

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Hammer Films: una herencia de miedo

Autor/es:
Molina Foix, Juan Antonio

Citar como:
Molina Foix, JA. (1991). Hammer Films: una herencia de miedo. Nosferatu.
Revista de cine. (6):4-21.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/43305>

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.

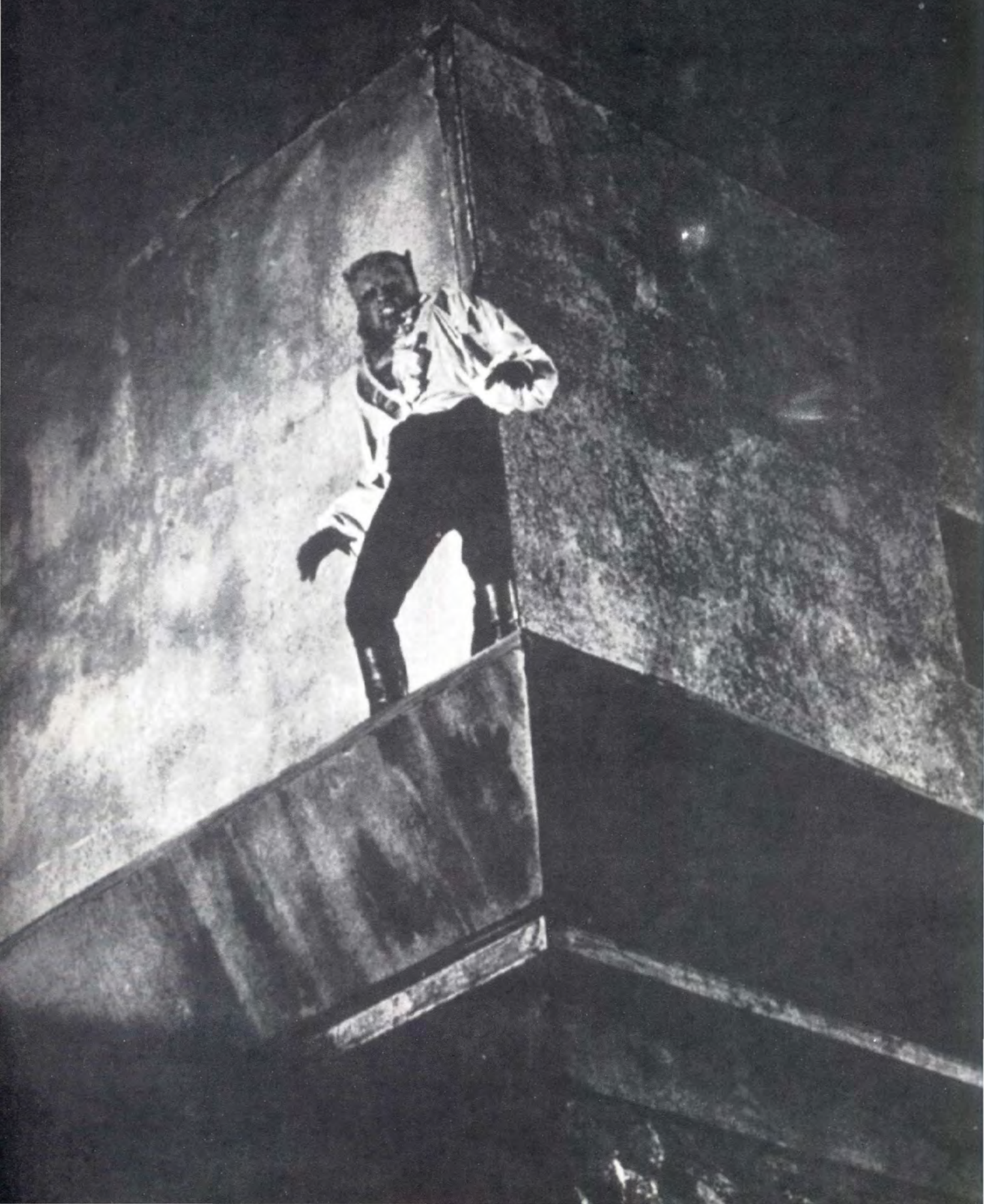
Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

**Hammer Films: una
herencia de miedo**

Juan Antonio MOLINA FOIX





Michael Carreras, "el" productor de la Hammer.

Pese al innegable origen (literario) británico de los grandes mitos clásicos del cine de terror (Frankenstein, Drácula, Jekyll & Hyde, la Momia, el Hombre Invisible, el Dr. Moreau, etc.), así como de la mayoría de sus más conocidos intérpretes o creadores (Boris Karloff, James Whale, Charles Laughton, Claude Rains, Basil Rathbone, Lionel Atwill, George Zucco, Colin Clive, Ernest Thesiger, Leslie Banks, Elsa Lanchester, etc.), la cinematografía del Reino Unido apenas se había interesado por dicho género hasta mediados los años cincuenta. Ni siquiera el regreso momentáneo de Karloff a su patria para rodar en 1933 **El resucitado (The Ghoul)**, primer film "de horror" inglés a la manera de Hollywood, y en 1936 **El hombre que trocó su mente (The Man Who Changed his Mind)**, logró cambiar sustancialmente el panorama. Excepciones como **The Tell-Tale Heart** y **The Medium** (1934), o, sobre todo, **Al morir la noche (Death of Night)**, 1945), no hicieron sino confirmar tan sorprendente dejadez, cuya explicación tal vez habría que buscar en la férrea censura inglesa de la época, que creó la calificación "H" para castigar ese tipo de cine.

En 1950, tras dos años de prohibición, un modesto film inglés basado curiosamente en Poe, **The Fall of the House of Usher**, lograba exhibirse sin cortapisas en pleno Londres. Eran los primeros síntomas de un cambio que pronto lideraría una modesta productora independiente, tan repleta de ideas como escasa de medios: *Hammer Films*. La empresa matriz fue una pequeña productora fundada en 1935 por William Hinds, un actor de variedades conocido como Will Hammer. Ese mismo año, Hinds se uniría a Enrique Carreras, un exhibidor de origen español propietario de una cadena de cines, para formar *Exclusive Films*, empresa dedicada exclusivamente a la distribución a la que pronto se incorporarían James Carreras y Anthony Hinds, hijos de ambos socios. Dedicada también a la producción a partir del final de la Segunda Guerra Mundial, en 1947 ambas se integrarían en la definitiva *Hammer Films*, bajo la férula de Will Hammer, su hijo Anthony y el recién incorporado Michael Carreras, nieto del fundador.

Tras la buena acogida de sus films de ciencia-ficción **Spaceways** (1953) y **X the Unknown** (1956), y especialmente **El experimento del Dr. Quatermass (The Quatermass Experiment)**, 1955), Hammer probó fortuna en el género terrorífico con **La maldición de Frankenstein (The Curse of Frankenstein)**, 1957), cuyo imprevisto éxito superó con creces las expectativas de sus responsables, que inmediatamente decidieron explotar a fondo el recién descubierto filón, para lo cual compraron a la firma americana *Universal* los derechos de sus míticas películas de los años treinta y cuarenta, la llamada "Edad de Oro" del cine de terror. En adelante la productora británica tomaría el relevo a la legendaria *Universal*, contribuyendo poderosamente al indiscutible auge que el cine fantástico cobraría en las siguientes décadas, y no sólo en las cinematografías anglosajonas.



La maldición de Frankenstein (Terence Fisher, 1956) constituyó la primera inmersión de la Hammer en el mundo del terror. El imprevisto éxito alcanzado por esta cinta animó a la joven productora, que marcaría toda una época del cine fantástico y de terror.

Aparte de aprovecharse del declinar de la otra floreciente productora inglesa *Ealing*, Hammer tuvo en cuenta un dato significativo: en la década de los cincuenta se calculaba que un 70 % del público que abarrotaba los cines era de edades comprendidas entre 12 y 25 años. Esta audiencia joven, ávida de emociones viscerales, determinó en gran parte el importante giro emprendido por Hammer en relación con el cine de terror que se hacía hasta entonces, fuertemente imbuido de las esencias del expresionismo alemán y más proclive a las veladas sugerencias y a la creación de atmósferas levemente inquietantes que a la violencia explícita y la abierta sexualidad que el nuevo público reclamaba, y que pronto se convertirían en exigencias insoslayables del género.

