BALLA-LA-DALLA

Textos sobre música terror i cine

FESTIVAL DE CINE DE TERROR
DE MOLINS DE REI

ÍNDEX/ÍNDICE

Introducció/Introducción	5
Antecedents i naixement del cinema musical de terror	9
De gritos en Broadway a terrores en la gran pantalla	23
El fantasma de l'Òpera	35
Richard O'Brien Picture Show	45
El fantasma del paraíso	55
Scared Stiff - Una herencia de miedo	65
Anna, Annette i el musical de terror contemporani	71
Propuesta para una posible película muda musical	83
Cine, Danza y Muerte	91
El freak en el musical de terror	103
Fantasías subversivas y feministas del musical de terror contemporáneo	119
Dark Disney: factoría de terror musical	129
Danny Elfman: Flirteando con el musical	143
Els 5.000 dits del Dr. T. Una pel·lícula de terrors	155
Laberíntic Bowie. Horror on mars	167
Terror en la música popular del siglo XX	183
Selecció de videoclips	193

Coordinat per/Coordinado por Javier Rueda
Maquetat per/Maquetado por Anna Aguilera i Ariadna del Hoyo
Participen amb els seus textos/Participan con sus textos Francesc Talavera Cugueró, Sandra S. Lopera, Joan Renter, Silvia Garcia Palacios, Gonzalo López, Juan Ángel Saiz, Josep M. Luzán, Guillermo Triguero, Montecarlo, Ramón Rey, Patricia Clapés Saga, Coque Cano Arañó, Josep Calle, Xavier Cazeneuve, Carles Martinez Agenjo, Manel Calpe i David Izquierdo.

Gràcies de tot cor a totes i cadascuna d'aquestes persones, per la seva participació en aquest fanzine i pel seu entusiasme i solidaritat. / Gracias de todo corazón a todas y cada una de estas personas, por su participación en este fanzine y por su entusiasmo y solidaridad.

INTRODUCCIÓ

"*L'escarabat d'or*";
Edgar Allan Poe

HOLA, HOLA! AQUEST HOME
BALLA COM UN BOIG!
LI HA PICAT LA TARÀNTULA.
(TOT A L'INREVÉS).

Com es tradició al Festival, aquest Fanzine compta amb aportacions de diferents persones de la seva gran família, tant integrants de l'organització com amistats i convidades de luxe, que amb motiu del leitmotiv de la seva 41 edició "Els musicals de terror" fan diferents aproximacions a la potent i sugestiva relació entre música, cinema i terror, incloent alguna fuga més enllà del setè art.

I és què aquest any per fi tornem a veure els somriures a les butaques del costat. I experimentem de nou, a cara descoberta, com tota la platea gaudeix -i pateix- del gènere que tant ens estimem. En una sala plena de gom a gom, compartint la intimitat d'aquesta passió cinèfila des d'una multitudinària complicitat. Abraçant-nos, agafant-nos de les mans, donant-nos petons... sense cap més por que la què és projecta a la pantalla.

Per això hem escollit aquesta temàtica tan electritzant, perquè volem celebrar-ho invocant la festa a través del poder màgic del cinema i de la música. Dos elements imprescindibles de la festa pagana que tant ens estimem, tant per separat com també junts i remenats, amb una llarga tradició conjunta que es remunta als inicis "muts" del setè art. D'aquesta relació entre les dues disciplines artístiques, els musicals de terror son una de les seves expressions habitualment més festives i desenfadades, quan no deliciosament boges i irreverents, i és a això que li hem volgut treure tot el suc.

Així doncs, deixa't portar i gaudeix d'aquestes pàgines que et presentem, escrites amb molta estima, il·lusió i ganes de jugar i passar-ho bé. Trobareu plantes cantarines amb un exquisit gust per la gastronomia; dolços transvestits de la transexual Transilvania sacsejant la moral dels mortals -i també el seu esquelet- temazo tras temazo; jovent que canta i balla buscant un sentit a la vida aliens a l'apocalipsi zombi que els envolta; el rei carbassa fent gorgorets enlluernat pels colors del Nadal; un barber i una panadera fent dueto en una particular i culinària revolució de classe; o un fàustic compositor lluitant contra el món de les discogràfiques al temps que amb si mateix. També un recorregut per les tendències més terrorífiques de la música i de la cultura; la seva relació amb els inicis del cinema; terror i música a videoclips, televisió i, és clar, teatre. Tot això i molt més!

Perquè ja tocava regalar-nos una bona marxa, cantant i movent l'esquelet.

I perquè ens ho mereixem. T'ho mereixes.

S'obre el teló. Comença l'espectacle.

JAVIER RUEDA

INTRODUCCIÓN

"El escarabajo de oro";
Edgar Allan Poe

¡HOLA, HOLA! ¡ESTE HOMBRE BAILA COMO UN LOCO! LE HA PICADO LA TARÁNTULA. (TODO AL REVÉS).

Como es tradición en el Festival, este Fanzine cuenta con aportaciones de diferentes personas de su gran familia, tanto integrantes de la organización como amistades e invitadas de lujo, que con motivo del leitmotiv de su 41 edición "Los musicales de terror" hacen diferentes aproximaciones a la potente y sugestiva relación entre música, cine y terror, incluyendo alguna fuga más allá del séptimo arte.

Y es que este año por fin volvemos a ver las sonrisas en las butacas de al lado. Y experimentamos de nuevo, a cara descubierta, como toda la platea disfruta -y sufre- del género que tanto amamos. En una sala llena hasta los topes, compartiendo la intimidad de esta pasión cinéfila desde una multitudinaria complicidad. Abrazándonos, agarrándonos de las manos, dándonos besos... sin más miedo que el que se proyecta en la pantalla.

Por eso hemos escogido esta temática tan electrizante, porque queremos celebrarlo invocando la fiesta a través del poder mágico del cine y de la música. Dos elementos imprescindibles de la fiesta pagana que tanto amamos, tanto por separado como también juntos y revueltos, con una larga tradición conjunta que se remonta a los inicios "mudos" del séptimo arte. De esta relación entre las dos disciplinas artísticas, los musicales de terror son una de sus expresiones habitualmente más festivas y desenfadadas, cuando no deliciosamente locas e irreverentes, y es a esto que hemos querido sacarle todo el jugo.

Así pues, déjate llevar y disfruta de estas páginas que te presentamos, escritas con mucho cariño, ilusión y ganas de jugar y pasarlo bien. Encontrarás plantas cantarinas con un exquisito gusto por la gastronomía; dulces travestidos de la transexual Transilvania sacudiendo la moral de los mortales -y también su esqueleto- temazo tras temazo; juventud que canta y baila buscando un sentido a la vida ajenos al apocalipsis zombi que les rodea; el rey calabaza haciendo gorgoritos deslumbrado por los colores de la Navidad; un barbero y una panadera haciendo dueto en una particular y culinaria revolución de clase; o un faustico compositor luchando contra el mundo de las discográficas al tiempo que consigo mismo. También un recorrido por las tendencias más terroríficas de la música y de la cultura; su relación con los inicios del cine; terror y música en videoclips, televisión y, cómo no, teatro. ¡Todo esto y mucho más!

Porque ya tocaba pregalarnos una buena fiesta, cantando y moviendo el esqueleto.

Y porque nos lo merecemos. Te lo mereces.

Se abre el telón. Empieza el espectáculo.

JAVIER RUEDA

ANTECEDENTS I NAIXEMENT DEL CINEMA MUSICAL DE TERROR

FRANCESC TALAVERA CUGUERÓ

Quina guitza! Aquests pedants que escriuen sobre cinema sempre preocupats pels orígens de les coses! Com si fos alguna mena de ciència exacta, establir què va ser primer, qui s'ho va empescar i com va aconseguir formar-ne càtedra. Doncs no, les coses no funcionen així. No hi ha punts d'origen discrets, la realitat no és discreta. És contínua, és un fluid temporal, un riu imparable de cabdal caòtic amb infinits afluents que li aporten substància. I ara aquest autoret vol establir aquí els orígens del cinema musical de terror? Quin estol de pretensiosos que estan fets, tots plegats! Au, vinga, a veure com te'n surts, que tinc ganes de riure!

L'ORIGEN DEL MAL

Això, ara comença a buscar titolets llampants per camuflar la teva manca d'imaginació. Per buscar els orígens del cinema musical de terror no has pas de buscar l'origen del mal, sinó els antecedents del musical. I els del terror. I els del cinema. I si has de buscar els antecedents del cinema, tampoc pots deixar de banda totes les disciplines artístiques que el precediren i que es varen combinar per possibilitar la seva gènesi a finals del segle XIX.

I així, doncs, què penses fer? Repassar la Història de totes les Arts de la Humanitat des dels inicis dels temps? Accepta-ho, no ets apte, ni tens l'espai ni els coneixements per fer-ho. Per parlar del naixement del cinema citaràs als germans Lumière i el situaràs l'any 1895, oi? Perquè els historiadors així ho han proclamat als quatre vents des de sempre, ho han inoculat ben al fons de la consciència col·lectiva. Doncs que sàpigues que l'any 1832 ja existia una popular joguina òptica anomenada fenaquistoscopi que mostrava imatges en moviment a partir de dibuixos en discs giratoris de cartró, alguns dels quals contenien escenes de ball. I que el 9 de desembre de 1874, l'astrònom parisenc Pierre Janssen utilitzaria el seu "revòlver fotogràfic" per captar una sèrie d'instantànies del trànsit del planeta Venus per davant del sol, i que vistes en continuïtat conformen la que podria ser la primera pel·lícula fotogràfica de la història del cinema, "Passage de Venus" (Pierre Jules César Janssen, 1874). Fixa't que podria passar perfectament pel fragment d'un film qualsevol de ciència-ficció. Basant-se en aquesta tècnica, l'anglès Eadweard Muybridge desenvoluparia la cronofotografia i captaria, fent ús de diverses càmeres, imatges instantànies d'un cavall de carreres a la sèrie fotogràfica "Sallie Gardner at a Gallop" (Eadweard Muybridge, 1878). Sí, exacte, com a "Matrix", heus ací els teus referents. I la primera filmació en pel·lícula de les que es té constància mostra quatre personatges passejant per un jardí de Leeds, "Roundhay Garden Scene" (Louis Aimé Augustin Le Prince, 1888). Una altra relíquia seva concep l'avantpassat més llunyà del cinema musical: "Accordion Player" (Louis Aimé Augustin Le Prince, 1888). Aquestes petites peces foren rodades amb una càmera dissenyada pel mateix Le Prince, un inventor francès que desapareixeria enigmàticament i

sense deixar cap rastre després d'inspirar tant a Thomas Edison com als germans Lumière per desenvolupar els seus respectius ginys. Ves per on, dècades abans del naixement del cinema hi havia pel·lícules per tot arreu.

I ara què, buscaràs els orígens del terror? Santa paciència! Doncs una recerca ràpida, que és l'única cosa que saps fer, et durà a descobrir que la novel·la del londinenc Horace Walpole de 1764, "The Castle of Otranto", es considera la primera obra literària de terror gòtic. Ha! Nassos! Aquests no han llegit ni la Bíblia, que inclou passatges de pur terror. Tu tampoc, per cert, així que no vinguis ara a fer-te l'entès. Tampoc deuen conèixer les bruixes, les sirenes i les aparicions que deambulen per "L'odissea" d'Homer, escrita al segle VIII o VII aC. I ja no parlem de les històries ancestrals de terror recitades oralment a la vora del foc i transmeses de generació en generació. O aquelles que els primers homínids no podien transmetre perquè encara no estaven dotats de llenguatge, però que tot i així rebien en forma de terrors nocturns generats pel seu cervell, tan primitiu com el teu. Quin és, doncs, l'origen de la literatura de terror? Ben fàcil: no se sap! I el del cinema musical de terror? Doncs tampoc!

Amb què més vols perdre el temps, ara? Ho veig a venir: buscant els orígens del musical? Et posaràs a parlar d'òperes i de cors grecs? Mira, deixa-ho córrer i vés al gra. "L'origen del mal", deies. L'origen del mal ets tu. Tu i tots els historiadors de revetlla de polígon industrial.

EL TREN DE LA BRUIXA

Vinga, fes el favor de centrar-te d'una vegada en l'àmbit cinematogràfic. Mira't per començar aquesta petita peça, datada d'abans del mal anomenat "naixement del cinema", que en realitat s'atribueix a la data de la primera projecció pública. Fou rodada als estudis d'en Thomas Edison i es titula "Sioux Ghost Dance" (William K.L. Dickson i William Heise, 1894). No, no és de terror, però la dansa nativa que mostra té per objectiu invocar els esperits dels morts perquè combatin al costat dels vius i duguin prosperitat als pobles indígenes. Tampoc té música, no és un musical com a tal, però en essència sí que ho és, perquè ens mostra un grup de gent ballant. És un petit exemple del tipus de material que hauries de buscar per explorar una mica els orígens del que entenem per cinema musical de terror.

Amb què em surts, ara? Amb la decapitació de Maria Stuart? Sí, "The Execution of Mary, Queen of Scots" (Alfred Clark, 1895) és una peça d'horror macabre pionera, i la primera que es coneix que utilitza el trucatge de parar la càmera i substituir l'actriu per un ninot. Però quina relació té això amb el musical? Ah, aquesta és bona! Ara defenses que en aquella època les projeccions s'acompanyaven amb música tocada en directe i que, per tant, les pel·lícules mudes es poden considerar també musicals! Escolta què criden els pocs lectors que encara et queden: "Trampa!". Doncs esperin-se, que la mofeta aquesta només està fent estiraments. Alerta al que ve ara.

Quina fou la primera pel·lícula que va provocar que el públic acabés tremolant arraulit en un racó de la sala de projecció? En efecte, la cèlebre "L'arrivée d'un train à La Ciotat" (Auguste Lumière i Louis Lumière, 1895), un únic pla fix que mostra en fuga des de l'andana de l'estació un tren apropant-se des de la llunyania fins sobrepassar l'enquadrament. Acostumats a la frontalitat del teatre i també a la de les primeres peces cinematogràfiques, els espectadors devien quedar primerament embadalits per la diagonalització de l'acció principal i després, a mesura que la locomotora es precipitava cap a ells, s'escamparia el pur terror. O això explica la llegenda popular indemostrable, perquè tot i que estàs fet un vell xaruc, dubto que fossis allí per comprovar-ho. I tot plegat per haver plantat

"Quin és, doncs, l'origen de la literatura de terror? Ben fàcil: no se sap! I el del cinema musical de terror? Doncs tampoc!"

L'arrivée d'un train à La Ciotat (1895)

la càmera a l'andana, ja que situar-la damunt les vies era poc adequat per la salut. Potser fins i tot el més aventurer dels dos germans ho suggerí: "Hauríem de veure arribar el tren frontalment". I l'altre, més prudent, "Fes-me cas, deixem la càmera aquí, que només tenim aquesta i no vull perdre més nits construint-ne una de nova". I ara tu et presentes aquí afirmant que, amb la música tocada en directe, "L'arribada d'un tren a La Ciotat" és el primer musical de terror de la història del cinema. Molt bé, noi! Espero que no publiquin la teva fotografia o vindran a estomacar-te pel carrer. Jo el primer. Doncs sàpigues que, per començar, aquesta peça no formava part de cap programa d'exhibició i probablement ningú estava acompanyant-la musicalment. Potser hi havia algun esporàdic imitant el so de la locomotora per fer la gracieta, però poca cosa més. I sàpigues també que no totes les projeccions durant l'època muda comptaven amb músics tocant en directe, o amb narradors que expliquessin les accions i llegissin els rètols pels espectadors analfabets. Per tant, no pots considerar-lo ni un musical ni de terror, perquè en tot cas ambdues coses són merament circumstancials.

Més proper al que busques seria un film com "Le manoir du diable" (Georges Méliès, 1896), considerat el primer film d'horror de la Història i fins i tot el primer film de vampirs. La temàtica s'emmarca clarament dins dels paràmetres del gènere fantàstic, i aquí sí que es veu una clara intenció d'horroritzar els espectadors, o potser més aviat de meravellar-los amb els trucs fotogràfics que el nou invent permetia executar. Però malgrat la seva concepció essencialment escenogràfica, l'associació amb el musical en aquest cas és més que prima.

Durant els primers anys proliferaren les filmacions de números de ball, inspirats sobretot per Loïe Fuller, un dels màxims exponents del Modernisme francès per la seva espectacular "Danse serpentine" (Louis Lumière, 1897). Si bé no és una peça de gènere fantàstic en sentit estricte, tampoc n'està massa allunyada: l'efecte hipnòtic que aconsegueix amb el moviment de la seva vestidura l'apropa

sens dubte als terrenys onírics. En un dels seus espectacles en directe fins i tot utilitzava radi per aconseguir fosforescències a la seva indumentària, ignorant encara els efectes nocius de la radioactivitat. La seva intenció de conduir el públic fins al llindar del sobrenaturalisme queda també demostrada en alguns dels films que va protagonitzar, com "Création de la serpentine" (Segundo de Chomón, 1908) o "Loïe Fuller" (Segundo de Chomón, 1902), on torna a aparèixer el tema del vampirisme amb un inici calcat al d'"El castell del diable" de Méliès. No la coneixes, és clar! Cosa estranya! Com que et negues a llegir res, almenys sàpigues que l'actriu Soko la va encarnar recentment a "La danseuse" (Stéphanie Di Giusto, 2016). A veure si et culturitzes una miqueta, que bona falta et fa.

I dins l'àmbit de les danses filmades ens topem amb una paròdia que representa a la perfecció el que estàs buscant: "Le squelette joyeux" (Louis Lumière, 1898). És un film de poc més de mig minut que mostra un esquelet desmembrant i reagrupant els seus ossos mentre balla i que fusiona, potser per primera vegada en el mitjà cinematogràfic, l'horror i l'essència del musical. Afegeix-hi la teva dèria amb la música tocada en directe i hi tens tots els ingredients reunits: el primer musical de terror!

Amb el subgènere de les pel·lícules-dansa popularitzat, sovint aquests números de ball s'infiltraven enmig dels relats de ficció del cinema mut, i no és gens estrany trobar-ne en films connectats amb el món del fantàstic. En trobem una gran quantitat d'exemples dins la filmografia d'en Georges Méliès, amb treballs com "La danseuse microscopique" (Georges Méliès, 1902) o el força més sofisticat "Le cake-walk infernal" (Georges Méliès, 1903). També el seu rival aragonès, en Segundo de Chomón, en confeccionà una infinitat, com "Les tulipes", "Le spectre rouge" i "Le scarabée d'or" (Segundo de Chomón, 1907) o "La légende du fantôme" (Segundo de Chomón, 1908), un deliri escenogràfic ple d'efectes visuals de barroquisme extrem i de narrativa opaca.

A mesura que els films de ficció començaren a créixer en durada, els números de ball no varen desaparèixer, ans al contrari. Stacia Napierkowska ballava vestida de ratpenat en el segon episodi de la saga "Les Vampires" (Louis Feuillade, 1915). És un serial de set hores de durada en el qual un periodista segueix la pista de l'organització criminal secreta que escampa el terror per tot París. Encara més tètrica és "Històries tenebroses", "Unheimliche Geschichten" (Richard Oswald, 1919), una antologia formada per cinc relats que són llegits per la Mort, el diable i una prostituta després de cobrar vida sorgint dels quadres d'una llibreria de vell. A la segona de les històries, titulada "La mà", un home que assassina l'adversari amb qui es disputava l'amor d'una ballarina és assetjat per visions de la mà venjativa de la víctima en ple espectacle. A la comèdia satírica "Die Puppe" (Ernst Lubitsch, 1919), basada en l'opereta del compositor francès Edmond Audran, el tímid nebot d'un baró, forçat a escollir muller, pretén casar-se amb una nina autòmata

"[...] dins l'àmbit de les danses filmades ens topem amb una paròdia que representa a la perfecció el que estàs buscant: "*Le squelette joyeux*" (Louis Lumière, 1898). És un film de poc més de mig minut que mostra un esquelet desmembrant i reagrupant els seus ossos mentre balla i que fusiona, potser per primera vegada en el mitjà cinematogràfic, l'horror i l'essència del musical [...]: el primer musical de terror!"

Le squelette joyeux (1898)

que ha construït un inventor a imatge de la seva filla. També ens regala un ball d'arrel mecànica, menys innocent i molt més tèrbol, de premonició apocalíptica, la substituta robòtica de la Maria de "Metropolis" (Fritz Lang, 1927), amb un número de gran plasticitat que acaba amb la figura de la Mort fent servir un os com a flauta travessera. I no podem deixar de banda una de les adaptacions més cèlebres de "The Phantom of the Opera" (Rupert Julian, Lon Chaney, Ernst Laemmle i Edward Sedgwick, 1919), que no és precisament la més melòdica de totes, però que cal esmentar perquè s'ha dut al cinema tantes vegades i amb tantes variacions que sembla un motor generador de musicals de terror. I em refereixo a musicals de terror de debò, dels que s'ajusten a la definició estàndard, no pas als de les teves elucubracions de pa sucat amb oli.

ANIMATS SALVATGES

Vinga, més jocs de paraules. Com si fossis una criatura. Doncs segur que aquest fragment t'agradarà. I és que el cinema d'animació mereix un apartat especial per la seva tradicional tendència a la inclusió de números musicals dins dels seus relats. Però no només cal incidir-hi per aquest motiu; es pot intuir una certa musicalitat intrínseca en la cadència dels moviments dels personatges animats, especialment durant els primers anys, i a més a més arrosseguen aquesta presència inquietant, com si fossin entitats observades a través del prisma defectuós d'una realitat alternativa, i aquesta característica els apropa irremeiablement als dominis del gènere fantàstic.

És pràcticament impossible establir amb exactitud cap precedent entre més de tres dècades de cinema mut en què es calcula que ha sobreviscut menys d'una cinquena part del volum total de producció. Cal mencionar que, l'any 1892, abans de les animacions cinematogràfiques però-piament dites, fins i tot abans de la primera projecció pública dels germans Lumière, l'inventor francès Charles-Émile Reynaud ja oferia al museu de cera de París espectacles amb el seu "teatre òptic", que permetia projectar en una pantalla imatges en moviment mitjançant un sistema de lents i miralls. Eren històries ingènues però ben elaborades, amb plantejament, nus i desenllaç, com és el cas de "Pauvre Pierrot" (Émile Reynaud, 1892), en què dos rivals competeixen per l'amor d'una noia que té bastant clar amb qui es vol quedar. Cada peça comptava amb una banda sonora composta expressament, i el propi Reynaud produïa en directe des de l'altre costat de la pantalla diversos efectes de so mentre controlava la projecció.

En l'àmbit purament cinematogràfic, James Stuart Blackton, d'origen anglès però emigrat als Estats Units, és l'autor de la considerada primera pel·lícula d'animació que es conserva, "Humorous Phases of Funny Faces" (J. Stuart Blackton, 1906), i que és també la primera mostra d'animació fotograma a fotograma. Home, és clar que qualsevol pel·lícula és resultat d'una animació fotograma a fotograma, gamarús! Em refereixo a la tècnica de l'stop-motion! La pel·lícula de Blackton, però, no ens serveix massa com a exploració del musical de terror, així com tampoc el seu gran èxit "The Haunted Hotel" (J. Stuart Blackton, 1907), del qual Segundo de Chomón en féu un remake millorant-ne la tècnica, "La maison ensorcelée" (Segundo de Chomón, 1907). El francès Émile Cohl seguiria la línia de Blackton amb els dibuixos animats per elaborar "Fantasmagorie" (Émile Cohl, 1908), que no deixa de ser una dansa de transmutació de figures. Per la seva banda, el dibuixant nord-americà Winsor McCay començava a crear films de dibuixos animats com "Gertie the Dinosaur" (Winsor McCay, 1913), una peça animada integrada dins d'una història d'imatge real i que protagonitza una brontosaure aficionada al ball. En paral·lel, Cohl experimentava també amb l'animació d'objectes a "Japon de fantaisie" (Émile Cohl, 1907), que s'avança al surrealisme i conté la presència d'un insecte que, amenaçant amb el seu fibló retràctil, anticipa l'obra de Władysław Starewicz, un pioner de l'stop-motion injustament oblidadíssim.

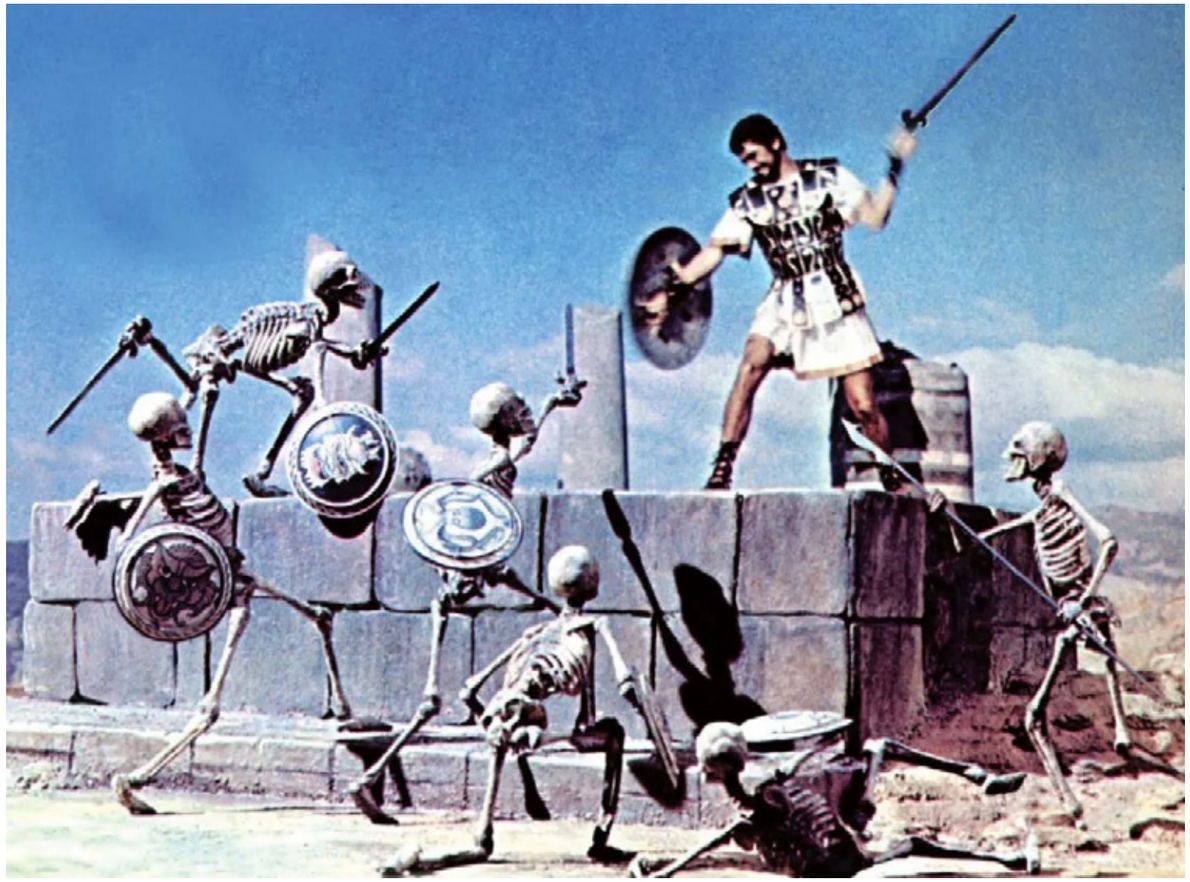
D'arrels poloneses però nascut a Moscou, Starewicz creà diverses obres d'animació protagonitzades per insectes dissecats provinents de la seva extensa col·lecció personal. Una granota i després una libèl·lula apareixen en un espectacle de ball a "La venjança de l'operador de càmera", "Mest kinematograficheskogo operatora" (Władysław Starewicz, 1912). És una història d'adulteri i de revenja plena d'ironia amb una insòlita capacitat d'atenció als detalls. Certament, té poc contingut atribuïble directament al musical, però te l'he de mencionar perquè és absolutament extraordinària. Altres curtmetratges seus intensifiquen l'essència musical, com "Escenes alegres de la vida animal", "Veselye stsenki iz zhizni zhivotnykh" (Władysław Starewicz, 1912), en el qual un banquet de boda d'insectes és amenitzat per la música d'un quintet de saltamartins. Un d'ells protagonitza també una adaptació de la faula de la cigala i la formiga, "Strekoza i muravey" (Władysław Starewicz, 1913), on l'hedonista ortòpter es burla de la treballadora incansable que s'aprovisiona per passar l'hivern mentre ell gaudeix de la vida cantant i tocant el violí. Totes aquestes obres presenten un imaginari pintoresc i singular que les situen dins l'òrbita del fantàstic, tinguin o no trames pròpiament circumscrites dins del gènere, i en la majoria d'elles l'aspecte musical hi té una presència raonable, així que constitueixen bons antecedents del tipus de pel·lícules que volem abordar.

Deixa'm tornar ara un moment a "L'esquelet alegre" de Louis Lumière, perquè va precedir tot un corrent d'ossades animades i molt musicals que encara dura avui en dia. Provinents de les danses macabres medievals, els esquelets ballarins són també representatius del culte als morts vinculat a les processons religioses i al Dia de Tots Sants, o Dia dels Morts. O Halloween, com el deus conèixer tu. Un tal Disney va recollir la idea i va unir la comèdia sepulcral amb el musical a "The Skeleton Dance" (Walt Disney, 1929), duent el ball d'esquelets al paroxisme. Part de les animacions d'aquest curtmetratge serien reutilitzades aquell mateix any a "The Haunted House" (Walt Disney i Jack King, 1929), i el seu cap d'animació, després de separar-se de Disney i de fundar la seva pròpia companyia, en realitzaria un remake en color, "Skeleton Frolic" (Ub Iwerks, 1937). Els esquelets serien protagonistes de grans moments de l'animació cinematogràfica posterior, com el que s'enfronta a l'heroi de "The 7th Voyage of Sinbad" (Nathan Juran, 1958), animat fotograma a fotograma per Ray Harryhausen i acompanyat per un scherzo de Bernard Herrmann que empra el xilòfon i les castanyoles com a reminiscència del xoc d'ossos. Tots dos repetirien tàndem poc després

"*L'esquelet alegre* de Louis Lumière, [...] va precedir tot un corrent d'ossades animades i molt musicals que encara dura avui en dia. Provinents de les danses macabres medievals, els esquelets ballarins són també representatius del culte als morts vinculat a les processons religioses i al Dia de Tots Sants, o Dia dels Morts. O Halloween, com el deus conèixer tu."

a “Jason and the Argonauts” (Don Chaffey, 1963), amb una preeminència musical que esdevindria recurrent. Fins i tot a “Army of Darkness” (Sam Raimi, 1992) apareixen esquelets tocant instruments, com feia la Mort a “Metropolis”, acompanyant el majestuós tema compost per Danny Elfman. I gairebé de forma simultània, Elfman creava també la música i posava la veu cantada a l’esquelet protagonista de “The Nightmare Before Christmas” (Henry Selick, 1993), un dels cims més alts del musical de terror pròpiament dit i completament realitzat fotograma a fotograma.

Ui, m’he avançat massa! Això ja no són antecedents, són fets consumats. Acabo, doncs. Deixa’m només citar els tres primers llargmetratges d’animació que sí que han aconseguit sobreviure al pas del temps i arribar fins als nostres dies. El primer d’ells fou concebut per la realitzadora alemanya Lotte Reiniger, “Die Abenteuer des Prinzen Achmed” (Lotte Reiniger i Carl Koch, 1926). És una adaptació d’alguns dels relats de “Les mil i una nits” realitzada amb siluetes retallades de cartró. El segon és una adaptació soviètica de la novel·la de Jonathan Swift “Els viatges de Gulliver”, “Novyy Gulliver” (Aleksandr Ptushko, 1935), que combina l’stop-motion amb la imatge real. I amb el tercer títol ens retrobem un vell amic, ara aparcant els insectes i adaptant amb la seva filla un conjunt de faules medievals, posteriorment recollides per Goethe, sobre la malèvola guineu de “Le roman de Renard” (Władysław Starewicz i Irene Starewicz, 1937). Starewicz fa novament gala de la seva gran qualitat tècnica i del seu descomunal detallisme per crear un film d’animació en stop-motion que també és, atenció, un musical en tota regla. Tot i que no s’estrenà fins l’any 1937 per les dificultats a l’hora d’afegir-hi la banda sonora, ja estava rodada l’any 1930, i per tant caldria situar-la tècnicament en segon lloc. Només vuit mesos després, els estudis Disney obtindrien amb “Snow White and the Seven Dwarfs” (David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce i Ben Sharpsteen, 1937) la millor recaptació aconseguida mai per un film sonor fins al moment, encetant així una extensa producció de llargmetratges musicals d’animació, molts d’ells convertits en incombustibles clàssics de referència.



Jason and the Argonauts (1963)

LA VEU DEL DIABLE

Fins ara has parlat alegrement de musicals invocant pel·lícules de cinema mut. I t’has quedat tan ample. Fes el favor d’abordar d’una vegada els musicals de debò, aquells que tenen so incorporat, aquells on pots sentir cantar els actors o els cantants que els doblaven. I ara suposo que t’afanyaràs a citar “The Jazz Singer” (Alan Crosland, 1927) com al film que inaugura el cinema sonor, oi? És clar, ja ho veia a venir. Tornes a apuntar-te una vegada més a les simplificacions dels historiadors de fireta emmarcant fal·làcies que queden categoritzades com a fets dins de la ment col·lectiva de la cultura popular. Doncs no.

The Wizard of Oz (1939)

Més de trenta anys abans, al segle anterior, Thomas Edison i William Kennedy Laurie Dickson havien inventat el quinetòfon. Era un aparell d'ús individual que permetia observar la projecció d'imatges en moviment i alhora escoltar, per mitjà d'auriculars, un so prèviament enregistrat en un cilindre de cera. El sistema no tenia cap altre mètode per sincronitzar imatge i so més enllà d'engegar-los al mateix temps i suplicar que tot anés bé, cosa que gairebé mai succeïa. D'aquest sistema se n'ha pogut restaurar una petita peça sonora anomenada "Dickson Experimental Sound Film" (William K.L. Dickson, 1894), que mostra dos homes ballant agafats al ritme de la música que toca el mateix Dickson al violí. I ves per on, també és un musical. No pas de terror, no, tot i que el so llunyà i crepitant, com si fos d'ultratomba, i la seva posada en escena, amb el con gegant del grafòfon per captar el so davant del músic, construeix una estampa de caràcter oníric bastant inquietant.

I ja des d'inicis dels anys 1920, l'inventor nord-americà Lee de Forest havia realitzat diversos curtmetratges musicals amb so sincrònic gràcies al sistema Phonofilm, que va concebre junt amb Theodore Case. Eren petits films de demostració com "Conchita Piquer" (Lee De Forest, 1923), però fins i tot va arribar a sonoritzar parcialment algun llargmetratge, com el western "The Covered Wagon" (James Cruze, 1923) o el drama romàntic "Bella Donna" (George Fitzmaurice, 1923). Tot i així, aquestes pel·lícules només s'exhibiren utilitzant aquest sistema sonor en una sèrie limitada de projeccions a Nova York. També alguns animadors, com l'austrohongarès establert als Estats Units Max Fleischer, varen començar a emprar el Phonofilm per produir curtmetratges musicals amb so, com ara "Come Take a Trip in My Airship" (Dave Fleischer, 1924) o "My Old Kentucky Home" (Dave Fleischer, 1926), aquest darrer amb un desenllaç tremendament racista.

"Amb l'establiment del so sincrònic, els films musicals començaren a proliferar, i no era estrany topar-se sovint amb números que s'aventuraven a incloure elements que potser no eren ben bé de terror, però sí de fantasia, entroncant-los així amb el gènere fantàstic."

La solució del problema de la sincronia entre so i imatge era cada vegada més propera, i a mesura que s'anava perfeccionant la tècnica, començaren a aparèixer films com "Don Juan" (Alan Crosland, 1926), encara sense diàlegs parlats però amb música i efectes de so sincrònics amb la imatge. La màgia era possible gràcies al sistema Vitaphone, consistent en un disc mecànicament sincronitzat amb el projector. L'any següent, el mateix Crosland se'n valdria per estrenar "El cantor de jazz", que és essencialment una pel·lícula muda amb fragments puntuals de cant. El primer llargmetratge totalment parlat no arribaria fins un any més tard; va ser el drama romàntic amb tocs criminals "Lights of New York" (Bryan Foy, 1928). També és un musical, però no pas de terror.

Amb l'establiment del so sincrònic, els films musicals començaren a proliferar, i no era estrany topar-se sovint amb números que s'aventuraven a incloure elements que potser no eren ben bé de terror, però sí de fantasia, entroncant-los així amb el gènere fantàstic. Per exemple, a "Dancing Lady" (Robert Z. Leonard, 1933), una moqueta voladora eleva a Joan Crawford i Fred Astaire per damunt de l'escenari i fins al cel durant el número musical "Heigh Ho, the Gang's All Here". I en un altre dels espectacles, "That's the Rhythm of the Day", s'esdevé una transposició temporal: figurants vestits de diferents períodes històrics creuen el llindar de l'escenari instantàniament mudats segons els codis d'elegància de l'època, amb els carruatges de cavalls reconvertits màgicament en luxosos vehicles de motor. Però les seqüències tràsfugues que envaeixen terrenys que en principi no els pertoquen també operen a la inversa, com en el cas del vals de les naus de "2001: A Space Odyssey" (Stanley Kubrick, 1968) al ritme d'"Al bell Danubi blau" de Johann Strauss fill. No, no comencis, "2001" no és un musical de terror, caram! Una mica de paciència, que ara en veurem uns quants.

I és que, arribats fins aquest punt, els musicals de terror amb capacitat plena comencen a fer acte de presència. Hauràs vist que l'any 1964 apareixen dos films que s'autoproclamen com el primer musical de terror de tots els temps: "The Horror of Party Beach" (Del Tenney, 1964) i "The Incredibly Strange Creatures Who Stopped Living and Became Mixed-Up Zombies!!?" (Ray Dennis Steckler, 1964). Doncs no, no són els primers. A més a més, el terror que prometen és discutible, i amb prou feines són musicals. A part de "Scared Stiff" (George Marshall, 1953) i "The 5,000 Fingers of Dr. T." (Roy Rowland, 1953), ambdues anteriors a ells, més de dues dècades enrere ja existien la Guineu d'Starewicz i la Blancaneu de Disney, que segurament feien més por. I si els descartéssim per ser films d'animació, encara ens quedaria l'adaptació del llibre infantil "The Wizard of Oz" (Victor Fleming, Richard Thorpe, King Vidor, Mervyn LeRoy, George Cukor i Norman Taurog, 1939), que ja comptava amb diverses versions durant l'època muda, cap d'elles alienes a la dansa, com "The Wonderful Wizard of Oz" (Otis Turner, 1910). És un musical de cap a peus, no només plenament englobat dins del gènere fantàstic, sinó que també conté elements molt propers al terror. I si no que els ho preguntin a algunes criatures.

