G: Steve Johnson. R: Steven Railsback, Carrie Snodgress, Carol Mansell, Sally Champlin, Steve Blackwood.

Eduardo Manostijeras (Edward Scissorhands) 1990. USA. 20th Century Fox. D: Tim Burton. G: Caroline Thompson. R: Johnny Depp, Winona Ryder, Dianne Wiest, Anthony Michael Hall.

En Busca del Arca Perdida (Raiders of the Lost Ark) 1981. USA. Paramount. D: Steven Spielberg. G: Lawrence Kasdan. R: Harrison Ford, Karen Allen, Paul Freeman, Denholm Elliott, Ronald Lacey. Secuelas: 1984, Indiana Jones y el Templo Maldito; 1989, Indiana Jones y la Última Cruzada.

En Compañía de Lobos (The Company of Wolves) 1984. GB. ITC/Palace. D: Neil Jordan. G: Neil Jordan, Angela Carter (Relato, Angela Carter). R: Sarah Patterson, Angela Lansbury, David Warner, Stephen Rea.

En la Línea de Fuego (In the Line of Fire) 1993. USA. Columbia/Castle Rock. D: Wolfgang Petersen. G: Jeff Maguire. R: Clint Eastwood, John Malkovich, Rene Russo, Dylan McDermott, Gary Cole.

Encuentros en la Tercera Fase (Close Encounters of the Third Kind) 1977. Columbia. D, G: Steven Spielberg. R: Richard Dreyfus, Francois Truffaut, Teri Garr, Melinda Dillon.

Enemigo Mío (Enemy Mine) 1985. USA. Kings Road/20th Century Fox. D: Wolfgang Petersen. G: Edward Khmara (Novela, Barry Longyear). R: Dennis Quaid, Louis Gosset Jr., Brion James, Richard Marcus.

Engendro Mecánico (Demon Seed) 1977. USA. MGM. D: Donald Cammell. G: Ronald Jaffe, Roger O. Hirson (Novela, Dean R. Koontz). R: Julie Christie, Fritz Weaver, Gerrit Graham, Berry Kroeger.

Enjambre, El (The Swarm) 1978. USA. Warner. D: Irwin Allen. G: Stirling Silliphant. R: Michael Caine, Katharine Ross, Richard Widmark, Olivia de Havilland, Richard Chamberlain.

Ente, El (The Entity) 1982. USA. Pelleport Investors/20th Century Fox. D: Sidney J. Furie. G: Frank DeFelitta (Novela propia). R: Barbara Hershey, Ron Silver, David Labiosa, George Coe.

Entrevista con el Vampiro (Interview with the Vampire) 1994. USA/GB. Geffen/Warner. D: Neil Jordan. G: Neil Jordan, Anne Rice (Novela, Anne Rice). R: Tom Cruise, Brad Pitt, Kirsten Dunst, Antonio Banderas, Stephen Rea.

Escalera de Jacob, La (Jacob's Ladder) 1990. USA. Carolco. D: Adrian Lyne. G: Bruce Joel Rubin. R: Tim Robbins, Elizabeth Pena, Danny Aiello, Matt Craven.

Escalofrío en la Noche (Play Misty for Me) 1971. USA. Universal/Malpaso. D: Clint Eastwood. G: Jo Heims, Dean Reisner. R: Clint Eastwood, Jessica Walter, Donna Mills, John Larch.

Esfera (Sphere) 1998. USA. Warner. D: Barry Levinson. G: Stephen Hauser, Paul Attanasio (Novela, Michael Crichton). R: Dustin Hoffman, Sharon Stone, Peter Coyote, Samuel L. Jackson, Liev Schreiber, Queen Latifah.

¡Está Vivo! (It's Alive!) 1974. USA. Larco. D, G: Larry Cohen. R: John Ryan, Sharon Farrell, Andrew Duggan, Guy Stockwell. Secuelas: 1978, 1987.

Estallido (Outbreak) 1995. USA. Warner. D: Wolfgang Petersen. G: Lawrence Dworet, Robert Roy Poole. R: Dustin Hoffman, Rene Russo, Morgan Freeman, Cuba Gooding Jr., Kevin Spacey.

Este de Java, Al (Krakatoa, East of Java) 1969. USA. ABC/Cinerama. D: Bernard Kowalski. G: Clifford Newton Gould, Bernard Gordon. R: Maximilam Schell, Diane Baker, Brian Keith, Barbara Werle, Sal Mineo.

Estrangulador de Boston, El (The Boston Strangler) 1969. USA. 20th Century Fox. D: Richard Fleischer. G: Edward Anhalt (Monografía, Gerald Frank). R: Tony Curtis, Henry Fonda, George Kennedy, Mike Kelin, Murray Hamilton.

Estrangulador de Rillington Place, El (Ten Rillington Place) 1971. GB. Columbia. D: Richard Fleischer. G: Clive Exton (Monografía, Ludovic Kennedy). R: Richard Attenborough, Judy Geeson, John Hurt, Pat Heywood, Isobel Black.

Excalibur, 1982. GB. Orion. D: John Boorman. G: John Boorman, Raspo Pallenberg (Romance en prosa, Thomas Mallory, Morte D'Arthur). R: Nigel Terry, Nicol Williamson, Nicholas Clay, Helen Mirren, Cheri Lunghi.

Exorcista, El (The Exorcist, The) 1973. USA. Hoya/Warner. D: William Friedkin. G: William Peter Blatty (Novela propia). R: Linda Blair, Jack MacGowran, Ellen Burstyn, Max von Sydow. Secuelas: 1977, 1990.

Expediente X: Enfréntate al Futuro (X-Files: Face the Future) 1998. USA. Ten Thirteenth/20th Century Fox. D: Rob Bowman. G: Chris Carter. R: David Duchovny, Gillian Anderson, Mitch Pileggi, Martin Landau, Armin Mueller-Stahl, William B. Davis.

Fabricando al Hombre Perfecto (Making Mr. Right) 1987. USA. Orion/Barry & Enright. D: Susan Seidelman. G: Floyd Briars, Laurie Frank. R: John Malkovich, Ann Magnuson, Glenne Headley, Ben Masters.

Faculty, The, 1998. USA. Dimension. D: Robert Rodríguez. G: Kevin Williamson. R: Jordana Brewster, Clea DuVall, Laura Harris, Josh Hartnett, Robert Patrick, Piper Laurie.

Fallen, 1998. USA. Turner/Atlas/Warner. D: Gregory Hoblit. G: Nicholas Kazan. R: Denzel Washington, Embeth Davidtz, John Goodman, Donald Sutherland, James Gandolfini.

Familia Addams, La (The Addams Family) 1991. USA. Paramount. D: Barry Sonnenfield. G: Caroline Thompson, Larry Wilson (Tiras cómicas, Charles Addams). R: Raul Julia, Anjelica Huston, Christina Ricci, Christopher Lloyd, Dan Hedaya. Secuela: 1993.

Fanático (The Fan) 1996. USA. Scott Free/Mandalay/TriStar. D: Tony Scott. G: Phoef Sutton (Novela, Peter Abrahams). R: Robert de Niro, Wesley Stripes, Ellen Barkin, John Leguizamo, Benicio del Toro.

Fantasma de la Ópera, El (Phantom of the Opera, The) 1925, 1930. USA. D: Rupert Julian, Edward Sedgwick. G: Elliot J. Clawson, Frank McCormack, Tom Reed (Novela, Gaston Leroux). R: Lon Chaney, Mary Philbin, Norman Kerry, Svitz Edwards.

Fantasma y la Sra. Muir (Ghost and Mrs Muir) 1947. USA. 20th Century Fox. D: Joseph L. Mankiewicz. G: Philip Dunne (Novela, R. A. Dick). R: Gene Tierney, Rex Harrison, George Sanders, Edna Best.

Fin de los Días, El (End of Days) 1999. USA. Beacon/Universal. D: Peter Hyams. G: Andrew W. Marlowe. R: Arnold Schwarzenegger, Gabriel Byrne, Kevin Pollack, Robin Tunney, Rod Steiger.

Firestarter, 1984. USA. De Laurentiis. D: Mark Lester. G: Stanley Mann (Novela, Stephen King). R: David Keith, Drew Barrymore, George C. Scott, Martin Sheen.

Fotografiando Hadas (Photographing Fairies) 1997. GB. Starry Night/Dogstar/Polygram. D: Nick Willing. G: Nick Willing, Chris Harald (Novela, Steve Szilagi). R: Toby Stephens, Emily Woof, Ben Kingsley, Philip Davies, Frances Barber.

Fotógrafo del Pánico, El (Peeping Tom) 1960. GB. Anglo Amalgamated/Powell. D: Michael Powell. G: Leo Marks. R: Carl Boehm, Moira Shearer, Anna Massey, Maxine Audley.

Frankenstein, 1931. USA. Universal. D: James Whale. G: Garrett Fort, Francis Edwards Faragoh (Obra de Teatro, Peggy Webbling; novela, Mary Shelley). R: Boris Karloff, Colin Clive, Mae Clarke, John Boles.

Frankenstein Creó a la Mujer (Frankenstein Created Woman) 1966. GB: Hammer. D: Terence Fisher. G: John Elder. R: Peter Cushing, Susan Denberg, Thorley Walters, Robert Morris.

Frankenstein de Mary Shelley (Mary Shelley's Frankenstein) 1994. USA. American Zoetrope/JSB/TriStar. D: Kenneth Branagh. G: Steph Lady, Frank Darabont. R: Kenneth Branagh, Robert de Niro, Helena Bonham-Carter, Tom Hulce, John Cleese.

Frankenstein Desencadenado (Frankenstein Unbound) 1990. USA. Mount. D: Roger Corman. G: Roger Corman, F.X. Feeney, Ed Neumeier (Novela, Brian Aldiss). R: John Hurt, Raul Julia, Bridget Fonda, Nick Brimble.

Frankenstein y el Hombre Lobo (Frankenstein Meets the Wolfman) 1943. USA. Universal. D: Roy William Neill. G: Curt Siodmak. R: Lon Chaney, Ilona Massey, Bela Lugosi, Patric Knowles.

Frankenstein y el Monstruo del Infierno (Frankenstein and the Monster from Hell) 1972. GB. Hammer. D: Terence Fisher. G: Anthony Hinds. R: Peter Cushing, Shane Briant, Madeline Smith, David Prowse, John Stratton.

Free Enterprise, 1998. USA. Mindfire Entertainment/Triad/Regent Entertainment. D: Robert Meyer Burnett. G: Robert Meyer Burnett, Mark A. Altman. R: William Shatner, Rafer Weigel, Eric MacCormack, Audie England, Patrick van Horn.

Freeway, 1996. USA. Roxie. D, G: Matthew Bright. R: Reese Witherspoon, Kiefer Sutherland, Brooke Shields, Wolfgang Bodison, Dan Hedaya.

Frenesí (Frenzy) 1972. GB. Universal. D: Alfred Hitchcock. G: Anthony Shaffer (Novela, Arthur LaBarn, Goodbye Piccadilly, Farewell Leicester Square). R: Jon Finch, Barry Foster, Barbara Leigh-Hunt, Anna Massey.

Frequency, 2000. USA. New Line. D: Gregory Hoblit. G: Toby Emmerick. R: Dennis Quaid, James Caviezel, Shawn Doyle, Elizabeth Mitchell, Andre Braugher.

Fuego en el Cuerpo (Body Heat) 1981. USA. Warner/Ladd. D, G: Lawrence Kasdan (Novela, James M. Cain, Doble Indemnidad). R: Kathleen Turner, William Hurt, Richard Crenna, Ted Danson.

Fuego Salvaje (Wilder Napalm) 1993. USA. TriStar. D: Glenn Gordon Caron. G: Vince Gilligan. R: Debra Winger, Dennis Quaid, Arlis Howard, M. Emmet Walsh.

Fuerza Vital (Lifeforce) 1985. USA. Cannon. D: Tobe Hooper. G: Dan O'Bannon, Don Jakoby (Novela de Colin Wilson, Los Vampiros del Espacio). R: Steve Railsback, Peter Firth, Frank Finlay, Mathilda May.

Full Monty, 1997. GB. 20th Century Fox/Fox Searchlight. D: Peter Cattaneo. G: Simon Beaufoy. R: Robert Carlyle, Tom Wilkinson, Hugo Speer, Paul Barber, Mark Addy.

Furia de Titanes (Clash of the Titans) 1981. USA. United Artists/MGM. D: Desmond Davis. G: Beverly Cross. R: Laurence Olivier, Harry Hamlin, Claire Bloom, Maggie Smith, Burgess Meredith.

Gabinete del Dr. Caligari, El (Das Cabinett des Dr. Caligari) 1919. ALE. Decla. D: Robert Wiene. G: Carl Mayer, Hans Janowitz. R: Werner Krauss, Conrad Veidt, Lil Dagover, Friedrich Feher.

Ghost, 1990. USA. Paramount/Koch. D: Jerry Zucker. G: Bruce Joel Rubin. R: Patrick Swayze, Demi Moore, Whoopi Goldberg, Tony Goldwyn.

Ghost Busters, Los Cazafantasmas (Ghost Busters) 1984. USA. Columbia/Delphi. D: Ivan Reitman. G: Dan Akroyd, Harold Ramis. R: Bill Murray, Dan Akroyd, Sigourney Weaver, Harold Ramis, Rick Moranis. Secuela: 1989.