El impacto fue enorme. Frente al pudoroso estilo insinuante y elíptico del cine fantástico tradicional, los nuevos films ingleses eran osados y virulentos, propugnaban por un terror más gráfico. En el polo opuesto a los clásicos, que se veían obligados a cortar rápidamente para evitar la visión de la sangre y la violencia expresa, Hammer insertaba primeros planos haciendo hincapié en los aspectos visuales más tremendistas e impresionantes. La primera reacción de la crítica ante el estreno de **La maldición de Frankenstein** fue de rechazo unánime. “*Sólo para sádicos*”, “*Repugnante y nauseabunda*”, “*Entre la media docena de films más repulsivos que he visto*”, “*Deprimente y degradante*”. Sólo una década después el film sería pasado con gran expectación en la televisión inglesa e incluso recibiría, junto al resto de la serie, un entusiasta tributo en la exclusivista filmoteca británica (N. F. T.).

Pese a los téticos augurios iniciales, la rápida consagración de la *Hammer* no sólo le valió a la empresa el premio *Queen's Award of the Industry* en 1968 (por su contribución en divisas en los últimos tres años, a razón de un millón y medio de libras por temporada) sino también un título nobiliario a James Carreras. La filosofía que explicaba tan sorprendente éxito -ciento cuarenta películas de indudable éxito internacional en veinticinco años- la resumieron sin ambages los propios magnates. La simplista afirmación del flamante Sir James -“*odiamos las películas con mensaje; únicamente ofrecemos entretenimiento y diversión*”- fue matizada luego por los verdaderos responsables materiales de la firma como Anthony Hinds -“*No existe fórmula más simple y efectiva para el éxito de una película que la más antigua del credo del show-business: Dales lo que quieren y regresarán por más*”- o Michael Carreras -“*La opinión de la crítica no nos preocupa lo más mínimo. Juzgamos nuestras películas por su rendimiento en taquilla*”.

El rojo y el verde

Las bases del afianzamiento comercial de *Hammer* fueron diversas. De poco les habría valido la actualización de los viejos mitos del terror con vista a los nuevos públicos si no hubieran contado con un competente y sólido equipo, surgido de la nada pero incombustible al paso del tiempo. Mientras el más joven de los Carreras se ocupaba del nuevo estudio (Bray), una elegante casa solariega cerca de Maidenhead en los tramos más altos del Támesis, y actuaba como productor ejecutivo, Anthony Hinds se encargaba personalmente de la producción de cada una de las películas. El equipo técnico y artístico surgió un poco casualmente de la conjunción de diferentes componentes más o menos ligados a las dos casas matrices, algunos de ellos revelados inopinadamente en **El experimento del Dr. Quatermass**. Tal fue el caso del director Val Guest, el maquillador Philip Leakey, el músico Bernard

Robinson, el montador James Need y el técnico de efectos especiales Les(lie) Bowie. De ellos solamente los tres últimos se mantendrían casi indefinidamente a lo largo de los casi veinte años de apogeo de la firma inglesa.

Antiguo crítico, actor y guionista de musicales y comedias, Guest fue sólo un recurso pasajero para la *Hammer*, que hasta entonces lo había utilizado escasamente para dirigir algún que otro film de "capa y espada". Aunque se le confió la secuela de **Quatermass II** (1957) y la fantástica **The Abominable Snowman** (1957), no fue considerado idóneo para dirigir las películas típicamente góticas que iban a cimentar la fama de la *Hammer*, y tuvo que conformarse con realizar rutinarios films policíacos, no volviendo a implicarse en temas fantásticos hasta 1970 (**Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra**).

En cuanto a Phil Leakey, responsable de los excelentes maquillajes de los primeros aldabonazos del estudio (los dos **Quatermass**, **La maldición de Frankenstein** y **Drácula**), su meritoria obra no tuvo excesiva continuidad, limitándose casi exclusivamente a crear las diferentes caracterizaciones del monstruo de Frankenstein en las primeras secuelas del mito. En realidad trabajó en alternancia con el veterano Roy Ashton, que acabó por desplazarle como técnico "fijo" del célebre equipo *Hammer*. Hermano del director artístico Don Ashton, Roy se incorporó tardíamente al cine, pero sus momias, vampiros, zombies, hombre-lobo, mujer-serpiente o gorgona (por no citar su apuesto Mr. Hyde o su siniestro Fantasma de la Opera) le situaron como el digno sucesor del americano Jack Pierce, por más que su desgarradora máscara para el monstruo de Mary Shelley (el llamado por Raymond Durnat "cráneo de hormigón armado") fuera bastante discutible y no estuviera a la altura de sus mejores creaciones, como el hombre-lobo de **The Curse of the Werewolf** (1960), sin duda el más convincente que ha ofrecido la pantalla.

La inspiración gótico-frenética de los mejores productos *Hammer* encontró su óptima ilustración sonora en las exacerbadas instrumentaciones masivas (a base de metal, percusión y órgano o piano) del compositor de talento James Bernard, hijo del conocido director de orquesta Anthony Bernard. Sus repetitivas y traumáticas fórmulas rítmicas, en vivo contraste con sus melancólicas melodías, crearon un cierto estilo propio que acabó por imponerse como el más idóneo comentario musical de este nuevo concepto de cine de terror. Junto a Need y Bowie, Bernard se convirtió desde el principio en la espina dorsal del célebre equipo que iba a revolucionar el género.



Arriba, **The Abominable Snowman** (Val Guest, 1957); sobre estas líneas, **La leyenda de Vandorf (The Gorgon)** (Terence Fisher, 1963).

Sin embargo, quedaban por completar tres parcelas importantísimas de la realización (fotografía, decorados y dirección), que a la postre serían decisivas para la marcha definitiva del proyecto, centrado en una arriesgada aunque inexcusable novedad: el color, hasta entonces considerado tabú para el cine de terror. La nueva estética (lo que se dio en llamar “*blanco y negro coloreado*”), basada en el empleo de colores neutros salpicados con agresivos contrastes de rojos (sangre) o verdes (putrefacción) tuvo su adalid en Jack Asher (hermano del realizador Robert Asher), llamado por René Predal “*el pintor de lo demoníaco*”. Dotado de una acusada personalidad y un gusto excelente, su firme convicción acerca del inmenso valor dramático del color y su renovado formalismo expresionista contribuyeron poderosamente a la creación del estilo gótico-romántico de la primera y mejor época *Hammer*, demostrando que el blanco y negro había dejado de ser sinónimo del terror, que la palidez era todavía más cadavérica cuando estaba rodeada de elementos fuertemente coloreados, que los contrastes luminosos son más siniestros y que la sangre es mucho más impresionante en su rojo natural que en negro. Hasta 1960 sus concepciones pictóricas aparentemente neutras, pero con un a veces dislocado toque lírico, se ajustaron admirablemente al realismo preconizado por Fisher, para el que iluminó sus mejores títulos: **La maldición de Frankenstein**, **Drácula** (*Dracula*, 1958), **La venganza de Frankenstein** (*The Revenge of Frankenstein*, 1958), **La momia** (*The Mummy*, 1959), **El perro de Baskerville** (*The Hound of the Baskervilles*, 1959, tal vez su mejor labor como operador), **Las novias de Drácula** (*The Brides of Dracula*, 1960) y **Las dos caras del Dr. Jekyll** (*The Two Faces of Dr. Jekyll*, 1960). Luego fue sustituido paulatinamente por el barroco y decorativo Arthur Grant, de similar solvencia técnica, pero cuya absoluta carencia de estilo propio se ajustaba mucho mejor a las variadas exigencias de los diferentes directores que tomaron el relevo de Fisher. Aunque también trabajó para Fisher -destacando su elegante fotografía en **The Strangers of Bombay** (1960), **The Curse of the Werewolf**, **El fantasma de la Opera** (*The Phantom of the Opera*, 1962), **Frankenstein Created Woman** (1967) y **The Devil Rides Out** (1968)- y logró notables aciertos con otros directores de la casa -**The Plague of the Zombies** y **The Reptile** (1966), de John Gilling, o **Drácula vuelve de la tumba** (*Dracula Has Risen from the Grave*, 1968), de Freddie Francis- su labor más destacada en el género fue **The Tomb of Ligeia** (1964), rodada en Londres por el americano Roger Corman.