“Així, doncs, compraries Oz com el primer musical de terror? Sí? [...] És clar, Occident és el melic del món i Hollywood el del cinema, oi? No existeix res més en tot l’univers conegut. Que un babau com tu ignori les filmografies d’altres països no vol dir que no existeixin. O potser no t’interessen? Doncs sàpigues que Orient us passa la mà per la cara, a tu i a Hollywood. [...] Per resumir, si hagués d’especificar en quin moment té lloc per a mi el naixement del cinema musical de terror, m’inclinaria per “*L’esquelet alegre*” de Louis Lumière. I si m’hagués de cenyir a criteris més ortodoxos, sens dubte la xinesa “*Cançó de mitjanit*” seria la clara vencedora. ”

The Wizard of Oz (1939)

The Wizard of Oz (1939)

Així, doncs, compraries Oz com el primer musical de terror? Sí? Ànima de càntir! És clar, Occident és el melic del món i Hollywood el del cinema, oi? No existeix res més en tot l’univers conegut. Que un babau com tu ignori les filmografies d’altres països no vol dir que no existeixin. O potser no t’interessen? Doncs sàpigues que Orient us passa la mà per la cara, a tu i a Hollywood. La teva visió occidentalitzada obvia pel·lícules com la xinesa “Cançó de mitjanit”, “Ye ban ge sheng” (Weibang Ma-Xu, 1937), inspirada en “El fantasma de l’Òpera” però afegint-li l’inevitable angle polític revolucionari. I què passa amb Bollywood? Perquè allí qualsevol pel·lícula de terror que es produeixi serà inevitablement un musical! Mira’t la primera que es va fer, “Mansió”, “Mahal” (Kamal Amrohi, 1949), on el romanticisme i el gènere negre es condimenta amb fantasmes, reencarnacions i un grapat de cançons índies. O també “Anònim”, “Gumnaam” (Raja Nawathe, 1965), on un grup de premiats amb unes vacances han d’aterrar d’emergència en una illa i són atrets cap a un casalot on són víctimes d’un assassí venjatiu. Podria seguir citant títols, però ja ens trobem plenament immersos dins l’etapa dels musicals contemporanis, i per tant se’ns acaba el recorregut de l’exploració dels antecedents del gènere i també la teva ocasió de donar la tabarra.

Per resumir, si hagués d’especificar en quin moment té lloc per a mi el naixement del cinema musical de terror, m’inclinaria per “L’esquelet alegre” de Louis Lumière. I si m’hagués de cenyir a criteris més ortodoxos, sens dubte la xinesa “Cançó de mitjanit” seria la clara vencedora. Sí, és clar, tu et quedes amb “L’arribada d’un tren a La Ciotat”, ja ho sé. Ets d’idees fixes i no escoltes ni fas cas de res. Apa, doncs, que t’aprofiti. Quants diners els has pagat, a aquests quatre lectors que queden? Au, va, desapareix. Corre a veure més pel·liculetes, que és l’única cosa que saps fer.

↖ÍNDEX

DE GRITOS EN BROADWAY A TERRORES EN LA GRAN PANTALLA

Carrie: The Musical (Broadway, 1988)

SANDRA S. LOPERA

Algo tiene el musical que lo vuelve todo luminoso, optimista, alegre... lienzo perfecto para dibujar historias de amor entre lo relamido y lo empalagoso. Porque, dejando al margen las óperas que llevan años contando tragedias sobre el escenario, ¿quién se puede imaginar a una musa del terror cambiando un grito por una nota afinada o un monstruo prestar sus cuerdas vocales a una vibrante composición? Pues los ha habido, y con mucho éxito. De hecho, si hay un lugar donde el musical de terror parece haber encontrado su hogar ideal es el teatro. Y es que fue ahí donde nació el musical de terror por excelencia con The Rocky Horror Show, donde conocimos a un barbero que apuraba demasiado el corte en Fleet Street o donde vivimos la obsesión de un misterioso enmascarado que vivía en las catacumbas de un teatro.

Pero el camino no ha ido solo en una dirección. También hay productores que se han atrevido a probar suerte adaptando a montajes teatrales musicales películas como Carrie (Brian De Palma, 1976), La familia Addams (Barry Sonnenfeld, 1991), El jovencito Frankenstein (Mel Brooks, 1974) o incluso La mosca (David Cronenberg, 1987).

Ahora bien. ¿Dónde se gestó primero la idea de que una historia de terror podía contarse como una obra musical? ¿Se ganó la fama sobre los escenarios o atrajo primero a los espectadores de las salas de cine?

Cuando buscamos los primeros referentes cinematográficos del terror musical, se suele citar como uno de los primeros títulos la comedia Una herencia de miedo (Scared Stiff, 1953), donde Jerry Lewis y Dean Martin contaban con la compañía de la mítica Carmen Miranda al verse atrapados en un castillo encantado. El film adaptaba la obra teatral de Paul Dickey y Charles W. Goddard, que ya había sido llevada al cine por George Marshall con el nombre de The Ghost Breakers en 1940, aunque esta primera versión anterior no era un musical ya que el montaje que se estrenó en teatros tampoco lo era; fue sin duda el buscar la oportunidad de lucir la combinación Lewis-Martin en la gran pantalla lo que llevó a crear una versión con temas cantados. Buena parte de las canciones que interpretó la pareja protagonista fueron escritas por el prestigioso letrista Mack David, autor de canciones tan populares como el Bibbidi-Bobbidi-Boo que cantaba el hada madrina de La Cenicienta (1950) o La Vie en Rose de Edith Piaf.

Aunque, cuando hablamos de terror musical que ha dado el salto de las tablas a la gran pantalla, puede que el primer gran ejemplo que nos viene a la cabeza sea The Rocky Horror Picture Show, una obra de absoluto culto que comenzó su andadura en el Royal Court Theatre de Londres el 19 de junio de 1973 llamándose simplemente The Rocky Horror Show. Tras varias giras y versiones que llegaron a recorrer parte de Australia y Estados Unidos, el musical de Richard O'Brien se convirtió en película en 1975 dirigida por Jim Sharman, quien ya había dirigido algunas versiones teatrales. Su estreno cinematográfico fue originalmente un fracaso, hasta que sus sesiones de medianoche empezaron a adquirir fama, acompañadas de un público fiel que creó una performance que se ha convertido en todo un ritual a seguir durante la proyección. Como se suele decir, lo demás ya es historia.

The Rocky Horror Picture Show es fundamental a la hora de hablar de esa interacción entre cine y teatro cuando se trata de terror musical, no solo por ser un título de culto sino porque en sus visionados, como decíamos, se mezclan a menudo ambas artes, al representarse en la platea lo que se ve en pantalla mientras el público interacciona con ambas cosas, pero no fue la única propuesta de género que pisó con fuerza los escenarios en los años setenta para probar después suerte en el cine.

En 1910 se publicaba la novela que daría pie a uno de los musicales más emblemáticos de Broadway: El fantasma de la ópera, de Gaston

Carrie: The Musical (Broadway, 1988)

Leroux. El relato tuvo una famosa versión muda en 1925 protagonizada por Lon Chaney, pero fue su adaptación teatral musical la que hizo de esta trágica historia de amor todo un clásico. Andrew Lloyd Webber compuso este famoso (y longevo) montaje musical, estrenado en octubre de 1986, así como una secuela llamada Love Never Dies, en 2010. Pero ¿sabías que no fue esta la primera versión musical del libro de Leroux? En 1976 se estrenó en Lancaster la versión musical creada por Ken Hill, que utilizó la música de Mozart, Offenbach o Verdi, entre otros clásicos, como base para escribir las canciones. El montaje teatral de Hill llegó al West End en 1991, pero la versión de Andrew Lloyd Webber ha sido imbatible y cuando llegó el momento de preparar el salto al cine, los estudios lo tuvieron claro y eligieron su adaptación para el film dirigido por Joel Schumacher. Aunque, siendo justos, deberíamos decir que no ha sido esta la única referencia cinematográfica de la obra de Leroux, ya que Brian de Palma le hizo en 1974 un guiño cargado de humor negro llamado El fantasma del paraíso, un musical rock que se inspiró libremente en El fantasma de la ópera, añadiendo al argumento algunas pinceladas de El retrato de Dorian Gray y el mito de Fausto.

Surgida también como montaje teatral a finales de los años setenta encontramos otro de los grandes referentes del terror musical: Sweeney Todd. Sin entrar a debatir sobre la existencia real o no de este asesino en serie, la historia del barbero asesino que convertía a sus víctimas en el principal ingrediente de las empanadillas de carne de Mrs. Lovett fue publicada en forma de serial en The String of Pearls entre 1846 y 1847. Sus primeras versiones teatrales llegaron poco después, obra de George Dibdin-Pitt, y se instalaron con éxito durante los años veinte en Broadway, aunque todavía sin ser un musical, y no tardaron en tener sus adaptaciones cinematográficas en esa misma década. En 1959 se dio a conocer el musical The Demon Barber compuesto por Brian Burke y con canciones de Donald Cotton,

"The Rocky Horror Picture Show es fundamental a la hora de hablar de esa interacción entre cine y teatro cuando se trata de terror musical, no solo por ser un título de culto sino porque en sus visionados, como decíamos, se mezclan a menudo ambas artes, al representarse en la platea lo que se ve en pantalla mientras el público interacciona con ambas cosas, pero no fue la única propuesta de género que pisó."

pero no fue hasta 1962 cuando empezó a adquirir mayor popularidad como musical cargado de humor negro de la mano del músico Brian J. Burton, creador del montaje que se estrenó en el Crescent Theatre de Birmingham el 6 de junio de aquel año.

El éxito definitivo llegó el 1 de marzo de 1979, cuando se puedo ver por primera vez en Nueva York la versión más famosa del musical, conocida como Sweeney Todd, The Demon Barber of Fleet Street, obra de Stephen Sondheim, con más de veinte canciones y un retrato algo más humano del protagonista. Como no podía ser de otro modo, fue esta versión la elegida por Tim Burton para convertirse en una espectacular película musical, que le valió a Johnny Depp una nominación al Oscar al mejor actor y que contó con la colaboración del propio Sondheim, tanto en los ensayos como en las adaptaciones de las canciones. Y sí, pasaremos por alto el fragmento de Sweney Todd que interpretaba Ben Affleck en la comedia Una chica de Jersey (Kevin Smith, 2004). Sin comentarios. Pero no podemos resistirnos a reivindicar uno de sus montajes teatrales que pudimos ver en Barcelona a las órdenes de Mario Gas, con un maravilloso Constantino Romero prestando

Sweeney Todd (2015)

su prodigiosa voz a las hazañas del asesino, acompañado por Vicky Peña. Algunos años después, el montaje volvería a hacer su gira por el país, con la profunda voz de Joan Crosas reemplazando al gran Romero.

Entre el musical de terror y la comedia más disparatada y alucinógena encontraríamos uno de los últimos ejemplos a destacar, Reefer Madness: The Movie Musical (Andy Fickman, 2005), una irónica advertencia sobre las consecuencias del consumo de marihuana a través de la historia de un jovenzuelo descarriado. La película está basada en la obra de teatro escrita por Kevin Murphy, con canciones de Dan Studney, y dirigida por Andy Fickman que se estrenó en el Hudson Theater de Santa Monica Boulevard de Los Angeles en 1998. De allí pasó al off Broadway de Nueva York en 2001, teniendo versiones y adaptaciones que han pasado por Washington Londres, Philadelphia o Toronto, entre otras ciudades. Esta sátira inspirada en el film de propaganda antidroga de 1936 titulado Reefer Madness nació con aspiraciones de film de culto, pero no ha conseguido alcanzar el estatus de Repo. The Genetic Opera (Darren Lynn Bousman, 2008), una película que en nuestro país tuvo un estreno muy limitado. Ambientada en una sociedad futurista, la trama gira en torno a una compañía que se dedica al negocio de los trasplantes, proporcionando los órganos necesarios a sus clientes tras extirparlos a aquellos que han dejado de pagar sus servicios, una empresa muy lucrativa ya que el mundo se encuentra en una epidemia que causa fallos multiorgánicos. Las deudas y los embargos fueron el origen de esta historia que, en su versión original, titulada The Necromerchant's Debt, se centraba en un ladrón que robaba cadáveres para pagar sus deudas. Creada como una ópera rock teatral por Darren Smith y Terrance Zdunich, la producción tuvo su estreno en el teatro John Baitt con tal éxito que rápidamente amplió su temario de canciones hasta llegar a ser Repo. The Genetic Opera. Aun así, sus creadores no lo tuvieron fácil para

Sweeney Todd (2015)

encontrar financiación para llevar su obra a la gran pantalla y fue el director Darren Lynn Bousman, que se hizo cargo de la dirección de la película, quien consiguió convencer a los estudios tras rodar una versión de 10 minutos que poder mostrar a los posibles productores.

Dejando a un lado las docenas de musicales románticos que han sido llevados al cine, podemos ver que, en comparación, el terror musical ha tendido muchas veces hacia adaptaciones de producciones teatrales que han adquirido el estatus de obra de culto, muchas de ellas nacidas en los circuitos independientes antes de llegar a los grandes escenarios de Broadway.

Pero como decíamos al inicio este ha sido un camino en dos direcciones. No solo el cine ha intentado aprovechar la fama de los musicales de terror, el teatro también ha buscado la manera de llevar a los escenarios musicales tan sangrientos y divertidos como Little Shop of Horrors. Este caso es, además, el más completo, ya que Roger Corman dirigió el film original en 1960, una obra de terror y comedia sin ningún componente de musical, luego el compositor Alan Menken la convirtió en un musical teatral en 1982 y ya en 1986 Frank Oz la adaptó de nuevo a la gran pantalla, basándose a su vez tanto en la película anterior como en la producción teatral.

Otros films que han probado suerte como musical de terror sobre las tablas han sido El jovencito Frankenstein, con libreto de su propio creador Mel Brooks, que tuvo su estreno en Broadway en noviembre de 2007 y ha permanecido durante varias temporadas en cartel con giras por Inglaterra y Estados Unidos; o Posesión infernal, creada por George Reinblatt y estrenada en Canadá en 2003 en unos talleres de teatro, con tal éxito que pronto se instaló en una sala de Toronto y llegó al Off Broadway en 2006, aunque fue en Las Vegas donde tuvo mejor acogida entre el público. Otro ejemplo que debemos citar es Carrie, con libreto de Lawrence D. Cohen, estrenada en febrero de 1988 en Inglaterra con bastante mala fortuna y un paso por Broadway muy discreto y corto, reestrenada tímidamente en 2012 y reescrita en 2015 como Carrie the Killer Musical Experience para su presentación Los Angeles ese mismo año 2015. Mejor acogida tuvo la producción musical de El baile de los vampiros, creada por Jim Steinman a partir del film de Roman Polanski, que se estrenó en Viena en 1997 y se mantuvo en cartel durante tres años, antes de recorrer otros países de Europa como Alemania o Francia.

Obras como Posesión infernal, cuyas primeras filas de espectadores acababan salpicadas por la sangre del escenario, Re-Animator: The Musical, creada por Dennis Paoli y estrenada en Los Angeles en 2011 con la colaboración de Stuart Gordon, y La familia Addams, todavía en cartelera, son otros de los montajes más llamativos que han añadido, además de canciones y números musicales, una buena dosis de humor. Incluso La mosca, el mítico film de Cronenberg, se convirtió en composición lírica de la mano del veterano compositor Howard Shore, en una ópera que se estrenó en el Teatro del Chatelet de París en 2008 y tuvo como director musical al mismísimo Plácido Domingo

Tampoco sería justo olvidar que, además del cine, la televisión ha rendido su particular homenaje al terror musical: Moe sacó partido de la sangre de Homer para hacer más sabrosa su cerveza, al más puro estilo Sweeney Todd, en el capítulo de los Simpson There's no business like Moe Business; el reparto de Buffy dio rienda suelta a sus dotes musicales en el séptimo episodio de la sexta temporada, titulado Once more, with feeling; y el coro adolescente de Glee interpretó números de The Rocky Horror Picture Show en el quinto episodio de la segunda temporada, The Rocky Horror Glee Show, incluyendo, como no, el número del Time Warp.

Si bien el cine ha sabido salpicar de música, e incluso de humor, el terror, han sido los escenarios, tanto de Broadway como de los circuitos alternativos donde se han consolidado las producciones musicales de terror más interesantes, sabiendo ganarse a pulso su estatus de obra de culto. Como hemos podido ver a través de algunos casos, en la mayoría de ocasiones, la adaptación no ha tenido tan buena acogida cuando se ha tratado de llevar al teatro musical películas de terror. Veremos si en el futuro nos llevamos alguna sorpresa y alguien se atreve a hacer alguna canción sobre Michael Myers y su cuchillo, o un numerito de baile en el que Freddy Krueger demuestre que no solo sabe perseguir adolescentes somnolientos.

There's no business like Moe Business (2009)

"Dejando a un lado las docenas de musicales románticos que han sido llevados al cine, podemos ver que, en comparación, el terror musical ha tendido muchas veces hacia adaptaciones de producciones teatrales que han adquirido el estatus de obra de culto, muchas de ellas nacidas en los circuitos independientes antes de llegar a los grandes escenarios de Broadway."

Little Shop of Horrors (1986)

Sweeney Todd (2015)

↖ÍNDICE

The Phantom of the Opera (1925)

EL FANTASMA DE L'ÒPERA

JOAN RENTER

El 1910 Gaston Leroux va escriure *Le Fantôme de l'Opéra*, una novel·la basada en fets i rumorologia que envoltaven l'òpera de París: un accident durant una representació d'una òpera amb un incendi que va deixar un mort (sembla que les cases operístiques són donades als incendis fatals, només cal recordar la consumpció del Liceu o la Scala fa relativament pocs anys); un llac sota l'estructura del Palais Garnier, seu de l'òpera, que avui en dia encara empren els bombers per als seus entrenaments; i la caiguda d'una gran làmpada en una de les seves funcions. La unió de tots aquests elements en el rerefons d'una història d'amor entre la cantant Christine Daaé i un fantasma que la protegeix, la rapta i posseeix, així com un tercer element del triangle amorós, el vescomte Raoul de Chagny, van dur Leroux a l'èxit literari immediat tan bon punt va aparèixer la versió serialitzada del relat en els diaris.

En sis anys ja existia una primera versió cinematogràfica *Das Phantom der Oper*, malauradament avui perduda, a la qual va seguir una de les icones més característiques del cinema mut, la versió de 1925 de Lon Chaney, existent en milers de versions amb diferents nivells de durada, tintat, i àdhuc banda sonora (una d'elles, per cert, escrita per qui subscriu aquestes línies).

Amb aquesta versió, on l'escena del desemmascarament ha passat als annals del cinema (amb paròdia inclosa a *Gremlins 2*), juntament amb la versió de Claude Rains de 1943, inclosa en el volum d'adaptacions que la Universal va fer dels clàssics del terror, la trama va esdevenir quelcom canònic en el camp del terror. Així ha estat referenciada de manera directa en nombroses ocasions a la història del cinema, desde una curiosa adaptació xinesa, *Ye ban ge sheng* (Weibang Ma-Xu, 1937), el seu remake en dues parts de 1963 i encara una tercera versió el 1995 (els xinesos semblen tenir passió per la trama), a diferents adaptacions homònimes: Terence Fisher a 1962 per a la Hammer Films, un dels seus treballs menys reeixits; Maximilian Schell en 1983 en format telefilm, un intent de desencasellar a Robert Englund (etern Freddy Krueger d'Elm Street); o la versió de 1998 del mestre del giallo Dario Argento. Es palesen també les influències en altres cintes com *Darkman* o Phantom of the Paradise, una òpera rock de Brian De Palma de 1974 que, per cert, per no reconèixer la inspiració en el treball de Leroux va ser condemnada per un tribunal a indemnitzar els hereus de l'autor francès.

Les referències musicals, òbvies pel títol de l'obra, també han estat constants. La versió de 1943 per exemple, comptava amb un concert pastiche per a piano i orquestra d'inspiració lisztiana (de fet, l'hongarès esdevé un personatge secundari de la trama) obra del compositor Edward Ward, titulat Lullaby of the Bells, que va tenir certa popularitat en la dècada dels quaranta.

Tanmateix, no existia una versió plenament operística fins que Andrew Lloyd Webber va decidir emprendre el 1986 un dels seus treballs més inspirats. Lord Lloyd Webber, fill del compositor William Lloyd Webber i germà del violoncel·lista Julian, havia cimentat una carrera de reconegut prestigi en el camp del musical amb obres com Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat (1968), Jesus Christ Superstar (1970), Evita (1976) o Cats (1981). Cap a 1984, acabada Starlight Express, Lloyd Webber cercava una història d'amor per convertir-la en una mescla d'òpera i musical Broadway style (o West End, si tenim present que s'estrenava a Londres). La gènesi de l'obra conté tota l'èpica que demanen les grans llegendes, des de la participació de l'aleshores nova parella del compositor, Sarah Brightman, amb qui s'havia casat recentment però a qui el públic no acabava d'acceptar per considerar-la la responsable de la ruptura del primer matrimoni del compositor, fins a trobar la figura del fantasma en l'actor Michael Crawford, que, si bé tenia experiència en la seva participació en musicals com l'oscaritzada *Hello, Dolly!*, ha passat a la memòria del públic com el patós Frank Spencer de *N'hi ha que neixen estrellats*. Poc estrellat però va ser l'actor, que va arribar a lluitar físicament amb un dels productors al mig del carrer, mentre Lloyd Webber contemplava l'escena esparverat, durant una de les discussions prèvies a l'estrena; actualment encara treballa en musicals del West End com a gran estrella. Brightman també va sobresortir en la seva actuació i arribaria a ser una fixa dels concerts Webber, inclosa la cançó per als Jocs Olímpics de Barcelona'92 que va interpretar amb Josep Carreras.

L'èxit del Fantasma de Lloyd Webber, avalat per les més de 13.000 interpretacions, inclosa una celebració del seu 25è any en cartell al Royal Albert Hall amb la presència de diversos dels seus intèrprets històrics, va garantir que el 1989 ja estiguessin els drets comprats per a una adaptació cinematogràfica de l'obra per part de Warner Bros. Excepcionalment, el compositor disposava de tots els drets morals de supervisió de la creació (una raresa al Hollywood d'avui en dia) i àdhuc va poder escollir quin director hi treballaria. Lloyd Webber va decidir sorprenentment que fos Joel Schumacher, amb poca experiència en aquest tipus de produccions però amb un estil que agradava al compositor, qui dirigís l'obra.

La pel·lícula va arribar al públic malgrat les traves del destí. L'agenda apretada de Joel Schumacher, que entre *Línea Mortal* (1990) i *Veronica Guerin. En busca de la verdad* (2003) va encadenar quinze projectes diferents, i el divorci de Lloyd Webber i Brightman de 1990 van anar postposant el projecte. Així, mentre les fulles de l'agenda anaven passant i ressituaven any rere any el projecte, el seu protagonista anava canviant. En un principi es parlava del mateix Crawford per al paper principal, i Brightman per al paper de Christine, però també John Travolta va ser considerat, així com Antonio Banderas al 1997, qui acabaria interpretant el personatge en una representació especial al Royal Albert Hall amb Sarah Brightman.

El 2003 va haver-hi un nou impuls en canviar l'estructura de producció. The Really Useful

Ye ban ge sheng (1995)

“Cap de les tres nominacions de l’Acadèmia es va concretar en un Oscar: ni la direcció artística amb un excel·lent treball amb els decorats d’Anthony Pratt i Celia Bobak; ni la fotografia de John Mathieson, rellevant en l’obra resultant; ni la sorpresa d’una darrera cançó innovadora del propi compositor que interpretava Minnie Driver en els títols de crèdit finals (“*Learn to be lonely*”).”

Group, la companyia de Lloyd Webber, va recomprar els drets per treballar directament amb Schumacher, deixant a Warner els drets preferencials de distribució. Primerament es va considerar a Hugh Jackman, doncs l’actor ja havia tingut experiència prèvia en una versió del musical *Oklahoma!* (Trevor Nunn, 1999) i encara donaria fe del seu talent poc després en la versió èpica de *Les Miserables* (Tom Hooper, 2012) guanyant sengles Globus d’Or i Oscar. Malauradament *Van Helsing* (Stephen Sommers, 2004) va impedir que pogués figurar al càsting i l’encàrrec va passar a un Gerard Butler, que havia destacat per la seva interpretació a *Dracula 2000* (Patrick Lussier, 2000)... però no havia cantat en sa vida. Sorprenentment, amb menys d’una setmana de preparació, es va presentar davant de Lloyd Webber interpretant The Music of the Night, una de les principals cançons del musical. La seva veu, tosca, aproxima potser més el fantasma a la seva realitat que els habituals galants tenors que el representen. En aquest sentit, cal tenir en compte que l’òpera que escriu s’allunya de les répliques à la Meyerbeer que s’utilitzen tant en tema com en llenguatge, i que per tant el fantasma no parla el mateix llenguatge musical. Possiblement el personatge no respon ni a la mateixa època, i conseqüentment no és un element de la mateixa realitat. Aquestes dues existències només convergeixen quan pot tocar l’objecte de la seva fascinació, la Christine.

El personatge de Christine Daaé també va anar evolucionant a mesura que el temps passava. De la Sarah Brightman original es va arribar a Katie Holmes, i Anne Hathaway, que per motius contractuals (*Princesa por sorpresa 2*, Garry Marshall, 2004) va quedar allunyada del projecte. Casualment Hathaway brillaria després al mateix musical que Jackman, també amb Globus d’Or i Oscar entre altres guardons, de manera que la parella d’intèrprets de *Les Miserables* era en realitat la parella que havia d’interpretar *El Fantasma de la Ópera*. Finalment Emmy Rossum, que tot just acabava de destacar a *Mystic River* (Clint Eastwood, 2003) i tenia experiència de cant a la Metropolitan Opera de Nova York, va fer-se amb el paper.

Un gran pressupost i cura per la gravació del so (Pinewood Studios) i els efectes visuals demostren que va ser un treball mimat i barroc en quant a detalls. La inspiració plenament parisenca (l’òpera original parisenca de Garnier, els cementiris de Père Lachaise i Montparnasse) i la fastuositat dels decorats i el luxe del vestuari no va, però, seduir al públic, i la recepció va ser més aviat freda per part de la crítica, si bé en global va ser una experiència profitosa per a The Really Useful Group, amb un taquillatge de més de 100 milions de dòlars (que superava els 80 de pressupost) i un èxit particularment destacable en alguns països amb tradició de representació del musical com ara el Regne Unit o Japó. Cap de les tres nominacions de l’Acadèmia es va concretar en un Oscar: ni la direcció artística amb un excel·lent treball amb els decorats d’Anthony Pratt i Celia Bobak; ni la fotografia de John Mathieson, rellevant en l’obra resultant; ni la sorpresa d’una darrera cançó innovadora del propi compositor que interpretava Minnie Driver en els títols de crèdit finals (“Learn to be lonely”).

És o no és una pel·lícula a apreciar? El primer que el públic ha de fer és disfrutar d’una pel·lícula, i si el que volen és veure el musical, Her Majesty’s Theatre ha aplegat durant dècades els seus fidels espectadors i segueix essent cita obligada per als amants de la obra (ho confesso, l’he vista allà i més d’una vegada, i de ben segur molts dels espectadors coincideixen en aquest fet). La pel·lícula dóna una visió diferent a l’experiència del musical. En què podem notar la diferència? L’acompanyament musical del teatre ja compta amb un cert luxe orquestral (ampliat en la versió cinematogràfica, però no és aquí on rau la gran diferència). El que distingeix principalment musical i pel·lícula és la transcripció en imatges, una transcripció que és diferent quan es refereix a un espectacle teatral, limitat en l’extensió i perspectiva de l’escenari, malgrat que l’ús de l’espai en aquest musical, tant per

“En què podem notar la diferència? [...] El que distingeix principalment musical i pel·lícula és la transcripció en imatges, una transcripció que és diferent quan es refereix a un espectacle teatral, limitat en l’extensió i perspectiva de l’escenari, malgrat que l’ús de l’espai en aquest musical, tant per la presència d’elements entre el públic com els diversos nivells de l’escenari, podria ser qualificat de superlatiu.”

la presència d’elements entre el públic com els diversos nivells de l’escenari, podria ser qualificat de superlatiu. Observem una simple escena, els simpàtics couplets Notes que canten els empresaris de l’òpera en el que podríem anomenar principi del segon acte: la càmera es mou de l’exterior cap a l’interior d’una àmplia sala, puja en travelling per les escales i els segueix al llarg de tota la seqüència en l’espai, per després recuperar nous intèrprets de l’exterior que també es mouen extensament al llarg de l’escenari. Per altra banda, la càmera ens permet gaudir de plans americans que no tindríem essent espectadors de teatre.

En altres seqüències el director opta per una mescla on veiem la interpretació del Fantasma i escoltem el cant subjectiu (que sentim però no veiem interpretat) de Christine Daaé, de qui intuïm que pensa el que canta, doncs no la veiem efectivament obrir la boca fins que el fantasma li ordena que ho faci. Així mateix l’escenografia d’aquesta escena canvia considerablement l’esperit i el format a què ens acostuma el musical. Al teatre es sol centrar la interpretació en els dos actors a la part frontal aturats i el cant esdevé potent. Aquí el director opta per recrear la vista en els decorats sumptuosos del subsòl parisenc. Afecta fins i tot la sonoritat del cant, podem apreciar l’eco que distorsiona la imploració del fantasma i el cant final de Christine no compta amb la potència ni el protagonisme abans esmentats.

The Phantom of the Opera (2004)

La darrera escena al *phantom's lair* fa gala d'un ús dramàtic i abús del llenguatge cinematogràfic que tant divergeix respecte al teatre. Podem experimentar el món girant al nostre voltant en un travelling circular mentre ens fan el primer petó d'amor que mai hem sentit, per després seguir dues escenes separades en l'espai, quan el poble assalta el subsòl per capturar el fantasma i rescatar Christine i Raoul. En aquesta part, un fantasma en primer pla contempla amb molt detall una figura de mono, un detall que en les representacions teatrals (sobretot depèn del seient que et toqui) només pots intuir lleugerament.

Per altra banda, quan s'ha rodat una pel·lícula com a tal, les seqüències que incorporen un gran volum de teatralitat han de saber conduir aquesta dualitat, gens fàcil. Observem com *Masquerade* comença gairebé amb un ballet televisat per donar pas a un tractament cinematogràfic. I per cert, la declamació del fantasma, de nou, es realitza en un llenguatge musical harmònicament diferenciat per alienar el fantasma de la resta de membres del ball (quelcom que no passa quan el fantasma canta a, o sobre el tema de, la cantant Christine Daaé.

No totes les seqüències de la pel·lícula van arribar a veure la llum. Limitades per la durada típica d'un llargmetratge, algunes van ser suprimides i només es poden trobar en edicions posteriors videogràfiques, com a curiositat. En una d'elles, de títol No one would Listen, podem apreciar aquest tracte humanitzat (àdhuc harmònicament) del fantasma.

La seqüel·la que Lloyd Webber va escriure per al Fantasma de l'Òpera, *Love never dies*, va ser començada el 1990 i el procés de gestació va ser molt lent, dedicant gran part del temps a la idea de la nova trama amb un col·laborador de luxe, l'escriptor Frederick Forsyth - qui després va publicar la seva obra conjunta el 1999 com una novel·la titulada The Phantom of Manhattan, seguit després d'una llarga llista de nous escriptors que reprenien, canviaven o adaptaven l'obra i no va ser fins el 2007, amb un text estabilitzat pel llibretista Ben Elton, que ja havia col·laborat amb Lloyd Webber a The Beautiful Game, l'any 2000, que va començar a composar els temes. L'obra, però, no es va produir al West End fins el 2010 i sembla que no ha gaudit de tanta popularitat com la seva predecessora. La trama de fet és completament nova, sense cap mena de relació amb la novel·la de Leroux i Lloyd Webber sempre deia que la considerava com una obra independent de manera que, de fet, si bé cronològicament és una continuació de l'anterior i compta amb alguns dels seus personatges, no cal haver vist una per tal de seguir la trama de l'altra. L'acció salta de la dècada dels 80s del segle XIX a 1907, any del debut de la cèlebre cantant Christine Daaé a Amèrica, convidada per Oscar Hammerstein I. Irònicament, un cop allà rep un anònim encàrrec d'un empresari per participar en un espectacle de Coney Island anomenat Phantasma. Instal·lada amb el seu marit Raoul i un fill, Gustave, a Brooklyn, la cantant torna a caure als braços del seu antic admirador.

The Phantom of the Opera (2004)

Amb una història semblant a les constants revisions que Beethoven va haver de fer a Fidelio fins que la seva òpera va ser finalment acollida amb èxit pel públic, diversos muntatges, canvis d'idees, escenografies, cantants i produccions a diversos llocs van permetre que finalment a Austràlia, a les seves antípodes, el públic aclamés la nova obra com a digna successora del clàssic. Malgrat que aquest musical també ha tingut una edició homònima videogràfica (Brett Sullivan i Simon Phillips, 2012), ara per ara no hi ha prevista una edició cinematogràfica amb les noves aventures del triangle amorós però recordeu que el fantasma apareix i desapareix quan vol.... tot pot passar.

↖ÍNDEX

RICHARD O'BRIEN PICTURE SHOW

The Rocky Horror Picture Show (1975)

SILVIA GARCÍA PALACIOS

“En què podem notar la diferència? [...] El que distingeix principalment musical i pel·lícula és la transcripció en imatges, una transcripció que és diferent quan es refereix a un espectacle teatral, limitat en l’extensió i perspectiva de l’escenari, malgrat que l’ús de l’espai en aquest musical, tant per la presència d’elements entre el públic com els diversos nivells de l’escenari, podria ser qualificat de superlatiu.”

En 1975 salió a la luz lo que se convertiría en uno de los musicales de terror de referencia, un film que aún hoy día sigue llenando las salas donde se proyecta y que por irreverencia propia se ha convertido en un mito indiscutible: The Rocky Horror Picture Show.

Si metes en un cocktail al moderno Prometeo, a RKO, una rodaja de american gothic, añades un toque de glam rock, aderezas con unas medias de rejilla y remueves con los tacones más altos que puedas encontrar, el resultado es TRHPS. Un provocador film cuyo éxito radica precisamente en la capacidad de activar nuestro lado más exhibicionista a golpe de “time warps”, de ajustar corpiños a lo anquilosado y de liberar cuerpo y mente de lo socialmente “aceptado” (por lo menos durante su metraje, pero ahí queda la inception). El grado de mito lo obtuvo sobre todo por su marca diferencial, ya que durante las proyecciones de esta sugestiva película se generó y se genera una fiesta sin parangón en la que se interactúa con las escenas y entre otras cosas se insulta, se baila, te mojan, se lanza arroz y, por supuesto, se canta.

No es de extrañar que la idea original viniera de un músico-actor y fuera auspiciada por un gran director de musicales de teatro. Hablamos del tándem O’Brien y Sharman. El británico neozelandés Richard O’Brien se topó con el australiano Jim Sharman en la producción teatral de *Jesucristo Superstar* y poco después unieron fuerzas para crear, primero en un escenario y luego en la gran pantalla, esta obra, una obra que marcaría sus carreras. Las canciones corrieron a cargo de O’Brien, quien también interpretaría al inolvidable Riff-Raff en la versión cinematográfica, mientras que tras las cámaras se colocó Sharman.

De la primera a la última, las composiciones musicales originales de O’Brien son un completo acierto,. La apertura (y cierre) “Science Fiction/Double Feature” es sin duda una maravilla donde las haya, capaz de hacernos sacar la lagrimilla recordando las dobles sesiones y nuestra infancia fílmica, un pasado analógico que cuesta dejar atrás y que, para muchas, será difícil olvidar. Si seguimos hacia adelante nos encontramos con “Dammit Janet”, una clara crítica a las parejas tradicionales y al puritanismo, que hace uso de referencias de Grant Wood... Para ir situándonos. No en vano, la siguiente canción, “Over at the Frankenstein Place” aporta una operística luz al final de ese camino aparentemente tan marcado, una ruta alternativa a la que quizás todos debemos dirigirnos en algún punto. Puede que en ese sentido, para desoxidar las articulaciones venga “Time Warp”, la canción más reconocida de la obra y uno de los momentos culminantes de las sesiones/evento del film. Un momento que hace emerger esa jubilosa emoción ante la desvergüenza y la carencia de miedo a ser diferente. Un momento para disfrutar de una coreografía y sentir una alegre y marchosa comunión con toda la sala — con todo el mundo —.

Las siguientes canciones “Sweet Transvestite” y “I Can Make You a Man”, ambas interpretadas por un exuberante y radiante Tim Curry -cuya aparición saliendo del ascensor es la pura definición de estelar-, abogan a referencias clásicas del cine de terror mezclandolas con un no binarismo de lo más refrescante, provocando y aumentando, si cabe, nuestras

The Rocky Horror Picture Show (1975)

Silvia García Palacios

The Rocky Horror Picture Show (1975)

ganas de saltar de nuevo de la butaca haciendo palpitar nuestra boa. Empero, una escisión llega con “Hot Patootie – Bless My Soul”, ya que aquí y a golpe de rock’n’roll irrumpe un pendenciero Meat Loaf para hacer frente al mad doctor con otro de los grandes hits de este musical, fuente al mismo tiempo de grandes reminiscencias bailoteras anglosajonas de mediados del siglo pasado. El destronamiento tendrá que esperar y mientras se da paso a la acción más sensual con “Touch-a, Touch-a, Touch-a, Touch Me”, una deliciosa rendición a la libertad sexual donde, por fin, los normalizados protagonistas se dejan pervertir y ensuciar desde el punto de vista más alejado de lo negativo. Ahora bien, como todo buen villano, nuestro querido Frank-N-Furter (aka Tim Curry) se pasa de la raya y muy posiblemente desatina poniendo -literalmente- en el menú pastel de carne al son de “Eddie”; por ello, hace todo lo posible por conseguir una cierta redención o justificación con “Rose Tint My World”, un clamor con toques mitológicos al “ver todo de color de rosa” -su rosa- que, aunque poco, ayuda finalmente al aciago doctor. Así da cierre al desenfreno para dar paso a la canción más emotiva en “I’m Going Home”, un solo en el que prima rabiosamente lo teatral, una despedida de los focos que otrora le hicieron brillar, un emotivo homenaje al mundo del escenario. Y, sin dejarnos casi tiempo de recuperación, como colofón llega “Superheroes”, un corolario poco alentador sobre una sociedad que sangra, que devora y sigue en permanente búsqueda de significado entre tanto sin sentido. Así de alto acaba el musical de Richard O’Brien, el cual se cierra con el reprise de la canción de inicio, que tras el viaje musical realizado, irrumpe en el espectador con, si cabe, un mayor impacto emocional[1].

Sin duda, el director volcó en TRHPS un gran amor por los filmes de Serie B, así como un estilo particular derivado de su pericia en los musicales. Empezar la película llenando la pantalla con unos labios sugerentes es toda una declaración de intenciones que ya nos posiciona en lo que devendrá el espectáculo que sigue. La forma en la que adapta la obra teatral a la gran pantalla es notable, siendo capaz de fundir ambos mundos de forma natural, llegando a su cenit en la arriba mencionada despedida, una escena a la altura del cinema verité y en donde se representa la vulnerabilidad y al tiempo la fortaleza del personaje sobre el escenario. En todo momento sentimos el peso de la cámara, algo que nos hace partícipes de alguna forma de este festín de música, canciones y baile y, quizás por esa razón, sea inevitable interaccionar con el film y repetir siempre que se pueda la experiencia.

