

pantallas del mundo entero». ¿Están seguros los autores de este texto que en las pantallas «del mundo entero» lo que priva es el cine de terror? ¿O se limitan, para decir esto, a ver por encima algunas de las coproducciones hispano-italianas de estos dos últimos años?

«Jamás se ha visto en las pantallas la sorpresa y emoción que provoca ante los públicos la presencia de un cadáver». ¿Se dice esto en serio? ¿Es que se olvidan los títulos que forman los «estrenos» de la semana? ¿Es que esas películas muertas y requetemuertas (excepción hecha a la de los Hermanos Marx) no son tan cadáveres como «Las diabólicas»?

Lo que no dice la publicidad es, curiosamente, el año de producción de la película. Lo que no dice es que, después de 1956 (año en cuestión), el señor Clouzot dirigió otras películas, como «La prisionera», por ejemplo, que nunca nos llegó. O «Hotu», que no ha visto nadie. Lo que no dice la publicidad es que, después de «Las diabólicas», aburrido suspense con final insólito en su día, película astuta y correctamente realizada, pero que nunca importó nada a una mínimamente seria concepción del cine de interés, que después de «Las diabólicas» se han hecho muchísimas versiones parecidas de ese «final estremecedor», y que el ambiente sórdido y tortuoso sin música que inteligentemente plasma en sus imágenes es hoy bastante insuficiente para justificar una tan careada reposición. ■ DIEGO GALAN.

Un mito cerrado en sí mismo

Coincidiendo con el ciclo dedicado a Drácula, por la Segunda Cadena de TVE, se ha estrenado en Madrid —con siete años de retraso— *Drácula, príncipe de las tinieblas* («Dracula, prince of darkness»), 1965, de Terence Fisher. Ello permite una aproximación global a este mito del terror, perfectamente definido a lo largo

de una extensa filmografía, que ha encontrado en norteamericanos e ingleses sus mejores cultivadores.

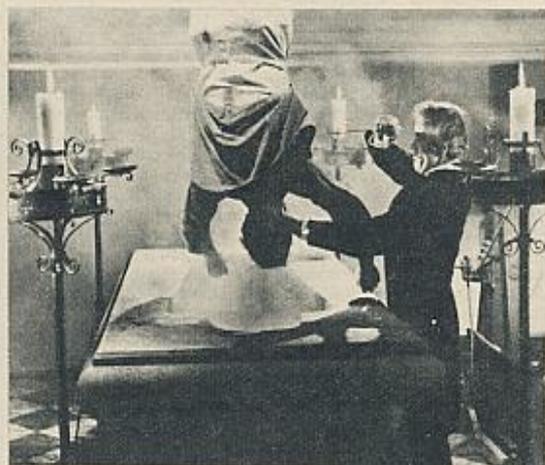
Es la precisa caracterización del personaje del conde Drácula, el primer obstáculo a la hora de abordar un film que pretenda ser algo más que una mera repetición de los anteriores. A diferencia de otros tipos clásicos de la literatura o el cine de terror (un Frankenstein o un Hombre Lobo, por ejemplo), susceptibles de mayores variantes o de una profundización en campos tan distintos como la sociología o la patología, el de este aristócrata vampiro se cierra enormemente sobre su propia configuración mítica, sin dejar apenas resquicio para que sean aportados nuevos datos sobre él. Cualquier intento renovador caerá así en la heterodoxia o en la parodia, porque los límites del personaje son muy estrechos, a no ser que simplemente se le tome como punto de partida para una creación ya más abierta y personal.

Téngase en cuenta que estoy hablando de Drácula y no de los vampiros, del complejo y apasionante fenómeno del vampirismo, que por su carácter genérico y apenas definidor, si admite una facilidad de maniobra dentro de él. La figura de nuestro conde se reduce, en último término, a un ceremonial compuesto de pocas y estrictas reglas que es obligado respetar. En su observación se puede ser serio o frívolo, meticuloso o innovador, pero moviéndose siempre dentro de un juego cuyas normas son muy claras y coercitivas. En todo cuanto es susceptible de definir a un personaje (cómo vive, qué es lo que quiere y por qué, cuál es su entorno, con qué otros seres se relaciona, en qué consiste su respuesta al triángulo sexo-podermuerte), las cartas están marcadas, no puede haber sorpresas tras haber barajado. A lo sumo, mínimas combinaciones que en nada alteran el resultado final. Triple obstáculo para el autor que aborde el mito: Primero, el hecho de contar con un personaje prácticamente inalterable, al que tiene que aceptar en blo-

que; segundo, dicho personaje obliga a emplear una estructura narrativa ya dada, que permita seguir paso a paso su típico funcionamiento; tercero, el público ya sabe lo que va a pasar, por lo que resultará muy difícil sorprenderle al tener que contar, como punto de partida, con los dos condicionamientos anteriores.