Gigante de Hierro, El (Iron Giant) 1999. USA. Warner. D: Brad Bird. G: Tim McCanlies, Brad Bird (Relato para niños, Ted Hughes). R (película de animación, voces): Jennifer Aniston, Eli Marienthal, Harry Connick jr., Vin Diesel, Christopher MacDonald.

Giro al Infierno (U Turn) 1997. USA. Columbia/TriStar. D: Oliver Stone. G: John Ridley (Novela propia, *Stray Dogs*). R: Sean Penn, Jennifer Lopez, Powers Boothe, Claire Danes, Joaquin Phoenix.

Godzilla, 1998. USA. TriStar. D: Roland Emmerich. G: Roland Emmerich, Dean Devlin. R: Matthew Broderick, Jean Reno, Hank Azaria, Maria Pitillo, Arabella Field.

Golem, El (Der Golem) 1920. ALE. UFA. D: Paul Wegener, Carl Boese. G: Paul Wegener (Novela, *Henrik Galeen*). R: Paul Wegener, Albert Steinruck, Lyda Salmonova, Ernst Deutsch.

Gothic, 1986. GB. Virgin. D: Ken Russell. G: Stephen Volk. R: Gabriel Byrne, Natasha Richardson, Julian Sands, Myriam Cyr, Timothy Spall.

Gran Gorila, El (Mighty Joe Young) 1949. USA. Arko/RKO. D: Ernest B. Schoedsack. G: Ruth Rose. R: Terry Moore, Ben Johnson, Robert Armstrong, Frank McHugh.

Gremlins, 1984. USA. Amblin/Warner. D: Joe Dante. G: Chris Columbus. R: Zach Galligan, Hoyt Axton, Frances Lee McCain, Phoebe Cates. Secuela: 1990.

Guarida, La (The Haunting) 1999. USA. Dreamworks. D: Jan de Bont. G: David Self. R: Liam Neeson, Catherine Z. Jones, Lili Taylor, Owen Wilson.

Guerra de las Galaxias, La (Star Wars: A New Hope) 1977. USA. 20th Century Fox. D: George Lucas. G: George Lucas. R: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Peter Cushing, Alec Guinness.

Guerra de los Mundos, La (War of the Worlds) 1953. USA. Paramount. D: Byron Haskin. G: Barre Lyndon (Novela, H.G. Wells). R: Gene Barry, Ann Robinson, Les Tremayne, Lewis Martin, Bob Cornthwaite.

Guerrero Número Trece, El (The 13th Warrior) 1999. USA. Disney/Touchstone/Buena Vista. D: John McTiernan. G: William Wisher, Warren Lewis (Novela, Michael Crichton). R: Antonio Banderas, Omar Sharif, Diane Venora, Vladimir Kulich, Dennis Storhoy.

Hace un Millón de Años (One Million B.C.) 1940. USA. Roach/United Artists. D: Hal Roach, Hal Roach jr. G: Mickell Novak, George Baker, Joseph Frickert, Grover Jones. R: Victor Mature, Carole Landis, Lon Chaney jr., John Hubbard.

Hace un Millón de Años (One Million Years B.C.) 1966. GB. Hammer. D: Don Chaffey. G: Michael Carreras. R: Raquel Welch, John Richardson, Percy Herbert, Robert Brown, Martine Beswick.

Halloween, 1978. USA. Falcon. D: John Carpenter. G: John Carpenter, Debra Hill. R: Donald Pleasance, Jamie Lee Curtis, Nancy Loomis, P.J. Soles. Secuelas: 1981, 1982, 1988, 1989, 1995, 1998.

Hamlet, 1996. USA. Castle Rock/Fishmonger/Columbia. D, G: Kenneth Branagh (Obra de teatro, William Shakespeare). R: Kenneth Branagh, Derek Jacobi, Julie Christie, Kate Winslet, Richard Briers.

Harry y los Henderson (Harry and the Hendersons) 1987. USA. Universal/Amblin. D: William Dear. G: William Dear, William E. Martin, Ezra D. Rappaport. R: John Lithgow, Melinda Dillon, Margaret Langrick, Kevin Peter Hall.

Haunted Summer, 1988. USA. Cannon. D: Ivan Passer. G: Lewis John Carlino (Novela, Anne Edwards). R: Philip Anglim, Laura Dern, Alice Krige, Eric Stoltz, Alex Winter.

Hellraiser, 1987. GB. Film Futures. D, G: Clive Barker (Novela corta propia, *The Hellbound Heart*). R: Andrew Robinson, Clare Higgins, Ashley Laurence, Sean Chapman. Secuelas: 1988, 1992, 1996, 2000.

Henry: Retrato de un Asesino (Henry, Portrait of a Serial Killer) 1989. USA. Maljack. D: John McNaughton. G: Richard Fire, John McNaughton. R: Michael Rooker, Tom Towles, Tracy Arnold.

Hércules, 1997. USA. Disney. D: John Musker, Ron Clements. G: John Musker, Ron Clements, Bob Shaw, Donald McEnery, Irene Mecchi, Barry Johnson. R (película de animación,

voces): Tate Donovan, Joshua Keaton, Roger Bart, Danny de Vito, James Woods, Susan Egan.

Héroes fuera de Órbita (Galaxy Quest) 1999. USA. Mark Johnson/Dreamworks. D: Dean Parisot. G: Robert Gordon. R: Tim Allen, Sigourney Weaver, Alan Rickman, Sam Rockwell, Enrico Colantoni.

Hidden: Oculto (The Hidden) 1987. USA. New Line/Heron. D: Jack Sholder. G: Bob Hunt. R: Kyle MacLachlan, Michael Nouri, Ed O’Ross, Claudia Christian. Secuela: 1994.

Hija de Drácula, La (Dracula’s Daughter) 1936. USA. Universal. D: Lambert Hillyer. G: Garrett Fort (Relato, Bram Stoker, ‘El Invitado de Drácula’). R: Otto Kruger, Gloria Holden, Margaret Churchill, Irving Pichel, Edward Van Sloan.

Historia Diferente, Una (A Life less Ordinary) 1997. USA. D: Danny Boyle. G: John Hodge. R: Cameron Diaz, Ewan McGregor, Holly Hunter, Delroy Lindo, Ian Holm.

Historia Interminable, La (The Neverending Story) 1984. ALE. Neue Constantin. D: Wolfgang Petersen. G: Wolfgang Petersen, Herman Weigel (Novela, Michael Ende). R: Noah Hathaway, Barret Oliver, Tami Stronach, Moses Gunn, Patricia Hayes. Secuelas: 1990, 1994.

Hombre de la Máscara de Hierro, El (Man in the Iron Mask) 1998. USA. United Artists/MGM. D,G: Randall Wallace (Novela, Alexandre Dumas). R: Leonardo di Caprio, Gabriel Byrne, Jeremy Irons, Gerard Depardieu, John Malkovich.

Hombre del Bicentenario, El (Bicentennial Man) 1999. USA. Hollywood/Disney/Columbia. D: Chris Columbus. G: Nicholas Kazan (Relato, Isaac Asimov). R: Robin Williams, Sam Neill, Oliver Platt, Embeth Davidtz, Wendy Crewson, Kiersten Warren.

Hombre Elefante, El (The Elephant Man) 1980. USA/GB. Brooksfilms. D: David Lynch. G: David Lynch, Christopher de Vore, Eric Bergen (Memorias de Sir Christopher Treves, The Elephant Man and Other Reminiscences y monografía de Ashley Montagu, The Elephant Man: A Study in Dignity). R: John Hurt, Anthony Hopkins, Anne Bancroft, John Gielgud, Freddie Jones.

Hombre Invisible, El (The Invisible Man) 1933. USA. Universal. D: James Whale. G: R.C. Sheriff (Novela, H.G. Wells). R: Claude Rains, Gloria Stuart, Henry Travers, William Harrigan.

Hombre Leopardo, El (The Leopard Man) 1943. USA. RKO. D: Jacques Tourneur. G: Ardel Wray (Novela, Cornell Woolrich, Black Alibi). R: Dennis O’Keefe, Margo, Jean Brooks, Isabel Jewell.

Hombre Lobo, El (The Wolf Man) 1941. USA. Universal. D: George Waggner. G: Curt Siodmak. R: Lon Chaney jr., Claude Rains, Ralph Bellamy, Bela Lugosi.

Hombre Lobo Americano en Londres, Un (An American Werewolf in London) 1981. USA. Universal/Lycanthrope. D, G: John Landis. R: David Naughton, Jenny Agutter, Griffin Dunne, John Woodvine. Secuela: 1997, Un Hombre Lobo Americano en París.

Hombre sin Rostro, El (The Man without a Face) 1993. USA. Icon/Warner. D: Mel Gibson. G: Malcolm MacRury (Novela, Isabelle Holland). R: Mel Gibson, Nick Stahl, Margaret Whitton, Fay Masterson, Gaby Hoffman.

Hombre sin Sombra, El (The Hollow Man) 2000. USA. Red Wagon/Columbia. D: Paul Verhoeven. G: Andrew W. Marlowe. R: Kevin Bacon, Elizabeth Shue, Josh Brolin, Kim Dickens, Greg Grunberg.

Hombre y el Monstruo, El (Dr. Jekyll and Mr. Hyde) 1920. USA. Paramount/Artcraft Pictures. D: John S. Robertson. G: Clara S. Berenger (Relato, R.L. Stevenson). R: John Barrymore, Martha Mansfield, Brandon Hurst, Charles Lane, J. Malcolm Dunn.

Hombre y el Monstruo, El (Dr. Jekyll and Mr. Hyde) 1932. USA. Paramount. D: Rouben Mamoulian. G: Samuel Hoffenstein, Percy Heath. R: Fredric March, Miriam Hopkins, Rose Hobart, Holmes Herbert, Edgar Norton.

Hook, 1991. USA. TriStar/Amblin. D: Steven Spielberg. G: Jim V. Hart, Malia Scotch Marmo (Obra de Teatro, J.M. Barrie, Peter Pan). R: Dustin Hoffman, Robin Williams, Julia Roberts, Bob Hoskins, Charlie Korsmo.

Horizonte Final (Event Horizon) 1997. USA/GB. Paramount. D: Paul Anderson. G: Philip Eisner. R: Sam Neill, Laurence Fishburne, Kathleen Quinlan, Joely Richardson, Richard T. Jones.

Hormigaz (Antz) 1998. USA. Dreamworks. D: E. Darnell, L. Guterman, T. Johnson. G: Todd Alcott, Chris Weitz, Paul Weitz. R (película de animación, voces): Woody Allen, Dan Aykroyd, Anne Bancroft, Sharon Stone, Gene Hackman.

Hotel de los Fantasmas, El (High Spirits) 1987. USA/GB. Vision/Palace. D, G: Neil Jordan. R: Liam Neeson, Beverly D'Angelo, Daryl Hannah, Steven Guttenberg.

House on Haunted Hill, 1999. USA. Dark Castle Entertainment/Warner. D: William Malone. G: Dick Beebe. R: Geoffrey Rush, Famke Janssen, Peter Gallagher, Taye Diggs, Bridgette Wilson.

House, una casa alucinante (House), 1986. USA. New World. D: Steve Miner. G: Ethan Wiley. R: William Katt, George Wendt, Richard Moll, Kay Lenz. Secuelas: 1987, 1989, 1991.

Humanidad en Peligro, La (Them!) 1954. USA. Warner. D: Gordon Douglas. G: Ted Sherdeman (Relato, George Worthing Bates). R: James Whitmore, Edmund Gwenn, Joan Weldon, James Arness, Onslow Stevens.

Humanoides del Abismo (Humanoids from the Deep) 1980. USA. New World. D: Barbara Peeters. G: Frederick James. R: Doug McClure, Ann Turkel, Vic Morrow, Cindy Weintraub.

I Walked with a Zombie, 1943. USA. RKO. D: Jacques Tourneur. G: Curt Siodmak, Ardel Wray (Novela, Inez Wallace). R: Tom Conway, Frances Dee, James Ellison, Edith Barrett, Christine Gordon.

I Was a Teenage Wolf, 1957. USA. American International. D: Gene Fowler. G: Ralph Thornton. R: Michael Landon, Yvonne Lime, Whit Bissell.

Imperio Contraataca, El (The Empire Strikes Back), 1980. USA. 20th Century Fox/Lucasfilm. D: Irvin Kershner. G: Leigh Brackett, Lawrence Kasdan. R: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Alec Guinness.

Independence Day, 1996. USA. Centropolis/20Th Century Fox. D: Roland Emmerich. G: Roland Emmerich, Dean Devlin. R: Will Smith, Bill Pullman, Jeff Goldblum, Mary McDonnell, Randy Quaid, Vivica A. Fox.

Inmortales, Los, (Highlander) 1986. USA. 20th Century Fox. D: Russell Mulcahy. G: Gregory Widen, Peter Bellwood, Larry Ferguson. R: Christophe Lambert, Roxanne Hart, Sean Connery, Clancy Brown. Secuelas: 1991, 1994, 2000.

Inseparables (Dead Ringers) 1988. CAN. Mantle Clinic II. D: David Cronenberg. G: David Cronenberg, Norman Snider (Monografía, Jack Geasland y Bari Woods). R: Jeremy Irons, Genevieve Bujold, Heidi von Palleske, Barbara Gordon.