El nuevo concepto escenográfico que propició la innovadora fórmula de la *Hammer* encontró su adecuado exponente en el director artístico Bernard Robinson (pronto ascendido a diseñador de producción, asesorando y supervisando a su discípulo Don Mingaye), tras el paréntesis que supuso **La maldición de Frankenstein**, cuya obligada remodelación del esquema típico de la *Universal* -debida al importante cambio temático y sobre todo a la nueva localización en la era victoriana- fue asumida tímidamente por el director artístico Ted Marshall,

que diseñó para su moderno Prometeo un laboratorio más mecanizado y complejo, más acorde con su nueva personalidad rigurosamente científica. La incorporación de Robinson al equipo fue fundamental para la feliz culminación del nuevo modelo *Hammer*. En estrecha colaboración con Fisher, el discreto pero minucioso decorador inglés, formado en el teatro y aficionado a las reconstrucciones históricas, perfeccionó tan novedoso planteamiento de diseño y logró definir un estilo característico -tan alejado del expresionismo germánico como inclinado al barroquismo- que en lo sucesivo sería identificado con la *Hammer*, lo mismo que la música de Bernard o la fotografía de Asher.



Dos películas de John Gilling: arriba, **The Plague of the Zombies** (1966); sobre estas líneas, **The Reptile** (1966).



Junto a los nombres de Christopher Lee y Peter Cushing, el del director Terence Fisher completa la terna emblemática de la Hammer.

Pero si hay alguien que resuma por sí mismo la imparable oleada de “terror Hammer” -aparte de los emblemáticos actores Christopher Lee y Peter Cushing, de los que me ocuparé más adelante- ese es el director Terence Fisher, figura crucial responsable de la mayoría de títulos “mayores” producidos en los estudios Bray, quien, bajo el inofensivo aspecto de afable caballero rural eduardiano, frío y un poco envarado, escondía a un excéntrico racionalista a la manera de Wilkie Collins, Conan Doyle o Lewis Carroll. Antigo marino mercante casualmente convertido en cineasta, Fisher se inició en el séptimo arte (a los 28 años) como ayudante de montaje. Ascendido a montador jefe en 1936, tuvo que esperar otros once años para acceder a la dirección. A raíz del relativo éxito de **Extraño suceso (So Long at the Fair, 1950)**, que ya contenía elementos insólitos, fue fichado en 1951 por Hinds, alternando sus intervenciones entre *Exclusive* y *Hammer*, hasta convertirse en el director predilecto de esta última, con casi exclusiva dedicación a su faceta fantástica.

Hasta su despegue definitivo con **La maldición de Frankenstein**, Fisher había simultaneado una importante actividad en televisión con la realización de comedias cinematográficas y dramas policíacos, algunos de ellos con evidentes resonancias fantásticas, como **Stolen Face** y **Four-Sided Triangle** (ambas de 1952). Pero seguramente fue su implicación en **Spaceways** (1953), primer film británico de ciencia-ficción, lo que le hizo dirigir sus pasos al cine de terror. Desde un primer momento su obra despertó una acusada divergencia crítica. Sus detractores le echaron en cara la “vileza y miseria moral de su mundo”, “sus personajes sin vida ni complejidad” (Robin Wood), “su carencia de poesía visual” (S. S. Prawer), o “su falta de estilo” (Carlos Clarens). Por contra, sus exégetas alabaron en él una “notable fidelidad a sí mismo y a un cierto universo fantástico (...) y una continuidad en la inspiración que no se repetía desde *Tod Browning*” (Jean-Marie Sabatier) o la “gracia diabólica y la estabilidad narrativa que el nuevo cine de terror necesitaba” (David Pirie). Incluso el exigente y ponderado Gérard Lenne reconoció y celebró “la frescura y majestad de su estilo”.

La obra de Fisher, a la vez barroca y austera, innovadora y profundamente anclada en la tradición, directa y simbólica, puritana y profusamente erótica, realista y sobrenatural, se funda en una incesante renovación de los temas góticos y de la estética tradicional, de marcado acento expresionista. Sus ciclos sobre Frankenstein y Drácula enfocan las múltiples facetas y complejidades de sus respectivos mitos. No son refritos, sino agudas revisiones totales, más adecuadas a su época, más cercanas a sus orígenes literarios, con voluntad de búsqueda y exploración. La ambivalencia lo preside todo: su extrema sobriedad en cuanto a medios empleados, su moderación, contrasta con su profunda necesidad de lirismo, su notoria pomposidad o solemnidad, su a veces excesiva crudeza. Más que en la dualidad (Bien/Mal, Razón/Instinto, Belleza/Fealdad, Tortura/Placer, Amor/Muerte, etc.), su cine está basado en la ambigüedad. Aborda sin trabas casi todos los tabúes (incesto, sadismo, masoquismo, bestialismo, fetichismo, necrofilia, exhibicionismo, homosexualismo, etc.), pero a su vez presenta una concepción muy puritana del pecado. Pese a la escasez de escenas de cama, o de desnudos, la soterrada carga erótica de su cine es innegable, siendo el primero en asociar terror y sexo, pero también el primero en poner en evidencia con rara inteligencia, desprovista de complacencia, que la belleza encubre la peor de las fealdades (véanse las transformaciones de sus mujeres-vampiro al clavarles la estaca). Como escribió Sabatier: “Si la riqueza simbólica de su obra se remite a las más altas cumbres de la literatura fantástica, su puesta en escena entronca -por su realismo documental, servido por un montaje dinámico que gusta de alternar secuencias, con movimientos de cámara de una fluidez y elegancia glaciales, de una precisión matemática, de una discreción ejemplar- con la fantasía popular basada en la leyenda y la superstición”.

Las dos caras del terror

Así como para cualquier cinéfilo *Hammer* es sinónimo de terror, los nombres de Peter Cushing y Christopher Lee estarán para siempre unidos a la revitalización de los grandes mitos clásicos que floreció en Gran Bretaña durante la década de los sesenta. El mismo papel trascendental que desempeñaron Karloff y Lugosi en la época dorada de la Universal le correspondió a esta pareja inglesa tan dispar pero complementaria, que prestó sus facciones y su voz para encarnar paradigmáticamente la nueva concepción de los principales personajes del terror. El acierto en su elección marcó otro de los hitos fundamentales en los que se basó el gran éxito internacional de su ciclo terrorífico. Junto con Fisher formaron el perfecto triunvirato que infundió vida al ciclo *Hammer*. Ellos fueron el rostro humano de tan inolvidable experiencia filmica. Pero, a diferencia de Karloff y Lugosi que, aun enfrentándose a menudo, eran la encarnación del mismo principio motor (el malvado villano, cuya dimensión trágica no pueden ocultar las numerosas máscaras y caracterizaciones que con frecuencia utiliza), ambos son los polos opuestos del dualismo fundamental propio de este tipo de cine: el maléfico y arrogante aliado de las fuerzas sobrenaturales que desencadena el conflicto, y el implacable enemigo que le combate con medios culturales tomados de la tradición, la religión o la ciencia. Son como las dos caras de la misma moneda.

Nadie hubiera pronosticado al circunspecto y metódico actor de teatro Peter Cushing -nacido en Surrey en 1913 e hijo de un aparejador- que alcanzaría renombre universal gracias al cine de horror. Que su fama estaría por siempre vinculada a los dos personajes más acerados y ambiguos de la panoplia terrorífica *Hammer*: el fanático científico racionalista Barón Frankenstein y el contumaz y osado cazador de vampiros Van Helsing, perenne perseguidor de Drácula y sus acólitos. Nadie como él fue capaz de encarnar al intrépido y obstinado humanista fisheriano de férrea voluntad e irresistible autoridad, inquietante y paradójico a causa de su frialdad y flema, pero de tan fácil identificación para el público por su elegancia, patetismo y fina ironía. Tanto sus héroes como sus villanos -que también los tuvo, como, por citar sólo alguno, el Dr. Schreck, alias de la Muerte en **Dr. Terror (Dr. Terror's House of Horrors, 1964)**, o el cirujano empeñado en restaurar el rostro de su novia en **Corrupción (Corruption, 1968)**- suscitan nuestra admiración y simpatía por su fascinante complejidad y su inteligente sobriedad. El fue, en palabras de un crítico francés, "el actor luciferiano por excelencia".