La pareja artística O’Brien/Sharman volvería a unirse en la que se conoce como la secuela de TRHPS: “*Shock Treatment*”, un curioso trabajo que no tuvo el mismo impacto que su predecesora. En esta ocasión, la historia se contextualiza en el mundo de la televisión y aunque se vislumbra como una ácida crítica a la alienación de la sociedad en pro del consumismo de pequeña pantalla, algo a priori bastante visionario, su planteamiento es harto complejo, no fluye satisfactoriamente y su argumento es algo forzado por momentos, razones por las cuales pasó bastante desapercibida. Queda pues en el saco de las películas fallidas o incomprendidas y, en todo caso, como parte de la gran estela de TRHPS.

A diferencia del director del film, O’Brien continuó con su carrera cinematográfica, combinándola con su faceta de músico y actor de teatro. Apariciones destacables son las de “Flash Gordon” (1980), “Dark City” (1998) o “Jackboots on Whitehall” (2010) y es actualmente muy reconocido por dar voz en la serie y las películas de “Phineas and Ferb”.

Nada ha podido igualar el impacto que provocó poniéndose en la piel de un *Igor transexual*; no en vano, es el único de sus personajes al que se le ha erigido una estatua[2]. Tanto es así, que la producción teatral de TRHPS no ha dejado de representarse y con su nombre presidiendo el show. Una obra que, aun empezando con pocos medios, como marginal, nacida como celebración de lo diferente, supo activar ese deseo de conocer, de explorar lo “prohibido” que tanto caracteriza a nuestra especie y que a veces hay que recordar. Yendo a contracorriente, supo ganarse cada vez más público y saltar a la gran pantalla repitiendo el esquema de su éxito: bajo presupuesto y mucha capacidad de reinvención, infundiendo la virtud de ver en lo mínimo, lo máximo.

Vistámonos con nuestras mejores galas de cuero, plantémonos sendas pelucas de colores y sigamos moviendo las caderas a través de este túnel del tiempo que se nos propone. Y todo, siempre, mientras las luces del escenario aguanten. ¡El telón bien arriba y... A cantar al ritmo del *Richard O’Brien Picture Show!*

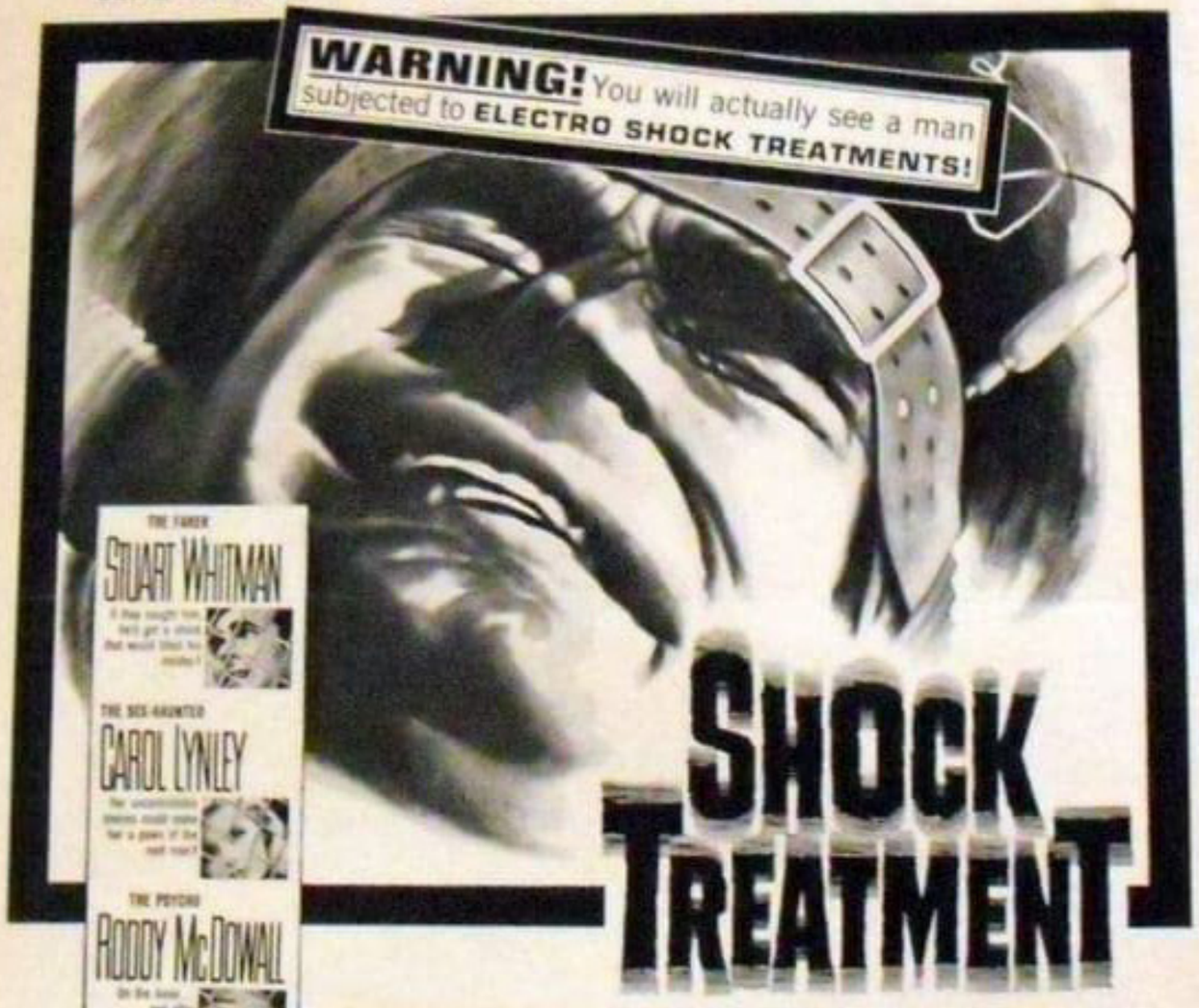
The Rocky Horror Picture Show (1975)

[1] “Once in a While” se considera hoy en día parte también de la banda sonora, empero no pertenece al soundtrack que se lanzó originalmente, la canción (y escena) fue incluida más adelante.

[2] La estatua de Riff Raff se encuentra en Hamilton, Nueva Zelanda.

“En què podem notar la diferència? [...] El que distingeix principalment musical i pel·lícula és la transcripció en imatges, una transcripció que és diferent quan es refereix a un espectacle teatral, limitat en l’extensió i perspectiva de l’escenari, malgrat que l’ús de l’espai en aquest musical, tant per la presència d’elements entre el públic com els diversos nivells de l’escenari, podria ser qualificat de superlatiu.”

THE BOX-OFFICE CHARGE STARTS TODAY IN LOS ANGELES...26 THEATRE MULTIPLE KICKS OFF THE WAVE OF SHOWMANSHIP!



SHOCK TREATMENT

VOLTAGE-PACKED NEWSPAPER AND TV CAMPAIGN !

SPECIAL "MAD DADDY" RADIO SPOTS !

ELECTRIC-SHOCK LOBBY DISPLAYS !

THE EXCITING TEEN-AGE DANCE BEAT (20th Records) !

DYNAMIC FASHION TIE-UP WITH MR. MORT !

PRODUCED BY AARON ROSENBERG · DIRECTED BY DENIS SANDERS

SCREENPLAY BY SYDNEY BOEHM

CINEMASCOPE

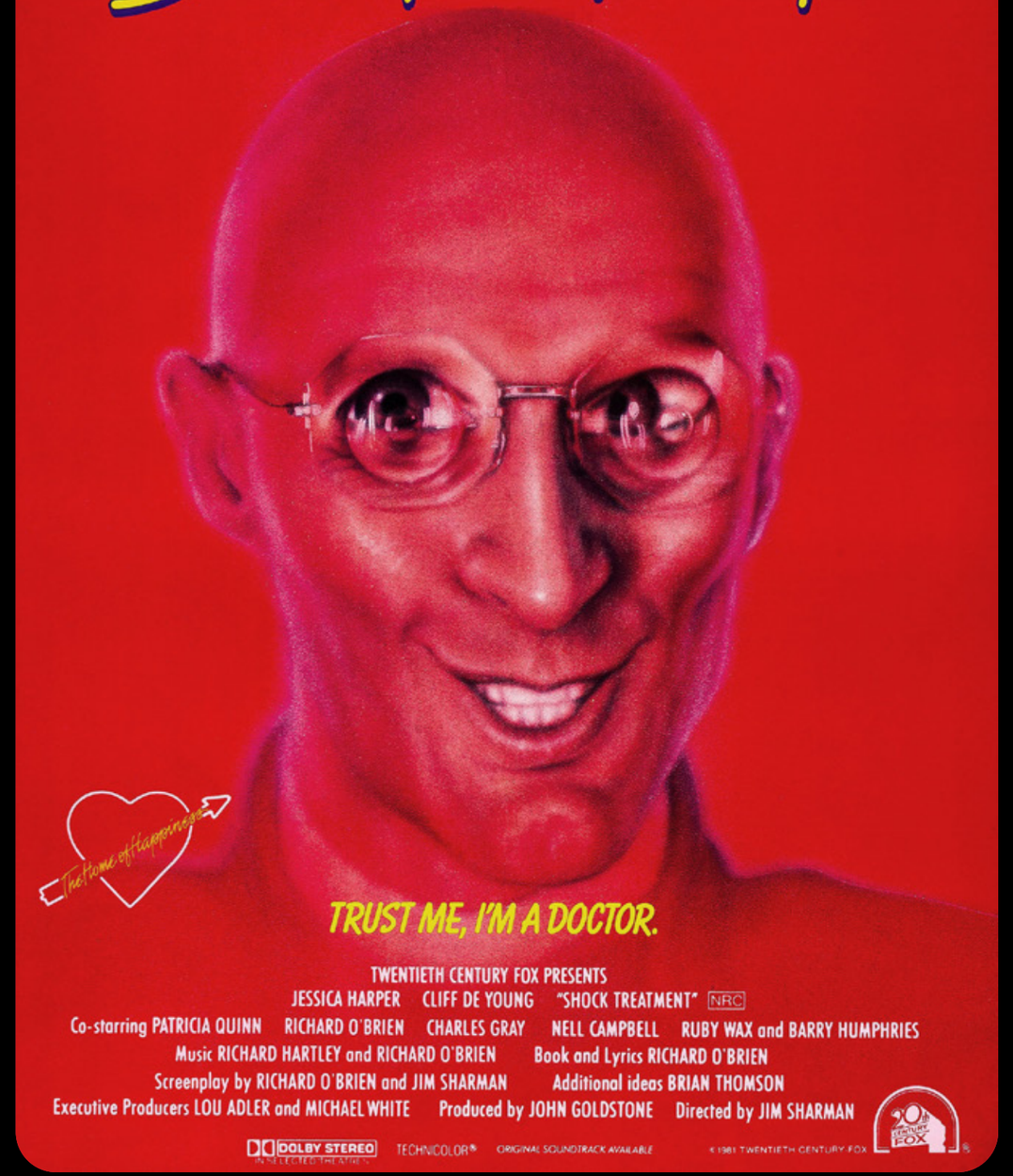
ANOTHER SIZZLER FROM 20th CENTURY-FOX

A LOU ADLER-MICHAEL WHITE PRODUCTION OF A NEW RICHARD O'BRIEN MUSICAL

From the creators of

THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW

Shock Treatment



TWENTIETH CENTURY FOX PRESENTS

JESSICA HARPER CLIFF DE YOUNG "SHOCK TREATMENT" NRC

Co-starring PATRICIA QUINN RICHARD O'BRIEN CHARLES GRAY NELL CAMPBELL RUBY WAX and BARRY HUMPHRIES

Music RICHARD HARTLEY and RICHARD O'BRIEN Book and Lyrics RICHARD O'BRIEN

Screenplay by RICHARD O'BRIEN and JIM SHARMAN Additional ideas BRIAN THOMSON

Executive Producers LOU ADLER and MICHAEL WHITE Produced by JOHN GOLDSTONE Directed by JIM SHARMAN

DOLBY STEREO IN SELECTED THEATRES · TECHNICOLOR® · ORIGINAL SOUNDTRACK AVAILABLE

© 1981 TWENTIETH CENTURY-FOX

Shock Treatment (1964/1981)

EL FANTASMA DEL PARAÍSO

Phantom of the Paradise (1974)

GONZALO LÓPEZ

Brian De Palma es el caso más curioso de los integrantes del grupo de directores cinéfilos pertenecientes al clan liderado por *Francis Ford Coppola (George Lucas, John Milius, Martin Scorsese, Steven Spielberg,* entre otros). Un director tremendamente personal que durante décadas supo moverse en el complejo mundo de los estudios de Hollywood, sin por ello renunciar a su propia voz o su apego al thriller, ya fuese de acción, suspense o terror. Un autor total, quien durante toda su carrera ha tenido que soportar la incomprensión y el rechazo de la crítica internacional, salvo en Francia. Aunque este no es el caso de este insólito musical, ya que El Fantasma del Paraíso (*Phantom of the paradise, 1974*) es una de las pocas películas que recibió numerosos elogios en su estreno y se ha convertido en una obra de culto a nivel mundial.

El Fantasma del Paraíso pertenece al que podría llamarse segundo periodo del director. Una etapa que comprende desde Hermanas (*Sisters, 1972*) a Impacto (*Blow out, 1981*). Este segundo periodo se caracteriza por ser películas distribuidas, y en algún caso producidas, por grandes o medianos estudios, todas ellas pertenecientes al suspense o terror, con la salvedad del experimento autofinanciado que fue Una familia de locos (*Home movies, 1979*), con unos presupuestos medios lejos de los esmirriados costes de las películas de su primera etapa - de *Murder à la mod* (1968) a Hola, mamá (*Hi, mom, 1970*)- o de las superproducciones que abarcan su tercera etapa -de El precio del poder (*Scarface, 1983*) a Misión a Marte (*Mission to Mars, 2000*)-. Tampoco se puede comparar con su cuarta fase que se inicia en el 2002 con Femme Fatale, cuando el director se exilia a París en busca de aire fresco y libertad, lo que tendrá el precio de rodar solo 5 películas en 20 años, con un parón de 7 años entre *Passion* (2012) y *Domino* (2019).

En este genial musical se encuentran a nivel formal y temático todas las constantes del director. Por un lado varias de las ideas visuales que se repiten de manera obsesiva en su obra: planos secuencia, pantallas partidas, lentes bifocales, zooms, música omnipresente, coreografías de acción, cámara lenta, e incluso cámara rápida. Esto en lo referente a la forma; el fondo también incluye varios temas que volverán a surgir en gran parte de su filmografía: romanticismo fatalista -Atrapado por su pasado (*Carlito's way, 1994*)-, crítica y parodia de la industria del entretenimiento -Doble cuerpo (*Body double, 1985*), *Snake eyes* (1998), La Dalia negra (*The black Daliah, 2006*)-, lucha de clases -La hoguera de las vanidades (*The bonfire of vanities, 1990*), Passion-, humor negro -En nombre de Cain, (*Raising Cain, 1992*)- o personajes mefistofélicos que manipulan al protagonista a su antojo -todas las anteriores y especialmente *Mission: Impossible* (1995)-.

No es raro que De Palma hiciese un musical, ya que es un sueño abrazado por todos sus colegas, quienes, salvo Milius, han dirigido uno tarde o temprano[1]. Y no es raro, porque una de las características de su cine es el de ser profundamente musical, usando la cámara y el montaje de manera abstracta para provocar emociones concretas; no en vano, su filmografía puede presumir de contar con varios de los mejores compositores de la historia del cine[2]. En este caso, encargó la música al cantautor *Paul Williams*, quien compuso un brillante grupo de canciones originales, a lo que se suma una irónica música incidental obra de *George Tipton*.

[1] *American Graffiti* (George Lucas, 1973), *New York, New York* (Martin Scorsese, 1977), *Corazonada* (*One from the heart*, Francis Ford Coppola, 1981) y *West Side Story* (Steven Spielberg, 2020)

[2] Bernard Herrmann (a quien recuperó en el cine norteamericano), Pino Donaggio, John Williams, Ennio Morricone, Patrick Doyle, Danny Elfman o Ryuichi Sakamoto.

“Y no es raro [que De Palma hiciese un musical], porque una de las características de su cine es el de ser profundamente musical, usando la cámara y el montaje de manera abstracta para provocar emociones concretas; no en vano, su filmografía puede presumir de contar con varios de los mejores compositores de la historia del cine.”

El libreto de De Palma mezcla sin complejos el Fausto (*Faust, 1808-1832*) de Johann Wolfgang von Goethe con El retrato de Dorian Gray (*The picture of Dorian Gray, 1890*) de Oscar Wilde, sumado a El Fantasma de la Ópera (*Le fantôme de l'Opera, 1910*) de Gastón Leroux. Williams -quien también encarna a Swan, al antagonista de la película- sigue principalmente a Goethe y añade un homenaje a Frankenstein (*Frankenstein, or the modern Prometheus, Mary Shelley, 1818*) en el número Life at last. Sus canciones parecen querer hacer un repaso a los estilos más exitosos de los 60 y 70 en la música popular; desde el Rock & Roll, al surf, el pop, la canción de autor e incluso el primer metal. Memorable resulta la escena de la audición de Beef, donde en solo dos planos De Palma repasa varios estilos en boga esos años; allí Swan acaba apostando por el más comercial.

Las diez canciones, muy románticas, no siguen una narrativa ni estilo claro, aunque son excelentes de manera individual, no hay una historia que se pueda extraer de ella, salvo acompañadas por el libreto e imágenes de De Palma. Un breve comentario del estilo de De Palma y Williams para cada número.

Phantom of the Paradise (1974)

1. GOODBYE, EDDIE, GOODBYE

Un rock and roll donde una joven estrella del rock se suicida para que su último disco sea un súper ventas y así poder pagar los costes de la operación de su hermana enferma.

De Palma abre la película con un número clásico, apoyado en el montaje y la ironía de las letras de Williams. Su negrísimo humor hace aparición cuando los coristas del grupo obligan a la audiencia a drogarse o provocan altercados con la misma. Todo por el éxito.

2. FAUST

Una balada cantada por el protagonista y actor fetiche de Brian De Palma, William Finley, donde un músico sueña con su amor perdido.

Aquí se utiliza un travelling circular de 360º, cortado en varios momentos por las intervenciones de Swan, dejando claro que la obra de Winslow siempre vivirá a la sombra de este oscuro personaje[3]. De Palma hace un magnífico uso de la figuración para justificar su movimiento de cámara además de para dotar de vida al plano.

3. UPHOLSTERY

Versión Surf / Pop de Faust, donde Swan banaliza la composición de Winslow con letras obvias y producción comercial.

El gran tour de force de la película. Un doble plano secuencia que empieza citando a Sed de Mal (*Touch of evil, Orson Welles, 1958*) para luego volar por duplicado a su aire. Hay que destacar que ambos planos están rodados al mismo tiempo, haciendo que cada encuadre tuviese que ser milimétrico, en un momento de la historia del cine previo a los avances digitales en los años 80 de Industrial Light & Magic, por lo que sólo podían rodarlo de un tirón y sin fallos.

Phantom of the Paradise (1974)

[3] Antes de que Paul Williams se encargase de la música de la película, la primera opción de De Palma para encarnar a Swan fue el actor Jon Voight. Años más tarde, le eligió para interpretar al perverso Jim Phelps en *Mission: Impossible*, quizás el villano más rico y revelador en la carrera del director y del polemista y siniestro padre de Angelina Jolie y ex-suegro de Brad Pitt.

Phantom of the Paradise (1974)

4. SPECIAL TO ME

Canción donde la protagonista lamenta la obsesión de su amante por la trascendencia, ignorando el amor terrenal que ella le ofrece.

Reflejo del anterior. Rodado con -posiblemente- tres cámaras simultáneas y creando un montaje paralelo entre ambas. Un prodigio del cine y el momento más godardiano de la película.

5. PHANTOM'S THEME (BEAUTY AND THE BEAST)

Casi una continuación del tema anterior, donde el compositor se lamenta por haber vendido su alma por el arte, dejando atrás a su amor.

Cantada por Paul Williams, se trata de un montage de imágenes creado por el montador de la película, Paul Hirsch, a instancias de De Palma. Visualmente se habla del paso del tiempo y los motivos que impulsan a Winslow a vender su alma.

6. SOMEBODY SUPER LIKE YOU (BEEF'S CONSTRUCTION SONG)

Canción de Rock donde Williams habla de la obsesión de Fausto por alcanzar la inmortalidad.

Espectacular secuencia donde De Palma rueda su primer gran set piece de acción. Grandioso uso de la cámara lenta que transmite al espectador el momento épico de estar en un concierto.

7. LIFE AT LAST

Parodia / homenaje a Alice Cooper. Aquí Williams introduce a ese hombre inmortal que es corrupto desde su nacimiento.

Continuación del número anterior, donde el director aprovecha el uso del espacio del número previo para crear un asesinato de los que marcan época.

8. OLD SOULS

Balada sobre la historia de amor inmortal entre Winslow y Phoenix.

Un número sobrio, centrado en la etérea figura de Jessica Harper. Está canción volverá a ser usada de nuevo en la escena donde Winslow observa a Swan seduciendo a Phoenix, momento de voyeurismo presente en casi todo el cine de Brian De Palma.

9. FAUST

Versión pop/rock del tema Faust, en esta ocasión, interpretado por Paul Williams.

En la película solo aparece tras el *montage* citado previamente. La idea es genial. Swan dota de voz a Winslow de nuevo y solo considera que es perfecta al hacer que gracias a las mezclas y filtros, suene exactamente igual que la de él.

Es muy obvio el homenaje explícito a Psicosis (*Psycho, Alfred Hitchcock, 1960*) en la escena de la ducha donde Winslow amenaza a Beef (Gerrit Graham). Menos obvia resulta la cita textual a Una chica tan decente como yo (*Une belle fille comme moi, François Truffaut, 1972*)[4] y muchas veces se ha pasado por alto que la mayor influencia en De Palma, aparte de Hitchcock y Dario Argento , es la de Jean Luc Godard. De Palma no solo se atreve a experimentar con el lenguaje y comentarlo a través de la narración, si no que no duda en romper la cuarta pared, y lo hace no solo en el número Special to me donde Jessica Harper mira a cámara introduciendo al espectador en la historia, si no ya en el memorable prólogo narrado por Rod Serling, donde después de situarnos sobre sus personajes y periodo, se nos advierte de que esto es una película, descolocando al espectador al mismo tiempo que preparándole para el show al que va a asistir.

Como he comentado antes, cada número musical es diferente y mención aparte merece el último.

[4] William Finley se cubre la boca con la mano en la cárcel de igual manera que lo hace André Dussollier en prisión al final de la película de Truffaut.

10. THE HELL OF IT

Espectacular canción que cierra la película donde Williams narra la historia de Swan.

Este número final encadena con los increíbles títulos de crédito, que acaban con un plano de El Fantasma cantando y tocando el piano. Un número romántico y absolutamente cinematográfico, donde la coreografía viene dada por el excelente montaje de Paul Hirsch y donde encontramos esa figura trágica tocando en el Paraíso hasta el final de los días. Quizás un adiós y testamento de De Palma a sus años de juventud, al mismo tiempo que una celebración del placer de la creación cinematográfica.

Phantom of the Paradise (1974)

↖ÍNDICE

SCARED STIFF – UNA HERENCIA DE MIEDO

Scared Stiff (1953)

JUAN ÁNGEL SAIZ

Jerry Lewis y Dean Martin se habían consolidado a comienzos de la década de 1950 como una pareja cinematográfica de éxito. “Una herencia de miedo” intentó repetir la fórmula que les había llevado a obtener el favor del público. Se rodó entre el 2 de junio y el 17 de julio de 1952 y fue dirigida por George Marshall, un artesano de Hollywood.

Marshall había dirigido en 1940 a Bob Hope y Paulette Goddard en “The Ghost Breakers / El castillo maldito”, adaptación de la obra de teatro de 1909 “The Ghost Breaker” de Paul Dickey y Charles W. Goddard, que previamente ya había sido llevada al cine en 1914 y 1922, y que serviría de base para “Una herencia de miedo”.

En los títulos de crédito, el nombre de la película anuncia la doble vertiente de comedia y terror, con un rótulo que se mueve distorsionando las letras. Los elementos de cine de terror se suceden a lo largo de toda la película, por ejemplo cuando tras el título vemos una toma general de los rascacielos de una ciudad, sobre los que una tormenta está descargando una gran cantidad de rayos. También cuando el albacea del testamento de Mary le explica las leyendas que describen el castillo de Cuba que ha heredado como un lugar encantado, en el que ningún ser humano ha sido capaz de sobrevivir a una noche completa, o cuando en la puerta del camarote del barco en el que Mary viaja hacia Cuba, aparece un puñal que lleva un objeto de vudú preparado por un brujo.

El castillo/mansión tiene un aspecto siniestro, su rayado por la música de la banda sonora de Leith Stevens, reforzada por sonidos de todo tipo de animales. Los protagonistas, Myron (Jerry Lewis) y Larry (Dean Martin), llegan a él cuando una ventana se cierra dejando ver a alguien en su interior y unos murciélagos que descansaban en la parte superior de la puerta de entrada echan a volar.

Mientras Myron está deseando escapar del lugar, Larry intenta tener valor por los dos, desde el convencimiento de que el lugar no puede estar encantado. La aparición de un espectro que sale de un baúl contribuye a reforzar la sensación de misterio y terror. La llegada de Mary al castillo introduce elementos similares, con el aldeano que maneja la barca negándose a llevarla hasta la orilla, atrapado por el miedo a las cosas que se cuentan. Con Mary ya dentro del castillo, recorriendo las estancias ataviada con poca ropa, vemos que un zombi la sigue. En paralelo, Myron y Larry tienen el peligro más cerca de lo que piensan, aunque inicialmente no llegan a darse cuenta de que una armadura intenta acabar con ellos.

“Una herencia de miedo” combina estos elementos con el musical, que se apoya en el personaje de Larry, el artista guapo y conquistador que canta y participa en las coreografías. Su compañero Myron pone el contrapunto, encadenando los errores para provocar situaciones cómicas. Al contenido musical se suma Carmelita, interpretada por Carmen Miranda. Nos proporciona un primer número de canción y baile al que se incorporarán

Larry y Myron, haciendo un dúo en el que Jerry Lewis canta y baila de forma peculiar, para conseguir un resultado paródico. La actriz luso brasileña aporta un vestuario suntuoso y el buen hacer habitual que la caracterizó a lo largo de una veintena de títulos, entre los que "Una herencia de miedo" acabó siendo su última aparición en las pantallas de cine.

Ya en Cuba, Myron debe sustituir a Carmelita, ataviado como ella y haciendo un playback cómico. El disco del que surge la canción "Mama yo quiero" se queda enganchado en una frase que se repite una y otra vez y sufre cambios de velocidad que deterioran el sonido. Le seguirá un número de Larry, con la canción "Enchiladas", en la que reaparece Carmelita, concluyendo en una coreografía con bailarines y bailarinas, a la que se suma Myron.

Cerrando el film encontramos un cameo de Bob Hope y Bing Crosby, con sus cabezas puestas sobre unos pequeños esqueletos. Era la devolución de un cameo hecho por Jerry Lewis y Dean Martin en "Camino a Mali", película de 1952 protagonizada por Crosby y Hope. La película se permite alguna broma privada adicional. Larry afirma que una gruta del castillo le recuerda a su habitación del hotel Steubenville. En realidad, Steubenville era la ciudad natal de Dean Martin. En la misma escena, Larry mira una vieja linterna minera y lee "hecha en Scranton". Scranton era la ciudad natal de la actriz protagonista, Lizabeth Scott.

La canción "*I Don't Care If the Sun Don't Shine*", que Dean Martin canta al principio de la película, fue escrita por Mark David con destino a la banda sonora de la película "Cenicienta", de Walt Disney, pero no fue utilizada. Patti Page la grabó en 1950 y obtuvo un notable éxito. También Dean Martin la grabó en 1950, antes de utilizarla en "Una herencia de miedo". Elvis Presley hizo en 1954 la versión más conocida, incluida dentro de la primera tanda de canciones que grabó para Sun Records. Son tres excelentes versiones, muy diferentes entre sí, en las que ni el ritmo ni la intención musical coinciden.

"Una herencia de miedo" fue la novena de las diecisiete películas en las que Dean Martin y Jerry Lewis trabajaron juntos, y la primera en la que grabaron con un equipo estereofónico, que resaltaba algunos de los momentos cómicos, aunque esa mezcla estéreo se perdió. Es ligera, está escrita con habilidad, sin preocuparse por la coherencia del guión y de las acciones que se desarrollan. Consigue entretener al espectador, mezclando comedia, terror, suspense, música y canciones. Se apoya fundamentalmente en la comicidad de Jerry Lewis y en la presencia como galán de Dean Martin. Utiliza recursos cinematográficos eficaces y comprobados: gags, chistes, números musicales, historia de amor, tropiezos, caídas, sustos y elementos de terror, que se suceden sin solución de continuidad para crear una película comercial, que hoy sigue viéndose con agrado.

Scared Stiff (1953)

Scared Stiff (1953)

"La canción *I Don't Care If the Sun Don't Shine*, que Dean Martin canta al principio de la película, fue escrita por Mark David con destino a la banda sonora de la película "Cenicienta", de Walt Disney, pero no fue utilizada."

ÍNDICE

ANNA, ANNETTE I EL MUSICAL DE TERROR CONTEMPORANI

Annette (2021)

JOSEP M. LUZÁN

SO MAY WE START. ALLEGRO MA NON TROPPO.

Què millor que començar tot aquest sarau que parlant del cinema musical de terror que es fa a l'actualitat. La pregunta seria: millor o pitjor que el viscut fa uns anys? Ja sabeu la resposta: diferent. Apostarem per parlar de dues pel·lícules prou recents que ens donaran una imatge que, no ho podem evitar, compararem amb les cintes de les que podríem considerar, època daurada dels musicals de terror. Aquestes fugien, conscientment o no, del cànons establerts fins llavors, fen servir com a arma llancívola, el rock.

Anna i l'Apocalipsi (Anna and the Apocalypse, John McPhail. 2017) no pretén, suposem, convertir-se en una icona com van acabar sent els films preterits, malgrat que aquest qualificatiu el dona el pas del temps. Dir que és una pel·lícula de zombis ja ens posa sobre avís. La manifesta semblança amb Zombis Party (*Shaun of the Dead*, Edgar Wright, 2004) afegint-li unes cançons molt comercials, no li treu cap mèrit. Té un to de comèdia que la fa força interessant. Aquí ja ens trobem amb la terna comèdia-terror-musical. Queda demostrat que un film on el gore i la sang traspassen la pantalla quasi bé esquitxant l'espectador, s'endolceix amb una banda sonora que també serveix per explicar moltes coses més que el simple terror.

"*No such thing as a Hollywood ending*" diu el tema principal Hollywood Ending. Traduït a la nostra manera seria "No existeixen els finals de Hollywood". Donem per fet que això es refereix als finals feliços, molt del gust del públic mig nord-americà que al cap i a la fi era el que mantenia la industria, sobretot en uns anys on no existien plataformes mil i la gent acudia en massa a veure uns films específicament fets per ells. El joves protagonistes d' Anna i l'Apocalipsi miren al seu voltant i la imatge que se'ls apareix és la d'un món terrible on els valors s'han anat perdent i el jo individual ha estat substituït per una mena de catarsi col·lectiva plena de mediocritat que ofega, voluntàriament, a tot aquell que es surti de la línia. La representació d'aquest món, en certa manera apocalíptic, pren la forma d'una invasió zombi. Als ulls d'aquests joves, l'univers desafiant i pervers resta perfectament representat pels no morts. Que fan els nostres herois? Doncs sobreviure com poden intentant salvar la seva vida. Seguint amb el símil, allargar el màxim possible la seva entrada al món adult, un món no gens atractiu i que, qual zombi, intenta contagiar-te per engolir-te en el seu malson. Seguint les pautes d'aquests tipus de cintes, a poc a poc els amics de l'Anna, i no tan amics, van caient transformant-se en aquest essers. Real com la vida mateixa.

El cinema és una font inesgotable d'experiències. Podem trobar sempre una pel·lícula per a cada ocasió com diria aquell vell anunci de mitges per a senyores. Per posar un exemple de tot el que estic escrivint, que millor que triar A l'Atzar, Baltasar (Au Hasard, Balthazar. Robert Bresson, 1966)

que escenifica prou bé aquest pas d'un món feliç a un altre de més fosc i trist. Els primers anys de l'ase Baltasar són el millor dels mons possibles envoltat de la joia i l'alegria dels infants. La vida és molt llarga, inclús per als èquids i, com els humans, hi ha etapes més divertides que altres. Baltasar, en lloc de trobar-se amb una legió de zombis, arriba a l'edat adulta convertint-se en una bèstia de càrrega sent maltractat pels seus diferents amos.

Anna i l'Apocalipsi no s'aparta gaire de l'estructura típica dels musicals. L'acció va desenvolupant-se intercalant clips en els quals i mitjançant un pop alegre i desinhibit, va dibuixant la personalitat dels protagonistes. El tema Turning My Life Around és un dels més divertits. Anna surt de casa volent abraçar el món. Al seu voltant tot és caos. Els zombis estan per tot arreu intentant mossegar tot el que es mou. Al primer pla Anna i el seu amic John ballen i canten despreocupats mentre al fons es poden veure tota mena d'atrocitats, algunes d'elles força còmiques i plenes de sang i fetge. Hem de dir que malgrat que aquest clip estigui rodat en clau d'humor, no arriba al nivell d'una escena similar, sense música és clar, de la ja comentada Shaun of the Dead. Podem donar fe de l'allargada ombra, sobretot al cinema britànic, de la cinta de l'aclamat Edgar Wright.

D'entre els temes musicals del film, a part dels mencionats, destacaria Soldier at War al qual, un escamot paramilitar format pels més xungos de la comunitat, s'encarrega d'eliminar de la manera més salvatge als devora cervells i tot això amb un vigorós fons sonor. Empra una coreografia molt dinàmica amb un to arrogant que encaixa de manera perfecta. És com una revolta explicada en un vídeo-clip. Al mateix temps ens dóna a entendre que malgrat tot, encara resta una mica d'esperança. Un alè de llibertat i de lluita. Sempre ens quedarà la revolta, la insubmissió i el "que us donin per sac", perdoneu-me l'expressió. Que els que hagin de pagar els plats trencats siguin els zombis ens és ben bé igual. Els podeu substituir pel que us doni la gana.

Anna and the Apocalypse (2017)

“El drama també és un gènere ben comú als musicals, amb obres com *West Side Story* i *All That Jazz*. Una altra que mereixeria tenir un lloc destacat dins d’aquest apartat seria *Jesus Christ Superstar* [...]. I d’aquí fins a l’infinit. Podríem omplir pàgines i pàgines amb obres musicals per a tots el gustos. Però que passa quan el que veiem a la pantalla és una cinta de terror? Sembla ser que la cosa es complica.”

LARGHETTO.

No és casual que hagi començat per una pel·lícula plena de moments certament còmics. I és que hi ha gèneres cinematogràfics que, com a vulgar catifa voladora, ofereixen la seva volatilitat a un tipus de cinema tan especial com el musical. I dintre d’aquests, la comèdia és un dels més escaients. Cantant Sota la Pluja (Singin' in the Rain, Stanley Donen, Gene Kelly. 1952) és un bon exemple. Podríem dir que és el gran exemple, de comèdia i de romanticisme diguem-ne suau. Una mescla que és paradigma d’un tipus de cinema que allà pels anys cinquanta del segle passat va viure una de les seves èpoques daurades. N’hi ha moltíssimes per escollir, amb estrelles pròpies immortals com Fred Astaire, Ginger Rogers, Gene Kelly o Cyd Charisse, per dir unes quantes de ben clàssiques.

El drama també és un gènere ben comú als musicals, amb obres com West Side Story (Jerome Robbins, Robert Wise. 1961) i All That Jazz (Bob Fosse. 1979). Una altra que mereixeria tenir un lloc destacat dins d’aquest apartat seria Jesus Christ Superstar (Norman Jewison. 1973) que s’aprofita d’una partitura celestial, permeteu-me la boutade, a càrrec d’un Andrew Lloyd Webber en estat de gràcia, divina o no.

I d’aquí fins a l’infinit. Podríem omplir pàgines i pàgines amb obres musicals per a tots el gustos. Però que passa quan el que veiem a la pantalla és una cinta de terror? Sembla ser que la cosa es complica. No perquè sigui irrealitzable, sinó perquè sembla que les possibles sensacions pertorbadores queden apaivagades per una música que sembla baixar el llistó, ja de per sí bastant feble darrerament, del terror. Bé, no tenim una banda sonora que ens acompanyi en els moments més destacats de la nostra vida, excepte quan et cases i quan et mores. Així que hem d’agrair l’esforç que significa crear una obra que agafi el millor d’aquests dos mons: el terror i el musical.

Annette (2021)

Annette (2021)

Sense abandonar el santoral i retrobant-nos amb el cinema musical més recent, passem d'Anna a Annette (Leos Carax. 2021), una pel·lícula que podríem anomenar d'autor. El realitzador de la premiada Holy Motors (2012) ataca de nou. Aquest cop amb un musical. Segurament molts de vosaltres s'estarà preguntat que fa Annette dins d'aquest pastís. Doncs vinga, que algú encaselli aquest film dins d'algun gènere dels que dicta la Santa Església Cinematogràfica. Teniu raó, potser no és terror. Però és un musical escabrós i amb successos paranormals. Així doncs, fantasia? També. Ciència-ficció en la plasmació performativa dels personatges-artistes? Potser ambdues, sí. Que fem amb la lluita d'egos? Drama? També podria ser. Explotació infantil? Segurament. I amb la violència masclista? Hi ha alguna cosa més terrorífica que això?

Deixem-nos d'històries. És una pel·lícula musical que conté tot el que he anomenat. Aquest poti-poti la converteix en un rara avis, però vista des del punt de vista que ens convé adquireix una nova dimensió. Passem d'un musical per a adolescents a un altre ple d'arestes, la qual cosa ens permet veure dues maneres de rodar aquests tipus de films. Tampoc estic dient que Annette sigui, d'alguna manera, més seriosa. S'aparta d'una cosa tan típica com els zombis per endinsar-nos de ple en les contradiccions del món adult. Aquí el tipus d'humor és més subtil. No cerca el riure fàcil amb gags més o menys encertats. Ho fa deixant que l'espectador, a través de la seva experiència vital, vagi engolint tot el que va apareixent en pantalla. S'ha de dir que tot és més fàcil si comptem amb uns temes musicals d'alçada com és el cas.

La banda sonora, i la història original, van a càrrec del germans Mael, Ron i Russell components del grup de començaments dels setanta Sparks. Qui no recorda i taral·leja seguidament This Town Ain't Big Enough For Both Of Us? El seu estil musical és bastant camaleònic anant des de música disco fins a la new wave. Però no estem aquí per a fer-vos un estudi complet de Sparks. Així que anem per matèria.

Annette comença amb un gran tema anomenat So May We Start (Llavors Podem Començar), on ja se'ns presenta a tot l'elenc, Mael i Russell inclosos, cantant tots plegats aquesta cançó. D'entrada ja ens adonem que estem veient una cinta diferent. La indefinició, segurament provocada, desperta la nostra curiositat. De totes maneres certes situacions comencen a relliscar sense trobar la gràcia per enlloc. Deixant de banda aquests petits llasts, el film conté elements que fan que el gaudim des del principi fins al final sense importar-nos gaire que el que surt per pantalla s'aparti del convencional. M'estic referint a l'aparició, quasi bé màgica, d'una nena, més aviat podríem anomenar-la poupée, que malgrat la seva poca gestualitat provoca en nosaltres molta tendresa. Carax aconsegueix això sense deixar de banda la intensa relació entre els dos protagonistes.