Insólita Aventura, Una (An Awfully Big Adventure) 1995. GB. Portman/BBC/Wolfhound. D: Mike Newell. G: Charles Wood (Novela, Beryl Bainbridge). R: Alan Rickman, Hugh Grant, Georgina Cates, Allun Armstrong, Prunella Scales.

Instinto Básico (Basic Instinct) 1992. USA. Carolco/Canal Plus. D: Paul Verhoeven. G: Joe Eszterhas. R: Michael Douglas, Sharon Stone, George Dzundza, Jeanne Tripplehorn.

Intocables, Los (Untouchables) 1987. USA. Linson/Paramount. D: Brian de Palma. G: David Mamet. R: Kevin Costner, Robert de Niro, Sean Connery, Andy Garcia, Charles Martin Smith.

Invasión de los Ladrones de Cuerpos, La (Invasion of the Body Snatchers) 1956. USA. Allied Artists. D: Don Siegel. G: Daniel Mainwaring (Novela, Jack Finney). R: Kevin McCarthy, Dana Wynter, Larry Gates, King Donovan, Carolyn Jones.

Invasión de los Ultracuerpos (Invasion of the Body Snatchers) 1978. USA. United Artists. D: Philip Kaufman. G: W.D. Richter. R: Donald Sutherland, Veronica Cartwright, Brooke Adams, Leonard Nimoy, Jeff Goldblum.

Isla de las Almas Perdidas, La (Island of Lost Souls) 1933. USA. Paramount. D: Erle C. Kenton. G: Waldemar Young, Philip Wylie (Novela, H.G. Wells, La Isla del Dr. Moreau). R: Charles Laughton, Bela Lugosi, Richard Arlen, Leila Hyams.

Isla del Dr. Moreau, La (The Island of Dr. Moreau) 1996. USA. Edward Pressman/New Line. D: John Frankenheimer. G: Richard Stanley, Roy Hutchinson. R: Marlon Brando, Val Kilmer, David Thewlis, Fairuza Balk, Daniel Rigney.

Isla del Dr. Moreau, La (The Island of Dr. Moreau), 1977. USA. American International. D: Don Taylor. G: John Herman Shaner, Al Ramrus. R: Burt Lancaster, Michael York, Nigel Davenport, Barbara Carrera.

James y el Melocotón Gigante, (James and the Giant Peach) 1997. USA. Skellington/Disney/Allied. D: Henry Selick. G: Karey Kirkpatrick, Jonathan Roberts, Steve Bloom (Novela para niños, Roald Dahl). R (película de animación con muñecos, voces): Paul Terry, Simon Callow, Richard Dreyfuss, Susan Sarandon, Jane Leeves, David Thewlis.

Japón bajo el Terror del Monstruo (Gojira) 1954. JAP. Tomoyuki Tanaka/Toho. D: Inoshiro Honda. G: Takeo Murata (Relato, Shigeru Kamaya). R: Akihiko Hirata, Momoko Kochi, Kokuten Kodo, Fuyuki Murakami, Haruo Nakajima.

Jasón y los Argonautas (Jason and the Argonauts) 1963. USA. Columbia. D: Don Chaffey. G: Jan Read, Beverly Cross. R: Todd Armstrong, Nancy Kovack, Gary Raymond, Laurence Naismith, Nial MacGinnis.

Johnny, El Guapo (Johnny Handsome) 1989. USA. Carolco/Guber-Peters. D: Walter Hill. G: Ken Friedman (Novela, John Godey, The Three Worlds of Johnny Handsome). R: Mickey Rourke, Forest Whitaker, Lance Henriksen, Ellen Barkin, Elizabeth McGovern.

Jorobado de Notre Dame, El (The Hunchback of Notre Dame) 1923, 1925. USA. Universal Super-Jewel. D: Wallace Worsley. G: Edward T. Lowe, Perley Poore Sheehan (Novela, Victor Hugo). R: Lon Chaney, Ernest Torrance, Patsy Ruth Miller, Norman Kerry, Kate Lester.

Jorobado de Notre Dame, El (The Hunchback of Notre Dame) 1939. USA. RKO. D: William Dieterle. G: Sonya Levien. R: Charles Laughton, Cedric Hardwicke, Maureen O'Hara, Thomas Mitchell.

Jorobado de Notre Dame, El (The Hunchback of Notre Dame) 1957. USA. Allied Artists. D: Jean Delannoy. G: Jean Aurenche, Jacques Prevert. R: Anthony Quinn, Gina Lollobrigida, Jean Danet, Alain Cuny.

Jorobado de Notre Dame, El (The Hunchback of Notre Dame) 1996. USA. Disney. D: Gary Trousdale, Kirk Wise. G: Tab Murphy, Irene Mechhi, Bob Tzudiker, Noni White, Jonathan Roberts. R (película de animación, voces): Tom Hulce, Demi Moore, Tony Jay, Kevin Kline, Paul Candel.

Jovencito Frankenstein, El (Young Frankenstein) 1974. USA. 20th Century Fox. D: Mel Brooks. G: Mel Brooks, Gene Wilder. R: Gene Wilder, Peter Boyle, Marty Feldman, Madeline Kahn.

Jóvenes Ocultos (Lost Boys) 1987. USA. Warner. D: Joel Schumacher. G: Janice Fischer, James Jeremias, Jeffrey Boam. R: Jason Patric, Corey Haim, Kiefer Sutherland, Jami Gertz, Dianne Wiest.

Jóvenes y Brujas (The Craft) 1996. USA. Red Wagon/Columbia. D: Andrew Fleming. G: Andrew Fleming, Peter Filardi. R: Robin Tunney, Fairuza Balk, Neve Campbell, Rachel True, Assumpta Serna.

Juana de Arco de Luc Besson (Messenger: The Story of Joan of Arc). FRA. Thou Shall not Kill/Gaumont/Columbia. D: Luc Besson. G: Andrew Birkin, Luc Besson. R: Milla Jovovich, Dustin Hoffman, John Malkovich, Faye Dunaway, Tcheky Karyo.

Juego Mortal (Brainscan) 1994. USA. Roy. D: John Flynn. G: Andrew Kevin Walker. R: Edward Furlong, Frank Langella, T. Ryder Smith, Amy Hargreaves.

Juegos de Guerra (Wargames) 1983. USA. United Artists. D. John Badham. G: Lawrence Lasker, Walter F. Parkes. R: Matthew Broderick, Dabney Coleman, John Wood, Ally Sheedy.

Juegos Salvajes (Wild Things) 1998. USA. McNaughton/Mandalay/Columbia. D: John McNaughton. G: Stephen Peters. R: Kevin Bacon, Matt Dillon, Neve Campbell, Denise Richards, Bill Murray.

Juez Dredd, 1995. USA. Judge Dredd/Pressman/Hollywood. D: Danny Canon. G: William Wisher, Steven E. de Souza (Comics, John Wagner, Carlos Ezquerra para 2000AD). R: Sylvester Stallone, Armand Assante, Rob Schneider, Jürgen Prochnow, Diane Lane, Max von Sydow.

Jungla de Cristal, La (Die Hard) 1988. USA. Gordon-Silver/20th Century Fox. D: John McTiernan. G: Jeb Stuart, Steven E. de Souza. R: Bruce Willis, Bonnie Bedelia, Alan Rickman, Alexander Godunov, Paul Gleason. Secuelas: 1990, 1995.

Junior, 1994. USA. Ivan Reitman/Northern Lights/Universal. D: Ivan Reitman. G: Kevin Wade, Chris Conrad. R: Danny de Vito, Arnold Schwarzenegger, Emma Thomson, Pamela Reed, Frank Langella.

Kalifornia, 1993. USA. PFE/Propaganda. D: Dominic Sena. G: Tim Metcalfe. R: Brad Pitt, David Duchovny, Juliette Lewis, Michelle Forbes.

King Kong, 1933. USA. RKO. D: Ernest B. Shoedshack, Merian C. Cooper. G: James Creelman, Ruth Rose, Merian C. Cooper. R: Fay Wray, Robert Armstrong, Bruce Cabot, Frank Reicher.

King Kong, 1976. USA. Paramount. D: John Guillermin. G: Lorenzo Semple jr. R: Jeff Bridges, Charles Grodin, Jessica Lange, John Rudolph.

Krull, 1983. USA. Columbia. D: Peter Yates. G: Stanford Sherman. R: Ken Marshall, Lysette Anthony, Freddie Jones, Francesca Annis.

Ladyhawke, 1985. USA. Warner/20th Century Fox. D: Richard Donner. G: Edward Khmara, Michael Thomas, Tom Mankiewicz. R: Matthew Broderick, Michelle Pfeiffer, Rutger Hauer, Leo McKern, John Wood.

Lago Ness (Loch Ness) 1997. USA. Polygram/Working Title/ Steven Ujlaki. D: John Henderson. G: John Fusco. R: Ted Danson, Joely Richardson, Ian Holm, Harris Yulin, Kirsty Graham.

Legend, 1986. USA. Legend/20th Century Fox. D: Ridley Scott. G: William Hjortsberg. R: Tom Cruise, Mia Sara, Tim Curry, David Bennent, Alice Playten.

Legión de los Hombres sin Alma, La (White Zombie) 1932. USA. UA. D: Victor Halperin. G: Garnett Weston (Novela, William Seabrook, The Magic Island). R: Bela Lugosi, Madge Bellamy, John Harron, Joseph Cawthorn, Robert Frazer.

León: El Profesional (Léon) 1994. USA/FRA. Dauphin/Gaumont/ Columbia. D, G: Luc Besson. R: Jean Reno, Natalie Portman, Gary Oldman, Danny Aiello, Peter Appel.

Leviatán, El Demonio del Abismo (Leviathan) 1989. USA. De Laurentiis/Gordon/MGM. D: George Pan Cosmatos. G: David Peoples, Jeb Stuart. R: Peter Weller, Richard Crenna, Amanda Pays, Daniel Stern.

Ley Criminal (Criminal Law) 1988. USA. Hemdale/Northwood. D: Martin Campbell. G: Mark Kasdan. R: Gary Oldman, Kevin Bacon, Karen Young, Joe Don Baker, Tess Harper.

Llegó del más allá (It Came from Outer Space), 1953. USA. Universal. D: Jack Arnold. G: Harry Essex (Relato, Ray Bradbury). R: Richard Carlson, Barbara Rush, Charles Drake, Russell Johnston.

Línea Mortal (Flatliners) 1990. USA. Stonebridge/Columbia. D: Joel Schumacher. G: Peter Filardi. R: Kiefer Sutherland, Julia Roberts, Kevin Bacon, William Baldwin, Oliver Platt.

Lista de Schindler, La (Schindler's List) 1993. USA. Amblin/Universal. D: Steven Spielberg. G: Steven Zaillian (Novela, Thomas Keneally). R: Liam Neeson, Ralph Fiennes, Ben Kingsley, Caroline Goodall, Embeth Davidtz.

Lobo Humano, El (Werewolf of London) 1935. USA. Universal. D: Stuart Walker. G: John Cotton, Harvey Gates. R: Henry Hull, Valerie Hobson, Warner Oland, Lester Matthews, Lawrence Grant.

Lobo, (Wolf) 1994. USA. Columbia. D: Mike Nichols. G: Jim Harrison, Wesley Strick. R: Jack Nicholson, Michelle Pfeiffer, James Spader, Christopher Plummer, Kate Nelligan.

Lobos Humanos (Wolfen) 1981. USA. Orion. D: Michael Wadleigh. G: David Eyre, Michael Wadleigh (Novela, Whitley Strieber). R: Albert Finney, Diane Venora, Edward James Olmos, Gregory Hines, Tom Noonan.

Loco a Domicilio, Un (The Cable Guy) 1996. USA. Brillstein/Grey/Mueller/Columbia. D: Ben Stiller. G: Lou Holtz jr.. R: Jim Carrey, Matthew Broderick, Leslie Mann, George Black, George Segal.

Lolita, 1962. USA. MGM. D: Stanley Kubrick. G: Vladimir Nabokov (Novela propia). R: James Mason, Shelley Winters, Peter Sellers, Sue Lyon, Garry Cockrell.

Lolita, 1997. USA/FRA. Lolita/Chargeurs/Samuel Goldwyn. D: Adrian Lyne. G: Stephen Schiff, Harold Pinter, James Dearden. R: Jeremy Irons, Dominique Swain, Melanie Griffiths, Frank Langella.

Looking for Richard, 1996. USA. Jam/Fox Searchlight. D: Al Pacino. G: Al Pacino, Frederic Kimball (Obra de teatro, William Shakespeare, Ricardo III). R: Al Pacino, Estelle Parsons, Alec Baldwin, Kevin Spacey, Winona Ryder.

M, el Vampiro de Dusseldorf (M) 1931. ALE. Nero. D: Fritz Lang. G: Thea von Harbou. R: Peter Lorre, Ellen Widman, Inge Landgut, Gustav Gruendgens.

Mago de Oz, El (Wizard of Oz) 1939. USA. MGM. D: Victor Fleming. G: Noel Langley, Florence Ryerson, Edgar Allan Woolf (Novela para niños, Frank L. Baum). R: Judy Garland, Frank Morgan, Ray Bolger, Bert Lahr, Jack Haley.