Su carrera cinematográfica fue, sin embargo, accidental y de muy tardío reconocimiento. Su ambición era triunfar en las tablas, pero tras unos comienzos poco halagüeños en pequeñas compañías de repertorio, en 1938 emigró a Estados Unidos, donde infructuosamente probó fortuna en Broadway. Mejor suerte tuvo en la radio, a la vez que, casualmente, gracias a su amistad con James Whale, debutó en Hollywood haciendo de doble de Louis Hayward en **La corona de hierro (The Man in the Iron Mask, 1939)**. Pero esta nueva experiencia apenas tuvo continuidad y finalmente, desengañado de su aventura transoceánica, en 1941 volvió a las islas, enrolándose en varias compañías teatrales.



Dos épocas y dos formas de interpretar el terror: la de la Universal, con Boris Karloff y Bela Lugosi como actores más importantes (izquierda), y la de la Hammer, representada sobre todo por Peter Cushing y Christopher Lee (derecha).



Christopher Lee, perfectamente reconocible en sus interpretaciones del conde Drácula, lo es menos en el rol de La Momia (*La momia*, Terence Fisher, 1959).

En 1948 volvió a ser tentado por el cine al ser llamado por Lawrence Olivier para interpretar al relamido cortesano Osric en su versión de **Hamlet**. Entre 1951 y 1956 intervino en numerosas series de la televisión inglesa, ganando en 1955 un *Emmy* al mejor actor secundario por su brillante actuación en la versión de **1984** de Orwell. La popularidad así obtenida le permitió interpretar numerosas superproducciones americanas rodadas en Europa, como **Moulin Rouge** (1953), **El caballero negro** (*The Black Knight*, 1954) o **Alejandro el Magno** (*Alexander the Great*, 1955). Su vuelta al cine inglés, de la mano del exilado Joseph Losey (*Time without Pity*, 1956) no pasó inadvertida para los responsables de *Hammer*, que vieron en él la perfecta encarnación del doctor Frankenstein que estaban preparando. Así comenzaría su larga y fructífera colaboración con la firma inglesa, que le convertiría a su pesar en una de las figuras más prestigiosas del moderno cine de terror.

Más de cincuenta películas, la mayoría de terror o fantásticas, le consagraron internacionalmente, y le permitieron interpretar una gran variedad de personajes, especialmente escépticos científicos, cínicos aristócratas, fanáticos caza-vampiros o crueles inquisidores. Sin embargo, su nombre estará siempre asociado al Barón Frankenstein (al que dio vida en seis ocasiones), al obstinado rival de Drácula Van Helsing, al detective aficionado Sherlock Holmes (su papel preferido, que, además de en **El perro de Baskerville**, desempeñó en la pequeña pantalla en una popular serie de la BBC) y al bondadoso Dr. Who (inventor de una máquina del tiempo), personaje de ciencia-ficción transplantado al cine desde la televisión.

Gracias a su radical transformación del personaje de Drácula, pero también al hecho de haber dado vida a prácticamente todos los demás villanos clásicos del cine de terror (el monstruo de Frankenstein, la Momia, Jekyll & Hyde, Fu-Manchú, Rasputín, el conde Von Karstein, etc.), Christopher Lee fue la otra gran estrella que brilló con luz propia en el firmamento de la *Hammer*. Extraordinariamente alto, arrogante y atractivo, casi diabólico, su incomparable presencia física llenó las pantallas tanto o más que Cushing, obviando su innegable monolitismo y cierta tendencia al histrionismo. Meticuloso en la elección de sus papeles, sus minuciosas e inteligentes caracterizaciones de genio del Mal a lo Lugosi le convirtieron en el más popular de los actores del género del terror en las décadas de los años sesenta y setenta.

De origen italiano (su verdadero apellido es Carradini, aristocrática familia que asegura remontarse a la época de Carlomagno) este actor políglota (domina seis lenguas) nació en Londres en 1922 y estudió en Eton. Acabada la Segunda Guerra Mundial (fue piloto de la RAF) Lee decidió hacerse actor, simultaneando cortas intervenciones en el teatro, la ópera y la televisión con esporádicas apariciones, generalmente de comparsa, en numerosas películas británicas como **Hamlet** (1948), en donde se cruzó por vez primera con Cushing, **Tempestad sobre el Nilo** (*Storm over the Nile*, 1955) o **La batalla del Río de la Plata** (*The Battle of the River Plate*, 1956) y norteamericanas como **El hidalgo de los mares** (*Captain Horatio Hornblower*, 1951), **El temible burlón** (*The Crimson Pirate*, 1952), **Moulin Rouge** (1953), nuevo lugar de encuentro con su futura pareja, o **Moby**

Dick (1956). Cansado de interpretar ínfimos papeles sin lucimiento, en 1957 aceptó el papel de monstruo de Frankenstein que le brindara Fisher. Como él mismo razonó más tarde, “*me llamaron para interpretar a la Criatura a causa de mi estatura (1,88 m.) y mi peso (90 kg.)*”. Curiosamente, esa misma circunstancia le había impedido intervenir en más de una película, ya que la mayoría de estrellas británicas se negaban a aparecer junto a él. Pero esta larga experiencia de personajes sin apenas voz le había permitido desarrollar sus dotes mímicas, lo que favoreció grandemente su interpretación de la criatura creada por Mary Shelley. Una caracterización que, gracias al nuevo tratamiento temático y al maquillaje de Phil Leakey, supuso una considerable aproximación al espíritu del texto original, recuperando su horripilante y sufrida apariencia humana, lejos del aséptico y desmadrado autómatas que inmortalizara Karloff.

Pero, con todo, no fue este personaje (que nunca más repetiría) el que le lanzó definitivamente, sino su personalísima versión del mítico vampiro creado por Stoker (que interpretaría, pese a sus reticencias iniciales, en más de diez ocasiones). Su gran acierto en esta histórica caracterización fue la transformación “física” y “moral” del personaje: perverso y feroz pero atrayente, y sobre todo con una dimensión sensual, erótica (ausente en la clásica interpretación de Lugosi), buscando una mayor verosimilitud en el comportamiento y motivaciones del maléfico conde transilvano, y retomando, e incluso acentuando, su aspecto de seductor, irreverente y agresivo héroe byroniano (alto, bien parecido, culto, autoritario, refinado, de exquisitos modales, impecablemente vestido, etc.), tan afín a la tradición gótica. “*Mi personal interpretación del conde Drácula -confesó Lee en 1975- estaba basada desde luego en la novela, que he leído una y otra vez (...). He tratado siempre de subrayar la soledad del Mal y sobre todo dejar claro que (...) el conde está poseído por un poder oculto que le domina (...). Por encima de todo, nunca he olvidado que Drácula era un caballero, un miembro de la aristocracia*”.

La pesada carga de tan reincidente personaje no consiguió, sin embargo, oscurecer o limitar la ascendente carrera de este inteligente actor británico, capacitado como nadie para dar vida a innumerables villanos del amplio espectro fantástico (dentro y fuera de *Hammer* y no sólo en producciones de habla inglesa, sino también en Alemania, Italia o España), sin renunciar por ello a seguir apareciendo en todo tipo de películas: bélicas, eróticas, históricas, *westerns*, catastrofistas, de aventuras, etc., destacando su inesperada vis cómica en varias comedias, como **La vida privada de Sherlock Holmes** (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970), **Los tres mosqueteros** (*The Three Musketeers*, 1974), o **1941** (1979) a las órdenes, respectivamente, de Wilder, Lester y Spielberg. En suma, una digna y nada despreciable trayectoria a la que, a impulsos de sus ambiciosas exigencias artísticas (en 1972 creó su propia productora: *Charlemagne Films*), infundió su impronta personal.