Parlant d'això últim, la personalitat de Adam Driver i Marion Cotillard , els dos actors principals del film, marquen molt als seus personatges. A més, veure com canta i balla el primer dels dos és una experiència que hem de valorar donat que surt bastant ben parat. És com si Nicolas Cage es posés a ballar flamenc i a cantar per soleares (calla, que potser és un expert!). A Anna i l'Apocalipsi l'elenc no té aquesta força afegida. El repartiment dels rols intenta copsar totes les variants d'una generació que necessita expressar tot el que porta dins. A Anette, Driver i Cotillard es fan els amos absoluts no deixant que ningú es fiqui pel mig.

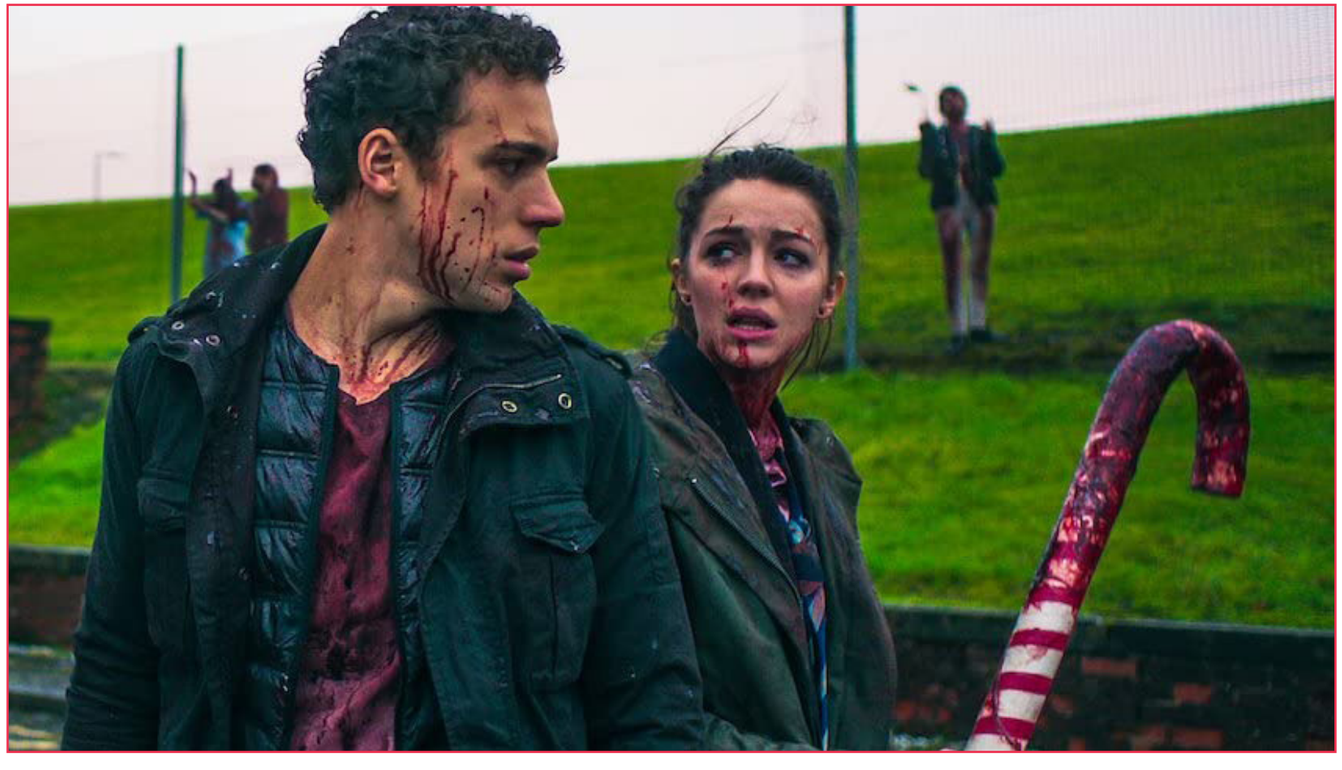
Imaginem-nos per un moment que canviem els temes musicals de l'una per l'altre. No veig de cap de les maneres a Adam Driver i a Marion Cotillard cantant "Turning My Life Around" o, si ho fessin, se'ls hauria de rejovenir, cop a mínim, vint anys, amb la qual cosa perdrien allò que els fa ser dels millors actors del cinema actual. Tampoc em puc imaginar, a la banda contrària, a Ella Hunt i a Malcolm Cumming cantant We Love Each Other So Much, un altre del temes més punyents d'Annette.

Amb tot això estic dient que ens trobem davant de dues cintes musicals ben diferents però que fan que tornem a creure en el musical. De fet, darrerament, les productores tornen a confiar en un gènere que havia perdut una mica de pistonada. Ara només falta que afegeixin terror més sovint. Oli amb un llum.

Annette (2021)

“L’evolució esmentada ens porta a la següent qüestió: en una pel·lícula musical de terror ha de predominar més el terror o la música? Potser l’èxit és saber barrejar ambdós conceptes arribant a un equilibri en el qual l’espectador quedi bocabadat.”

Anna and the Apocalypse (2017)



ADAGIO.

Com hem anat veient la vida del musical de terror ha anat mutant al llarg del temps. Partíem de partitures properes al rock, molt vigoroses i rotundes. Volien emfatitzar la contundència de les històries amb aquest tipus de música. Les dues que he anomenat són un bon exemple. Pels anys de la producció d’aquestes podem trobar alguna que altra òpera-rock si bé no la podríem ficar al mateix sac degut a la seva fugida del nostre gènere favorit. M’estic referint a una de les, sota la meva opinió, no gaire ben valorades tan cinematogràficament com musicalment al seu moment com és Quadrophenia (Fran Roddam. 1979), les cançons de la qual estaven compostes pel grup anglès The Who. Posteriorment s’ha fet justícia i ha estat situada on ha de ser, en el pòdium o molt proper a ell de les millors òperes rock de tots els temps. La seva semblança a Anna i l’Apocalipsi en quant a crisi existencial la fa molt atractiva encara que no surtin zombis. Bé, potser hi ha algun.

Tant Anna i l’Apocalipsi com Annette perden un xic de força, musicalment parlant, respecte a les comentades dels anys setanta i vuitanta. La primera quasi bé es converteix en una parodia tant de les cintes de zombis com de les cançons que l’acompanyen. La segona potser ultrapassa el gènere anant a parar a una reinterpretació d’antics tics com fa la també esmentada Phantom of the Paradise. S’ha de tenir ben present que el temps transcorregut voreja els cinquanta anys i tot ha evolucionat de manera substancial. El que està clar és que aquesta rebaixa musical ha donat nous matisos, com podria ser que a l’època actual la música interactua amb les imatges no volent ser tan protagonista com quan el rock et donava mastegots i es convertia en un intèrpret més.

L’evolució esmentada ens porta a la següent qüestió: en una pel·lícula musical de terror ha de predominar més el terror o la música? Potser l’èxit és saber barrejar ambdós conceptes arribant a un equilibri en el qual l’espectador quedi bocabadat. Això sí, s’ha de sentir terroritzat mentre amb els peus intenta seguir el ritme. Tot un desafiament.

↖ÍNDEX

PROPUESTA PARA UNA POSIBLE PELÍCULA MUDA MUSICAL

GUILLERMO TRIGUERO

A la hora de pensar en la historia del cine, a veces tenemos la tendencia a imaginar unas fronteras claramente delimitadas entre géneros, movimientos artísticos o avances tecnológicos, pero en realidad dichas separaciones son casi siempre difusas y dificultan la tarea de clasificar un filme como el primero en lograr una hazaña o formar parte de una corriente. Normalmente se suele citar *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) de Alan Crosland como la obra que impulsó la expansión del cine sonoro, y eso ha llevado a la creencia generalizada de que fue la primera película sonora de la historia. Pero en realidad existen experimentos con el sonido desde prácticamente los inicios del séptimo arte y, por otro lado, siguieron produciéndose películas mudas algunos años después del enorme éxito del filme de Alan Crosland. Aunque obviamente este filme provocó una tendencia a abandonar el cine mudo por el sonoro, todo fue mucho más progresivo de lo que parece. Tiempo atrás los estudios de Hollywood ya habían empezado a estrenar largometrajes comerciales con banda sonora sincronizada pero que no incluía diálogos, únicamente música y efectos de sonido – no en vano a las películas sonoras se las conocía como "talkies", es decir, lo que las distinguía es que sus personajes "hablaban", no que tuvieran sonido incorporado. Y por otro lado, en estos años de transición también se realizaron multitud de "part-talkies", es decir, películas mudas con algunas escenas que incluían diálogos sonoros.

Teniendo todo esto en cuenta, ¿cómo sería de descabellado especular sobre la posibilidad de crear una película muda musical? Si los filmes que incluían una banda sonora propia pero no diálogos los seguimos considerando como mudos por incluir todavía los rasgos característicos expresivos de esta forma de hacer cine, no sería una contradicción producir uno en que sus personajes pudieran bailar de forma sincronizada con la banda sonora, aun cuando no pudieran hablar. Hacía falta no obstante alguien lo suficientemente abierto de mente y, sobre todo, excéntrico, para explorar esa posibilidad. Ese alguien acabó siendo el cineasta canadiense Guy Maddin.

The Jazz Singer (1927)

Maddin es un artista que desde siempre ha destacado por hacer películas inclasificables que desafían cualquier convención o lógica. No en vano se suele describir a Maddin como "el más experimental de los cineastas convencionales o el más convencional de los cineastas experimentales", un sobrenombre que aunque tiene mucho de titular llamativo sirve para describir su personalidad inconformista e inclasificable. A Maddin no le importa usar recursos expresivos pasados de moda o darle a sus películas giros de guion tan absurdos que sobrepasan lo ridículo, siempre que eso le sirva para transmitir sus ideas. Yo no creo que sea un cineasta que busque de forma activa experimentar con las posibilidades del cine, más bien pienso que es un director que no conoce barreras a la hora de dar forma a sus películas. Y es eso lo que hace que sean tan especiales, incluso cuando no acaban de funcionar.

Ése no es el caso de *Dracula: Pages From a Virgin's Diary* (2002), una de sus obras más logradas, que partió de lo que inicialmente era un mero encargo para televisión: filmar la adapta-

“Maddin es un artista que desde siempre ha destacado por hacer películas inclasificables que desafían cualquier convención o lógica. No en vano se suele describir a Maddin como “el más experimental de los cineastas convencionales o el más convencional de los cineastas experimentales””

Dracula: Pages From a Virgin’s Diary (2002)

ción en forma de ballet que había hecho el Royal Winnipeg Ballet del Drácula de Bram Stoker. A partir de esta premisa Maddin decidió que la única forma de crear algo fílmicamente interesante sería recrear todo como una película muda. Eso solventaría la ausencia de diálogos y además encajaría tanto con la estética pretendidamente irreal como con el contenido de la historia, que está ambientada a finales del siglo XIX, la misma época en que estaba naciendo el cine.

Esta adaptación de la célebre novela de Bram Stoker se toma la libertad de reestructurar el argumento dividiéndolo en dos partes: en la primera se explica cómo Lucy se convierte en víctima de los ataques del vampiro pese a los esfuerzos de sus pretendientes y del científico Van Helsing por salvarla, y en la segunda se muestra el caso de Mina y su esposo Jonathan, que acaba con la derrota de Drácula. Estas variaciones no son obra de Maddin, sino del ballet original, que además tuvo que reducirse de dos horas a 75 minutos haciendo que el célebre relato quedara sintetizado al máximo. Del mismo modo, la banda sonora compuesta por piezas de Mahler también se mantuvo intacta, aunque veremos que Maddin aportó algunos añadidos sonoros.

El punto de partida del cineasta canadiense era exprimir al máximo los rasgos expresivos del cine mudo más allá de la ausencia de diálogos o la estética visual, que es lo más obvio y que habría reducido el filme a una mera curiosidad estéticamente llamativa. Mientras que la banda sonora de Mahler es lo que hace avanzar los movimientos de baile (y por tanto la narrativa), Maddin añade efectos de sonido en varios pasajes de la película, en la línea de esos filmes de finales de la era muda que tenían banda sonora sincronizada. Estos efectos sirven para enfatizar algunas acciones o dar a entender ideas que subyacen sobre la acción principal: por ejemplo, el aleteo de las alas del murciélago en una de las primeras apariciones de Drácula a modo de asociación de ideas, o el insistente sonido de las campanillas que usa la madre de Lucy, postrada en cama, para llamar a su hija, el cual junto al ruido de un tren, que simboliza la llegada de Van Helsing, provocan que Lucy colapse presa de un ataque de nervios. El uso del color sigue exactamente la misma función: pese a que el filme está realizado en blanco y negro, Maddin incorpora detalles puntuales en color que adquieren una mayor significancia al destacar entre el conjunto monocromático[1]: el rojo de la sangre, los labios de Lucy o la capa de Drácula; el verde de los billetes y el amarillo de las monedas que Drácula ha robado de Inglaterra; o el precioso plano del desenlace en que los personajes salen a un amanecer coloreado de forma irreal pero que evoca un idealizado (y casi paródico) final feliz, enfatizado de nuevo con un efecto de sonido, el canto de los pájaros que evoca un futuro idílico.

La maestría de Maddin estriba pues en cómo consigue darle forma plenamente cinematográfica a lo que inicialmente debía ser la mera filmación de una obra de ballet que, además, respetó lo máximo posible en su forma original. Y en ese sentido, la elección de grabarla como una película muda no es un mero capricho sino que realza la propuesta y le permite aprovechar la expresividad de los bailarines. De hecho, mientras rodaba la película, Maddin descubrió maravillado que éstos, por deformación personal, tendían a utilizar su cuerpo de forma muy expresiva, lo cual daba pie a filmarlos como en una película muda y dejar que sus cuerpos reflejaran lo que pensaban sus personajes. Asimismo, el cineasta no se limita simplemente a filmar el ballet, sino que por el estilo de dirección y de edición tan dinámico transmite la sensación de que la cámara también está bailando con los personajes, como si Maddin fuera uno más que se pasea entre los protagonistas de la obra.

Esta adaptación de la novela de Bram Stoker pone el énfasis sobre todo en cómo la historia refleja la represión sexual sufrida por las mujeres protagonistas según los dictados victorianos de

Dracula: Pages From a Virgin's Diary (2002)

la época[2]. Desde ese punto de vista, Drácula es una figura amenazadora por doble partida: por su condición de extranjero (algo que dan a entender los rótulos iniciales, con ese tono jocoso tan típico de Maddin, y la curiosa elección de un bailarín de origen chino para encarnar al vampiro), pero también por ser quien despierta el instinto sexual de Mina y Lucy. No en vano al principio de la película Lucy reflexiona amargamente sobre por qué no puede casarse con tres hombres a la vez, reflejando no solo su indecisión para escoger pretendiente sino también su interés sexual por los tres. En lo que respecta a Mina, en una escena muy significativa en que ella y su prometido Jonathan se reencuentran, la primera desliza la mano por el cuerpo de su amante hasta llegar a la entrepierna, momento en que él la aparta horrorizado. Y por si no quedaban suficientemente claras sus intenciones, más adelante Mina le cogerá de las manos y las pondrá sobre sus pechos, consiguiendo de nuevo una reacción de rechazo de su prometido.

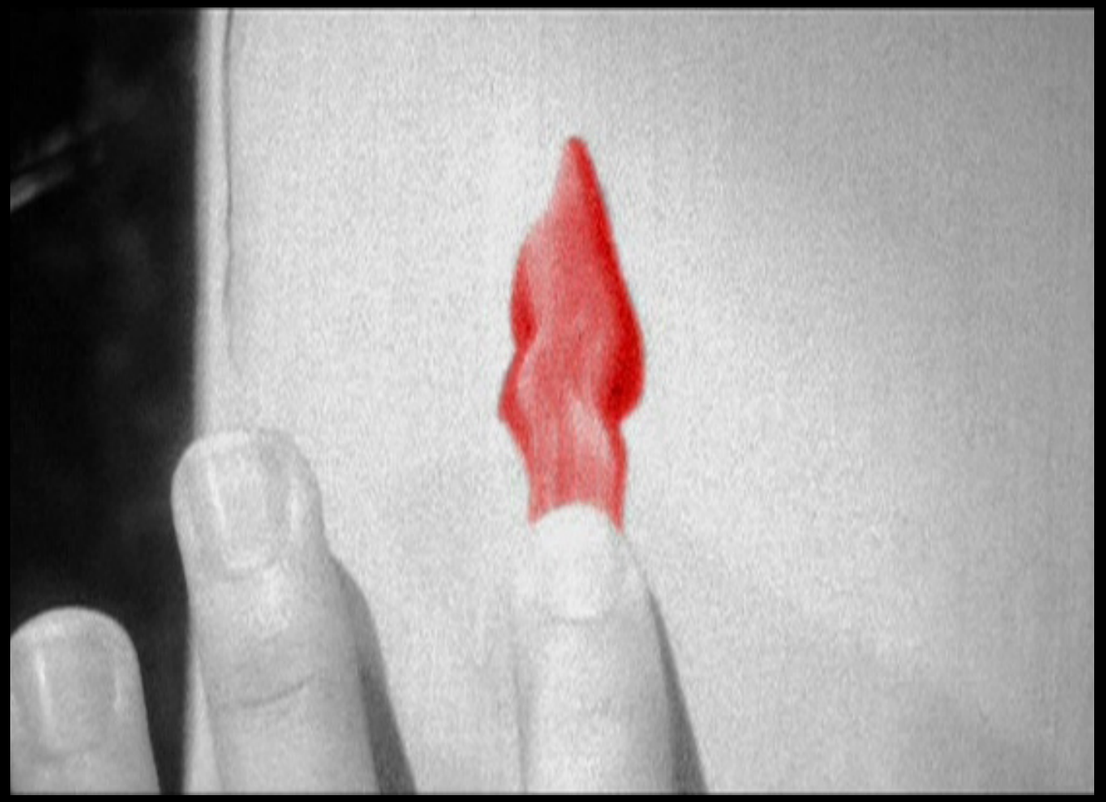
En contraste con estos personajes masculinos reprimidos y represores[3], la figura de Drácula emerge como alguien mucho más atractivo y que no solo da rienda suelta a sus instintos, sino que provoca que sus dos víctimas hagan lo mismo. Desde esta lectura, el enfrentamiento de los protagonistas contra Drácula es la lucha de esa sociedad victoriana por reprimir los instintos naturales de las dos jóvenes, y en ese sentido el ser una versión en formato de ballet ayuda a reflejar esta idea de una forma mucho más visual. Gestos como los que he mencionado de Mina serían imposibles de filmar de forma creíble en una representación realista del relato, pero aquí funcionan al estar integrados dentro de los movimientos del baile, de modo que esta combinación de música y danza sirve no solo para narrar una historia sino como representación de las relaciones que hay entre personajes. Del mismo modo, la forma como bailan Drácula y Mina, tan conjuntados y armonizados con sus dos cuerpos constantemente pegados y tocándose, es el reflejo perfecto de la atracción sexual y el magnetismo que hay entre ellos. En ese aspecto, la función del resto de hombres será, literalmente, separarlos. Del mismo modo es significativo que en la escena final sea Mina, una mujer, la que inicie la serie de movimientos que consiguen acorralar por fin a Drácula hasta que Van Helsing logra dar muerte al vampiro. Así que en esta particular versión del mito las mujeres no solo son personajes sexualmente más activos que los hombres, sino que es una de ellas la que toma la iniciativa para derrotar finalmente al vampiro. Así Lucy y Mina son sus dos víctimas, pero también son los dos personajes más liberados del reparto junto al propio Drácula.

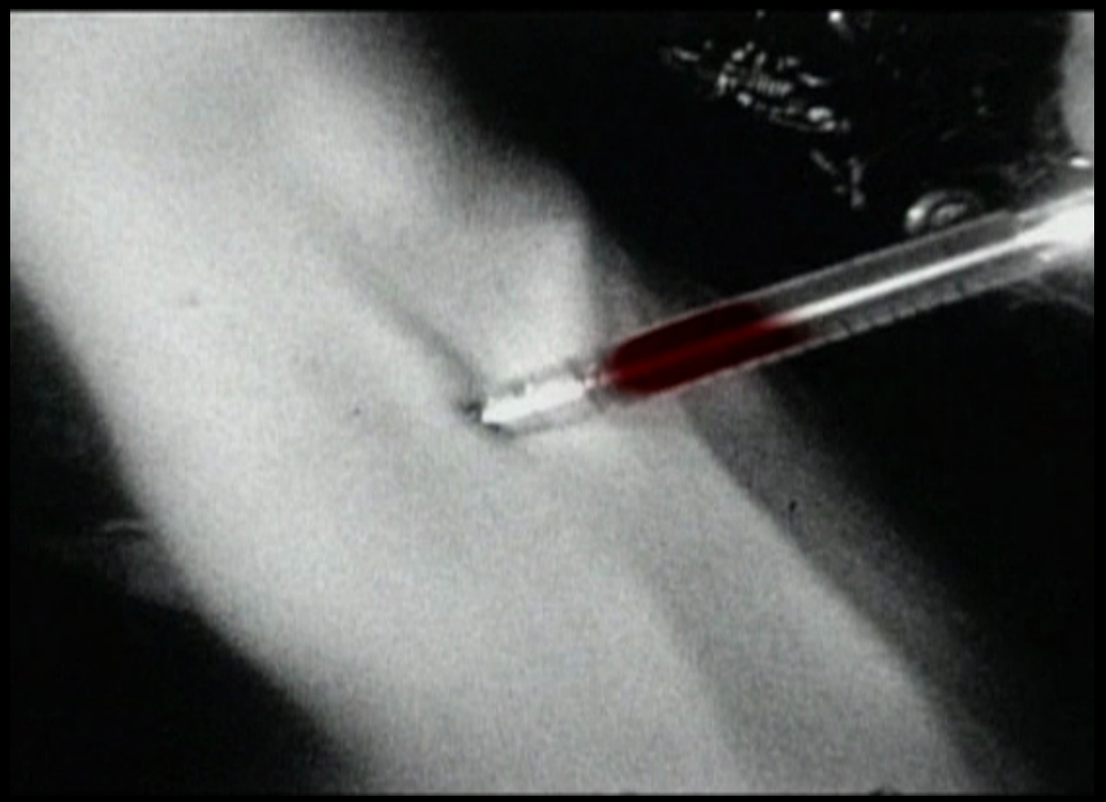
Esta singular propuesta de Maddin se convertiría en una de las obras de más éxito de su carrera al conseguir algo que no tiene poco mérito: reformular una historia tan conocida dándole una forma totalmente distinta, la de un musical mudo de terror, que le permite al cineasta explorar algunas ideas normalmente ausentes de las adaptaciones más tradicionales. No deja de ser irónico que todo ello surgiera a partir de lo que era un mero encargo televisivo a cargo de un cineasta que reconoció que no le gustó nada el libro original.

[1] Este uso del color en momentos y detalles puntuales con fines expresivos, lejos de ser un añadido moderno de Maddin, era un recurso muy extensamente utilizado en la era muda.

[2] "*No creo siquiera que Drácula exista, es solo la encarnación de la lujuria femenina y los celos masculinos*". Declaraciones de Guy Maddin extraídas de Beard, William. Into The Past. *The Cinema of Guy Maddin*. Toronto: University of Toronto Press, 2011. Página 186.

[3] "*A menudo me he preguntado quién es el virgen al que se refiere el título del filme. Uno siempre piensa en mujeres cuando usa ese término, pero son los hombres los que demuestran una inocencia virginal (...) Tengo el presentimiento de que Van Helsing es el virgen del título*". Declaraciones de Guy Maddin extraídas de Beard, William. Página 186.





Dracula: Pages From a Virgin's Diary (2002)

ÍNDICE

CINE, DANZA Y MUERTE

Altar de Muertos, tradición del Dia de Muertos (México)

MONTECARLO

INTRODUCCIÓN

Creo que el leitmotiv, la temática o el subgénero elegido este año para el Festival de Terror de Molins de Rei sorprenderá a muchos, despertará curiosidad de la mayoría y dejará sumidos en el estupor a unos pocos.

Ante la amable invitación de la organización para escribir una líneas sobre el asunto, no puedo resistirme. Preguntado por el sujeto a tratar en este texto, respondo con el titular que lo encabeza, que recoge tres conceptos y los sitúa en un mismo plano, sintácticamente coordinado y sin predicado que los relacione ni les asigne una función determinada.

Parto de estas palabras que creo están profundamente relacionadas con las películas musicales de terror y me apresto a divagar, con el permiso del lector y en su compañía.

No nos conocemos ni tenemos un objetivo preciso, pero nos hemos encontrado en este baile y parece una ocasión perfecta para estrechar nuestras mentes y deslizarnos por la pista, a ver qué sucede.

EROS Y THÁNATOS

Hace ahora un siglo que apareció publicado un libro fundamental en la trayectoria ensayística de Sigmund Freud. Me refiero a "Más allá del principio de placer". En él (y resumiendo y simplificando mucho) se nos plantea que el ser humano se encuentra dividido entre dos pulsiones opuestas, la que nos empuja a la vida y el placer y la que nos arrastra hacia una situación prenatal, inorgánica. Según el austríaco, el ser humano padece una repetición compulsiva que pretende eliminar el cambio que supone el estar vivo. (No nos extendamos, pero aquí podríamos recoger desde la famosa cita del libro oracular "I Ching" que dice que "Lo único inmutable es el cambio", hasta el principio de entropía de la física cuántica).

Un ejemplo de ello lo tenemos en el masoquismo: el placer obtenido a través del sufrimiento, algo que cualquier espectador de cine de terror debería comprender con cierta facilidad.

Una aclaración para los amantes del Gore: Thánatos (hermano de Hypnos, el sueño) representa una muerte no violenta. De las cuestiones de salpicaduras hemoglobínicas se encargaban sus hermanas, las Keres.

CULTURA Y SOCIEDAD

El ser humano es un ser social, y por lo tanto todo aquello que le afecte (incluido su estado psíquico) se convierte en un asunto político. Desde la antropología hasta la sociología se han interesado en las representaciones y ritos comunitarios, estudiándolos con el afán de comprender mejor nuestra relación con los temas que nos preocupan.

Desgraciadamente, desde hace mucho vivimos en una sociedad que, si bien mantiene algunos rituales ancestrales (aunque sea en formas modificadas de los mismos), los ha vaciado de contenido. No hace falta insistir en un asunto que Guy Debord sintetizó con gran claridad en su obra "**La sociedad del espectáculo**"; la posterior deriva neoliberal y anarcocapitalista de nuestra civilización no ha hecho sino ahondar en ello para el beneficio de unos pocos.

Sin embargo, y pese a vivir en este entorno hostil, debemos reconocer que el ser humano sigue supeditado a esas pulsiones de las que Freud nos hablaba.

¿Mantenemos los ritos, pese a saber que están huecos, en un intento de aproximarnos a esa repetición compulsiva de la que nos hablaba Freud? ¿Los ejecutamos creyendo que nos acercan a Thánatos? ¿O los hemos dotado de un nuevo significado en un último esfuerzo para volver la mirada hacia Eros?

Hagamos un rápido repaso a algunos, ligados a los temas que nos interesan (Cine, Danza, Muerte) y veamos qué nos cuentan.

Climax (musical, 2018)

LA DANZA

¿Qué es la danza? A menudo se la define como un arte que, a través de los movimientos del cuerpo, sirve para expresarnos (El debate sobre qué es Arte mejor lo dejamos para otra ocasión). A la definición suele añadírsele que lo hacemos con fines artísticos o de simple entretenimiento. Pero no dejemos que esto último nos lleve a error: está comprobado que utilizamos el baile como método de comunicación. Y esto es algo que no es exclusivo de los humanos: son famosas las evoluciones de las abejas para comunicarse con sus compañeras y trasmitirles información compleja.

Con o sin música (posiblemente sin), la danza sirve para, a través de la repetición de ciertos movimientos codificados, transmitir datos de valor. Y lo mejor de todo es que esos desplazamientos, probablemente imitativos (un guerrero que sacude su lanza, una leona que avanza entre la sabana), son fructíferos aunque se lleven a cabo entre individuos que utilicen distintas lenguas habladas. De ahí que muchos estudiosos planteen que la danza es el primer método empleado por los seres humanos para intercambiar historias.

La incorporación de la música podría suponer un paso más en la ritualización de ciertas comunicaciones, en la celebración de determinadas ceremonias como por ejemplo las danzas de apareamiento (algo que también utilizan muchas otras especies del reino animal).

A pesar de que, como hemos dicho, el baile se ha convertido en un entretenimiento más de la sociedad del espectáculo, en algunas circunstancias sigue manteniendo su capacidad comunicativa.

Volveremos sobre la danza, pero antes hablemos un poco de la muerte.

LA MUERTE

Preguntarnos qué es la muerte es algo que venimos haciendo desde que tenemos consciencia como especie, y que aún no hemos resuelto pese a haber dado muchas explicaciones y definiciones al respecto. La muerte es, pues, la gran desconocida.

Como suele suceder, y dado que lo ignoramos todo sobre ella, intentamos definirla desde su contrario: la vida. (De la que al menos tenemos el atrevimiento de pensar que sí la conocemos). Así hemos determinado la primera clasificación, la que distingue entre vivos y muertos, aunque trazar una línea divisoria nos resulte difícil.

De nuevo esto nos ha empujado a cuestionarnos dudas fundamentales, como la de qué es la vida o, a título personal, cuándo empezamos a existir. ¿Cuando nuestros progenitores nos conciben? ¿Cuando nuestra madre da a luz?

Lo mismo podemos decir de los decesos. ¿Es la muerte clínica el último instante de vida? ¿Dejamos esta existencia cuando nuestro peso mengua 21 gramos? ¿O estamos muertos sólo para los que nos observan, ya que nuestra consciencia no ha cesado de actuar?

Y, suponiendo que estas dos categorías estuvieran claramente diferenciadas... ¿Qué lugar ocuparían los no-muertos, todas las criaturas que ya no realizan funciones vitales básicas pero que siguen morando entre nosotros?

“Preguntarnos qué es la muerte es algo que venimos haciendo desde que tenemos consciencia como especie, y que aún no hemos resuelto pese a haber dado muchas explicaciones y definiciones al respecto. La muerte es, pues, la gran desconocida.”

LA CULTURA Y LA MUERTE

Junto con la conciencia de que la vida es pasajera surgen los ritos mortuorios. ¿Por qué enterramos a los difuntos o hacemos pilas funerarias en las que quemarlos? ¿Por qué colocamos objetos junto a sus cuerpos? En diferentes culturas estos rituales se materializan de distinto modo, pero lo que permanece como constante es su existencia; así que, llegado el momento, danzaremos.

De la muerte sabemos que es ineluctable. Ya que no podemos evitarla y parece imposible ignorarla, sólo nos queda establecer alguna relación con ella. Algunos pueblos optaron por ritos en los que se ponía el foco en adorarla, otros volvieron su mirada hacia los mortales para recordarles su naturaleza efímera; estos últimos dieron pie a las danzas macabras que seguro todo aficionado al terror tiene presentes.

Por descontado no podía faltar la música: desde los sonidos tribales que acompañan a las ceremonias de los pueblos primitivos, pasando por la música popular que plantea la vida como un valle de lágrimas de paso hacia la muerte, la música sacra (especialmente los réquiems), hasta desembocar en los actuales sonidos (más acordes con la sociedad del espectáculo) del post-punk, la subcultura gótica o el dark wave.

La popularidad de la muerte ha tenido altibajos a lo largo de la historia, pero nunca se ha retirado del todo.

A veces puede llegar a nosotros de un modo imperceptible (muy propio de ella), como es el caso de esos rituales, muestras y representaciones que nos resultan incomprensibles: hemos olvidado los códigos de reconocimiento que nos permitían descifrar los mensajes funerarios.

Tal vez los más significativos sean los memento mori, esas pinturas que en un periodo de la Historia no podían faltar en casas nobles, recordándoles que nuestra estancia en este mundo es pasajera, y nuestros sueños y ambiciones, fútiles. Unas imágenes que, llegada la época de la reproductividad técnica, se convirtieron en habituales de calendarios que decoraban salones y cocinas de los hogares pequeño-burgueses.

La Muerte está por encima de nosotros, nos ronda y finalmente vendrá a llamar a nuestra puerta. (Una muestra ejemplar de esa actitud, entre fascinada, resignada y mórbida la encontramos en los trabajos de los románticos del siglo XIX).

Two Witches (2021)

BURLANDO A LA MUERTE

Pero el ser humano es temerario y, aún a sabiendas de que el final está escrito, ha encontrado maneras de (aunque sea momentáneamente), evitar a la dama oscura o incluso ponerla a nuestro servicio (o al menos a aquellos que ya están bajo su reinado).

Sería demasiado largo hablar con cierto detalle de los cultos y ceremonias relacionados con el vudú, aunque recordemos la presencia habitual de máscaras más bien terroríficas que conectan a los portadores con los dioses invocados, sacrificios animales que aportan la consabida ración de derramamiento de sangre, una música sincopada, seguida por los movimientos de aquellos que danzan al compás... La suma de todos estos elementos supone una fuerte carga hipnótica para los presentes. (Curiosamente los mismos elementos se pueden encontrar en el cine musical de terror, lo que da que pensar).

Otro intento de subyugar a los muertos lo encontramos en los muchos casos de espiritismo, aunque de nuevo apelo al imaginario colectivo de todo espectador del cine de terror para que rellene el hueco.

Para los amantes de los híbridos (otro producto de la sociedad postmoderna, la remezcla de géneros) podríamos sumar el culto a la Santa Muerte, especialmente el de las historias que combinan narcotráfico y terror sobrenatural. Aquí resulta una cita obligada el acompañamiento musical del "narcocorrido", género autóctono surgido a raíz de las circunstancias específicas de la zona.

"[...] la presencia habitual de máscaras más bien terroríficas que conectan a los portadores con los dioses invocados, sacrificios animales que aportan la consabida ración de derramamiento de sangre, una música sincopada, seguida por los movimientos de aquellos que danzan al compás... La suma de todos estos elementos supone una fuerte carga hipnótica para los presentes. (Curiosamente los mismos elementos se pueden encontrar en el cine musical de terror, lo que da que pensar)."

No me consta su existencia, pero ahí dejo la idea: ¿para cuándo un musical de terror a ritmo de trompeta y guitarrón? (¿Podríamos considerar "Coco" como un intento mojigato de avanzar en esa dirección?) Sin duda ciertas cintas de luchadores enmascarados apuntaban maneras.

Tal es nuestra tozudez o nuestro apego a la vida (¿la pulsión de Eros nos llama?) que hemos ideado un complejo entramado de ideas para escapar de la muerte. El origen de este pensamiento se entrelaza con el de los primeros ritos funerarios. Nadie ha regresado del reino de las sombras (aunque tengamos mitos que digan lo contrario).

Así, muchas culturas y religiones nos hablan de un más allá.

La forma que presenta este lugar es variada. En algunas versiones, para habitar en ese nuevo espacio, recuperamos nuestro cuerpo mortal (de ahí la inclusión de las posesiones más valiosas en la tumba del finado). En otras sólo sobrevive una parte de nosotros (nuestra alma inmortal). En algunas ese más allá es una versión mejorada de nuestro mundo: un espacio sin las imperfecciones con las que lidiamos a diario. En otras es un lugar más etéreo, acorde con la presencia de seres incorpóreos (puede ser el cielo cristiano o bien una zona de tinieblas poblada por seres ectoplasmáticos o cualquier otra forma de energía).

Existen modos más sofisticados de esquivar a la Muerte, como son la reencarnación o la resurrección, pero no ofrezcan garantías. Pensemos en **Repo! The Genetic Opera** o en la criatura (encarnada por Peter Hinwood) de **The Rocky Horror Picture Show**.

Faust (1926)

CINE E INMORTALIDAD

Hay una tercera manera de evitar el abrazo de la Muerte, tal vez la más interesante porque nos ahorra pasar por ella. Me refiero a la adquisición de la vida eterna, aunque sabemos que algunos métodos para alcanzarla no son los más adecuados, y si no que se lo pregunten a Fausto o Dorian Gray.

El ansia de inmortalizarnos viene de lejos. Se dice que la paternidad/maternidad es una manera de perpetuarnos y, aunque de un modo parcial, biológicamente es cierto. Otra, más prosaica, es la de legar nuestra imagen a la posteridad. No nos engañemos: este método es algo limitado; las obras siempre están expuestas al deterioro o la destrucción por los más variados motivos, aunque sea sólo por la erosión que produce el paso del tiempo. Lo peor de este método, por paradójico que resulte, es que el interesado no llega a disfrutar de los efectos de su propia inmortalidad.

Desde la antigüedad venimos pintando retratos y esculpiendo bustos de personas más o menos ilustres. Esta labor es extensible a la creación de máscaras mortuorias o moldes de otras partes del cuerpo.

Con la aparición de la fotografía y, más aún, del cinematógrafo, el ser humano alcanzó un nuevo grado de representación, ya que por fin se pudo incluir el movimiento (algo definitorio que la fotografía nunca pudo captar). Si le sumamos la llegada del sonoro, con la captación de la voz del modelo, el retrato que se obtiene está más que conseguido.

Con permiso de Alice Guy-Blanché, desde sus orígenes se suele dividir el cine en dos tendencias, relacionadas con el nombre de sus primeros representantes: los hermanos Lumière y Melies. Si los primeros representan el cine como herramienta documental, el segundo se asocia a la fantasía. Lo prosaico frente a lo maravilloso, aunque ambas corrientes se sustenten en los mismos principios técnicos. (De ahí que no podamos olvidar que lo mágico está en lo cotidiano, y viceversa).

El cine siempre tiene algo de testimonio, en tanto que filma aquello que tiene delante de la cámara, en el momento y circunstancias en que se produce el registro. Eso, con el tiempo y de modo involuntario se convertirá, entre otras cosas, en un documento de la época. (¿Quieres saber cómo era Barcelona a finales de los sesenta? **El Castillo de Fu-Manchú** te lo muestra, al tiempo que ves cómo trabajaba entonces Jess Franco).

Cuando se inventó el cine no era previsible su prodigiosa expansión, ni la aparición del Star System. Menos todavía que esas imágenes impresas en el celuloide llegarían hasta nuestros días, décadas después de que los que aparecen en ellas hubieran muerto.

Porque sí, el Cine tiene la capacidad de inmortalizar a aquellos que nos muestra la pantalla. (Y si no que se lo digan a James Dean o Marilyn Monroe, pero también a Gloria Swanson o a Lilian Gish).

CINE, DANZA Y MUERTE

Visto así, el cine es el arte de los muertos y, recuperando el tema con el que iniciábamos este artículo, el cine musical es el arte de la danza de los muertos.

Tal vez la lucha que Eros y Thánatos sostienen en nuestro interior puede tener un momento de respiro cuando nos sentamos en una sala de cine y celebramos la vid en una ceremonia en la que exaltamos a los muertos.

Algunos psicólogos plantean que ciertas preguntas no están para ser contestadas, sino para abrir debate. ¿No podría ser ese el caso entre las pulsiones de vida y muerte que nos habitan?

No hace falta ver "The Rocky Horror Picture Show" (o, puestos, el "Thriller" de John Landis/Michael Jackson) para asistir a un espectáculo cinematográfico musical de terror.