Maldición de Frankenstein, La (The Curse of Frankenstein) 1957. GB. Hammer. D: Terence Fisher. G: Jimmy Sangster. R: Peter Cushing, Christopher Lee, Hazel Court, Robert Urquhart.

Maldición de las Brujas, La (The Witches) 1990. USA. Lorimar/Henson. D: Nicholas Roeg. G: Allan Scott (Novela, Roald Dahl). R: Anjelica Huston, Mai Zetterling, Jasen Fisher, Rowan Atkinson.

Mandíbulas (Lake Placid) 1999. USA. Rocking Chair/David E. Kelley/20th Century Fox. D: Steve Miner. G: David E. Kelley. R: Bridget Fonda, Bill Pullman, Oliver Platt, Brendan Gleason.

Manhunter (Hunter), 1986. USA. De Laurentiis/Roth. D, G: Michael Mann (Novela, Thomas Harris, Dragón Rojo). R: William Petersen, Kim Greist, Joan Allen, Brian Cox, Tom Noonan.

Mano que Mece la Cuna, La (The Hand that Rocks the Cradle) 1992. USA. Hollywood/Interscope. D: Curtis Hanson. G: Amanda Silver. R: Annabella Sciorra, Rebecca DeMornay, Matt McCoy, Julianne Moore.

Mansión de los horrores, La (The House on Haunted Hill), 1958. USA. Allied Artsists. D: William Castle. G: Robb White. R: Vincent Price, Carol Ohmart, Richard Long, Alan Marshal, Carolyn Craig.

Marathon Man, 1976. USA. Paramount. D: John Schlesinger. G: William Goldman (Novela propia). R: Dustin Hoffman, Laurence Olivier, Roy Scheider, William Devane, Marthe Keller.

Marea Roja (Crimson Tide) 1995. USA. Simpson-Bruckheimer/Hollywood. D: Tony Scott. G: Michael Schiffer. R: Denzel Washington, Gene Hackman, George Dzundza, Viggo Mortensen, Matt Craven.

Mars Attacks!, 1996. USA. Warner. D: Tim Burton. G: Jonathan Gems (Inspirada por los cromos de la Todd). R: Jack Nicholson, Glenn Close, Annette Bening, Pierce Brosnan, Danny de Vito.

Martin, 1978. USA. Braddock/Laurel. D, G: George Romero. R: John Amplas, Lincoln Maazel, Christine Forrest, Elayne Nadeau.

Mary Reilly, 1995. USA. Hyde Films/Channel/ TriStar. D: Stephen Frears. G: Christopher Hampton (Novela, Valerie Martin, inspirada por el relato 'El Extraño Caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde'). R: Julia Roberts, John Malkovich, Glenn Close, George Cole, Michael Gambon.

Más allá de los Sueños (What Dreams May Come) 1998. USA. Metafilmics/Interscope Communications/Polygram. D: Vincent Ward. G: Ronald Bass (Novela, Richard Matheson). R: Robin Williams, Annabella Sciorra, Cuba Gooding jr. Max von Sydow, Rosalind Chao.

Masa devoradora, La (The Blob), 1958. USA. Paramount/Tonylyn. D: Irvin S. Yeaworth. G: Theodore Simonson, Kate Philips. R: Steve McQueen, Aneta Corseaut, Earl Rowe, Olin Howlin. Secuela: 1972.

Máscara (Mask) 1985. USA. Universal. D: Peter Bogdanovich. G: Anna Hamilton Phelan. R: Eric Stoltz, Cher, Sam Elliot, Estelle Getty.

Máscara, La (The Mask) 1994. USA. New Line/Dark Horse Entertainment. D: Charles Russell. G: Mike Werb (Comics, Dark Horse). R: Jim Carrey, Cameron Diaz, Peter Riegert, Peter Greene, Amy Yasbeck.

Matanza de Texas, La (The Texas Chainsaw Massacre) 1974. USA. Vortex. D: Tobe Hooper. G: Kim Henkel, Tobe Hooper. R: Marilyn Burns, Allen Danziger, Paul A. Partain, William Vail. Secuelas: 1986, 1990, 1991.

Matilda, 1996. USA. Jersey Films/TriStar. D: Danny de Vito. G: Nicholas Kazan, Robin Swicord (Novela, Roald Dahl). R: Mara Wilson, Embeth Davidtz, Danny de Vito, Rhea Perlman, Pam Ferris.

Matinee, 1993. USA. Universal/Renfield. D: Joe Dante. G: Charlie Haas. R: John Goodman, Cathy Moriarty, Simon Fenton, Lisa Jakub.

Matrix, 1998. USA. Village Roadshow Pictures/Silver Pictures/Warner. D, G: Larry y Andy Wachowski. R: Keanu Reeves, Carrie Anne Moss, Laurence Fishburn, Hugo Weaver, Joe Pantoliano.

Medidas Desesperadas (Desperate Measures) 1998. USA. Eaglepoint/Mandalay. D: Barbet Schroeder. G: David Klass. R: Andy Garcia, Michael Keaton, Marcia Gay Harden, Brian Cox, Joseph Cross.

Memoria Letal (The Long Kiss Goodnight) 1996. Juno Pix/Forge/LKG. USA. D: Rennie Harlin. G: Shane Black. R: Geena Davis, Samuel L. Jackson, Yvonne Zima, Craig Bierko, Brian Cox.

Memorias del Hombre Invisible (Memoirs of an Invisible Man) 1992. USA. Warner/Cornelius. D: John Carpenter. G: Robert Collector, Dana Olsen, William Goldman (Novela, H.F. Saint). R: Chevy Chase, Daryl Hannah, Sam Neill, Michael McKean, Stephen Tobolowsky.

Men in Black, 1997. USA. Amblin/McDonald-parkes/Columbia TriStar. D: Barry Sonnenfeld. G: Ed Solomon (Comics, Lowell Cunningham para Malibu). R: Tommy Lee Jones, Will Smith, Linda Fiorentino, Vincent D'Onofrio.

Metrópolis, 1926. ALE. UFA. D: Fritz Lang. G: Thea von Harbou. R: Alfred Abel, Gustav Froelich, Brigitte Helm, Rudolf Klein-Rogge.

Mi Amigo Joe (Mighty Joe Young) 1998. USA. Disney/RKO/Buena Vista. D: Ron Underwood. G: Laurence Konner, Mark Rosenthal. R: Charlize Theron, Bill Paxton, Rade Sherbedgia, Peter Firth, David Paymer.

Michael, 1996. USA. Alphaville/Turner/New Line. D: Nora Ephron. G: Delia Ephron, Nora Ephron, Pete Dexter, Jim Quinlan. R: John Travolta, Andie McDowell, William Hurt, Robert Pastorelli, Jean Stapleton.

1984 (Nineteen Eighty-Four), 1984. GB. Virgin/Umbrella. D, G: Michael Radford (Novela, George Orwell). R: John Hurt, Richard Burton, Suzanna Hamilton, Cyril Cusack.

Milla Verde, La (The Green Mile) 1999. USA. Castle Rock/Polygram/Darkwoods. D, G: Frank Darabont (Novela, Stephen King). R: Tom Hanks, Michael Clarke Duncan, David Morse, James Cromwell, Micahel Jetter.

Mimic, 1997. USA. Miramax/Dimension. D: Guillermo del Toro. G: Matthew Robbins, Guillermo del Toro, Matt Greenberg, John Sayles (Relato, Donald A. Wolheim). R: Mira Sorvino, Jeremy Northam, Josh Brolin, Giancarlo Giannini, Alexander Goodwin.

Minus Man, The, 1999. USA. Shooting Gallery/Artisan Entertainment. D, G: Hampton Fancher (Novela, Lew McCrea). R: Owen Wilson, Janeane Garofalo, Brain Cox, Mercedes Ruehl, Dwight Yoakam.

Misery, 1990. USA. Castle Rock/Nelson. D: Rob Reiner. G: William Goldman (Novela, Stephen King). R: James Caan, Kathy Bates, Frances Sternhagen, Richard Farnsworth.

Misión Imposible 2 (Mission: Impossible II) 2000. USA. Paramount/Cruise-Wagner. D: John Woo. G: Brannon Braga, Ronald D. Moore, Michael Towne, David Marconi, William Goldman, Robert Towne (Serie de Televisión, Bruce Geller). R: Tom Cruise, Dougray Scott, Thandie Newton, Ving Rhames, Anthony Hopkins.

Mitad Oscura, La (The Dark Half) 1993. USA. Orion/Dark Half. D, G: George A. Romero (Novela, Stephen King). R: Timothy Hutton, Amy Madigan, Michael Rooker, Julie Harris.

Moby Dick, 1930. USA. Warner. D: Lloyd Bacon. G: J. Grubb Alexander (Novela, Herman Melville). R: John Barrymore, Joan Bennett, Lloyd Hughes, May Boley.

Moby Dick, 1956. USA. Moulin/Warner. D: John Huston. G: Ray Bradbury, John Huston. R: Gregory Peck, Richard Basehart, Leo Genn, Harry Andrews.

Momia, La (The Mummy) 1933. USA. Universal. D: Karl Freund. G: John L. Balsderstone. R: Boris Karloff, Zita Johan, David Manners, Edward Van Sloan.

Momia, La (The Mummy) 1959. GB. Hammer. D: Terence Fisher. G: Jimmy Sansgter (Guiones originales, Nina Wilcox Putnam, La Momia y Griffin Jay, La Tumba de la Momia. R: Peter Cushing, Christopher Lee, Yvonne Furneaux, Eddie Byrne, Felix Aylmer.

Momia, La (The Mummy) 1999. USA. Alphaville/Universal. D: Stephen Sommers. G: Stephen Sommers, Loyd Fonvielle, Kevin Jarre. R: Brendan Fraser, Rachel Weisz, John Hannah, Kevin J. O'Connor, Arnold Vosloo.

Monsieur Verdoux, 1947. USA. United Artists. D, G: Charles Chaplin. R: Charles Chaplin, Martha Raye, Isobel Elsom, Marilyn Nash.

Monstruo de Tiempos Remotos, El (Beast from 20,000 Fathoms) 1953. Warner. D: Eugene Lourie. G: Lou Morheim, Fred Freiberger (Relato, Ray Bradbury, 'La Sirena en la Niebla'). R: Paul Christian, Paula Raymond, Cecil Kellaway, Kenneth Tobey.

Mosca, La (The Fly) 1958. USA. 20th Century Fox. D: Curt Newman. G: James Clavell (Relato, George Langelaan). R: Al Hedison, Patricia Owens, Vincent Price, Herbert Marshall.

Mosca, La (The Fly) 1986. USA. Brooksfilms. D: David Cronenberg. G: Charles Edward Pogue, David Cronenberg. R: Jeff Goldblum, Geena Davis, John Getz. Secuela: 1989.

Mr. Frost, 1990. GB/FRA. Selena/Hugo/AAA/Overseas. D: Philippe Setbon. G: Philippe Setbon, Brad Lynch. R: Jeff Goldblum, Kathy Baker, Alan Bates, Ronald Giraud, Francois Negret.

Muerte os Sienta tan Bien, La (Death Becomes Her) 1992. USA. Universal. D: Robert Zemeckis. G: Martin Donovan, David Koepp. R: Meryl Streep, Goldie Hawn, Isabella Rossellini, Bruce Willis.

Muerte y la Doncella, La (Death and the Maiden) 1995. USA/GB/FRA. Electra Films/City Films/Flag Films/Capitol Films. D: Roman Polanski. G: Ariel Dorfman, Rafael Yglesias (Obra de Teatro, Ariel Dorfman). R: Sigourney Weaver, Ben Kingsley, Stuart Wilson.

Mujer Blanca Soltera Busca (Single White Female) 1992. USA. Columbia. D: Barbet Schroeder. G: Don Roos (Novela, John Lutz, SWF Seeks Same). R: Jennifer Jason Leigh, Bridget Fonda, Steven Weber, Stephen Tobolowsky.

Mujer del Obispo, La (The Bishop's Wife) 1947. USA. RKO. D: Henry Koster. G: Robert E. Sherwood, Leonardo Bercovici (Novela, Robert Nathan). R: Cary Grant, Loretta Young, David Niven.

Mujer del Predicador, La (The Preacher's Wife) 1996. USA. Touchstone/Goldwyn/Parkway/Mundy Lane Productions. D: Penny Marshall. G: Nat Mauldin, Allan Scott. R: Denzel Washington, Whitney Houston, Courtney B. Vance, Gregory Hines, Jenifer Lewis.

Mujer Pantera, La (Cat People) 1942. USA. RKO. D: Jacques Tourneur. G: DeWitt Bodeen. R: Simone Simon, Kent Smith, Tom Conway, Jane Randolph.

Mujer Pantera, La (Cat People) 1982. USA. RKO-Universal. D: Paul Schrader. G: Alan Ormsby. R: Nastassja Kinski, Malcolm McDowell, Annette O'Toole, John Heard.

Mujer y el Monstruo, La (Creature from the Black Lagoon) 1954. USA. Universal. D: Jack Arnold. G: Harry Essex, Arthur Ross. R: Richard Carlson, Julie Adams, Richard Denning, Antonio Moreno. Secuelas: 1955, 1956.