Como respuesta a todo ello, Terence Fisher (Londres, 1904) ofrece un trabajo creativo que yo caracterizaría con una palabra: seriedad. Que se extiende en «Drácula, príncipe de las ti-

Tras una excesivamente larga introducción, que ocupa el cincuenta por ciento de la película, «Dracula, prince of darkness» se sintetiza en dos momentos privilegiados: la resurrección del conde a partir de sus cenizas (los títulos de crédito del film incluyen la secuencia final de «Horror of Dracula», en que éste quedaba reducido a polvo tras la acción del doctor Van Helsing), mezcladas con la sangre de un turista inglés, asesinado por el fiel mayordomo Klove. Y la inversión del método vampírico-eróti-



«Drácula, príncipe de las tinieblas» («Dracula, prince of darkness»), 1965, de Terence Fisher.

nieblas» a todos los demás miembros del equipo de la productora Hammer, con mención especial para el estúpido Christopher Lee, y excepción hecha del músico James Bernard, capaz de arruinar varios momentos del film. Gracias a esta labor concienzuda, se llega a mostrar esa «soledad del Mal», esa «gran tristeza del personaje» de que hablaba Lee hace unos años refiriéndose a Drácula. Ser patético, en lucha continua por su supervivencia y por alcanzar un placer que casi siempre le es arrebatado, con la amenaza incesante de una persecución destructiva motivada por su excepcionalidad, en esta ocasión el vampiro ni siquiera habla; en ningún momento puede hacerse pasar por una criatura «normal», cada vez más encerrado en su mundo particular.

co utilizado habitualmente: tras hipnotizar a la mujer que le va a servir de alimento y de placer, Drácula araña su propio pecho y le da a ella a beber de su sangre, como acto previo a su ataque. Secuencias ambas susceptibles muy fácilmente de caer en el ridículo y que sólo esa seriedad de que hablábamos antes (traducida por Fisher en un inteligente sentido de la planificación, y por Lee en una entrega y comprensión del personaje) consigue hacer creíbles e incluso antológicas cara al mito.

Ahora que el cine español se dispone a abordar masivamente los temas de terror, yo sólo pediría una profesionalidad y un respeto semejantes a los que han caracterizado las producciones de la Hammer Film. Por peticiones utópicas, que e no falte... ■ FERNANDO LARA.

TEATRO

Dos obras de José Ricardo Morales

Ya hace algún tiempo, con ocasión de la publicación de un volumen con varias de sus obras, hablamos en TRIUNFO de la personalidad de José Ricardo Morales, español, nacido en Valencia, exiliado en el 39, con nacionalidad chilena desde 1962. Ahora, después de una espera injustificadamente larga, un nuevo grupo, el grupo Ercilla, ha estrenado al fin dos de sus obras cortas, a mi modo de ver excelentes: «La adaptación al medio» y «Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder».

Lo primero que a uno se le ocurre al considerar el interés de la obra de Morales y la escasa atención que le han prestado nuestros grupos independientes, es que el exilio comporta rupturas de una profundidad insospechada. Al fin y al cabo, Morales escribe en castellano, y su dramaturgia maneja materiales totalmente derivados de nuestra guerra civil y del subsiguiente exilio de muchos vencidos. Pensar que, desde el 39, el mundo cultural del exilio y el mundo cultural del interior se han desentendido entre sí, hasta llegar a este doloroso momento del reencuentro —ahí está «La gallina ciega», el último y patético testimonio de Max Aub—, nos remite a la crueldad del trastierno, a la dolorosa «eficacia» de la separación.

Las dos obras de Morales las ha presentado el grupo Ercilla, dirigido por Montserrat Julió, una actriz que trabajó varios años en Chile y que conoce muy bien la obra y la personalidad de Morales. Es interesante recoger el hecho de que Jorge Díaz, el autor chileno residente en España, fue uno de los colaboradores de Montserrat Julió.

Digamos ya, que tanto «La adaptación al medio» como