Yo me contento con ver "Singing in the Rain" y seguir las evoluciones de Gene Kelly (1912-1996), Donald O'Connor (1925-2003) o Debbie Reynolds (1932-2016).

Una vez dicho esto, ¿te atreves a revisar tu lista de musicales favoritos? Seguro que la ves con otros ojos.

Hasta aquí el baile. Cesa la música, los cuerpos se detienen y se hace un silencio... de muerte.

Ha sido un placer.

Singing In The Rain (1952)

ÍNDICE

EL FREAK EN EL MUSICAL DE TERROR

Little Shop of Horrors (1986)

RAMÓN REY

MIEDO AL OTRO, SUBVERSIÓN DE LAS COSTUMBRES Y CORRUPCIÓN MORAL DE OCCIDENTE.

El miedo a la diferencia y el temor al otro construyen la monstruosidad en contraposición a la ideología dominante y a las costumbres de cualquier época. En la sociedad victoriana de finales del siglo XIX, marcada por el esplendor imperial británico, el hipotético conflicto con potencias extranjeras que pudieran cuestionar su hegemonía suponía una amenaza. En ese contexto el escritor irlandés Bram Stoker escribe y publica su novela Drácula en 1897. Un hito que influye en la literatura, pero también en el cine a través de sus múltiples adaptaciones. La mayoría de ellas queriendo ser fieles al relato crean sus imágenes desde una mirada habitualmente superficial. La moral religiosa, la xenofobia, la represión sexual y la resistencia al cambio de los estereotipos femeninos mediatizados por el ideal de la Nueva Mujer —impulsados por el movimiento feminista— son claves para entender este lujurioso cuento de terror gótico.

En 2002 el cineasta canadiense Guy Maddin documentó en *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*, un filme silente que recurre a la estética y recursos visuales del cine mudo, la interpretación que hacía el Royal Winnipeg Ballet coreografiada por Mark Godden del texto de Stoker. La puesta en escena se basa en las evoluciones de los integrantes de la compañía de danza sobre piezas musicales del compositor austriaco Gustav Mahler —fragmentos de su 1ª y 2ª sinfonía—. El desarrollo de personajes, sus motivaciones y la progresión dramática se manifiestan a través de sus movimientos y gestos durante la ejecución del ballet, que son registrados en blanco y negro por la cámara en formatos de 8 y 16 mm. Esta combinación provee a la película de una singular atmósfera onírica, cuyo sentido expresionista se fusiona con la sensibilidad vanguardista del director.

En los primeros instantes de esta producción encontramos una síntesis de las intenciones discursivas y los temas de la cinta con un plano de un crucifijo, un mapa de Europa que alerta de los movimientos migratorios del este hacia el Reino Unido y la introducción de Lucy Westenra (Tara Birtwhistle). Ella da rienda suelta a su deseo sexual con un cautivador vampiro que encarna el bailarín de origen chino Zhang Wei-Qiang, cuya etnicidad sitúa este Drácula como alguien completamente ajeno a los valores que reproducen y preservan los personajes y al punto de vista de la narración. Seducida por la Otredad, Lucy se transforma también al ser corrompidas su virtud y pureza racial mezclando su sangre con un extranjero. Tanto Wein-Qiang como sus acólitos seducen y penetran con sus colmillos a mujeres y hombres indistintamente. El Drácula de Maddin es un agente dinamitador de la jerarquía sexual, que rompe con el tabú de la homosexualidad y provoca la subversión de los roles de género.

Little Shop of Horrors (1986)

Drácula supone un peligro incluso para la economía, cargando así con estigmas asociados al antisemitismo. Su Otredad viene además identificada con lo abyecto[1] a través de su vinculación con la muerte, los fluidos corporales, la presencia de insectos y el sexo fuera del matrimonio —que transgrede no sólo las costumbres, sino también la ley natural y por tanto el orden establecido por el dios cristiano—. Así no es considerado humano y cualquiera que entre en contacto con él queda contaminado por su naturaleza animal. Mina (Cindy Marie Small) aquí aparece como el contrapunto virtuoso de Lucy. Puede ser tentada por la voluptuosidad contenida en la escritura del diario de su futuro marido, pero nunca traiciona sus principios, en consonancia con las maneras de la época. Mina se resiste a los avances del no muerto e incluso participa en el trágico final de la criatura, en cuya destrucción los pretendientes de Lucy, Harker y Van Helsing expresan una perversa satisfacción. El freak ha muerto, el orden ha sido reestablecido y la sociedad purificada. Los verdaderos monstruos pueden seguir ejerciendo violencia en una estructura de poder que les otorga la propiedad, el privilegio y el derecho a oprimir a las mujeres.

Little Shop of Horrors (1986)

Little Shop of Horrors (1986)

SUBCULTURAS FREAK: SEXUALIDAD, GÉNERO Y TRANSGRESIÓN.

Con el tiempo transcurrido desde finales del siglo XIX ya no se entiende a los elementos disidentes de la sociedad como extraños a ella, sino como producto y expresión de la diversidad que emerge en su mismo seno. La primera forma de aceptación es el reconocimiento y la reciprocidad dentro de un mismo colectivo, organizado a través de comunidades formadas por individuos afines y separadas del resto del mundo para protegerse del mismo. Estas comunidades pueden tomar en el cine de terror la forma metafórica de la ciudad subterránea de Midian en *Nightbreed* (Clive Barker, 1990), la Sexta Dimensión de *Forbidden Zone* (Richard Elfman, 1980) o el castillo del Doctor Frank-N-Furter (Tim Curry) en *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975).

Richard O'Brien concibió este último musical en el contexto de la popularización del glam rock en la cultura británica de comienzos de los años setenta del siglo XX. Este estilo marca radicalmente no sólo el aspecto sonoro de su adaptación cinematográfica, sino también el diseño artístico y de vestuario acorde a los exagerados maquillajes, disfraces y peinados llamativos que incluían botas de plataforma y purpurina. Sus influencias del pop melódico comercial para adolescentes de los años sesenta, el *rock & roll* de los cincuenta o hasta el cabaret también están presentes, además de las referencias a la ciencia ficción o el ocultismo, como la androginia y la ambigüedad sexual y de género que encarna el personaje de Frank-N-Furter.

Cuando Janet (Susan Sarandon) y Brad (Barry Bostwick) cruzan el umbral del castillo de Frank-N-Furter, la pareja recién prometida deja atrás tanto las tradiciones como las convenciones morales y sexuales que se plantean inicialmente —a modo de exageración grotesca y satírica— durante la canción "Dammit, Janet". La ropa, el maquillaje y el comportamiento de Frank-N-Furter transgreden los valores vigentes de la época con su fluidez en la expresión e identidad de género. El personaje de Tim Curry no encaja en la heteronormatividad ni resulta reconocible para los parámetros de la conservadora sociedad a la que pertenecen los jóvenes protagonistas. Las ideas anacrónicas sobre el matrimonio, la cursilería y falta de experiencia de ambos, el carácter sumiso de Janet y el más dominante de Brad, se ven trastocados por completo en su proceso de despertar sexual y autodescubrimiento queer.

En *Forbidden Zone* también se encuentran múltiples puntos de contacto con este planteamiento, partiendo de una mirada irónica sobre la familia y los valores tradicionales de la sociedad estadounidense, así como la presencia de un personaje transgénero. Pero el universo que descubre Elfman en el sótano del hogar de los Hercules va más allá del reconocimiento de la diferencia y de unas normas a desafiar. El reino del Rey Fausto y la Reina Doris sucumbe a la descomposición de la realidad en la que una colección de inadaptados y criaturas extrañas dan rienda suelta a sus deseos y formas de ser: sadomasoquismo, desnudez, homosexualidad, sexo interespecies con una rana antropomorfa... A la hipocresía de la superficie y su doble moral se la corresponde con escatología, violencia y perversión. Esta dimensión pasa de ser una prisión a convertirse en un espacio de liberación de todos sus peculiares personajes, de diversos orígenes e identidades —de manera coherente con el ecléctico estilo musical de las canciones de The Mystic Knights of the Oingo Boingo— tras acabar con la malvada reina usurpadora y su orden represivo, en un desenlace de tono optimista y festivo que anuncia su expansión por el universo.

En el colofón final de *The Rocky Horror Picture Show*, Frank-N-Furter ejecuta con sus invitados y siervos un número musical sobre el escenario del teatro de su guarida —todos ataviados con sus ropajes de cabaret, reproduciendo sus valores

Repo! The Genetic Opera(2008)

hasta la completa identificación con ellos—. Con las canciones "Rose Tint My World", "Don't Dream It", "Be It" y "Wild and Untamed Thing", los personajes llevan a su clímax los intereses temáticos de la obra. La decadencia que denuncia el Doctor Scott se revela como instrumento de emancipación. Vivir su identidad disidente proporciona placer y felicidad, su manera de ver el mundo filtrada por ella les salva de los traumas y del dolor que puede experimentar por sentirse quienes son. Todos juntos realizan un alegato de entregarse al ser, dejar de refugiarse en la fantasía y convertirse en ellos mismos al margen de las imposiciones o barreras externas, mostrando en el caso de Janet y Brad un cambio notable en su performatividad convencional de los roles masculino y femenino, que se habían resistido a abandonar. La muerte de Frank-N-Furter supone la destrucción de la expresión de su nueva identidad, la desaparición de algo interno que habían exteriorizado por fin a través de él. Una tragedia que refuerza la mirada positiva de la narración sobre este *freak*, que deja a la humanidad, como dice Charles Gray haciendo las veces de experto criminólogo, "arrastrándose por la superficie de la Tierra como insectos, perdidos en el tiempo y en el espacio, desconocedores del sentido de su existencia".

PEEL HERE

GOOD to the last drop!

MAXW HOU Coffee

© 1986 The Geffen Film Company

PEEL HERE

SEYMOUR

© 1986 The Geffen Film Company

Little Shop of Horrors (1986)

MERCANTILIZACIÓN DE LO FREAK. EL CAPITALISMO COOPTA LA CONTRACULTURA.

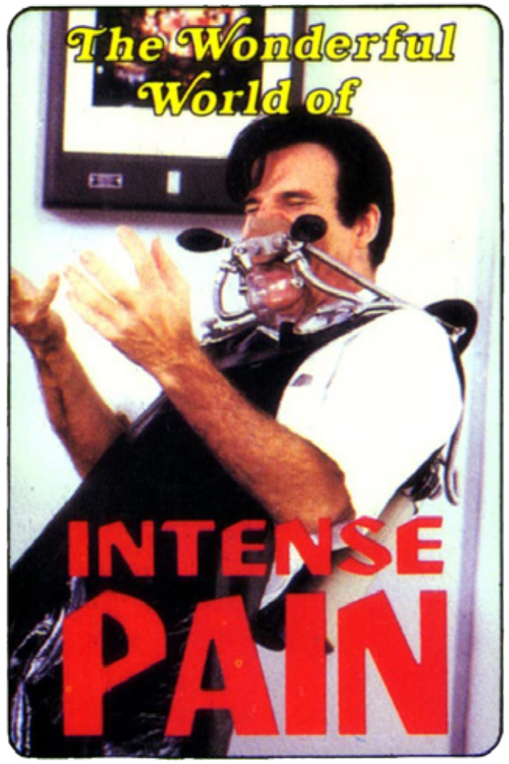
Después de purgar los elementos que no siguen las normas de nuestra sociedad y de que estos encuentren refugios en su interior donde poder desarrollarse —no sin problemas ante el rechazo del *statu quo*—, llega la asimilación de cualquier tendencia contracultural que se forma dentro del capitalismo. Un sistema que, lejos de ser monolítico, asume la contradicción como vía para perpetuarse. Lo diferente y alternativo se acaba procesando a través de la mercadotecnia y los intereses comerciales para ser encajado en compartimentos monetizables, destruyendo su significado original si fuera necesario y explotando el sentido de individualidad como mera etiqueta. Esto sucede sistemáticamente en la industria musical, objetivo de la sátira que Brian De Palma elabora en *Phantom of the Paradise* (1974) a través de la ópera *rock* del protagonista, Winslow Leach (William Finley), de la que se apropia el exitoso productor discográfico Swan, interpretado por el cantautor y compositor Paul Williams, para la inauguración de su sala de conciertos Paradise.

Al reivindicar su autoría, Leach acaba deformado por una prensa de discos de vinilo, despojado de su voz y apariencia humana. Así construye una nueva identidad y persona, luciendo un traje de cuero y capa con una máscara, empujado a una vida en la clandestinidad como el fantasma de este "paraíso", el mismo que promete fama y fortuna a la naif debutante Phoenix (Jessica Harper). De Palma construye así una dualidad entre Swan y Leach, entre el monstruo público aceptado socialmente —que sustenta las malas prácticas de la industria, abusando de mujeres en los *casting*, suministrando drogas a sus talentos y que vampiriza el genio del fantasma enchufado a una de las clavijas del monumental sintetizador analógico TONTO[2] que le devuelve su voz— y su víctima en el anonimato, explotado por el bien de su arte y eclipsado por la sombra de su propia creación.

Otro genio queda subyugado por el capital en *Repo! The Genetic Opera* (Darren Lynn Bousman, 2008), manipulado por los intereses de una megacorporación que ha hecho de la modificación de todos los seres humanos su modelo de negocio, a través del trasplante de órganos artificiales y de la comercialización de un analgésico adictivo que alivia el dolor que provocan sus intervenciones. Nathan (Anthony Head) toma también un traje de aspecto amenazante que oculta su verdadera identidad, mientras realiza el trabajo sucio de recuperar los órganos de quienes no pueden satisfacer el plan de pagos de la compañía. Incluso en una sociedad donde lo *freak* se convierte en *mainstream*, ciertos individuos todavía se ven expulsados de ella, por no poder permitirse formar parte de la tendencia dominante, tanto los que buscan el Zydrate en el mercado negro como quienes trafican con la sustancia. Pero también este Repo Man —asesino sádico, lacayo y víctima—, pesadilla viviente para quienes viven al borde de la exclusión social, que significa la muerte.

El contrato leonino que el fantasma del Paradise firma con Swan subraya esta necesaria retroalimentación con los mecanismos del poder, la celebridad o el prestigio que lo esclavizan. El *freak* de *Phantom of the Paradise* deviene en un concepto múltiple y ambiguo: útil para mantener las estructuras que lo marginan mientras lo instrumentalizan según convenga, pero a la vez un estorbo por el sentido de autenticidad y reafirmación personal a través de su sensibilidad estética, que no sirve a sus propósitos sin corromperla previamente, sin destruir su origen. De esta forma vemos a los grupos de distintas corrientes musicales tildadas de rebeldes, revolucionarias o contestatarias interpretando un mero papel encima del escenario, como marionetas bajo las imposiciones del productor, que diseña a voluntad sus estrellas. De Palma rompe este sortilegio a través de una febril secuencia final en la que el antihéroe desenmascara literal y metafóricamente al villano, sacrificándose por su amada Phoenix y recibiendo su castigo por claudicar y venderse, ante la indiferencia de un público histérico que jalea la muerte como sublimación de la sociedad del espectáculo[3].

Esta evolución del *freak* en el musical de terror se puede considerar en paralelo a la de una sociedad que ha asimilado sus códigos estéticos y políticos, utilizándolo ahora como concepto identitario y objeto de consumo al mismo tiempo. En el decadente capitalismo global neoliberal en el que vivimos, lo percibido como antisistema y lo disidente se emplea para legitimar teorías conspiranoicas como las de QAnon o el terraplanismo y también sirven para la demonización de colectivos vulnerables y minorías —subvirtiendo el significado de lo normativo como aquello que en realidad está perseguido, expulsado de las instituciones que antes monopolizaba y en peligro de aniquilación—. Esa traición desde la perversión de los signos culturales como espeluznante giro final es similar a la que sufría Seymour (Rick Moranis) en el oscuro desenlace del montaje original de la versión del director de *Little Shop of Horrors* (Frank Oz, 1986), en el que las plantas alienígenas en formato gigante acaban conquistando la Tierra mientras las chicas del coro griego cantan "Don't Feed The Plants". Pero ya sean los medios de comunicación de masas, los empresarios sin escrúpulos o una especie de plantas extraterrestres... todos se aprovechan de su soledad, frustración y falta de habilidades sociales para poner en marcha sus distintas agendas en pos de la influencia, el mero lucro o la dominación mundial. Unas agendas camufladas como alternativa, pero que sirven a los mismos intereses perversos de siempre y que, hoy en día, tratan de capitalizar el descontento popular a través de ideologías de carácter autoritario en todo el mundo.

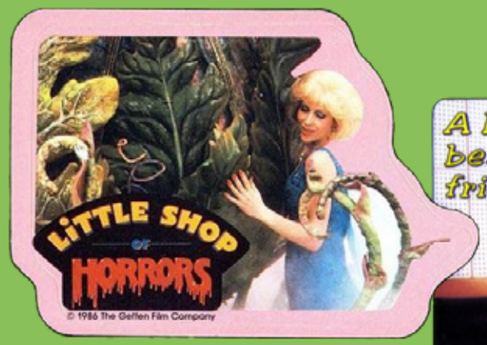


Little Shop of Horrors (1986)

[1] Julia Kristeva, "Powers of Horror: An Essay on Abjection", 1980

[2] Martin Porter & David Goggin, "TONTO: The 50-Year Saga of the Synth Heard on Stevie Wonder Classics", 2018, [LINK]

[3] Jon Stratton, "Death and the Spectacle in Television and Social Media", 2018, [LINK]



Little Shop of Horrors (1986)

Repo! The Genetic Opera (2008)

ÍNDICE

FANTASÍAS SUBVERSIVAS Y FEMINISTAS DEL MUSICAL DE TERROR CONTEMPO-RÁNEO

PATRICIA CLAPÉS SAGA

The Lure (2015)

The Lure (Córki Dancingue, 2015) es un cuento postmoderno de sirenas caníbales que revisita el musical de terror de manera refrescante, rompedora y feminista. Su directora Agnieszka Smoczyńska sigue la misma línea que inició el director americano Jim Sharman con *The Rocky Horror Picture Show* (1975), utilizando los códigos y temas de un subgénero que ha servido a menudo para vehicular de manera implícita mensajes de transgresión y rebeldía, a través del exceso tanto de la música, del baile como de la estética camp ochentera. Las sirenas Golden (Michalina Olszańska) y Silver (Marta Mazurek) son una especie de respuesta feminista a la liberación sexual que reivindicaba el excéntrico Dr. Frank-N-Furter (Tim Curry).

Estas hermanas también recuerdan al dúo dinámico que formaban Delphine y Solange Garnier -interpretadas por las actrices Catherine Deneuve y Françoise D'Orléac- en *Las señoritas de Rochefort* (1967) de Jacques Demy. Sin embargo, The Lure se distingue de este musical icónico porque introduce el elemento fantástico, el cual irrumpe en la trama desde el inicio, mediante la monstruosidad de sus protagonistas. El título original, "*Córki Dancingue*", que significa en polaco "las hermanas de la danza", ya nos anuncia tanto el vínculo fraternal que las une, como la importancia del baile y la música en esta reivindicación de una alteridad incomprendida.

UNA HERMANDAD MONSTRUOSA

La última película de Agnieszka Smoczyńska, *Silent Twins* (2022), está protagonizada por dos extrañas hermanas, June (Letitia Wright) y Jennifer (Tamara Lawrance) que sufren una dolorosa separación. La historia se basa en un caso real, el de las gemelas Gibbons que decidieron abstraerse del mundo exterior creando un pacto de silencio y un lenguaje propio que solamente ellas entendían. Estas hermanas sufrían una patología que se fue agravando con los años y que las obligaba a querer ser iguales en todo. A pesar de la insistencia de médicos y especialistas, June y Jennifer no consiguieron superar esta obsesión enfermiza. Y a esto se le sumó un fracaso en el mundo literario que encajaron bastante mal y un posterior ingreso en un hospital psiquiátrico, tras cometer una serie de actos delictivos con el fin de llamar la atención. La atormentada relación terminó el día que decidieron conjuntamente que una de ellas tenía que morir para que la otra pudiera llevar una vida normal. Parece ser que Jennifer no fue asesinada por su hermana sino que murió por causas naturales y/o desconocidas, unos días después de haber aceptado sacrificar su vida por la de su gemela. Esta trágica historia nos revela que el querer ser idéntico al otro (al otro yo o al doble), puede convertirse en una trampa o en la peor pesadilla.

Smoczyńska concluye *Silent Twins* con una escena más propia del musical que del género melodramático al que pertenece la película, pues vemos a June totalmente liberada gracias a la muerte de su hermana, bailando en una escuela de danza que podría recordar, por sus suelos *art déco*, a la *Tanzakademie del Suspiria* (2018) de Luca Guadagnino. En el último plano secuencia de esta escena, June mira hacia el techo mientras este se convierte en un cielo dominado por el brillo de dos estrellas, que simbolizan a las dos hermanas. De repente, una de las estrellas desaparece, como metáfora un tanto *kitsch* de la desaparición de Jennifer. Smoczyńska envuelve una vez más el tono terrorífico de sus relatos con un aire de romanticismo y una estética *girly pop* con pinceladas góticas.

La tragedia narcisista de estar a la vez fascinado y aterrorizado por el "hermano monstruoso", está también presente en dos películas de terror: *Sisters* (1972) de Brian de Palma y *Dead Ringers* (1988) de David Cronenberg. La primera cuenta la historia de dos siamesas, Danielle y Dominique (interpretadas por la actriz Margot Kidder), que tienen que ser separadas por culpa del embarazo de una de ellas. Dominique acaba muriendo para que Danielle pueda tener un hijo y llevar una vida normal, pero esta se queda sin hermana y pierde a su hijo en la operación. Danielle sufre un trastorno mental -parecido a una esquizofrenia psicótica- por culpa de estas muertes y del carácter malvado de Dominique que era celosa y posesiva con ella. Al inicio del film, comete un asesinato cuando se olvida de tomar sus pastillas y cree estar poseída por su hermana. El film representa cómo el cuerpo monstruoso que comparten estas siamesas no solamente las une desde un punto de vista físico, sino que las posee emocional y mentalmente hasta llevarlas a la locura.

Por otro lado, los gemelos Mantle de *Dead Ringers* son víctimas de la locura debido al afán de Elliot por intercambiar su identidad con la de su hermano. Elliot y Beverly (interpretados por Jeremy Irons) tienen una relación muy estrecha aunque el segundo desearía tener más libertad e independencia, incluso en el terreno sexual. Elliot es el hermano controlador que quiere poseer al otro, sin percatarse que a su gemelo le molesta que se meta en su vida íntima de manera tan intrusiva. El problema empieza cuando Beverly se enamora de una mujer y rompe el aparente lazo inquebrantable que le unía a su hermano. Cronenberg nos muestra cómo los cuerpos idénticos de estos personajes se convierten en un obstáculo al desarrollar una vida afectiva normal.

The Lure (2015)

El fantasma del incesto y de la homosexualidad de Elliot está omnipresente a lo largo del film pero de manera conceptual y/o implícita; por ejemplo, con la pasión que tienen los hermanos por la anatomía femenina y los instrumentos quirúrjicos. La escena final de *Dead Ringers* en la que vemos a Elliot destripado por su hermano Beverly remite a la sanguinaria escena de la operación quirúrgica de Silver en la que aparece partida en dos, porque le han cortado su cola de sirena y le van a coser una cadera y unas piernas. Sin duda un guiño al "body-horror" *cronenbergiano* y también al musical de terror *Repo! The Genetic Opera* (2008) de Darren Lynn Bousman, por la combinación de música y cirugía. Del mismo modo que *The Rocky Horror Picture Show*, este delirio distópico de serie B -que pone en escena de manera opératica una serie de trasplantes de órganos- debió de ser una influencia mayor para la directora polaca.

Pero volviendo a la historia de *The Lure*, Silver quiere abandonar su naturaleza de sirena y convertirse en humana porque está enamorada de un joven llamado Mietek (Jakub Gierszał). Esto entristece profundamente a su hermana, que tendrá que continuar con su vida sin su aliada y compañera. Para expresar su melancolía y rabia, Golden para el tiempo, y mientras los demás están inmóviles, interpreta canciones siniestras paseándose desnuda por los pasillos tétricos del club nocturno. Posteriormente, canta con un grupo de metal aunque parece que no tiene mucho éxito en este género musical.

No obstante, el poder de la música no es suficiente para luchar contra el destino y su hermana Silver se acaba convirtiendo en espuma de mar -lo opuesto de la diosa del amor Venus- debido a una maldición que condena a toda sirena que se enamora y acaba siendo rechazada por un humano. Este romance imposible también aparece en la obra de culto *Night Tide* (1961) de Curtis Harrington. *The Lure* tiene varios puntos en común tanto narrativos como estéticos con este film de terror. La imagen algo vampírica de Mora (Linda Lawson), la sirena protagonista, muerta en un sárcofago lleno de agua es bastante similar a la de Golden sumergida en la bañera y con los ojos abiertos.

La escena final muestra a esta pálida sirena lanzándose a la yugular Mietek, porque este ha causado indirectamente la muerte de su hermana. Eternamente inadaptada, Golden se escapa metiéndose en el mar y dejando atrás a una multitud en shock por la brutal muerte del recién casado. La bella nereida sobrevive pues nunca quiso cambiar su cuerpo, ni integrarse en la sociedad de los humanos. En cambio, su hermana estuvo condenada desde el momento en que decidió transgredir las leyes de su naturaleza, queriendo abandonar la identidad que le había sido asignada desde un inicio.

"Para expresar su melancolía y rabia, Golden para el tiempo, y mientras los demás están inmóviles, interpreta canciones siniestras paseándose desnuda por los pasillos tétricos del club nocturno."

The Lure (2015)

“La imagen de Silver en una silla de ruedas, rechazada por no poder bailar, nos revela esta idea de la mercantilización del cuerpo que opera en el sistema capitalista. Si un cuerpo no puede ser explotado comercialmente ni controlado por el sistema, debe ser marginado o eliminado.”

UN CUERPO NO APTO PARA LA DANZA

En la *Odisea* de Homero, las sirenas eran figuras mitológicas que simbolizaban la invitación al placer, la tentación hedonista; pero también el peligro e incluso la muerte. Los marineros que se dejaban engañar por sus hermosos cantos y se acercaban a ellas, acababan sucumbiendo a su ira y entrando en las puertas al infierno. Inspirada por el cuento de *La sirenita* de Hans Christian Andersen, la película de Agnieszka Smoczyńska muestra a una de sus protagonistas enfrentada a la marginalidad que le impone su condición de sirena. A pesar de tener unas escamas tornasoladas que combinan estupendamente con las lentejuelas y las luces de neón del club nocturno en el que trabaja, su viscosa cola no corresponde a los cánones estéticos clásicos; es decir, no se parece a las típicas colas de las sirenitas de Disney. Y lo que es más importante, esta cola le impide encajar en la norma heterosexual puesto que, aunque puede adoptar forma humana, Silver no tiene partes genitales. Con el dinero de su novio, un joven bajista que trabaja en un club nocturno de Varsovia, Silver se opera para poder ser una mujer. Tras la intervención, esta aparece en una silla de ruedas, incapaz de mantenerse de pie y con una herida aún abierta. La transformación ha fracasado y Mietek acaba manchado de sangre, imagen que evoca implícitamente la menstruación, y en cierto modo, la pérdida de su virginidad. A continuación, su hermana Golden intenta convencer al manager del club nocturno (metáfora de la sociedad) de que su hermana puede seguir cantando en su silla de ruedas. Sin embargo, el personaje interpretado por el mítico actor polaco Zygmunt Malanowicz la rechaza porque considera que la gracia del dúo era que bailaran juntas. La imagen de Silver en una silla de ruedas, rechazada por no poder bailar, nos revela esta idea de la mercantilización del cuerpo que opera en el sistema capitalista. Si un cuerpo no puede ser explotado comercialmente ni controlado por el sistema, debe ser marginado o eliminado. Los musicales americanos de Busby Berkeley, en los que se ven a mujeres prácticamente idénticas realizando al unísono coreografías imposibles, son un ejemplo ideal de la representación del cuerpo como una máquina (del deseo) y como instrumento político de la uniformización de ideas. En su artículo ““Just like pearls”, l'ornement de la masse de Siegfried Kracauer à Busby Berkeley”, Aurélie Ledoux defiende esta idea destacando la homología entre las danzas ornamentales de las bailarinas de Busby Berkeley y la organización taylorista del trabajo. Efectivamente, los cuerpos de las bailarinas están totalmente objetivados por la cámara que destaca sus partes indistintamente (sus piernas, sus manos, etc.), lo cuál impide al espectador reconocer la identidad de cada una. En otras palabras, lo importante no es lo que aportan individualmente sino al grupo, y por extensión, a la sociedad de consumo. El contraejemplo sería la danza patizamba que realiza Charlie Chaplin en la fábrica de *Modern Times* (1936), que resultó ser la mayor crítica a la taylorización del cine del siglo XX.

A este rechazo profesional, se le suma el rechazo de Mietek que se acaba casando con otra. Silver se queda entonces en una etapa transitoria; siendo medio sirena y medio humana, o no siendo ni una cosa ni la otra. La operación a la que es sometida se podría equiparar a una operación de cambio de sexo. La cola de sirena toma la función de un órgano sexual -quizás un clítoris- y hay dos escenas que lo demuestran. La primera es cuando Silver le dice a Mietek que le acaricie mientras están en la bañera, pero este la rechaza y le dice que no “se siente atraído por un pez”. La segunda es cuando Golden practica sexo con una humana, una agente de policía llamada Nerka.

“En cualquier caso, Smoczyńska defiende, dentro de las posibilidades ilimitadas que ofrece el musical de terror, la búsqueda identitaria y la afirmación del placer en todas sus formas, así como la aceptación de sus consecuencias; con una visión mordaz e inquietante de la liberación sexual en la era del postfeminismo.”

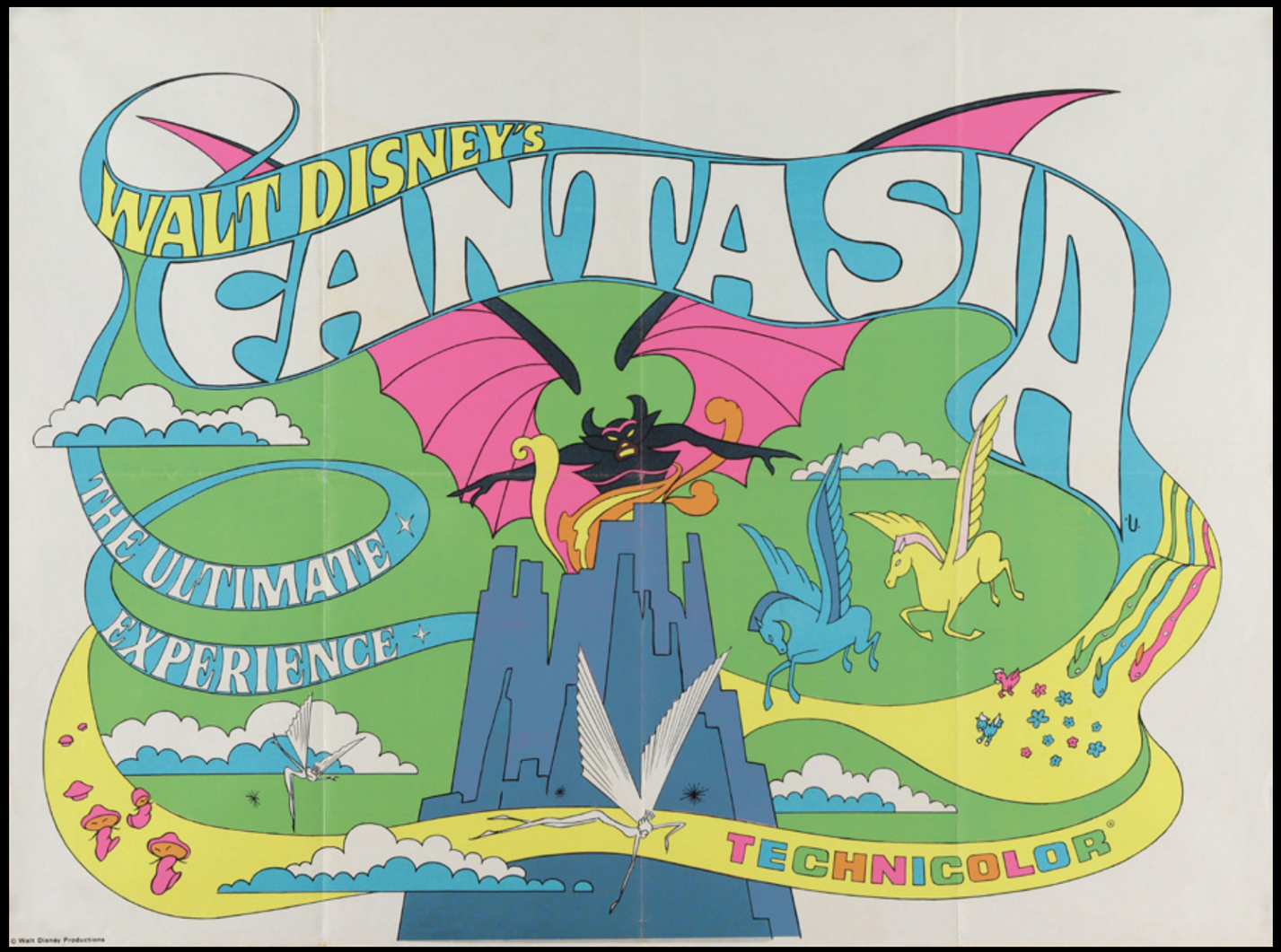
The Lure (2015)

The Lure se asemeja a otro film de sirenas contemporáneo titulado *Blue my mind* (2017) de Lisa Brühlmann. Este film explora la solidaridad y complicidad femenina, con un componente lésbico, que se crea entre dos adolescentes. La escena final muestra la desgarradora separación de estas amigas porque Mila (Luna Wedler) se ha ido convirtiendo progresivamente en sirena y tiene que ser transportada al mar para sobrevivir. La tendencia homosexual de las sirenas en *The Lure* está también presente no solamente en el hecho de que Golden prefiera a las mujeres, también parece existir un vínculo especial entre ellas. Durante un espectáculo en el club nocturno, en el que interpretan la canción “Abracadabra”, las hermanas se besan en los labios, jugando con la ambigüedad de si este comportamiento es típico de ellas. Desde su naturaleza sobrenatural la película codifica la homosexualidad y la promiscuidad como elementos propios de su condición de esencia fantástica. De este modo, el film reafirma no solamente que no corresponden a la “norma corporal”, sino que tampoco se adaptan a las reglas morales del patriarcado. El miedo ancestral del hombre a la castración, al placer femenino y al amor sáfico se encuentra representado tanto por sus extremidades como por sus bocas de dientes afilados, que hacen pensar en la noción de la vagina dentata. Esta monstruosidad subversiva nos lleva a reflexionar sobre la identidad sexual y el cuerpo como elemento caótico y último misterio al que se enfrenta el ser humano.

The Lure también se puede entender como un *coming of age*, un relato de aprendizaje y emancipación de unas adolescentes que experimentan por primera vez lo que es el deseo y cometen errores cuando intentan averiguar quiénes son realmente. La escena onírica en la que aparecen mamando los pechos de una madre sirena -encarnada por la actriz Kinga Preis- refuerza esta idea de su inmadurez e inocencia primigenia. Esta lectura no siempre está asociada a un discurso feminista y queer, por ejemplo, cuando Silver sacrifica su cuerpo y luego su vida por una visión idealizada del amor. El exceso de patetismo utilizado para representar su caída en desgracia -la sirena debería ser la depredadora en vez de la víctima- es una manera de acentuar los fallos del sistema capitalista. Aunque resulta paradójico que la opresión moral no solamente provenga de la sociedad humana, sino también de una superstición anclada en la “subcultura sirenida”; y en este sentido, el film comparte la brillante ambigüedad de *Freaks* (1932) de Tod Browning. En cualquier caso, Smoczyńska defiende, dentro de las posibilidades ilimitadas que ofrece el musical de terror, la búsqueda identitaria y la afirmación del placer en todas sus formas, así como la aceptación de sus consecuencias; con una visión mordaz e inquietante de la liberación sexual en la era del postfeminismo.

ÍNDICE

DARK DISNEY:
FACTORÍA DE TERROR MUSICAL



Fantasia (1940)

COQUE CANO ARAÑYÓ

“Por cada risa, debe haber una lágrima”. Esta célebre frase de Walter Elias Disney demuestra que fue un creador muy alejado de las etiquetas que sus detractores siempre han querido colgarle de forma peyorativa: edulcorado, sentimentalista, infantiloide... Todo lo contrario, hay más drama, más tristeza, más oscuridad y sí, más terror, en muchos de los clásicos que produjo, que en la mayoría de las producciones de género actuales donde el buenrollismo y la corrección política amenazan con blanquear generaciones enteras.

Disney siempre supo que los niños no son criaturas unidimensionales y que por consiguiente una película, por mucho que se dirigiera a los más pequeños, tampoco debía serlo. Obviamente no inventó nada, pues los cuentos y fábulas que han pervivido hasta nuestros días, desde Perrault y Andersen a los hermanos Grimm (muchos de ellos, no por casualidad, inmortalizados para el cine por la Walt Disney Company), tienen esa dualidad: luz y oscuridad, bondad y maldad, risa y lágrima.

Como ese terrón de azúcar que ayudaba a pasar la píldora en Mary Poppins, las canciones y el entramado musical fueron el envoltorio perfecto para contar historias que de otra manera habrían resultado más propias del género de terror, llenas como están de brujas malvadas y pérfidos villanos. Pero tampoco ahí Walt Disney inventó nada, erigiéndose en algo así como un moderno trovador.

La fórmula perfecta aplicada con el mayor de los talentos dio sus primeros pasos en 1937 con una de las grandes joyas de la historia del cine, todo un hito en su momento y una película de terror disfrazada de clásico infantil: “Blancanieves y los siete enanitos”. Este primer largometraje y primer Clásico del catálogo de la productora fue un auténtico acto de fe del visionario creador, quien se jugó toda su fortuna en contra de la opinión de una industria del cine incrédula y agorera. Y sin duda representó el más grande paso adelante en la historia de la animación, haciéndolo además como evolución natural de sus célebres “Silly Symphonies”, los cortometrajes que sirvieron como banco de pruebas y que llevaron a la perfección técnica y salto cualitativo que, a todos los niveles, representa la adaptación del cuento de Blancanieves.

Como he dicho, desde ese primer largometraje, Walt Disney ya apostó por el género musical, que sería característica en la mayoría de los Clásicos restantes de la compañía, con puntuales excepciones que, eso sí, siempre gozaron de partituras modélicas, como por ejemplo “Taron y el caldero mágico” (1985) de Elmer Bernstein o “los Rescatadores en Cangurolandia” (1990) de Bruce Broughton.

Para “Blancanieves y los siete enanitos” Disney contrató a tres compositores que resultaron habituales en los títulos de la productora: Frank Churchill, Paul J. Smith y Leigh Harline, siendo estos dos últimos los encargados de la música incidental. Compusieron ocho canciones con el habitual cometido narrativo (explicar cantando situaciones y sentimientos de los personajes) y a su vez como “balanza emocional”, como contrapunto necesario para suavizar el peso de una historia de tintes oscuros que Walt Disney no quiso eludir.