Mundo Perdido, El (The Lost World) 1925. FN. D: William C. Dowlan, Harry O. Hoyt. G: Marion Fairfax (Relato largo, Arthur Conan Doyle). R: Wallace Beery, Alma Bennett, George Bunny, Jules Cowles, Virginia Brown Faire.

Muñeco Diabólico (Child's Play) 1988. USA. D: Tom Holland. G: Don Mancini, John Lafia, Tom Holland. R: Catherine Hicks, Chris Sarandon, Alex Vincent, Bard Dourif, Dinah Manhoff. Secuelas: 1990, 1991, 1998 La Novia de Chucky (Chucky's Bride), 2000.

Naranja Mecánica, La (A Clockwork Orange) 1971. USA. Warner. D, G: Stanley Kubrick (Novela, Anthony Burgess). R: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Miriam Carlin.

Niño de Mâcon, El (The Baby of Mâcon) 1993. HOL/FRA. Allarts/UGC. D, G: Peter Greenaway. R: Julia Ormond, Ralph Fiennes, Philip Stone, Jonathan Lacey.

Niños del Brasil, Los (Boys from Brazil) 1978. USA. Producer Circle/20th Century Fox. D: Franklin J. Schaffner. G: Heywood Gould (Novela, Ira Levin). R: Gregory Peck, Laurence Olivier, James Mason, Lili Palmer, Uta Hagen.

Nixon, 1995. USA. Cinergi/Illusion/Hollywood Pictures. D: Oliver Stone. G: Stephen J. Rivele, Christopher Wilkinson, Oliver Stone. R: Anthony Hopkins, Joan Allen, Powers Boothe, Ed Harris, Bo Hopkins.

No sin mi Hija (Not without my Daughter) 1991. USA. Pathe/Ufland. D: Brian Gilbert. G: David W. Rintels (Novela autobiográfica, Betty Mahmoody con William Hoffer). R: Sally Field, Alfred Molina, Sheila Rosenthal, Roshan Seth, Sarah Badel.

Noche de los Muertos Vivientes (Night of the Living Dead) 1968. USA. Image Ten. D: George A. Romero. G: John A. Russo, George A. Romero. R: Judith O'Dea, Russell Streiner, Duane Jones, Karl Hardman. Secuelas: 1979, Zombi (Dawn of the Dead); 1985, El Día de los Muertos Vivientes (Day of the Dead.)

Noche de Miedo (Fright Night) 1985. USA. Columbia/Vistar. D, G: Tom Holland. R: Chris Sarandon, William Ragsdale, Roddy McDowall, Amanda Bearse. Secuela: 1989.

Nosferatu (Nosferatu—Eine Symphonie des Grauens) 1922. ALE. Parana. D: F.W. Murnau. G: Henrik Galeen (Novela, Bram Stoker, Dracula. Adaptación no autorizada). R: Max Schreck, Alexander Granach, Greta Schroeder, Gustav von Wangenheim.

Nosferatu, Vampiro de la Noche (Nosferatu, Phantom Der Nacht), 1979. FRA/ALE. Fox. D, G: Werner Herzog. R: Klaus Kinski, Isabelle Adjani, Bruno Ganz, Roland Topor, Walter Landengast.

Novia de Frankenstein, La (The Bride of Frankenstein) 1935. USA. Universal. D: James Whale. G: William Hurlbut, John L. Balderstone. R: Boris Karloff, Colin Clive, Elsa Lanchester, Valerie Hobson, Ernest Thesiger.

Novia, La (The Bride) 1985. USA. Columbia-Delphi III/Colgems. D: Frank Roddam. G: Lloyd Fonvielle. R: Sting, Jennifer Beals, Anthony Higgins, Clancy Brown.

Novias de Drácula, Las (Brides of Dracula) 1960. GB. Hammer/Hotspur. D: Terence Fisher. G: Jimmy Sangster, Peter Bryan, Edward Percy. R: Peter Cushing, Martita Hunt, Yvonne Monlaur, Freda Jackson, David Peel.

Oculto en la Memoria (The Blackout) 1997. USA. CIPA/Les Films Number One/MDP. D: Abel Ferrara. G: Maria Hanson, Chris Zois. R: Matthew Modine, Dennis Hopper, Sarah Lassez, Claudia Schiffer, Béatrice Dalle.

Ogro, El (The Ogre) 1996. FRA/ALE/GB/POL. Kino International. D: Volker Schlondorff. G: Volker Schlondorff, Jean-Claude Carriere (Novela, Michel Tournier, El Rey de los Alisos). R: John Malkovich, Armin Mueller-Stahl, Gottfried John, Marianne Sagebrecht, Volker Spengler.

Ojo por Ojo (Eye for and Eye) 1996. USA. Paramount. D: John Schlesinger. G: Amanda Silver, Rick Jaffa (Novela, Erika Holzer). R: Sally Field, Kiefer Sutherland, Ed Harris, Olivia Burnette, Alexandra Kyle.

Orca, la Ballena Asesina (Orca) 1977. USA. De Laurentiis. D: Michael Anderson. G: Luciano Vincenzoni, Sergio Donati. R: Richard Harris, Charlotte Rampling, Will Sampson, Bo Derek, Keenan Wynn.

Otro, El (The Other) 1972. USA. 20th Century Fox. D: Robert Mulligan. G: Tom Tryon (Novela propia). R: Uta Hagen, Diana Muldaur, Chris Udvarnoky, Martin Udvarnoky, Norma Connolly.

Pactar con el Diablo (Devil's Advocate) 1997. USA. Regency Enterprises/Kopelson Entertainment. D: Taylor Hackford. G: Jonathan Lemkin, Tony Gilroy (Novela, Andrew Neiderman). R: Al Pacino, Keanu Reeves, Charlize Theron, Jeffrey Jones, Judith Ivey.

Pacto de Sangre (Pumpkinhead) 1988. USA. Lion. D: Stan Winston. G: Mark Patrick Carducci, Gary Gerani. R: Lance Henriksen, Matthew Hurley, Jeff East, John DiAquino, Kimberly Ross. Secuelas: 1994, 1995.

Padrino, El (The Godfather) 1972. USA. Paramount. D: Francis Ford Coppola. G: Mario Puzo, Francis Ford Coppola (Novela, Mario Puzo). R: Marlon Brando, Al Pacino, James Caan, Richard Conte, Robert Duvall.

Padrino II, El (The Godfather, Part II) 1974. USA. Paramount/Coppola. D: Francis Ford Coppola. G: Mario Puzo, Francis Ford Coppola (Novela, Mario Puzo). R: Al Pacino, Robert Duvall, Diane Keaton, Robert de Niro, John Cazale.

Padrino: Parte III, El (The Godfather, Part III) 1990. USA. Zoetrope/Paramount. D: Francis Ford Coppola. G: Mario Puzo, Francis Ford Coppola. R: Al Pacino, Diane Keaton, Talia Shire, Andy Garcia, Eli Wallach.

Pájaros, Los (The Birds) 1963. USA. Universal. D: Alfred Hitchcock. G: Even Hunter (Relato, Daphne du Maurier). R: Tippi Hedren, Rod Taylor, Jessica Tandy, Suzanne Pleshette, Veronica Cartwright.

Para Siempre (Always) 1989. USA. Universal/United Artists/Amblin. D: Steven Spielberg. G: Jerry Belson. R: Richard Dreyfuss, Holly Hunter, Brad Johnson, John Goodman, Audrey Hepburn.

Parada de los Monstruos, La (Freaks) 1932. USA. MGM. D: Tod Browning. G: Willis Goldbeck, Leon Gordon, Edgar Allan Woolf, Al Boasberg (Relato, Tod Robbins, 'Spurs'). R: Wallace Ford, Leila Hyams, Olga Baclanova, Roscoe Ates, Harry Earles.

Parque Jurásico (Jurassic Park) 1993. USA. Universal/Amblin. D: Steven Spielberg. G: Michael Crichton, David Koepp (Novela, Michael Crichton). R: Sam Neill, Laura Dern, Jeff Goldblum, Richard Attenborough.

Pequeños Guerreros (Small Soldiers) 1998. USA. Universal/Dreamworks. D: Joe Dante. G: Gavin Scott, Adam Rifkin, Ted Eliot, Terry Rossio. R: Gregory Smith, Denis Leary, Kirsten Dunst, Tommy Lee Jones (voz), Frank Langella (voz).

Perdición (Double Indemnity) 1944. USA. Paramount. D: Billy Wilder. G: Billy Wilder, Raymond Chandler. R: Fred MacMurray, Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson, Porter Hall.

Perro de los Baskerville, El (Hound of the Baskervilles) 1939. USA. 20th Century Fox. D: Sidney Lanfield. G: Ernest Pascal (Novela, Arthur Conan Doyle). R: Richard Greene, Basil Rathbone, Nigel Bruce, Lionel Atwill, John Carradine.

Pesadilla antes de Navidad (The Nightmare before Christmas) 1993. USA. Touchstone. D: Henry Selick. G: Caroline Thomson, Michael McDowell. R (película de animación con muñecos, voces): Danny Elfman, Chris Sarandon, Catherine O'Hara, William Hickey, Glenn Shadix.

Pesadilla en Elm Street (Nightmare on Elm Street) 1984. USA. New Line/Media Home/Smart Egg. D, G: Wes Craven. R: Heather Langenkamp, Robert Englund, Johnny Depp, Ronee Blakley, John Saxon. Secuelas: 1985, 1987, 1988, 1989, 1991, 1994.

Peter Pan, 1953. USA. Disney. D: Hamilton Luske. G: Ted Sears, Bill Peat, Joe Rinaldi, Erdman Penner, Winston Hibler (Obra de teatro, J.M. Barrie). R: (película de animación, voces): Bobby Drsicoll, Kathryn Beaumont, Hans Conried, Bill Thompson, Heather Angel.

Phantasma (Phantasm) 1979. USA. Avco Embassy. D, G: Don Coscarelli. R: Michael Baldwin, Bill Thornbury, Reggie Bannister, Angus Scrimm. Secuelas: 1988, 1994, 1998.

Phenomenon, 1996. USA. Boyle-Taylor/Touchstone. D: Jon Turteltaub. G: Gerald DiPego. R: John Travolta, Kyra Sedgwick, Forest Whitaker, Robert Duvall, David Gallagher.

Piraña (Piranha) 1978. USA. New World. D: Joe Dante. G: John Sayles. R: Bradford Dillman, Heather Menzies, Kevin McCarthy, Keenan Wynn. Secuela: 1981.

Planeta de los Simios, El (Planet of the Apes) 1968. USA. Apjac/20th Century Fox. D: Franklin J. Schaffner. G: Michael Wilson, Rod Serling (Novela, Pierre Boulle). R: Charlton Heston, Roddy MacDowall, Kim Hunter, Maurice Evans, Linda Harrison. Secuelas: 1970, 1971, 1972, 1973.

Planeta Prohibido (Forbidden Planet) 1956. USA. MGM. D: Fred McLeod Wilcox. G: Cyril Hume (Obra de Teatro, William Shakespeare, La Tempestad). R: Leslie Nielsen, Walter Pidgeon, Anne Francis, Warren Stevens.

Poder Absoluto (Absolute Power) 1997. USA. Malpaso/Castle Rock/Columbia. D: Clint Eastwood. G: William Goldman (Novela, David Baldacci). R: Clint Eastwood, Gene Hackman, Scott Glenn, Ed Harris, Judy Davis.

Poltergeist, 1982. USA. MGM/United Artists. D: Tobe Hooper. G: Steven Spielberg, Michael Grais, Mark Victor. R: Craig T. Nelson, JoBeth Williams, Beatrice Straight, Heather O'Rourke, Dominique Dunne. Secuelas: 1986, 1988.

Posesión Infernal (The Evil Dead) 1983. USA. Renaissance. D, G: Sam Raimi. R: Bruce Campbell, Ellen Sandweiss, Betsy Baker. Secuelas: 1987, Terroríficamente Muertos (Evil Dead II); 1991, El Ejército de las Tinieblas (Army of Darkness).

Powder: Pura Energía (Powder) 1995. USA. Powder/Hollywood/Caravan. D, G: Victor Salva. R: Sean Patrick Flanery, Mary Steenburgen, Jeff Goldblum, Lance Henriksen, Brandon Smith.

Precio del Poder, El (Scarface) 1983. USA. Universal. D: Brian de Palma. G: Oliver Stone. R: Al Pacino, Steven Bauer, Michelle Pfeiffer, Mary Elizabeth Mastrantonio, Robert Loggia.

Presunto Inocente (Presumed Innocent) 1990. USA. Mirage/Warner. D: Alan Pakula. G: Frank Pierson, Alan J. Pakula (Novela, Scott Turow). R: Harrison Ford, Raul Julia, Brian Dennehy, Bonnie Bedelia, Greta Scacchi.

Profecía, La (The Omen) 1976. USA. 20th Century Fox. D: Richard Donner. G: David Seltzer. R: Gregory Peck, Lee Remick, Harvey Stephens, David Warner, Billie Whitelaw. Secuelas: 1978, 1981.

Profesor Chiflado, El (The Nutty Professor) 1963. USA. Paramount/Lewis. D: Jerry Lewis. G: Jerry Lewis, Bill Richmond (Relato, R.L. Stevenson, 'El Extraño Caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde').