*Drácula ha sido el personaje por antonomasia de Christopher Lee, personaje al que dotó de un refinado erotismo y de una sugerente ambigüedad (**Drácula, Príncipe de las Tinieblas**; Terence Fisher, 1965).*



Frenesí gótico

Otra baza importante en el éxito de *Hammer* fue su remodelación de los mitos góticos, llevada a cabo sobre todo por el imaginativo guionista Jimmy Sangster que, con apenas veinte años, escribió los films más crueles y frenéticos del cine británico. Formado en el estudio desde abajo (empezó como botones, luego fue claquetista y a los 19 años ascendió a ayudante de dirección) y entusiasta de la literatura fantástica (en especial la novela gótica en su vertiente más negra), pronto se inclinó por recrearla en el cine, sin renunciar a describir con pelos y señales su fulgurante estética de lo macabro y lo horrible, aderezada con generosas dosis de violencia y sexo. Curiosamente debutó adaptando una novela policíaca para el film de Losey **A Man on the Beach** (1956). Pero, aunque volvió a colaborar con el mismo director en **El criminal (The Criminal)**, 1959) y firmó algún que otro guión de tema policíaco, su carrera se centró en el género de terror al servicio de la *Hammer*.

Su primer guión original fue **X the Unknown** (1956), mas su verdadera prueba de fuego sería **La maldición de Frankenstein**, que inició su apasionante período gótico, al servicio sobre todo de Fisher y de la pareja Cushing/Lee. En su drástica revisión del universo gótico

que tanto amaba, se ocupó preferentemente de tres de sus más inolvidables mitos mayores: Frankenstein, Drácula y la Momia. Pero la amoralidad, el sadismo y la lujuria que impregna el resto de su obra -ejemplos: **The Man Who Could Cheat Death y Jack the Ripper** (1959), **Los caballeros del infierno (The Hellfire Club)**, 1959) y **The Terror of the Tongs (El terror de los Tongs)**, 1961) o **Lust for a Vampire** (1971), que dirigió personalmente- es un claro exponente de su firme voluntad de recreación de todo el movimiento literario en pleno (en especial Monk, Maturin, Shelley y sus epígonos Sheridan Le Fanu y Stoker), y supone más que otra cosa una meditada opción personal, derivada de una actitud netamente inglesa ante el horror.

El acercamiento de Sangster al texto de Mary Shelley, no excesivamente fiel en lo argumental, alteró radicalmente el enfoque *Universal*. Por un lado, la criatura recuperó su aspecto físico de fantasma, sombra o doble de su creador, y su patética entidad psicológica que regula el juego de sus reacciones. Dejó de ser un monstruo, que mata y aterroriza a sus víctimas como consecuencia de una maldad intrínseca de la que no puede desprenderse, para convertirse en el romántico y atormentado ser viviente que ideara la jovencísima escritora inglesa. Nadie mejor que Fisher -con el que Sangster trabajó estrechamente en este y otros guiones fundamentales de la serie- para explicar sucintamente tan decisivo cambio: “*Los críticos europeos coinciden en reconocer a los ingleses como maestros del horror. Es porque somos tímidos. La timidez alimenta las sombras y éstas alimentan a los vampiros. Los americanos son diferentes: son decididos y a su público no le gustan los fantasmas: prefieren los monstruos*”.



La “amoralidad, el sadismo y la lujuria” impregnan gran parte de la obra de Jimmy Sangster, guionista y alumno aventajado de Fisher. Arriba, **Lust for a Vampire** (1971); derecha, **Los caballeros del Infierno** (1959).



Primero como guionista y más tarde como realizador, Jimmy Sangster -junto a Fisher- contribuyó decisivamente a la creación de una nueva visión del mito de Frankenstein, muy alejada de la ofrecida por la Universal. En la foto, **El horror de Frankenstein** (Jimmy Sangster, 1970).

El orgullo irracional del monstruo de Whale, que le llevará a la destrucción, lo sustituyó por una lúcida y fatalista aceptación de la inevitable y tremendamente trágica realidad que aprisiona a la imperfecta y más bien repugnante criatura de Fisher. Su aniquilación, que en el film americano era necesaria para la normalización de la situación, responde en el inglés al cumplimiento fatal de una insensata e injusta sentencia, conclusión resueltamente inconformista propia de una ética avanzada, particularmente original con respecto a las concepciones cristianas del pecado. Pero hay todavía otra vertiente inédita en la personal interpretación del mito que hace Sangster. Me refiero al mayor énfasis en la figura del Doctor, el moderno Prometeo, en perjuicio de la criatura, cambio decisivo que no responde únicamente a oportunistas razones comerciales (imposibilidad de superar la clásica máscara que Karloff hizo célebre) sino que supone un intento de explicación progresista del mito. Este propósito queda bien patente en la primera secuela, **The Revenge of Frankenstein** (1958), en la que se diluye casi por completo la apariencia criminal y lunática del doctor, merecedora de los peores castigos, y en su lugar se resalta su generosidad, abnegación y rigor científico, por más que su desproporcionada ambición haga aflorar su crueldad y codicia innegables. La incredulidad y tozudez de sus discípulos contrasta con su avanzada visión de los hechos y la serenidad y justedad de sus decisiones. Como consecuencia, por primera vez el Barón escapa a su maldición, deja de ser el rival de Dios que hizo al hombre a su imagen y semejanza, y ya no es castigado, como sus antecesores, por su sacrilega audacia.

El segundo gran mito gótico resucitado por Sangster -el más convincente para un público moderno y el de mayor éxito de la *Hammer*- fue el paradigmático vampiro creado por Stoker, héroe trágico por excelencia, cuyas facetas sádica y donjuanesca acentuó considerablemente, recuperando su atrayente dandysmo y su perversa sensualidad. Se ha dicho que la escasez de medios obligó a prescindir de costosos efectos especiales (no hay transformaciones como en la novela) y a limitarse a un solo decorado: el castillo y sus alrededores (en realidad la casona sede del estudio y el bosque circundante). Pero las modificaciones impuestas por el guión, pese a no ajustarse demasiado al libro (al igual que hiciera la versión *Universal* protagonizada por Bela Lugosi), respetaron mucho más su espíritu, su dimensión alegórica e iniciática, haciendo hincapié en la significación profunda del vampirismo como “*manifiesta representación simbólica del erotismo*”. La exposición por vez primera y reiteradamente del beso-mordedura, con la consiguiente visión de los fálcos colmillos (*Universal* jamás los empleó), la profusión de empalamientos con estacas y otros instrumentos punzantes, la notable agresividad sexual de los vampiros de ambos sexos, son algunas de las novedades introducidas por Sangster, que remiten subrepticamente al original, cuya transposición es siempre inteligente y expresiva. Como ejemplo de esto último puede citarse la quemazón producida en la frente y la mano de la mujer vampiro al contacto con el crucifijo de Van Helsing, equivalente a la penetración de la Hostia en la carne de Lucy, “*como si se tratara de un metal al rojo vivo*”, tan efectiva en el texto de Stoker.

Lo mismo que ocurrió con Frankenstein, cuyas siguientes secuelas ya no firmó Sangster -aunque posteriormente tratara, con escaso acierto, de revivir el mito en **El horror de Frankenstein (The Horror of Frankenstein, 1970)**, dirigiéndolo personalmente-, el personaje de Drácula tampoco encontró continuidad en la pluma del joven guionista inglés. De las sucesivas secuelas de ambos mitos emprendidas por *Hammer* -cinco en cada caso- se encargaría en gran medida, oculto bajo el seudónimo de John Elder, el mismo productor y copropietario de *Hammer* Anthony Hinds, quien, además de controlar personalmente la financiación de los principales films de la casa hasta 1964, a partir de 1961 reemplazaría a Sangster, ante la negativa de éste a seguir escribiendo más guiones "góticos" (los últimos fueron **La Momia** y **Las novias de Drácula**) para dedicarse a una nueva etapa, psicológica, de la que me ocuparé más adelante.