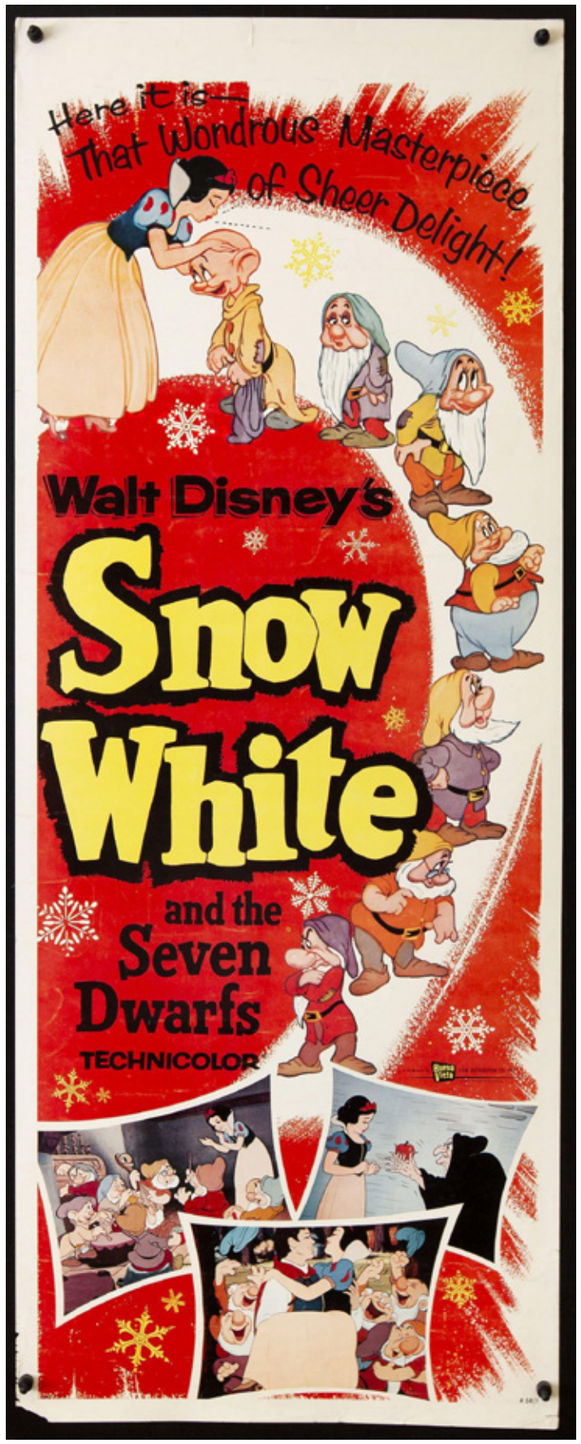
En este sentido, las dos primeras canciones son ilustrativas de lo antedicho, siendo que la primera de ellas aparece tras la escena inicial de la película una vez acabada la obertura, que no es sino la siniestra aparición de la reina y su famosa escena con el espejo mágico (cuyo rostro sin ojos es aterrador). Un inicio impactante que, como digo, acto seguido precisó de la entrada de la canción “I’m wishing” (“Deseo”), que introduce al personaje de Blancanieves y su primer contacto con el príncipe, una canción romántica que, vista hoy, puede resultar un tanto empalagosa, pero que cumple su cometido a la perfección.

La segunda canción, titulada “One song” (“Canto”) es si cabe más clara a la hora de mostrar el uso de las canciones para compensar la crudeza de determinadas escenas. La reina envía al cazador al bosque para que ejecute a Blancanieves como una vulgar presa, pero al no poder cumplir con ello, él la empuja a adentrarse en el bosque y no volver jamás. Un bosque que el temor de la princesa convierte en un lugar de pesadilla, con ramas en forma de brazos que se abalanzan sobre ella, troncos con apariencia de cocodrilos que tratan de atacarla..., todo ello contado a través de una puesta en escena malsana y gótica. Hasta que los ojos siniestros que surgen de la oscuridad se convierten en adorables animales que muestran a Blancanieves que cantar alejará sus miedos. La música, las canciones, como arma contra el terror.

Es constante pues este secundario uso de la mayoría de las canciones y, no por casualidad, cada espeluznante aparición de la reina/bruja viene sucedida de alguna radiante canción, en gran medida acompañadas con gags cómicos por parte de unos enanos que finalmente se convierten en agresivos cazadores de la malvada hechicera. Un círculo dual perfectamente engrasado y cerrado por parte de Disney, que introdujo a múltiples generaciones en la estética del terror, normalizándola como algo existente, ineludible, incluso necesario para la formación personal.

Esta obra maestra primeriza llena de aristas (con un pie en el género de terror y otro en la comedia musical), tuvo su continuidad en el segundo Clásico estrenado en 1940, tres años después. Una libre adaptación de otro cuento, en este caso el “Pinocho” de Carlo Collodi, que nuevamente tiene en su seno una historia llena de elementos desasosegantes, en especial a partir del momento en el que la marioneta cobra vida y decide buscar su niño interior en un mundo cruel y vanidoso.

Pese a que el cuento original es especialmente duro, Walt Disney se enamoró de él y afiló todo su arsenal narrativo para tejer un magistral relato de iniciación con tintes de pesadilla raras veces alcanzados en el cine para niños. Para ello, nuevamente se apoyó en el apartado musical,



Snow White and the Seven Dwarfs (1937)

Fantasia (1940)

repitiendo con el tándem formado por Leigh Harline y Paul J. Smith, aquí acompañados de Ned Washington como letrista de las canciones originales de Harline. Ellos crearon una de las grandes obras maestras musicales de la historia del cine, con especial mención a la canción “When you wish upon a star”, que se ha convertido en santo y seña de la compañía: acompaña el logo que aparece en todas sus producciones actuales, con el castillo de la bella durmiente de fondo. Tanto la partitura incidental como la citada canción fueron ganadoras del Oscar de la Academia y, como curiosidad, su edición en LP es considerada el germen del concepto de “banda sonora original”, al venderse como "grabado de la banda sonora original de Walt Disney Production Pinocchio".

Dado que, como he indicado, la historia de Pinocho se va volviendo oscura e incómoda de forma progresiva, Disney puso toda la carne en el asador desde el minuto uno, con un prólogo en el que la oscarizada canción nos llena de fuerza y esperanza de cara a lo que tiene que venir. No por casualidad será también la presentación de Pepito Grillo, personaje que actúa a modo de narrador, a quien el hada azul nombrará conciencia del personaje principal; una conciencia a la que Pinocho desoirá puntualmente en su doloroso periplo vital hasta convertirse en un niño de verdad. La canción cerrará también la película, una vez Pinocho ha recuperado la conciencia y superado sus miedos, así como todas las tentaciones que el mundo real le había deparado.

Entre medio, un sinfín de situaciones penosas que Pinocho deberá superar, con escenas y personajes grabados a fuego en los terrores infantiles de millones de niños, como los pérfidos Honrado Juan y Gedeón (con toda lógica, un zorro y un gato) que atraen a Pinocho al mal camino, vendiéndolo al avieso y perturbador Stromboli, propietario de un circo ambulante. Precisamente el personaje de Honesto Juan tenía una canción que no obstante fue eliminada de la película -aunque aparece su melodía en otro momento, ya en la isla de las tentaciones-, probablemente porque era excesivamente explicativa de su forma de ser. El estribillo hablaba de alguien en quien no se puede confiar pese a su engañoso apodo, pero Disney quería que los niños vivieran la misma experiencia devastadora de Pinocho sin preavisos de ningún tipo, tan seguro como estaba de que, en este caso, el camino a la luz pasaba por no filtrar la oscuridad.

De hecho, las canciones en Pinocho no son tanto un contrapunto para suavizar escenas de terror (como ocurría en Blancanieves) sino una carga vital, sobre todo al inicio de la película, cuando todavía Pinocho no ha sido atraído por el lado oscuro. Además de la citada “when you wish upon a star”, en esa primera parte aparecen otras alegres rondallas como “Little wooden head”, cantada por Geppetto mientras mueve con sus hilos a un todavía inerte Pinocho (que se convertirá en el tema de padre e hijo) o “Give a Little whistle”, cantada por Pepito Grillo para que Pinocho le silbe cuando le necesite.

El punto de inflexión de la película tiene sentido pues que se produzca con otra canción a priori simpática y divertida como es “an actor’s life for me”, que contrasta tanto con la gravedad de la situación que incluso su conciencia Pepito Grillo tarda en advertir el peligro. En ella, Honesto John canta para hacer creer a Pinocho que tiene un talento natural para el mundo del espectáculo, empezando sin embargo allí su pesadilla. Todo un dardo envenenado con reminiscencias a la propia industria del cine.

Los cantos de sirena (en este caso, de astuto zorro) le llevarán primero a un relato de pesadilla circense que, junto con Dumbo (1941), fue el germen del imaginario de un Tim Burton que precisamente se inició en la compañía del ratón. En este contexto aparece la canción “I’ve got no strings”, en la que Pinocho es utilizado por Stromboli como atracción, sin que él todavía sea plenamente consciente de que sigue siendo una marioneta, ahora usada con fines lucrativos

por gente sin escrúpulos que no dudará en enjaularlo tras su aplaudido número musical.

Las canciones en Pinocho duran lo que dura la inocencia del personaje, salvo una breve y pertinente interpretación por parte de Honesto Juan de “an actor’s life for me”, mientras se introduce otro despreciable personaje, esta vez un secuestrador de niños desobedientes. A partir de entonces únicamente la soberbia partitura incidental, que adquiere tonos más impresionistas, con puntuales referencias a melodías que han atraído -y siguen atrayendo- al personaje a lo largo del relato, mantiene el guion musical de la película, hasta la redención final donde reaparece la canción principal.

Así, la llegada a Pleasure Island, lugar de tentaciones varias donde los niños creen estar en un mundo ideal a medio camino entre la ilusión de Disneyland y la perdición de Las Vegas (como punto irónico, Disney abriría su primer parque de atracciones en el año 1955, siendo uno de los activos y legados más importantes como magnate de la industria del entretenimiento), repite nuevamente el motivo embaucador de “an actor’s life for me”, esta vez con aire de carrusel, que obviamente acaba por no deparar nada bueno. Toda la escena en el parque con los niños convirtiéndose en burros (con juegos de sombras que posteriormente servirían de inspiración en multitud de películas de género) es probablemente lo más siniestro y terrorífico de la carrera de Walt Disney, como también lo sería el encuentro con la inmensa ballena que se había tragado a Geppetto tras salir a buscar a su “hijo” perdido, con toda la acepción de la palabra y en una evidente referencia a la parábola del hijo pródigo, con una música que adquiere claros tintes de cine de terror. Será en la reunión entre padre e hijo cuando la melodía de la canción “Little wooden head” devuelva el relato al terreno de la luz.

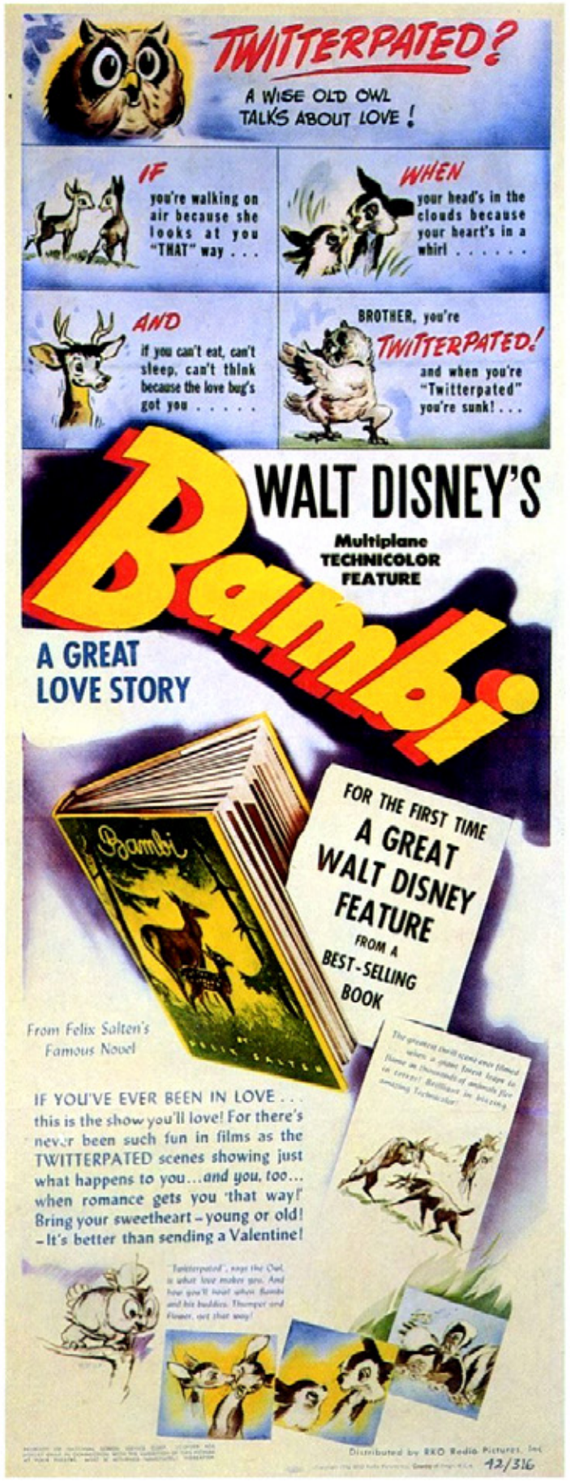
En tan solo dos largometrajes, Walt Disney creó el caldo de cultivo para que millones de niños asimilaran temores y crecieran siendo conscientes del muchas veces tortuoso camino de la vida. El terror como algo normal. El infante tratado sin condescendencia. La animación como escuela vital.

Disney había logrado algo hasta entonces impensable, pero quería más. Y así llegó “Fantasía” ese mismo año de 1940, un punto y aparte a todos los niveles. Cine de animación para niños y adultos (aunque sería injusto pensar que “Blancanieves” y “Pinocho” no lo fueron también). Cine de sketches, si bien no únicamente de comedia. Cine musical pero sin canciones, adaptando música clásica a historias animadas (o mejor dicho, historias animadas a piezas de música clásica), con el prestigioso Leopold Stokowski al frente de la Orquesta de Filadelfia. Un reto mayúsculo en el que una vez más el genio nacido en Chicago introdujo páginas de terror ya icónicas.

Concretamente dos de los sketches son propios del género, si bien el primero entra más en el terreno que da título a la película. Éste primero no es sino el famoso “Aprendiz de brujo” que, al son de la obsesiva partitura homónima de Paul Dukas (a su vez basada en el poema “Der Zauberlehrling” escrito en 1797 por Goethe), trata de un poderoso brujo con un innegable cariz siniestro, pues se nos presenta realizando conjuros que adquieren formas de criaturas de la noche. Su aprendiz está “interpretado” por Mickey Mouse, que aprovecha la ausencia de su maestro para apropiarse de su sombrero, hecho que lleva a una incontrolable situación en la que las escobas viven, se multiplican y se desbocan, echando cubos de agua que inundan toda la habitación mientras el aprendiz trata de eliminarlas a hachazos. Este cortometraje finaliza con la llegada del maestro, que tiene poco de amistosa, con una mirada más propia de un Boris Karlov que del entrañable brujo que la propia Disney presentaría en su posterior “Merlín el encantador” (1963). Todo un mito en la actualidad, que sin embargo no tuvo en su momento la acogida que Disney quería, en gran parte debido a la situación bélica en Europa

Fantasia (1940)

Fantasia (1940)



Bambi (1942)

y los rumores de la inminente entrada de los EEUU en la Segunda Guerra Mundial.

El segundo sketch es, bajo el punto de vista del que suscribe, una de las cimas del cine de terror de todos los tiempos. Se trata de "Una noche en el Monte Pelado", cortometraje animado erigido sobre el manto musical de Modest Mussorgsky acerca del demonio Chernabog, quien se alza en lo alto de la montaña y acoge un escalofriante aquelarre de brujos y otros seres oscuros en la inquietante Noche de Walpurgis. Un demonio desmesurado –casi una criatura Lovecraftiana-, con sus enormes alas de murciélago, sus cuernos, garras y colmillos, y sus ojos amarillos tras una terrorífica silueta negra, infringiendo toda clase de tormentos a las almas perdidas del pueblo que hay al pie de la montaña, echándolas en un fuego infernal. Un segmento que demuestra hasta qué punto Walt Disney, con un portentoso uso de la música, llevó el cine de animación a cotas de terror jamás igualadas. Este cénit en la obra del maestro de la animación ha ido adquiriendo notoriedad a lo largo de los años, siendo considerada en 1990 "cultural, histórica y estéticamente significativa" por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos y seleccionada para su preservación en el National Film Registry.

Las tres películas comentadas, estos tres primeros Clásicos dentro del canon disneyano, introdujeron gran parte de la iconografía del cine de terror posterior, sobre todo del tratamiento que se haría del mismo en el cine infantil y juvenil a partir de entonces. Con una innegable fuerza en sus imágenes y uso de la música, pocas veces alcanzado, persisten todavía hoy como tres obras maestras sumamente audaces y modernas.

Walt Disney fijó así un estilo raras veces quebrantado, que mantuvo en la mayoría de sus clásicos posteriores. Así, su cuarta producción, "Dumbo" (1941), película radiante y desoladora a partes iguales, contiene una escena onírica, casi lisérgica, en donde el personaje principal, en estado de embriaguez, vive una alucinación musical con elefantes de colores que adquieren formas inquietantes (una vez más con el recurso a los ojos vacíos ya presente en el rostro del espejo mágico de Blancanieves) mientras bailan en torno a un protagonista ido al son de la canción "pink elephants on parade", compuesta por los compositores Frank Churchill y Oliver Wallace. Una escena que seguramente tuvo su influencia, como colorido y extravagante momento musical, para la posterior y también magistral escena musical autónoma que introdujo Vincente Minnelli en "Un americano en París" (1951). Sin duda, un momento generador de más de una pesadilla que hace de la película del elefante volador otro acto de fe más por parte de Disney hacia la fortaleza emocional de los más pequeños. Otros ejemplos de ello son la escena de la separación entre Dumbo y su madre, así como la canción "baby mine" en la escena de la madre enjaulada mientras mece a su hijo con la trompa a través de los barrotes, ambos momentos de una tristeza sin concesiones e incluyendo una crítica velada al maltrato animal.

En adelante, otros clásicos Disney demostrarían la importancia de la oscuridad y el terror en el cine de animación infantil mayormente musical, con ejemplos tan evidentes como "Bambi" (1942), en donde la muerte de la madre sigue siendo un trauma para generaciones enteras; el corto "La leyenda de Sleepy Hollow" (1949), basada en el relato de Washington Irving sobre el jinete sin cabeza y que nuevamente demuestra el influjo de Disney en el cine burtoniano; "La Cenicienta" (1950), con una madrastra que rivaliza en maldad con la reina de Blancanieves; "Alicia en el país de las maravillas" (1951), incluso más siniestra y alucinada que la propia obra de Lewis Caroll; "Peter Pan" (1953), que no elude mostrar el lado oscuro del personaje, apareciendo como amenazadora sombra con un contraluz de su rostro -provocado por el resplandor que desprende Campanilla- justo antes de "secuestrar" a Wendy y sus hermanos y llevarlos al país de Nunca Jamás al son del "You can fly" de Sammy Fain; "La dama y el vagabundo" (1955), con la turbadora canción "Siamese cat song" dedicada a los psicopáticos gatos siameses, en la que fue la última partitura de Oliver Wallace para la productora, dando inicio a un período de varios títulos con el compositor George Bruns; "101 dálmatas" (1961), con su Cruella de Vil como una de las grandes villanas Disney, con su propio y jazzístico tema; o "El libro de la selva" (1967), que no solo tiene al aterrador Shere Khan acosando sin piedad al pequeño Mowgli, sino que a nivel musical presenta a la serpiente Kaa con la sibilina canción "Trust in me" con la que pretende hipnotizar a su presa, o al enajenado y tiránico Rey Louie con la rítmica "I wanna be like you" con la que en realidad pretendía que el protagonista le consiguiera el temible fuego de los humanos.

Y mención aparte para "La Bella durmiente" (1959), una vez más una película de terror debidamente maquillada, llena de momentos y personajes que no esconden su filiación: Maléfica y sus esbirros, la conversión de la reina en devastador Dragón, la escena de la rueca, etc. De hecho, la última película entintada a mano de la productora se dibujó como si de un tapiz se tratara, consiguiendo no sólo una cierta estética medieval, sino también irreal e inquietante. Y a nivel de su banda sonora, Disney nuevamente hizo uso de la música clásica, en este caso adaptando George Bruns el ballet homónimo de Piotr Ilich Chaikovsky, eso sí, introduciendo letras y canciones para proseguir con el habitual estilo musical de la compañía.

En los setenta, con el estreno de "Robin Hood" en 1973, la productora sufrió un bache creativo y de público, entrando en una "era oscura" tras el fallecimiento de Walt (en 1966) y su hermano Roy (en 1971), en la que trataron de lanzar títulos de imagen real de tono más adulto como "Tron" (1982), "Los ojos del bosque" (1980), "Abismo negro" (1979) o "Dragonslayer" (1981), que fue el embrión de Touschtone Pictures, la filial de Disney de cine para adultos. Dentro de esta dinámica apareció un título animado especialmente terrorífico, la antes mencionada "Taron y el caldero

mágico” (1985), segunda y última película rodada en Super Technirama 70 tras “La Bella durmiente”, con la que guarda muchos elementos en común y que incluso debió suavizarse eliminando una escena de un cuerpo desintegrándose, escapándose sin embargo de la calificación “para todos los públicos” que habían tenido todos los Clásicos Disney.

Esta etapa se dejó atrás con el estreno de “La Sirenita” en 1989, largometraje en el que los herederos de Walt Disney recuperaron el pulso narrativo y los cuentos de hadas, sabiendo introducir el terror con el mismo acierto de antaño, aprovechando una nueva edad de oro en la que las canciones volvieron a resultar cruciales, sobretodo a raíz de la entrada del dúo formado por Alan Menken y Howard Ashman, quienes ya habían dado a luz en 1982 en el Off-Broadway a uno de los musicales de terror y comedia más geniales jamás escritos: “The little shop of horrors”, que sería adaptado a cine con título homónimo por Frank Oz en 1986.

Así, en la propia adaptación del cuento de Andersen “La sirenita”, tenemos la canción “Poor unfortunate souls” de Menken/Ashman, que canta la perversa Ursulla mientras se congratula de su colección de almas en desgracia, representadas con reminiscencias a las que aparecen en el sketch de “Fantasía” antes mencionado. Este ejemplo y el de la misma muerte de la villana, ensartada por un barco tras hacerse monstruosamente grande, demuestran que las enseñanzas del viejo Walt seguían bien vivas.

Al igual que en “La Bella y la Bestia” (1991), donde la estética del bosque encantado de Blancanieves reapareció para nuevas generaciones en el camino que lleva al castillo encantado de la Bestia, o donde el asedio por parte de los lugareños al castillo para dar caza a la bestia mientras cantan “The mob song” (nuevamente del dúo de compositores), recuerda poderosamente al Frankenstein de Mary Shelley.

Y ya por citar dos de los momentos musicales más terroríficos de la última etapa Disney, no podemos olvidarnos de la canción “Be prepared” escrita por Elton John y Tim Rice para “El Rey León” (1994), donde el temible Skar junto, con su ejército de hienas, reproducen la iconografía nazi mientras preparan su asalto al poder. Y en mayor medida si cabe de la canción “Hellfire”, compuesta por Alan Menken para la obra maestra “El jorobado de Notre Dame” (1996), donde el atormentado villano Frollo (probablemente el personaje masculino menos infantilizado y más pérfido y malsano de la historia de Disney), se debate entre su fe cristiana y la tentación que le supone la atractiva gitana Esmeralda, en una escena que entra de lleno en el panteón de lo más maligno y turbador hecho jamás en animación.

En definitiva, no subestimemos el poder del lado oscuro de Disney (frase pertinente ahora que Lucasfilm forma parte de la compañía), pues el género de terror tiene un germen indiscutible en unos clásicos que, por infantiles que sean (o parezcan), raras veces han perdido de vista la visión de un mundo no tan ideal como la canción ganadora del Oscar de Aladdin (1992) pudiera hacer creer.

“En adelante, otros clásicos Disney demostrarían la importancia de la oscuridad y el terror en el cine de animación infantil mayormente musical, con ejemplos tan evidentes como *Bambi* (1942), en donde la muerte de la madre sigue siendo un trauma para generaciones enteras”

Bambi (1942)

ÍNDICE

DANNY ELFMAN: FLIRTEANDO CON EL MUSICAL

JOSEP CALLE

Nightmare Before Christmas (1993)

Relacionar al músico y compositor Danny Elfman (Los Angeles, 1953) con el género musical no es tan descabellado como en un principio parece. Es más, sus escasas -pero intensas- incursiones en el género se han situado dentro de los límites fantástico-terroríficos que nos ocupan, en la mayoría de los casos junto a Tim Burton. *Pesadilla antes de Navidad* (Henry Selick, 1993), una de sus obras más recordadas, nos introdujo a un Elfman capaz de llevar todo el peso de un musical con sus respectivas canciones e interpretaciones ceñidas a un argumento.

Pero vayamos a los inicios para entender su trayectoria. Elfman llegó a la música y, posteriormente, al cine, por accidente. Su hermano Richard tuvo mucho que ver; él fue el creador de la primera encarnación del grupo musical que lo daría a conocer: The Mystic Knights of the Oingo Boingo. Esta troupe mezclaba hábilmente teatro, circo y music-hall en las calles de Los Angeles de principios de los años 70. Danny, que en esos momentos estaba desarrollando su interés por la música después de un viaje revelador alrededor del mundo, se convertirá en el director musical a petición de Richard, aun sabiendo que no contaba con la experiencia necesaria. Pero Danny se las apañó y en 1976 ya ascendió a director de la compañía, momento en que dejaba patentes sus obsesiones: la música anterior a 1936 y la percusión. Entretanto, Richard pasó a un segundo plano ocupándose de la plasmación en imágenes de su criatura. Esto desembocaría en su primera película como director: *Forbidden Zone* (1980).

UN SINSENTIDO ADORABLE.

Rodada entre 1977 y 1978, *Forbidden Zone* es una recopilación de las actuaciones más memorables de la compañía, vueltas a representar en un estudio con decorados dignos de festival infantil de fin de curso y en blanco y negro. La premisa argumental es más bien anecdótica: una sexta dimensión se esconde tras una puerta en la casa de la disfuncional familia Hercules. Esa dimensión es regida por el Rey Fausto y la Reina Doris, que verán interrumpido su tranquilo reinado por los Hercules y demás visitantes. El hecho de que la ambientación principal sea en un mundo alternativo, ayuda al "todo vale" y a que no nos escandalicemos por la precariedad de medios.

En lo que a la música se refiere, *Forbidden Zone* está considerada como una comedia musical, ya que parte de la acción se ve reforzada por la coreografía y las letras de los números musicales, ya sean originales (de la época de los Mystic Knights) o recreados (playbacks de canciones de lo más variopintas). Elfman, al cargo de su primer trabajo para el cine, recuerda que unos de los retos fue componer, arreglar y grabar una hora de música en dos semanas, unas prisas que solo le consentía a su hermano. También destaca que la troupe empezaba su transición a grupo de pop-rock con sonidos más new wave, bajo el nombre abreviado de Oingo Boingo. El tema que acompaña la animación de los créditos iniciales, por ejemplo, es una buena muestra del sonido de sus primeros discos, con una influencia de Devo más que evidente.

Los miembros de la familia Hercules se identifican con versiones de temas jazz de Cab Calloway (el padre) y Joséphine Baker (la hija, en un número ambientado en una aula, uno de los momentos más delirantes y logrados de la película). También hacen su aparición sonidos latinos, como "Bim Bam Boom" de Miguelito Valdés o "Pico and Sepulveda", cuya letra se compone de los nombres de varias calles de Los Angeles, y que fue sintonía del programa del Dr. Demento, un popular locutor americano dedicado a rescatar del olvido canciones curiosas y que ejerció una gran influencia en los hermanos Elfman.

Los momentos más teatrales corresponden a las no menos surrealistas apariciones de los singulares monarcas, interpretados por Hervé Villechaize y Susan Tyrell (también pareja en la vida real). Esta última consigue la mejor interpretación de la película, a la manera de la Dietrich. Incluso aporta un tema coescrito por ella: la muy Weilliana "Witch's Egg". Elfman, junto a los Mystic Knights, se reserva una versión habitual en sus primeros años y que mantendrá en el futuro, convirtiéndose en una seña de identidad: "Minnie the Moocher", de Calloway. Su aparición será otro de los momentos estelares de la película, donde dará vida al mismísimo Satanás. Aludiendo a la gran tradición teatral, el final será una apoteosis con todo el reparto celebrando una nueva etapa en la historia de la sexta dimensión.

Nightmare Before Christmas (1993)

Corpse Bride (2005)

Para ser un primer trabajo sin intención de continuidad (Elfman quería dedicarse a hacer música para su grupo), la música incidental es un adorable pastiche que ya contiene muestras de las primeras influencias del compositor: Nino Rota, Erik Satie y Bernard Herrmann. *Forbidden Zone* fue un fracaso en el momento de su estreno, dejando a sus creadores en la bancarrota. No fue hasta la pasados unos años que su culto fue en aumento, provocando el reestreno en 2008 en forma de versión coloreada y el anuncio de una secuela.

Pasaron 5 años hasta que Elfman volvió a componer exclusivamente para el cine. Sería con el director que le abriría las puertas de Hollywood y con el que conseguiría su rápida consolidación: Tim Burton. Éste y el actor Paul Reubens, más conocido como Pee-Wee Herman, resultaron ser unos seguidores acérrimos de Oingo Boingo; el grupo ya contaba en 1984 con 3 discos de su etapa *new wave* y estaban a punto de eclosionar con *Dead man's party*, su LP más recordado. Burton le ofreció a Elfman la oportunidad de componer la banda sonora de su debut como director, protagonizado por el alter ego de Reubens, *La gran aventura de Pee-Wee* (1985). Elfman, en un principio, no quiso aventurarse en un trabajo de tanta responsabilidad y sin experiencia previa. Una cosa eran las versiones y los arreglos para los Mystic Knights, las canciones para Oingo Boingo... pero crear música totalmente original al servicio de una película era algo que le imponía. Finalmente

Forbidden Zone (1980)

Forbidden Zone (1980)

cedió a la tentación gracias a su representante y a la ayuda de su inseparable Steve Bartek, guitarrista en Oingo y compositor de formación clásica, quien a partir de este trabajo se convertiría en su orquestador de confianza. La banda sonora resultó todo un éxito personal, en la que retomó sus influencias, todavía más marcadas; evitó el uso de sintetizadores tan en boga en las comedias de los 80 en favor de una orquesta; y afianzó la continuidad de la pareja creativa Burton-Elfman, con tal fuerza que aún perdura a día de hoy.

Lo que vendrá después serán 5 años de producción y creatividad frenética, en los que Elfman se consolidaría como el nuevo compositor de moda en Hollywood. Varios trabajos no se alejarán de su sonido Oingo, decantándose por un sonido pop (*Regreso a la escuela*. Alan Metter, 1986) o blues (*Huída a medianoche*. Martin Brest, 1988), mientras que con Burton desplegará toda su creatividad con la enérgica y divertida Bitelchús (1988). Aunque es en 1989 cuando tienen la gran oportunidad: la adaptación de Batman desde un punto de vista inédito hasta entonces: lúgubre y oscuro. Burton consigue el taquillazo del año y Elfman demuestra que se puede hacer música para un superhéroe sin necesidad de componer una marcha triunfal. Algunos trabajos posteriores repetirán descaradamente esa atmósfera oscura, convirtiéndose en su seña de identidad: *Razas de noche* (Clive Barker, 1990), *Dick Tracy* (Warren Beatty, 1990), *Darkman* (Sam Raimi, 1990) o la propia secuela de *Burton Batman vuelve* (1992). Pero será con *Eduardo Manostijeras* (1990), también de Burton, donde conseguirá un equilibrio entre los temas corales (que él mismo denomina "la-la-las", por su reiteración), la ambientación navideña (deudora de *El cascanueces*, de Tchaikovsky) y las tonalidades próximas a una película de terror.

Forbidden Zone (1980)

UNA PRODUCCIÓN COMPLICADA.

En 1991, Burton se permitió rescatar un viejo proyecto para la Disney en forma de película de animación en stop-motion, con sus obligadas canciones. Con un guion en desarrollo, recibió luz verde inmediatamente debido al status del director.

En *Pesadilla antes de Navidad* (1993) Jack Skellington, el rey de la Ciudad de Halloween, descubre la Ciudad de la Navidad y decide tomar su control durante Nochebuena, en una personal y terrorífica interpretación de la noche mágica de Navidad. Todo resulta demasiado caótico, pero gracias a la intervención de Sally, secretamente enamorada de Jack, todo vuelve a la normalidad. En la película observamos varías constantes en el universo del autor: la lucha entre el bien y el mal los marginados protagonistas, muñecos estilizados, la oscuridad y momentos algo terroríficos para tratarse de una producción Disney, tanto que esta cedió la producción a su filial "adulta" Touchstone Pictures. Esto no evitó que la producción estuviera rodeada de problemas, y Elfman, como compositor elegido, estaba implicado.

La animación, que dirigía Henry Selick, no podía empezar sin un guion milimetrado ni las canciones compuestas y grabadas. El presupuesto limitado obligaba a trabajar a contrarreloj, algo a lo que Elfman ya estaba habituado y, en esta ocasión, especialmente inspirado. Varios acontecimientos favorecieron su trabajo: el deseo de cerrar una etapa con Oingo Boingo (ya llevaban 8 discos grabados y múltiples giras que denotaban un cierto cansancio), que se vio reflejado en el comportamiento de Jack ("Jack, como yo en ese momento, tiene muchos admiradores, pero no es feliz", confesaría); y la implicación en el guion de su entonces pareja sentimental, Caroline Thompson, autora de *Eduardo Manostijeras*, que en esta ocasión se encargó de cerrar definitivamente el guion.

Elfman compuso más de una hora de música, con las canciones incluidas, omnipresente en todo el metraje. Unas canciones que reforzaban la trama, de ahí que *Pesadilla antes de Navidad* se considere un musical en toda regla y que Elfman también merezca un reconocimiento en la autoría. Estilísticamente, se aleja conscientemente del musical tradicional de Broadway y alude directamente a Tchaikovsky, Gilbert y Sullivan, Weill, Rota, Herrmann y Calloway, para hacernos una idea rápida.

Una marcha es la idea musical escogida para la presentación de la oscura ciudad de Halloween, muy dinámica y que recuerda a sus trabajos con Oingo Boingo. Contrasta con la luminosidad de la ciudad de Navidad, en la que Tchaikovsky es un socorrido referente. Los temas de Jack y de Sally no desentonarían en las operetas de Kurt Weill, mientras que el villano Oogie Boogie se presenta con un tema que remite, otra vez, a "Minnie the Moocher". El tema más famoso de la película, el rápido "What's this?", alude directamente a Gilbert y Sullivan, reconocido por el propio autor. La música va citando continuamente estas canciones, que identifican a estos personajes a medida que avanza la acción, creando una banda sonora sumamente descriptiva y vital, haciendo olvidar los numerosos problemas en la concepción y ajuste de la trama. Elfman fue por derecho propio quien puso voz a Jack en las canciones, pero no el actor del doblaje, trabajo que recayó en Chris Sarandon. Hay diversas versiones sobre esta decisión, desde un pobre resultado del trabajo actoral de Elfman hasta una venganza personal de Burton. Lo cierto es que tanta tensión pasó factura a la pareja y no volvieron a trabajar juntos hasta pasados 3 años.

Pesadilla antes de Navidad encontrará a su público pasados algunos años, con las ediciones en formato doméstico de la película. Se convertirá en un clásico de Navidad y la música y canciones de Elfman quedarán encasilladas en toda representación oscura de la festividad que se precie. El compositor también sacará rendimiento con las interpretaciones en vivo de la banda sonora, con orquesta, coros y voces invitadas, giras internacionales incluidas.

UNA PESADILLA RECURRENTE.

Mars Attacks! (1996) marcó el reencuentro con Burton, que cada vez parecía más cómodo al aceptar encargos y remakes de grandes estudios -*Sleepy Hollow* (1999), *El planeta de los simios* (2001), *Big Fish* (2003) o *Charlie y la fábrica de chocolate* (2005)-.

El nuevo proyecto de animación, *La novia cadáver* (2005), volvía a repetir los esquemas de la anterior experiencia, pero corregidos y aumentados, aunque con menos vocación de musical. Esta es la historia de Victor, un joven a punto de casarse a la fuerza con Victoria. Accidentalmente revive a una chica, Emily, con su anillo de boda. Emily lo transportará al mundo de los muertos, de donde procede ella, y lo considerará su prometido. El conflicto estalla cuando Victor tiene que decidir entre una boda en el mundo de los vivos, con Victoria, o de los muertos, con Emily.

Para empezar, Burton se reservaba un puesto en la dirección (finalmente codirigida con el animador Mike Johnson), prescindía de Disney (lo volvía a arropar la Warner) y contaba con más medios y una orientación más británica. Burton estaba en plena transición del gótico americano al terror victoriano, algo que se vería fuertemente plasmado en las ambientaciones de sus futuras películas. Curiosamente, Burton opta por una iluminación oscura para reflejar el mundo de los vivos y unos colores vívidos para los muertos, con unos personajes diseñados al límite de la estilización, gracias a unos sofisticados muñecos que facilitaron una animación fluida.

La música domina de nuevo el metraje, pero esta vez las canciones se limitan a reforzar la acción en 4 destacados números musicales; su relevancia no es la de *Pesadilla antes de Navidad*. Tanto es así que el protagonista no canta. Y Elfman contará con la ayuda como letrista de John August, uno de los guionistas. Da la impresión que, aunque se trata de una gran producción, se ha querido priorizar la profesionalización, sin dejar tantos elementos al azar como en su anterior experiencia. Viendo el resultado final, se echa de menos aquella espontaneidad.

Lo que parece un arranque de musical en toda regla (de nuevo Gilbert and Sullivan en la preparación de la boda, “According to a plan”) deja paso a una narración convencional. No es hasta la presentación del submundo de los muertos que tenemos el número musical más logrado: “Remains of the day”. Una banda de jazz, compuesta por esqueletos humanos, interpreta el enésimo arreglo inspirado en Cab Calloway. Mr. Bonejangles, con la voz de Elfman, pone en contexto la historia de Emily y las circunstancias de su

Corpse Bride (2005)

muerte y resurrección, con la ayuda en la coreografía de varios muertos en diversos estados de putrefacción. Cuenta el propio Elfman que al no encontrar ningún cantante adecuado, optó por cantar él mismo, forzando tanto la voz que le causó una severa ronquera. “The wedding song”, perteneciente al momento previo a la boda y clímax final de la película, es otra demostración de que a Burton le gustan los musicales y sabe cómo rodarlos. No es nada extraño que su siguiente película fuera la adaptación de la obra de Stephen Sondheim Sweeney Todd (2007). Brillante en su realización, La novia cadáver siempre se ha visto comparada con su antecesora por los tipos de personajes, situaciones e incluso la música que, desde hacía unos años, empezaban a ser muy recurrentes en la obra de Burton. Ello no le quita mérito a la propuesta, siendo una muestra más de una obra completamente reconocible e intransferible.