Profesor Chiflado, El (The Nutty Professor) 1996. USA. Imagine/Universal. D: Tom Shadyac. G: David Sheffield, Barry W. Blaustein, Tom Shadyac, Steve Oedekerk. R: Eddy Murphy, Jada Pinkett, James Coburn, Larry Miller, Dave Chappelle. Secuela: 2000.

Profundidad Seis (Deepstar Six), 1989. USA. Carolco. D: Sean Cunningham. G: Lewis Abernathy, Geof Miller. R: Taurean Blacque, Nancy Everhard, Greg Evigan, Miguel Ferrer.

Proyecto de la Bruja de Blair, El (The Blair Witch Project) 1999. USA. Haxan Films. D, G: Eduardo Sánchez, Daniel Myrik. R: Heather Donahue, Michael Williams, Joshua Leonard. Secuela: Book of Shadows: Blair Witch 2, 2000.

Psicosis (Psycho) 1960. D: Alfred Hitchcock. G: Joseph Stefano (Novela, Robert Bloch). R: Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam. Secuelas: 1983, 1986.

Psycho, 1998. USA. Imagine/Universal. D: Gus Van Sant. G: Joseph Stefano. R: Anne Heche, Vince Vaughn, Julianne Moore, William H. Macy, Viggo Mortensen.

Pueblo de los Malditos (Village of the Damned) 1960. USA. MGM. D: Wolf Rilla. G: Stirling Siliphant, Wolf Rilla, George Barclay (Novela, John Wyndham). R: George Sanders, Barbara Shelley, Michael Gwynn, Laurence Naismith.

Pueblo de los Malditos (Village of the Damned) 1995. USA. Alphaville. D: John Carpenter. G: David Himmelstein. R: Christopher Reeve, Kirstie Alley, Linda Kozlowski, Michael Pare, Mark Hamill.

Pueblo Llamado Dante's Peak, Un (Dante's Peak) 1997. USA. Pacific Western/Universal. D: Roger Donaldson. G: Leslie Bohem. R: Pierce Brosnan, Linda Hamilton, Jamie Renee Smith, Jeremy Foley, Charles Hallahan.

Quinto Elemento, El (The Fifth Element) 1997. FRA. Gaumont/Columbia. D: Luc Besson. G: Luc besson, Robert Mark Kamen. R: Milla Jovovich, Bruce Willis, Gary Oldman, Chris Tucker, Ian Holm.

Razorback: Los Colmillos del Infierno (Razorback) 1984. AUS. McElroy & McElroy. D: Russell Mulcahy. G: Everett de Roche (Novela, Peter Brennan). R: Gregory Harrison, Arkie Whiteley, Bill Kerr, Chris Haywood.

Reanimator, 1984. USA. Re-Animated. D: Stuart Gordon. G: Dennis Paoli, William J. Norris, Stuart Gordon (Relato, H.P. Lovecraft, 'Herbert West, Re-Animator'). R: Jeffrey Combs, Bruce Abbott, Barbara Crampton, Robert Sampson. Secuela: 1991, La Novia de Reanimator (Bride of Re-Animator.)

Rebeca (Rebecca) 1940. USA. Selznick/United Artists. D: Alfred Hitchcock. G: Robert E. Sherwood, Joan Harrison (Novela, Daphne Du Maurier). R: Joan Fontaine, Laurence Olivier, George Sanders, Judith Anderson, Nigel Bruce.

Relic, The, 1996. USA. Cloud Nine/Pacific Western/Paramount. D: Peter Hyams. G: Amy Holden Jones, John Raffo, Rick Jaffa, Amanda Silver (Novela, Douglas Preston, Lincoln Child). R: Penelope Anne Miller, Tom Sizemore, Linda Hunt, James Whitmore, Chi Muoi Lo.

Remando al Viento (Rowing in the Wind, 1988). ESP. Cia / Ditirambo Films / Viking Films. D, G: Gonzalo Suárez. R: Hugh Grant, Elizabeth Hurley, Lizzy McInnerny, Valentine Pelka, Jose Luis Gomez.

Resplendor, El (The Shining) 1980. USA. Warner. D: Stanley Kubrick. G: Stanley Kubrick, Diane Johnson (Novela, Stephen King). R: Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd, Scatman Crothers.

Resucitado, El (The Ghoul) 1933. GB. Gaumont. D: T. Hayes Hunter. G: Roland Pertwee, John Hastings Turner, Rupert Downing, L. du Garde Peach (Obra de teatro y Novela, Dr. Frank King y Leonard J. Hines). R: Boris Karloff, Cedrick Hardwicke, Ernest Thesiger, Dorothy Hyson, Anthony Bushell.

Resurrección (Resurrection) 1999. USA. Howard Baldwin (III), Patrick D. Choi, Christophe Lambert, Nile Niami D: Russell Mulcahy. G: Brad Mirman, Christophe Lambert. R: Christophe Lambert, Mike Anscombe, Jeff J.J. Authors, Patrick Chilvers, David Cronenberg.

Retorno de las Brujas, El (Hocus Pocus) 1993. USA. Disney. D: Kenny Ortega. G: Mike Garris, Neil Cuthbert. R: Bette Midler, Sarah Jessica Parker, Kathy Najimy, Omri Katz, Thora Birch.

Retorno del Jedi, El (Return of the Jedi), 1983. USA. 20th Century Fox/Lucasfilm. D: Richard Marquand. G: Lawrence Kasdan, George Lucas. R: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Billy Dee Williams, Peter Mayhew.

Retorno Inesperado (Mother's Boys) 1994. USA. Miramax/Dimension. D: Yves Simoneau. G: Barry Schneider, Richard Hawley (Novela, Bernard Taylor). R: Jamie Lee Curtis, Peter Gallagher, Joanne Whalley Kilmer, Vanessa Redgrave.

Retrato de Dorian Gray, El (The Picture of Dorian Gray) 1945. USA. MGM. D, G: Albert Lewin (Novela, Oscar Wilde). R: George Sanders, Hurd Hatfield, Donna Reed, Angela Lansbury, Peter Lawford.

Revenant: Vampiros Modernos (Revenant) 1998. USA. Storm Entertainment/VMP. D: Richard Elfman. G: Matthew Bright. R: Casper van Diem, Natasha Gregson Wagner, Natasha Andrejchenko, Kim Cattrall, Udo Kier, Rod Steiger.

Ricardo III (Richard III) 1995. GB. Bayley/Paré/United Artists/First Look. D: Richard Loncraine. G: Ian McKellen, Richard Loncraine (Obra de teatro, William Shakespeare). R: Ian McKellen, Annette Bening, Maggie Smith, Nigel Hawthorne, John Wood.

Robocop, 1987. USA. Davison. D: Paul Verhoeven. G: Edward Neumeier, Michael Miner. R: Peter Weller, Nancy Allen, Ronny Cox, Kurtwood Smith, Miguel Ferrer. Secuelas: 1990, 1992.

Rocky Horror Picture Show, 1975. USA. White/20th Century Fox. D: Jim Sharman. G: Jim Sharman, Richard O'Brien (Musical, Richard O'Brien. R: Tim Curry, Susan Sarandon, Barry Bostwick, Richard O'Brien, Jonathan Adams.

Salvar al Soldado Ryan (Saving Private Ryan) 1998. USA. Dreamworks SKG/Mutual/Parmount. D: Steven Spielberg. G: Robert Rodat. R: Tom Hanks, Edward Burns, Tom Sizemore, Matt Damon, Barry Pepper.

San Francisco, 1936. USA. MGM. D: W.S. Van Dyke. G: Anita Loos. R: Clark Gable, Jeanette MacDonald, Spencer Tracy, Jack Holt, Jessie Ralph.

Sangre Fresca (Innocent Blood), 1992. USA. Warner. D: John Landis. G: Michael Wolk. R: Anne Parillaud, Anthony LaPaglia, Robert Loggia, David Proval.

Saturno 3 (Saturn 3) 1980. USA. Grade-Kastner. D: Stanley Donen. G: Martin Amis. R: Farrah Fawcett, Kirk Douglas, Harvey Keitel, Ed Bishop.

Scarface, 1932. USA. Hughes/United Artists. D: Howard Hawks. G: Ben Hecht (Novela, Armitage Trail). R: Paul Muni, Ann Dvorak, Karen Morley, George Raft, Boris Karloff.

Scream, 1996. USA. Wes Craven/Woods/Dimension. D: Wes Craven. G: Kevin Williamson. R: Neve Campbell, Courtney Cox, Rose MacGowen, David Arquette, Matthew Lillard, Skeet Ulrich, Courteney Cox. Secuelas: 1997, 1999.

Sé lo que Hicisteis el Último Verano (I Know what you did Last Summer) 1997. USA. Mandalay/Neal H. Moritz/Columbia. D: Jim Gillespie. G: Kevin Williamson (Novela, Lois Duncan). R: Jennifer Love Hewitt, Sarah Michelle Gellar, Freddie Prinze jr., Ryan Philippe, Muse Watson. Secuela: 1998, Aún Sé lo que Hicisteis el Último Verano.

Secuela: El Mundo Perdido (The Lost World) 1997. USA. Universal/Amblin. D: Steven Spielberg. G: David Koepp (Novela, Michael Crichton). R: Jeff Goldblum, Julianne Moore, Pete Postlethwaite, Vince Vaughan, Vanessa Lee Chester.

Secuestrando a la Sra. Tingle (Teaching Mrs. Tingle) 1999. Konrad/Interscope Communications/Dimension. USA. D, G: Kevin Williamson. R: Helen Mirren, Katie Holmes, Jeffrey Tambor, Barri Watson, Marisa Coughlan.

Seducción Ilegal (Unlawful Entry) 1992. USA. Largo. D: Jonathan Kaplan. G: Lewis Colick. R: Kurt Russell, Ray Liotta, Madeline Stowe.

Semilla del Diablo, La (Rosemary's Baby) 1968. USA. Paramount. D, G: Roman Polanski (Novela, Ira Levin). R: Mia Farrow, John Cassavettes, Ruth Gordon, Sidney Blackmer.

Señor de los Anillos, El (Lord of the Rings) 1978. USA. D, G: Ralph Bakshi (Novelas, J.R.R. Tolkien). Película de animación.

Seven (Se7en) 1995. USA. New Line. D: David Fincher. G: Andrew Kevin Walker. R: Brad Pitt, Morgan Freeman, Gwyneth Paltrow, Kevin Spacey.

Sexto Sentido, El (Sixth Sense), 1999. USA. Spyglass/Kennedy-Marshall/Nostalgia/Hollywood Pictures. D, G: M. Night Shyamalan. R: Bruce Willis, Haley Joel Osment, Toni Colette, Olivia Williams, Trevor Morgan.

Silencio de los Corderos, El (The Silence of the Lambs) 1991. USA. Orion/Strong Heart. D: Jonathan Demme. G: Ted Tally (Novela, Thomas Harris). R: Anthony Hopkins, Jodie Foster, Scott Glenn, Ted Levine, Brooke Smith.

Simbad y el Ojo del Tigre (Simbad and the Eye of the Tiger) 1977. USA. Columbia. D: Sam Wanamaker. G: Beverley Cross. R: Patrick Wayne, Taryn Power, Margaret Whiting, Jane Seymour.

Simbad y la Princesa (7th Voyage of Simbad) 1958. USA. Morningside/Columbia. D: Nathan Juran. G: Ken Kolb. R: Kerwin Matthews, Kathryn Grant, Richard Eyer, Torin Thatcher, Alec Mango.

Sirena, La (Little Mermaid) 1989. USA. Disney. D, G: John Musker, Ron Clements (Cuento, Hans Christian Andersen). R (película de animación, voces): Rene Auberjonois, Christopher Daniel Barnes, Jodi Benson, Pat Carroll, Patti Edwards.

Sleepers, 1996. USA. Propaganda/Baltimore/Polygram Entertainment. D, G: Barry Levinson (Novela autobiográfica, Lorenzo Carcaterra). R: Jason Patric, Brad Pitt, Billy Crudup, Robert de Niro, Dustin Hoffman, Brad Renfro, Kevin Bacon.

Sleepy Hollow, 1999. USA. Mandalay/American Zoetrope/Scott Rudin/Paramount. D: Tim Burton. G: Andrew Kevin Walker (Relato, Washington Irving). R: Johnny Depp, Christina Ricci, Christopher Walken, Michael Gambon, Miranda Richardson, Casper van Dien.

Sliver (Acosada), 1993. USA. Paramount. D: Philip Noyce. G: Joe Eszterhas (Novela, Ira Levin). R: Sharon Stone, William Baldwin, Tom Berenger, Polly Walker.

Soldado Universal (Universal Soldier) 1992. USA. Carolco/IndieProd. D: Roland Emmerich. G: Richard Rothstein, Christopher Leitch, Dean Devlin. R: Jean-Claude Van Damme, Dolph Lundgren, Ally Walker, Ed O'Ross. Secuela: 1999.

Sombra de Frankenstein, La (Son of Frankenstein) 1939. USA. Universal. D: Rowland V. Lee. G: Willis Cooper. R: Basil Rathbone, Boris Karloff, Bela Lugosi, Lionel Atwill, Josephine Hutchinson.

