

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
BARBARA STEELE. DIABLESA A SU PESAR

Autor/es:
Juan Antonio Molina Foix

Citar como:
Juan Antonio Molina Foix (1997). BARBARA STEELE. DIABLESA A SU PESAR.
Nosferatu. Revista de cine. (23).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41012>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:





La máscara del demonio

Un tresillo del hotel María Cristina fue testigo mudo del irrepentible acontecimiento. Corría el verano de 1965 y Barbara Steele era la gran atracción del XIII Festival de Cine de San Sebastián. Al menos para mí y un reducido grupo de críticos franceses y españoles, que no perdimos la ocasión de contemplar de cerca, admirar e incluso charlar con la por aquel entonces reina indiscutible del cine de terror mundial. Hasta llegamos a organizar un "coloquio sobre monstruos", a celebrar en el vestíbulo del hotel, en el que Barbara iba a representar el rol supremo de Bella enfrentada a las acuciantes bestias que la rodeaban. Desgraciadamente ella no estaba por la labor y nos dejó con un palmo de narices: aborrecía el género que la había encumbrado y, gracias a su episódica participación en *Ocho y medio* (*Otto e mezzo*, 1963) de Fellini y su pos-

Barbara Steele

Diabla a su pesar

Juan Antonio Molina Foix

terior aclimatación en Italia. esperaba poderlo abandonar definitivamente.

Por aquel entonces yo había visto solamente **El péndulo de la muerte** (*The Pit and the Pendulum*, 1962) y **La máscara del demonio** (*La Maschera del demonio*, 1960), pero desconocía sus dos filmes con Freda, que la habían confirmado como la única estrella femenina capaz de abrirse camino en el Olimpo del cine de terror, invariablemente acaparado por personajes masculinos. Recordaba perfectamente su breve pero estimulante aparición en el film de Corman (aunque figura en tercer lugar en el reparto y con el mismo tamaño de letras que Vincent Price) y su doble papel protagonista en la obra maestra de Bava. En ambos filmes estaba ya en esencia el personaje con el que la iban a encasillar para el resto de su carrera: el bello y socarrón monstruo de venganza, que no duda en cebarse desconsideradamente con sus víctimas, o en envilecerse si ha menester, pero que tampoco le hace ascos a ser vilipendiada, maltratada, desfigurada, quemada o incluso enterrada viva, dando a entender una extraña complicidad secreta con sus torturadores. O sea, el demonio tentador a quien la certeza de hacer el mal llena de una exaltación casi contagiosa, frente a la sensible, pasiva y un poco infantil "doncella perseguida" de las novelas góticas, que parecen concebir el dolor como parte integrante de la voluptuosidad. En fin, Justine y Juliette en un mismo personaje.

En **El péndulo de la muerte** ambas facetas coincidían de manera ejemplar: la bella y gentil inglesa casada con un atormentado aristócrata español, hijo de un Gran Inquisidor, sentía una extraña fascinación por la cámara de tortura de su suegro, pero todo formaba parte de un diabólico plan para deshacerse de su molesto marido,

lo cual no era óbice para que al final no se privase de las delicias del suplicio de ser efectivamente enterrada en vida, castigo que culmina en una especie de orgasmo emocional. La imagen de sus ojos desorbitados mirándonos mudos desde su encierro sirve de contrapunto perfecto a la cita de Poe con que concluye el film: "*La agonía de mi alma halló expresión en un prolongado y último grito de desesperación*". Por contra, en **La máscara del demonio** ambos personajes aparecían cuidadosamente desdoblados. Por un lado, la altiva y depravada princesa moldava Ada, suma sacerdotisa de un culto satánico, condenada a la hoguera por su hermano el Inquisidor General bajo la acusación de brujería y adulterio con un siervo suyo. Por el otro, su descendiente y vivo retrato, la virginal princesa Katia, cuya destrucción persigue aquélla dos siglos después, al ser resucitada accidentalmente por la sangre de alguien que viola su cripta. El momento cumbre en que Ada vampiriza a Katia para rejuvenecerse, mientras el enamorado de ésta se desespera al no distinguir cuál es cuál, expresa bien explícitamente los tormentos de la sexualidad culpable, que nos reserva una amenaza todavía peor: la posible fusión de ambas facetas (la virgen y la arpía) en un mismo personaje.

Vestida informalmente con vaqueros (huyendo del obligado color negro que invariablemente luce en sus películas), nadie hubiera dicho que se trataba de la misma Barbara Steele cuya sola presencia bastaba para poner en funcionamiento las perversas aunque gratas fantasías que forman la materia prima del género de terror. Yo la escuchaba sin perder ripio, embelesado, sintiéndome intimidado, lo confieso, ante aquella mujer cautivadora y arrogante, excepcionalmente bella, de andares felinos, manos grandes y piernas demasiado largas, cuya

sonrisa juguetona, en complicidad con aquella glauca mirada decadente, dominaba toda la escena. Ya que no quería hablar de sus monstruos de la pantalla, logré al menos sonsacarle algo acerca de sus orígenes y proyectos. Nacida el mismo día que Fellini (aunque de otro año, me insistió ingenuamente: 1937) en una familia irlandesa obligada a emigrar a Inglaterra, el teatro le había interesado desde niña. Había seguido sendos cursos de interpretación en la famosa escuela progresista de Summerhill, así como en la London School of Dramatic Art, llegando a interpretar el papel principal de la *Salomé* de Oscar Wilde, así como la bruja de *Bell, Book and Candle* (papel que Kim Novak llevaría luego al cine), en una de cuyas representaciones llamó la atención de un agente de la Rank, que le ofreció un contrato. Sin embargo, la entonces poderosa firma inglesa no supo qué hacer con ella. Como todavía no había cumplido veinte años la utilizó en episódicos papeles juveniles en películas de escasa importancia -**Bachiller de corazones**, (*Bachelor of Hearts*, 1958), **39 escalones** (*The 39 Steps*, 1959), **Las pícaras doncellas** (*Upstairs and Downstairs*, 1959) o **Crimen al atardecer** (*Sapphire*, 1959)- y no vaciló en cederla a Bava, hasta que finalmente vendió su contrato a la Fox. Sin embargo, Hollywood tampoco supo comprenderla. Sólo el independiente Corman pareció adivinar sus posibilidades, por lo que Barbara regresó a Europa, siendo reclamada de inmediato por Cinecittà.