Elfman tan solo ha tenido una experiencia músico-cinematográfica similar a las descritas hasta la fecha: *Charlie y la fábrica de chocolate*. Estrenada 2 meses antes de *La novia cadáver*, queda algo alejada del género que nos ocupa, pero bien vale destacar su estructura, centrada en el carácter peculiar de 4 niños, cada uno protagonista de una situación disparatada –con número musical asociado- durante su visita a una fábrica de chocolate, y que nos devuelve al Elfman más pop/rock.

Exceptuando sus actuaciones en vivo interpretando *Pesadilla antes de Navidad* por todo el mundo, Elfman tardará 15 años en volver a cantar y grabar sus propias composiciones: Big mess, su disco editado en 2020, es todo un ejemplo de reinvención, huyendo de su pasado con Oingo Boingo y su presente con Burton,encarando un futuro de rock y metal industrial que nos pilló desprevenidos.

ÍNDICE

ELS 5.000 DITS DEL DR. T. UNA PEL·LÍCULA DE TERRORS

XAVIER CAZENEUVE

The 5,000 Fingers of Dr. T. (1953)

Els 5.000 dits del Dr. T. (*The 5.000 Fingers of Dr. T*) és un film nordamericà dirigit per Roy Rowland estrenat l'any 1953.

Partim de qualsevol sinopsi que poguem trobar per la xarxa sobre l'argument d'aquesta pel·lícula. Si el consultem a Filmin, la plataforma on podem veure-la actualment, llegirem:

"El doctor Terwilliker es un profesor de piano poco amable y demasiado exigente. Uno de sus alumnos, un niño aterrorizado por sus métodos, tiene una pesadilla en la que el malvado doctor quiere encerrarlo de por vida y casarse con su madre; y la única persona que puede evitarlo es un buen amigo: el fontanero". Si cerquem a la Wikipèdia: "*It is a 1953 American musical fantasy film about a boy who dreams himself into a fantasy world ruled by a diabolical piano teacher enslaving children to practice piano forever*". Totes dues sinopsis ens expliquen, parcialment, el que és, a priori, l'argument d'aquest film.

En Bart Collins (interpretat per Tommy Rettig) és un nen orfe de pare que viu amb la seva mare. El primer que sabem d'aquest nen és que té malsons (els crèdits inicials del film tenen de fons un paisatge oníric gris i pla amb relleus de casquets esfèrics baixos i ple de grosses esferes negres de reflex metàl·lic; un paisatge per on el nen correrà atemorit tot just després dels crèdits empaitat per unes figures humanes que el volen atrapar amb una mena de llarguíssims caçapapallones). Tot plegat, el malson d'un nen que, quan es desperta, es troba en un altre malson: està en plena classe de piano, a casa, amb un professor particular que odia, el professor Terwilliker (Hans Conried), un personatge malcarat i ple de supèrbia, amb una obsessió malaltissa pel piano (no hi ha cap altre instrument que sigui millor, afirma) i autor d'un mètode d'aprenentatge per tocar aquest instrument: el "Happy Finger Method" (Mètode del dit feliç).No cal dir que Terwilliker tracta amb duresa en Bart i l'obliga a practicar sense parar.

Quina és la preocupació d'en Bart? Ens ho diu mirant a càmera: Terwilliker és el seu únic enemic. I a vegades pensa que està hipnotitzant la seva mare, Heloise Collins (Mary Healy). D'altra banda, en Bart ens presenta al seu amic: un home jove que treballa de lampista i que es diu August Zabladowsky (Peter Lind Hayes).

Poca cosa més passa en aquesta pel·lícula en el món que podem considerar real. En Bart segueix practicant al piano la cançó "*Ten Little Fingers*" ("Deu ditets") fins que torna a quedar adormit. La resta de la pel·lícula és el seu somni.

En Bart és presoner de Terwilliker en un castell de fantasia de malson. El professor l'obliga a practicar "*Ten Little Fingers*" en un llarguíssim piano de dos pisos que pot arribar a acollir fins a 500 pianistes tocant alhora. Són els 500 nens que han d'inaugurar l'escola de piano de Terwilliker (els 5.000 dits dels doctor T. del títol). En Bart mira de localitzar la seva mare i s'adona que està hipnotitzada per Terwilliker: no només està al seu servei, sinó que ell té planejat casar-se amb ella quan s'inauguri l'escola. Amb l'ajuda d'en Zabladowsky, instal·lador dels lavabos de l'escola, intentaran rescatar la senyora Collins i abortar els plans del malvat Dr. T.

Fins aquí, l'argument. I segurament, amb això, no n'hi ha prou per qualificar Els 5.000 dits del Dr. T com a film de terror. Però, com ja és sabut, una cosa és l'argument i una altra el tema.

(Digressió. Passa el mateix que amb *It's a Wonderful Life* -Què bonic és viure- el film de Frank Capra de 1946, que sota l'argument d'un home bo desesperat a punt de suïcidar-se al que tots els seus amics i familiars amb un acte de solidaritat salven al final, s'amaga un dels films de terror més esborronadors de la història del cinema -i de la vida de milions de persones-: el malson d'un home desgraciat al que mai no se li ha deixat viure la vida que hauria volgut i que els mateixos que l'han sotmès li impideixen realitzar l'últim acte lliure al que ja pobre home pot optar,

The 5,000 Fingers of Dr. T. (1953)

retornant-lo de nou al ramat i a la vida sacrificial per a la resta dels seus dies. Fi de la digressió).

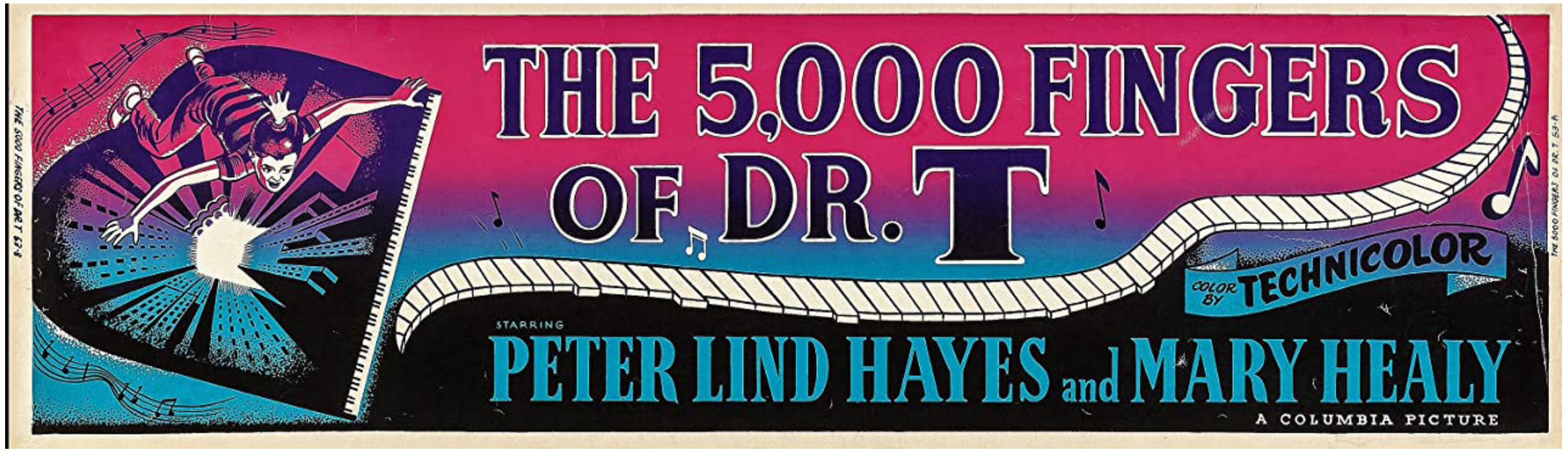
Tanmateix, *Els 5.000 dits del Dr. T.* no fa altra cosa que parlar-nos del terror. De la por.

En primera instància, és clar, de la por que pot sentir un nen que creu que pot perdre per sempre la seva mare. Però, també (o millor dit, sobretot), ens parla de la por d'una societat –la dels Estats Units la dècada dels 50– davant de dos perills que creu amenaçadors i anihiladors: el comunisme de la Unió Soviètica i la bomba atòmica. Els 5.000 dits del Dr. T, d'una banda, és l'expressió d'aquesta por que sentia la societat nordamericana i, de l'altra, és clar, també és l'adoctrinament i la transmissió a la canalla –als nens i nenes– d'aquesta por dels adults.

En Bart és un nen (un home en potència) qualsevol. No oblidem que tota història infantil creada per adults només ens parla dels adults en què aquests nens volen que es converteixin. El problema d'en Bart no rau en tocar el piano. Ell accepta fer classes de piano, tot i que en algun moment planteja que potser no sigui aquest realment el "seu" instrument. El problema d'en Bart és amb qui ha d'estar la seva mare: si amb un tirà egòlatra que basa la seva relació amb el domini i la submissió i que la interpretació del piano l'entén com una tasca alienant i colectiva sense lloc a l'individu, o amb un professional petit empresari que entén la seva feina com un mitjà per aconseguir benestar i que, tot i que sap tocar el piano ("sap molt sobre el piano, però no ho diu", afirma en Bart) anima en Bart a seguir practicant per fer contenta la seva mare i que també li agrada anar a pescar. Resumint. Nordamericà que has de ser: amb qui vols que estigui la mare pàtria: amb l'estalinisme soviètic o amb el capitalisme lliberal?

La resta de la pel·lícula és la lluita i, sobretot, la gran angoixa del pobre nen per alliberar la seva mare de la influència del maligne Terwilliker. Si ell guanya, la resta de nens restaran esclavitzats, i la seva mare no el reconeixerà.

The 5,000 Fingers of Dr. T. (1953)



The 5,000 Fingers of Dr. T. (1953)

Un film que desenvolupa diversos parells d'elements relacionats com a contraris:

- Les atraccions de la mare. Terwilliker manté amb ella una relació de domini a través de la hipnosi. En canvi, quan es veuen la mare i el lampista, en Zabladowsky, entre tots dos es produeix l'enamorament (curiosament mostrat com una atracció hipnòtica igual, però mutua). Terwilliker com a representant de la repressió; Zabladowsky de l'acord (democràtic? o és allargar massa?).
- Els somnis. Terwilliker provoca malsons en en Bart. El film comença amb un malson i gairebé la totalitat del film transcorre en un altre malson del nen. En canvi, en un moment del film, Zabladowsky i Bart canten a duo "Dream Stuff", una cançó sobre els somnis en positiu, com a sinònims de il·lusions a aconseguir, i que entre d'altres coses diu: "Sent-los, atresora'ls. No permetis que ningú no te'ls robi. Especialment, allunya tot dubte, així podràs aconseguir que romanguin". I després de cantar aquesta cançó en Bart queda plàcidament adormit a la falda d'en Zabladowsky. L'un provoca malsons i malestar, l'altre somnis plàcids i benestar.
- Els caràcters. Terwilliker és dominant i tirànic. Està imbuït d'un esperit messiànic fanàtic, d'una intransigència ferotge. No hi pot haver més instrument que el seu i qualsevol intèrpret d'instrument que no sigui el piano ha d'anar a la presó. No es pot tocar cap més música que la seva. En canvi, Zabladowsky és un paio que mira per la seva, és un individualista. Està a punt de no ajudar en Bart per no perjudicar els seus interessos (perdre la feina que té encarregada, no cobrar-la, no obtenir benefici). En Terwilliker no empatitza en res amb el nen. En Zabladowsky es posa en el seu lloc i l'ajuda.
- Els objectius. El de Terwilliker és que els 500 nens (els 5.000 dits) toquin alhora la seva melodia en un piano llarg com una cadena de producció. Abans d'aconseguir-ho, declama: "Cada dit obedient al capritci del mestre, jo! Cada part infinitessimal i microscòpica del teixit vivent d'aquests 5.000 ditets inclinant-se, tremolant i arrossegant-se davant meu". L'objectiu d'en Zabladowsky és anar a pescar amb en Bart i, entre tots dos, pescar un peix gran.
- Ordre i raó vs. caos i imaginació. Segurament, del més pervers que hi ha al film. El món segur d'en Bart és el de casa seva: una llar petitburgesa, neta, endreçada, amb el predomini de la línia recta, de les cortines que matisen la llum i els colors pastel, tot en ordre, tot al seu lloc, tot beige, tot amable, tot sense ombres (aparents). El món del malson, en canvi, curiosament, és un món d'una imaginació desbordant i creativa, amb uns decorats més propis dels dibuixos animats i ancestres clars dels dels films de Tim Burton (nascut només cinc anys després d'aquest film), un món de colors foscos, però també de colors vius. En aquest film, l'ordre rau en la raó; el caos en la fantasia.

I així podria seguir encara amb més elements del film (per exemple, és una pel·lícula amb un únic personatge femení –la mare–, tota la resta són homes o nens nens), però l'espai assignat és el que és i cal sotmetre-s'hi.

Només destacar dos elements, que em semblen determinants i que arrodoneixen la pel·lícula.

La victòria d'en Bart. Quan, encara en el malson, en Bart derrota Terwilliker i els nens queden alliberats, en Bart puja a la tarima del tirà i fa tornar tots els nens per a què ocupin els seus llocs al piano. Agafa la batuta i exclama: «Ara, tocarem l'obra més bella que s'ha escrit, val? A la una, a les dues i a les tres. A tocar!». I tots els nens sembla que toquen el que volen. Però, tocant com volen, tots toquen les típiques escales de pràctica de piano. Cadascú en la seva diversitat, però tots tocant una única melodía que sona conjunta, dirigida per en Bart movent la batuta, amb la seva samarreta de ratlles vermelles que recorden les de la bandera americana.

La segona por. L'altra gran por induïda als nordamericans en els anys cinquanta. La por a la bomba atòmica. El malson d'en Bart s'acaba quan, en plena música dirigida per ell, la solució que ha acabat amb la tirania de Terwilliker esdevé una solució atòmica i tot esclata en una gran explosió i el pobre nen es desperta del malson cridant ple d'angoixa: «La bomba! La bomba!». Una por a lo atòmic que ja queda anticipat en el malson d'inici del film, en aquell paisatge escenari de la por del nen... ple de boles enormes fosques de reflexe metàl·lic. És a dir, ple d'àtoms.

Ja despert, en Zabladowsky i en Bart fan plans per anar a pescar (el nen diu que durà penicilina «per si de cas», un recurs de guió ple de tendresa que mostra un nen exorcitzant la por a la bomba) i mare i amic lampista marxen junts, en el que ja es veu que és l'inici d'una relació amorosa futura i, per tant, allunyant l'ombra de qualsevol possible amenaça de domini per part del tirà professor de piano. Ella puja al cotxe d'ell i tots dos marxen, alegres, amb ell al volant: un geep militar reconvertit en vehicle d'empresa. (En Bart, fa el que ha de fer: deixar el piano i sortir a jugar al carrer).

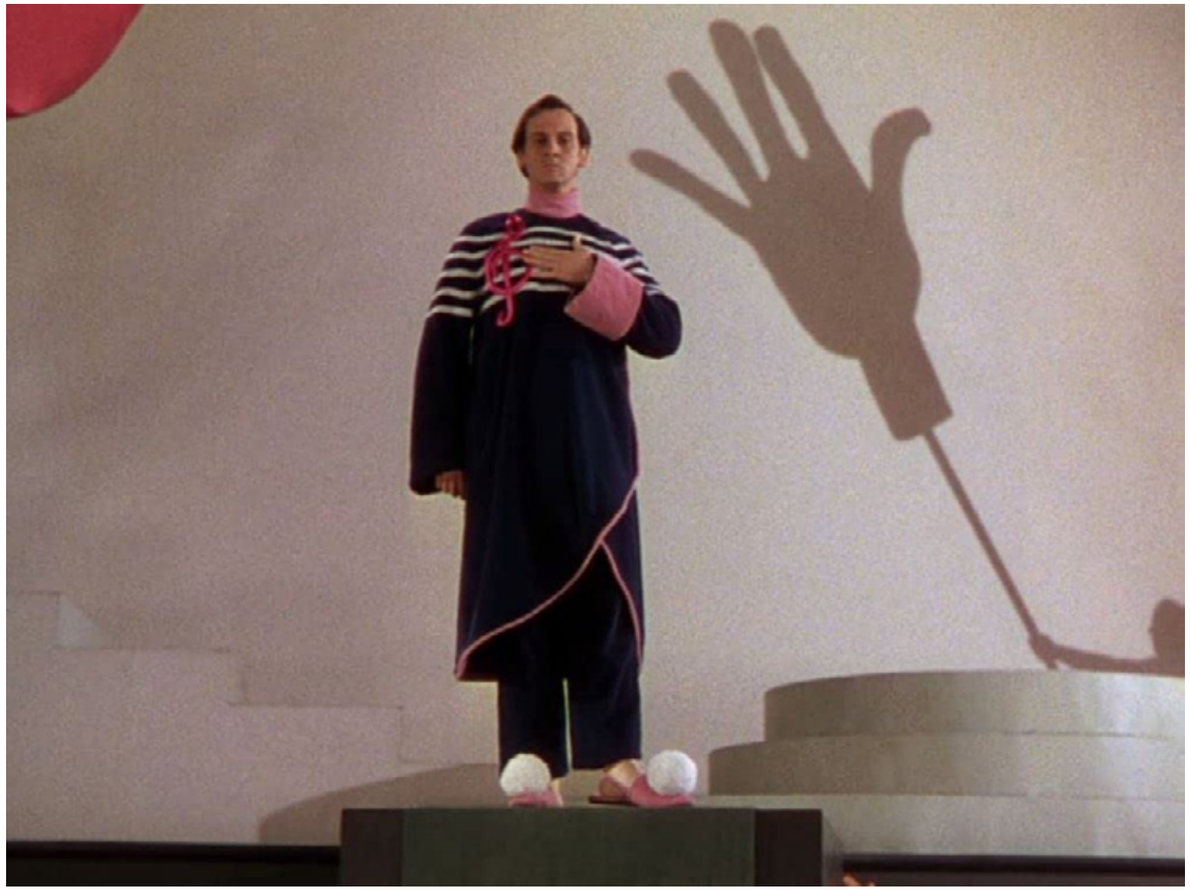
I per altra banda, i per si això fos poc, quina diversió de pel·lícula! Una música excel·lent, unes coreografies plenes de creativitat, unes cançons plenes de ritme ben tramades, una escena de ballet dels instruments presoners al calabós absolutament portentosa, uns personatges que són veritables troballes (els dos bessons patinadors a rodes units per la barba se't queden en la memòria per sempre) i uns decorats fascinants.

> "Perquè... què seria dels nostres nens si no els hi traspasséssim els nostres terrors?"

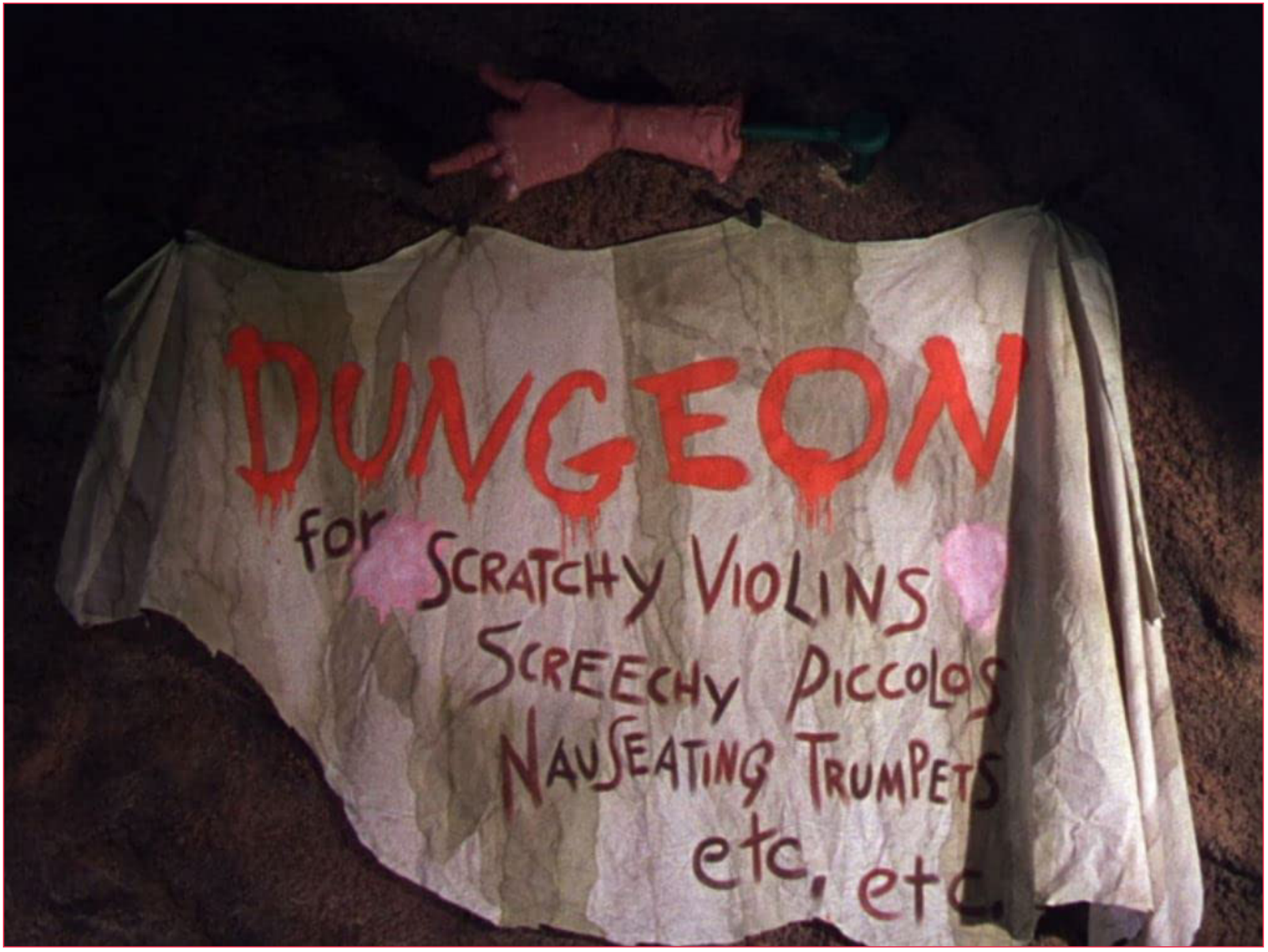
Una pel·lícula que també podem veure com a precedent d'altres que compleixen amb aquests paràmetres de terror pervers en una peli infantil musical, com Willy Wonka & the Chocolate Factory (Un mundo de fantasía, 1971) o The Nightmare Before Christmas (Malson abans de Nadal, 1993), en una línia de la que sempre ha sigut màxim exponent la factoria Disney, veritable apologeta del sadisme cap a la infància des de els primers títols com Blancaneus i els set nans, Dumbo o Bambi fins la perniciosa i perversa Frozen, entre les más actuals. Tot i que, si ens hi fixem, més enllà de musicals o no, les veritables històries infantils des de sempre han estat plenes de dolor, patiment, angoixa i terror. Només cal recordar contes de tota la vida com El llop i les cabretes, La caputxeta vermella (més tontes, la nena, la mare i l'àvia no poden ser) o La venedora de llumins (d'Andersen); o més cap els nostres temps: Pinotxo, Coraline, Marco (de los Apeninos a los Andes), El viatge de Chihiro, etc. Veritables escoles de vida per a nens, que han d'aprendre des de petits a desconfiar de la gent adulta.

Perquè... què seria dels nostres nens si no els hi traspasséssim els nostres terrors?

Els 5.000 dits del Dr. T., una pel·lícula molt recomanable per gaudir i veure amb la canalla.



The 5,000 Fingers of Dr. T. (1953)



The 5,000 Fingers of Dr. T. (1953)

↖ÍNDEX

LABERÍNTIC BOWIE.
HORROR ON MARS

Labyrinth (1986)

MANEL CALPE

“[...] qui ha tingut una relació més interessant amb el gènere és David Bowie. I no tant per les pel·lícules [...] sinó sobretot per la manera particular en què la ficció i la por han amarat les seves cançons i videoclips.”

Molts cantants han fet incursions al cinema de terror. Roger Daltrey (The Legacy, Richard Marquand, 1978), Debbie Harry (Videodrome, David Cronenberg, 1983), Sting (The Bride, Franc Roddam, 1985), Tom Waits (Bram Stoker's Dracula, Francis Ford Coppola, 1992) i Aaliyah (Queen of the Damned, Michael Rymer, 2002) en són uns pocs exemples.

Però qui ha tingut una relació més interessant amb el gènere és David Bowie. I no tant per les pel·lícules -estrictament de terror només hi entraria The Hunger (Tony Scott, 1983)- sinó sobretot per la manera particular en què la ficció i la por han amarat les seves cançons i videoclips. Bowie és gairebé un gènere en ell mateix. Mite del pop-rock, va tocar pals com el funk, el soul i la música electrònica, i va deixar petjada en totes les arts visuals, l'estètica i la moda. I en el pensament, podríem afegir, per la seva clarividència per copsar els moments socials.

La dimensió artística de Bowie va molt més enllà de l'estudi de gravació i els escenaris. Cul inquiet, etern explorador, també vampiritzava estils d'altres per reinterpretar-los de forma brillant. Devorador compulsiu de literatura i cinema, amb la seva proverbial devoció per les màscares va fer servir infinitat de referències per crear els seus personatges. A primer cop d'ull el seu llegat sembla més obvi en el terreny de la ciència-ficció -sovint amb to retrofuturista, tot criticant l'alienació tecnològica- que en el del terror: discos sencers com Ziggy Stardust i Diamond Dogs, temes com Space Oddity, Drive in Saturday, Hallo Spaceboy i films com The Man Who Fell to Earth, però són camps que se solapen i com veurem va mantenir un estret vincle amb el terror tota la seva vida.

Labyrinth (1986)

MANIERISME VAMPÍRIC

Amb els films dels anys 70 de la Hammer semblava tot dit en matèria vampírica, però Tony Scott obriria nous camins amb la seva opera prima The Hunger (1983), on Bowie forma un insòlit triangle amorós amb Catherine Deneuve i Susan Sarandon.

Scott no va poder convèncer els directius de MGM per adaptar Interview with the Vampire (Anne Rice, 1977), però li van proposar portar a la pantalla la novel·la de Whitley Strieber. A aquesta hiperestilitzada aproximació al mite, estrenada en el context de la sida, els xuclasangs són cosmopolites i sofisticats. Passegen a plena llum del dia, donen classes de música i ataquen amb petites dagues. El terme vampir de fet no s'empra al film, i tampoc no hi veiem ullals, alls o estaques. La vampira primigènia Miriam Blaylock (Deneuve), té el do de la vida eterna, però el seu marit John (Bowie) no, i quan comença a deteriorar-se es rebel·la contra el seu destí. Miriam, desesperada, sedueix la Sarah (Sarandon), científica especialitzada en frenar l'envelliment. The Hunger defuig l'ensurt fàcil i retrata el fatalisme metafísic de voler transcendir aquesta vida. Ho fa amb extrem esteticisme, de forma sovint irònica. Bregat a la publicitat com el seu germà Ridley i els coetanis Lyne, Hudson i Parker, Tony Scott fa servir hipnòticament la càmera amb nous codis cinematogràfics: filtres blaus per subratllar els freds interiors, fotografia quasi en blanc i negre en contrast amb el vermell dels llavis de la Deneuve, contrallums gràcies als amplis finestrals i un intel·ligent ús del flashback i la càmera lenta. Bowie, a la seva salsa quan es tracta de disfressar-se, envelleix físicament i emocionalment ajudat per un maquillatge revolucionari.

L'inici amb l'oportunístssim Bela Lugosi's Dead de Bauhaus, amb Peter Murphy engabiat i mirant a càmera ens submergeix a una opressiva atmosfera after-punk, amb els Blaylock "de caça" a un club nocturn de Manhattan.

L'escena de l'atac d'un decrèpit Bowie a l'skater ens regala Funtime, cançó del debut com a solista d'Iggy Pop (The Idiot, 1977), produït per Bowie. L'anglès és l'autor de la música, hi fa els cors i hi toca guitarra, teclat i sintetitzadors. Boy George, The Cars i REM, entre d'altres, van versionar posteriorment la cançó. El propi Peter Murphy ho va fer el 1988 al seu àlbum Love Hysteria.

La cèlebre escena de seducció entre Deneuve i Sarandon ofereix una sublim relectura del Duo des Fleurs de l'òpera Lakmé (Léo Delibes, 1883). La mirada masculina, des del bany de Diana i les nimfes observades per Acteó, ha generat històricament fantasies lèsbiques pel material eròtic i pornogràfic heterosexual. Malgrat tot, The Hunger ultrapassa el voyeurisme masculí i hi afegeix, amb sensibilitat i tendresa, el component de seducció vampírica femenina.

A la pel·lícula la partitura original de Michael Rubini i Denny Jaeger, les suites per cello de Bach i les peces per a piano de Schubert i Ravel conviuen harmònicament amb temes de rock gòtic.

Scott no repetiria amb el terror, i la fama li arribaria amb títols com Top Gun (1986) i Days of Thunder (1990), però a ell li devem la renovació del mite vampíric cinematogràfic, allunyant-lo del canon arquetípic i posant les bases del que vindria després. Aprofitant les idees pensades per adaptar la novel·la de Rice "Interview with the Vampire", The Hunger s'inscriu en la subcultura dark o gòtica, etiqueta que no es limita a aquest corrent musical de finals dels setanta: els orígens es troben al romanticisme del XIX, amb temes com la pèrdua i l'espiritualitat, i enllaça amb moviments com l'expressionisme i la Nova Carn. Amb un to existencialista i alhora sorneguer, el film explora els límits del cos i reivindica l'individu i la cerca de la poesia, amb la nit com a metàfora del trencament amb l'establishment. La Miriam i el John són humans amb sentiments i frustracions, i recorren a la ciència per frenar l'envelliment. No se'ls mostra com a posseïdors de baixes passions, i la Sarah tampoc no sembla seduïda contra la seva voluntat com havíem vist tradicionalment.

Tot i el final imposat pels directius de la Metro on la Miriam és "castigada", The Hunger és molt més que simple gaudi visual: és un atípic exercici sobre la soledat, la mort i, en última instància, sobre el sentit de la vida. Un film radicalment innovador, un espectacle formidable i delicat ple d'obscur lirisme que amb els anys s'ha convertit en un títol de culte. El 2021 es va filtrar que Warner Bros preparava un remake dirigit per Angela Robinson.

The Hunger (1983)

REI DELS GOBLINS

Labyrinth (Jim Henson, 1986) és probablement el treball cinematogràfic més recordat de Bowie, i té l'al·licient de comptar amb cinc cançons seves.

A la dècada dels 80 The Dark Crystal (Jim Henson/Frank Oz, 1982), Die unendliche Geschichte (Wolfgang Petersen, 1984) o Willow (Ron Howard, 1988) certificaven la bona salut del gènere fantàstic a pantalles i videoclubs. Són films amb grans decorats i caracteritzacions, i el regust artesanal previ a la invasió dels ordinadors.

The Dark Crystal havia estat una proposta suggestiva visualment, però llastrada per limitacions argumentals. Pel seu segon llarg Jim Henson va apostar per menys èpica i més intimisme i humor. El creador de The Muppets va fitxar com a guionista Terry Jones, apassionat de la fabulació i el folklore (va codirigir Monty Python and the Holy Grail el 1975, amb Terry Gilliam). A Labyrinth, l'adolescent Sarah ha de recórrer el laberint per rescatar a Toby, el seu germà petit, segrestat per Jareth, rei dels follets. Un viatge iniciàtic amb el trànsit al món adult -té aspectes que recorden Alícia, El Màgic d'Oz o Blancaneu- on el laberint és físic i metafòric.

Els fills de Henson el van insistir per triar Bowie, quan s'havien contemplat opcions com Michael Jackson, Mick Jagger, Rod Stewart i Prince. Havia demostrat de nou el seu talent actoral a Senjo no Merry Christmas (Nagisa Ôshima, 1983), i triar-lo va ser un encert: carismàtic, un punt extravagant i amb bona química amb Jennifer Connelly (Once Upon a Time in America, Sergio Leone, 1984; Phenomena, Dario Argento, 1985). La tensió sexual entre els dos hauria aixecat polseguera a l'actualitat. El pentinat "vuitantero" i les malles ajustades de Bowie "marcant paquet" són inoblidables, si bé tot sembla fruit de la imaginació de la Sarah: Jareth seria el catalitzador per fer-la sortir del seu bloqueig vital.

Claustrofòbica i esgotadora, la peripècia de la Sarah està esquitxada de terror psicològic des de la desaparició del nadó, amb les trampes que li para en Jareth. L'estètica aparentment infantil camufla però no amaga aquesta por subliminal. Hi ha escenes angoixants, com la del pou, on centenars de mans fustiguen la protagonista, la de les escales Escher al castell de Jareth o l'enfrontament amb Humongous, el gegantí "mecha" controlat per un goblin.

Henson no volia un musical sinó un film amb cançons que cassessin bé amb dos eixos bàsics: la comèdia gamberra estil Muppets i un to més enfosquit i fantàstic. Bowie havia signat la banda sonora de Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo (Uli Edel, 1981) i quan es gesta el projecte de Labyrinth està al seu punt àlgid de popularitat per l'èxit del seu tema **Let's Dance** (1983). Així, per la pel·lícula va compondre les enèrgiques **Underground** i **Magic Dance**, la romàntica **As the world falls down**, l'esbojarrada **Chilly Down** (única no interpretada per ell) i l'emotiva **Within You**. El sud africà Trevor Jones, artífex de bandes sonores com Excalibur (John Boorman, 1981), Angel Heart (Alan Parker, 1987) o The Last of the Mohicans (Michael Mann, 1992), va fer els temes instrumentals a partir de les peces de Bowie. Va utilitzar un Synclavier, un sintetitzador tan nou que gairebé no comptava amb llibreries de so. Fent servir bàsicament teclat, trompeta i saxo, Jones va signar les pistes **Into the Labyrinth**, **Sarah**, **Hallucination**, **The Goblin Battle**, **Thirteen Clock** i **Home at last**. Per primer cop s'enregistrava en so digital, tot i que d'entrada es va transformar en analògic per aconseguir més calidesa. La fusió de la feina dels dos músics va funcionar a la perfecció.

La intro de la vigorosa **Magic Dance** (única cançó del film que la gent recorda, comentava Bowie amb sarcasme) reprodueix el diàleg entre Cary Grant i Shirley Temple a The bachelor and the bobby-soxer (Irving Reis, 1947). Bowie només va canviar la paraula man per baby i hoodoo per voodoo.

Labyrinth va ser un part llarg a causa de les nombroses modificacions del guió. Va resultar un fracàs de taquilla i Henson va abandonar el cinema, morint tres anys després d'una pneumònia mal curada. Amb el temps, però, la pel·lícula s'ha convertit en un clàssic del fantàstic. Ens recorda que les coses no solen ser com semblen, la necessitat d'assolir responsabilitats i la urgència de posar les relacions humanes per sobre del materialisme i l'afany d'aparentar.

The Hunger (1983)

The Image (1967)

THE MADMEN

La relació de Bowie amb el cinema, però, venia de lluny. Havia estudiat teatre d'avantguarda i mim, i el seu primer paper a la gran pantalla va ser precisament un curtmetratge mut de terror, The image (Michael Armstrong, 1967), on fa de jove fantasmal que surt del quadre d'un turmentat pintor per perseguir-lo insistentment. És el primer curt britànic que va obtenir la qualificació X per contingut terrorífic i es va projectar a un modest cinema de Picadilly entre dues pel·lícules porno.

Al rerefons de The Image hi ha la salut mental, assumpte que sempre va obsessionar Bowie: tres de les seves tietes per banda materna patien esquizofrènia; i el seu germanastre Terry Burns, deu anys més gran que ell, també era esquizofrènic, i es va llençar a les vies del tren el 1985 després d'haver fugit d'un hospital psiquiàtric. Terry havia estat la porta d'entrada de David als clubs del West End, els discos de soul i jazz i escriptors com Camus i Kerouac. Canalitzant aquesta dèria a través de la música, Bowie sentia que mantenia a ratlla la bogeria. Ja a la lletra de All the madmen (The Man Who Sold the World,1970), dedicada a en Terry, hi trobem lobotomies, electroshocks i el tranquil·litzant Librium.

The Bewlay Brothers, la cloenda de l'extraordinari Hunky Dory (1971), és una espessa balada amb abús de substàncies, malalties mentals i al·lusions al Doppelgänger, el doble o bessó malvat del folklore nòrdic.

També va homenatjar el seu germanastre vuit anys després que es tragués la vida, amb Jump they say (Black Tie White Noise, 1993). Al videoclip un executiu és manipulat pels seus superiors, conxorxats per fer-lo embogir. Bowie creia que el suïcidi d'en Terry el va provocar el dur tractament psiquiàtric que havia seguit.

El superb neo-noir Lost Highway (David Lynch, 1997) obre amb I'm Deranged (1995) de Bowie i Brian Eno, inspirat a la visita que van fer a la clínica psiquiàtrica Maria Gugging de Viena l'any 1994. Durant la Segona Guerra Mundial, els nazis van assassinar-hi centenars de malalts mentals. Als 50 el psiquiatra Leo Navratil va encetar-hi un projecte terapèutic on implicava els pacients en el procés artístic. La visita va trasbalsar Bowie i ho va reflectir a l'insondable àlbum conceptual Outside (1995). La cançó fa esment a "l'home àngel", un intern que afirmava estar posseït per un esperit celestial. Lynch ja havia comptat amb Bowie a Twin Peaks: Fire Walk with Me (1992), preqüela de l'exitosa sèrie televisiva, on interpretava a un estrafolari agent de l'FBI.

David Bowie / Ziggy Stardust (1971)

UNA ESTRELLA AL FIRMAMENT

El seu primer gran èxit comercial havia estat Space Oddity (David Bowie, 1969), “raresa espacial”, joc de paraules dels seus i picada d’ullet a 2001: A Space Odyssey (Stanley Kubrick, 1968). L’estrena es va ajornar fins el juliol del 1969, per fer-la coincidir amb la retransmissió de la BBC de l’arribada a la lluna. El Major Tom es perd per sempre a l’espai, i és fàcil entendre la història com el desarrelament d’una persona que sent que no encaixa a la societat.

L’astronauta tornaria a Ashes to ashes (Scary Monsters and Super Creeps, 1980), tema imbuït d’enyorança i desencant. Com de costum, hi caben moltes lectures, i alguns hi veuen pistes sobre la seva addicció a la cocaïna. Al videoclip de David Mallet hi ha escenes a un manicomi i, molt abans de Pennywises i companyia, Bowie es disfressa d’un esgarrifós pierrot, es diu que per iniciativa d'Oona Chaplin, veïna i amant seva a Suïssa en aquella època.

A Hallo spaceboy (Outside, 1995), Bowie torna a mostrar la decadència i mort de l’astronauta, i al vídeo del colossal Blackstar (Blackstar, 2015), hi veiem una dona descobrint el cadàver del Major Tom. Anecdòticament, o no, Moon (Duncan Jones, 2009), l’excel·lent debut com a director del fill de Bowie, és la història d’un astronauta aïllat a l’espai.

L’alter ego més famós de Bowie és l’àlien del monumental The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars (1972). Aquest messies-rock andrògin va redefinir el model queer fent-lo més agosarat i hedonista. Més enllà dels vestits i el maquillatge inspirats en el teatre kabuki japonès, del cabell vermell amb mullet i les plataformes, la posada en escena era notablement tètrica, com veiem al mític concert-documental Ziggy Stardust and the Spiders from Mars (D.A. Pennebaker, 1973). Ziggy va venir al nostre planeta per salvar-lo de l’apocalipsi causat per la crisi ecològica i la superpoblació.