Pese a su prometedor debut escribiendo **The Curse of the Werewolf** y **Kiss of the Vampire** (1964), Elder apenas aportó algo nuevo a los dos mitos centrales del universo *Hammer*, limitándose a banalidades y reiteraciones, dentro de una estructura bastante lineal y esquemática. Ninguna de sus siete versiones de ambos mitos -tres del primero: **Evil of Frankenstein** (1964), **Frankenstein Created Woman** y **Frankenstein and the Monster from Hell** (1973) y cuatro del segundo: **Drácula, Príncipe de las Tinieblas (Dracula, Prince of Darkness, 1966)**, **Drácula vuelve de la tumba (Dracula Has Risen from the Grave, 1968)**, **El poder de la sangre de Drácula (Taste the Blood of Dracula, 1970)** y **Las cicatrices de Drácula (Scars of Dracula, 1970)**- fueron especialmente afortunadas. Su interés como guionista que abrió nuevos cauces a la *Hammer* se centró más bien en otros mitos hasta entonces poco o nada frecuentados, como, aparte los anteriormente mencionados, **El fantasma de la Opera, The Reptile** y **The Mummy's Shroud** (1967). La transposición del mito vampírico en un insólito plano ocultista y orgiástico (**Kiss of the Vampire**), la desmesurada acentuación de la violencia y la crueldad hasta desembocar en el film quizás más sádico (y sadiano) de Fisher (**The Curse of the Werewolf**), o la introducción del metamorfismo de enigmática raíz oriental en un sustrato folklórico local netamente pagano (**The Reptile**), son algunos de los hallazgos que hay que anotar a su favor en la desigual carrera de Elder, mezcla a partes iguales de ambición y rutina.

Así como Elder vino a reemplazar a Sangster, dos nuevos directores ingresaron en 1962 en *Hammer*, con miras a una alternativa válida a Fisher. El australiano Don Sharp, llegado a Gran Bretaña al terminar la guerra, comenzó su carrera como actor, escribió varios guiones, realizó series para la televisión, documentales y cortometrajes para niños, antes de debutar como director con un film sobre *teenagers* (**Linda, 1960**). Sus comienzos en la *Hammer* (**Kiss of the Vampire**) fueron memorables, destacando el esplendor visual de numerosas secuencias

(el baile de máscaras, plagiado luego lastimosamente por Polansky) y en especial el delirio poético del febril ataque de los murciélagos, curioso precedente de Hitchcock. Pero su obra posterior en la casa fue cada vez más decepcionante: **The Devil-Ship Pirates** (1964) y **Rasputin (Rasputin, the Mad Monk, 1966)**, resultando incapaz de recoger la antorcha que Fisher pronto se vería



John Elder, sustituto de Sangster en la elaboración de los guiones "góticos", no fue muy afortunado en el tratamiento de los dos mitos centrales de la *Hammer* (**Las cicatrices de Drácula**; Roy Ward Baker, 1970).



Roy Baker fue uno de los directores de la generación que tomó el relevo a los Fisher, Sangster, Elder, etc. En la fotografía, **Dr. Jekyll y su hermana Hyde** (Roy Baker, 1971).

Zombies y **The Reptile**, sabia alternancia de equívocas atmósferas obsesivas (pequeñas comunidades de Cornualles amenazadas por inexplicables plagas venidas de Oriente) con sutiles perversiones sexuales subyacentes (bestialismo y homosexualismo). La decepcionante **The Mummy's Shroud**, enésima variante del mito de la momia egipcia resucitada para vengarse, selló su colaboración con *Hammer*, aunque seguiría vinculado por unos años con el cine de terror, culminando su carrera en España (adonde se había retirado) con una endeble adaptación de una leyenda de Bécquer: **La cruz del diablo** (1975).

Para terminar con la inspiración gótica de la *Hammer* no conviene olvidar sus dos espléndidas y contrapuestas versiones del célebre relato de Stevenson sobre desdoblamiento de personalidad ni su serie vampírica independiente de Drácula. Ninguna de dichas adaptaciones de Stevenson fueron escritas por los especialistas Sangster o Elder. La primera -**Las dos caras del Dr. Jekyll**- escrita por un oscuro mercenario del estudio pero dirigida por Fisher, presentó notables diferencias con las anteriores. El dualismo fundamental adquiere un nuevo cariz fáustico: Jekyll es un anciano bondadoso y decrepito, mientras que Hyde es un apuesto joven, un desequilibrado con mal carácter, víctima ocasional de sus bajas pasiones, más bien que la encarnación del Mal. El giro fue todavía más espectacular en **Dr. Jekyll y su hermana Hyde (Dr. Jekyll & Sister Hyde, 1971)**, escrita por Brian Clemens y dirigida por Roy Baker, ambos componentes de una segunda generación que trató de relevar a los habituales Sangster, Elder y Fisher durante la fase de declive de *Hammer*. Por primera vez se especula con la composición del brebaje motivo de los cambios: hormonas femeninas que provocan la transformación del científico en una hermosa e insaciable mujer, la incomparable Martine Beswick.

En cuanto al desigual y errático ciclo vampírico, tan brillantemente iniciado con la mencionada **Kiss of the Vampire**, su cota más alta la alcanzó la llamada "trilogía *Karstein*" basada más o menos libremente en la inmortal creación de Sheridan Le Fanu **Carmilla**. Escritas por Tudor Gates, y en cierta medida prolongación de aquella, su principal novedad residió en su mayor franqueza en la exposición del aspecto sexual del vampirismo, acentuando el lesbianismo de sus protagonistas hasta unos límites insospechados, más cercanos al cine fantástico-erótico-surrealista tipo Jean Rollin que a la cursi **Et mourir de plaisir**, de Vadim. La más fiel al texto original fue **The Vampire Lovers** (1970), pero la mejor tal vez sea **Lust for a Vampire**, dirigida por Sangster, quien supo sacar un excelente partido de la nueva permisividad en materia sexual, combinándola con su habitual humor negro. La serie se cerró con la dislocada **Twins of Evil (Drácula y las mellizas, 1971)**, dirigida por John Hough, que ya nada tenía que ver con el relato de Le Fanu, y menos aún con Stoker, como sugería engañosamente el título español, remedando el mismo truco con que la *Hammer* trató de comercializar su mediocre versión de la leyenda de la condesa Bathory (**Countess Dracula, 1971**).

forzado a pasar. Algo similar ocurrió con el británico John Gilling, que aunque empezó su carrera en Hollywood como especialista (fue doble de Errol Flynn), pronto regresó a su país natal iniciando desde abajo (secretario de rodaje, ayudante de dirección) una sólida carrera de cineasta: a la vez guionista -a destacar **The Gorgon**- y director. Sus primeros pinitos como realizador en el campo fantástico -**The Gamma People** (1955), **La carne y el demonio (The Flesh and the Fiends, 1959)** y **Shadow of the Cat** (1960)- llamaron la atención de *Hammer*, que le puso a prueba en films menores de capa y espada antes de confiarle sus indiscutibles obras maestras **The Plague of the**

Demonios de la mente

Casi desde el mismo comienzo de su expansión a raíz de sus primeros éxitos con los mitos comprados a la *Universal*, *Hammer* tanteó nuevos caminos en su cada vez más amplia y ambiciosa estrategia de producción. El éxito de Hitchcock con **Psicosis** (*Psycho*, 1960) abrió los ojos a Sangster, quien, cansado de su etapa gótica, se consagró con mayor ahínco si cabe a este nuevo filón, tan poco explotado por la cinematografía británica y tan de moda durante los años sesenta y comienzos de la década siguiente. La primera (y posiblemente la mejor de todas) fue **El sabor del miedo** (*Taste of Fear*, 1961), espléndidamente fotografiada en blanco y negro por el prestigioso Douglas Slocombe y dirigida por Seth Holt, antiguo montador y productor asociado, adscrito como el anterior a los estudios Ealing, que por una década estuvo a sueldo de la *Hammer* hasta su prematura muerte durante el rodaje de **Sangre en la tumba de la Momia** (*Blood from the Mummy's Tomb*, 1971, terminada por Michael Carreras). Como en el resto de la serie, en **El sabor del miedo** abundaban las maquinaciones más alambicadas, los golpes de efecto más inesperados y teatrales, así como falaces sustituciones de personajes, espectrales apariciones como telón de fondo para turbios manejos, crímenes truculentos, pretendidas o simuladas enfermedades mentales, etc., todo ello a un ritmo vertiginoso y bajo la óptica de una aséptica intriga policiaca, descrita con una fría y cerebral precisión matemática, un tanto gratuita y a años luz del implacable e infalible mecanismo de relojería del film de Hitchcock.