Siguiendo los consejos de su otrora operador Bava, Riccardo Freda le confió las dos protagonistas de sus celebradas **L'orrible segreto del dottore Hichcock** (1962) y **Lo spettro** (1963), verdaderos monumentos a la necrofilia, tan perversos y fascinantes como los mejores cuentos de Poe. Si en el primero Barbara tiene un papel de víctima, atrapada por el *amour*

fou que liga a su marido con su fallecida esposa anterior, a quien intenta revivir con la sangre de aquélla, en el segundo es la típica *femme fatale*, una perversa esposa cuyo desenfreno y ambición la llevan a planear la muerte de su marido en complicidad con su amante, a quien, al creer que le está traicionando, no dudará en desfigurar con una navaja barbera y luego prender fuego tras rociarle de petróleo. El final de este delirante y demencial film, pleno de romanticismo del más negro, es como una culminación de trabajos anteriores de la actriz: descubierto su plan, el marido la obliga a ingerir una pócima anestésica que la paraliza completamente, pero, tras desembarazarse éste de su cómplice, ingiere por error un whisky que su mujer había envenenado previamente y muere entre atroces sufrimientos ante la mirada complaciente de Barbara, con el rostro descompuesto por una mueca de gozo macabro.

Su aventura italiana pareció iluminarse cuando Fellini le ofreció en *Ocho y medio* el papel de la joven "amiguita", con ambiciones artísticas, de un productor cincuentón (padre de una compañera de clase). Barbara se quejaba amargamente de los cortes en el montaje, que redujeron considerablemente su actuación. Pero lo cierto es que su periplo por el cine europeo tratando de esquivar el género terrorífico no dio resultado: de las varias películas que rodó en Francia e Italia sólo cabe destacar su desnudo en una bañera en la inconsistente *La hora del amor* (*L'ore dell'amore*, 1963). En San Sebastián todavía se sentía optimista en su empeño por dejar de ser la diablesa que tanto nos gustaba. Pero el tiempo no le dio la razón. Se vio obligada a seguir en la senda trillada del peor cine italiano de género, y aunque siguió intentando liberarse de él -mientras en *El joven Törless* (*Der Junge Törless*, 1966) ha-



La máscara del demonio

cia de prostituta que inicia al sexo al reprimido estudiante que protagoniza el film, en *La Armada Brancaleone* (*L'Armata Brancaleone*, 1966) era una princesa bizantina que disfruta flagelando o dejándose flagelar-, seis nuevas incursiones en el género, en tres de las cuales repitió su doble rol y en una su escena de baño, acabaron por convertirla en la figura más emblemática y característica del cine de terror de los años sesenta. Con *La maldición del altar rojo* (*Curse of the Crimson Altar*, 1968) regresó al cine inglés, que curiosamente la había ignorado durante los mejores años de ambos. Pero no fue la Hammer (ciertamente ella no encajaba en su cine) la responsable, sino otra pequeña firma independiente. Pese a compartir la cabecera del reparto con los míticos Boris Karloff y Christopher Lee, el film, basado muy libremente en un relato de Lovecraft, no aportó nada nuevo a su imagen, y una vez más Barbara hace de bruja quemada en la hoguera.

A finales de los sesenta, tras su aparición desnuda en *Playmen* (que provocó el secuestro de la revista), Barbara se casó con el guionista James Poe y se fue a vivir a Los Angeles, dejando momentáneamente el cine para dedicarse a escribir, haciendo así realidad el viejo sueño del que tanto habló en San Sebastián sin que nadie la tomara demasiado en se-

rio. Hasta la fecha desconozco si llegó a terminar y logró publicar su legendaria novela autobiográfica *London Is A Town Called Liza*. Lo único cierto es que a mediados de los setenta volvió inesperadamente a las pantallas en papeles secundarios meramente testimoniales, alternando el terror -*Vinieron de dentro de...* (*The Parasite Murders*, 1974), *Piraña* (*Piranha*, 1978) o *Silent Scream* (1979)- con otros géneros: *La cárcel caliente* (*Caged Heat*, 1974), película de ambiente carcelario, donde Barbara aparece en silla de ruedas, o *La pequeña* (*Pretty Baby*, 1977), donde hace de prostituta feliz en un burdel de Nueva Orleans. Esta *rentreé* no le impidió proseguir con su empeño de escribir, orientado ahora al cine: hizo informes de lectura para la Paramount y la Metro y, a las órdenes de Dan Curtis, llegó a convertirse en productora de series televisivas como *Winds of War* (1983), apareciendo en otra, *Dark Shadows* (1991), dando vida curiosamente a una doctora que inventa un suero capaz de curar el vampirismo. ¿Catarsis? Puede ser. Próxima a cumplir sesenta años, Barbara no se resigna a dejar de ser la inglesita con desparpajo y pretensiones intelectuales que Fellini viera en su película con toda seguridad más imperecedera.