Bowie va liquidar Ziggy i es va mudar als Estats Units per gravar Young Americans (1975), en ple període ”plastic soul”. Ningú millor que ell per interpretar a Thomas Jerome Newton, el vulnerable i desubicat humanoide de The Man Who Fell to Earth (Nicholas Roeg, 1976) que venia a la Terra per endur-se l’aigua i salvar el seu planeta. La pel·lícula és una sci-fi inusual i melancòlica d’art i assaig. Bowie també havia de compondre la banda sonora de la pel·lícula, però com que en paral·lel treballava pel disc Station to Station (1976), va lliurar massa tard quatre o cinc tracks que van ser descartats. Els temes, electrònics i minimalistes, van ser presumiblement la base de les cançons instrumentals de Low (1977), el primer disc de la trilogia berlinesa.

SCARY VIDEOCREEPS

Apassionat de les arts audiovisuals i la interpretació, Bowie va ser pioner en l'ús del videoclip i com hem vist molts estan plens d'elements torbadors. Sovintegen espais surrealistes i éssers amenaçadors i utilitza recursos com la superposició d'imatges barrejant temps i espai i realitat i ficció per destarotar l'espectador. Com Lynch, un altre David genial que abans esmentàvem, Bowie gaudeix burxant els interiors més amagats de la psique humana.

El minimalisme nu i la llampant sobreexposició dels vídeos de Life on Mars? (Mick Rock, 1973) i Be my wife (Stanley Dorfman, 1977) ja apuntaven un desassossec emparentat amb el terror i la follia. A Loving The Alien (Tonight, 1984) Bowie fa ús de nou d'un referent de la sci-fi com l'extraterrestre. Aparentment ho fa per denunciar el segregacionisme de les religions monoteistes, no obstant com és habitual fa servir el símil i convida a estimar "l'altre", aquell a qui no comprenem i rebutgem. El colpidor videoclip de Mallet incloïa en la seva primera versió uns planos de Bowie sagnant pel nas.

El videoclip de Thursday's Child (Hours..., 1999), dirigit per Walter Stern, arrenca de forma intimista, però adopta un to oníric en què semblen fracturar-se l'espai i el temps, i afloren temes recurrents seus com la identitat i l'envelliment: Bowie i la seva parella són reemplaçats per les seves versions juvenils (o es tracta en realitat d'altres persones?).

Tastaolletes i visionari com ningú, seduït per les possibilitats de la tecnologia com a expressió artística, també va deixar el seu segell al món dels videojocs apareixent a Omikron Nomad Soul (Quantic Dream, PC i Dreamcast, 1999). En una fosca distopia steampunk d'aroma orwellià, els ciutadans estan governats per un supercomputador, i Bowie encarna un líder religiós que només existeix digitalment. Al videojoc també lidera un grup musical i canta temes com Survive-Omikron o Something in the air, incorporats a posteriori al disc Hours.

Ja que al·ludim a Orwell, Bowie va voler fer un musical basat en 1984, però la família de l'escriptor no va cedir-li els drets. Les cançons les va emprar al prodigiós Diamond Dogs (1974), glam-rock postapocalíptic que va deixar per a la història la portada del belga Guy Peellaert, on Bowie apareix com un grotesc home-gos.

The next day (2013), del disc del mateix nom, dirigit per Floria Segismondi, prohibit inicialment a youtube, va crear polèmica en sectors cristians. L'acció té lloc a un bordell, Bowie interpreta novament una figura messiànica, Gary Oldman fa de bisbe violent i Marion Cotillard dona vida a una prostituta amb estigmes. Sang i fetge a dojo i globus oculars servits en safata com si fossin delicatessen.

El mateix any Segismondi també signa el videoclip de The stars, espècie de *home invasion* en què presències estranyes -una sembla la versió juvenil del cantant- espanten a una parella de burgesos madurs (Bowie i la també magnètica Tilda Swinton).

Lazarus, el musical concebut per Bowie com a seqüela de The Man Who Fell to Earth, es va estrenar amb èxit a Broadway a finals del 2015. Durant la gravació del videoclip de Lazarus (Blackstar, 2016) va saber que el càncer el mataria, i és fa difícil no veure'l com un testament-epíleg, si bé el director Johan Renck explicava que el concepte era merament actualitzar el personatge bíblic de Llàtzer. "Look up there, I'm in heaven, I've got drama, can't be stolen, everybody knows me now."[1] Hi trobem bogeria, soledat, abandó, s'hi emfatitza la inutilitat dels diners i la fama davant la malaltia, però l'art i l'escriptura apareixen com una via per ultrapassar la mort. Hi ha referències a la seva dona Iman i a Nova York, i sona un saxo, l'instrument de la seva joventut.

The Image (1967)

[1] Mira allà dalt, sóc al cel, tinc drama, no pot ser robat, tothom em coneix ja.

Labyrinth (1986)

LLIURE COM L'OCELL BLAU

Quan David Bowie va reemplaçar l'original David Jones va configurar un alter ego que adoptaria múltiples personalitats. L'erràtic Major Tom, perdut a l'espai, cantava "Planet earth is blue and there's nothing I can do"[2], com la senyoreta Kubelik de The Apartment (Billy Wilder, 1960) deia "No podem evitar que el món sigui blau. Tampoc no podem evitar estimar". Amb el teatral Ziggy Stardust caricaturitzava un rocker extraterrestre per abordar temes com la política, l'orientació sexual i les drogues. Aladdin Sane -a lad insane (un noi boig)- és una icona glam que mostra la cara més tèrbola del somni americà. El solemne i gairebé monocromàtic Thin White Duke de Station to Station, amb Bowie al pic més alt de drogoaddicció i estrès, és un dandy psicòpata, un "zombi amoral" que canta a l'amor tot i semblar immune als sentiments, amb lletres plenes d'estranyes mencions a religions i filosofies ancestrals. Altres identitats són el propi Jareth, l'investigador Nathan Adler del densíssim Outside, i finalment Button Eyes, el profeta cec capaç de predir la pròpia mort. Quedar-nos amb el Bowie excèntric i provocador seria massa superficial: la seva manera de fer art anava lligada a la crítica a la societat, i l'exposició de les seves pròpies imperfeccions ens van posar a l'abast universos on sentir-nos refugiats en la nostra inherent estranyesa.

Just quan veu la llum el seu vint-i-cinquè àlbum d'estudi, Bowie mor. És inevitable llegir Blackstar com un comiat, però tractant-se d'ell no podia ser un comiat convencional; de fet el 2021 encara ens regalaria l'àlbum sorpresa Toy. Amb Bowie convé no cenyir-se a la literalitat, i el videoclip de Blackstar, dirigit per Renck, és una complexa arquitectura d'enigmàtics simbolismes, deu minuts de reflexió sobre la fe i la mort per mitjà de codis i iconografia propis del terror. Bowie declama amb to de lletania "In the villa of Ørmen stands a solitary candle"[3] mentre una jove porta el crani del Major Tom a l'enclau noruec que apareix als textos de l'ocultista Aleister Crowley, on un grup de dones hi farà un ritual. Crowley, gurú contracultural, creador de la filosofia Thelema ("fes la teva voluntat, serà la llei") també embadalia Led Zeppelin i als Beatles, que el van enquibir al santoral de la portada de Sgt. Peppers. "How many times does an angel fall? How many people lie instead of talking tall? He trod on sacred ground, he cried loud into the crowd"[4] Ens està dient que deixem d'adorar estrelles humanes falses (ell inclós)? Un vell profeta mira al cel alçant el seu llibre, però potser el cec "Ulls de botó" hi veu més? Què significa la intimidatòria criatura lovecraftiana que apareix al final?

La crítica el va aclamar com l'àlbum més extrem de la seva carrera, críptic i emotiu, jazzístic sense ser un disc de jazz, experimental, un cop més gens complaent amb el que se suposa que s'esperarien els fans i les emissores de ràdio. Transgressor també en l'adéu, aquesta modernitat digníssima i rabiosa deu ser el més semblant a la immortalitat.

El poema Bluebird de Charles Bukowski planteja la paradoxa de l'autocontrol de la personalitat: un ocell blau vol sortir de dintre nostre i volar, com a símbol de la llibertat i els somnis, però aquest anhel portat al límit pot fer brollar la vanitat i la frivolitat. Cal deixar sortir l'ocell de la persona bona però insegura o s'ha de preservar la cuirassa impenetrable del cor fort? Al final de Lazarus, Button Eyes canta "Oh I'll be free, just like that bluebird, oh I'll be free, ain't that just like me?"[5] i Bowie acaba entrant en un armari (amagatall o taüt)? S'allibera de tot l'accessori: fama, diners, objectes, i afronta la mort amb classe i elegància. L'home que va caure a la terra tornava a l'espai. L'ocell volava lliure... com sempre havia fet.

[2] La terra és blava i no hi ha res que pugui fer.

[3] A la vila d'Ørmen hi ha una espelma solitària.

[4] Quants cops cau un àngel? Quanta gent menteix enlloc de parlar clar?
Va trepitjar terra sagrat, va cridar a la multitud..

[5] Oh, seré lliure, igual que un ocell, oh seré lliure, no és com jo?

↖ÍNDEX

TERROR EN LA MÚSICA POPULAR DEL SIGLO XX

DAVID IZQUIERDO

La música que pretende producir inquietud, desasosiego y, por qué no, terror, la que se inspira en miedos tanto fantásticos como reales, será nuestro objetivo en estas líneas limitadas a la segunda mitad del siglo XX y lo que llevamos arrastrándonos por el XXI. Un ligero repaso a géneros, subgéneros y estilos varios en los que, ligados a ellos o no, los grupos o solistas han tenido a bien inspirarse en terrores cotidianos, literarios o cinematográficos para crear sus obras, sean incursiones puntuales o dedicados en exclusividad al escalofrío.

Sin duda, la música de miedo en el cine ha alcanzado cotas impensables, pero no es cierto que toda música que pretende acojonar tenga relación con el cine. Existen infinidad de ejemplos anteriores al momento en que, en 1908, se crearon las primeras bandas sonoras originales que se interpretaron en directo en el momento de la proyección. Así, por ejemplo, hay precedentes en la música clásica como *Una noche en el Monte Pelado* (1867) de Modest Mussorgsky; la *Danse Macabre* (1874) de Camille Saint-Saëns[1] y su utilización del tritono, conocido como el diablo en la música, que décadas después utilizó Tommy Iommi para *Black Sabbath* (el tema); *Pierrot Lunaire* (1912) de Arnold Schoenberg; *Amériques* de Edgard Varèse, escrita entre 1918 y 1921; o *Carmina Burana* de Carl Orff (1937). Ya en plena era rock, Krzysztof Penderecki editó el recopilatorio *Matrix 5: Threnody to the Victims of Hiroshima*, *Canticum canticorum Salomonis*, *De natura sonoris Nos. 1 & 2* con obras propias compuestas entre 1959 y 1974 y György Ligeti su *Volumina for Organ* en 1962. Y también Schubert, Bach, Chopin, Stravinsky, Grieg, de Victoria y tantos más. Y en el terreno de la música popular, *Domingo Sombrío* (Szomorú Vasárnap, 1933) de Rezső Seress, un tema que, con sus poco menos de tres minutos, fue acusado de provocar una macabra ola de suicidios; la truculenta historia de terror cotidiano que relata la murder ballad[2] *The Murder of the Lawson Family* registrada en 1930 por The Carolina Buddies; el ineludible Robert Johnson y sus temas relacionados con ese mítico, supuesto, trato con el diablo; y la inocente y divertida Halloween Music que puso en marcha el actor Lionel Barrymore en 1947.

En los años 50, el pánico nuclear y la guerra fría, tan de la mano ellas, tenían al mundo con el culo prieto y el cine, claro, se hizo eco. El terror y la ciencia ficción se hermanaron frecuentemente exorcizando al personal por medio de imágenes impactantes y fantásticas situaciones que ponían en vilo al espectador pasando del miedo a lo real al miedo ficcionado en cuestión de pocos fotogramas. Las producciones de serie B con seres mutantes de toda catadura, ultimátums a la Tierra, mutaciones, malvados alienígenas y científicos locos inundaron las pantallas de toda Norteamérica, convirtiéndose en un fenómeno tan extendido que el Rock & Roll no quiso ignorarlo y la Halloween Music, con la inevitable fusión con el Rock, pasó a conocerse como Horror R&R a partir de 1957, momento en que proliferaron las canciones dedicadas a todo tipo de motivos terroríficos. Se trataba

de canciones R&R y Rockabilly más bien paródicas, más preocupadas en provocar la risa que miedo y cercanas al Novelty[3], que basaban el espectro terrorífico en el susto fácil, voces guturales, gritos histéricos, chirridos y crujidos. Remarcables ejemplos son *Rockin' in the Graveyard* de Jackie Morningstar y *The Mummy* de Bob McFadden, ambas de 1959; *Werewolf* de los Frantics, instrumental editado en 1960 y en el que, por primera vez, desaparece el coñón toque Novelty o el *Monster Mash* de Bobby 'Boris' Pickett de 1962. Muchos de estos temas han sido versionados posteriormente por herederos del calibre de Cramps o Misfits.

Un aparte merece *I Put Spell on You*, el hechizo romántico que Screamin' Jay Hawkins lanzó en 1956 y mil veces versionado. Su histrionismo, su extravagante atuendo y parafernalia macabra, incluida su inseparable calavera Henry, convirtieron al Sr. Hawkins en pionero del Shock Rock que más adelante llevarían al paroxismo Alice Cooper, Marilyn Manson, King Diamond o Ghost en lo que a teatralizar el terror se refiere.

Coincidiendo, en 1964, con el estreno en EE.UU. de The Munsters y The Addams Family, dos series cómicas de terror tan emblemáticas como sus bandas sonoras, los Beatles encabezaban la *british invasion* y se hacían con la juventud norteamericana relegando el Horror R&R a puntuales incursiones. Curiosamente, fue un británico fanático del cine de terror, del R&R y de Mr. Hawkins quien se haría con el testigo del Horror R&R. Bautizado artísticamente como Screaming Lord Sutch, grabó entre los 60 y primeros 70 temas como *Jack the Ripper*, *Monster Rock* o *Murder in the Graveyard*. En la última década, Mossén Bramit Morera i Els Morts han recuperado sin tapujos el espíritu del Horror R&R. Y si a colación han salido antes las murder ballads, no podemos pasar por alto las splatter platter songs, pequeños melodramas adolescentes con trágico final. Clásicas son *Don't Take Your Guns to Town* (1958) de Johnny Cash, *Leader of the Pack* de las Shangri-las o *Dead Man's Curve* de Jan & Dean, ambas de 1964.

En la segunda mitad de los 60, la guerra fría estaba en un tenso stand by. La guerra de Vietnam ya duraba demasiado, el sueño hippy tocaba a su fin y la inocencia moría en un concierto de los Rolling Stones. La mala leche comenzaba a aflorar a todos los niveles y Charles Manson estaba ahí. En 1966 el ácido y la psicodelia marcaban el paso de la innovación musical y los aullidos de Roky Erickson en los 13th Floor Elevators, puesta la vista en el fantástico de serie B, hablaban sobre drogas, dolor y muerte. En 1967 los Doors proponían un final, la Velvet saltaba al caballo y los Pink Floyd de Syd Barrett recrudecían la psicodelia en siniestro y hermoso amalgama. Ese mismo año, el seminal *Vincebus Eruptum* de Blue Cheer abrió unas cuantas puertas, pero en lo que nos ocupa, el tema *Doctor Please* y su riff duro, agresivo y oscuro contribuyó especialmente a que el rock dejara de sonar amable definitivamente. En 1968 Iron Butterfly y su *In-A-Gadda-Da-Vida*, la tensión en forma de collage sonoro que Lennon llamó *Revolution 9*[4] y la

"Sin duda, la música de miedo en el cine ha alcanzado cotas impensables, pero no es cierto que toda música que pretende acojonar tenga relación con el cine. Existen infinidad de ejemplos anteriores al momento en que, en 1908, se crearon las primeras bandas sonoras originales que se interpretaron en directo en el momento de la proyección"

Velvet -de nuevo- le ponía chirriantes guitarras a un peculiar relato de amor con macabro final en *The Gift*. En 1969 Sam Gopal, con Lemmy a la voz, grabaron el sombrío raga *You're Alone Now*; los Rolling Stones el inmarcesible *Sympathy For The Devil*; Pink Floyd *Careful With That Axe, Eugene*; White Noise *Black Mass - Electric Storm in Hell*; los injustamente olvidados High Tide todo un LP, Sea Shanties, cargado de temas densos, crudos, siniestros y agresivos; y Coven presentaban *Witchcraft Destroys Minds & Reaps Soulsel*, primer disco satánico de la historia del rock cuya distribución se vio afectada por las salvajadas de la familia Manson.

Así se comenzó a gestar una visión más cruda del rock que se manifestaría tanto en la música como en los textos, en los que comienza a adentrarse en la poco amable e incómoda realidad. Todo ello en coctelera encontró vehículo en lo que acabaría por denominarse Heavy Psych, potente mezcla de Psicodelia y Hard que proliferaría en los primeros 70, extendiéndose más allá del mundo anglosajón y que, en muchos casos, demostró querencia por lo siniestro: Flower Travellin' Band, Dust, Buffalo, Sir Lord Baltimore, Dark, C.A. Quintet, Stark Naked, Salem Mass o Message, entre muchos. Mientras, los ingredientes para la fórmula Black Sabbath estaban en el malsano ambiente y Ozzy y compañía lo respiraron profundamente dando vida al Doom Metal, variante del Hard Rock de tensos riffs y angustiantes y amenazadoras atmósferas. El Doom, con solo Pentagram, Sorcery y los propios Sabbath manteniéndolo despierto en los 70, comenzó a proliferar en los 80, manteniéndose con la necesaria enfermiza salud hasta hoy. En los primeros 70, sumándose al Heavy Psych y al Doom, un buen número

[1] Camille Saint-Saëns escribió la primera banda sonora original conocida para el corto *L'assassinat du duc de Guise* (André Calmettes y Charles Le Bargy, 1908)

[2] Murder Ballads, o sea, baladas de muerte. Su arranque data de principios del siglo XX. Nick Cave se aficiono a ellas y tiene un disco con tal título editado en 1996.

[3] Estilo musical basado en el humor tontorrón, de tonadas simples y pegadizas.

[4] No deberíamos olvidar que el recopilatorio de los Beatles *Yesterday and Today* de 1966 es conocido por la extravagante "portada del carnicero" y que en la emblemática caratula del Sgt. Pepper's aparece la imagen del ocultista y satanista Aleister Crowley.

de grupos de variados estilos recrudecieron su sonido y, aunque no siempre los textos acompañaban, la muerte, la tortura, el crimen violento, las brujas, Satán y la destrucción fueron temas recurrentes y lo escabroso halló su lugar. Y aunque lentamente, también desde las portadas. De Atomic Rooster a Comus, de Alice Cooper a Blue Oyster Cult, de Black Widow a Jacula, de Led Zeppelin a Hawkwind, de Pentagram a Aphrodite's Child (pues sí, Vangelis y Demmis Roussos grabaron en 1972 un disco con el explícito título de 666. El tema ∞ cantado por la actriz Irene Papas presagia a Diamanda Gálás), de Spooky Tooth a Goblin, de Fanny Adams a Nico, de Socrates Drank the Conium a Master's Apprentices. Mención especial para D.O.A., la historia de una muerte inminente que Bloodrock grabaron en 1971.

El Prog Rock no ha sido, en todo su periplo, ajeno a la zona siniestra, aunque en ningún momento ha sido vehículo exclusivo para el mal rollo. Sí comenzó, tímidamente en principio, su búsqueda de nuevas sonoridades y ambientaciones en cuanto al horror, en cortos fragmentos y pasajes de obras con mayor y diferente contenido, como los temas *Dawn* de The Nice o *Repent Walpulgis* de Procol Harum, ambos de 1967. En 1970, Spooky Tooth y Pierre Henry grabaron el experimental y progresivo *Ceremony*. King Crimson fueron introduciendo, entre toda la belleza que eran capaces de crear, temas ruidosos y misteriosos hasta llegar en 1974 a *Red*, su disco más oscuro y amenazador. Por derroteros similares anduvieron Van Der Graaf Generator cuya cumbre malrrollera la encontramos en *Pawn Hearts* de 1971. Mort Garson, bajo el nombre de Lucifer, editó en 1971 *Black Mass*. Los épicos y marciales Magma de Christian Vander, creadores de una variante del Prog llamada Zeuhl, registraban en 1974 su quinto disco, *Köhntarkösz*, ineludible en esta lista.

La versión alemana del Prog se denominó (peyorativamente en principio) Krautrock, que en su afán experimentador nos ha dejado temas tan siniestros y misteriosos como *Peking O* y *Aumgn* de Can; *The Marilyn Monroe-Memorial-Church* de Amon Düül II; *In den Gärten Pharaos* de Popol Vuh o *Amboss* de Ash Ra Temple, todos de 1971. Y en la periferia del Kraut encontramos *Irrlicht* (1972), primer disco en solitario del recién salido de Ash Ra Temple Klaus Schulze; y a Peter Frohmader, que bajo el seudónimo Nekropolis editó en 1981 *Musik aus dem Schattenreich*, disco inaugural del Ritual Ambient, atmosférico y misterioso estilo al que se sumarían, por ej., los Psychic TV del adalid del Industrial Genesis P-Orridge, que ya había hecho sus pinitos en la zona oscura con su anterior grupo Throbbing Gristle con, por ej., *Hamburguer Lady* de 1978.

También el rock experimental, en comandita con el Industrial o no, puede dar infinitas alegrías a los más retorcidos: *Sinister Exaggerator* de los Residents en 1978 y su versión del *Satisfaction* de 1976, *Makeshift Swahili* (1981) de This Heat, *Quote Unquote* (1991) o *Violenza Domestica* (1995) de Mr. Bungle, *Vanadium-I-Ching* (1983) de Einstürzende Neubauten. Bien es cierto que podríamos incluir la práctica totalidad de los discos a que pertenecen estos temas.

Llegados a mitad de los 70, el Punk, la New Wave y la música Disco, a remolque del Glam, se hacían hueco a patadas, codazos y golpes de cadera renunciando a largos desarrollos, vaciladas instrumentales y grandes escenarios, recuperando el espíritu de los 50 y 60. Durante algún tiempo parecían primar el buen rollo, la ironía, la diversión, el sano sarcasmo y el nihilismo, y es cierto, pero sólo en parte, pues a la par que el Punk aparece el Post Punk, donde tienen cabida además del propio Punk el Funk, Dub, Electrónica, Art Rock, Rock Experimental y Krautrock. El Post Punk trae un considerable aumento de la complejidad, tanto compositiva como temática, así como la creación de atmósferas, tan oscuras en muchos casos, que acabarían mutando en estilos como el Gótico. Ahí están, como muestra, Chrome y un par de temas entre todos los posibles, *Jonestown* (1980) y *All Data Lost* (1977); *30 Seconds Over Tokyo* (1975) y *Final Solution* (1976) de los pioneros Pere Ubu; *Albatross* y *Careering* (1979) de PiL; o, por acercarnos a estos lares, parte de lo grabado por Parálisis Permanente y Décima Víctima. En 1978, los Misfits de Glenn Danzig recuperaban el espíritu del Horror

"El Post Punk trae un considerable aumento de la complejidad, tanto compositiva como temática, así como la creación de atmósferas, tan oscuras en muchos casos, que acabarían mutando en estilos como el Gótico."

Misfits, Famous Monsters (1999)

David Izquierdo

R&R llevándolo a terrenos Punk y Hardcore, sin coñas de por medio. Danzig ha basado su carrera en temáticas terroríficas y tras los Misfits llegaron Samhain y Danzig. Ese mismo 1978, los Cramps hacen lo propio y ponen los cimientos de lo que, en breve, se llamaría Psychobilly, con ellos mismos y The Meteors -y su reconocida querencia por el cine de terror- al frente. En medio de todo ello, más cercano al Garage y al Hard, se coló Roky Erickson, antiguo líder de los 13th Floor Elevators, con sus Aliens, que entre el 80 y el 81 se marcó un par de interesantes discos de temática de terror. Cerrando los 70 Bauhaus y Siouxsie and the Banshees inauguraron el Gothic Rock, que popularizarían Sisters of Mercy y los mismísimos Damned, y que pronto ramificaría primero como Deathrock -con, de nuevo, Bauhaus a la cabeza- y al poco en Positive Punk -denominación que no prosperó- y Dark Cabaret. Surgieron por entonces nuevos estilos empapados en oscuridad, introspección y muerte. Ahí está esa derivación del Industrial llamada Death Industrial con Lingua Ignota y Ramleh como referentes; el Dark Folk con Current 93 y Death in June; la Darkwave y la Neoclassical Darkwave con Cocteau Twins, Dead Can Dance, Anna von Hausswolff y la brutal Diamanda Gálás, en sus filas; el Horror Synth[5] utilizado para el cine por Fabio Frizzi, Goblin, el mismísimo John Carpenter, Howard Shore y un Keith Emerson recién llegado al mundo de la bandas sonoras; y la Coldwave inaugurada en 1979 por C.O.M.A. y Metal Boys, seguidos de cerca por Siekiera y Republika.

De todas las bandas que surgieron de tamaña movida, algunas han trascendido más allá de lo estrictamente genérico. Sirvan las siguientes como ejemplo: esas pequeñas escenas de terror tituladas *Subway Song* y *A Forest* editadas por The Cure en 1979 y 1980 respectivamente; el single de esos maestros de lo acongojante que son Swans, grabado en 1996 y que acoge dos temazos como *Failure* en la cara A y *Animus* en el reverso, sin olvidar su *Beautiful Child* de 1987; gótico, religión y muerte, sí, Nick Cave & The Bad Seeds y *The Mersey Seat* (1988) o *Song of Joy* (1996); y sí, Nick Cave & The Birthday Party y *Dead Joe* (1982); la amarga introspección de Ian Curtis en toda la discografía de Joy Division, con dos casos concretos como *She's Lost Control* (1979) y *Exercise One* (1981).

En 1965 el Dream Syndicate de John Cale y compañía ya experimentó con el repetitivo minimalismo de sostener notas *ad infinitum*, método que con el nombre de Drone se fue integrando en otros estilos como el Krautrock con Cluster[6] y su homónimo primer LP (1971); el Dark Ambient, Fripp & Eno y *Evening Star* (1975); la Electrónica; el Rock Experimental; la New Age o el rock Industrial, en el que también encontramos algunos de los nombres citados más abajo. En las posibilidades hipnóticas y subyugantes que ofrecía el Drone, algo así como un zumbido monótono, algunos músicos vieron clara la posibilidad de adentrarse en la creación de ambientes más lúgubres e inquietantes y LaMonte Young, Harry Bertoia, The Sperm, Harley Graber o Urban Sax así lo hicieron con resultados, como mínimo, pertur-

John Carpenter, per Sophie Gransard (2020)

[5] El Horror Synth también hallaría posteriormente su hueco fuera de la pantalla.

[6] El grupo debe su nombre al clúster, un grupo de notas que se tocan simultáneamente y es perfecto para la creación de ciertos ambientes.

badores. Merecen tenerse en cuenta Boris, Caroline K, Nurse with Wound y Skullflower, así como puntuales acercamientos de Coil, NON y Pauline Oliverosa.

Los 90 nacen con un importante giro en lo que al Drone se refiere. Earth y Melvins suman al Drone su querencia por el Doom y el Sludge Metal y nace el Drone Metal, uniéndose a la movida John Zorn y sus Nacked City, Boris, Corrupted y Mordor. Y con el nuevo siglo, Sunn O))), The Angelic Process, Khanate y Hell. Mucho más sangriento, macabro y violento que cualquier otro descendiente del Hip Hop, aunque raramente se manifieste en sus portadas, el Horrorcore comenzó su andadura a principios de los 90 de la mano de The Geto Boys y Esham, y adquirió popularidad a mediados de década con los discos *Mystic Stylez* de Three-6 Mafia y *6 Feet Deep* de Gravediggaz. En estos dos últimos años, nombres como Clipping o Backxwash lo mantienen en un plano más que aceptable. Y si de Hip Hop e historias sangrientas se trata, podemos añadir dos temas, *Kim* (2000) de Eminem y *The City Sleeps* (1992) de MC 900 Ft Jesus.

De la escisión a principios de los 90 de The Denver Gentlemen, grupo de Dark Cabaret, nacieron dos bandas que, inspirándose en el cine y la literatura gótica sureña, darían forma a lo que se conoce como Gothic Country. Estamos hablando de 16 Horsepower y Slim Cessna's Autoclub, en cuyas letras la muerte, la violencia, la religión, el vudú, los malos espíritus y el asesinato ocupan lugares destacados. Ahí están también Jay Munly y los Angels of Light de Michael Gira. No en vano, una gran influencia para estos grupos es Nick Cave. También a inicios de los 90 surgiría el Terrorcore, subgénero del Hardcore Techno, más rápido, áspero e inspirado en el terror y la ciencia ficción. Ahí están Delta 9 y Diabarha.

En otro orden de cosas, encontramos variados ejemplos en grupos o solistas cuyo objetivo no ha sido el de aterrorizar a la peña, en principio. El habitualmente sombrío Scott Walker ya mostró su vena oscura en el último disco de los Walker Brothers, *Nite Flights* (1978) y en *Climate of Hunter*, trabajo de 1984 a su nombre, pero *Tilt* (1995) contiene momentos tremebundos y todo él es misterioso, inquietante, y perturbador. Sabemos que PJ Harvey no es la alegría de la huerta, pero *Down By the Water* de 1995 riza el rizo con ese susurro. Otro que tal es Leonard Cohen, y si alguien duda de por qué *Avalanche* (1971) merece estar aquí, que le pregunte a Nick Cave por qué la incluye en su repertorio. En 1982, Bruce Springsteen se puso en el lugar del despiadado Charlie Starkweather en *Nebraska*. Por otro lado, Shel Silverstein grabó los últimos minutos de un condenado a muerte en *25 Minutes to Go*, Johnny Cash la versionó, pero la versión de Diamanda Gálás en 1998 es estremecedora. Un vecino chafardero con la voz de Tom Waits en *What's He Building?* (1995) puede poner la piel de gallina. Tori Amos versionó en 2001 *97 Bonnie And Clyde* de Eminem, convirtiendo esta historia de violencia doméstica en un cuento gótico. La discografía de Sonic Youth contiene más de un tema angustiante, pero Death Valley '69 (1985) con Lydia Lunch se lleva la palma. Como en la citada The Murder of the Lawson Family, el protagonista de Frankie Teardrops (1977) de Suicide mata a su familia y se suicida. Mal rollo al cuadrado. Blackstar (2016) es un disco introspectivo, triste, fúnebre y sombrío, cuyo tema titular no podía faltar en esta lista. Bowie se fue por la puerta grande.

Eddie Maiden

La del Metal con el terror es una relación intensa, muy intensa, y por ello el repaso será somero. Habría que empezar por apuntar que la mascota de Iron Maiden, Eddie, es un monstruo amenazador y agresivo que ha protagonizado prácticamente todas las portadas de los discos de la banda. Los subgéneros relacionados no son pocos: Death, Melodic Death, Brutal Death, Death & Roll, Grindcore, Goregrind, Gorenoise, Deathgrind, Black Metal, Atmospheric Black Metal, Black & Roll, el Doom y todas sus variantes, Gothic y algún que otro etc. Y los grupos que derivan de todo ello son infinidad. Aquí van unos pocos: Venom, Carcass, Mayhem, Darkthrone, Burzum, Midnight, Death SS, Candlemass, Celtic Frost, Possessed, Death, Entombed, King Diamond, Mercyful Fate, Kreator y diez páginas más.

No me consta que en lo que va de siglo haya nacido ninguna nueva movida terrorífica, puede que alguna derivación metálica, salvo el reggaeton, pero eso solo nos acojona a unos pocos. La mayoría de géneros y demás de los que hemos hablado han tenido continuidad e incluso, algunos de ellos, momentos en que su producción discográfica ha sido más que considerable teniendo en cuenta que son de popularidad limitada, para nada pasto de masas.

Busquen, pinchen, apaguen la luz y, si no consiguen aterrorizarse, es que están ustedes muert@s.

"La mayoría de géneros y demás de los que hemos hablado han tenido continuidad e incluso, algunos de ellos, momentos en que su producción discográfica ha sido más que considerable teniendo en cuenta que son de popularidad limitada, para nada pasto de masas."

↖ÍNDICE

SELECCIÓ DE VIDEOCLIPS

DAVID IZQUIERDO

69 Eyes – The lost boys (2004)

Aphex Twin – Come to daddy (1997)

Anthrax – Inside out (1998)

Avenged Sevenfold – A little piece of heaven (2007)

Billy Idol – White wedding Pt 1 (1982)

Berndsen – Supertime (2009)

Broken Social Scene – Sweetest kill (2011)

Body Count - Here I Go Again (2017)

Björk – Where is the line (2005)

Billie Eilish – You should see me in a crowd (2019)

Black Dahlia Murder – Everything went black (2008)

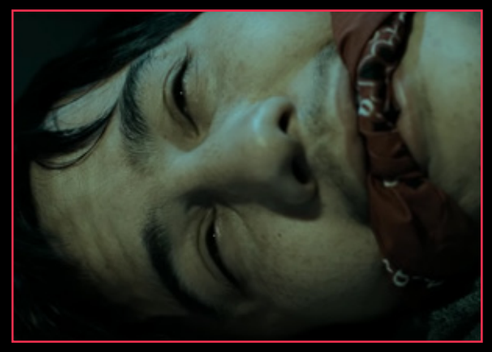
Buckethead – Spikes for the wheel of torment (2004)

Colourmusic – You for leaving me (2011)

Chelsea Wolfe – Feral love (2014)

Creed – What If? (2000)

Craddle of Filth – Mannequin (2003)



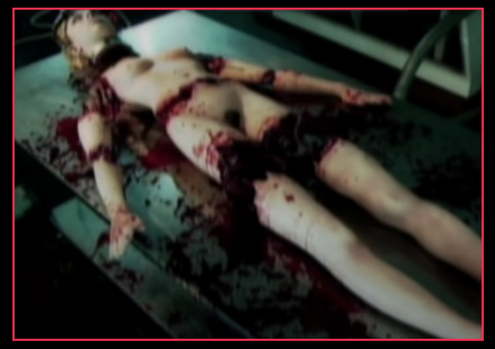
Dodos – Companions (2011)

DJ Jazzy Jeff & Fresh Prince – Nightmare on my street (1988)

SELECCIÓ DE VIDEOCLIPS

Dokken – Dream warriors (1987)

Deicide – Homage for Satan (2006)



Dir en Grey – Obscure (2003)

Depeche Mode – Wrong (2009)

David Bowie – Lazarus (2016)

Einstürzende Neubauten – Sabina (2000)

Eminem – 3 a.m. (2009)

Father John Misty – Mr. Tillman (2018)

Franz Ferdinand – Evil eye (2013)

SELECCIÓ DE VIDEOCLIPS

Horrors – Sheena is a parasite (2006)

Health – We are water (2010)

Helloween – Halloween (1987)

Incubus – Anna Molly (2006)

Ice Nine Kills – IT Is The End (2018)

Ice Nine Kills – The American Nightmare (2018)

Is Tropical – The greeks (2011)

Ice Cube – Sasquatch (2013)

Infant Annihilator – Blasphemian (2017)

Jamie T – Zombie (2014)

SELECCIÓ DE VIDEOCLIPS

Justice – Stress (2008)

Job for a Cowboy – Tarnished Gluttomy (2012)

Michael Jackson – Thriller (1982)

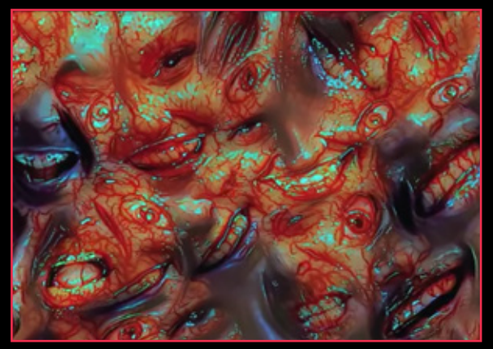
Marilyn Manson – Sweet dreams (1995)

Marilyn Manson – The beautiful people (1996)

Marilyn Manson – Born villain (2011)

Modest Mouse – The whale song (2009)

Metallica – Enter Sandman (1991)



MGMT – When you die (2017)

SELECCIÓ DE VIDEOCLIPS

MGMT – Kids (2009)

Mushroomhead – We are the truth (2014)

Motörhead – Hellraiser (1992)

Meshuggah – Bleed (2008)

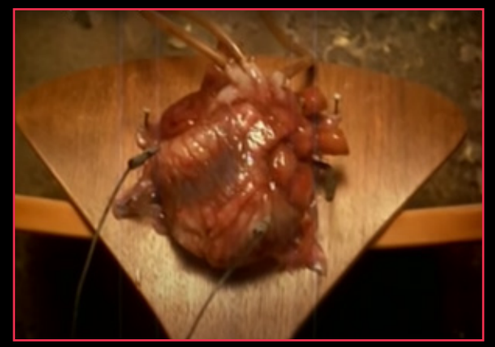
Misfits – Scream! (1999)

Murderdolls – Dead in Hollywood (2002)

Mudvayne – Dead blooms (2000)

Mr. Bungle – Quote unquote (1991)

My Chemical Romance – Helena (2005)



Nine Inch Niles – Closer (1994)

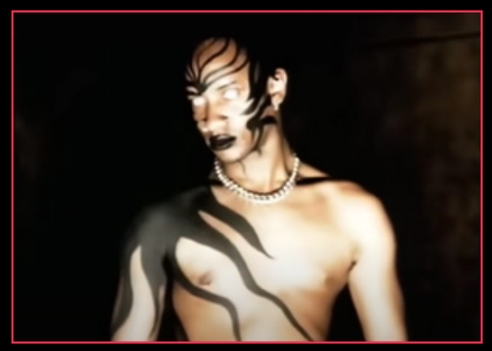
SELECCIÓ DE VIDEOCLIPS

Nine Inch Niles – The Perfect Drug (1997)

Oompf! - Beim ersten Mal tut's immer weh (2008)

Ozzy Osbourne – Back on earth (1997)

Panic! At The Disco – Emperor's new clothes (2015)



Prodigy – Breath (1996)

Raisers – De mente demente (2016)

Ramones – Pet Sematary (1989)

Rammstein - Mein herz brennt (2012)

Rammstein – Du hast (1997)

SELECCIÓ DE VIDEOCLIPS

Rammstein – Mein teil (2004)

Rob Zombie – Living dead girl (1998)

Rob Zombie – Lords of salem (2006)

Radiohead – There, there (2003)

Soundgarden – Black hole sun (1994)

Supergrass – Mary (1999)

Slipknot – Spit it out (1999)

Skrillex – First on the year (2011)

Skinny Puppy – Worlock (1989)

SELECCIÓ DE VIDEOCLIPS

Theatre des Vampires – Lilith mater inferorum (2002)

The Cure – Lullaby (1989)

Tool – Schism (2001)

Thirty Seconds to Mars – Hurricane (2010)

Tom Petty & The Heartbreakers – Mary Jane's last dance (1993)

Yeah Yeah Yeahs – Y control (2003)

Tool – Prison sex (1994)