Sombra del Diablo, La (The Devil's Own) 1997. USA. Devil's Own/Laurence Gordon/Columbia. D: Alan J. Pakula. G: David Aaron Cohen, David Patrick, Kevin Jarre. R: Harrison Ford, Brad Pitt, Margaret Colin, Ruben Blades, Treat Williams.

Sombra del Faraón, La (Russell Mulcahy's Tale of the Mummy) 1999. USA. Dimension Home Video. D: Russell Mulcahy. G: John Esposito, Russell Mulcahy. R: Jason Scott Lee, Louise Lombard, Sean Pertwee, Lysette Anthony, Michael Lerner.

Sombra del Vampiro, La (Shadow of the Vampire) 2000. USA/GB/LUX. Saturn/Delux/Metrodome/BBC/Long Shot. D: Elias Merhige. G: Steven Katz. R: Willem Dafoe, John Malkovich, Cary Elwes, Udo Kier, Catherine MacCormack.

South Park: Más Grande, más Largo y sin Cortes (South Park: Bigger, Longer and Uncut) 1999. USA. Scott Rudin/Trey Parker-Matt Stone/Paramount. D: Trey Parker. G: Trey Parker, Matt Stone, Pam Brady (Serie de Televisión, Trey Parker, Matt Stone). R (película de animación, voces): Trey Parker, Matt Stone, Mary Kay Bergman, Isaac Hayes.

Spawn, 1997. USA. Todd McFarlane Entertainment/Dippe-Goldman-Williams. D: Mark Dippé. G: Mark Dippe'. Alan McEnroy (Cómics, Todd McFarlane). R: Michael Jai White, John Leguizamo, Martin Sheen, Theresa Randle, Nicol Williamson.

Species, 1995. USA. MGM. D: Roger Donaldson. G: Dennis Feldman. R: Natasha Hendridge, Ben Kingsley, Michael Madsen, Forest Whitaker, Secuela: 1998.

Star Trek: La Película (Star Trek: The Motion Picture) 1979. USA. Paramount. D: Robert Wise. G: Harold Livingstone. R: William Shatner, Leonard Nimoy, DeForest Kelley, Stephen Collins, Persis Khambatta. Secuelas: 1982, 1984, 1986, 1989, 1991, 1993, 1996, 1998.

Stargate: Puerta a las Estrellas (Stargate) 1995. USA/FRA. Canal Plus/Centropolis/Carolco. D: Roland Emmerich. G: Roland Emmerich, Dean Devlin. R: Kurt Russell, James Spader, Jaye Davidson, Viveca Lindfors, Alexis Cruz.

Starman, 1984. USA. Columbia Delphi II. D: John Carpenter. G: Bruce A. Evans, Raynold Gideon. R: Jeff Bridges, Karen Allen, Charles Martin Smith, Richard Jeackel.

Starship Troopers (Brigadas del Espacio) 1997. USA. Touchstone/Columbia TriStar. D: Paul Verhoeven. G: Ed Neumeier (Novela, Robert Heinlein). R: Casper van Diem, Denise Richards, Dina Meyer, Jake Busey, Michael Ironside.

Stigmata, 1999. USA. FGM Entertainment/MGM. D: Rupert Weinright. G: Tom Lazarus, Rick Ramage. R: Patricia Arquette, Gabriel Byrne, Jonathan Pryce, Nia Long, Thomas Copache.

Superman: La Película (Superman I) 1978. USA. Warner/Salkind. D: Richard Donner. G: Mario Puzo, David Newman, Leslie Newman, Robert Benton (Comics, Jerry Siegel, Joel Schumacher). R: Christopher Reeve, Margot Kidder, Marlon Brando, Gene Hackman. Secuelas: 1980, 1983, 1987.

Surgió del fondo del mar (It Came from beneath the Sea) 1955. USA. Clover/Columbia. D: Robert Gordon. G: George Worthing Yates, Hal Smith. R: Kenneth Tobey, Faith Domergue, Ian Keith, Donald Curtis, Dean Maddox jr.

Suspense (The Innocents) 1961. USA. 20th Century Fox. D: Jack Clayton. G: William Archibald, Truman Capote (Novela corta, Henry James, Otra Vuelta de Tuerca). R: Deborah Kerr, Michael Redgrave, Peter Wyngarde, Megs Jenkins, Martin Stephens.

Svengali, 1931. USA. Warner. D: Archie Mayo. G: J.G. Alexander (Novela, George Du Maurier, Trilby). R: John Barrymore, Marian Marsh, Bramwell Fletcher, Donald Crisp.

Tapadera, La (The Firm) 1993. USA. Paramount/Mirage. D: Sydney Pollack. G: David Rabe, Robert Towne, David Rayfiel (Novela, John Grisham). R: Tom Cruise, Gene Hackman, Jean Tripplehorn, Hal Holbrook, Ed Harris.

Tarántula, 1955. USA. Universal. D: Jack Arnold. G: Robert M. Fresco, Martin Berkeley. R: John Agar, Mara Corday, Leo G. Carroll, Clint Eastwood.

Taxi Driver, 1976. USA. Columbia. D: Martin Scorsese. G: Paul Schrader. R: Robert de Niro, Jodie Foster, Harvey Keitel, Cybill Shepherd, Albert Brooks.

Teen Wolf: De pelo en Pecho (Teen Wolf) 1985. USA. Wolfkill/Atlantic. D: Rod Daniel. G: Joseph Loeb III, Matthew Wesiman. R: Michael J. Fox, James Hampton, Scott Paulin, Susan Ursitti. Secuela: 1987.

Teléfono Rojo: Volamos hacia Moscú (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb) 1964. USA. Columbia/Hawk. D: Stanley Kubrick. G: Stanley Kubrick, Terry Southern, Peter George (Novela, Peter George, Red Alert). R: Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden, Keenan Wynn, Slim Pickens.

Tercer Milagro, El (Third Miracle) 1999. USA. Haft/American Zoetrope/Franchise Pictures. D: Agnieszka Holland. G: John Romano, Richard Vetere (Novela, Richard Vetere). R: Ed Harris, Anne Heche, Armin Mueller-Stahl, Michael Rispoli, Charles Haid.

Terminator, 1984. USA. Hemdale. D: James Cameron. G: James Cameron, Gale Anne Hurd. R: Arnold Schwarzenegger, Linda Hamilton, Michael Biehn, Lance Henriksen.

Terminator 2: El Día del Juicio Final (Terminator 2: Judgement Day), 1991. Carolco/Pacific Western. D: James Cameron. G: James Cameron, William Wisher. R: Arnold Schwarzenegger, Linda Hamilton, Edward Furlong, Robert Patrick.

Terremoto (Earthquake) 1974. USA. Universal. D: Mark Robson. G: George Fox, Mario Puzo. R: Charlton Heston, Ava Gardner, George Kennedy, Lorne Greene, Genevieve Bujold.

Terror del más allá, El (It! The Terror from Beyond Space), 1958. USA. Vogue. D: Edward L. Cahn. G: Jerome Bixby. R: Marshall Thompson, Shawn Smith, Kim Spalding, Ann Doran.

Terror en Amityville (Amityville Horror) 1979. USA. American International. D: Stuart Rosenberg. G: Sandor Stern (Libro pseudoperiodístico, Jay Anson). R: James Brolin, Margot Kidder, Rod Steiger, Don Stroud. Secuelas: 1982, 1983, 1989, 1992, 1993, 1997.

Terror no Tiene Forma, El (The Blob) 1988. USA. TriStar. D: Chuck Russell. G: Chuck Russell, Frank Darabont. R: Kevin Dillon, Shawnee Smith, Donovan Leitch.

Tiburón (Jaws) 1975. USA. Universal. D: Steven Spielberg. G: Peter Benchley, Carl Gottlieb (Novela, Peter Benchley). R: Roy Scheider, Richard Dreyfuss, Robert Shaw, Lorraine Gary, Murray Hamilton. Secuelas: 1978, 1983, 1987.

Tienda de los Horrores, La (Little Shop of Horrors) 1960. USA. Film Group. D: Roger Corman. G: Charles B. Griffith. R: Jonathan Haze, Jackie Joseph, Mel Welles, Myrtle Vail, Jack Nicholson.

Tienda de los Horrores, La (Little Shop of Horrors) 1982. USA. Warner/Geffen. D: Frank Oz. G: Howard Ashman. R: Rick Moranis, Ellen Greene, Vincent Gardenia, Steve Martin, Jim Belushi.

Todo por un Sueño (To Die for) 1995. USA. LH/Laura Ziskins/Columbia. D: Gus van Sant. G: Buck Henry (Novela, Joyce Maynard). R: Nicole Kidman, Matt Dillon, Joaquin Phoenix, Illeana Douglas, Dan Hedaya.

Todos los Hombres del Presidente (All the President's Men) 1976. USA. Warner/Wildwood. D: Alan J. Pakula. G: William Goldman (Libro periodístico, Carl Bernstein, Bob Woodward). R: Dustin Hoffman, Robert Redford, Jack Warden, Martin Balsam, Hal Holbrook.

Tormenta Perfecta, La (The Perfect Storm) 2000. USA. Baltimore-Spring Creek/Radiant/Warner. D: Wolfgang Petersen. G: Bo Goldman, William D. Wittliff, Jennifer Flackett, Mark Levin (Libro, Sebastian Junger). R: George Clooney, Mark Wahlberg, Diane Lane, Mary Elizabeth Mastrantonio, Karen Allen.

Touch, 1997. USA. Lila Cazes/Lumiere International. D: Paul Schrader. G: Paul Schrader (Novela, Elmore Leonard). R: Skeet Ulrich, Bridget Fonda, Christopher Walken, Tom Arnold, Gina Gershon, Janeane Garofalo.

Toy Story, 1995. USA. Disney/PIXAR. D: John Lasseter. G: Joss Whedon, Andrew Stanton, Joel Cohen, Alex Sokolow. R: (película de animación, voces): Tom Hanks, Tim Allen, Don Rickles, Jim Varney, Wallace Shawn. Secuela: 1999.

Tron, 1982. USA. Disney. D, G: Steven Lisberger. R: Jeff Bridges, Bruce Boxleitner, David Warner, Cindy Morgan.

Truly, Madly, Deeply, 1991. GB. BBC Films. D, G: Anthony Minghella. R: Alan Rickman, Juliet Stevenson, Bill Paterson, Michael Maloney, Jenny Howe.

Twister, 1996. Amblin/Universal/Warner. USA: D: Jan de Bont. G: Michael Crichton, Anne-Marie Martin. R: Helen Hunt, Bill Paxton, Cary Elwes, Jami Gertz, Lois Smith.

Última Seducción, La (The Last Seduction) 1994. USA. ITC. D: John Dahl. G: Steve Barancik. R: Linda Fiorentino, Bill Pullman, Peter Berg, J.T. Walsh, Bill Nunn.

Ultimátmum a la Tierra (The Day the Earth Stood Still) 1951. USA. 20th Century Fox. D: Robert Wise. G: Edmund H. North (Relato, Harry Bates, 'El Amo ha Muerto'). R: Michael Rennie, Patricia Neal, Hugh Marlowe, Sam Jaffe, Billy Gray.

Último Escalón, El (A Stir of Echoes) 1999. USA. Hofflund/Polone/Artisan Entertainment. D, G: David Koepp (Novela, Richard Matheson). R: Kevin Bacon, Illeana Douglas, Kevin Dunn, Zachary David Cope, Kathryn Erbe.

Último Hombre sobre la Tierra, El (The Last Man on Earth) 1964. USA/ITA. La Regina/Associated Producers. D: Ubaldo Ragona, Sidney Salkow. G: William P. Leicester, Logan Swanson. R: Vincent Price, Franca Bettoja, Emma Danieli, Giacomo Rossi-Stuart.

Último Hombre Vivo, El (The Omega Man) 1971. USA. Warner. D: Boris Segal. G: John William Corrington, Joyce H. Corrington (Novela corta, Richard Matheson, Soy Leyenda). R: Charlton Heston, Anthony Zerbe, Rosalind Cash, Paul Koslo, Lincoln Kilpatrick.

Uno de los Nuestros (Goodfellas) 1990. USA. Warner. D: Martin Scorsese. G: Nicholas Pileggi, Martin Scorsese (Novela, Nicholas Pileggi, Wiseguy). R: Robert de Niro, Ray Liotta, Joe Pesci, Lorraine Bracco, Paul Sorvino.

Uno, Dos, Tres... Splash! (Splash!) 1984. USA. Touchstone. D: Ron Howard. G: Lowell Ganza, Babaloo Mandel, Bruce Jay Friedman. R: Tom Hanks, Daryl Hannah, John Candy, Eugene Levy, Dody Goodman.

Vampire Lovers, The, 1970. USA/GB. American International/Hammer. D: Roy Ward Baker. G: Tudor Gates (Relato largo, Joseph Sheridan Le Fanu, 'Carmilla'). R: Ingrid Pitt, Pipa Steel, Madeleine Smith, Peter Cushing, Dawn Adams.

Vampiros de John Carpenter (John Carpenter's Vampires) 1998. USA. Spooky Tooth/Storm King/Largo Entertainment. D: John Carpenter. G: Don Jakoby (Novela, John Steakley, Vampire\$). R: James Woods, Shery Lee, Daniel Baldwin, Maximiliam Schell, Thomas Ian Griffith.