La buena aceptación del film abrió el camino a lo que se llamó el "terror psicológico", campo en que se turnaron Sangster y Elder dentro de la *Hammer*, y fuera de ella el escritor y guionista americano Robert Bloch, continuador a su manera de la serie que él mismo inspirara en sus jocosos trabajos granguiñoscos para William Castle y sus más "serios" films de sketches para una de las nuevas productoras inglesas rivales de *Hammer* en el género fantástico: la efímera *Amicus*, de Milton Subotsky y Max J. Rosenberg. Sangster escribió sucesivamente (y produjo) **Maniac** (1963), en la que debutó como director Michael Carreras; la trilogía de Freddie Francis -**El alucinante mundo de los Ashby** (*Paranoiac*, 1963), **Nightmare** (1964) e **Hysteria** (1965); **A merced del odio** (*The Nanny*, 1965) y **The Anniversary** (1968), de Seth Holt y Roy Baker respectivamente (ambos al servicio de Bette Davis); **Crescendo** (1970), de Alan Gibson; y finalmente concluyó la serie dirigiendo su propio guión **Fear in the Night** (1972), que supuso una vuelta algo más truculenta al mismo punto de partida.



Cartel francés de la película **El sabor del miedo** (Seth Holt, 1961).

Siguiendo los precedentes de Karl Freund y Mario Bava, Freddie Francis, operador británico que había alcanzado cierto renombre por su trabajo en **Los cuentos de Hoffmann** (*The Tales of Hoffmann*, 1951), **Moulin Rouge**, **Moby Dick**, y sobre todo **The Innocents** (*Suspense*, 1961), de Jack Clayton, se pasó a la dirección, eligiendo como aquellos el género de terror, en el que llegaría a especializarse. Tras su prometedor debut en la coproducción germanobritánica **Venganza** (*Vengeance*, 1962), nueva versión de la clásica novela de Curt Siodmak **Donovan's Brain**, Hammer le llamó para dirigir la anteriormente mencionada trilogía, rodando también para ellos **The Evil of Frankenstein** y **Drácula vuelve de la tumba**, secuelas que nada añadieron a sus modelos, salvo un tímido retorno al expresionismo de los años treinta que más bien propició el inicio de la decadencia y degradación de ambos mitos. Todavía bisoño en la realización, y demasiado supeditado a unos guiones cada vez más rígidos y rutinarios, su trabajo en la trilogía de "terror psicológico" fue escasamente brillante, en todo caso inferior a la solidez y ecléctica solvencia que adquiriría más tarde para *Amicus* con, por ejemplo, **Dr. Terror, La maldición de la calavera** (*The Skull*, 1965), **The Psychopath** (1966), **Torture Garden** (1967) o **Condenados de ultratumba** (*Tales from the Crypt*, 1972).

El mayor logro no imputable a Sangster fue posiblemente **Te espera la muerte, querida** (*Fanatic*, 1965), más que por su director, el anodino Silvio Narizzano, por su guionista, el excelente escritor americano Richard Matheson, llamado para la ocasión por *Hammer*, para quien escribiría poco después uno de sus más fundamentales títulos **The Devil Rides Out**, postrera y más refinada obra maestra de Terence Fisher (basada en la novela homónima de Dennis Wheatley sobre satanismo), que inició junto con la más popular pero muy inferior **La semilla del diablo** (*Rosemary's Baby*, 1968) la nueva ola de satanismo que a partir de entonces inundó el moderno cine de terror. Historia claustrofóbica sobre una maniática beata que trata de proteger a toda costa la supuesta virginidad de la novia de su hijo muerto en accidente, *Fanatic* mezcló sin pudor el estilo granguinesco de **¿Qué fue de Baby Jane?** (*What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962) con el thriller psicológico a lo Sangster, trufado de reminiscencias góticas (los temas tan caros a Radcliffe, Lewis o Maturin de la "inocente perseguida" o las torturas físicas y morales de la represión en el "convento-prisión"), beneficiándose de las buenas actuaciones de la otra famosa estrella americana Tallulah Bankhead y la principiante Stephanie Powers.

Los últimos coletazos de tan efímera moda fueron realizados en comandita por una nueva tanda de directores y guionistas recién incorporados a la casa como refresco. El más representativo de esta segunda generación fue el realizador de origen húngaro Peter Sasdy, que se había dado a conocer previamente en la BBC (a destacar su

impecable versión de **Cumbres borrascosas**). Llegado a la *Hammer*, a instancias de la productora Aida Young, para rodar **El poder de la sangre de Drácula**, su estancia no fue tan fructífera como cabía esperar. Tras la fallida **Countess Dracula**, su mejor y último trabajo para *Hammer* fue el notable *thriller* psicológico **Las manos del Destripador** (*Hands of the Ripper*, 1971), en el que un discípulo de Freud trata de aplicar el psicoanálisis a fin de curar los impulsos homicidas de la hija del célebre asesino de Whitechapel, poseída por el maligno espíritu de su padre. Luego su carrera seguiría otros derroteros.

Las manos del destripador (1971), la mejor película que Peter Sasdy dirigió para la Hammer.



Menos interés tuvo... **Y después, sin parar, hasta el final (Straight on Till Morning, 1972)**, de Peter Collinson, pese a contar con un excelente reparto encabezado por Rita Tushingham y Shane Briant, un nuevo valor del que la *Hammer* esperaba grandes cosas, pero que en esta ocasión sobreactuó su papel de sanguinario asesino psicótico. Más acertado estuvo el nuevo debutante Peter Sykes, que dirigió el último intento de terror psicológico de la *Hammer* **Demons of the Mind (1972)**, sobre la maldición en forma de enfermedad hereditaria que gravita sobre una aristocrática familia bávara (atractiva variante de un ya manido tema: los pecados de los padres recaen fatalmente sobre su descendencia). Si Sasyd pudo ser considerado el más brillante director de la última etapa de la *Hammer*, Sykes fue, sin duda, el más profesional. Pero su carrera tampoco encontró adecuados cauces en la ya desfalleciente *Hammer*, para la que dirigió en 1976 **La monja poseída (To the Devil a Daughter)**, verdadero canto de cisne de la revenida productora británica, incapaz de resistir por más tiempo la reñida competencia propiciada por el resurgir del cine de terror en las últimas décadas.

El don fatal de la belleza

Por si alguien albergara todavía alguna duda acerca de la preponderante filiación gótica de la *Hammer*, bastaría con examinar someramente su galería de heroínas para acabar de convencerse plenamente. Aunque es cierto que nunca contó con una estrella equiparable a la pareja Cushing/Lee, alguien que amenazara el indiscutible cetro del terror femenino que durante aquellos años ostentó Barbara Steele (que aun siendo inglesa trabajó sobre todo en Italia), *Hammer* no descuidó la participación de la mujer en sus películas. Con ligeras excepciones, las heroínas de sus películas (no siempre de primer rango) siguieron muy de cerca las pautas de la novela gótica, fuente de inspiración no sólo temática de casi todo su cine. En casi todas las películas *Hammer* se alternan o coexisten los dos modelos fundamentales de heroínas introducidos por la literatura romántica: la virginal, inocente y desvalida doncella perseguida, derivación de la "Clarissa" de Richardson convertida en víctima propiciatoria de los romances de Ann Radcliffe (sin olvidar la Antonia de "El monje" ni tampoco la "Justine" del Marqués de Sade) y la perversa, lujuriosa e insaciable mujer fatal, verdadera encarnación de Satán, al igual que la tentadora Matilde de la citada obra maestra de Lewis.