Vampiro Suelto en Brooklyn, Un (Vampire in Brooklyn) 1995. USA. Eddy Murphy/Paramount. D: Wes Craven. G: Charles Murphy, Christopher Parker, Michael Lucker. R: Eddy Murphy, Angela Bassett, Allen Payne, Kadeem Hardison, John Witherspoon.

Vampyr, La Bruja Vampiro (Vampyr) 1932. FRA/ALE. Dreyer/Tobis/Klangfilm. D: Carl-Theodor Dreyer. G: Carl-Theodor Dreyer, Christen Jul (Relato largo, Joseph Sheridan Le Fanu, 'Carmilla'). R: Julien West, Henriette Gerard, Jan Hieronimko, Maurice Schutz, Rena Mandel.

Veinte Mil Leguas de Viaje Submarino (20,000 Leagues under the Sea) 1954. USA. Disney. D: Richard Fleischer. G: Earl Fenton (Novela, Julio Verne). R: James Mason, Kirk Douglas, Paul Lukas, Peter Lorre, Robert J. Wilke.

Vencedores o Vencidos: El Juicio de Nuremberg (Judgement at Nuremberg) 1961. USA. United Artists. D: Stanley Kramer. G: Abby Mann (Guion de Televisión propio). R: Spencer Tracy, Burt Lancaster, Richard Widmark, Marlene Dietrich, Maximilian Schell.

Verano de Corrupción (Apt Pupil) 1998. USA/FRA. Bad Hat Harry/Phoenix/TriStar. D: Bryan Singer. G: Brandon Boyce (Novela corta, Stephen King). R: Brad Renfro, Ian McKellen, Elias Koteas, David Schwimmer, Bruce Davidson.

Viaje Alucinante al Fondo de la Mente (Altered States) 1980. USA. Warner. D: Ken Russell. G: Paddy Chayevsky (Novela propia). R: William Hurt, Blair Brown, Bob Balaban, Charles Haid, Drew Barrymore.

Vida y Amores de una Diablesa (She-Devil) 1989. USA. Orion. D: Susan Seidelman. G: Barry Strugatz, Mark R. Burns (Novela, Fay Weldon). R: Roseanne, Meryl Streep, De Begeley jr., Linda Hunt, Sylvia Miles.

Viernes 13 (Friday the 13th) 1980. USA. Cunningham. D: Sean Cunningham. G: Victor Miller. R: Betsy Palmer, Adrienne King, Harry Crosby, Kevin Bacon, Laurie Bartram. Secuelas: 1981, 1982, 1984, 1985, 1986, 1988, 1989, 1993, 2000.

Vigilante Nocturno, El (Nightwatch) 1998. USA. Dimension. D: Ole Bornedal. G: Ole Bornedal, Steven Soderbergh (Guión original, Ole Bornedal, Nattevagten). R: Ewan McGregor, Nick Nolte, Patricia Arquette, Josh Brolin, Lauren Graham.

Virtuosity, 1995. USA. Paramount. D: Brett Leonard. G: Eric Bernt. R: Denzel Wahsington, Russell Crowe, Kelly Lynch, Stephen Spinella, William Forsythe.

Virus, 1999. USA. Universal D: John Bruno. G: Chuck Pfarrer (Comics propios para Dark Horse). R: Jamie Lee Curtis, William Baldwin, Donald Sutherland, Joanna Pacula, Marsha Bell.

Volcano, 1997. USA. 20th Century Fox. D: Mick Jackson. G: Jerome Armstrong, Billy Ray. R: Tommy Lee Jones, Anne Heche, Gaby Hoffman, Don Cheadley, Keith David.

Warlock, el Brujo (Warlock) 1989. USA. D: Steve Miner. G: David Twohy. R: Julian Sands, Lori Singer, Richard E. Grant, Kevin O'Brien, Richard Kuse. Secuelas: 1993, 1999.

Waterworld, 1995. USA. Universal. D: Kevin Reynolds. G: David Twohy, Peter Rader, Joss Whedon. R: Kevin Kostner, Jeanne Tripplehorn, Dennis Hopper, Tina Marjorino, Michael Jeter.

Wild Wild West, 1999. Sonnenfeld/Peters/Warner. USA. D: Barry Sonnenfeld. G: Brent Maddock, Steve Wilson, Jeffrey Price, Peter S. Seaman, Jim Thomas, John Thomas (Serie de televisión, 'Jim West'). R: Will Smith, Kevin Kline, Kenneth Branagh, Salma Hayek, Musetta Vander.

Willow, 1988. USA. Lucasfilms. D: Ron Howard. G: Bob Dolman. R: Val Kilmer, Joanne Whalley, Warwick Davies, Patricia Hayes, Jean Marsh.

Wishmaster, 1997. USA. Pierre David/LIVE Entertainment. D: Robert Kurtzman. G: Peter Atkins. R: Tammy Lauren, Andrew Divoff, Tony Todd, Kane Hodder, Robert Englund. Secuela: 1999.

X-Men, 2000. USA. Marvel Entertainment/Donner's Company/Bad Hat Harry/ 20th Century Fox. D: Bryan Singer. G: David Hayter (Comics, Marvel). R: Hugh Jackman, Patrick Stewart, Ian McKellen, Famke Janssen, Halle Berry.

Zona Muerta, La (The Dead Zone) 1983. USA. De Laurentiis. D: David Cronenberg. G: Jeffrey Boahm (Novela, Stephen King). R: Christopher Walken, Martin Sheen, Brooke Adams, Tom Skerritt, Anthony Zerbe.

PARA SEGUIR LEYENDO

Aldiss, Brian. *Billion Year Spree*. London: Corgi, 1973.

Alonso, Fernando. *Historia del terror a través del cine*. Barcelona: F. Imideal, 1998.

Auerbach, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1995.

Ballesteros González, Antonio. *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

Ballesteros González, Antonio. *Vampire Chronicle: Historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*. Zaragoza: unaLuna Ediciones, 2000.

Banús, Teresa; Abadía, Miguel & Banús, María Jesús. *Star Trek: treinta años de aventura*. Madrid: Alberto Santos, 1996.

Baring, Anne & Cashford, Jules. *The Myth of the Goddess: Evolution of an Image*. Harmondsworth: Penguin-Arkana, 1993.

Bassa, Joan; Freixas, Ramón. *El cine de ciencia ficción: una aproximación*. Barcelona: Paidós, 1997.

Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los Cuentos de Hadas* (1978). Silvia Furió, traductora. Barcelona: Editorial Crítica, 1997.

Bloom, Clive (ed.) *Gothic Horror: A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*. St Martin Press, 1998.

Bogdan, Robert. *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1988.

Bradley, Doug. *Monstruos Sagrados: Grandes Actores y sus Caracterizaciones en la Historia del Cine de Terror*. Eusebio R. Arias, traductor. Madrid: Nuer Ediciones, 1998.

Busquets, Antonio. *Stephen King, el rey: un universo de terror*. Valencia: Editorial La Máscara, 1997.

Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror; or Paradoxes of the Heart*. New York & London: Routledge, 1990.

Clover, Carol J. *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. London: BFI Publishing, 1992 (1993).

Clute, John, et. al. *Enciclopedia de la ciencia ficción*. Rafael Marín Trechera, traductor. Barcelona: Ediciones B, 1996.

Cortés, José Miguel G. *Orden y Caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997.

Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London & New York: Routledge, 1993.

Díaz, Lorenzo F. *Diccionario de superhéroes*. Barcelona: Ediciones Glenat, 1996.

Díaz, Lorenzo F. *Aliens*. Madrid: Alberto Santos, 1998.

Díaz, Lorenzo F. *Terminator*. Madrid: Alberto Santos, 1999.

Dijkstra, Bram. *Idolos de Perversidad: La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Vicente Campos González, traductor. Barcelona: Círculo de Lectores, 1994.

Dijkstra, Bram. *Evil Sisters: The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood*. New York: Alfred Knopf, 1996.

Dika, Vera. *Games of Terror: Halloween, Friday the 13th and the Films of the Stalker Cycle*. London & Toronto: Associated University Press, 1990.

España, Ramón de; Sánchez Martí, Sergi; Sanchez Navarro, Jordi. *La biblia trekkie*. Barcelona: Ediciones Glenat, 1995.

Fernández López, Félix César. *Libro de las maravillas y los monstruos*. León: Enrique Martínez Fidalgo, 1988.

Ferreras Savoye, Daniel. *Lo fantástico en la literatura y en el cine: de Edgar Poe a Freddy Kruger*. Madrid: Ediciones Vosa, 1995.

Friedman, John Block. *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press, 1981.

Gelder, Ken. *Reading the Vampire*. London & New York: Routledge, 1994.

Gerson, Kathleen. *No Man's Land: Men's Changing Commitments to Family and Work*. New York: BasicBooks (HarperCollins), 1993.

Gómez-Alonso, Juan. *Los vampiros a la luz de la medicina*. Vigo: Neuropress, 1995.

Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technologies of Monsters*. Durham: Duke University, 1996.

Hutchings, Peter. *Hammer and Beyond: The British Horror Film*. Manchester & New York: Manchester University Press, 1993.

Izzi, Massimo. *Diccionario ilustrado de los monstruos: ángeles diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*. Marcel·lí Salat, Borja Folch, traductores. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor, 1996.

Jiménez, J. *Cuerpo y tiempo: La imagen de la metamorfosis*. Barcelona: Destino, 1993.

Kappler, Claude. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Julio Rodríguez Puértolas, traductor. Tres Cantos: Ediciones Akal, 1986.

King, Stephen. *La danza de la muerte*. Eduardo Golligorsky, traductor. Barcelona: Plaza & Janés, 1990.

Latorre Fortuño, José María. *Cine fantástico*. Barcelona: Dirigido por..., 1990.

Leutrat, Jean-Louis. *Vida de fantasmas: Lo fantástico en el cine*. María José Ferris Carrillo, traductora. Valencia: Ediciones de la Mirada, 1999.

Losilla, Carlos. *El cine de terror: Una introducción*. Barcelona: Paidós, 1993.

Martín Alegre, Sara. 'More Human than Human': *Aspects of Monstrosity in the Films and Novels in English of the 1980s and Early 1990s*. Tesis doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1996. <http://www.tdx.cat/handle/10803/4915>

Molina-Foix, Vicente (ed.) *Los hombres-lobo*. Madrid: Siruela, 1993.

Palacios, Jesús. *Goremanía: la guía definitiva del cine gore*. Madrid: Alberto Santos, 1995.

Palacios, Jesús; Savater, Fernando. *Goremanía 2*. Madrid: Alberto Santos, 1999.

Paré, Ambroise. *Monstruos y prodigios*. Ignacio Malaxecheverría, traductor. Madrid: Ediciones Siruela, 1993.

Pedraza, Pilar. *La Bella, enigma y pesadilla*. Barcelona: Tusquets, 1991.

Petoia, Erberto. *Vampiros y hombres lobo: orígenes y leyendas desde la antigüedad hasta nuestros días*. Alejandro Pérez, traductor. Barcelona: Círculo de Lectores, 1995.

Pont, Jaume, (ed.) *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Lleida: Universidad de Lleida, 1999.

Prawer, S.S. *Caligari's Children: The Film as Tale of Terror*. Oxford: Oxford University Press, 1980.

Punter, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London & New York: Longman, 1995. 2 volúmenes.

Punter, David (ed.) *A Companion to the Gothic*. London: Blackwell, 2000.

Ruppertsberg, Hugh. "The Alien Messiah" en Annette Kuhn (ed.), *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. London & New York: Verso, 1990: 32-38.

Sala, Ángel. *Godzilla y compañía*. Barcelona: Ediciones Glenat, 1998.

Schelde, Per. *Androids, Humanoids and other Science Fiction Monsters*. New York: New York University Press, 1993.

Skal, David. *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. London: Plexus, 1993.

Sullivan, Jack (ed.). *The Penguin Encyclopedia of Horror and the Supernatural*. Westford, Mass.: The Viking Press, Inc. and Harmondsworth: Penguin, 1986.

Timpone, Anthony. *Men, Make-up and Monsters*. New York: St. Martin's Griffin Press, 1996.

Tolkien, J. R. R. *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*. Eduardo Segura, traductor, revisión de Ana Quijada. Barcelona: Ediciones Minotauro, 1998.

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1988.

Tudor, Andrew. *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. London: Basil Blackwell, 1989.

NOTA: Este es el texto previamente publicado por la editorial Alberto Santos/Imágica (Madrid, 2000, ISBN (13): 978-84-95070-33-3; ISBN (10): 84-95070-33-2), también publicado como *Monstruos en el cine* (2010, ISBN 13: 978-84-15238-13-3). Los derechos de reproducción del texto y su copyright exclusivo corresponden a la autora. No se permite su reproducción parcial ni total, excepto citas breves referenciadas en trabajos académicos. La venta del libro en papel le ha sido expresamente prohibida al editor por incumplimiento de contrato.



Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

You are free: to Share — to copy, distribute and transmit the work

Under the following conditions:

Attribution — You must attribute the work in the manner specified by the author or licensor (but not in any way that suggests that they endorse you or your use of the work).

Noncommercial — You may not use this work for commercial purposes.

No Derivative Works — You may not alter, transform, or build upon this work.

Notice — For any reuse or distribution, you must make clear to others the license terms of this work.