Valerie Leon, una de las bellezas mortales de **Blood of the Mummy's Tomb** (Seth Holt, 1971).

Las primeras representantes en la *Hammer* del más frágil eslabón de esta dialéctica de la persecución, tan vinculada a la novela gótica, fueron Hazel Court y Barbara Shelley. Modelo de alta costura (como la mayoría de "chicas *Hammer*"), Hazel Court tentó sin éxito Hollywood, para volver al cine británico, donde había debutado como "chica de la *Gainsborough*". Cuando *Hammer* la solicitó para incorporar a la novia del barón, futura víctima de su infernal criatura, ya había intervenido en algunas películas del género terrorífico, como **Ghost Ship (1952)** y **The Devilgirl from Mars (1954)**. Pero su paso por los estudios Bray fue efímero y tuvo que ser el americano Roger Corman el que la rescatara del olvido brindándole nuevos vehículos de terror como **La obsesión (The Premature Burial, 1961)**, **The Raven (1963)** o **The Masque of the Red Death (1964)**, donde sin apenas convicción se pasó al bando de las mujeres fatales, prelujiendo la ambivalencia de funciones (a la vez verdugo y víctima) dentro de una misma película que interpretaron Jacqueline Pierce en **The Reptile**, Susan Denberg en **Frankenstein Created Woman** o Valerie Leon en **Blood of the Mummy's Tomb**. Incorporada tardíamente al cine, la también ex-modelo Barbara Shelley se convirtió, como su tocaya y compatriota, en especialista del cine de terror, protagonizando interesantes películas de ese género -a destacar **Cat Girl (1957)**, **La sangre del vampiro (Blood of the Vampire, 1958)** y sobre todo **The Shadow of the Cat**- antes de que la *Hammer* la incluyera en su "cuadra" de actrices, dado el escaso relieve de sus primeras ingenuas. Mojigata a veces, casi siempre recatada y precavida, también se mostró, sin embargo, capacitada para desplegar una gran sensualidad cuando era seducida por un vampiro (**Drácula, príncipe de las Tinieblas**) o cualquier otro "monstruo de maldad" (**Rasputín**).

Martine Beswick, una de las "femmes fatales" más representativas de la Hammer. En la fotografía, en la película **Mujeres prehistóricas** (Michael Carreras, 1968).



Mayor proyección en sus roles de ingenuas (lo que no impidió su paso casi meteórico por Hammer) tuvieron Ivonne Furneaux, Veronica Carlson o Jacqueline Daniel. Pero, a raíz de **La dulce vita**, que rodó el mismo año que

La Momia, la francesa retornó a su país natal. Y las británicas pronto desaparecieron de las pantallas pese a sus notables composiciones de "doncellas perseguidas" en **Drácula vuelve de la tumba**, **El cerebro de Frankenstein (Frankenstein Must Be Destroyed, 1969)** y **El horror de Frankenstein** (la primera) o **Kiss of the Vampire** y **The Reptile** (la segunda). El sino de estas atribuladas y frágiles ingenuas era explotar su belleza al máximo con vistas a empeños más ambiciosos, lo que pocas lograron. Los casos de la escocesa Caroline Munro, hoy olvidada pero en su tiempo muy promocionada, o la londinense Lesley-Ann Down, que llegó a protagonizar superproducciones americanas como **La esfinge (Sphinx, 1981)**, son tan sólo excepciones que confirman la regla.

La "mujer fatal" corrió similar suerte, aunque la Hammer sacara sin duda mejor partido de ella. De belleza más voluptuosa, inquietante y singular (como respondiendo a la máxima de Poe: "No hay belleza exquisita sin algo de extraño en las proporciones"), la mayor presencia física de estas "heroínas del mal" se dejó notar allí donde aparecieron. Y si bien las prometedoras Isobel Black (la diabólica Tania, hija del jefe de la secta vampírica de **Kiss of the Vampire**) o Freda Jackson (la más osada de **Las novias de Drácula**) pronto desaparecieron sin dejar rastro, algunas como Martine Beswick, Kate O'Mara o Ingrid Pitt alcanzaron, al menos provisionalmente, un lugar prominente en el firmamento del terror cinematográfico. Nadie podrá olvidar fácilmente a la pérfida sirvienta del barón en **El horror de Frankenstein** o a la no menos intrigante ama de llaves de **The Vampire Lovers**, ambas incorporadas por la sensual O'Mara, ni tampoco a las sanguinarias Mircalla y Erzsebet Bathory que tan bien bordó la polaca Ingrid Petrov (rebautizada Pitt) en la película ulteriormente citada y en **Countess Dracula** respectivamente. Pero fue la bella y angulosa ex-modelo Martine Beswick la que más cerca estuvo de emular a su compatriota Barbara Steele como reina del terror. Su debut como "chica Bond" había sido espectacular pese a su brevedad -la gitana que se pelea con otra en **Desde Rusia con amor (From Russia with Love, 1963)**- lo que, unido a su aguerrida contumacia en **Operación Trueno (Thunderball, 1965)**, indujo a Michael Carreras a contratarla para su serie "prehistórica", que tenía su precedente en ciertos films exóticos como **The Stranglers of Bombay**, **El terror de los Tongs**, **The Gorgon** o **La diosa de fuego (She, 1965)**. El inquieto productor, que unos años antes hacía sus pinitos como director (**Maniac**) y/o guionista bajo el seudónimo de Henry Younger (**The Curse of the Mummy's Tomb, 1964**), inició la serie escribiendo **Hace un millón de años (One Million Years B.C., 1966)**, remake del clásico norteamericano que, dirigido por Don Chaffey, supuso el encuentro con Hammer del genial mago de la animación Ray Harryhausen. Aunque la protagonista fue la entonces en pleno apogeo Raquel Welch, la aparición de Beswick fue una auténtica revelación, creando un nuevo tipo de mujer fatal de resonancias mitológicas (amazonas, valquirias, etc.) que ella inmortalizaría como ninguna en **Mujeres prehistóricas (Slave Girls, 1968)**, escrita, dirigida y producida por Carreras. Otros títulos más descaradamente *nudies* -como **The Viking Queen (1967)**, **Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra (When Dinosaurs Ruled the Earth, 1970)**

o **Criaturas olvidadas del Mundo** (*Creatures the World Forgot*, 1971)- trataron de potenciar nuevas bellezas guerreras (aparte la ya famosa Ursula Andress) como las morenas Carita y Julie Ege o las rubias Victoria Vetri (australiana), Olinka Berova (yugoslava) y Edina Ronay, mas ninguna logró superar a Beswick, cuya genial interpretación en **El Dr. Jekyll y su hermana Hyde** la convirtió en la estrella de mayor proyección de la *Hammer*. Lástima que la desaparición de la productora unos años después frustrara tan prometedora carrera.

La última incorporación femenina a *Hammer* fue curiosamente la alemana Nastassia Kinski, recién descubierta por Win Wenders y todavía lejos de su gran proyección internacional. Coproducida con Alemania, **La monja poseída** fue la postrera aventura de la firma británica, cuyo final se veía venir tras sus últimas vicisitudes y las deserciones de algunos de sus fundadores. En efecto, Anthony Hinds abandonó la casa en 1969, coincidiendo con la venta de los estudios Bray (desde entonces se utilizarían los de Elstree y Pinewood, por imperativo de sus socios *Rank* y *EMI*). Y Michael Carreras, que diez años antes había tratado de emanciparse creando su propia productora *Capricorn Productions*, se convertía en 1971 en jefe de producción de *Hammer* y al año siguiente se hacía con el control de la compañía comprando a su padre el resto de acciones. En adelante la mítica productora pionera del terror británico se concentraría, en asociación con *ABC (EMI)*, en la producción de series domésticas para la televisión. Era el final de su prolongado liderazgo en el género terrorífico.



Las "bellezas guerreras" protagonizarían la última etapa de la *Hammer*. En la fotografía, Carita, una de las postreras incorporaciones femeninas a la productora inglesa. En la fotografía, **The Viking Queen** (Don Chaffey, 1967).